

DIETRICH BOSCHUNG UND FRANÇOIS QUEYREL (HRSG.)

# FORMATE UND FUNKTIONEN DES PORTRÄTS / FORMATS ET FONCTIONS DU PORTRAIT

---



MORPHOMATA

---

Formate bildlicher Darstellungen ergeben sich aus dem Kontext der Anbringung, denn der Ort, an dem sie sich einfügen müssen, bestimmt ihre Größe. Wenn für das antike dreidimensionale Porträt Lebensgröße als Maßstab üblich war, so mussten Abweichungen davon umso auffälliger erscheinen. Die hier gesammelten Beiträge untersuchen die Wechselwirkung von Format und Funktion, die das Porträt in unterschiedlichsten Bereichen zu Geltung bringen konnte.

Les formats de la représentation figurée sont fonction bien souvent du contexte d'exposition, car le lieu destiné à les accueillir détermine leur dimension. Comme un format proche de la nature était habituel pour le portrait antique en trois dimensions, les écarts par rapport à cette norme devaient paraître d'autant plus sensibles. Les contributions ici réunies portent sur les interactions entre format et fonction, qui pouvaient conférer sa valeur au portrait dans des domaines très différents.

BOSCHUNG, QUEYREL (HRSG.) - FORMATE UND  
FUNKTIONEN DES PORTRÄTS / FORMATS ET  
FONCTIONS DU PORTRAIT



**MORPHOMATA**

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG  
BAND 45

PUBLIKATIONSBEIRAT:  
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,  
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG UND  
FRANÇOIS QUEYREL

**FORMATE UND FUNKTIONEN  
DES PORTRÄTS /  
FORMATS ET FONCTIONS DU  
PORTRAIT**

---

WILHELM FINK



École Pratique  
des Hautes Études

PSL 

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [www.dnb.d-nb.de](http://www.dnb.d-nb.de) abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2020 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Torsten Zimmer, François Queyrel  
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel  
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz  
Printed in Germany  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-7057-7

---

## INHALT / TABLE DES MATIÈRES

DIETRICH BOSCHUNG / FRANÇOIS QUEYREL Einleitung	7
FRANÇOIS QUEYREL / DIETRICH BOSCHUNG Introduction	13
FRANÇOIS QUEYREL Statues acrolithes lagides	21
ESTELLE GALBOIS Les portraits des Lagides dans la coroplathie: des portraits populaires?	37
ELENI PAPAETHYMIU Le portrait monétaire grec dans l'Antiquité	69
MICHEL AMANDRY L'introduction du portrait impérial sur le monnayage provincial romain	115
DANIEL ROGER Petits portraits du Grand Pompée: la physionomie comme étendard	123
DIETRICH BOSCHUNG Invasive Bilder. Zur Funktion von Miniaturporträts im militärischen Bereich	143
LORENZ E. BAUMER Trajan auf Säule und Fries	173
ANNE DE PURY-GYSEL Le buste d'or de Septime Sévère. A quel usage était-il destiné?	191

NORBERT FRANKEN	
Gerätständer, Klapp Tisch oder Reisewagen. Wozu dienten die römischen Bronzestatuetten griechischer ›Philosophen‹?	225
HENNER VON HESBERG	
Kleinformatige Bildnisstatuetten griechischer Dichter und Denker	249
JÖRN LANG	
Philosoph(i)en für den täglichen Gebrauch. Das Beispiel römischer Ringsteine	277
Autorinnen und Autoren / Auteurs	309
Tafeln / Planches	315



## EINLEITUNG

I

Formate bildlicher Darstellungen ergeben sich in vielen Fällen aus dem Kontext der Anbringung, denn der Ort, an dem sie sich einfügen müssen, bestimmt ihre Größe.<sup>1</sup> Bekannte Beispiele dafür sind die Gemmen, die in Ringe integriert und am Finger mitgeführt wurden. Obwohl Material und Funktion der Bildträger nur Bereiche von wenigen Zentimetern bieten, können hier Darstellungen erscheinen, die für weitaus größere Formate konzipiert worden sind. So findet sich die Figur der kolossalen, in der originalen Ausarbeitung etwa 11,50 m hohen Kultstatue der Athena Parthenos, im 5. Jahrhundert von Phidias aus Gold und Elfenbein geschaffen, mehrfach auf Siegelabdrücken aus Tell Kedesh.<sup>2</sup> Als Bild des Ringsteins ist die Figur drastisch verkleinert, auf knapp zwei Tausendstel der ursprünglichen Größe. Die Reduktion ermöglichte es, die Figur am Finger mitzuführen, sie in unterschiedlichen Situationen des Alltags zu betrachten oder zu zeigen und sie als Ausdruck einer bestimmten Person zu verwenden, die damit Dokumente siegelte und als authentisch beglaubigte. Sie erlaubte auch die Verwendung charismatischer Materialien wie Amethyst, dem die Fähigkeit zugeschrieben wurde, Trunkenheit zu verhindern, vor Zauberei zu schützen oder Hagel und Heuschrecken abzuwehren.<sup>3</sup> Die Reduzierung des Formats erforderte aber eine Beschränkung auf einige wenige Bildelemente, die für die Erkennbarkeit des Motivs unabdingbar waren.

---

**1** Boschung 2017, 67–79.

**2** Herbert 2003, 71–72 Ath 3–6; 80 Anm. 9 mit weiteren Exemplaren. – Zur Statue auf Gemmen: Nick 2002, 178 mit Anm. 1180.

**3** Zwierlein-Diehl 2007, 212–213.

Wenn das antike Porträt die mimetische Ähnlichkeit mit den dargestellten Personen anstrebte, so lag eine Wiedergabe im Format lebender Menschen nahe. Die meisten dreidimensionalen Bildnisse sind denn auch etwa in Lebensgröße gearbeitet, wobei bereits durch eine leichte Vergrößerung eine besondere Bedeutung angedeutet werden kann, wie dies etwa im Falle des Augustus geschah. Das gewählte Format erforderte beständige und massive Materialien wie Bronze oder Marmor, die die Darstellungen stabil und dauerhaft machten und zugleich für eine raumgreifende Präsenz sorgen konnten. Auf der anderen Seite verlangte ihr Gewicht einen festen Standort und machte eine Zirkulation äußerst schwierig.

## II

Die Bedingungen änderten sich in vielen Fällen, wenn Porträtköpfe in Reliefdarstellungen einbezogen werden sollten. Zwar ließ sich der Wunsch nach einer lebensgroßen, damit auch lebensnahen Wiedergabe der Personen bei Grabreliefs durch die Wahl eines entsprechenden Formats ohne weiteres umsetzen, doch legten vielerorts lokale Konventionen die Größe der Grabsteine und die Präsentation der Bildnisse fest. Bei Reliefs in architektonischem Kontext waren Maße und Proportionen durch die Gesamtanlage vorgegeben, damit auch die Größe der Porträtköpfe (vgl. hier den Beitrag von Lorenz Baumer).

So war der Kaiser am Titusbogen beim Forum in Rom fünf Mal dargestellt, in verschiedenen Größen und in unterschiedlicher Fokussierung. Für die (verlorene) Statuengruppe, die den Bogen bekrönte, gab die Oberseite der Attika die Möglichkeiten der Ausgestaltung vor. Sie erlaubte bei einer Tiefe von 5 Metern die Aufstellung einer Quadriga mit einer weit überlebensgroßen und weithin sichtbaren Statue, die eine detaillierte Wiedergabe der individuellen Züge des Geehrten möglich machte. Kleiner, aber noch immer lebensgroß war das Titusporträt in einem der beiden Durchgangsreliefs. Das zwei Meter hohe Bildfeld war durch die architektonische Gliederung bestimmt, ergab sich also zwingend aus der zu Beginn der Planung getroffenen Festlegung von Bauform, Proportionen und Aufbau des Bogens. Auch hier sind Physiognomie und Frisur detailliert ausgearbeitet. Da der Kopf an dieser Stelle für Betrachter gut zu erkennen ist, bezeugte er die Identität der Hauptfigur mit dem verstorbenen Kaiser, dessen Rolle als Triumphator durch Attribute und Begleitfiguren bereits visualisiert war.

Als Ort einer Darstellung des Adlerflugs des divinisierten Titus an dem Bogenmonument wurde, dem Thema angemessen, die Mitte des Gewölbes bestimmt, hoch über den Köpfen der Betrachter. Damit war zugleich ihre Maße durch den Kassettenschmuck des Gewölbes festgelegt, dessen Zentrum sie einnimmt. Da das Format der einzelnen zentralen Kasette von etwa 53,5 auf 55,5 cm zu klein erschien, wurde dem Apotheosebild die Fläche von drei Kassetten in der Höhe und drei Kassetten in der Breite eingeräumt. Daraus ergab sich, innerhalb der ornamentalen Rahmung, ein etwas über einen Meter hohes Bildfeld mit einer annähernd lebensgroßen Darstellung. Sie erlaubte die Anbringung eines zwar schematisch ausgeführten, aber dennoch erkennbaren Porträtkopfs. Er machte deutlich, dass es sich bei dem Adlerreiter nicht um Jupiter oder einen der früher divinisierten Kaiser handelt, sondern um den in der Inschrift genannten Divus Titus.<sup>4</sup>

In den beiden anderen Darstellungen war Titus nicht durch sein Porträt, sondern nur durch seine Position erkennbar. Für den Fries oberhalb der Archivolte, der den Triumphzug möglichst vollständig zeigen sollte, ergab sich aus der gewählten Bauform eine Höhe von 45 cm, mit Figuren von etwa 40 cm. Wenn der Kaiser in dem heute verlorenen Teil als eine von etwa 180 Personen dargestellt war, so konnte er schwerlich durch sein Miniaturporträt, sondern nur durch seine prominente Position in dem langen Zug erkannt werden, nämlich als Triumphator in der Quadriga. Noch reduzierter ist die fünfte Darstellung des Titus und sie kommt ganz ohne Porträt aus. Auf einem Bogen, der im sogenannten ›Beute-Relief‹ des Durchgangs abgebildet wird, erscheinen ein Reiter und zwei flankierende Quadrigen, die das Auftreten des Vespasian und seiner Söhne Titus und Domitian beim Triumphzug des Jahres 71 n. Chr. wiedergeben. Eine der beiden Quadrigen meint also den Triumphwagen des Titus, doch ist der Triumphator selber gar nicht dargestellt. Hier kam es nicht auf die Erkennbarkeit der Einzelpersonen an, sondern auf die einmalige Konstellation des evozierten Vorgangs.

---

<sup>4</sup> Alle Angaben nach Pfanner 1983.

Wenn für das antike dreidimensionale Porträt ein annähernd lebensgroßes Format üblich war, so mussten Abweichungen von dieser Regel umso auffälliger erscheinen. Sie sind denn auch in eigenen Studien eingehend gesammelt und untersucht worden.<sup>5</sup> Eine Steigerung der Maße um ein Mehrfaches der menschlichen Lebensgröße ist seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. unternommen worden und hat in den Götterstatuen der griechischen Klassik eine exemplarische Ausprägung gefunden. Die Kolossalstatuen hellenistischer Herrscher und römischer Kaiser waren daher stets Ausdruck übermenschlicher Fähigkeiten und Leistungen, zugleich Anspruch auf göttergleiche Ehrungen und oft im Kontext des Herrscherkultes errichtet (François Queyrel). Im öffentlichen Raum visualisierten sie Hierarchien und Machtverhältnisse, die durch die demonstrative Überschreitung der üblichen Proportionen augenfällig und sinnlich erfahrbar wurden. Offensichtlich wurde die exponierte und einzigartige Position des Herrschers auch, wenn sein Bildnis aus Gold oder Elfenbein hergestellt wurde (Anne de Pury-Gysel).

Ebenso auffällig war die Reduktion dreidimensionaler Bildnisse in Marmor, Bronze oder Ton (Estelle Galbois, Daniel Roger), die häufig nach den lebensgroßen Statuen gestaltet waren. Die Verkleinerung machte die Porträts beweglich, erlaubte ihre Herauslösung aus den festen Zusammenhängen der ursprünglichen Aufstellung und ihre Präsentation in neuen und häufig intimen Kontexten, etwa in Bibliotheken, Gärten, Schlafzimmern, Speisesälen oder Hausheiligtümern (Norbert Franken, Henner von Hesberg). Aber die durch Reduktion gewonnene Beweglichkeit führte auch dazu, dass die Bildnisse des Kaisers auf Feldzügen und bei militärischen Aktionen mitgeführt werden konnten.

Folgenreich war die Verwendung des Herrscherporträts als Bildmotiv der Münzen (Eleni Papaefthymiou, Michel Amandry): Zuerst der achämenidischen Satrapen, dann Alexanders des Großen und der hellenistischen Könige, später Caesars und der römischen Kaiser, endlich der Monarchen und Autokraten bis zum heutigen Tag. Das Münzbildnis des Herrschers verdeutlicht seine Kontrolle der staatlichen Ressourcen und damit die Etablierung seiner Macht. Zugleich ermöglicht es die Zirkulation einer autorisierten Fassung des Herrscherporträts, das bei öffentlichen Anlässen wie Geldspenden oder Soldzahlungen ausgegeben und

---

5 z. B. Kreikenbom 1992; Dahmen 2001; Ruck 2007; Lang 2012.

erläutert werden konnte, aber dann in vielen Bereichen des Alltags und über Jahrzehnte hinweg präsent blieb. Gleichzeitig schuf das Münzbildnis, festgelegt auf eine bestimmte Bildform und auf ein gewisses Format, Konventionen und Vorbilder für kleine Reliefbildnisse in anderen Materialien und Techniken, wie etwa Gemmen (Jörn Lang) und Medaillons (Dietrich Boschung). Hatte sich das Miniaturporträt durch die ständige Wiederholung in der Münzprägung etabliert, so ließ es sich in weiteren Bereichen anbringen, für die es zunächst nicht vorgesehen war.

#### IV

Die Tagung *Formats et Fonctions du Portrait*, aus der dieser Band hervorgegangen ist, wurde am 20. und 21. Oktober 2017 gemeinsam von der *École Pratique des Hautes Études – Paris Sciences et Lettres (EPHE –PSL)* und dem Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln in Paris durchgeführt. Die dort vorgetragenen Beiträge von Semra Mägele («Kaiserliche Kolossalporträts im Osten des römischen Reiches») und Marie-Françoise Boussac («Portraits et pseudo-portraits sur les sceaux de Délos») werden an anderer Stelle erscheinen.

Die Finanzierung der Tagung übernahm die vom *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)* und der *École Normale Supérieure (ENS)* gemeinsam betriebene *Unité mixte de recherche 8546 »Archéologie et Philologie d'Orient et d'Occident«* (AOrOc). Den Druck des Bandes ermöglichte das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) im Rahmen der Förderung des Internationalen Kollegs Morphomata. Allen, die die Durchführung der Tagung und den Druck des Bandes ermöglicht haben, gilt unser herzlicher Dank.

---

#### BIBLIOGRAPHIE

**Boschung 2017** Boschung, Dietrich: Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36. Paderborn 2017.

**Dahmen 2001** Dahmen, Karsten: Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit. Paderborn 2001.

**Herbert 2003** Herbert, Sharon C.: The Hellenistic Archives from Tel Kedesh (Israel) and Seleucia-on-the Tigris (Iraq). In: *Bulletin. The University of Michigan Museums of Art and Archaeology* 15, 2003, 65–86.

**Kreikenbom 1992** Kreikenbom, Detlev: Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr. Berlin / New York 1992.

**Lang 2012** Lang, Jörn: Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. Wiesbaden 2012.

**Nick 2002** Nick, Gabriele: Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption. Mainz 2002.

**Pfanner 1983** Pfanner, Michael: Der Titusbogen. Mainz 1983.

**Ruck 2007** Ruck, Brigitte: Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom. Heidelberg 2007.

**Zwierlein-Diehl 2007** Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin / New York 2007.

## INTRODUCTION

I

Les formats de la représentation figurée sont fonction bien souvent du contexte d'exposition, car le lieu destiné à les accueillir détermine leur dimension (Boschung 2017, 67–79). En témoignent évidemment les gemmes, qui étaient insérées dans des bagues passées au doigt. Bien que le matériau et la fonction des objets qui portaient l'image n'offraient qu'un espace de quelques centimètres, on peut trouver ici des images conçues pour de plus grands formats. Par exemple, on trouve souvent sur les empreintes de sceaux de Tell Kedesh la figure de l'Athéna Parthénos, dont l'original était une statue colossale haute de près de 11,50 m, œuvre de Phidias en or et en ivoire.<sup>1</sup> L'image de la bague, considérablement réduite, est presque cinq cents fois plus petite que la hauteur d'origine. La réduction a permis d'adapter la figure à la bague pour qu'on puisse la contempler ou la montrer en diverses occasions de la vie quotidienne et en faire l'expression d'un personnage particulier, qui s'en servait pour sceller des documents et les authentifier. Cette image permettait aussi l'utilisation de matériaux charismatiques comme l'améthyste, qui, croyait-on, avait la propriété d'empêcher l'ivresse, de protéger contre les sortilèges ou de se prémunir contre la grêle et les sauterelles (Zwierlein-Diehl 2007, 212–213). Toutefois la réduction du format avait pour conséquence une limitation à quelques éléments figurés peu nombreux, qui étaient indispensables pour reconnaître le motif.

Le format de la représentation était aussi dans l'Antiquité un thème littéraire, qui soulignait l'exploit de l'artiste dans la miniaturisation ou

---

<sup>1</sup> Herbert 2003, 71–72 Ath 3–6; 80 n. 9 avec d'autres exemplaires.- Sur la statue sur les gemmes: Nick 2002, 178 avec n. 1180.

le gigantisme. Des épigrammes de Posidippe attestent dans la première moitié du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. le goût du public pour l'hyperbole, qui fait passer de la création la plus minuscule à la grotte immense et précieuse (Queyrel 2010, 27–33). Deux valeurs de la critique d'art correspondent à ces deux versants de la création, la λεπτότης («finesse») et la σεμνότης («grandeur»). Elles sont symbolisées par deux œuvres aux échelles opposées, le char miniature de Théodoros de Samos et le Colosse de Rhodes de Charès de Lindos (Austin / Bastianini 2002, 67 A–B et 68 A–B).

Les portraits n'échappent pas à ces catégories d'échelle: Deinokratès de Rhodes aurait proposé de donner au mont Athos la forme d'Alexandre.<sup>2</sup> Ces variations sur l'échelle de l'image ne sont pas propres à l'histoire de l'art de l'Antiquité (Guillouët / Queyrel 2016): on peut interpréter, à différentes époques, les deux extrémités de l'échelle de l'œuvre comme deux aspects d'un même registre héroïque du geste créateur.

Pour l'Antiquité, tout un trésor d'images réunit des portraits miniatures reproduits sur des sceaux. Il en reste des dactyliothèques ou des «eikonothèques», mais ces représentations manifestaient l'adhésion personnelle de celui qui les portait à la personne représentée. C'est en particulier le cas pour les épicuriens au dire de Cicéron (*De finibus* V, I 3–II 4). La miniaturisation de l'image suppose ici l'exploit de reproduire le plus fidèlement possible le type iconographique et ses attributs, qui permettaient la reconnaissance du personnage représenté.

Dans le cas des portraits princiers miniatures, la reconnaissance de l'image s'inscrit aussi dans un processus d'adhésion au «corps politique» du souverain (Galbois 2018).

Comme le portrait antique cherchait à atteindre une ressemblance mimétique avec les personnes représentées, il était naturel de rendre à l'échelle le format des personnages vivants. Les portraits en trois dimensions sont le plus souvent exécutés grandeur nature et acquièrent une signification particulière, quand ils sont légèrement agrandis, comme c'est le cas pour Auguste. Le choix du format impliquait le recours à des matériaux consistants et solides comme le bronze ou le marbre, qui donnaient de la stabilité et de la durée aux représentations et pouvaient en même temps contribuer à une présence importante dans l'espace. D'un autre côté leur poids nécessitait un lieu d'exposition stable et rendait très difficile leur circulation.

---

<sup>2</sup> Meyer 1986, 22–30, fig. 1–12; Azoulay 2016, 229–261.



## II

Dans de nombreux cas, les conditions ont été modifiées, quand des têtes portraits devaient être introduites dans des images en relief. Même si, dans les reliefs funéraires, on souhaitait rendre directement une représentation des personnes grandeur nature et, par là, proche de la vie, des conventions locales limitaient en de nombreux endroits les dimensions et la présentation des images. Dans le cas des reliefs en contexte architectural, l'échelle et les proportions étaient déterminées par les conditions de leur exposition, de même que la grandeur des têtes portraits (voir la contribution de Lorenz Baumer).

L'empereur a ainsi été représenté à cinq reprises sur l'arc de Titus du Forum à Rome, avec des différences d'échelle et d'angle de vue. Pour le groupe statuaire (perdu), qui couronnait l'arc, la face supérieure de l'attique déterminait les conditions d'exposition. Sa largeur de 5 mètres autorisait la présentation d'un quadrigé avec une statue bien plus grande que nature visible de très loin, ce qui permettait un rendu détaillé des traits individuels du personnage honoré. Le portrait de Titus placé dans un des reliefs du passage était plus petit, mais toujours grandeur nature. La hauteur de deux mètres du relief était liée à son insertion dans l'architecture: elle avait été déterminée aussi de manière contraignante par le schéma directeur originel de la forme architecturale, des proportions et de la construction de l'arc. Dans ce cas aussi, la physionomie et la coiffure sont travaillées dans le détail. Comme le spectateur peut reconnaître facilement la tête à cet emplacement, il identifiait la figure principale comme l'empereur défunt, dont le rôle de triomphateur avait été mis en évidence par des attributs et les figures qui l'accompagnaient.

Le milieu de la voûte, en hauteur au-dessus des têtes des spectateurs, a été choisi, en accord avec le thème, pour recevoir une image de Titus divinisé emporté sur l'aigle en vol. Ses dimensions ont été déterminées par les caissons qui ornent la voûte, dont elle occupe le centre. Comme le format de l'unique caisson central, d'environ 53,5 sur 55,5 cm, paraissait trop petit, on réserva pour l'image de l'apothéose la place de trois caissons en hauteur et de trois en largeur. On a ainsi dégagé, à l'intérieur du cadre ornemental, une surface d'un mètre environ de haut occupé par une représentation presque grandeur nature. On put ainsi introduire une tête portrait reconnaissable, même si elle est schématique. Celle-ci

manifestait que le personnage porté par l'aigle n'était pas Jupiter ou un des empereurs divinisés avant, mais le Divin Titus nommé dans l'inscription<sup>3</sup>.

Dans les deux autres représentations, Titus n'était pas reconnaissable à son portrait, mais seulement à sa position. Pour la frise au-dessus de l'archivolte, qui devait montrer la procession du triomphe le plus complètement possible, la forme architecturale choisie offrait une hauteur de 45 cm, pour des figures d'environ 40 cm. Si l'empereur était représenté parmi les quelque 180 personnages dans la partie maintenant perdue, il aurait été difficilement reconnaissable sous forme d'un portrait miniature, mais seulement par sa position prééminente dans la longue procession, en triomphateur sur le quadriges. La cinquième représentation de Titus est encore plus réduite et elle est dépourvue de tout portrait. Sur un arc, qui est figuré dans le »relief du butin« du passage, on voit un cavalier et deux quadriges de part et d'autre, qui figurent l'entrée de Vespasien et de ses fils Titus et Domitien lors du triomphe de 71 ap. J.-C. Un des deux quadriges est donc pour le char triomphal de Titus, mais le triomphateur lui-même n'est pas du tout représenté. Il ne s'agit pas ici de reconnaître les personnages particuliers, mais d'évoquer la constellation unique liée à l'événement.

### III

Comme un format proche de la nature était habituel pour le portrait antique en trois dimensions, les écarts par rapport à cette règle devaient paraître d'autant plus sensibles. Ces cas ont été réunis et scrutés à fond dans certaines études.<sup>4</sup> Une augmentation du format plusieurs fois plus grande que nature est intervenue à partir du le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et a reçu une traduction exemplaire dans les statues divines classiques grecques. Les statues colossales des souverains hellénistiques et des empereurs romains exprimaient toujours pour cette raison des aptitudes et des actes surhumains, elles appelaient aussi des honneurs divins et étaient donc souvent érigées dans le contexte du culte royal (François Queyrel). C'est dans l'espace public que s'affichent des hiérarchies et des relations de pouvoir perçues immédiatement, qui font sens par le dépassement des

<sup>3</sup> Toutes les indications d'après Pfanner 1983.

<sup>4</sup> Par ex. Kreikenbom 1992.– Dahmen 2001. – Ruck 2007. – Lang 2012.

proportions habituelles. La position éminente et unique du souverain est révélée quand son portrait a été exécuté en or ou en ivoire (Anne de Pury-Gysel).

Tout aussi remarquable était la réduction de portraits en trois dimensions en marbre, bronze ou argile (Estelle Galbois, Daniel Roger), qui étaient souvent faits d'après des statues grandeur nature. La réduction rendait les portraits mobiles, permettait de les extraire des conditions fixes de leur exposition originelle et de les présenter dans des contextes nouveaux, souvent intimes, par exemple dans des bibliothèques, des jardins, des chambres à coucher, des salles de banquets ou des sanctuaires domestiques (Norbert Franken, Henner von Hesberg). Mais la mobilité obtenue grâce à la réduction permettait aussi de transporter les portraits de l'empereur en campagne et dans les actions militaires.

L'utilisation du portrait du souverain comme motif iconographique des monnaies a été riche de conséquences (Eleni Papaefthymiou, Michel Amandry), qu'il s'agisse tout d'abord des satrapes achéménides, puis d'Alexandre le Grand et des rois hellénistiques, plus tard de César et des empereurs romains, enfin des monarques et des autocrates jusqu'à nos jours. Le portrait monétaire du souverain signifie son contrôle des ressources de l'État et, par là, assure le maintien de son pouvoir. En même temps, il rend possible la circulation d'une conception autorisée du portrait du souverain, qui pouvait être répandu et expliqué dans des occasions publiques comme les distributions d'argent ou le paiement de la solde: il restait ensuite présent dans de nombreux domaines de la vie quotidienne durant des décennies. Le portrait monétaire, fixé sous une forme iconographique précise en un format déterminé, produisait simultanément des conventions et des modèles pour de petits portraits en relief en d'autres matériaux et techniques, comme par exemple les gemmes (Jörn Lang) et les médaillons (Dietrich Boschung). Une fois le portrait miniature bien fixé dans les émissions monétaires grâce à une répétition constante, il était introduit dans d'autres domaines, pour lesquels il n'avait pas été prévu.

#### IV

Le colloque *Formats et fonctions du Portrait*, dont les actes sont publiés dans ce volume, a été organisé à Paris les 20 et 21 octobre 2017 par l'École Pratique des Hautes Études – Paris Sciences et Lettres (EPHE – PSL) et le Collège international Morphomata de l'Université de Cologne. Les

communications qui y ont été présentées par Semra Mägele («Kaiserliche Kolossalporträts im Osten des römischen Reiches») et Marie-Françoise Boussac («Portraits et pseudo-portraits sur les sceaux de Délos») seront publiées ailleurs.

Le financement du colloque a été assuré par le labex TransferS de l'École Normale Supérieure – Paris Sciences et Lettres (ENS – PSL) avec l'Unité mixte de recherche 8546 «Archéologie et Philologie d'Orient et d'Occident» (AOrOc, Centre National de la Recherche Scientifique). L'impression du volume a été assurée par le ministère fédéral de la Culture et de la Recherche (*Bundesministerium für Bildung und Forschung, BMBF*) dans le cadre du financement du Collège international Morphomata. Tous nos remerciements vont à ceux qui ont permis l'organisation du colloque et la publication du volume.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Austin / Bastianini 2002** Austin, Colin / Bastianini, Guido (Hrsg.): *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*. Milan 2002.
- Azoulay 2016** Azoulay, Vincent: Un fantasme monumental: la statue-monde d'Alexandre le Grand. *Cahiers du Centre Glotz* 27, 2016, 229–261.
- Boschung 2017** Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Morphomata 36. Paderborn 2017.
- Dahmen 2001** Dahmen, Karsten: *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*. Paderborn 2001.
- Galbois 2018** Galbois, Estelle: *Images du pouvoir et pouvoir de l'image. Les «médaillons-portraits» miniatures des Lagides*. Bordeaux 2018.
- Guillouët / Queyrel 2016** Guillouët, Jean-Marie / Queyrel, François (Hrsg.): *Mini / Maxi: questions d'échelles*. *Histoire de l'art* 77, 2016.
- Herbert 2003** Herbert, Sharon C.: *The Hellenistic Archives from Tel Kedesh (Israel) and Seleucia-on-the Tigris (Iraq)*. In: *Bulletin. The University of Michigan Museums of Art and Archaeology* 15, 2003, 65–86.
- Kreikenbom 1992** Kreikenbom, Detlev: *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.* Berlin / New York 1992.
- Lang 2012** Lang, Jörn: *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*. Wiesbaden 2012.
- Meyer 1986** Meyer, Hugo: *Der Berg Athos als Alexander. Zu den realen Grundlagen der Vision des Deinokrates*. *Rivista di Archeologia* 10, 1986, 22–30.
- Nick 2002** Nick, Gabriele: *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*. Mainz 2002.
- Pfanner 1983** Pfanner, Michael: *Der Titusbogen*. Mainz 1983.

**Queyrel 2010** Queyrel, François: *Ekphrasis* et perception alexandrine. La réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides. *Antike Kunst* 53, 2010, 27–33.

**Ruck 2007** Ruck, Brigitte: Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom. Heidelberg 2007.

**Zwierlein-Diehl 2007** Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin / New York 2007.



---

FRANÇOIS QUEYREL

## STATUES ACROLITHES LAGIDES

### RÉSUMÉ

On oublie souvent que le format des statues cultuelles n'était pas forcément colossal à l'époque hellénistique. On vénérât toujours les vieilles idoles en bois de petit format que nous appelons improprement *xoana*. Dans un goût rétrospectif pour l'Antiquité vénérable la petite statue de l'Artémis de Larnaca, dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., présente ainsi un mélange de styles et de formats: la déesse s'accoude sur une effigie de plus petite échelle dont le style archaïsant, différent du sien, rappelle une statue cultuelle.<sup>1</sup> Cette sculpture illustre la coexistence dans les temples de statues archaïques de petit format avec des statues divines plus récentes, colossales, qui pouvaient être acrolithes: la différence d'échelle entre l'image plus récente et la petite idole archaïsante traduit ici une double vision des statues de culte. Cet exemple souligne l'intérêt de cerner les éléments qui concourent à l'«effet de réel», selon la formule de Roland Barthes, que produit la statue.<sup>2</sup>

---

L'étymologie définit les acrolithes par leur aspect visuel: on sait que le terme désigne des effigies dont les extrémités nues (*akra*: tête, mains et bras, pieds et jambes) étaient en pierre, plus exactement en marbre selon le sens du substantif *lithos* en grec. Le terme acrolithe, connu en grec ancien, est d'un emploi rare. Pausanias, qui est notre source littéraire

---

<sup>1</sup> Queyrel 2016, 103–104, 345, fig. 85.

<sup>2</sup> Barthes 1968.

principale, sur les neuf statues acrolithes qu'il cite, en attribue trois à Damophon et une à Phidias, mais il n'emploie pas le mot sous sa forme exacte:<sup>3</sup> on trouve dans six occurrences l'adjectif *akros* et dans un cas le substantif composé *akropodes*. Les acrolithes substituent du marbre à l'ivoire des statues que nous appelons chrysléléphantines et que certains textes mentionnent comme des statues *akreléphantines* («aux extrémités en ivoire»).

D'après les sources écrites, les parties découvertes du corps (tête, mains, pieds, jambes éventuellement) étaient fixées sur une âme en bois, éventuellement doré ou peint, tandis que le corps pouvait être habillé de vêtements véritables.<sup>4</sup> À Délos, les deux statues de culte, acrolithes, d'Héra portaient des vêtements de lin, à l'exemple du *xoanon* de Létô.<sup>5</sup> Dans le temple d'Asclépios à Titané «seuls apparaissaient de la statue de culte le visage, le bout des mains et des pieds; elle était en effet enveloppée dans une tunique (*chiton*) blanche de laine et dans un manteau (*himation*)» (Pausanias II, 11, 6). En Achaïe, à Aigion, la statue d'Illithye, dans un vieux temple, était en bois sauf aux extrémités des mains et des pieds qui étaient en marbre pentélique et elle était «recouverte du sommet de la tête jusqu'aux pieds par une fine étoffe» (Pausanias VII, 23,5). Quelques trouvailles de sculptures confirment ces attestations littéraires et épigraphiques<sup>6</sup> (fig. 1, pl. 1). Pour les sculptures acrolithes retrouvées, ce sont d'abord celles d'époque impériale qui ont suscité l'intérêt.<sup>7</sup> G. Despinois a étudié en particulier une Athéna colossale du type Médicis au musée de Thessalonique dont le corps disparu en bois était revêtu d'éléments en marbre munis de mortaises pour recevoir des tenons.<sup>8</sup>

3 Despinois 2004, 246 n. 4.

4 Queyrel 2016, 145.

5 Queyrel 2016, 145 n. 48 (références). *ID* 1417, l. 100–103: ἐν τῷι Λητώϊω· τὸ ἄγαλμα τῆς θεοῦ ξύλινον, δευκὸς χιτῶνα λινοῦν καὶ ἡμφιεσμένον λίνωι· ὑποδημάτων κοίλων ζευγος· θρόνον ἐφ' οὗ κάθηται ξύλινον· χελωνίδα ἔχουσαν ἐμπαίσματα ἐλεφάντινα.

6 Par exemple les fragments de l'Apollon de Cirò en Calabre au musée archéologique national de Reggio de Calabre (tête, main et pieds), à restituer assis: Despinois 2004, 274–276, pl. 5–6, fig. 10–14; ceux de Morgantina au musée archéologique d'Aidone en Sicile: Marconi 2008. Dans sa thèse en cours de publication, soutenue le 17 décembre 2016 à Genève, Virginie Nobs a repris l'étude des acrolithes en Grande Grèce («La sculpture en pierre en Grande Grèce du VI<sup>ème</sup> siècle à 209 av. J.-C.»).

7 Despinois 1975.

8 Despinois – Stefanidou-Tiveriou – Voutiras, 99–101, n<sup>o</sup> 72, fig. 158–165.





1 Statues acrolithes de Morgantina. Aidone, musée archéologique

Deux notions s'imbriquent dans la conception des statues acrolithes: ce seraient des statues colossales, qui se définissent par leur format, et des statues de culte, qui se définissent par leur fonction. Des textes, notamment de Pausanias, donnent des informations sur leur contexte d'exposition dans des temples. Au milieu du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., d'après un inventaire de statues qui décoraient à Athènes l'Asclépieion au sud de l'Acropole, comme l'a montré John Ma, non pas un gymnase, comme on le croyait en pensant au Ptolémaion, on trouve dans une exèdre, des Muses (acrolithes?), un Hermaphrodite, une Artémis et une statue de la Parthénos peut-être due à Timarchidès.<sup>9</sup>

Dans le royaume des Ptolémées, des têtes colossales sont sculptées selon une technique particulière de sculpture qui diffère en partie de celle employée pour les acrolithes d'époque impériale;<sup>10</sup> même si elle s'en rapproche, elle n'est pas reconnue dans l'étude de G. Despinis qui

<sup>9</sup> Ma 2008.

<sup>10</sup> Despinis 1975.



**2a-b** Profil droit et arrière de la tête de Ptolémée III découverte dans le temple de Zeus à Cyrène. Shahat, musées de Cyrène, C 17136. H 28 cm

porte sur des acrolithes plus anciens.<sup>11</sup> Un certain nombre de portraits lagides d'échelle colossale présente à l'arrière un trou de goujon, de section grossièrement carrée, qui s'enfonce à l'horizontale vers le haut du crâne; l'arrière du cou et la nuque sont creusés d'une cavité verticale en canal qui s'interrompt au niveau du lobe des oreilles. On expliquera ce dispositif de la manière suivante: l'arrière du crâne, en bois, était fixé par une cheville de section carrée qui s'enfonçait dans la mortaise horizontale et pourvu d'un tenon en bas qui s'emboîtait dans la mortaise verticale au bas du cou et se prolongeait pour assurer la liaison avec le corps en bois. L'emploi de stuc pour coller le bois au marbre explique que la face de joint du marbre n'était pas finement dressée. Le haut de la calotte crânienne pouvait être complété par une masse de stuc retenue dans une cuvette ménagée vers le haut du crâne.

La Cyrénaïque a fourni des exemples de cette technique sur deux portraits qui représentent Ptolémée III, le souverain qui fit revenir la

<sup>11</sup> Despinois 2004.



**3a-b** Profil droit et arrière de la tête de Ptolémée III découverte à Apollonia. Shahat, musées de Cyrène. H 40,5 cm

région dans le royaume lagide. L'identification des têtes ne fait pas de doute, par comparaison avec les profils monétaires du roi. Un portrait grandeur nature découvert dans le temple de Zeus à Cyrène présente, sur sa section verticale à l'arrière, deux cavités, l'une, de section grossièrement carrée, qui pénètre à l'horizontale dans le marbre, l'autre, située dessous, qui a la forme d'un canal vertical; ces deux mortaises recevaient une cheville et un tenon de la partie arrière du crâne en bois, qui fixait la tête au corps disparu, en bois aussi (fig. 2a-b).<sup>12</sup> Ces deux cavités sont déportées vers la droite par rapport à l'axe du cou, ce qui correspond à la position de la tête, inclinée vers la droite. Jean Charbonneaux pensait à un complément en stuc, à la suite de C. Anti qui avait publié la tête:<sup>13</sup> »Le revers de la tête de Ptolémée III trouvée à Cyrène présente exactement le même dispositif, comme on peut le voir sur la fig. 4 de l'article de C. Anti qui suppose lui aussi un complément en stuc.« Cependant on

**12** Découvert dans le temple de Zeus à Cyrène en 1926. H 28 cm. Kyrieleis 1975, 168, C 2, pl. 18, 4; 19, 1-2; Queyrel 2002, 54 fig. 60-63; 68-69, n° 9.

**13** Charbonneaux 1953, 109.

comprend mal dans cette hypothèque pourquoi la face de joint postérieure est dressée comme une paroi verticale, ce qui fragilise l'adhérence du stuc. En fait, le complément, comme nous l'avons vu, était en bois et du stuc était employé pour assurer la liaison des deux éléments; l'effigie était acrolithe, comme l'indique ce mode de fixation de l'arrière du crâne.

Une tête découverte en contexte secondaire à Apollonia, le port de Cyrène, dans les fouilles sous-marines d'André Laronde, est de format colossal (fig. 3a–b).<sup>14</sup> La partie postérieure du crâne est coupée selon un plan vertical, grossièrement piqueté, qui présente deux grosses mortaises sur la face de joint postérieure: l'une, à hauteur du nez, de section carrée (4 cm × 4 cm), s'enfonce horizontalement de 3 cm; la seconde, en position verticale, située sur l'arrière du cou, a une section de 2 cm × 2 cm. Le côté droit du cou est soigneusement dressé selon un plan oblique. La partie supérieure du crâne est coupée selon un plan inégal, perpendiculaire à la surface de joint postérieure. Le haut du crâne était complété en stuc, tandis que l'arrière l'était en bois, muni d'un tenon vertical qui s'engageait dans la mortaise verticale pour rattacher la tête avec son cou à un corps en bois disparu. Étant donné l'échelle colossale, un corps en bois stuqué ou doré est seul vraisemblable. On en conclura que la tête appartenait à un acrolithe, dont les parties nues (visage, cou, mains et pieds) étaient en marbre. La statue d'Apollonia pouvait mesurer, en pied, jusqu'à trois mètres de haut et le corps de cet acrolithe était en bois, peint ou doré. Comme à Cyrène, cette effigie était très probablement cultuelle et pouvait être associée à une effigie de culte traditionnelle. La tête colossale d'Apollonia, qui témoigne d'influences classicisantes, se rapproche de portraits monétaires émis du vivant du roi; il est vraisemblable qu'elle a été produite dans un atelier cyrénéen sous son règne. Elle a pu être érigée dans les années 235, du vivant de Ptolémée III, car ce portrait juvénile se rapproche de portraits monétaires contemporains.<sup>15</sup>

La technique dont témoignent ces exemplaires de Cyrénaïque n'est pas isolée dans les portraits lagides et on pourrait multiplier les exemples.<sup>16</sup> La tête d'un Ptolémée<sup>17</sup> (fig. 4), qui provient d'un groupe de

<sup>14</sup> Trouvaille sous-marine faite en 1998 dans un vivier à Apollonia de Cyrénaïque. H 40,5 cm. Laronde – Queyrel 2001; Queyrel 2002, 52, fig. 56–58; 66, n° 3; Queyrel 2016, 147, fig. 119.

<sup>15</sup> Queyrel 2002, 51–53.

<sup>16</sup> Laronde – Queyrel 2001, 778–782, n°s 24–36.

<sup>17</sup> Paris, musée du Louvre, Ma 3168. H 46 cm. Queyrel 2016, 139–140, 347–348, fig. 105; arrière: Laronde – Queyrel 2001, 751, fig. 15.



4 Portrait de roi lagide du groupe du Sarapieion d'Alexandrie. Paris, musée du Louvre, Ma 3168. H 46 cm



**5a-d** Fragments du groupe de Thmouis. Le Caire, Musée Égyptien. **a.** Tête d'Alexandre. Inv. JE 39521. H 18,5 cm; **b.** Bras rapportés féminins avec mains. Bras droit: inv. 39524. L 14,5 cm; bras gauche: inv. 39523. L 26 cm; **c.** Bas des jambes et pieds d'une effigie assise masculine. Inv. 14/2/22/3. H 18 cm; **d.** Petit autel. Inv. 14/2/22/15. H 30 cm

trois effigies colossales (un couple royal qui encadrait Sarapis), est coupée de la même manière à l'arrière et présente deux grosses mortaises disposées comme à Apollonia. La tête colossale de Sarapis de ce groupe du Sarapieion d'Alexandrie présente à l'arrière la même mortaise verti-

cale pour la fixer sur un élément postérieur en bois, mais sans mortaise horizontale.<sup>18</sup>

Une tête de format colossal identifiée comme Ptolémée IX ou X, qui viendrait de Memphis, témoigne d'une autre technique, avec un évidement du crâne à l'arrière sans recours à un goujon de bois.<sup>19</sup> On interprétera cette cuvette comme un moyen d'alléger la tête, selon une technique connue ailleurs;<sup>20</sup> elle n'était pas destinée à recevoir du stuc qui aurait formé la calotte crânienne. Une grosse mortaise de section carrée, creusée à la verticale à la base du cou, permettait de fixer la tête sur le corps en bois disparu. Du stuc complète les détails des cheveux et de la barbe ainsi que les ailes du nez. On note deux traces de pointe sur le côté gauche de la tête, près de l'oreille, à un endroit où du stuc a disparu: elles étaient destinées à faciliter l'adhérence de cette matière sur le marbre. De même, on voit que la surface est épannelée sous le menton et le maxillaire droit, où des lacunes dans les compléments de stuc laissent apercevoir le marbre. L'application du stuc a entraîné une coulée sur le côté droit du cou.

La technique des statuette acrolithes est différente de celles employées pour les têtes colossales (avec tenon ou évidement du crâne). Tous les portraits acrolithes en effet ne sont pas des effigies colossales, mais il existe des statuette de culte acrolithes, comme celles du groupe de Thmouis, œuvre d'un atelier alexandrin dans les années 180–170, où les dix statuette représentant des Lagides et Alexandre étaient associées à dix petits autels:<sup>21</sup> les parties nues retrouvées (tête avec le cou, bras et jambes) étaient rapportées sur un corps en bois, dont le vêtement était sans doute peint ou doré; ces statuette, dont les plantes des pieds sont sculptées, étaient figurées assises (fig. 5a–d).

Voyons maintenant quelle était la fonction de ces effigies acrolithes; les quelques sculptures dont le contexte est connu sont liées au culte royal. Nous constatons aussi que la fonction culturelle de la statue n'est pas associée obligatoirement à un format particulier.

**18** Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 3912. H 53 cm. Queyrel 2016, 139, 348, fig. 106; arrière: Laronde – Queyrel 2001, 755, fig. 21.

**19** Boston, Museum of Fine Arts, inv. 59.51. H 64 cm. Kyrieleis 1975, p. 175–176, H 6, pl. 62, 64, 1–3; F. Queyrel, in Laronde – Queyrel 2001, 777, n° 22.

**20** Par exemple la tête d'un Hercule colossal du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. trouvée à Rome (Musei Capitolini, inv. 2381): Giustozzi 2001.

**21** Lembke 2000; Queyrel 2003.

Pour les statues colossales, les têtes du Sarapieion d'Alexandrie sont particulièrement intéressantes. Ce groupe est composé d'un couple de souverains lagides (fig. 4, 6) entourant une statue de Sarapis qui n'était évidemment pas la statue cultuelle de Bryaxis. Helmut Kyrieleis, qui l'a reconstitué, a cru que, pour cette raison, le groupe n'avait pas de fonction cultuelle et que ces statues n'étaient donc pas des *agalmata*, mais des *eikones* offertes en ex-voto.<sup>22</sup> En fait le sanctuaire de Sarapis abritait d'autres cultes que celui de Sarapis. Ainsi y a-t-on trouvé un autel inscrit pour le culte de Ptolémée II et Arsinoé II.<sup>23</sup> Il paraît tout à fait envisageable que le groupe retrouvé ait reçu un culte où le couple royal était *synnaos* du dieu titulaire du sanctuaire.

Certains détails suggèrent que les deux têtes royales ont subi des reprises qu'on ne discerne pas sur la tête de Sarapis. La tête de reine présente des traces de modifications dans la chevelure<sup>24</sup> (fig. 6) : la partie postérieure du crâne est parcourue de mèches souples qui s'interrompent au contact d'une étroite zone de mèches plus fines, sèchement incisées et serrées par un large diadème. Cette différence de travail amène à supposer que la tête a été pourvue dans un second temps d'un voile qui a recouvert la partie arrière du crâne. La reine aurait d'abord été figurée tête nue, coiffée en côtes de melon comme Arsinoé III, avant de recevoir un voile en stuc pour représenter peut-être Cléopâtre I<sup>re</sup>, mère et régente de Ptolémée VI, ou son épouse Cléopâtre II, vers 170, au moment où apparaissent aussi des portraits monétaires voilés d'Arsinoé III. Quant au roi (fig. 4), il mélange des traits caractéristiques de Ptolémée VI et de Ptolémée IV, avec lequel il est souvent identifié.<sup>25</sup> Ses traits et la forme du visage, en rectangle allongé, sont proches des portraits de Ptolémée VI mais les mèches frontales moutonnent comme les courtes boucles de Ptolémée IV.

De même que dans le Sarapieion d'Alexandrie, le portrait lagide de Cyrène (fig. 1, pl. 1) vient d'une statue de culte associée à celle du titulaire du temple, en tant que divinité *synnaos* : le culte de Ptolémée III était donc associé à celui de Zeus. De quand date cette effigie lagide ? Dans une approche spontanée, on dirait du règne du roi représenté, donc entre 246 et 222/1, et même plutôt du début du règne à en juger par la jeunesse du

<sup>22</sup> Kyrieleis 1980.

<sup>23</sup> Sabottka 2008, 50–64, pl. 13–18.

<sup>24</sup> Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 3908. H 46 cm. Queyrel 2016, 139, 348, fig. 107.

<sup>25</sup> Queyrel 2017, 106–108, fig. 20.





6 Portrait de reine lagide du groupe du Sarapieion d'Alexandrie. Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 3908. H 46 cm

modèle. Une étude plus attentive amène cependant à corriger cette datation. Sur les monnaies émises par le successeur de Ptolémée III à Alexandrie, notamment les *mnaieia* improprement appelés »octodrachmes d'or«,

le roi Évergète est figuré dans la prime jeunesse;<sup>26</sup> un portrait rajeuni apparaît aussi dès son vivant au milieu de son règne dans les années 235 sur des tétradrachmes.<sup>27</sup> On retrouve le même phénomène de rajeunissement sur une tête du Louvre portant la *mitra* dionysiaque.<sup>28</sup> On ne peut donc tirer de la jeunesse du modèle, pour la sculpture, une datation différente de celle que donne l'étude des portraits monétaires: la statue de Cyrène a pu être érigée du vivant de Ptolémée III, à partir de 235, ou après sa mort sous le règne de son successeur Ptolémée IV.

Revenons aux statuettes acrolithes de l'ensemble de Thmouis (Tell Timai), un site du Delta oriental du Nil, près de Mendès; d'après les circonstances de la trouvaille ce sont des statues de culte dont l'échelle n'est pas colossale, ce qui ne doit pas étonner: les *xoana* traditionnels sont souvent de petite taille et, même quand les statues cultuelles sont des *agal mata* qui figurent des rois, elles peuvent se présenter comme des statuettes de petit format. La dimension réduite des effigies n'indique pas qu'il s'agit d'un ensemble qui recevait la forme privée du culte dynastique, même si les fragments sculptés découverts en février 1908 ne peuvent plus être situés dans ce site bouleversé qui présente l'aspect d'un paysage lunaire. Dans la pièce où ces statuettes ont été découvertes, C. C. Edgar mentionne la trouvaille d'un avant-bras plus grand que nature en deux fragments et d'une main gauche un peu plus petite.<sup>29</sup>

L'ensemble comprend les restes de dix statuettes de même facture et de technique acrolithe (têtes, membres supérieurs et membres inférieurs en marbre) qui représentaient neuf souverains lagides avec Alexandre et une statuette féminine drapée de plus petit format, ainsi que dix autels miniatures, une table d'offrande et les restes d'une hydrie en albâtre (fig. 5a-d).<sup>30</sup> Chaque statuette était associée à un petit autel qui permettait de faire des fumigations d'encens ou recevait des offrandes non sanglantes ou des libations. La table d'offrande, ornée de deux serpents qui portent les couronnes de la Basse et de la Haute-Égypte, évoque aussi les traditions égyptiennes du culte pharaonique. Les portraits représentent avec Alexandre des couples de Lagides, des Adelphe (Ptolémée II et Arsinoé II) à Ptolémée V Épiphane avec Cléopâtre I<sup>re</sup> et leur fils Ptolé-

<sup>26</sup> Queyrel 2002, 5–10, fig. 1–5; Queyrel 2016, pl. 28.

<sup>27</sup> Queyrel 2002, 15–19, fig. 10.

<sup>28</sup> Paris, Louvre, Ma 4164. H 28 cm. Hamiaux 1998, 74–75, n° 76, 3 fig.; Queyrel 2002, 57, fig. 67–70; 69, n° 11.

<sup>29</sup> Edgar 1915, 7, n<sup>os</sup> 14–15.

<sup>30</sup> Queyrel 2016, 147, 349, fig. 120 (avec bibliographie).

mée VI Philomètor. Comme le roi lagide le plus récent qui soit figuré est Ptolémée VI, on peut dater le groupe sculpté à partir des années 180 et comme Cléopâtre II, sa sœur qu'il épouse en 175, est absente, la fourchette chronologique se resserre entre 180 et 176, si le groupe a été retrouvé au complet; tous les portraits sont posthumes, sauf ceux de Ptolémée VI et de Cléopâtre I<sup>re</sup>, morte en 176, qui sont d'échelle un peu plus grande que les autres.

Le bâtiment A, où a eu lieu la trouvaille, semblait appartenir, selon Edgar, à la couche romaine du site, mais le fouilleur présente prudemment cette datation, sans précision supplémentaire.<sup>31</sup> On peut se demander s'il n'a pas été influencé par l'opinion communément partagée de son temps qui voyait en Tell Timai un site d'époque romaine, par opposition à Mendes. L'indice chronologique invoqué n'est en tout cas pas très précis: les briques cuites que l'on trouve à Tell Timai indiquent, selon lui, sûrement «une date tardive». Les fouilles récentes de l'Université d'Hawaï ont mis en rapport une destruction du site au début du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., sous le règne de Ptolémée V, avec une révolte indigène mentionnée dans la *Pierre de Rosette*. Si l'ensemble était en place, il est possible que les dix portraits d'Alexandre et des souverains lagides aient été *synnaoi* d'une divinité représentée par une statue plus grande que nature dont on a trouvé deux fragments d'un bras plus grand que nature. Les rois et les reines sont eux-mêmes assimilés à des divinités grecques traditionnelles, comme Ptolémée III en Dionysos, ou d'influence égyptienne, comme Bérénice II en Isis.

Cette galerie de portraits acrolithes lagides s'inscrit en miniature dans la tradition du Philippeion d'Olympie qui réunissait les statues chrysléphantines d'Alexandre, de ses parents et de ses grands-parents.<sup>32</sup> Ces témoins du culte royal en Égypte, qui ont été trouvés en contexte, peuvent être comparés aux nombreuses têtes-portraits lagides arrivées sur le marché des antiquités sans provenance précise. De telles statuettes pouvaient être pareillement acrolithes; d'après les sources littéraires et épigraphiques, elles ont pu aussi servir à la célébration du culte royal dans les maisons privées: un texte de Satyros, *Les demeures d'Alexandrie*, se rapporte à la célébration du culte d'Arsinoé II Philadelphe sur le toit des maisons<sup>33</sup> et les décrets de Memphis dont la *Pierre de Rosette* porte une

<sup>31</sup> Edgar 1915, 2.

<sup>32</sup> On discute pour savoir si ces effigies étaient chrysléphantines: Krumeich 2017, 215, n. 14.

<sup>33</sup> The Oxyrhynchus papyri XXVII (1962), 2465, l. 7–23.

copie<sup>34</sup> (en 196) ainsi que la stèle du premier décret de Philae<sup>35</sup> (en 185) ordonnent aux simples particuliers de célébrer le culte royal dans leurs maisons.

Nous avons vu que la définition des acrolithes, qui repose sur des critères techniques, pas toujours bien reconnus dans le cas des portraits lagides, implique communément deux notions: celle de statue colossale, caractérisée par son format, et celle de statue de culte, caractérisée par sa fonction. La première association, entre acrolithe et format, ne se vérifie pas dans l'Égypte lagide: des têtes colossales viennent d'acrolithes d'après leur technique particulière si on suit mon hypothèse, mais on connaît aussi des statuette acrolithes, d'une technique différente. Certains portraits lagides viennent de statues cultuelles de technique acrolithe et de taille colossale, comme les têtes du Sarapieion d'Alexandrie ou celle d'Apollonia de Cyrénaïque; d'autres sont grandeur nature comme le Ptolémée III de Cyrène. Ces têtes illustrent une technique de complément qui consiste à compléter en bois l'arrière de la tête, fixé par des tenons à la partie en marbre et au corps en bois. Les statuette de Thmouis sont aussi des effigies cultuelles, mais de petit format; cet ensemble dynastique se conçoit de préférence dans le cadre d'un culte public. On constate que la technique des acrolithes s'adapte au format et que la statue acrolithe a une fonction de statue cultuelle.

---

**34** Devauchelle 1990 (avec traduction du démotique; passage p. 29–30); Nespoulous-Philippou 2015, II, p. 283–301, n° II (avec bibliographie et traduction de la version hiéroglyphique; passage p. 301, § 4.11). Je remercie Georges Soukiassian pour toute l'aide apportée.

**35** Nespoulous-Philippou 2015, II, p. 318–331, n° IV (avec bibliographie et traduction de la version hiéroglyphique; passage p. 331, § 4.11).

---

 DROITS ICONOGRAPHIQUES

- Fig. 1 / Pl. 1** cl. François Queyrel.  
**Fig. 2a** cl. Musées de Cyrène, Shahat.  
**Fig. 2b** cl. André Laronde.  
**Fig. 3a-b** cl. André Laronde.  
**Fig. 4** cl. François Queyrel.  
**Fig. 5 a-d** cl. Jean-François Gout, IFAO.  
**Fig. 6** cl. Jean-Claude Fernandes.

---

 BIBLIOGRAPHIE

- Barthes 1968** Barthes, Roland: L'effet de réel. In: *Communications* 11, 1968, 84-89.
- Charbonneaux 1953** Portraits ptolémaïques au Musée du Louvre. In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 47, 1953, 99-129.
- Despinis 1975** Despinis, Giorgos: Ἀκρόλιθα. Athènes 1975. 21: Publications Archaiologikon Deltion.
- Despinis 2004** Despinis, Giorgos I.: Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit. In: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*. 8: Philologisch-historische Klasse (2004), 245-301, pl. 1-24.
- Despinis - Stefanidou-Tiveriou - Voutiras 1997** Despinis, Giorgos - Stefanidou-Tiveriou, Thea - Voutiras, Emmanuel: *Catalogue of Sculpture in the Archaeological Museum of Thessaloniki I*. Thessalonique 1997.
- Devauchelle 1990** Devauchelle, Didier: *La Pierre de Rosette, présentation et traduction*. Paris 1990.
- Edgar 1915** Edgar, Campbell Cowan: Greek sculpture from Tell Timai. In: *Le Musée Égyptien. Recueil de monuments et de notices sur les fouilles d'Égypte*, publié par G. Maspero (1915), 1-13, pl. I-V.
- Giustozzi 2001** Giustozzi, Nunzio: Gli dei in pezzi: l'Hercules Πολυκλέους e la tecnica acrolitica nel II secolo a. C. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 102, 2001, 7-82.
- Hamiaux 1998** Hamiaux Marianne: *Les sculptures grecques. II: La période hellénistique (III<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles avant J.-C.)*. Paris 1998.
- Krumeich 2017** Krumeich, Ralf: La vie des statues-portraits grecques dans les sanctuaires panhelléniques d'Olympie et de Delphes. In: *Queyrel - von den Hoff* 2017, 211-251.
- Kyrieleis 1975** Kyrieleis, Helmut: *Bildnisse der Ptolemäer*. Berlin 1975. 2: Archäologische Forschungen.
- Kyrieleis 1980** Kyrieleis, Helmut: Ein hellenistischer Götterkopf. In: *Στήλη, Τομός εις μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος*. Athènes 1980, 383-387, pl. 168-174.

- Laronde - Queyrel 2001** Laronde, André – Queyrel, François: Un nouveau portrait de Ptolémée III à Apollonia de Cyrénaïque. In: *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (2001), 737–771.
- Lembke 2000** Lembke, Katja: Eine Ptolemäergalerie aus Thmuis/Tell Timai. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 115, 2000, 113–146.
- Ma 2008** Ma, John: The Inventory SEG XXVI 139, and the Athenian Asklepieion. In: *Τεκμήρια / Tekmèria* 9, 2008, 7–16.
- Marconi 2008** Marconi, Clemente: Gli acroliti da Morgantina. In: *Prospettiva* 130–131, 2008, 2–21.
- Nespoulous-Philippou 2015** Nespoulous-Philippou, Alexandra: Ptolémée Épiphane, Aristonikos et les prêtres d'Égypte. Le décret de Memphis (182 a.C.), édition commentée des stèles Caire RT 2/3/25/7 et JE44901. Montpellier 2015. *Cahiers »Égypte Nilotique et Méditerranéenne«* 12.
- Queyrel 2002** Queyrel, François: Les portraits de Ptolémée III Évergète et la problématique de l'iconographie lagide de style grec. In: *Journal des Savants* (2002) janvier–juin, 3–73.
- Queyrel 2003** Queyrel, François: Un ensemble du culte dynastique lagide: les portraits du groupe sculpté de Thmouis (Tell Timai). In: *Faraoni come dei, Tolemei come faraoni. Atti del V Congresso Internazionale Italo-Egiziano*, Torino, *Archivio di Stato – 8–12 dicembre 2001, Torino–Palermo 2003*, 474–499.
- Queyrel 2016** Queyrel, François: La sculpture hellénistique. 1: Formes, thèmes et fonction. *Les manuels d'art et d'archéologie antiques*. Paris 2016.
- Queyrel 2017** Queyrel, François: Les changements d'identité des Lagides. In: *Queyrel – von den Hoff 2017*, 103–109.
- Queyrel – von den Hoff 2017** Queyrel, François – von den Hoff, Ralf (éd.): *La vie des portraits grecs. Statues-portraits du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Usages et recontextualisations*. Paris 2017.
- Sabottka 2008** Sabottka, Michael: *Das Serapeum in Alexandria. Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr.* Le Caire 2008. *Études alexandrines* 15.

---

ESTELLE GALBOIS

## **LES PORTRAITS DES LAGIDES DANS LA COROPLATHIE: DES PORTRAITS POPULAIRES?\***

### RÉSUMÉ

Les portraits des souverains lagides illustrent parfaitement le phénomène inouï de profusion des images royales à l'époque hellénistique. Confectionnés dans des matériaux divers et selon des techniques variées, les effigies de ces rois apparaissent en effet sur des supports multiples aux dimensions différentes. Parmi ces formes de portrait, le portrait en terre cuite, spécifique, retient l'attention. Moins connu que les images fabriquées dans des matériaux précieux, il nous permet de nous interroger sur l'existence de représentations destinées, a priori, au plus grand nombre. Les effigies en terre cuite étaient-elles largement diffusées dans le royaume? On pourra apporter des éléments de réponse en considérant le corpus rassemblé, l'iconographie adoptée pour représenter les reines et les rois, et les lieux de découverte de ces portraits d'argile en évoquant notamment le matériel coroplathique mis au jour sur des sites localisés dans le Delta et le Fayoum.

---

\* Mes sincères remerciements s'adressent à Pascal Capus (Musée Saint-Raymond de Toulouse) et Isabelle Hasselin Rous (Paris, Musée du Louvre) qui m'ont obligeamment autorisé à publier les clichés photographiques des portraits conservés dans leur musée respectif, ainsi qu'à Marina Gélineau pour son dessin du portrait d'Alexandre le Grand de Karanis.

Les images des souverains hellénistiques, omniprésentes dans les cités du monde grec, font partie de la culture visuelle des Anciens. Elles sont le produit d'une évolution progressive et relativement complexe<sup>1</sup>. Confectionnés dans des matériaux divers et selon des techniques variées, les portraits des rois apparaissent en effet sur des supports multiples. De tailles diversifiées, ils peuvent être de dimensions colossales ou miniatures, certains atteignant une hauteur de quelques centimètres<sup>2</sup>. Les effigies des rois gréco-macédoniens d'Égypte, les Lagides ou Ptolémées, illustrent parfaitement ce phénomène de profusion des représentations royales à l'échelle d'un royaume, et même hors des frontières de celui-ci; ils sont relativement bien connus depuis la synthèse fondamentale d'Helmut Kyrieleis parue en 1975. Les Lagides ont été immortalisés dans la pierre, le monnayage, la glyptique et, de façon moins attendue, sur des objets du quotidien comme des pièces de vaisselle ou encore de mobilier. Les recherches ont initialement porté sur les portraits de la grande plastique, monétaires et glyptiques<sup>3</sup>. Ces effigies, en général très bien conservées et conçues dans des matériaux précieux, semblent exclusivement destinées aux privilégiés. On peut se demander si elles sont bel et bien représentatives de la réalité de l'imagerie royale de l'Égypte ptolémaïque. La grande majorité de la population ne possédait-elle pas d'images de leurs souverains? Il convient de s'interroger sur l'existence de représentations des Lagides, disons plus «populaires» parce que de moindre coût et facilement accessibles. Pour mener à bien cette enquête, le matériel coroplastique, spécifique, largement diffusé dans les sociétés anciennes, semble *a priori* constituer un corpus de premier plan. De tels portraits en terre cuite existent pour les hommes illustres de l'Antiquité: on compte ainsi des représentations d'Homère, Socrate, Démosthène ou encore Ménandre pour ne citer que quelques exemples<sup>4</sup>. Qu'en est-il

---

**1** Pour une approche synthétique: Perrin-Saminadayar 2017, 9–21 («La naissance du portrait») et Azoulay – von den Hoff 2017 («Dissémination: statues-portraits multiples et diffusion sur d'autres médias»), 151–194.

**2** Galbois 2016.

**3** Ceux de la petite plastique de bronze ont été reconsidérés plus récemment par Renate Thomas à l'occasion d'une étude portant sur une statuette de Ptolémée IV: Thomas 2002. Pour une synthèse sur les «médaillons-portraits» miniatures: Galbois 2018.

**4** Voir l'étude de Luigi Bernabò Brea parue en 2000. Il faut bien avouer qu'il n'est pas toujours aisé de reconnaître des portraits dans ces terres cuites. Voir par exemple les statuettes censées représenter Homère (11–13, fig. 3) ou bien



réellement des monarques hellénistiques? La rareté des travaux consacrés à ce thème constitue un obstacle de poids. On signalera toutefois les études de Simone Besques<sup>5</sup> et de Robert A. Lunsingh Scheurleer qui portent sur cet aspect de l'imagerie lagide<sup>6</sup>. Nous nous proposons de nous interroger ici sur l'iconographie développée par les coroplastes pour figurer les Lagides et sur les fonctions et les contextes d'utilisation de ces images singulières<sup>7</sup>. Cependant, cette analyse ne peut être menée sans établir au préalable les liens avec les images d'Alexandre le Grand, dont les traits ont été véhiculés sur de nombreux média en Égypte, et ce bien après sa mort.

## 1. LES PORTRAITS D'ALEXANDRE LE GRAND DANS LA COROPLATHIE ÉGYPTIENNE: IDENTIFICATION, SPÉCIFICITÉ ET ENJEUX

L'analyse des portraits du conquérant macédonien permet de s'interroger sur les modèles de ces images de petit format et de revenir sur les critères autorisant l'identification du monarque. Elle permet également de mesurer l'impact de ces images dans la société de l'Égypte ptolémaïque.

À partir des années 330 avant J.-C., les portraits d'Alexandre le Grand ont connu une formidable diffusion dans le monde grec. Le Macédonien est en effet représenté sur le monnayage et dans la grande et la petite plastique, et apparaît en parallèle sur d'autres supports, glyptiques notamment. Quelques portraits du fils de Philippe II et d'Olympias peuvent être rattachés au domaine coroplastique. Force est de constater néanmoins que ceux-ci sont fort peu nombreux.

### 1.1 RECONNAÎTRE LES TRAITS D'ALEXANDRE LE GRAND

Evaristo Breccia a publié dans les années 1930, dans le catalogue en plusieurs volumes des figurines de terre cuite du Musée gréco-romain d'Alexandrie, deux statuettes figurant Alexandre, dont l'une a été re-

---

Socrate (13-14, fig. 4). En revanche, Ménandre est clairement identifiable (26-32, en particulier fig. 18). Ce corpus compte aussi un moule fragmentaire représentant Alexandre le Grand (50-51, fig. 51).

<sup>5</sup> Besques 1957.

<sup>6</sup> Lunsingh Scheurleer 1978.

<sup>7</sup> Nous ne traiterons pas ici des représentations de tradition pharaonique stéréotypées dans lesquelles il est illusoire de vouloir chercher à identifier tel ou tel souverain.



**1** Alexandre le Grand, Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 23168



**2** Tête d'Alexandre le Grand découverte à Karanis

trouvée à Alexandrie, dans la nécropole d'Hadra<sup>8</sup>, l'autre de provenance inconnue (fig. 1)<sup>9</sup>. En matière d'identification le doute n'est pas permis: on retrouve sur les deux exemplaires la chevelure mi-longue aux mèches souples avec l'*anastolè* (ou double boucle) surplombant le front, les yeux levés vers le ciel et humides, et la bouche entrouverte qui sont autant de caractéristiques mentionnées dans le portrait littéraire du conquérant macédonien que fait Plutarque: »En ce qui concerne l'apparence physique d'Alexandre, les statues qui la montrent le mieux sont celles de Lysippe [...]. Les particularités que, par la suite, beaucoup des diadoques et de ses amis s'efforcèrent d'imiter – la manière, par exemple, dont il

<sup>8</sup> Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 22437; H. 7 cm. Breccia 1930, 60, n° 305, pl. XXVI, fig. 2.

<sup>9</sup> Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 23168; H. 12 cm; provenance: Alexandrie?, achat Tano 1932; fin II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. avant J.-C. Breccia 1934, 41, n° 222, pl. LXXIX, fig. 412-414; Richter 1960, 18, fig. 7-8; Grimm 1978, n° 77; Nenna M.-D., *Gloire d'Alexandrie*, 56, n° 20.

penchait le cou, l'inclinant légèrement vers la gauche, et son regard humide – ont été conservées avec exactitude par l'artiste.<sup>10</sup>

Une tête masculine haute de 10 cm représentant le fils de Philippe II et d'Olympias<sup>11</sup>, tout récemment publiée, vient enrichir ce maigre corpus (fig. 2). L'effigie a été découverte en 1989 dans un puits situé dans la nécropole orientale du site de Karanis (également appelé Kôm Aushim) dans le Fayoum. L'identification ne pose pas de difficulté puisqu'on retrouve en effet les caractéristiques habituelles utilisées pour figurer le Macédonien. La statuette a été fabriquée à l'aide d'un moule bivalve, comme on peut le voir sur la vue du profil droit du document plastique. On observe également des traces de polychromie, ce qui rappelle que ces figurines étaient à l'origine peintes; des traces de couleur noire sont en effet visibles près de l'œil droit et sur le cou.

Cette statuette-portrait se rapproche indéniablement de celle conservée au Musée gréco-romain d'Alexandrie (inv. 23168). On y observe le même mouvement du cou, l'absence de barbe et la chevelure assez longue aux mèches souples avec l'*anastolè* sur le front. Toutefois, ces deux portraits n'ont pas été confectionnés dans le même moule, la tête du Musée gréco-romain d'Alexandrie étant plus grande que celle de Karanis<sup>12</sup>. En outre, la tête d'Alexandrie est parée d'une couronne, sans doute le *hemhem* (une couronne égyptienne composite que portent les dieux-enfants du panthéon traditionnel égyptien<sup>13</sup>), dont seule la base est conservée, alors que celle de Karanis en est dépourvue.

## 1.2. LA QUESTION DES MODÈLES

L'analyse de ces deux terres cuites permet de s'interroger sur les liens entre la statuaire royale de grand format et les portraits de la petite plastique, parfois qualifiés de «populaires», en raison de leur coût modique et de leur diffusion dans des milieux éloignés du cercle du pouvoir. Ces images de format réduit avaient-elles pour modèles des portraits sculptés? Les artisans (les coroplastes) qui les façonnaient ne prenaient-ils pas une certaine liberté avec les modèles de la grande statuaire? Comme

**10** Plutarque, *Vie d'Alexandre le Grand*, IV, 1–2. Trad. A.-M. Ozanam, coll. Quarto Gallimard, sous la direction de François Hartog, 2001.

**11** Ashour – Assan 2017, 77.

**12** Ashour – Assan 2017, 79.

**13** Alexandre le Grand est figuré avec cette couronne sur une peinture sur bois datée du II<sup>e</sup> s. p.C. et conservée au musée du Caire: Rolley 1999, 353, fig. 366 (avec littérature antérieure).

l'ont montré Vincent Azoulay et Ralf von den Hoff dans une contribution récente, le bronzier qui a façonné la statuette en bronze du Louvre<sup>14</sup> représentant Alexandre le Grand a, semble-t-il, copié l'ordonnement capillaire du portrait d'Alexandre du type Azara qui fait écho à la célèbre œuvre de Lysippe aujourd'hui disparue: l'«Alexandre à la lance»<sup>15</sup>. Le traitement corporel s'inspire des statues athlétiques de la fin du IV<sup>e</sup> s. avant J.-C.<sup>16</sup>. Pour autant, il ne s'agit pas d'une copie scrupuleuse du modèle sculpté. De façon générale, s'il y a bien des ressemblances incontestables entre les différents portraits d'Alexandre, il n'y a pas, en revanche, de «normalisation» de l'imagerie du conquérant macédonien<sup>17</sup>. Les statues-portraits ne semblent pas se référer à un modèle unique. Revenons maintenant aux terres cuites figurant Alexandre. Pour les commentateurs de l'effigie de Karanis, les coroplastes qui l'ont fabriquée se seraient inspirés du portrait exécuté par Léocharès pour l'ordonnement capillaire et l'expression pathétique du visage<sup>18</sup>. Nous proposons plutôt de reconnaître l'influence de Lysippe dans le portrait du souverain représenté; nous retrouvons en effet le traitement de la chevelure aux mèches souples, la double boucle caractéristique surplombant le front, de même que les traits du visage. Le portrait d'Alexandrie couronné du *hemhem* serait une reproduction à une échelle réduite d'un portrait du fils de Philippe II découvert en Égypte et conservé à Copenhague, à la Ny Carlsberg Glyptotek<sup>19</sup>. La statuette d'Alexandrie provenant de la nécropole de Hadra (inv. 22437) pourrait, elle, s'inspirer de l'«Alexandre à la lance» de Lysippe: on y retrouve la même expression pathétique

**14** Paris, Musée du Louvre, inv. Br 370; H. 16,5 cm; Smith 1988, 155, n° 1, pl. 1; Stewart 1993, 162–165, 425, fig. 32; Reinsberg 2005, 552–553, n° 118.

**15** Voir notamment Smith 1988, 155, n° 1; Stewart 1993, 165–171, 423; Reinsberg 2005, 222–223, 551–552, n°s 116–117; et von den Hoff 2014, 216–217.

**16** Il est évidemment difficile d'aller plus loin dans l'analyse dans la mesure où la célèbre statue d'Alexandre à la lance de Lysippe ne nous est connue que par le buste sur pilier-hermaïque Azara. Paris, Musée du Louvre, Ma 436. Rolley 1999, 353, fig. 365.

**17** Azoulay – von den Hoff 2017, 165.

**18** Ashour – Assan 2017, 79–80.

**19** Nenna M.-D., *Gloire d'Alexandrie* 1998, 56, n° 20. Ny Carlsberg, inv. 441. Provenance: inconnue, acheté à Paris. Sur le lien entre cette statue et la statuette du Musée gréco-romain d'Alexandrie, voir également Stewart 1993, 251, 424, fig. 84. Pour A. Stewart, le portrait de Copenhague, bien que proche des têtes Schwarzenberg et Azara, s'apparenterait aux représentations attiques d'Alexandre, comme la statue Rondanini conservée à Munich (251, fig. 12).

et la chevelure fougueuse aux mèches souples. La statuette de Karanis serait, selon Sobhi Ashour et Ahmed Hassan, du type »Aigiochos«<sup>20</sup>, un type iconographique que l'on ne rencontre qu'en Égypte et qui a été fixé après la mort d'Alexandre. Plusieurs effigies reproduisant le type de l'»Alexandre Aigiochos« (ou porte-égide) ont été confectionnées dans des matériaux différents<sup>21</sup> et mettent toujours en scène le souverain de la manière suivante: il est figuré debout, le bras droit levé, la main droite se refermant sur une lance, et vêtu de l'égide ornée d'un *gorgoneion* et portée comme une chlamyde macédonienne<sup>22</sup>. Un des exemplaires les mieux conservés provient de la cité de Ptolémaïs, située en Haute-Égypte à environ 120 km en aval de Thèbes<sup>23</sup>. Les statuettes de l'»Alexandre Aigiochos«, en particulier le visage, s'apparentent à l'Alexandre »Azara«, auquel les portraitistes ont ajouté une égide<sup>24</sup>. Ces représentations s'inspirent manifestement d'un modèle commun.

### 1.3. UNE SÉRIE DE FIGURINES MONTRANT DES CAVALIERS MACÉDONIENS: DES REPRÉSENTATIONS D'ALEXANDRE LE GRAND ?

Si les portraits d'Alexandrie et de Karanis ne posent pas de problèmes d'identification, tel n'est pas le cas d'une série d'effigies dans lesquelles on a voulu reconnaître le roi macédonien. Eva Bayer-Niemeier considère en effet qu'une série de figurines de la collection Kaufmann de Francfort-sur-le-Main, montrant des cavaliers macédoniens coiffés de la *kausia*, vêtus de la chlamyde macédonienne, et penchés sur l'encolure de leur monture, pourraient faire référence à la statue disparue d'Alexandre *ktistès* érigée à Alexandrie<sup>25</sup>. Cette sculpture est en effet mentionnée dans un témoignage littéraire tardif, daté de la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Le texte du

**20** Ibid., 80. Sur le type iconographique de l'»Alexandre Aigiochos«: Stewart 1993, 246, fig. 83; Parlasca 2004.

**21** Sur les 19 portraits de ce type recensés par Klaus Parlasca (2004, 354-359): 10 sont en calcaire, 3 en marbre, 3 en bronze, 2 en calcite et 1 dont le matériau n'est pas mentionné. On notera qu'aucun portrait en terre cuite ne figure dans cet inventaire. Stewart (1993, 422, n° 15) mentionne également un torse en ivoire conservé à Moscou, ancienne collection Golenichev.

**22** Parlasca 2004, 348.

**23** Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. GR 69.1970. Calcaire; H. 59,3 cm; provenance: Ptolémaïs. Vassilika 1998, 70-71, n° 33; Parlasca 2004, 356, n° 7.

**24** Azoulay – von den Hoff 2017, 190.

**25** Bayer-Niemeier 1988, 223-224, n° 513 à 515, pl. 90, fig. 3 et 5, et pl. 91, fig. 4. L'auteur date ces terres cuites du début et du milieu du IV<sup>e</sup> s. après J.-C. tandis que J. Fischer plaide pour une datation antérieure au I<sup>er</sup> ou au II<sup>e</sup> s. apr. J.-C.

Pseudo-Libanios [Nikolaos le Rhéteur] révèle qu'une statue en bronze d'Alexandre, figuré sans casque, cheveux au vent, cuirassé, une main levée, chevauchant son fidèle Bucéphale, se dressait à proximité de la mer, à Alexandrie (*Progymnasmata*, 27)<sup>26</sup>. Si l'on se fie à cette description, la statue aurait été érigée dès la fondation de la cité, du vivant du Macédonien. Par le mode de représentation choisi, ce dernier était immortalisé comme un héros fondateur<sup>27</sup>. Une statuette équestre découverte à Begram, située à 60 km au nord de Kaboul, pourrait s'inspirer de cette statue. Le fils de Philippe II y apparaît en effet en cavalier (sa monture n'est pas conservée), revêtu d'une cuirasse de type grec (ou *Lederpanzer* selon la terminologie allemande) par-dessus laquelle est fixée une chlamyde dont un pan est agité par le vent. Il tenait initialement une lance de la main droite (aujourd'hui perdue) et les rênes de la main gauche<sup>28</sup>. Cette statuette se rattache à un ensemble de petits bronzes analogues figurant Alexandre en cavalier avec des variantes cependant qui se manifestent dans le costume et/ou la gestuelle. Ce schéma iconographique, qui met en scène le cavalier vainqueur piétinant l'ennemi tombé à terre et suppliant, dérive de la statuaire grecque d'époque classique<sup>29</sup>. Alors que les traits d'Alexandre sont clairement identifiables sur la statuette de Begram, ce n'est pas le cas des représentations masculines en terre cuite pour lesquelles nous avons affaire à des images génériques qui conservent l'héritage de la tradition classique<sup>30</sup>. Dès lors, il faut selon

---

(Fischer 2004, 487). Ces statuettes proviennent d'Alexandrie, du Delta (Saïs, Naucratis, Athribis, Tanis) et du Fayoum: Fischer 2004, 487.

**26** cf. Stewart 1993, 40, 172–173, 243–252 et 397–400 (S. 18 et T 126). La statue se dressait peut-être à proximité du *Sema* (Stewart 1993, 243 et 246; Rolley 1999, 356). Sur le portrait équestre comme mode de représentation du pouvoir royal: Chandezon 2010, 184–187.

**27** Il est possible que ce culte ait été fondé du vivant du Macédonien: Rolley 1999, 356.

**28** Kaboul, musée national. Stewart 1993, 172; von den Hoff 2013, 86 et 87, fig. 5.

**29** Voir notamment la stèle funéraire de Dexiléos mort en 394/393 comme le précise l'inscription accompagnant la sculpture. Athènes, Musée du Céramique. Le cavalier terrasse un ennemi tombé à terre qui tente vainement de se protéger. Le défunt tenait dans sa main droite une lance et de la main gauche les rênes. Ces éléments, non conservés, étaient en bronze. Rolley 1999, 161–162, fig. 145–146.

**30** Voir sur ce point une statuette conservée à Copenhague montrant un cavalier macédonien, dont le cheval cabré, piétine un ennemi au sol. Fjeldhagen 1995, 131 (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. Æ.I.N.491).

nous voir dans ces représentations, non pas des portraits d'Alexandre<sup>31</sup>, mais des représentations évocantes les colons macédoniens venus s'implanter à Alexandrie et dans la *chôra*<sup>32</sup>.

On l'aura compris, le corpus des portraits d'Alexandre dans la coroplathie est pour le moins réduit. Et il semble, en l'état actuel des connaissances, que l'image du conquérant macédonien pourtant très présente en Égypte, en particulier dans la statuaire<sup>33</sup>, ne trouve qu'un écho extrêmement limité dans la petite plastique de terre cuite. Envisageons, à présent, le corpus des portraits des Lagides dans la coroplathie.

## 2. IDENTIFIER LES PORTRAITS DES LAGIDES DANS LA COROPLATHIE ÉGYPTIENNE

Bien que les images d'Alexandre le Grand ne soient pas normées, elles sont aisément reconnaissables. Tel n'est pas le cas des représentations des souverains hellénistiques, les Lagides y compris, dans la petite plastique de bronze, de faïence ou encore de terre cuite. C'est la combinaison de plusieurs éléments qui permet de reconnaître tel ou tel roi. Comme toujours, en matière d'identification, il faut établir une méthodologie reposant sur différents critères. Robert A. Lunsingh Scheurleer répertorie ainsi un certain nombre d'indices incontournables: la provenance, le matériau, les aspects iconographiques, la ressemblance et les critères stylistiques<sup>34</sup>. Le seul critère de la ressemblance ne suffit pas en effet à

---

**31** Jutta Fischer propose de voir dans ces images des effigies non pas d'Alexandre le Grand mais de Ptolémée I<sup>er</sup>: Fischer 2004. Le modèle pour ces statuettes serait un monument commémorant une victoire du fondateur de la dynastie lagide, probablement après la campagne syrienne de 312/311 avant J.-C.

**32** Pour le thème des garçonnets à la *kausia*: Kassab-Tezgör 2007, 211–213.

**33** Les traits du conquérant macédonien sont également diffusés sur d'autres supports: tel est par exemple le cas d'un moule en terre cuite, sans doute un moule à pain, découvert à Alexandrie lors des fouilles d'urgence de l'ancien théâtre Diana: Empereur 1998, 56. Signalons aussi un buste en faïence: Nenna – Seif el-Din 1994, 304–305 (Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 25556; H. 5 cm; provenance inconnue; III<sup>e</sup> s. avant J.-C.) ou encore un petit buste en ivoire (Baltimore, The Walters Art Gallery, inv. 71.943): Reeder 1988, 210–211, n<sup>o</sup> 110, fig. 1–3; Stewart 1993, 251, fig. 49 (il s'agirait d'une version du type »Azara«).

**34** Lunsingh Scheurleer 1978, 2.

reconnaître les souverains<sup>35</sup>, car des statuettes peuvent tout à fait s'inspirer de portraits royaux: il s'agit alors de représentation à «la manière de». Nous allons revenir dans le cadre de cette étude sur certaines identifications proposées, notamment par Robert A. Lunsingh Scheurleer, pour mettre en lumière les problématiques inhérentes à cette catégorie d'objet.

## 2.1 RÉFLEXIONS AUTOUR DE QUELQUES CAS PROBLÉMATIQUES

Robert A. Lunsingh Scheurleer a rapproché une tête conservée à l'Allard Pierson Museum (fig. 3)<sup>36</sup>, de belle facture, de la tête de Nicosie figurant la reine Arsinoé II<sup>37</sup>. Seul le visage du personnage féminin est conservé. La chevelure est ordonnancée en «côtes de melon», réparties de part et d'autre d'une raie médiane et qui donnent au front une forme triangulaire. Les traits du visage empâté sont caractérisés, en particulier la bouche à la lèvre inférieure charnue (le nez est malheureusement cassé). Pour autant, faut-il reconnaître ici un portrait de la sœur-épouse de Ptolémée II ou de l'une des premières reines de la dynastie lagide? Le diadème, qui qualifie le statut royal de celle ou de celui qui le porte, fait cruellement défaut sur le document. Bien sûr, on peut arguer que la tête est fragmentaire. Mais la chevelure est suffisamment préservée pour comprendre que, si le personnage avait été pourvu de la bandelette royale, celle-ci aurait été bien visible sur le fragment conservé. En effet, un rapide examen des effigies monétaires d'Arsinoé II révèle que le diadème est placé assez bas sur le crâne, en avant de la stéphanè lorsqu'elle est figurée (fig. 4). C'est pourquoi, il nous semble préférable de rejeter cette tête dans l'anonymat.

Robert A. Lunsingh Scheurleer a également voulu reconnaître dans deux têtes en terre cuite Ptolémée VIII Évergète II, qualifié par les Alexandrins de «Physkon»<sup>38</sup>. Sur le premier objet, le personnage n'est

**35** La portrait ne saurait se résumer à la ressemblance avec le modèle, même si elle déterminante, car plusieurs facteurs entrent en considération au moment de son élaboration: choix du support, technique utilisée, style et démarche de l'artiste, et desiderata du roi dans le cadre d'une commande officielle. Sur ce point: Galbois 2013, 75–80 et Galbois 2018, 17–20 et 98–107.

**36** Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 7426. Anciennes collection von Bissing, qui a acheté la pièce en Égypte avant 1921, et C. W. Lunsingh Scheurleer). H. 7,9 cm. Lunsingh Scheurleer 1978, 5–6, fig. 9–10 (Arsinoé II).

**37** Kyrieleis 1975, 179, J4, pl. 73.

**38** Sur l'obésité des Lagides, en particulier Ptolémée VIII et Ptolémée IX: Galbois 2017.





**3** Tête féminine, Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 7426



**4** Ptolémée II et Arsinoé II. Tétradrachme d'argent frappé à Alexandrie, en Égypte, sous le règne de Ptolémée Ier, vers 304–283 avant J.-C. Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. G 173

pas diadémé; or, à cette époque, la bandelette royale est large sur les portraits plastiques du roi (fig. 5)<sup>39</sup>. Le personnage n'est pas désigné sur ce document comme étant un souverain. De plus, si les traits du visage gras évoquent ceux d'Évergète II (on retrouve effectivement la lèvre inférieure légèrement pendante), il paraît difficile de proposer une identification formelle de la tête. Nous avons plutôt affaire à un visage d'époque. Dès lors, il vaut mieux là encore rejeter la figurine dans l'anonymat. Il s'agit tout simplement d'une tête masculine, plutôt juvénile et charnue.

Pour les mêmes raisons que nous venons d'énoncer, il est difficile de reconnaître dans le second portrait les traits de Ptolémée VIII malgré la qualité du document<sup>40</sup>. Enfin, il nous semble également préférable de ne pas retenir l'identification de Ptolémée IX Alexandre II dans une tête

**39** Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 7477, anciennes collections von Bissing, qui a acheté l'objet en Égypte avant 1921, et C. W. Lunsingh Scheurleer. Lunsingh Scheurleer 1978, 4–5, fig. 5–6.

**40** Amsterdam, coll. Lunsingh Scheurleer. Ancienne collection Mikas puis dans celle de ses héritiers Messieurs Krimitsas, à Paris. Lunsingh Scheurleer 1978, 5, fig. 7–8.



5 Tête masculine, Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 7477.5



6 Ptolémée Ier, Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 7431

conservée au Musée gréco-romain d'Alexandrie<sup>41</sup>, car celle-ci est non seulement dépourvue du diadème, mais encore des mèches frontales qui caractérisent d'ordinaire le roi sur les portraits sigillographiques<sup>42</sup> – rappelons ici que nous ne disposons pas de portrait monétaire de ce souverain, ce qui nous prive de toute analyse comparative assurée. On aurait tort de vouloir reconnaître à toute force des portraits de souverains, là où nous sommes simplement en présence de visages anonymes.

## 2.2. DES CRITÈRES POUR IDENTIFIER DES SOUVERAINS LAGIDES

### 2.2.1 L'IMPORTANCE DES SIGNES DE RECONNAISSANCE DU POUVOIR ROYAL

L'absence de la bandelette royale est déterminante dans l'appréciation de ces modestes artefacts. On voit mal en effet comment les sujets du roi pourraient identifier un Lagide sans cet insigne du pouvoir sur des objets de facture aussi inégale. À notre avis, ce sont moins les traits du roi que la fonction royale qui doit être mise en avant sur ces médias, puisque nous ne sommes pas en présence de portraits privés pour cette

<sup>41</sup> Alexandrie, Musée gréco-romain; provenance: Fayoum. Breccia 1926, 130, pl. 72, fig. 2; Kyrieleis 1975, 73 et 176, H 10, pl. 65, fig. 4.

<sup>42</sup> Kyrieleis 2015, 64–67; pl. 9–12; D4–D50.



**7** Ptolémée I<sup>er</sup> et Bérénice Ière. Tétradrachme d'argent frappé à Alexandrie, en Égypte, sous le règne de Ptolémée I<sup>er</sup>, vers 304–283 avant J.-C.



**8** Arsinoë III, Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 292

catégorie d'objet<sup>43</sup>. Autrement dit, c'est le «corps politique» du roi (véritable incarnation de la royauté et du royaume signalée par la présence des signes de reconnaissance du pouvoir, il est donc immortel) et non son «corps naturel» (et donc mortel et faillible) au sens où l'entend Ernst H. Kantorowicz<sup>44</sup> qui est mis en avant.

Par ailleurs, les effigies en argile – c'est vrai aussi pour les autres formes de portraits miniatures<sup>45</sup> –, ne reproduisent pas à la lettre les portraits de la grande plastique ou les portraits monétaires, même si l'on retrouve certaines caractéristiques propres au souverain permettant de l'identifier<sup>46</sup>. La tête dans laquelle Robert A. Lunsingh Scheurleer reconnaît le portrait du fondateur de la dynastie lagide, Ptolémée I<sup>er</sup>, en est un

**43** Il arrive en effet que des portraits glyptiques soient dépourvus de tout signe de reconnaissance du pouvoir royal: voir par exemple une effigie en verre moulé du Musée Fol de Genève (inv. 2845) représentant Ptolémée I<sup>er</sup> figuré sous les traits d'Apollon. Le roi porte une chevelure longue aux mèches souples couronnée de laurier. Le diadème est absent sur cette image, mais l'analyse comparative avec les portraits monétaires du souverain est suffisamment probante pour que l'on puisse y reconnaître le fondateur de la dynastie lagide. Plantzos 1999, 44, pl. 4, fig. 25; Galbois 2018, 220, V5.

**44** Sur la théorie du «Double corps du roi», se référer à la synthèse de Kantorowicz 1989.

**45** Galbois 2018, 53–56.

**46** Sur ce point, voir Svenson 1995 et Cheshire 2009.

bon exemple (fig. 6)<sup>47</sup>. Les traits du visage sont en effet individualisés; on retrouve le front plissé, le bourrelet sourcilier, la lèvre supérieure en surplomb de la lèvre inférieure et le nez à la pointe plongeante et à la narine gonflée, habituels sur les représentations du *basileus*. De plus, sa chevelure est ceinte du diadème. Si l'on observe la présence de nombreux traits propres à Ptolémée I<sup>er</sup> Sôter dans cette effigie, on ne retrouve pas en revanche le nez court et épais du roi (sur la tête d'Amsterdam, le nez est à l'inverse long et fin). De même, le visage est charnu alors que sur les monnaies, il est émacié (fig. 7)<sup>48</sup>. L'auteur propose un rapprochement du portrait du diadoque avec un autre portrait le représentant sous les traits de Dionysos<sup>49</sup>. Sur ce document plastique, on remarque en effet la mollesse des chairs, qui renvoie sans doute à la *tryphè* du roi, et l'expression pathétique (la bouche est entrouverte) toutes deux présentes sur la tête en terre cuite. Tandis que Robert A. Lunsingh Scheurleer y voit l'influence des portraits d'Alexandre, nous préférons y reconnaître celle des portraits de son fils et successeur, Ptolémée II, qui ont d'une certaine manière «contaminé» les portraits posthumes de son père<sup>50</sup>. En l'absence de tout contexte il est, quoi qu'il en soit, impossible de préciser la datation de l'effigie. La comparaison entre la tête d'Amsterdam et les effigies monétaires du roi révèle quelques dissemblances, mais permet aussi de souligner les caractéristiques communes et de conforter l'identification.

### 2.2.2 PORTRAITS MONÉTAIRES ET TERRES CUITES: L'APPORT DÉTERMINANT D'UNE APPROCHE COMPARÉE

L'analyse comparative avec des effigies monétaires est essentielle. D'une part, parce que le roi représenté au droit des monnaies est identifié par une inscription qui figure au revers de celles-ci. D'autre part, parce que certains portraits plastiques semblent s'inspirer directement des profils monétaires. Ainsi, un portrait de Ptolémée II pourrait prendre pour

<sup>47</sup> Lunsingh Scheurleer 1978, fig. 1-2: Amsterdam, Allard Pierson Museum, depuis 1934, inv. 7431. Anciennes coll. von Bissing qui a acheté la pièce en Égypte avant 1921, et C. W. Lunsingh Scheurleer.

<sup>48</sup> Tétradrachme d'argent frappé à Alexandrie, en Égypte, sous le règne de Ptolémée I<sup>er</sup>, vers 304-283 avant J.-C. Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. G 173.

<sup>49</sup> Baltimore, Walters Art Gallery, inv. 54.598; bronze; H. 11,3 cm; provenance: Tarente; époque hellénistique: Galbois 2018 (avec littérature antérieure), 211, n°M15, fig. 65.

<sup>50</sup> Queyrel, F.: in *Gloire d'Alexandrie* 1998, 76, n° 31.

modèle une effigie monétaire, en particulier le type »adelphé«<sup>51</sup>. Sur la terre cuite, le roi apparaît diadémé. Son visage se singularise par un certain embonpoint, des yeux grands ouverts, une bouche petite aux lèvres charnues et entrouvertes, ainsi qu'un double menton. La disposition des mèches de cheveux rappelle en partie celle des effigies monétaires, car on ne retrouve pas la queue d'aronde au-dessus de l'oreille. Deux portraits de Ptolémée III sont tout à fait révélateurs de ces liens entre portraits monétaires et portraits de la petite plastique de terre cuite. Le premier s'inscrit dans le type iconographique »Sophikon«, vers 240 avant J.-C. (?), créé du vivant du roi évergète<sup>52</sup>. On retrouve en effet le profil quasiment à la grecque, les arcades sourcilières fines, les yeux en amande, la bouche assez large avec la lèvre supérieure en léger surplomb et la lèvre inférieure plus charnue que la lèvre supérieure, le menton petit et rond. La chevelure se signale par des mèches souples avec une référence à l'*anastolè* d'Alexandre à l'aplomb du front<sup>53</sup>. Le second portrait, de moins bonne facture, est plus difficile à analyser. Néanmoins, il montre le roi vêtu à la grecque (avec le chiton et la chlamyde) et se rapproche des portraits monétaires posthumes du roi frappés à partir de 221 avant J.-C.<sup>54</sup>

Arsinoé III, toujours d'après Robert A. Lunsingh Scheurleer, serait représentée avec une coiffure en bandeaux et un chignon bas (fig. 8)<sup>55</sup>. Le diadème, fabriqué à part et modelé, était fixé sur la tête de la souveraine. Le commentateur rapproche la tête en terre cuite de la tête en bronze de Mantoue figurant la reine Philopator<sup>56</sup>. Il y a bien une certaine proximité avec les portraits monétaires de la souveraine, même s'il est vrai, que les traits du visage sont plus accusés sur les monnaies; cela est tout à fait habituel, puisque ce média est appelé à être largement diffusé et que les traits du roi ou de la reine doivent être immédiatement reconnaissables. L'agencement capillaire visible tant sur la terre cuite que sur

**51** Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 7451, provenance: sans doute de Memphis, de l'ancienne coll. von Bissing; H. 5,9 cm: Kyrieleis 1975, 166, B4, pl. 10, fig. 6-7; Queyrel 2009, 29, n° 22).

**52** Coll. Dresde, Kyrieleis 1975, p. 169-170, C13, pl. 26, fig. 4-5; Queyrel 2002, 66, n° 1.

**53** Alexandrie, Musée gréco-romain; H. 5 cm; Kyrieleis 1975, 170, C11; Queyrel 2002, 70, n° 5.

**54** Queyrel 2003, 70, n° 15.

**55** Amsterdam, coll. R. A. Lunsingh Scheurleer depuis 1967, inv. 292. Achetée à Paris, proviendrait du Caire; H. 2,9 cm. Lunsingh Scheurleer 1978, 6, fig. 11-12.

**56** Kyrieleis 1975.

les monnaies a été introduit dans l'imagerie royale féminine à partir du règne d'Arsinoé III, ce qui tranche avec les représentations antérieures d'Arsinoé II et de Bérénice II. On mesure bien ici que le diadème et la coiffure sont des éléments tout à fait signifiants de l'imagerie royale.

### 2.2.3. LA QUESTION DES ATTRIBUTS DIVINS

Il arrive aussi que les souverains soient représentés avec des signes de reconnaissance du pouvoir royal combinés avec des attributs divins, soulignant la nature «extra-ordinaire» de la personne royale, à la fois roi et dieu. Dans notre corpus, deux portraits de Ptolémée IV entrent dans cette catégorie. Le premier le met en scène paré du *strophion* et couronné de rayons qui l'assimilent à Hélios (les rayons, aujourd'hui disparus, étaient fixés dans les cavités ménagées dans le *strophion*)<sup>57</sup>, quand le second le montre diadémé, couronné de laurier et pourvu de cornes taurines<sup>58</sup>. Ces deux effigies, évoquant la divinisation de Ptolémée IV, ne se réfèrent à aucun modèle statuaire en particulier. Il est souvent délicat d'opérer une distinction claire entre les images héroïques ou divines, et les images royales avec des attributs divins. L'ambiguïté de ces représentations tient au fait que les images divines présentent parfois, à partir du IV<sup>e</sup> s. avant J.-C., des traits physiologiques caractérisés et que les portraits royaux, bien qu'individualisés, répondent à un souci d'idéalisation.

### 2.3. LA TERRE CUITE: UN MEDIUM ANECDOTIQUE POUR LES PORTRAITS DES LAGIDES?

Quels enseignements tirer de ces quelques documents coroplastiques? Il est tout d'abord frappant de constater que le corpus des portraits des Lagides dans la petite plastique, comme celui des portraits d'Alexandre, soit si restreint, alors que cette dynastie a régné près de trois siècles sur le royaume d'Égypte. Plusieurs éléments d'explication peuvent être avancés pour comprendre cette sous-représentation. D'une part, un désintérêt pour cette forme de portrait peut sans doute s'expliquer par la nature même du matériau utilisé, la facture des documents plastiques de plus ou moins bonne qualité, ainsi que par les dimensions souvent

<sup>57</sup> Athènes, Musée Bénaki, SLM 56. Provenance inconnue; H. 12,5 cm. Thompson 1973, pl. LXXII, fig. f; Kyrieleis 1975, 172, D9, pl. 39, fig. 3-4; Svenson 1995, n° 347, pl. 59.

<sup>58</sup> Athènes, Musée Bénaki, SLM 81. Provenance inconnue, achetée au Caire. Thompson 1973, pl. LXXII, fig. e; Kyrieleis 1975, 172, D8, pl. 39, fig. 5; Svenson 1995, 47-48 et 215-216, n° 59, pl. 22.

réduites de ces terres cuites et, enfin, par l'état de conservation souvent fragmentaire de celles-ci<sup>59</sup>. Rappelons que la tête d'Alexandre découverte à Karanis en 1989 n'a été publiée qu'en... 2017! D'autre part, la médiocrité d'exécution de ces objets pose indéniablement des problèmes d'identification et il n'est pas aisé de reconnaître tel ou tel souverain ou telle ou telle souveraine.

Ces images, lorsque l'on peut les rattacher à un roi ou à une reine, ne sont pas de strictes copies miniatures de types statuaires. On observe, en revanche, une influence non négligeable de l'imagerie monétaire. Les artisans devaient s'inspirer, dans une certaine mesure, des profils monétaires, largement diffusés à travers le royaume, comme on a pu le constater pour les portraits coroplathiques de Ptolémée III et d'Arsinoé III. En dépit des similitudes de conception entre effigies monétaires et effigies plastiques, on ne peut toutefois parler de types iconographiques communs modelant l'imagerie royale<sup>60</sup> comme, plus tard, pour les portraits impériaux<sup>61</sup>. L'absence d'uniformisation des portraits (taille et mouvement de la tête, physionomie, coiffure) à l'échelle du royaume n'a rien pour étonner, en particulier dans le domaine spécifique des effigies coroplathiques. Produites en masse, ces dernières n'ont pas fait l'objet d'un contrôle du pouvoir central. John Ma ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit à propos des portraits des souverains hellénistiques, et pas seulement des portraits miniatures: «la mise en image du roi hellénistique n'est pas le fait du roi lui-même, ni une opération de «propagande» imposée par un État central, mais la résultante d'une foule de décisions et d'actions par des acteurs locaux et centraux, collectifs et individuels, indépendants ou sujets»<sup>62</sup>.

---

**59** En outre, les musées ne présentent bien souvent aux spectateurs que les portraits façonnés dans des matériaux nobles.

**60** Queyrel 2003 et 2009.

**61** Sur ce point, voir en dernier lieu: Boschung 2017.

**62** Ma 2010, 158. Le monnayage constitue cependant une exception: «Pour ce qui est des monnaies, on peut incontestablement les interpréter comme des signes du pouvoir royal. Elles sont produites, en diverses cités placées sous la mainmise royale, directement par l'État séleucide qui les légitime et dont la légitimité est représentée par elles; leur uniformité institutionnalisée, assurée par la reproduction d'images certes artisanales, mais matricées et à très grande échelle, leur diffusion et leur interchangeabilité en font des vecteurs d'ubiquité et de l'inévitabilité du pouvoir séleucide dans son propre espace.» (Ma 2010, 151).

De plus, comme le souligne Dominique Kassab-Tezgör, il est peu probable qu'un monopole ait été établi pour la production des statuettes en terre cuite, qui plus est des portraits, comme par exemple pour la production d'huile ou encore le tissage du lin<sup>63</sup>. L'artisanat de la coroplathie ne devait pas être suffisamment lucratif. De même, la documentation papyrologique atteste que les Lagides avaient le monopole des ateliers royaux, dans lesquels on peut sans mal imaginer que la pierre, le bronze, l'argent et l'or devaient être privilégiés, ce qui n'était sans doute pas le cas de l'argile, un matériau peu prestigieux.

### 3. FONCTIONS, CONTEXTES D'UTILISATION ET RÉCEPTION DES IMAGES ROYALES EN TERRE CUITE

#### 3.1. LA DIFFUSION DES IMAGES ROYALES: REMARQUES GÉNÉRALES

Au-delà des questionnements fondamentaux touchant à l'iconographie et à l'identification des souverains représentés, il est nécessaire de s'interroger sur les fonctions et les contextes d'utilisation de ces documents plastiques, aussi rares soient-ils.

Les formats et les usages des images royales sont bien connus grâce aux sources archéologiques et écrites. Ainsi, les statues des souverains étaient-elles utilisées comme images honorifiques (εἰκόν) ou cultuelles (ἄγαλμα). Cette différence de fonction se traduisait aussi par une différence dans le choix des matériaux et des techniques utilisés pour fabriquer ces statues: la statue honorifique exposée à l'air libre était en bronze, parfois doré, tandis que la statue de culte, prenant place dans un temple, était en marbre ou façonnée selon une technique acrolithe. Les statues des Lagides étaient exposées dans différents contextes, la plupart bien identifiés<sup>64</sup>: les temples égyptiens principalement<sup>65</sup>, à Alexandrie<sup>66</sup> et dans les villes majeures du royaume d'Égypte (ou *métropoleis*).

<sup>63</sup> Kassab-Tezgör 2007, 358. Sur la question des monopoles dans l'Égypte lagide, se référer à l'ouvrage ancien, mais fondamental, de Claire Préaux (1939).

<sup>64</sup> Consulter en dernier lieu à Brophy 2015, chapitre 4 »Categories and Contexts«, 40-49.

<sup>65</sup> Les images royales puisant dans le fonds vernaculaire égyptien se dressaient le plus souvent dans la cour et le *dromos*, les portes et les entrées. Brophy 2015, 41-44.

<sup>66</sup> Ibid., 59-68.



Dans notre étude sur les «médaillons-portraits» miniatures des Lagides, nous avons pu mettre en évidence, en convoquant les sources littéraires, la pluralité des fonctions et des contextes d'utilisation de ces images spécifiques<sup>67</sup>. Les portraits sigillographiques des souverains ont par exemple été trouvés dans plusieurs dépôts d'archives publics ou privés en Égypte (et même en dehors des frontières de ce royaume). Des «médaillons-portraits» étaient offerts dans le cadre de relations diplomatiques – Plutarque, dans la *Vie de Lucullus*, rapporte que Ptolémée IX Sôter II a donné à ce dernier une bague à sa propre effigie<sup>68</sup>. Des portraits glyptiques ont peut-être aussi été commandés dans le cadre de stratégies matrimoniales. On sait aussi que des effigies miniatures étaient utilisées dans le cadre du culte du souverain et de la souveraine (couronnes sacerdotales ou bien coupes à *emblèma* servant à faire des libations). Les portraits avaient par ailleurs une charge symbolique et affective, et servaient vraisemblablement à exprimer un sentiment de gratitude envers le souverain (c'est le cas de la production athénienne des coupes à *emblèma* du West Slope, vers 280–260 avant J.-C.). On peut encore comprendre les effigies miniatures, glyptiques notamment, comme une marque de faveur ou un signe de distinction dans le milieu aulique. Mentionnons enfin que les particuliers se faisaient inhumer avec les portraits miniatures de leurs souverains. S'il est bien difficile de cerner tous les usages et potentialités des portraits royaux miniatures, faute de sources et de contextes toujours assurés, ce serait une erreur que de vouloir les réduire à une fonction exclusivement culturelle.

### 3.2. LE CAS PARTICULIER DES PORTRAITS EN TERRE CUITE

À quels usages pouvaient alors être dévolues les statuettes en terre cuite? On suppose qu'elles étaient présentes en contexte domestique, sans qu'il soit possible de trancher sur leur fonction. Les figurines d'argile représentant les rois n'étaient peut-être pas destinées à un usage précis: en l'absence de sources écrites<sup>69</sup>, on peut tout à la fois les considérer comme

---

**67** Nous renvoyons à la seconde partie de notre ouvrage qui développe ces différents aspects: Galbois 2018, 57–91.

**68** Aneziri 2005, 224.

**69** Dans la documentation papyrologique à disposition, seul un papyrus (SB XXVI 16476) fait référence à un atelier de coroplathes au rez-de-chaussée d'une maison. Le document est issu des archives d'Héroninos, un intendant de Théadelphie, en activité au III<sup>e</sup> siècle de notre ère. Sur ce point: Messeri – Savorelli – Pintaudi 2000, n° 1, ligne 9. Dans les inventaires de mobilier religieux, aucune

la manifestation d'une piété personnelle ou bien comme un signe de gratitude et/ou une marque de loyauté envers le roi qui pouvait se poursuivre jusque dans la mort. Sophia Aneziri montre clairement combien il est difficile d'attribuer une fonction particulière à ces figurines: »Les petits objets – le plus souvent des figurines représentant les souverains avec des attributs divins – forment une catégorie d'objet problématique. Ce sont principalement le type d'objet, la matière et la médiocrité de l'exécution, parfois aussi la reproduction en masse des motifs, la dispersion géographique et le contexte de découverte (quand il est connu) qui signalent le caractère privé de ces objets. Dans la mesure où ils ne portent aucune inscription, leur lien avec le culte royal reste pour la plupart incertain. Ces statuette pourraient aussi bien être des objets de culte que des ex-voto de particuliers que des éléments décoratifs d'espaces privés dans les villes, les villages ou les casernes«<sup>70</sup>.

### 3.2.1. FONCTION DES TERRES CUITES À L'EFFIGIE D'ALEXANDRE LE GRAND

Il est possible, néanmoins, de préciser la fonction de la terre cuite de Karanis à l'effigie d'Alexandre. Comme mentionné plus haut, elle s'inscrit peut-être dans la série figurant »Alexandre Aigiochos«. D'après les critères stylistiques relevés, elle a été datée de la fin du II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. avant J.-C.<sup>71</sup>, moment où les statues et les statuette d'Alexandre le Grand sont largement diffusées en Egypte. Ces documents de la petite plastique, achetés par de simples particuliers, trouvent probablement leur source d'inspiration dans une statue cultuelle à l'effigie d'Alexandre qui se dressait à Alexandrie<sup>72</sup>. La chlamyde-égide, également présente sur le monnayage lagide figurant Alexandre, ne peut être comprise comme un attribut

---

mention n'est faite à des terres cuites. Il en va de même pour les contrats de mariage; les figurines d'argile sont pourtant nombreuses en contexte d'habitat si l'on se réfère aux exemplaires mis au jour dans les fouilles menées dans les quartiers d'habitation. Seules les statuette en bronze d'Aphrodite sont mentionnées dans les contrats de mariage d'époque romaine (Burkhalter 1990). Nous ne disposons donc d'aucune information sur les propriétaires des documents coroplastiques ni sur les prix des objets (prix de la matière, prix du travail).

<sup>70</sup> Aneziri 2005, 224; voir aussi les remarques de Thompson 1973, 77 et de Kyrieleis 1975, 145-146.

<sup>71</sup> Ashour – Assan 2017, 81.

<sup>72</sup> Parlasca 2004, 352. Un torse conservé à Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe (inv. 1963.74; H. 1,36 m sans la plinthe) semble directement inspiré de cette statue cultuelle.

d'Alexandre »ktistès« mais comme un attribut divinisant le fils de Philippe II dans le cadre d'un culte dynastique<sup>73</sup>. On ne peut rattacher cette statue à un sculpteur en particulier<sup>74</sup>. Les statuettes du type »Aigiochos«, toutes façonnées à partir du même modèle, ont été retrouvées en Égypte, lorsque leur provenance est connue<sup>75</sup>. Dans la *chôra*, elles ont été découvertes à Ptolémaïs<sup>76</sup>, Louxor et Coptos. Autrement dit, nous aurions peut-être affaire, dans le cas de la figurine représentant Alexandre, à une effigie cultuelle utilisée à Karanis dans une maison ou bien une chapelle d'association, en tout cas ne pas supprimer dans la sphère privée<sup>77</sup>. Nous ne pouvons malheureusement pas nous appuyer sur le contexte de découverte de la figurine car celle-ci a été retrouvée dans le puits d'une nécropole byzantine et a sans nul doute été déplacée à un moment donné. Il n'empêche qu'elle pourrait être l'un des rares témoignages en terre cuite d'une manifestation cultuelle dans la *chôra* en l'honneur d'Alexandre le Grand. Karanis, rappelons-le, est un village rural qui a été, fondé sous le règne de Ptolémée II pour y installer des mercenaires et exploiter cette région fertile<sup>78</sup>. C'est sans doute à un usage analogue qu'était destinée la figurine d'argile aux traits du Macédonien du Musée gréco-romain d'Alexandrie<sup>79</sup>. Il n'y avait donc pas qu'à Alexandrie que l'on honorait le souverain. Le portrait d'Alexandre découvert à Alexandrie, dans la nécropole de Hadra, atteste d'une autre utilisation et montre clairement que de tels portraits ont pu avoir une fonction funéraire<sup>80</sup>. On ne sait si ce type de portrait a été spécialement conçu pour un usage funéraire ou bien si le défunt, qui possédait l'effigie, a tenu à être enseveli avec l'image de ce souverain d'exception.

La question des commanditaires des portraits, et pas seulement les portraits miniatures de facture inégale, reste délicate en raison, là en-

---

**73** Lorber 2011, 313.

**74** Parlasca 2004, 353.

**75** Ibid., 351.

**76** D'après Klaus Parlasca, Ptolémaïs semble être à l'origine de plusieurs spécimens du type de l'»Alexandre Aigiochos« (Parlasca 2004, 351). L'auteur rappelle aussi qu'il y avait à Ptolémaïs, un culte dédié à Ptolémée I<sup>er</sup>, le fondateur de la cité, qui était associé à celui d'Alexandre.

**77** Sur la notion de culte privé, se référer à Aneziri 2005, 219–220.

**78** Gazda 1983.

**79** Nenna 1998, 56, n° 20.

**80** Cette nécropole a été en usage du deuxième quart du III<sup>e</sup> s. a.C. au début du dernier quart de ce siècle: Kassab-Tezgör 2007, 18.

core, de l'absence de sources écrites. Songeons par exemple aux portraits d'Alexandre le Grand. Si les sources littéraires mentionnent nombre d'entre eux, elles restent en revanche muettes sur l'identité des acheteurs<sup>81</sup>. Selon Andrew Stewart, les statuettes représentant »Alexandre Aigiochos« s'adresseraient aux colons grecs et macédoniens venus s'établir en Égypte et non aux sujets égyptiens. La présence de quatre statuettes de ce type iconographique à Ptolémaïs s'expliquerait par le fait qu'il y avait dans cette cité la garnison la plus importante à la basse-époque. Ces statuettes étaient peut-être dédicacées par des soldats de l'armée lagide<sup>82</sup>. Il est vrai que l'iconographie adoptée s'accorde bien avec la »culture militaire«, car elle insiste sur le commandement symbolisé par la lance (c'est aussi le symbole par excellence de la conquête militaire), la masculinité du personnage et l'invincibilité qui se matérialise par le port de l'égide. Dans le cas de la statuette-portrait d'Alexandre retrouvée dans la nécropole d'Hadra, il s'agissait sûrement d'un Macédonien ou d'un Grec.

### 3.2.2. FONCTION DES PORTRAITS DES LAGIDES EN TERRE CUITE

Il apparaît en l'état actuel de nos connaissances impossible de préciser le rôle des statuettes aux traits des Lagides. On ne dispose pas, contrairement à d'autres formes de supports, de documents écrits pour cerner leur usage, comme c'est le cas des »œnochoés des reines« en faïence utilisées dans le cadre du culte des souveraines, à Alexandrie (très peu de ces récipients ont été trouvés en dehors de la capitale du royaume lagide)<sup>83</sup>. Cet ensemble de vases homogène, montrant une reine (Arsinoé II puis Bérénice II et Arsinoé III) en train d'effectuer une libation sur un autel à »cornes«, a été rapproché de textes papyrologiques précisant que les habitants devaient dresser des autels devant leur maison ou sur le toit de leur maison et y pratiquer un sacrifice liquide en l'honneur d'Arsinoé II dans le cadre des *Arsinoéia* notamment<sup>84</sup>. Aucun texte ne signale l'obligation pour les sujets du royaume d'Égypte de posséder une effigie de leurs souverains.

---

**81** Se référer au corpus des textes signalant des portraits du conquérant macédonien rassemblé dans Stewart 1993.

**82** Stewart 1993, 250.

**83** Sur l'iconographie et les usages de ces œnochoés: Thompson 1973.

**84** Louis Robert a été le premier à mettre en relation ces récipients, utilisés exclusivement à Alexandrie, avec les autels à »cornes« érigés dans les rues: Robert 1966.

Par ailleurs, aucun portrait coroplathique n'a, par exemple, été retrouvé sur le site d'Athribis/Tell-Atrib, dans le Delta<sup>85</sup>, même si on a voulu voir dans un groupe en terre cuite montrant une femme debout, vêtue à la grecque portant dans ses bras un bébé et tenant par la main un autre enfant, Cléopâtre I<sup>ère</sup> et ses deux fils, Ptolémée VI et Ptolémée VIII<sup>86</sup>. D'après les données stratigraphiques, le document plastique date du règne de Ptolémée VI, ce qui pourrait coïncider avec le thème traité. Toutefois, l'absence de tout signe de reconnaissance du pouvoir royal rend délicate l'interprétation comme un portrait royal familial. Il est préférable de considérer le document plastique comme la représentation d'une simple isiaque, mère de deux enfants participant à une fête (le personnage féminin porte du reste une couronne florale utilisée dans le cadre de festivités), comme tend à le prouver une comparaison avec une autre statuette découverte à Memphis, conservée au Musée du Louvre<sup>87</sup>.

De même, aucune figurine d'argile aux traits d'un souverain lagide n'a été découverte à Tebtynis, un village rural du Fayoum qui a livré des milliers de fragments et statuettes<sup>88</sup>.

À la lumière de ces deux dossiers, l'un dans le Delta, l'autre dans le Fayoum, il apparaît que les images de moindre valeur des Ptolémées ont été peu diffusées dans le royaume d'Égypte. Le même constat s'impose pour les figurines retrouvées en dehors des frontières du royaume. On signalera cependant une tête autrefois identifiée comme une effigie de Cléopâtre I<sup>ère</sup><sup>89</sup> dans laquelle on reconnaît aujourd'hui l'une des premières reines de la dynastie, Arsinoé II ou Bérénice II (fig. 9)<sup>90</sup>. Comme l'explique Isabelle Hasselin Rous, c'est Arsinoé II qui est le plus en rapport avec l'histoire de Smyrne, car elle fut mariée à Lysimaque qui a achevé la refondation de la cité au début du III<sup>e</sup> s. avant J.-C. Deux

---

**85** Fouilles du Centre polonais d'archéologie méditerranéenne menées de 1969 à 1999. Le matériel a été en partie publié: Szymańska 2005. La fouille a en revanche livré un portrait en calcaire de Ptolémée II (cf. Myśliwiec 1997; Queyrel 2009, 23, n° 1, fig. 6–10).

**86** Myśliwiec – Szymańska 1992, 122, fig. 6; Myśliwiec 2001; Szymańska 2005, 114–115, n° 51 et 178.

**87** Besques 1992, D 4492, p. 101, pl. 61c.

**88** Nous préparons actuellement le catalogue raisonné des terres cuites gréco-romaines mises au jour lors des fouilles menées conjointement par l'IFAO et l'Université de Milan entre 1988 et 2016.

**89** Paris, Musée du Louvre, inv. CA 4860. Besques 1972, 203, D 1517, pl. 284 e.

**90** Hasselin Rous 2009, 155, n° 77.



**9** Arsinoé II? Paris, Musée du Louvre, inv. CA 4860

autres exemplaires issus du même moule sont conservés l'un à Londres, au British Museum<sup>91</sup>, l'autre à Bruxelles aux Musées d'Art et d'Histoire<sup>92</sup>.

---

**91** British Museum, inv. 1907.5-19.47. Burn – Higgins 2001, 132-133, n° 2317, pl. 58.

**92** Picaud 2002, 290, n° 250, pl. 42.

## CONCLUSION

Le corpus des portraits coroplathiques des Lagides s'avère maigre et les résultats de l'enquête peuvent paraître à bien des égards décevants. L'analyse de ces effigies, mal documentées et souvent de piètre qualité, se révèle malaisée pour toutes les raisons que nous avons exposées (choix du matériau, qualité du façonnage). Par ailleurs, les sources ne font à aucun moment référence à ces objets; il s'avère donc difficile, voire impossible, de préciser leur destination et leurs destinataires. Les éléments que nous avons pu rassembler dans le cadre de cette enquête vont à l'encontre de l'idée d'une popularité de ces images royales de format miniature. Alors que ces effigies d'argile pouvaient être accessibles au plus grand nombre en raison de leur faible prix, force est de constater en l'état actuel des données qu'elles n'étaient pas répandues parmi le peuple.

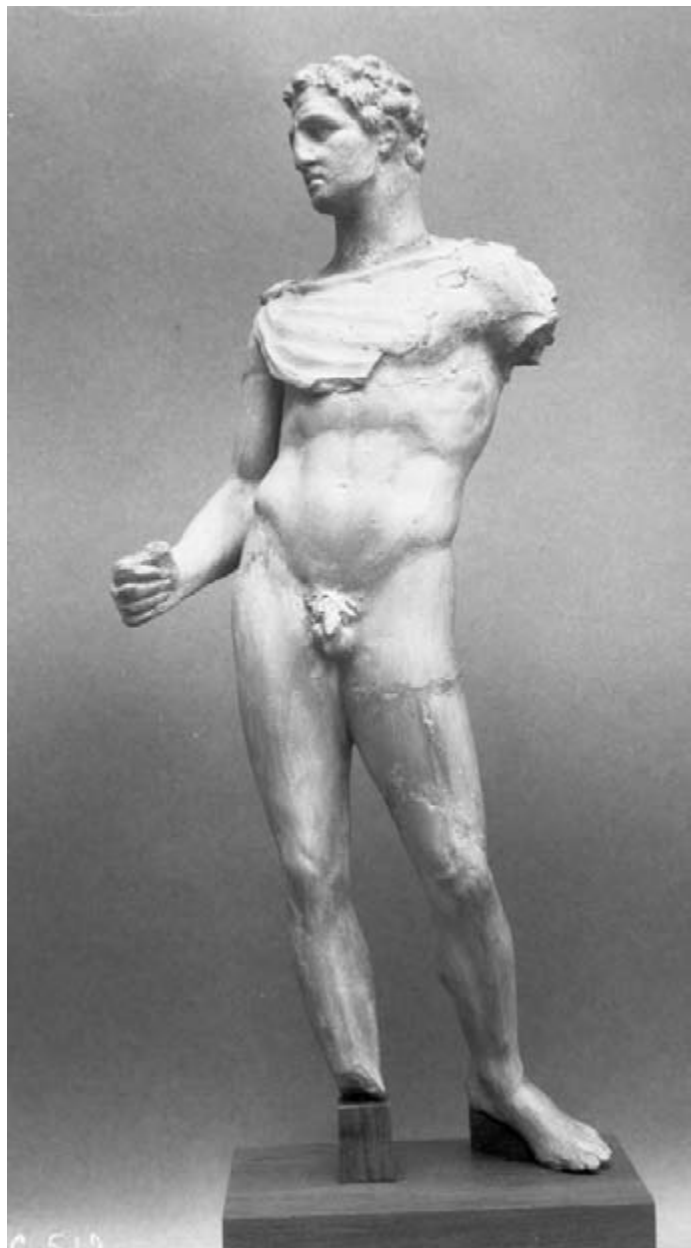
Nous pouvons nous demander si les portraits des souverains des autres dynasties hellénistiques étaient plus fréquents dans la coroplathie que ceux des Lagides. François Queyrel reconnaît dans une terre cuite produite à Smyrne une effigie d'Attale II par comparaison avec le »Dynaste des Thermes« qu'il identifie comme un portrait du souverain attalide (fig. 10)<sup>93</sup>. Le roi est représenté debout dans une nudité héroïque en partie masquée par le port de la chlamyde. Il devait à l'origine tenir une lance dans sa main droite, rappelant l'»Alexandre à la lance« de Lysippe. Hormis cet exemple, aucun autre portrait de roi hellénistique n'a été identifié de manière assurée. Cette forme de portrait ne semble donc pas très répandue dans le monde hellénistique.

Enfin, on peut se demander si les portraits en terre cuite des empereurs romains n'ont pas connu un plus grand développement dans la mesure où, contrairement aux portraits des souverains hellénistiques, la diffusion de l'image impériale, fixe et officielle, s'est faite à très grande échelle. En outre, nous vient en mémoire le célèbre passage de Fronton à propos de la multitude des images des empereurs en terre cuite:

»Tu sais comme sur toutes les tables des changeurs, dans toutes les boutiques, toutes les tavernes, sous les auvents, dans les vestibules, sur les fenêtres, partout on voit vos portraits exposés communément,

---

93 Paris, Musée du Louvre, inv. MNC 512. Queyrel 2003, 239–241, E4, pl. 38.



10 Attale II, Paris, Musée du Louvre, inv. 512



mal peints en vérité pour la plupart, voire en argile et grossièrement façonnés ou sculptés<sup>94</sup>.

Ces portraits de petit format, de mauvaise facture et d'un coût sans doute modique, auraient donc été, selon les dires du grammairien, largement répandus dans la cité, où ils pouvaient être acquis sinon par tous, du moins par la majorité de la population. Or, la confrontation de ce texte avec les documents coroplathiques à disposition est pour le moins surprenante. Peu de portraits en terre cuite d'empereurs nous sont parvenus. En effet, un portrait en terre cuite, grandeur nature, sans doute de Caligula, fait figure d'exception<sup>95</sup>. Onze fragments ont été retrouvés sur le site de La Graufesenque lors des fouilles de 1978 à 1981. Ils sont recouverts de l'engobe caractéristique des productions de sigillée tibéro-claudienne de ce grand centre de production céramique. L'identité de l'empereur se déduit de l'inscription présente sur l'un des fragments du piédoche: CAIUS. L'analogie avec le buste Ma 1234 du Musée du Louvre corrobore l'identification<sup>96</sup>. Les fragments de ce portrait ont été découverts dans les remblais de la voie située au nord de l'aire cultuelle et étaient associés à des déchets de défournement qui ont servi à constituer le revêtement damé de la voie. À la mort de Caligula, les statues de ce dernier ont été, selon Dion Cassius (60.4.5), éloignées, certaines brisées, d'autres jetées dans le Tibre. Autrement dit, le portrait de terre cuite de Caligula a volontairement été détruit après le décès de l'empereur. On suppose que le buste a été dédié par les responsables des officines de La Graufesenque et qu'il avait peut-être trouvé place dans l'un des temples de l'aire cultuelle. On signalera que les fragments de deux autres portraits ayant appartenu à Néron jeune et à un personnage non identifié ont été retrouvés sur ce même site<sup>97</sup>. Mentionnons enfin que le portrait de Caligula, grandeur nature et de belle qualité plastique, semble bien éloigné des figurines mal façonnées évoquées par Fronton. Le corpus des portraits en terre cuite des empereurs romains semble finalement tout aussi mince que celui des Lagides, et de façon générale des souverains hellénistiques.

**94** Fronto, *Ep. M. Caesar*, 4, 12, 4. Trad. R. Turcan dans *Rome et ses dieux*, Paris, 1998, 202–203. *Scis ut in omnibus argentariis mensulis, perguleis, taberneis, protecteis, vestibulis, fenestris, usquequaque, ubique, imagines vestrae sint volgo propositae, male illae quidem pictae pleraeque et crassa, lutea immo, Minerva fictae scalptaevae [...]*

**95** Balty et al. 2007; Balty 2011.

**96** Boschung 1989, 110, n° 13, pl. 13, fig. 1–4.

**97** Balty et al. 2007, 243–244, n° 12–13, 246, fig. 381–382.

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

- Fig. 1** D'après *Gloire d'Alexandrie* 1998, 56, n° 20.  
**Fig. 2** © Dessin de Marina Gélineau.  
**Fig. 3** D'après Lunsingh Scheurleer 1978, fig. 9.  
**Fig. 4** © Jean-François Peiré/MSR.  
**Fig. 5** D'après Lunsingh Scheurleer 1978, fig. 5.  
**Fig. 6** D'après Lunsingh Scheurleer 1978, fig. 1.  
**Fig. 7** © Jean-François Peiré/MSR.  
**Fig. 8** D'après Lunsingh Scheurleer 1978, fig. 11.  
**Fig. 9** © Musée du Louvre (Service de documentation AGER) / Patrick Lebaube.  
**Fig. 10** © Musée du Louvre (Service de documentation AGER).

## BIBLIOGRAPHIE

- Ashour - Assan 2017** Ashour, Sobhi - Assan, Ahmed: A Terracotta Portrait-Head of Alexander the Great from Karanis. In: BIFAO 117 (2017) 77-86.
- Azoulay - von den Hoff 2017** Azoulay, Vincent - von den Hoff, Ralf 2017: Dissémination: statues-portraits multiples et diffusion sur d'autres médias. In: Queyrel, François - von den Hoff, Ralf (éd.): La vie des portraits grecs. Statues-portraits du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Usages et re-contextualisations. Paris 2017, 151-194.
- Balty 2011** Balty, Jean-Charles: Un buste en marbre de Marc Aurèle trouvé à Rodez et le buste de Caligula en céramique sigillée de La Graufenseque. In: Gruat, Philippe - Pailler, Jean-Marie - Schaad, Daniel (dir.): Les Rutènes. Du peuple à la cité. De l'indépendance à l'installation dans le cadre romain 150 a.C. - 100 p.C. Colloque de Rodez et Millau (Aveyron), les 15, 16 et 17 novembre 2007. (Aquitania Supplément 25). Bordeaux 2011, 573-585.
- Balty et al. 2007** Balty, Jean-Charles - Bouquillon, A. - Chabanne, D. - Mirguet, Cl. - Schaad, D. - Sciau, Ph - Serval, Chr.: Les bustes impériaux en sigillée. In: Schaad, D. (dir.): La Graufenseque (Millau, Aveyron), I. Condatomagos. Une agglomération de confluent en territoire rutène II<sup>e</sup> s. a.C. - III<sup>e</sup> s. p.C. (Études urbaines). Bordeaux 2007, 241-260.
- Bayer-Niemeier 1988** Bayer-Niemeier, Eva: Bildwerke der Sammlung Kaufmann, I, Griechisch-römische Terrakotten, Liebieghaus, Museum alter Plastik. Melungen 1988.
- Bernabò Brea 2000** Bernabò Brea, Luigi: I ritratti greci nelle terracotte liparesi della prima metà del III secolo a.C. Rome 2000.
- Besques 1957** Besques, Simone: Portrait d'un Ptolémée? Tête en terre cuite provenant de Smyrne, in Hommages à W. Deonna. (Collection Latomus, XXVIII). Bruxelles-Berchem 1957, 354-356.

- Besques 1992** Besques, Simone: Musée du Louvre, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains, IV, 2. Époques hellénistique et romaine: Cyrénaïque, Égypte ptolémaïque et romaine, Afrique du Nord et Proche-Orient. Paris 1992.
- Boschung 1989** Boschung, Dietrich: Das römische Herrscherbild, I,4. Die Bildnisse des Caligula. Berlin 1989.
- Breccia 1930** Breccia, Evaristo: Monuments de l'Égypte gréco-romaine, II, 1. Terrecotte figurate del museo d'Alessandria. Bergame 1930.
- Breccia 1934** Breccia, Evaristo: Monument de l'Égypte gréco-romaine, II, 2. Terrecotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria. Bergame, 1934.
- Burkhalter 1990** Burkhalter, Fabienne. Les statuettes d'Aphrodite en Égypte romaine d'après les documents papyrologiques. In: *RA*, 1990, I, 51–60.
- Burn - Higgins 2001** Burn, Lucilla – Higgins, Reynold Alleyne: Catalogue of Greek terracottas in the British Museum 3. Londres 2001.
- Chandezon 2010** Chandezon, Christophe: Bucéphale et Alexandre. Histoire, imaginaire et images de rois et de chevaux. In: Gardeisen, Armelle – Furet, Emmanuelle – Boulbes, Nicolas (éd.): Histoire d'équidés. Des textes, des images et des os. Actes du colloque organisé par l'UMR 5140 du CNRS, Montpellier, 13–14 mars 2008. (Monographies d'archéologie méditerranéenne Hors série 4). Lattes 2010, 177–196.
- Fischer 2004** Fischer, Jutta: Ein triumphierender Makedonenreiter – Zeugnis eines ptolemäischen Siegesdenkmals? In: Bol, Peter Cornelis – Kaminski, Gabriele – Maderna, Caterina (éd.): Ägypten, Griechenland und Rom: Austausch und Verständnis. Symposium des Liebieghauses, Frankfurt am Main, vom 28.–30. November und 16.–19. Januar 2003 (Städel-Jahrbuch 19). Munich 2004, 487–486.
- Fjeldhagen 1995** Fjeldhagen, Mette: Catalogue Graeco-Roman Terracottas from Egypt, Ny Carlsberg Glyptotek, 1995.
- Galbois 2013** Galbois, Estelle: Un jeu de regard. Réflexions sur l'élaboration du portrait royal dans la peinture hellénistique. In: *Pallas* 92, 2013, 71–85.
- Galbois 2016** Galbois, Estelle: Le colossal et la miniature comme modes d'expression du pouvoir: le portrait royal dans le monde grec antique (IV<sup>e</sup>–I<sup>er</sup> s. avant J.-C.). In: Guillouët, Jean-Marie – Queyrel, François (coord.). Histoire de l'art 77, 2016, 6–15.
- Galbois 2017** Galbois, Estelle: Repenser l'obésité des rois lagides. Approches textuelles et iconographiques. In: Bakouche, Béatrice (éd.): Les formes du portrait dans le monde hellénistique et romain, Actes du colloque international organisé à Montpellier les 11–13 mai 2015. (Rencontres-Littératures antiques). Paris 2017, 157–188.
- Galbois 2018** Galbois, Estelle: Images du pouvoir et pouvoir de l'image. Les »médaillons-portraits« miniatures des Lagides. (*Scripta Antiqua* 113). Bordeaux 2018.
- Gazda 1983** Gazda, Elaine K. (éd.) Karanis: An Egyptian Town in Roman Times, Ann Arbor: Kelsey Museum of Archaeology, University of Michigan, 1983.

- Gloire d'Alexandrie 1998** Gloire d'Alexandrie: La gloire d'Alexandrie, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Paris, au Petit Palais du 7 mai au 26 juillet 1998. Paris 1998.
- Grimm - Wildung 1978** Grimm, Günter – Wildung, Dietrich (éd.): Götter Pharaonen. Essen, Villa Hügel, vom 2. Juni bis 1. Oktober 1978: München, Haus der Kunst, vom 25. November 1978 bis 4 Februar 1979: Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, vom 1 März bis 29. April 1979: Hildesheim, Roemer-Pelizaeus-Museum, vom 25. Mai bis 29. Juli 1979. Mayence sur le Rhin 1978.
- Hasselin Rous 2009** Hasselin Rous, Isabelle: Les types idéaux. In: Hasselin Rous, Isabelle – Laugier, Ludovic – Martinez, Jean-Luc (dir.): D'Izmir à Smyrne: découverte d'une cité antique: catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Paris, Musée du Louvre, du 11 octobre 2009 au 18 janvier 2010. Paris 2009, 126–155.
- Jeammet 2003** Violaine Jeammet (éd.): Tanagra: mythe et archéologie: Musée du Louvre, Paris, 15 septembre 2003–5 janvier 2004, Musée des beaux-arts de Montréal, 5 février–9 mai 2004. Paris 2003.
- Kyrieleis 1975** Kyrieleis, Helmut: Bildnisse der Ptolemäer. (Archäologische Forschungen 2). Berlin 1975.
- Kyrieleis 2015** Kyrieleis, Helmut: Paphos. 4 B, Hellenistische Herrscherporträts auf Siegelabdrücken aus Paphos. (Archäologische Forschungen 34). Wiesbaden 2015.
- Lorber 2011** Lorber Catharine: Theos Aigiochos: The aegis in ptolemaic portraits of divine rulers. In: Iossif Panagiotis – Chankowski Andrzej S. – Lorber Catharine C. (éd.), More than men, less than Gods. Studies on royal cult and imperial worship. Proceedings of the international colloquium organized by the Belgian school at Athens (November 1–2, 2007), *Studia Hellenistica* 51, Leuven-Paris-Walpole, MA 2011, 293–356
- Lunsingh Scheurleer 1978** Lunsingh Scheurleer, Robert A: Ptolemies? In: Maehler, Herwig – Strocka, Volker Michael (dir.): Das ptolemäische Ägypten. Akten des internationalen Symposions 27.–29. September 1976 in Berlin. Mayence 1978. 1–7.
- Messeri Savorelli - Pintaudi 2000** Messeri Savorelli, Gabriella – Pintaudi Rosario: Heroniniana 2. In: *Analecta Papyrologica* 12 (2000), 203–219.
- Myśliwiec 1997** Myśliwiec, Karol: Ein frühptolemäisches Königsbildnis aus Athribis (Nildelta). In: *Athener Mitteilungen* 112, 1997, 307–315.
- Myśliwiec 2001** Myśliwiec, Karol: Isis, Hathor ou Cléopâtre. In: *ÉtTrav* XIX (2001), 263–275.
- Myśliwiec - Szymańska 1992** Myśliwiec, Karol – Szymańska, Hanna: Les terres cuites de Tell Atrib. Rapport préliminaire. In: *CdE* 1992, 112–132.
- Nenna - Seif el-Din 1994** Nenna, Marie-Dominique – Seif el-Din, Merwatte: La petite plastique en faïence du Musée gréco-romain d'Alexandrie. In: *BCH* 118, 1994, 291–320.
- Parlasca 2004** Parlasca, Klaus: Alexander Aigiochos. Das Kultbild des Stadtgründers von Alexandria in Ägypten. In: Bol, Peter Cornelis – Kaminski, Gabriele – Maderna, Caterina (éd.): Ägypten, Griechenland und Rom: Austausch und

- Verständnis. Symposion des Liebieghauses, Frankfurt am Main, vom 28.–30. November und 16.–19. Januar 2003 (Städel-Jahrbuch 19). Munich 2004, 341–359.
- Picaud 2002** Picaud, Sophie: Étude des figurines et bas-reliefs en terre cuite de la collection Misthos aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, thèse de doctorat inédite, Toulouse Le Mirail.
- Perrin-Samynadayar 2017** Perrin-Samynadayar, Éric: La naissance du portrait. In: Queyrel, François – von den Hoff, Ralf (éd.): La vie des portraits grecs. Statues-portraits du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.? Usages et re-contextualisations. Paris 2017, 9–21.
- Préaux 1939** Préaux, Claire: L'économie royale des Lagides. Bruxelles 1939.
- Queyrel 2003** François Queyrel: Les portraits des Attalides: fonction et représentation. (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 308). Paris 2003.
- Queyrel 2009** Queyrel, François: Iconographie de Ptolémée II. In: Empereur, Jean-Yves (éd.). (Études alexandrines 18). Le Caire 2009, 7–61.
- Reeder 1988** Reeder, Ellen D.: Hellenistic Art in the Walters Art Gallery. Baltimore 1988.
- Reinsberg 2005** Reinsberg, Carola: Alexander mit Ägis. In: Beck, Herbert – Bol, Peter Cornelis – Bückling, Maraike (éd.): Ägypten Griechenland Rom: Abwehr und Berührung: Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 – 26. Februar 2006 / Das Städel, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Francfort-sur-le-Main 2005, 557–560.
- Richter 1960** Richter, Gisela, M. A.: Greek portraits, III: How were likenesses transmitted in ancient times? Small portraits and near-portraits in terracotta, Greek and Roman. (Collection Latomus, XLVIII). Berchem–Bruxelles 1960.
- Robert 1966** Robert, Louis: Sur un décret d'Ilion et un papyrus concernant des cultes royaux. In: Samuel, A. E. (éd.): Essays in Honor of C. Bradford Welles. American Studies in Papyrology 1. New Haven 1966, 175–211.
- Rolley 1999** Rolley, Claude. La sculpture grecque. 2, La période classique, Les Manuels d'art et d'archéologie antiques, Paris, Picard, 1999.
- Smith 1988** Smith, Roland, R. R.: Hellenistic royal portraits. (Oxford Monographs on Classical Archaeology). Oxford 1988.
- Szymańska 2005** Szymańska, Hanna: Terres cuites d'Athribis. (Monographies Reine Elisabeth 12). Turnhout 2005.
- Stewart 1993** Stewart, Andrew: Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley 1993.
- Thomas 2002** Thomas, Renate: Eine postume Statuette Ptolemaios'IV. und ihr historischer Kontext. Zur Götterangleichung hellenistischer Herrscher. (Trierer Winckelmannsprogramme 18). Mayence 2002.
- Vassilika 1998** Vassilika, Eleni: Greek and Roman Art. Cambridge 1998.
- von den Hoff 2013** von den Hoff, Ralf: Alexanderbildnisse und imitatio Alexandri in Baktrien. In: Lindström, Gunvor Gunter – Hansen, Svend – Wiczorek, Alfred – Tellenbach, Michael (dir.): Zwischen Ost und West: neue Forschungen

zum antiken Zentralasien. Wissenschaftliches Kolloquium 30.09–2.10.2009 in Mannheim. (Archäologie in Iran und Turan 14). Darmstadt 2013, 83–97.

---

ELENI PAPAETHYMIU

# LE PORTRAIT MONÉTAIRE GREC DANS L'ANTIQUITÉ

## INTRODUCTION ET RÉSUMÉ

Afin de proposer quelques réflexions sur le portrait représenté sur les monnaies grecques, il est indispensable de définir ce qu'est une monnaie et ce qu'est un portrait, terme qui englobe aussi le portrait monétaire. Après une courte description des types monétaires, depuis la conception de la monnaie, nous allons voir quand, où, pourquoi, sous quelle influence et par quelle autorité le portrait monétaire apparaît sur le monnayage grec. Nous constaterons que la représentation du portrait monétaire à ses débuts évoque la personne avant de l'interpréter. Nous poursuivrons par l'évolution de l'effigie et son passage de l'évocation à la figuration d'une personne divinisée. Ensuite nous étudierons le passage de la représentation idéalisée d'une personne en vie, à la figuration réaliste puis à l'exécution véridique. Cette trajectoire suit, parfois avec retard, le style du portrait propre à la grande sculpture de chaque époque.

---

## QU'EST-CE QU'UNE MONNAIE ?

C'est une pièce de métal (en électrum, en or, en argent ou en bronze), frappée par une autorité émettrice (une cité-état, une tribu, un dynaste ou un roi). L'image qu'elle porte, le type monétaire, identifie l'autorité, qui garantit la valeur de chaque monnaie, acceptée telle quelle, à savoir la justesse de son poids et la pureté de son alliage, puisque la monnaie

est une mesure de valeurs<sup>1</sup>. C'est un objet public, qui révèle un acte politique, frappé à de nombreux exemplaires<sup>2</sup>. L'ampleur de sa circulation dépend de l'importance politique, militaire et/ou économique de l'autorité émettrice, qui affirme et propage ainsi sa puissance<sup>3</sup>.

La force du type monétaire a été comprise et prise en considération dans l'Antiquité. L'inscription de Sestos<sup>4</sup> (peu avant 120 av. J.-C.) atteste clairement que la cité honore son citoyen Ménas pour l'organisation de la frappe des monnaies de bronze. La cité de ce fait, en dehors du profit économique de la frappe, s'est fait reconnaître comme une cité autonome grâce à la circulation de sa monnaie. Donc les types monétaires, que l'on décide de figurer sur ce petit objet, véhiculent un message (pour ne pas extrapoler et dire que cet outil – la monnaie – instaure une «propagande»), puisque ces images sont en relation avec l'organisation politique, sociale, religieuse et économique de l'autorité émettrice.

## LES TYPES MONÉTAIRES

Les premières monnaies en électrum (alliage d'or et d'argent) vers le milieu du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>5</sup> en Asie Mineure, ne reproduisaient aucun type monétaire<sup>6</sup>, probablement pour des raisons techniques et aussi à cause de leur circulation restreinte<sup>7</sup>.

---

**1** Aristote, *Politique*, 1257a; Aristote, *Éthique à Nicomaque*, V, 8; Platon, *République* II, 371b, 8, 9.

**2** On estime que chaque coin de droit peut frapper en moyenne entre 15.000 et 30.000 pièces. Faucher 2011, avec la bibliographie précédente.

**3** L'exemple par excellence est Athènes, dont les monnaies ont circulé dans l'ensemble du monde méditerranéen du V<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'avènement d'Alexandre III. Des «chouettes» de l'époque classique sont même découvertes à Persépolis; Kagan 2011.

**4** *OGI* 339; *IK Sestos* 1; Robert 1973, 49–53; Le Rider 2001, 242–7.

**5** Sur la datation des premières monnaies: Fischer–Bossert 2018, avec la bibliographie précédente.

**6** Le revers est toujours un carré incus irrégulier tandis que le droit peut être soit lisse: SNG von Aulock, 7764, soit avec des lignes ou des incisions: Weidauer 1975, 6, ou encore une grappe de globules: SNG von Aulock, 7761.

**7** Ce nouvel outil a eu une acceptation restreinte à son lancement. Ce qui important était sa valeur intrinsèque: la justesse du poids et de l'alliage.



Une fois la monnaie utilisée par un plus large public, on appose au droit un type précis, figurant soit la flore soit la faune<sup>8</sup>, afin que les usagers puissent identifier l'autorité émettrice. Sur certaines émissions du VI<sup>e</sup> siècle la représentation pourrait déjà véhiculer un message, par exemple les monnaies des rois lydiens: le lion, symbole par excellence du royaume, suggérait sa force et son pouvoir (fig. 1).

À partir de la fin du VI<sup>e</sup> début du V<sup>e</sup> siècle, période où l'usage de la monnaie était institué dans le monde grec, les types du droit et du revers<sup>9</sup> se multiplient et on inscrit, assez régulièrement, le nom de l'autorité émettrice – l'ethnique des citoyens d'une cité ou le nom du roi, tyran ou dynaste – permettant aux utilisateurs de l'identifier sans hésitation<sup>10</sup>.

Au droit des monnaies grecques on peut figurer un emblème suggérant soit le nom de l'autorité émettrice (un lion pour Léontinoi<sup>11</sup>), soit une image ou une personnification la caractérisant et l'identifiant (le Minotaure au droit et le labyrinthe au revers des monnaies de Cnossos<sup>12</sup>). Les représentations les plus communes relèvent de la vie religieuse, désignant la tête ou le buste de la divinité ou du héros titulaire, protecteur et/ou fondateur (pour Scionè, Protésilas<sup>13</sup>). Ces images reproduisent des figures humaines, puisque pour les Grecs ces créatures mythiques ont une forme humaine. La question qui se pose est de savoir si nous devons considérer ces images comme des portraits.

**8** Cf. Éphèse, ca. 620–600 EL Hectè. Protomé de cerf à dr./ Carré incus avec des lignes: Wiedauer 1975, 35; Carie, Rhodes, Camiros, Statère, ca. 500–480, Feuille de figue/ Rectangle incus: SNG Copenhagen 712. Les revers, pour des raisons techniques, continuaient à être un carré ou rectangle incus plus ou moins irrégulier jusqu'au début du V<sup>e</sup> siècle.

**9** Grâce à l'amélioration des techniques de frappe on a figuré aussi au revers un type monétaire, très souvent en relation avec celui du droit (Athéna / chouette à Athènes, Zeus / aigle à Élis), ou avec l'autorité émettrice elle-même (l'amphore au revers de Chios suggère la richesse de l'île grâce au commerce de son vin réputé, l'*arioussios oinos*).

**10** Ces légendes sont équivalentes aux inscriptions des stèles funéraires, où l'aspect et la posture des personnes représentées se ressemblent.

**11** Léontinoi, Tétradrachme, ca. 476–466, SNG Copenhagen 335.

**12** Le Rider 1966, Statère, ca. 425–360, pl. XXIV, 26.

**13** Le héros est figuré casqué, sans aucun attribut, c'est pourquoi on inscrit son nom autour du casque afin de l'identifier. Kraay 1976, 470.

## QU'EST-CE QU'UN PORTRAIT POUR UN GREC DE L'ANTIQUITÉ ?

Puisque le terme ›portrait‹ se prête à plusieurs sens nous devons le définir<sup>14</sup>. Nous considérons comme portrait la représentation d'un individu (en vie ou défunt) – nous excluons donc les représentations des dieux, héros et personnifications mythiques ou littéraires –, que des éléments, des attributs ou des traits physiologiques caractérisent, l'identifiant et le rendant donc reconnaissable.

Or, la ressemblance entre la personne physique et celle qui est figurée – comme nous l'entendons de nos jours –, n'importait pas pour les Grecs de l'époque. L'essentiel était d'identifier la personne représentée, si possible sans besoin d'explication, et ce, même si ceux qui le regardaient ne l'avaient jamais rencontré. Citons par exemple les nombreuses statues d'Homère, qui ne se ressemblent pas, exécutées à partir du V<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Les gens reconnaissaient pourtant le poète grâce à sa posture et ses attributs. Sur les monnaies, il était reconnaissable au papyrus roulé dans la main. De nombreuses cités d'Asie Mineure, en dehors des sept cités ioniennes, se réclamaient d'Homère et l'ont donc figuré sur leur monnayage: Smyrne fut la première dès 190 av. J.-C.<sup>16</sup> (fig. 2). Nous nous permettrons de sortir de nos bornes chronologiques en incluant à notre réflexion une monnaie provinciale romaine de l'époque des Antonins, dépourvue de portrait impérial, de la cité d'Amastris en Paphlagonie. Au droit, la tête d'Homère porte une *tainia* (fig. 3)<sup>17</sup>. La représentation, sans aucun attribut, exigeait la légende ΟΜΗΡΟΣ, pour permettre l'identification du personnage.

**14** En guise d'exemple voir sur les différentes définitions du portrait: Hinks 1935, 1–16; Poulsen 1954, 10–23; Richter 1955, 11–13; Richter 1959, 37–41; Richter 1960, 11–16; Bruneau 1982; Dillon 2006, 1–10, 73–77, 99; von den Hoff 2007, 51–54; von den Hoff, Queyrel 2016.

**15** Boehringer 1939; Richter 1965, 139–150, en part. 147–150, figs 102–109; Richter, Smith 1984, 147, figs 107, 108.

**16** Une des cités qui a suivi l'exemple de Smyrne est Colophon, qui a reproduit le même type sur ses monnaies en bronze vers 50 avant J.-C., Homère assis/ Apollon debout: Kinns 1980, 176; Milne 1941, p. 79–81, pl. X, 178, 179. Pour Smyrne, voir Heyman 1982, Type I, 162–166, pl. XXI, 1. Strabon nous informe que l'Homèreion à Smyrne, un portique quadrangulaire, abritait un naïskos avec une statue-portrait d'Homère en bois: Strabon XIV, I. 37; *RE* 8, 1913, 2145, s. v. Homereion [Buerchner].

**17** Au revers est figuré le buste de la Tyché de la cité, SNG von Aulock, 159, 160; Robert 1967, 125–127.

## QUAND ET PAR QUELLE AUTORITÉ ÉMETTRICE APPARAISSENT LES PREMIERS PORTRAITS ?

Les premiers portraits monétaires, sans traits individualisés, qui évoquent une personne vivante en pied, proviennent d'Orient.

Les rois perses, en contraste avec l'usage de la monnaie chez les Grecs, ont monnayé une partie de leurs richesses relativement tard, vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle, parce qu'ils n'utilisaient pas la monnaie à l'intérieur de leur royaume pour les transactions quotidiennes<sup>18</sup>. Ils ont adopté ce moyen une fois que Cyrus le Grand a conquis la Lydie en 547/6. Le Roi a frappé, ou plutôt a continué à frapper, en adoptant le système lydien, les ΚΡΟΙΣΕΙΟΙ ('créséides', monnaies en or aux types de Crésus)<sup>19</sup>, sans aucun doute pour des raisons économiques (fig. 4). En effet c'était une monnaie reconnue, à laquelle on faisait confiance, utilisée dans une grande partie du monde méditerranéen. Darius I<sup>er</sup> fut le premier à émettre à Sardes des monnaies, en or et en argent, à ses propres types<sup>20</sup>. On ne connaît pas les raisons exactes de cette décision mais, en dehors des raisons politiques et idéologiques<sup>21</sup>, elle doit être mise en relation avec la présence des Perses en Asie Mineure et leur contact avec les Grecs. Le Grand Roi a dû être obligé de payer en monnaie sonnante et trébuchante son armée, présente à l'Ouest de son Empire<sup>22</sup>. D'ailleurs cette monnaie en or est désignée par les Grecs, à partir du V<sup>e</sup> siècle,

---

**18** Hérodote III, 96.2; Strabon XVII, 3.11; de Callataÿ 1989; Nicolet–Pierre 1992, 13; van Alfen 2004–05; Kagan 2011.

**19** Les numismates n'ont pas encore conclu si la créséide est une monnaie introduite par Crésus ou Cyrus: voir Price 1984; Descat 2000, 7; Ramage et al. 2000, 18 avec la bibliographie précédente.

**20** Root 1988 avance que Darius I<sup>er</sup> a introduit le type de l'archer, *contra* Michaels 1985 qui pense qu'il frappe des créséides. Plusieurs dates sont proposées pour le début de ce monnayage: avant 522, après 515, en 512, *ca.* 500 ou même après, en 490 ou sous Xerxès en 486. Voir Price 1988, 241b; *IGCH* 1789; les remarques de Stronach 1989, 21 et Vargyas 1999, 260–1 avec la bibliographie précédente. Le monnayage en argent perse est constitué de sigles –*siklos/ siglos* ou *siglos médikos*.

**21** Briant 1996, 420–421.

**22** D'après Hérodote (IV, 87), Darius I<sup>er</sup> a mené en personne l'expédition en Scythie avec une armée constituée de 700.000 soldats et 600 navires. La date des activités de Darius I<sup>er</sup> en Thrace se place entre 519 et 510: Balcer 1972; 514–511: Shahbazi 1982, 235; 510: Frye 1966, 148.

darique *-dareikos* ou *dareikos statèr*<sup>23</sup>. Darius I<sup>er</sup><sup>24</sup> a choisi d'apposer sur son monnayage le type, invariable durant toute la production du monnayage achéménide, d'un personnage avançant à droite, dans l'attitude du coureur, coiffé de la *kidaris* (tiare perse) et habillé de la *kandys* (le manteau des Mèdes), portant des attributs guerriers, un carquois sur l'épaule, tenant une lance et un arc (fig. 5) ou tirant à l'arc. Cette figure n'est pas accompagnée d'une légende explicite. Or, cet archer<sup>25</sup> devrait être reconnu par les usagers comme l'empreinte de l'image du Grand Roi, ou d'un héros l'évoquant<sup>26</sup>. Plutarque d'ailleurs désigne les dariques aussi ›toxotai‹ (archers)<sup>27</sup>. On pourrait donc considérer cette représentation invariable durant toute l'époque achéménide, comme le ›portrait‹ du roi Perse régnant, marque par excellence de l'autorité royale perse et preuve de la continuité et de la légitimité de leur pouvoir<sup>28</sup>. Le roi est évoqué de la même façon sur certaines émissions de ses satrapes (fig. 6).

#### PORTRAITS DE GRECS ÉVOQUÉS SUR DES MONNAIES GRECQUES

L'évocation de la représentation d'un personnage public, que les gens pourraient identifier comme leur roi, est reconnaissable pour Philippe II. Georges Le Rider a proposé de reconnaître le roi sur certaines émissions de ses tétradrachmes frappés à Pella, datés de son avènement, en 359/8, jusqu'en 348/7<sup>29</sup>. Au droit figure Zeus, le dieu panhellénien, et au revers un cavalier barbu avançant à gauche, coiffé de la *kausia* – la coiffé

**23** En guise d'exemple *dareikos* est mentionné chez Hérodote VII. 28 et Thucydide VIII 28, 4 et aux inscriptions: *IG II<sup>2</sup>* 1400, 1401 et 1636.

**24** Sur le monnayage des Perses achéménides, voir: Carradice 1987; Root 1988; Root 1989; Stronach 1989.

**25** Il est difficile de savoir pourquoi Darius I<sup>er</sup> a décidé de frapper les archers: Briant 1996, 960. En tout cas, cette monnaie fut reconnue et acceptée par les populations grecques et marchandes en Méditerranée.

**26** Robinson 1958, 188; Cook 1983, 70; Carradice 1987, 75; Le Rider 2001, 125–127; Picard 2009, 6, *contra* Seyrig 1959, 54, note 5. Root 1991, 16, avance que l'image de l'archer véhicule un message en rapport avec la puissance militaire des Achéménides.

**27** Plutarque, Artaxerxès 20. 4 et Agésilas 15. 6.

**28** Root 1989, 48, avance même que Darius est le premier monarque à utiliser la monnaie pour des raisons de propagande et considère aussi que ce type monétaire est le précurseur des portraits impériaux romains.

**29** Le Rider 1977, 364–366.

par excellence de Macédoine –, habillé d'une tunique et d'une *chlamys*, chaussé des bottes montantes et saluant le public qui l'acclame (fig. 7). On n'y distingue point les caractéristiques de l'individu (d'ailleurs la taille de l'objet est une explication), mais son attitude, et surtout sa coiffe, contribuent à son identification.

Cette iconographie doit se mettre en parallèle avec le type du jeune cavalier, qui apparaît sur les tétradrachmes d'Amphipolis et de Pella à partir de 348/7. Le jockey nu, les cheveux courts ceints d'une *tainia*, avance à droite et tient dans la main droite une longue palme (fig. 8). Cette représentation est sans doute celle du cheval de course du roi, vainqueur aux jeux Olympiques de 356. Donc ce type monétaire commémore un événement athlétique du plus haut prestige et on devrait y reconnaître le portrait du jockey, en inscrivant cette iconographie dans l'esprit des statues d'athlètes vainqueurs, offertes aux sanctuaires et souvent érigées par les cités ou les rois vainqueurs. Ce type apparaît sur le monnayage de Philippe II plus tard que la victoire et sera retenu pour les émissions posthumes, frappées sous Alexandre III et Philippe III.

G. Le Rider explique très bien ce choix iconographique: le roi choisit d'être représenté sans armes au début de son règne, malgré le fait que c'est une période de guerres, de conquêtes et d'alliances. Il ne met l'accent que sur certaines frappes à partir de 356/5, où l'on distingue sur son cheval une décoration qui doit faire allusion à sa victoire à Olympie. Quelques années après cette victoire, il se voit jouer un rôle important dans les affaires de la Grèce et, en 348/7, il change son image de cavalier contre celle de son jockey, un type agonistique et aussi macédonien. De plus, en faisant allusion à sa participation aux concours olympiques, il souligne son appartenance à la communauté hellénique.

La majorité des autorités grecques, qui frappent monnaie, sont des cités-états, gouvernées au début par des oligarques, des aristocrates ou des tyrans et, à partir de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, certaines, par le *dèmos*, gouverné par des magistrats élus périodiquement. L'apposition donc du portrait d'une personne publique en vie n'aurait pas de sens, puisque les magistrats élus étaient en fonction en principe pour une seule année, tandis qu'une monnaie circule, d'après les trésors, plus de 80 ans. Ainsi sur ces monnaies ne figure jamais le portrait d'une personne, comme par exemple les créations de la grande sculpture qui relèvent du funéraire<sup>30</sup>.

---

**30** Tels les stèles funéraires ou les lécythes à fond blanc, représentant le défunt avec parfois ses proches, Karouzou 1968.

En outre la représentation d'une personne en vie sur la monnaie, remplaçant les types habituels des dieux ou des héros protecteurs, devait être considérée comme une *hybris*, d'où probablement la raison de l'absence de la représentation des tyrans ou des rois, qui auraient pu consolider et légitimer ainsi leur pouvoir<sup>31</sup>.

Puisque donc la monnaie est un objet public, les cités figurent parfois sur leur monnayage des individus illustres, liés à leur histoire politique et/ou sociale, comme les statues honorifiques érigées dans les agoras aux frais du peuple. Ainsi au revers d'un rare tétradrachme d'Abdère, frappé avant 432, figure Pythagore<sup>32</sup>. Les types choisis reflètent parfois une idéologie.

Un des premiers portraits de ce genre est, pensons-nous, la représentation des Tyrannicides sur un statère en électrum de Cyzique, daté par divers chercheurs entre 480 et 400 (fig. 9)<sup>33</sup>. Les aristocrates Harmodios et Aristogéiton, qui ont assassiné en 514 Hipparchos<sup>34</sup>, sont représentés avançant à droite et tenant chacun son épée. Quand en 510 le roi de Sparte Cléomène I<sup>er</sup>, à l'instigation des Alcéméonides, a renversé Hippias, les réformes introduites par Clisthène, en 508–507, furent la base de la démocratie athénienne. Le nouveau régime avait besoin de ses propres héros nationaux. Le démos avait voté par conséquent, pour la première fois, l'érection à ses frais du groupe statuaire érigé dans l'Agora d'Athènes, symbole de la lutte pour la liberté, et on a commencé à célébrer l'acte des »tyrannicides«<sup>35</sup>. Sans doute Cyzique a décidé de graver ce type par excellence athénien sur ses monnaies, non seulement pour la beauté du groupe statuaire représenté et de ses avatars, mais aussi pour des raisons politiques. Le type pourrait souligner les liens de la cité avec Athènes et son appartenance à la première Confédération athénienne<sup>36</sup>. Il n'est pas

**31** Les Pisistratides par exemple, dans le cadre de diverses réformes, ont remplacé les multiples types de *Wappenmünzen* en introduisant le type d'Athéna/chouette. Notons que le style de ces monnaies est équivalent à celui de la grande sculpture: la tête d'Athéna étant proche des têtes des *Korai* de l'Acropole.

**32** Seltman 1955, p. 144, pl. XXVIII, 11.

**33** Greenwell 1887, 76, pl. III, 28; von Fritze 1912, 120, pl. IV, 6; *ca.* 480–440: Regling 1931, XIII, 189; *ca.* 430–420: Gulbenkian 1989, 67, n° 636 et Boardman 1985, fig. 8.

**34** D'après Thucydide (VI, 53, 35), l'assassinat a plutôt été commis pour des raisons personnelles que politiques.

**35** Podlecki 1966; Fornara 1970; Shear 2012a; Shear 2012b.

**36** La cité a fait partie de la Ligue Délienne en 478, en contribuant pour neuf talents de 452/51 à 418/17. Après avoir quitté la Confédération durant la guerre

à exclure, mais nous n'avons aucune preuve, que ce type aurait aussi pu se référer à une instauration de la démocratie à Cyzique, dont la structure et l'organisation politique étaient influencées par celles d'Athènes<sup>37</sup>.

Athènes représenta tard le groupe statuaire sur son monnayage de «Nouveau Style» en tant que symbole<sup>38</sup> (fig. 10), puisque la cité émettait, depuis l'époque des Pisistratides, les types invariables, reconnus dans tous les marchés de la Méditerranée, d'Athéna/ chouette. L'atelier d'Athènes est en effet à cet égard aux antipodes de celui de Cyzique, qui est une des rares cités à émettre, jusqu'à une époque avancée, des monnaies en électrum avec une pléthore de types monétaires<sup>39</sup>.

Sur le statère de Cyzique et le tétradrachme du «Nouveau Style» d'Athènes, ces deux personnes sont indéniablement reconnues parce qu'on figure deux individus avançant avec leurs épées, image comparable à celles des vases<sup>40</sup>, reliefs<sup>41</sup> et des copies romaines<sup>42</sup> de l'original sculpté. Sans aucun doute, le prototype de la monnaie cyzicène fut le deuxième groupe statuaire, commandé aux sculpteurs Kritios et Nésiotès, érigé toujours à l'Agora d'Athènes en 477/6, en remplacement de la statue d'Anténor<sup>43</sup>, emportée en 480 par Xerxès à Suse et renvoyée à la cité au

du Péloponnèse, probablement en 411, elle fut forcée par les Athéniens, comme d'ailleurs de nombreuses autres cités, d'y retourner en 410. En 405, après la bataille navale d'Aigos Potamoi, elle s'allia avec Sparte. Entre 394 et 386 elle est membre, en cité libre, de la Confédération des cités d'Asie Mineure. En 386, après la paix d'Antalkidas, elle repasse sous domination perse, comme toutes les cités d'Asie Mineure. Il semble qu'elle ait rejoint la deuxième ligue d'Athènes en 373 pour la quitter entre 357 et 355, durant la guerre symmachique.

**37** Le pouvoir était exercé par la boulé et le dèmos, constitué de six tribus. Concernant l'influence d'Athènes sur l'organisation civique de Cyzique voir Ehrhardt 1988, 41.

**38** Thompson 1961, n<sup>os</sup> 1165–1172, date cette émission en 118/7 (elle date ce monnayage de 196/5–88/7); Mørkholm 1984, 32, la date en 81 (il date ce monnayage de 185–180 à 45–40).

**39** La monnaie cyzicène était très forte et reconnue par les cités de la Mer Noire et les mercenaires, d'après sa circulation.

**40** Cf. Amphore panathénaïque, le groupe statuaire de Tyrannicides décore le bouclier d'Athéna. Londres, British Museum, B 605 (= ABV 411.4, Add<sup>2</sup> 107), ca. 402 av. J.-C.

**41** Cf. J. Paul Getty Museum, n<sup>o</sup> d'inventaire 74.AA.12, le trône d'Elgin, découvert à Athènes, IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.

**42** Cf. copie romaine, De Franciscis, 64, fig. 15.

**43** Azoulay 2014, 13, 40–48, 55–56.

début de l'époque hellénistique<sup>44</sup>. Donc le graveur de Cyzique soit avait vu le deuxième groupe à Athènes soit, plutôt, a dû s'inspirer d'une copie ou d'un dessin du fameux groupe statuaire, tandis le graveur athénien aurait pu copier l'original.

L'érection d'une statue d'un personnage illustre en vie par une cité est une pratique bien connue chez les Grecs dès l'époque archaïque. C'est un acte honorifique avec l'intention de commémorer un événement ou une personnalité qui a marqué par ses actes son époque et qui en même temps glorifie la cité. Les représentations statuaire sont identifiées grâce aux inscriptions de leurs bases. Sur les monnaies sans légende il est impossible de reconnaître la personne représentée.

Ainsi on pourrait proposer que le discobole nu, figuré en plein mouvement de lancer du disque, à côté d'un trépied, sur le tridrachme de Cos, daté de 480/475<sup>45</sup> (fig. 11), représente plutôt l'athlète vainqueur, donc reconnaissable par ses concitoyens, que la reproduction d'un chef d'œuvre érigé dans la cité<sup>46</sup>. Si l'on y figure le vainqueur, l'athlète aurait dû participer plutôt aux concours d'Apollon à Triopion, sur le promontoire de Cnide, qu'à Cos même, puisque le prix était justement un trépied<sup>47</sup>. Le fait qu'aucune autre cité de la confédération n'y a fait allusion n'exclut pas que ce type monétaire à Cos évoque un de ses citoyens. Le discobole serait donc un des premiers portraits monétaires grecs.

Dans cette même perspective, on devrait reconnaître, sur certaines émissions sans légende de Cyzique, la représentation de citoyens illustres, impliqués dans la vie politique, sociale et/ou religieuse, ou des étrangers, qui ont agi en faveur de la cité (fig. 12, 13). En figurant les portraits de ses citoyens éminents, la cité se faisait connaître pour ses qualités culturelles et scientifiques<sup>48</sup>. Or, il est impossible d'identifier avec certitude ces por-

**44** Le groupe statuaire fut renvoyé à Athènes de Suse soit par Alexandre III (Arien, *Anabase III*, 16, 7-8; Plin, *Histoire Naturelle XXXIV*, 19, 69-70) soit par Séleucos, probablement Nicator (Valerius Maximus, *Faits et dits mémorables*, II, 10, ext. 1) ou encore par Antiochos – indéterminé (Pausanias, I.8.5).

**45** Il est certain que la monnaie ne reproduit pas le fameux discobole de Myron. Sur ce monnayage voir: Barron 1968, avec la bibliographie précédente.

**46** Cos aurait aussi pu reproduire la copie d'une statue célèbre d'une autre cité, comme Cyzique les Tyrannicides.

**47** Les participants à ces concours étaient exclusivement les cités doriennes de la Pentapole: Cos, Cnide et les cités rhodiennes d'Ialysos, de Lindos et de Camiros.

**48** Par exemple, le grammairien Agathoclès, les historiens Néanthès et Teukros, le poète Hermoclès sont tous originaires de Cyzique. D'autres personnalités réputées, installées dans la cité: le mathématicien, astronome et philosophe





**1** Lydie, ép. Alyates–Croisos, Sardes, ca. 620/10–550/39. EL hémihectè – 1/12 statère (1,19 g; 7 mm); **2** Ionie, Smyrne, 190–30, bronze (10,64 g; 20 mm), Homère, magistrat Achilletes, fils d'Achilletes; **3** Paphlagonie, Amastris, ép. des Antonins, 138–192, bronze (6,63 g; 21 mm), ΟΜΗΡΟΣ, buste d'Homère; **4** Empire achéménide, ép. Cyrus I–Darius I, Sardes, ca. 545–520, AV statère (8,06 g; 16 mm), protomés de lion et de taureau confrontés/ deux carrés incus; **5** Empire achéménide, ép. Darius I–Xerxès I, ca. 505–480, AV darique (8,32 g; 15 mm); **6** Atelier incertain de Carie, époque achéménide, ca. 350–341, tétradrachme (15,10 g; 22 mm), le roi tirant à l'arc/ le portrait du satrape à cheval brandissant sa lance; **7** Royaume de Macédoine, Philippe II (359–336), Amphipolis ca. 355–349/8, tétradrachme (14,44 g; 24,5 mm), Zeus/ cavalier; **8** Royaume de Macédoine, Philippe II (359–336), Amphipolis ca. 348/7–336, tétradrachme (14,49 g; 24 mm); **9** Mysie, Cyzique, EL statère (15,94 g; 23 mm), 480–420; **10** Athènes, II<sup>e</sup> siècle, tétradrachme «Nouveau Style», 118/7 d'après Thompson 1961 (32 mm); **11** Île de Carie, Cos, ca. 480–475, tridrachme (16,48 g; 26 mm); **12** Mysie, Cyzique, ca. 550–450, EL statère (16,09 g; 16,5 mm); **13** Mysie, Cyzique, début–mi IV<sup>e</sup> siècle, EL statère (16,05 g; 16 mm).

traits monétaires, qui probablement devaient bien l'être par les usagers de l'époque. Ainsi, sur une hectè en électrum, l'homme, debout de face sur un thon, l'emblème par excellence de la cité, en habit militaire, en position d'acclamation, tenant un sceptre transversal (fig. 14), est identifié par Federico De Luca comme Alcibiade, qui a eu un rôle décisif dans les victoires navales d'Abydos et de Cyzique en 410<sup>49</sup> et par Ioannis Touratsoglou, qui date la monnaie vers 336–330, comme Parménion, qui a libéré la cité de la domination des Perses<sup>50</sup>.

Quelle que soit l'identification, nous sommes en présence d'un portrait monétaire, d'une personne en vie, liée à l'histoire politique de la cité, bien reconnaissable par les usagers grâce à sa posture et ses attributs<sup>51</sup>.

Sur les monnaies grecques, l'usage de la représentation d'un portrait, en tête ou en buste, d'une personne en vie, n'apparaît que très tard et ne prolifère qu'à l'époque hellénistique, suite à la conquête d'Alexandre le Grand et au syncrétisme, dans tous les domaines, des cultures grecque et orientales, l'influence perse étant primordiale.

La commémoration d'un événement historique doit être à l'origine de l'émission du rare décadrachme (ou de 5 shekels) ou médaillon commémoratif dit de »Pôros« (fig. 15)<sup>52</sup>. Cette pièce, qui a circulé dans les Hautes Satrapies de l'Empire d'Alexandre, a suscité des débats non concluants concernant sa production<sup>53</sup>: la dénomination, la date d'émission, l'autorité émettrice, l'atelier monétaire, l'interprétation de son iconographie et les destinataires de ces monnaies.

Eudoxos de Cnide, qui avait créé une célèbre école de philosophie au IV<sup>e</sup> siècle, le pythagoricien Xénophilos etc. Sève, Schlosser 2014 et Dana 2014.

**49** À cette période la cité était revenue sous l'hégémonie athénienne. De Luca 2016; De Luca 2017.

**50** Touratsoglou 2014. Le général fut envoyé en 336 par Philippe II, à la tête de la Ligue de Corinthe, avec Attale, pour libérer les cités d'Asie Mineure.

**51** Ce portrait est équivalent aux portraits honorifiques érigés par les cités pour illustrer un moment précis de leur histoire.

**52** Mørkholm 1991, 28. Seule une dizaine d'exemplaires est parvenue jusqu'à nous.

**53** Sur la campagne contre Poros: Plutarque, Alexandre 60. Voir les principales récentes études avec la bibliographie précédente: Goukowsky 1972, 477–481; Dürr 1974; Nicolet–Pierre 1978, 402; Price 1991, 452–3, pl. CLIX, G–H; Stewart 1993, 191–209; Lane Fox 1996; Le Rider 2003, 329–333; Holt 2003, 167; Olbrycht 2010, 361; Olbrycht 2011b; et du point de vue indien Bhandare 2007. Nicolet–Pierre 1978, 402 propose que ces monnaies soient des médaillons commémoratifs *contra* Price 1982, 78–79.

Au droit, Alexandre, coiffé d'un casque ›phrygien<sup>54</sup> décoré avec une grande plume<sup>55</sup>, tenant dans la main droite un *xyston*, chevauche Boukephalos et attaque un éléphant sur lequel monté un guerrier derrière son écuyer, casqués, retournant leurs lances contre Alexandre. Au revers, le conquérant, coiffé du même casque, est au repos, debout de face, vêtu d'une cuirasse et d'un manteau, armé d'une épée, tenant dans la main gauche un sceptre et dans la droite le foudre, attribut de Zeus<sup>56</sup>. À gauche une Niké volant à droite le couronne en vainqueur, comme par exemple les auriges vainqueurs des concours sur les monnaies siciliennes dès le V<sup>e</sup> s. Cette image fait directement appel à la peinture du temple d'Artémis à Éphèse exécutée par Apelle<sup>57</sup>.

Si cette pièce commémore la victoire du Macédonien contre le roi indien Pôros sur la rivière de l'Hydaspe, fin du printemps ou début de l'été 326, et si l'on accepte la datation de l'émission entre 325 et 323/2, avant donc la mort d'Alexandre, cette représentation doit être considérée comme commémorative d'un événement historique et serait la première représentation d'un Grec en vie déifié<sup>58</sup>.

Or ce monnayage, qui curieusement ne porte aucun nom, est émis, fort probablement, dans un atelier de l'Est (Suse, Persépolis, Ecbatane ou Babylone), qui frappait en parallèle des monnaies au nom et aux types d'Alexandre, qu'on désigne comme ›alexandres‹ tout court. Ayant circulé donc dans ces régions, il est fort possible qu'il a servi comme *donativum* ou paiement des cavaliers étrangers<sup>59</sup> et/ou de l'infanterie indienne<sup>60</sup>, qui a combattu avec Alexandre contre Pôros. Dans ces conditions, la représentation du roi en vie en demi-dieu au revers entre dans la mentalité de ces peuples et se justifie.

54 Sur le type de ce casque dit ›thrace‹ ou ›phrygien‹, voir Vokotopoulou 1982.

55 Sur des portraits d'Alexandre avec un casque analogue et des plumes: Crawford 1979.

56 Hill 1926 avait déjà noté la représentation d'Alexandre divinisé sur les monnaies.

57 Pline, Histoire Naturelle XXXV, 36; la peinture est une proclamation de la descendance d'Alexandre de Zeus.

58 Sur les représentations de scènes ›historiques‹, voir Queyrel 2011, 35.

59 Hammond 1996; Olbrycht 2011a, avec toute la bibliographie antérieure.

60 Arrien, Anabase, V. 8.5.

## LES PROTOTYPES DES PORTRAITS MONÉTAIRES GRECS

À l'époque classique, les représentations d'un portrait en tête au droit sont rarissimes, parce que la monnaie, comme nous l'avons vu, est l'expression du pouvoir public: en principe, on ne représentait que les dieux et les héros et, dans des cas exceptionnels, comme nous l'avons vu, on a suggéré le roi macédonien Philippe II ou figuré des personnes illustres, impliquées dans la vie publique.

Quand donc et sous quelle influence les Grecs décident-ils d'exploiter la puissance de l'image monétaire et d'apposer au droit de leur monnaie la tête ou le buste d'un gouverneur, d'un monarque, en l'occurrence d'un roi? Cette idée vient aussi de l'Orient et est une influence perse et lycienne<sup>61</sup>.

En effet les séries »à la tête de satrape« commencent à la fin du V<sup>e</sup> et prolifèrent au IV<sup>e</sup>. Ces gouverneurs du Grand Roi, envoyés sur diverses régions monétarisées d'Asie Mineure, ont frappé monnaie à l'image des monnaies grecques. Certainement, cette décision découle de la nécessité des échanges avec les populations grecques soumises ou avoisinantes, qui, à partir de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, utilisaient largement la monnaie, qui, comme le note Aristote, est un moyen convenable de paiement de la cité contre des services publics et pour la collecte des impôts, des amendes etc.<sup>62</sup> On peut donc déduire que les satrapes perses et les dynastes lyciens ont frappé monnaie, en dehors du profit de la frappe<sup>63</sup>, pour collecter les tributs et procéder à des paiements, tels les dépenses publiques, les constructions, les frais écoulant de la diplomatie, le rachat des prisonniers<sup>64</sup>, la construction et la maintenance d'une flotte<sup>65</sup>, le paiement de mercenaires grecs, etc. Leurs monnaies, exécutées avec la même technique, les mêmes étalons (poids) et métaux (surtout argent et bronze), figurent sur le droit ou le revers leur propre image avec des traits

---

**61** La bibliographie et la discussion de ces portraits est étendue. Nous n'entrons pas dans le détail des attributions et identifications. En guise d'exemple voir: Imhoof-Blumer 1885; Babelon 1892; Schwabacher 1968; Cahn 1975, 84; Bodenstedt 1976, 69; Mørkholm & Zahle 1976, 79-85; Hurter 1979, 97; Zahle 1979.

**62** Aristote, *Politika* VI.

**63** Voir note 4.

**64** Thucydide VIII. 28, 4.

**65** Thucydide VIII. 46, 58-59, 87-88, 99.

individuels<sup>66</sup>, des portraits donc, et portent parfois l'inscription de leur nom, afin qu'ils soient identifiés sans hésitation. Le style de ces portraits émane du style grec de chaque époque, suggérant qu'ils ont été exécutés par des graveurs grecs, démontrant en même temps les échanges commerciaux et culturels entre les deux mondes, l'Orient et la Grèce. De nombreuses frappes de satrapes, plus ou moins connues par les sources littéraires et historiques, ont été effectuées dans des ateliers inconnus et il est souvent impossible de les dater et de les identifier par manque de légendes, de parallèles et d'indices numismatiques (fig. 16)<sup>67</sup>. D'autres, portant des légendes, nous renseignent sur des satrapes inconnus par ailleurs, comme le gouverneur de Troade ou de Lydie Gamerses<sup>68</sup>. Nous ne saurions dire si ces portraits représentaient les traits véritables de ces personnes, quoiqu'en général on souligne les traits ethniques et culturels de l'individu représenté<sup>69</sup>, qui les caractérisent comme des non-Grecs, tels la moustache et les coiffes non grecques.

On remarque, au moins sur certains portraits, un certain réalisme, comme par exemple pour Tissapherne (413–395), satrape d'Ionie, de Lydie et de Carie, impliqué dans les négociations avec Sparte et l'empire perse contre Athènes en 413/2, avec son rival Pharnabaze<sup>70</sup>. Il a émis des monnaies dans diverses villes d'Asie Mineure, et dès 412/1, avec son portrait<sup>71</sup>. Seules les émissions d'Astyra inscrivent sous le cou son nom<sup>72</sup> (fig. 17), permettant, non sans réserve, l'attribution au satrape de deux autres frappes, de Phocée<sup>73</sup> (fig. 18) et de Dora<sup>74</sup> (fig. 19), dont les portraits le représentent avec une coiffe perse, tandis que, sur les bronzes

66 Richter 1965, 4.

67 SNG Levante; Winzer 2005, 10.5.

68 Schultz 1992; Papaefthymiou 2010, n° 32.

69 Voir par exemple le type du nègre sur les vases attiques.

70 Briant 1996, 609–617. Les Perses, après la défaite d'Athènes par Lysandre, ont ainsi gagné le contrôle d'Asie Mineure.

71 Antandros de Troade, Adramyteion et Astyra de Mysie, Xanthos en Lycie, Iasos en Carie et Aspendos de Pamphylie et aussi, d'après les nouvelles attributions, à Phocée et à Dora. Schwabacher 1957; Richter 1965, 4; Cahn 1975.

72 Cahn 1985; Hurter 1979; Papaefthymiou 2010, n° 24.

73 Bodenstedt 1981, émission 86; Winzer 2005, 6.6, attribuent ce portrait à Tissapherne.

74 L'identification de ce portrait à Tissapherne est incertaine. Certains chercheurs considèrent qu'il est proche de celui des monnaies de bronze d'Astyra: Qedar 2002, Group D. D'autres, comme Mildenberg 2000, mettent en question cette identification. L'attribution de la monnaie à l'atelier de Dora se justifie

d'Astyra, il a la tête nue. On constate sur ces portraits des différences, dues indéniablement aux différents ateliers de frappe, mais aussi des ressemblances. Sans doute, les usagers reconnaissaient le satrape à son portrait sans légende à Phocée et à Dora. Malgré l'apparence des traits individualisés, son vieillissement biologique n'est jamais marqué. Les représentations des revers sont aussi intéressantes. L'électrum de Milet porte l'habituel carré incus. La drachme fourrée de Dora<sup>75</sup>, si l'attribution au satrape est correcte, présente au revers la chouette, inspirée du monnayage athénien, suggérant la puissance de la monnaie attique dans la région (les lettres ΒΑΣ remplacent l'ethnique d'Athènes). La monnaie de bronze d'Astyra figure au revers la statue de culte d'Artémis, un type indéniablement grec, confirmant que le graveur était un Grec.

Pharnabaze<sup>76</sup> (fig. 20), à qui succéda Datamès<sup>77</sup> (fig. 21), fut nommé satrape de Phrygie Hellespontique en 413/2. La physionomie de ces deux personnes se ressemble à tel point qu'il est difficile de les distinguer. Ils sont reconnaissables grâce à la légende en araméen inscrivant leurs noms. Cette affinité doit être intentionnelle, afin de légitimer la continuité des gouverneurs. Sur les monnaies de Tarse, Pharnabaze<sup>78</sup> est coiffé d'un casque. Sa barbe, avec une boucle vers le haut, est très caractéristique. Ce trait individuel suggère qu'il s'agit d'une personne et non d'Arès comme certains le pensent<sup>79</sup>. Au droit de ses monnaies de Cyzique il porte la coiffe des satrapes, mais il n'a plus la boucle à sa barbe (fig. 22). Sur le revers, la proue d'un bateau, décorée d'un œil prophylactique et d'un griffon, suggérerait les frais de la construction et de la maintenance de la flotte perse dont il a eu le commandement depuis 398. D'ailleurs, il fut vainqueur des Spartiates à Cnide<sup>80</sup>.

---

grâce aux trouvailles de fouilles à Dora, *contra* SNG von Aulock 7636, qui attribue cette monnaie à Sigeion, parce qu'il avait acheté cette pièce sur place.

**75** Dora se situe près de Tyr, région non grecque. Il existe aussi des tétradrachmes avec les mêmes types: Schwabacher 1957, 27–30.

**76** Briant 1996, 654–665.

**77** Briant 1996, 678–680.

**78** Moysey 1986.

**79** SNG Levante 72; BMC Lycaonia p. 165, 21; SNG Copenhagen Supp. 609; SNG von Aulock 5927.

**80** Maffre 2004, a fait l'étude de coins de ce monnayage prouvant son ampleur. Pharnabaze en 377 était toujours en commande de la flotte. Il échoua de conquérir Memphis à Ako. Après cette fonction on ne connaît plus son sort, Briant 1996, 671–674.



**14** Mysie, Cyzique, Ve-IV<sup>e</sup> siècles, EL hectè (2,65 g; 10 mm); **15** Alexandre III, «La médaille de Pôros» de 5 shekels ou décadrachme (38,75 g; 33 mm), atelier oriental local; **16** Cilicie, Soloi, ca. 380-333, satrape incertain (Tiribase, Autophradates ou quelqu'un d'autre?), AR statère (9,85 g, 23 mm); **17** Mysie, Astyra, ca. 401-395, Tissapherne, AE (1,63 g; 12 mm); **18** Ionie, Phocée, ca. 478-387, Tissapherne (?), EL hectè (2,55 g; 9,5 mm); **19** Phénicie, Dora, ca. 413-401, Tissapherne, drachme fourrée (3,52 g; 14,5 mm); **20** Cilicie, Tarse, 379-374, Pharnabase (satrape de Phrygie 413-387), AR statère (10,78 g; 20 mm); **21** Cilicie, Tarse, ca. 380-375, Datamès (satrape de Cilicie et de Cappadoce 384-361/0), AR statère (10,55 g; 22 mm); **22** Mysie, Cyzique, ca. 398-396/5, Pharnabase, tétradrachme (14,67 g; 22 mm); **23** Lycie, Dynaste Khäräi, atelier Pinara, ca. 440/30-410, AR statère (8,59 g; 17 mm); **24** Lycie, Dynaste Khäräi, atelier Pinara, ca. 410-390, AR statère (8,53 g; 17,5 mm); **25** Lycie, Dynaste Mithrapata, ca. 390-370, AR statère (9,73 g; 23 mm); **26** Lycie, Dynaste Périclès, ca. 380-360, AR statère (9,66 g; 23 mm).

Tous ces portraits nous amènent à réfléchir sur l'exactitude du rendu des traits individuels. D'après ces exemples, il est certain que les usagers reconnaissaient la personne du satrape au pouvoir et la ressemblance physionomique ne leur importait pas. Donc l'image de la personne au pouvoir est exactement reçue comme l'image du Grand Roi sur les daïriques ou l'image de Philippe II cavalier sur le monnayage macédonien.

De même, sur les revers des monnaies du royaume lycien, sont figurés les dynastes, tandis que le droit est réservé à une divinité protectrice. Les premiers portraits, de la fin du V<sup>e</sup> siècle, sont idéalisés et ne marquent pas vraiment les traits individuels des personnes représentées<sup>81</sup>. Les portraits du dynaste Khārāi<sup>82</sup>, par exemple, sont rendus dans le même style archaïque: idéalisé, barbu, coiffé du bonnet phrygien, parfois décoré avec une couronne de laurier, mais avec des traits ethniques, la tête allongée et le nez busqué (fig. 23, 24). Son nom, en caractères lyciens, l'identifie.

Plus tard, durant le IV<sup>e</sup> siècle, les représentations deviennent plus réalistes. Les portraits sont d'une grande beauté, on pourrait même dire les plus beaux de ce genre, tels ceux de Mithrapata<sup>83</sup> (fig. 25). Son successeur Périclès<sup>84</sup>, représenté aussi avec un style réaliste, ose faire figurer son portrait au droit (fig. 26). La tête, gravée de trois quarts à gauche, avec les cheveux emmêlés et la bouche entr'ouverte, rend l'émotion et la fougue du personnage<sup>85</sup>. La moustache et la barbe sont des caractéristiques ethniques. Il est intéressant que les deux dynastes ne portent plus la coiffe perse ou de satrape des portraits lyciens antérieurs, marque probable de leur indépendance du joug perse. La production de ces magnifiques portraits cessa subitement après la conquête de Lycie par Mausole en 360.

Ce n'est que dans cet esprit-là, des représentations des portraits de satrapes et des dynastes, qu'on pourrait considérer que le premier portrait monétaire d'un Grec en vie fut celui de Thémistocle (fig. 27). Le vainqueur de Salamine, accusé de trahison, fut exilé d'Athènes. Il se réfugia auprès d'Artaxerxès, qui le nomma satrape à Magnésie de Méandre. Il y gouverna de 460 jusqu'à sa mort *ca.* 450. Sur une petite émission de

**81** Sur les portraits lyciens, voir Borchhardt 1999; Müseler 2016.

**82** Dynaste à Xanthos entre 425 et 410. Boston MFA, n° 2086; Schwabacher 1968; Borchhardt 1999, 63–68.

**83** Mildenberg 1965, note le vieillissement de la personne et Borchhardt 1999, 74–78, recense six types successifs.

**84** Borchhardt 1999, 78–82.

**85** Kraay 1976, 272 a même rapproché ce portrait avec les coins syracusains des décadrachmes de Kimon, représentant Aréthuse, cf. Kraay, Hirmer 1966, pl. V, 119.



la cité<sup>86</sup> est représentée une tête masculine barbue, non réaliste, de style archaïque, coiffée d'un bonnet. Au revers est gravé ΘΕ en monogramme. Herbert Cahn et Dominique Gerin<sup>87</sup> ont proposé d'y reconnaître Thémistocle, et considèrent que le monogramme transmet les initiales de son nom. Cette attribution est très discutée<sup>88</sup> pour plusieurs raisons, entre autres les suivantes: les quatre exemplaires connus semblent curieusement être frappés avec deux étalons (attique et éginétique ou perse); le personnage porte un bonnet, et non la tiare des monnaies du Grand Roi et des satrapes, et très peu de monnaies portent à cette époque un monogramme ou le nom d'un hégémon, quoique les rares didrachmes, qui figurent au droit Apollon debout appuyé sur une branche de laurier, portent la légende ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΩΣ<sup>89</sup>. De plus, la représentation du portrait de Thémistocle ne s'accorde pas idéologiquement avec sa culture grecque, parce qu'à cette époque elle devrait être considérée comme une *hybris* envers les dieux. Or, si on accepte que cette image figure son portrait, et non la tête d'un héros ou d'un guerrier, ce serait le premier portrait monétaire d'un individu grec en vie. Or, cette émission est perse, même si elle représente un Grec. Thémistocle serait donc figuré à l'image des satrapes, puisque ces monnaies sont issues d'un contexte culturel oriental et non grec.

#### MONNAIES GRECQUES - PORTRAITS PUBLICS IDÉALISÉS DE PERSONNES DIVINISÉES

La représentation sur les monnaies grecques du portrait grec, en tête ou en buste, d'une personne qui exerce le pouvoir, est donc une influence orientale, qui commence probablement déjà avant la mort d'Alexandre III, conséquence du syncrétisme et de l'assimilation de cultures<sup>90</sup>.

---

**86** Sur la vie de Thémistocle, son ostracisme entre 471/470 et sa fuite en Asie Mineure vers 467/6, son voyage à Suse en 466/5, où il a reçu d'Artaxerxès le gouvernement de Lampsaque en Mysie, Myous et Magnésie du Méandre en Ionie, voir: Podlecki 1976, avec la bibliographie précédente. Frost 1967, 135–137 sur les didrachmes avec son nom.

**87** Cahn, Gerin 1988.

**88** Oeconomidès 1982; Nollé, Wenninger 1998–1999; Sheedy 2017 avec la bibliographie précédente.

**89** BMC Ionia, p. 158, n° 1.

**90** Nous ne pensons pas que les petits bronzes de 10–11 mm de diamètre, frappés

Alexandre III, dans son désir d'unifier son Empire avec des populations de diverses cultures, a essayé de les faire cohabiter. Il avait compris qu'il fallait adopter au moins certaines coutumes indigènes afin d'être accepté en «maître» par les nouvelles populations et ethnies. Déjà, lors de sa visite au sanctuaire d'Ammon-Zeus à l'oasis de Siwah dans l'hiver 332/1, il semble qu'il fut déclaré, suite à la consultation de l'oracle, fils du dieu par les prêtres égyptiens<sup>91</sup>, en accord avec la pratique pharaonique, donc divinisé afin qu'on le considère comme descendant et représentant des dieux. Alexandre n'a pas exploité cette divinisation tout de suite sur son monnayage, qui commençait à devenir oecuménique au détriment des chouettes d'Athènes. Il a continué à représenter sur son numéraire en or Athéna (la déesse panhellénique) / Niké et, en argent, la tête d'Héraclès (l'ancêtre de la famille royale macédonienne) / Zeus assis<sup>92</sup>. Après la victoire d'Issos et surtout après la conquête de l'Empire perse, rentrant en 324 victorieux à Suse de l'expédition aux Indes, toujours dans le désir d'unifier son Empire, de rapprocher les peuples et fusionner leurs cultures<sup>93</sup>, il obligea ses généraux à se marier avec des indigènes aristocrates, lui-même épousant Stateira/Barsina, la fille de Darius<sup>94</sup>. De plus, il commença à exiger, selon la coutume perse, la prosternation de ses sujets<sup>95</sup>. D'ailleurs nous savons qu'aux grands banquets et parfois en public, il se travestissait tantôt en Zeus-Ammon, tantôt en Artémis, tantôt en Hermès ou encore en Héraclès<sup>96</sup>. Même si ce comportement fut critiqué à l'époque, il a abouti à un culte, équivalent à celui qu'il recevait en Égypte, et il semble que la Ligue corinthienne lui a même érigé une statue sous les traits de Zeus<sup>97</sup>.

---

entre novembre 332 et avril 331 à Memphis et à Naucratis, avec au droit une tête juvénile avec une coiffe orientale, représentent le portrait d'Alexandre comme Prince 1991, 496 l'a avancé. Son hypothèse a été suivie par Debord 1999, 479-492 *contra* Le Rider 2003, 232-237.

**91** Lucas 2005.

**92** Kroll 2007, 114.

**93** Plutarque, Alexandre 47. 6 rapporte qu'Alexandre a ordonné l'éducation grecque de 30.000 enfants.

**94** Plutarque, Alexandre 70. 3. Arrien, Anabase, VII, 4, 4-8. Héphaestion s'est marié à une fille de Darius et huit autres officiers à des filles issues de l'aristocratie perse. 10.000 soldats macédoniens avaient déjà épousé des femmes asiatiques.

**95** Plutarque, Alexandre 45. 1; 54. 3-6.

**96** Athénée 12. 537e.

**97** Pausanias, V, 25, 1.

Au droit de quelques tétradrachmes, datant d'après 324 (fig. 28)<sup>98</sup>, et figurant la tête d'Héraclès, certains chercheurs reconnaissent les traits caractérisant Alexandre, transmis par les sources antiques<sup>99</sup>: le visage longitudinal, la chevelure léonine avec l'*anastolé*, le regard humide (ὕγρον) dirigé vers le haut et l'inclinaison du cou à l'opposé de celle de la tête. Ces représentations d'Alexandre en Héraclès, semblent être proches de la manière dont Lysippe, Apelle et Pyrgotélès, les portraitistes attirés d'Alexandre, rendaient son image. Les bronzes de Lysippe, fort appréciés par le conquérant<sup>100</sup>, répandent l'image d'un humain transformé en héros. Le sculpteur n'a jamais accepté de le figurer en dieu. Il l'a toujours représenté comme un humain avec des charismes exceptionnels: nu, habillé ou portant une armure en second Achille, jeune, la lance dans la main, les yeux fixés au loin, prêt à conquérir le monde. Au contraire, Apelle et Pyrgotélès l'ont figuré divinisé dès son vivant. Apelle l'a représenté dans une peinture de dimensions colossales au temple d'Artémis d'Éphèse, tenant le foudre de Zeus, l'assimilant donc avec le dieu, non sans raison, puisque sa mère Olympias avait probablement propagé ce mythe<sup>101</sup>. Il semble que Pyrgotélès ait aussi reproduit le roi divinisé sur les intailles, distribuées aux aristocrates et à la cour royale. Cette image hybride, qui confond l'humain avec le divin, a été fortement critiquée par Lysippe, malgré le fait qu'Alexandre, grâce à ses exploits et conquêtes, dans certaines parties de son Empire, a eu le statut d'un héros, ou même d'un dieu. Cette effigie d'Héraclès en Alexandre sera retenue comme modèle pour les émissions d'«alexandres» par les diadoques, afin qu'ils légitiment et consolident leur pouvoir.

Alexandre se confond donc avec Héraclès<sup>102</sup> et cette fusion identitaire, en dehors de la confirmation de la lignée de la maison royale macédonienne, contribue à sa gloire, puisque la chasse au lion, qui justifie

---

**98** Les ateliers de Tarse, Sidon et Babylone auraient frappé des tétradrachmes avec la tête d'Alexandre en Héraclès; voir par exemple: Bieber 1964, 48–9; Smith 1988, 40; Stewart 1993, 43; Price 1991, 33–4.

**99** Les textes sur l'apparence physique d'Alexandre sont réunis par Stewart 1993, p. 341–350.

**100** Athénée 11.784c.

**101** Plutarque, Alexandre 2, 3.

**102** Certains chercheurs refusent de reconnaître les traits d'Alexandre en Héraclès en se référant aux sources littéraires, qui transmettent qu'Alexandre ne permettait à personne de réaliser son portrait en dehors de Lysippe, Apelle et Pyrgotélès.

le port de la léonté, le présente comme le grand héros hellène. La scène est représentée sur d'autres supports, comme sur la frise de la tombe dite de Philippe II<sup>103</sup> et la mosaïque de Pella<sup>104</sup>.

Cette image confirme les propos d'Ian Carradice<sup>105</sup>, que le portrait hellénistique fut, surtout au début, la représentation d'une divinité pouvant s'incarner grâce au nouveau climat politique de l'époque, reproduisant les traits individuels et reconnaissables d'un humain. Ce « portrait », d'Alexandre en Héraclès, serait donc un pas issu du syncrétisme des cultures et, en ce sens, on pourrait voir la suggestion de son portrait sur des monnayages des cités autonomes d'Asie Mineure, où le conquérant n'est pas figuré en Héraclès, mais en satrape ou en roi perse de son vivant<sup>106</sup>.

En dehors des représentations, où on soupçonne Alexandre confondu avec Héraclès, le conquérant n'a jamais été représenté dès son vivant sur ses propres monnaies<sup>107</sup>.

Ce n'est qu'après son avènement, la création et l'éclatement de son Empire influencé par une idéologie orientale qui avait préparé le terrain culturel et politique pour le développement du portrait monétaire hellénistique, qu'on commence à représenter la tête ou le buste d'un individu au droit des monnaies, à l'image du portrait monétaire de nos jours. Probablement à cette époque, on a éprouvé le besoin et on a compris la force de l'image monétaire, à l'exemple des Perses et des Lyciens, afin de transmettre efficacement l'image du souverain. La monnaie devient

**103** Sur la frise de la tombe dite de Philippe II est représentée une chasse au lion, et on y reconnaît Alexandre sur Bucéphale. Ginouvès et al. 1993, 162-4.

**104** Mosaïque, Musée de Pella, provenant de la Maison du Dionysos. Ginouvès et al. 1993, 126, 127. Pausanias 40. 4, 5 rapporte que Cratère avait même consacré à Delphes un groupe statuaire en bronze figurant une scène de chasse au lion exécutée par Lysippe et Léocharès.

**105** Carradice 1983, 43.

**106** Debord 1999, 482-489.

**107** Une pièce (médaillon ?) en or unique, figure le buste d'Alexandre coiffé de la dépouille d'un éléphant. Il porte des attributs divins: l'égide de Zeus décorée de la tête de la Gorgone et autour de son oreille la corne de bélier de Zeus-Ammon. Au revers est représenté un éléphant à droite. Boppearachchi 2005 date ce médaillon unique après la bataille de la rivière Hydaspes en 326 et la victoire d'Alexandre sur Pôros, et le considère donc comme le premier portrait du roi en vie. Or, l'authenticité de ce médaillon est très contestée. Nous n'entrerons pas ici dans le débat sur l'authenticité de cette pièce, c'est pourquoi nous ne l'incluons pas dans la galerie des portraits monétaires grecs.

ainsi un moyen pour légitimer et consolider le pouvoir des diadoques et de leurs successeurs.

Suite à l'image d'Alexandre représenté en héros sous les traits d'Héraclès, les diadoques commencent, l'un après l'autre, avec en premier Ptolémée I<sup>er</sup>, suivi de Lysimaque de près, à le représenter sur leurs monnayages en dieu, sous les traits de diverses divinités, en lui accordant un culte, en remplaçant le type Héraclès/Alexandre. Donc pour ses successeurs c'était une façon de le vénérer et surtout d'afficher leur alliance avec lui, alliance qui leur donnait en même temps la légitimité de la succession au pouvoir.

On peut donc affirmer que le premier portrait en tête sur le droit de monnaies grecques, reconnaissable grâce à des caractéristiques physiques et des attributs, est celui d'Alexandre III après sa mort, divinisé, assimilé ou transfiguré en Zeus, Zeus-Ammon ou Apollon (fig. 29).

Ainsi, Ptolémée I<sup>er</sup>, ami d'enfance d'Alexandre, satrape d'Égypte, fut le premier des diadoques à représenter le conquérant déifié sur ses monnaies dès 328<sup>108</sup>. Au début de son règne, il continua à frapper des »alexandres« (fig. 30). En 321, il avait détourné le cortège funéraire avec le corps embaumé du roi en route pour son enterrement en Macédoine. Il l'amena à Alexandrie où il l'a enterra dans le somptueux sépulcre qu'il avait fait construire, et le vénéra comme fondateur de la cité<sup>109</sup>. À partir de 320 et jusqu'à 315, il frappe, en parallèle avec les »alexandres«, dont il cesse définitivement les émissions aussi en 315, des tétradrachmes avec au droit, au lieu d'Héraclès coiffé de la léonté, Alexandre divinisé<sup>110</sup>, coiffé de la dépouille d'éléphant et, sous la coiffe, la corne de bélier, attribut de Zeus-Ammon, et au revers le type habituel de Zeus assis. À partir de 315, il figure sur ses tétradrachmes la même tête d'Alexandre, avec un diadème, portant aussi l'égide, le reliant directement avec Zeus et au revers, au lieu de Zeus assis, Athéna Alkidèmos (fig. 31). Cette Athéna combattante est fort probablement la déesse protectrice de Pella, dont le style archaisant reproduit sans doute sa statue de culte<sup>111</sup>. La peau d'éléphant, sur les deux pièces, fait allusion à la victoire sur l'Indus du roi, créant ainsi un nouveau mythe autour du conquérant. Ptolémée I<sup>er</sup> maintient sur ces monnayages la légende ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, et envoie un

**108** Picard 2012.

**109** Chankowski 2010, 279–280.

**110** SNG Cop. 11–30.

**111** Kraay, Hirmer 1966, n<sup>os</sup> 797–8.

fort message politique, généré par cette iconographie. Il se déclare ainsi son successeur légitime, consolide son pouvoir et affiche, grâce au type du revers, ses origines macédoniennes.

Dans le royaume de Thrace, à l'exemple des diadoques, Lysimaque, au début de son règne, a continué à frapper des »alexandres«, modifiés plus tard, en y apposant au revers son propre nom. Il a assumé le titre de *Basileus* en 306/5, juste après Antigone, et en 297, il commença à frapper son propre monnayage, à ses types et à son nom<sup>112</sup>. Il figure au droit un des plus beaux portraits idéalisés d'Alexandre divinisé, diadémé sans coiffe, avec une lourde corne de bélier d'Ammon-Zeus et au revers sa patronne, Athéna (fig. 32)<sup>113</sup>. Certains chercheurs ont avancé que ce puissant portrait pourrait être la copie d'une intaille de Pyrgotélès, mais il ne faut pas sous-estimer la maîtrise des très habiles tailleurs de coins du monde grec<sup>114</sup>. En tout cas, ce modèle d'Alexandre divinisé (en dieu ou en héros), jeune, imberbe, le regard dirigé vers le haut –vers l'Olympe (?) –, la tête ceinte du diadème royal et l'*anastolé* de ses cheveux au front, s'instaure au droit des monnaies des diadoques et de leurs successeurs, qui affirment leur pouvoir et leur indépendance en inscrivant au revers leurs noms.

## DU PORTRAIT IDÉALISÉ AU PORTRAIT RÉALISTE

Le prochain pas à franchir était de remplacer cette image d'Alexandre divinisé avec leur propre image. Le développement du portrait se poursuit en parallèle avec la nouvelle organisation politique et l'engagement des élites. Suite au morcellement de l'Empire d'Alexandre et à la réorganisation géopolitique après la bataille d'Issos en 301, tous les royaumes, même vassaux ou avoisinants, vont exploiter la représentation du portrait idéalisé sur leurs monnayages, confirmant la succession du pouvoir. On représente, à partir de 306, des personnes mortes au début, mais toujours déifiées, en l'honneur desquelles on instaure un culte, et on commence à les figurer avec des traits de plus en plus réalistes. Chaque hégémon

---

**112** Son monnayage était si influent que des cités de la Propontide et de la Mer Noire, comme Byzance et Calcédoine, ont continué à frapper des tétradrachmes posthumes aux types de Lysimaque.

**113** Kraay, Hirmer 1966, n<sup>os</sup> 580–2; Thompson 1968.

**114** Voir la critique de Jenkins dans Gulbenkian 1989, 117, n<sup>os</sup> 893–897.



**27** Ionie, Magnésie du Méandre, Thémistocle (?), gouverneur ca. 465–459, AR hémiobole (0,40 g; 9 mm); **28** Alexandre III, atelier de Babylone, émission 325–323, tétradrachme (17,16 g; 26 mm), Alexandre en Héraclès de son vivant; **29** Philippe III (323–317), atelier de Colophon, émission avant 319, statère en or aux types de Philippe II (8,63 g; 18 mm), Apollon en Alexandre III; **30** Égypte, Memphis ou Alexandrie, «alexandre» de Ptolémée Ier, émission 323/2–315, tétradrachme (17,22 g; 26 mm); **31** Égypte, Alexandrie, Ptolémée Ier, émission 319–315, tétradrachme (15,61 g; 25 mm); **32** Thrace, Lysimaque (305–281), émission 297/6–282/1, tétradrachme (16,99 g; 30 mm); **33** Égypte, Ptolémée I<sup>er</sup> Sôter, atelier de Cyrène, émission ca. 300–298, statère d'or (7,12 g; 16,5 mm); **34** Égypte, Ptolémée II Philadelphe, atelier d'Alexandrie, émission après 265, octodrachme d'or (25,45 g; 27 mm).

choisissait pour son monnayage les traits physiques qui le caractérisaient. Ils vont avoir les cheveux ceints de diverses façons: d'un diadème, d'une simple *tainia*, avec des cornes de taureau, coiffés de la dépouille d'éléphant, d'une couronne radiée, d'un casque etc., chaque variété choisie exprès pour consolider et affirmer leur pouvoir, puisqu'elle symbolise leur puissance, leur descendance divine ou dynastique. Il faut noter qu'aucun diadoque ou épigone ne porte sur les monnaies des cornes de bélier, attribut divin n'appartenant qu'à Alexandre. Ces portraits véhiculaient et propageaient l'image du roi, du monarque, de l'hégémon en louant ses qualités, certaines étant même inscrites aux légendes de leurs monnaies, et ils sont au début idéalisés, puis plus réalistes, pour aboutir à des représentations véristes.

Ptolémée I<sup>er</sup> Sôter (Sauveur), né entre 368 et 366, ami d'enfance d'Alexandre III, a transféré l'atelier monétaire de Memphis à Alexandrie en 314. Vers 310, il cessa les émissions des statères d'or aux types et au nom d'Alexandre et il introduisit ses propres types monétaires en instaurant son propre étalon, plus léger que l'étalon attique. En 305/4 il prend le titre de *Basileus*, et non celui du pharaon, à l'exemple de Lysimaque, et sur ses monnaies, d'or en premier, il décide et ose faire figurer son propre portrait, qui deviendra par la suite l'emblème de toute la dynastie (fig. 33). Il porte l'*aegis*, l'attribut de son dieu protecteur Zeus, suggérant en même temps ses liens avec la divinité. Sa représentation est une combinaison de ses propres traits individuels plus réalistes – yeux enfoncés, nez crochu, menton proéminent –, et aussi idéalisés, inspirés des traits d'Alexandre – le regard dirigé vers le haut et les cheveux ceints du diadème royal. Pourtant, ces monnaies, frappées quand il a plus de 60 ans, ne reproduisent point ce détail; le roi est toujours figuré avec une chevelure abondante. Le type de revers, Alexandre divinisé debout dans un char tiré par quatre éléphants, tenant le foudre et un sceptre, le relie au conquérant en rappelant qu'il est son légitime successeur.

La représentation d'une personne vivante, déifiée, sur ces monnaies, est une première pour le monnayage grec. Ptolémée I<sup>er</sup> établit ainsi la tradition du portrait royal.

Son successeur, Ptolémée II, afin de consolider sa succession et de légitimer son pouvoir, a continué à représenter son père, pratique qui sera adoptée jusqu'à la fin de la dynastie. Suivant la tradition pharaonique il s'est divinisé dès son vivant. Les prêtres égyptiens lui ont accordé le titre de pharaon et il fut le premier de la lignée, suivant la tradition pharaonique, à se marier avec sa sœur Arsinoé II. Il a même osé écrire explicitement sur ses monnaies qu'ils étaient des dieux, *θεοί*, proclamant



ainsi leur culte dès leur vivant<sup>115</sup> (fig. 34). Il n'est plus un humain auquel les dieux apparaissent, comme par exemple Asclépios à ses visiteurs malades<sup>116</sup>, mais un dieu lui-même. Il consolide davantage sa succession en représentant sur le revers ses parents, aussi divinisés, Ptolémée I<sup>er</sup> et Bérénice I<sup>ère</sup>.

C'est le début de toute une série de portraits royaux, dont beaucoup de femmes: mères, épouses, régentes et reines<sup>117</sup>. La tête de Bérénice II est un des portraits les plus impressionnants (fig. 35). Il ne représente pas seulement les traits physiologiques de la reine<sup>118</sup>, quoique le nez ne devait pas être aussi proéminent, mais dégage aussi les qualités de son caractère.

Ses successeurs continueront à figurer le portrait de Ptolémée I<sup>er</sup> idéalisé et réaliste à la fois (fig. 36), en parallèle avec leurs propres portraits, indiquant certains traits physiologiques propres à eux, mais en reproduisant volontairement «un air de famille», justement pour souligner la lignée de leur dynastie<sup>119</sup>. Dans le souci de se ressembler, il est même parfois difficile de reconnaître les traits individuels de chacun. Par exemple, les portraits de Ptolémée IV Philopatôr (fig. 37) sont proches de ceux qu'il émet pour son père, Ptolémée III (fig. 38), qui de plus sont dotés d'une série d'attributs: l'*aegis* de Zeus, comme celle de Ptolémée I<sup>er</sup>, un sceptre dont l'extrémité est un trident, référence à Poséidon et à la force navale du royaume, et une couronne radiée, allusion à Hélios.

Dans le royaume voisin de l'Égypte, la Syrie, Séleucos I<sup>er</sup> Nicatôr régna sur un vaste territoire instable, habité par une multitude d'ethnies. Époux d'Apama, la fille du noble perse Spitaménès, il se déclare roi en 306 et fonde sa nouvelle capitale à Séleucie du Tigre. À la même période, la Bactriane et la Sogdiane passent sous le contrôle des Séleucides.

Très vite, vers 303, Séleucos I<sup>er</sup>, qui lui aussi frappait au début des «alexandres», y a inscrit son nom (fig. 39) et il a représenté, comme Ptolémée I<sup>er</sup>, Alexandre avec la coiffe d'un éléphant, sur une petite série de double dariques émis à Ecbatane<sup>120</sup>. Ses émissions de tétradrachmes

**115** Il est certain que le culte d'Arsinoé II fut officialisé avant sa mort en 268/7.

**116** Voir par exemple les Discours Sacrés d'Aelius Aristide.

**117** Le dernier portrait de la série est celui de Cléopâtre VII.

**118** Catulle, Poésies, 66, sur la chevelure de la reine.

**119** Comparez par exemple l'émission de Ptolémée XIII avec le portrait de Ptolémée I<sup>er</sup>.

**120** Newell ESM, n° 460; Mørkholm 1991, 72.

et de drachmes, inaugurées à Suse vers 300–280<sup>121</sup>, représentent au droit Alexandre jeune, avec des traits idéalisés, coiffé (au lieu de la léonté) d'un casque couvert de la peau de panthère, orné de cornes et d'oreilles de taureau (au lieu des cornes de bélier de Ptolémée I<sup>er</sup>), faisant allusion à Dionysos et à Poséidon (fig. 40). Le cou, entouré d'une peau de panthère, fait allusion à Dionysos qui, comme Alexandre, avait conquis les Indes. Ce portrait est parfois attribué à Séleucos I<sup>er</sup> lui-même assimilé à Alexandre<sup>122</sup>. Il s'associe ainsi au conquérant et rappelle ses propres réussites à ses côtés aux Indes. D'ailleurs, Alexandre lui avait confié la garde de ces territoires. Il s'affiche donc comme un de ses proches, légitimant son droit au partage de l'Empire. D'ailleurs il a lui aussi revendiqué une double paternité, à l'exemple d'Alexandre, comme fils de Zeus et d'Apolon, mais il n'a jamais osé se faire figurer avec les attributs des dieux. En cela, les représentations posthumes d'Alexandre sont uniques.

Comme nous l'avons vu, les diadoques se font toujours figurer avec des traits idéalisés et quelques caractéristiques émanant des images d'Alexandre divinisé.

Les successeurs de Séleucos I<sup>er</sup> n'ont pas adopté la pratique lagide de continuer à représenter le fondateur de leur dynastie. Chaque successeur figure son propre portrait sur ses émissions. Cet usage a été suivi par tous les royaumes hellénistiques en dehors de Pergame, les Attalides représentant dès 262 Philétaire sur leur monnayage<sup>123</sup> (fig. 41).

Les premières émissions d'argent d'Antiochos I<sup>er</sup> à Antioche, des »alexandres« à son nom, sont remplacées par une nouvelle série émise en premier en Bactriane avec le portrait de son père Séleucos I<sup>er</sup> divinisé<sup>124</sup>, portant une corne de taureau (fig. 42), en souvenir de l'incident du taureau furieux qu'Alexandre III s'apprêtait à sacrifier et qu'il avait maîtrisé<sup>125</sup>. Ce portrait respire un air de réalisme. Le roi est figuré à un âge avancé, les yeux enfoncés, le front lourd, le nez proéminent, la bouche ferme. Mais il a toujours des éléments idéalistes se rapprochant

**121** Houghton 1980.

**122** Hadley 1974.

**123** Arnold-Biucchi 1998.

**124** Peu après la mort de Séleucos I<sup>er</sup> en 281, Antiochos I<sup>er</sup>, son fils et successeur, l'a divinisé.

**125** Pseudo-Callisthène II, 28; Appien, *Syriaque* 57; Souda, s. v. Σέλευκος. Séleucos a réussi à maîtriser le taureau grâce à sa constitution robuste (εὐρωστος) et sa grande taille (μέγας). D'ailleurs Appien explique ainsi cet attribut des statues de Séleucos.



**35** Égypte, Bérénice II, pentékaidécadrachmon (51,41 g; 42 mm); **36** Égypte, Ptolémée VI Philomètôr (180–145), atelier d'Arados, ca. 168/167, tétradrachme (14,20 g; 24 mm) avec portrait de Ptolémée Ier; **37** Égypte, portrait de Ptolémée IV Philopatôr, atelier de Phénicie, tétradrachme frappé ca. 202–200 sous Ptolémée V (14,17 g; 28 mm); **38** Égypte, portrait de Ptolémée III (246–222), atelier d'Alexandrie, octodrachme en or frappé ca. 225–205 sous Ptolémée IV (27,83 g; 26 mm); **39** Empire séleucide, Séleucos I<sup>er</sup> Nicatôr, atelier de Séleucie-du-Tigre, ca. 296/5–281, tétradrachme (17,10 g; 25 mm); **40** Empire séleucide, Séleucos I<sup>er</sup> Nicatôr, atelier de Suse, ca. 305/4–295, tétradrachme (16,97 g; 26,5 mm); **41** Royaume de Pergame, Eumène I<sup>er</sup> (263–241), tétradrachme, ca. 263–255/0 (17,17 g; 30 mm), avec le portrait de Philétaire.

de l'image d'Alexandre III, avec le regard dirigé vers le haut et les cheveux abondants autour du diadème royal. Ensuite tous ses portraits posthumes reprennent la corne de taureau. Ainsi, les Séleucides se relient à Alexandre et légitiment leur pouvoir. Au revers, Antiochos I<sup>er</sup> inaugure le type d'Apollon, le dieu protecteur des Séleucides, assis sur l'omphalos.

Les portraits de la fin du règne d'Antiochos I<sup>er</sup>, qui a vécu fort longtemps, en dehors de ses traits personnels, comme le nez fin, témoignent de son âge avancé (fig. 43): yeux enfoncés, lèvres tombantes, front lourd. Certains chercheurs entrevoient dans ce portrait les inquiétudes du roi et son souci de garder les territoires de son Empire. D'ailleurs, son successeur, Antiochos II, perdra à jamais la Parthie et la Bactriane.

Une représentation plus réaliste, détachée de la tradition idéaliste des portraits divinisés d'Alexandre III, apparaîtra quelques années plus tard sous Démétrios II, capturé par les Parthes pendant dix ans. Si l'on compare son portrait jeune, imberbe, avec des traits idéalisés avant sa

capture (fig. 44), on remarque sur celui d'après des traits réalistes et individualisés (fig. 45), les cheveux longs et la barbe étant des éléments du style parthe.

Après la bataille d'Ipsos et jusqu'aux environs de 280, les autres diadoques et leurs successeurs, instituent au fur et à mesure leurs propres monnayages et y représentent eux aussi leurs portraits dès leur vivant à l'image de Ptolémée I<sup>er</sup>. Démétrios Poliorcète<sup>126</sup> fut le premier, après le roi lagide, à figurer son propre portrait idéalisé, à partir de 292/1<sup>127</sup>. Il s'est assimilé à Poséidon, son patron et dieu protecteur, qu'il figure sur son monnayage depuis sa victoire navale à Salamine de Chypre sur Ptolémée I<sup>er</sup> en 306. Au droit, la tête divinisée du roi diadémé est dotée d'une corne de taureau, l'animal sacré de Poséidon (fig. 46). Son portrait reproduit des caractéristiques individualisées: le nez fin et long et les lèvres minces. Au revers, Poséidon Pélagios, assis à gauche sur un rocher, a la posture de Zeus des tétradrachmes d'Alexandre III. Sur son rare stathère en or, frappé à Pella vers 289/8 av. J. C. (fig. 47), la tête du roi, figurée de la même façon que sur ses tétradrachmes (fig. 48), reprend quelques traits d'Alexandre: cheveux ébouriffés et regard dirigé vers le haut. Au revers est représenté le type du cavalier macédonien en guerrier, coiffé de la *kausia*, habillé d'un manteau et tenant une longue lance, comme les cavaliers macédoniens sur les monnayages des rois précédents, dès Alexandre I<sup>er</sup>, reflétant la structure sociale du royaume macédonien. En effet, ces cavaliers aristocrates ont été à l'origine de sa gloire. Nous partageons l'avis de Newell sur le fait que ce cavalier doit évoquer Démétrios lui-même<sup>128</sup>, qui rompt ainsi avec la tradition des «alexandres» et institue ses propres types, avec son portrait au droit, tandis que les revers suggèrent ses exploits. Le portrait monétaire devient alors le principal moyen dont dispose l'État pour projeter l'image de la souveraineté royale et tous les royaumes hellénistiques vont exploiter cette force de l'image.

---

**126** Fils d'un des généraux d'Alexandre III, Antigonos I Monophthalmos, le premier diadoque à prendre le titre de roi en 306 en même temps que son fils Démétrios, qui combattait à ses côtés. Démétrios a commencé à frapper monnaie à ses types et à son nom après la mort de son père à Issos. Jusqu'à cette date il frappait des «alexandres» ou au nom de son père: Newell 1927, 29–31. Voir aussi Plutarque, Démétrios 18.

**127** Monnaies émises à Pella et plus abondamment à Amphipolis: Newell 1927, p. 83–87 et 103–106; Mørkholm 1991, 29.

**128** Newell 1927, 169.

Le portrait réaliste apparaît sous les derniers rois du royaume de Macédoine. Philippe V illustre le passage d'un portrait idéalisé à un portrait réaliste, affichant son âge et ayant des traits très individualisés (fig. 49). Son fils Persée (212–168), le dernier roi du royaume de Macédoine, voulait affirmer sa descendance d'Alexandre III et garde quelques traits idéalisés – regard vers le haut et chevelure léonine – mais il a des traits individualisés réalistes – petite bouche et courte barbe bouclée (fig. 50). Les plus beaux portraits émanent des coins signés du graveur Zoïlos, rare indication pour les monnaies grecques.

### L'HÉRITAGE DU PORTRAIT GREC

À l'image des monnaies grecques hellénistiques, portant au droit le portrait du souverain divinisé, idéalisé, individualisé pour aboutir à un portrait réaliste du souverain, s'inscrivent aussi les portraits d'autres royaumes non grecs<sup>129</sup>, qui ont frappé, tôt ou tard, des monnaies à l'image des monnaies grecques, avec les mêmes dénominations, afin de pouvoir être utilisées pour les transactions dans le monde méditerranéen, comme ceux des rois du Pont<sup>130</sup>. Les premiers portraits ne sont pas à l'image des portraits des rois hellénistiques. Ils rejettent l'image du jeune Macédonien imberbe et n'indiquent aucune divinisation ou idéalisation. Pourtant, les graveurs des coins étaient des Grecs vivant au Pont. Les rois ont des traits réalistes, désignant leur origine iranienne, avec des traits physiologiques qu'on qualifierait de raciaux et incontestablement relatifs à leur culture. Ainsi Mithridate III (220–185) est représenté avec un front brusquement en pente, le nez proéminent, les narines pincées, la petite bouche, la moustache retombant et son large front profondément sillonné, soulignant son âge avancé (fig. 51). Il est possible que le rejet des conventions du portrait royal macédonien idéalisé soit conscient, en signe d'indépendance et pour souligner leur propre origine et culture.

Au contraire Mithridate VI Eupator (120–63), qui s'est considéré comme un nouvel Alexandre, protecteur des populations d'Asie Mineure, opposé aux Romains, adopte les traits idéalistes du conquérant et pro-

**129** Ce sont les royaumes de Thrace, de Bithynie, du Pont, de Cappadoce, d'Arménie, de la Bactriane, de la Parthie et des dynasties iraniennes, qui ont conquis les territoires séleucides de l'Est (par exemple le royaume de Perside).

**130** Sur le monnayage des rois du Pont voir: Mørkholm 1991, 28, 131, 175, 192–193; de Callataÿ 1997; Mattingly 1998.

mulgue, à travers ses portraits monétaires, l'image du héros (fig. 52). Son portrait est très proche des portraits des monnaies posthumes de Lysimaque<sup>131</sup>, en large circulation dans la région du Pont. Il rejette donc la représentation réaliste de ses prédécesseurs pour adopter une image idéalisée, proche des portraits d'Alexandre III divinisé. Même s'il a plus de 50 ans, il est figuré jeune, sans barbe, avec une riche chevelure ébouriffée, comme si elle s'envolait sous un coup de vent, et le regard dirigé vers le haut.

À l'inverse du royaume du Pont, celui de la Bactriane présente une série de portraits magnifiques idéalistes et parfois divinisés, mais rompt, à un certain moment, avec les conventions hellénistiques en exécutant des portraits réalistes et individualisés d'un style plutôt martial<sup>132</sup>. Le royaume, partie du royaume séleucide au début, gagne son indépendance entre 261 et 246, mais ses gouverneurs, au contraire des rois du Pont et de la Parthie, sont des Grecs ou imprégnés de la culture grecque et surtout macédonienne. Ils continuent donc à reproduire dans ces territoires éloignés les types séleucides – portrait royal au droit et une divinité au revers –, qui deviennent les prototypes pour la plupart des émissions en or et en argent. Ainsi, certains portraits idéalisés de Diodote I<sup>er</sup> sont tellement proches de ceux d'Antiochos II, qu'on a du mal à les distinguer (fig. 53, 54).

À partir du règne de Démétrios I<sup>er</sup>, les rois de la Bactriane commencent à frapper des monnaies avec des traits individualisés et très réalistes, comme les derniers rois macédoniens et les premiers rois du Pont. Démétrios fut le premier à pénétrer dans les territoires indiens, c'est pourquoi il porte la coiffe de la dépouille d'un éléphant – symbole de l'Inde, comme Alexandre (fig. 55).

Le magnifique portrait héroïque d'Eucratidès I<sup>er</sup> Mégas, de trois quarts de dos, doit aussi être mis en parallèle avec ceux des Séleucides (fig. 56). Il est coiffé d'un casque orné d'une corne et de l'oreille de taureau, comme la coiffe de Séleucos I<sup>er</sup>. Il est figuré avec un certain réalisme, avec des traits individualisés, les cheveux courts. Sa posture souligne l'aspect militaire. Son portrait, avec des attributs divins et militaires, reflète certainement la maison royale éduquée des souverains

---

**131** Brown 1995, 67.

**132** De nombreux rois de Bactriane, non mentionnés par les sources, sont connus grâce à la numismatique. Sur le monnayage de la Bactriane, voir Bopparachchi 1991 et, sur les portraits, voir Mørkholm 1991, 28.



**42** Empire séleucide, Antiochos I<sup>er</sup> Sôter, Séleucie-du-Tigre, ca. 394–281, tétradrachme (16,37 g; 26); **43** Empire séleucide, Antiochos I<sup>er</sup> Sôter, Ecbatane, tétradrachme (17,16 g; 30 mm); **44** Empire séleucide, Antioche, 145/4, Démétrios II, premier règne, 146–138, tétradrachme (16,65 g; 26 mm); **45** Empire séleucide, Antioche, Démétrios II, deuxième règne, 129–126/5, tétradrachme (16,73 g; 24 mm); **46** Macédoine, Démétrios Poliorkète (306–283), atelier d'Amphipolis, ca. 291–290, tétradrachme (17,05 g; 27 mm); **47** Macédoine, Démétrios Poliorkète (306–283), atelier de Pella, ca. 289/8, statère en or (8,51 g; 19 mm); **48** Macédoine, Démétrios Poliorkète (306–283), atelier d'Amphipolis, ca. 289–288, tétradrachme (17,17 g; 27,5 mm); **49** Macédoine, Philippe V (221–179), atelier de Pella, ca. 184–179, drachme (4,18 g; 19 mm); **50** Macédoine, Persée (179–168), atelier de Pella ou d'Amphipolis, ca. 179–178, signé Zoilos (16,51 g; 30 mm); **51** Royaume du Pont, Mithradate III (ca. 220–196/5), tétradrachme (16,89 g; 27 mm); **52** Royaume du Pont, Mithradate VI Eupatôr (120–63), atelier de Pergame, émission août 75, tétradrachme (16,46 g; 32 mm); **53** Royaume de Bactriane, Diodote Ier, sous Antiochos II de Syrie, ca. 255–235, statère en or (8,29 g; 19 mm).



**54** Royaume séleucide, Antiochos II Théos (261–246), atelier de Sardes, tétradrachme (17,15 g; 27 mm); **55** Royaume de Bactriane, Démétrios I<sup>er</sup> Anikétoš (ca. 200–185), tétradrachme (17,06 g; 32 mm); **56** Royaume de Bactriane, Eucratidès I<sup>er</sup> Mégas (ca. 170–145), tétradrachme (16,81 g; 33 mm); **57** Royaume indo-grec, Ménandre I<sup>er</sup> (ca. 165/55–130), drachme (2,47 g; 17 mm); **58** République romaine, T. Quinctius Flamininus, statère d’or, c. 196, (8,5 g; 20 mm).

de la Bactriane. Par contre, Ménandre, qui semble être sympathisant des bouddhistes d’Inde, se rapproche plutôt de la tradition indienne (fig. 57)<sup>133</sup>.

Ainsi, comme Osmund Bopearachchi le signale<sup>134</sup>, l’impact de la conquête d’Alexandre en Inde à la fin du IV<sup>e</sup> siècle a perduré en laissant des réminiscences. Les souverains, soucieux de maintenir, pendant plus de 300 ans ces territoires éloignés, et de justifier leur légitimité à régner, cherchaient de plus en plus à s’identifier à la tradition grecque et à Alexandre après son fulgurant passage. Leurs portraits monétaires sont des témoins de ce message.

## CONCLUSION

Les portraits grecs de l’époque hellénistique, révélateurs d’une marque politique, reproduisent au début de la période l’image d’Alexandre le Grand divinisé, ensuite idéalisé – indiquant les caractéristiques du conquérant. Dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle les portraits idéalisés des diadoques divinisés remplacent ceux d’Alexandre et à partir du II<sup>e</sup> siècle ces images sont exécutées avec un certain réalisme. Ces figures ont été les prototypes des portraits d’autres royaumes et des Romains de la République et ensuite de l’Empire. L’image héroïque d’Alexandre divinisé, conquérant

**133** La majorité de ses monnaies porte une double inscription, toujours en grec et en kharoshti ou dans une autre langue, qui est en relation avec la circulation de son monnayage et les échanges de son royaume avec d’autres populations.

**134** Bopearachchi 2017, 266.



de l'Est et fondateur d'un immense Empire, fut exploitée par les Romains et adaptée au culte impérial. Les portraits réalistes et individualisés des successeurs, à partir du II<sup>e</sup> siècle, ont créé la tradition du portrait vériste de la fin de la République, avec comme premier exemple les statères en or, exécutés et frappés par des Grecs vers 196, pour honorer Titus Flamininus et commémorer sa victoire sur Philippe V de Macédoine à Cynocéphales (fig. 58)<sup>135</sup>. Sur ce statère, l'image du stratège romain, issue de la tradition grecque, est vériste mais, puisqu'il représente un Romain, nous pourrions conclure que le portrait monétaire grec n'atteint jamais la véracité des portraits romains.

---

#### DROITS ICONOGRAPHIQUES<sup>136</sup>

- 1 Classical Numismatic Group (CNG) Auction 106, 408
- 2 CNG e-auction 750595
- 3 CNG Auction 100, lot 1718
- 4 CNG Coin shop 954954
- 5 CNG Coin shop 154201
- 6 CNG Coin shop 737412
- 7 Triton XVIII, lot 445
- 8 Triton XIX, lot 86
- 9 von Fritze pl. IV, 6
- 10 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tyrannicides\\_coin.\\_Harmodius\\_and\\_Aristogeiton.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tyrannicides_coin._Harmodius_and_Aristogeiton.jpg) (22.08.2019)
- 11 Triton XII, lot 328
- 12 CNG Auction 106, lot 305
- 13 Triton XVIII, lot 578
- 14 CNG Auction 103, lot 216
- 15 Triton XVI, lot 284
- 16 CNG Auction 72, lot 829
- 17 CNG Auction 91, lot 221
- 18 CNG Auction 105, lot 329
- 19 CNG Auction, 103, lot 391
- 20 CNG e-auction 151684
- 21 CNG Coin shop 784731
- 22 Triton XV, lot 1316

---

**135** RRC 548/1a; Campana 2017.

**136** Les monnaies ne sont pas reproduites à leur taille réelle.

- 23 CNG Auction 85, lot 460
- 24 CNG Auction 408, lot 215
- 25 CNG Coin shop 884968
- 26 CNG Coin shop 778219
- 27 Triton XIII, lot 184
- 28 CNG e-auction 788379
- 29 Nomos AG Auction 7, lot 46
- 30 CNG Coin shop 861724
- 31 CNG Coin shop 730740
- 32 CNG Coin shop 944803
- 33 Triton VII, lot 374
- 34 CNG Coin shop 731570
- 35 CNG Coin shop 690729
- 36 Triton VI, lot 496
- 37 Triton V, lot 1541
- 38 Nomos AG Auction 10, lot 71
- 39 CNG Auction 106, lot 460
- 40 Triton XX, lot 339
- 41 CNG Coin shop 782064
- 42 Triton IX, lot 1013
- 43 Triton XVIII, lot 137
- 44 CNG Coin shop 769426
- 45 CNG Auction 76, lot 799
- 46 Triton XVII, lot 167
- 47 CNG Auction 100, lot 56
- 48 CNG Auction 106, lot 224
- 49 Nomos AG Auction 9, lot 96
- 50 Triton VIII, lot 195
- 51 NAC Auction 116, lot 159
- 52 Triton XVIII, lot 563
- 53 CNG Coin shop 251263
- 54 CNG Auction 111, lot 325
- 55 Triton XXII, lot 450
- 56 CNG e-auction 452, lot 587
- 57 CNG Coin Shop 850222
- 58 Maison Palombo Auction 17, 20/10/2018, lot 25

## BIBLIOGRAPHIE

- van Alfen 2004-05** van Alfen, Peter Gerrit: Herodotus' »Aryandic« Silver and Bullion Use in Persian-Period Egypt. In: *American Journal of Numismatics*, Second Series, 16-17 (2004-05), 7-46.
- Arnold-Biucchi 1998** Arnold-Biucchi, Carmen: The Pergamene Mint under Lysimachos. In: Richard H. J. Ashton, Silvia Hurter (éd.), *Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price*. London 1998, 5-15.
- Azoulay 2014** Azoulay, Vincent: *Les Tyrannicides d'Athènes. Vie et mort de deux statues*. Paris 2014.
- Babelon 1892** Babelon, Ernest: Les monnaies des satrapes dans l'Empire des Perses Achéménides. In: *Revue Numismatique* 10 (1892), 277-328.
- Balcer 1972** Balcer, Jack Martin: The date of Herodotus IV. 1: Darius' Scythian Expedition. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 76 (1972), 99-132.
- Barron 1968** Barron, John Penrose: The fifth-Century Diskoboloi of Kos. In: Colin Mackennal Kraay, Gilbert Kenneth Jenkins (éd.), *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson*. Oxford 1968, 75-89, pl. 8-10.
- Bhandare 2007** Bhandare, Shailendra: Not just a pretty Face: Interpretations of Alexander's Numismatic Imagery in the Hellenic East. In: Himanshu Prabha Ray, Daniel T. Potts (éd.), *Memory as History. The Legacy of Alexander in Asia*. New Delhi 2007, 208-256.
- Bieber 1964** Bieber, Margarete: *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago 1964.
- BMC Ionia** Head, Barclay V.: *British Museum. Catalogue of the Greek Coins of Ionia*. Poole, Reginad Stuart (éd.). London 1892.
- BMC Lycaonia** Hill, George Francis: *British Museum. Catalogue of the Greek Coins. Lycaonia, Isauria and Cilicia*. London 1900.
- Boardman 1985** Boardman, John: *Greek Sculpture. The Classical Period*. London 1985.
- Bodenstedt 1976** Bodenstedt, Friedrich: Satrapen und Dynasten auf phokäischen Hekten. In: *Schweizer Münzblätter* 26 (1976), 69-75.
- Bodenstedt 1981** Bodenstedt, Friedrich: *Elektronmünzen von Phokaia und Mytilen*. Tübingen 1981.
- Boehring 1939** Boehring, Robert & Erich: *Homer. Bildnisse und Nachweise*. Band I: Rundwerke. Breslau 1939.
- Bopearachchi 1991** Bopearachchi, Osmund: *Monnaies Gréco-Bactriennes et Indo-Grecques*. Paris 1991.
- Bopearachchi 2005** Bopearachchi, Osmund & Flandrin, Philippe: *Le portrait d'Alexandre le Grand: Histoire d'une découverte pour l'humanité*. Paris 2005.
- Bopearachchi 2017** Bopearachchi, Osmund: Alexandre le Grand et les portraits monétaires des souverains Indo-Grecs. In: Dietrich Boschung, François Queyrel (éd.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*. *Morphomata* 34 (2017), 255-268, t. 6-9.

- Borchhardt 1999** Borchhardt, Jürgen: Die Bedeutung der lykischen Königshöfe für die Entstehung des Porträts. In: Hans von Steuben (éd.), *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*. Möhnesee 1999, 53–84.
- Boston MFA** Brett, Agnes Baldwin: *Catalogue of Greek Coins*, Boston Museum of Fine Arts. Boston 1955.
- Briant 1996** Briant, Pierre: *Histoire de l'empire perse: de Cyrus à Alexandre*. Paris 1996.
- Brown 1995** Brown, Blanche R.: *Royal Portraits in Sculpture and Coins: Pyrrhos and the Successors of Alexander the Great*. New York 1995.
- Bruneau 1982** Bruneau, Philippe: Le portrait. In: *Ramage 1* (1982), 71–93.
- Cahn 1975** Cahn, Herbert Adolph: *Dynast oder Satrap*. In: *Schweizer Münzblätter* 25 (1975), 84–91.
- Cahn 1985** Cahn, Herbert Adolph: *Tissaphernes in Astyra*. In: *Archäologischer Anzeiger* 1985, 587–594.
- Cahn, Gerin 1988** Cahn, Herbert, Adolph & Gerin, Dominique: *Themistocles at Magnesia*. In: *Numismatic Chronicle* 148 (1988), 13–20, pl. 2–3.
- de Callataÿ 1989** Callataÿ, François de: *Les trésors achéménides et les monnayages d'Alexandre: Espèces immobilisées et espèces circulantes?* In: *Revue des Études Anciennes* 91 (1989), 259–274.
- de Callataÿ 1997** Callataÿ, François de: *L'histoire des guerres mithridatiques vue par les monnaies*. Louvain-La-Neuve 1997.
- Campana 2017** Campana, Alberto: *L'aureo di T. Quinctius Flaminius (RRC 548/1): un'aggiunta e una rettifica*. In: *Monete Antiche* 96 (nov.–déc. 2017), 23–28.
- Carradice 1983** Carradice, Ian: *Les royaumes hellénistiques*. In: Jean Belaube (éd.), *Monnaies du monde entier* (trad. Marc Rolland). Paris 1983.
- Carradice 1987** Carradice, Ian: *The ›Regal‹ Coinage of the Persian Empire*. In: Ian Carradice (éd.), *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires: the Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*. Oxford. *British Archaeological Reports, International Series* 343 (1987), 73–95, pl. X–XV.
- Chankowski 2010** Chankowski, Andrzej Stanislaw: *Le culte des souverains hellénistiques après la disparition des dynasties: formes de survie et d'extinction d'une institution dans un contexte civique*. In: Ivana Savalli-Lestgrade, Isabelle Cogitore (éd.), *Des rois au Prince. Pratiques du pouvoir monarchique dans l'orient hellénistique et romain (IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. – II<sup>e</sup> siècle après J.-C.)*. Grenoble 2010, 271–290.
- Cook 1983** Cook, John Manuel: *The Persian Empire*. London 1983.
- Crawford 1979** Crawford, John Stephens: *A Portrait of Alexander the Great at the University of Delaware*. In: *American Journal of Archaeology* 83 (1979), 477–481, pl. 67.
- Dana 2014** Dana, Madalina: *Cyzique, une cité au carrefour des réseaux culturels du monde grec*. In: Michel Sève, Patrice Schlosser (éd.): *Cyzique, cité majeure et méconnue de la Propontide antique*. Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire 51 (2014), 195–224.

- Debord 1999** Debord, Pierre: L'Asie Mineure au IV<sup>e</sup> siècle (412–323 a.c.). Pouvoirs et jeux politiques. *Ausonius, Études* 3, Bordeaux 1999.
- Descat 2000** Descat, Raymond: Remarques sur les origines du monnayage achéménide. In: Olivier Casabonne (éd.): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie*. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde d'Istanbul, 22–23 mai 1997. Institut français d'études anatoliennes. Paris 2000, 1–8.
- Dillon 2006** Dillon, Sheila: *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects and Styles*. Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Dürr 1974** Dürr, Niklaus: Neues aus Babylonien. In: *Schweizer Münzblätter* 94 (1974), 33–36.
- Ehrhardt 1988** Ehrhardt, Norbert: *Milet und seine Kolonien*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988.
- Faucher 2011** Faucher, Thomas: Productivité des coins et taux de survie du monnayage grec. In: François de Callataÿ (éd.), *Quantifying Monetary Supplies in Greco-Roman Times*. *Pragmateiai* 19, Bari 2011, 113–126.
- Fischer-Bossert 2018** Fischer-Bossert, Wolfgang: Electrum Coinage of the 7th Century B. C. In: Oğuz Tekin (éd.), *Second International Congress on the History of Money and Numismatics in the Mediterranean World*. Proceedings, 5–8 January 2017. Koç University, Suna & Inan Kiraç Research Center for Mediterranean Civilizations, Antalya 2018, 15–23.
- Fornara 1970** Fornara, Charles William: The cult of Harmodius and Aristogeiton. In: *Philologus* 114 (1970), 155–180.
- De Franciscis 1963** De Franciscis, Alfonso: *Il Museo Nazionale di Napoli*. Napoli 1963.
- von Fritze 1912** Fritze, Hans von: Die Elekronprägung von Kyzikos. In: *Nomisma VII* (1912), 1–38, pl. I–VI.
- Frost 1967** Frost, Frank J.: Themistocles. Litterary, Epigraphical and Archaeological Testimonia. Chicago <sup>2</sup>1967.
- Frye 1966** Frye, Richard Nelson: *The Heritage of Persia*. New York 1966.
- Ginouvés et al. 1993** Ginouvés, René et al.: *La Macédoine de Philippe II à la conquête romaine*. CNRS éditions. Paris 1993.
- Goukowsky 1972** Goukowsky, Paul: Le roi Pôros, son éléphant et quelques autres (en marge de Diodore, XVII, 88,6). In: *Bulletin de Correspondence Hellénique* 96 (1972), 473–502.
- Greenwell 1887** Greenwell, William: The Electrum Coinage of Cyzicus. In: *Numismatic Chronicle* 1887, 1–125, pl. I–VI.
- Gulbenkian 1989** Robinson, Edward Stanley Gotch, Jenkins, Gilbert Kenneth (éd.), avec la collaboration de Castro, Hipolitò Mario de: *A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Greek Coins, II*. Lisboa 1989.
- Hadley 1974** Hadley, Robert A.: Seleucos, Dionysos, or Alexander? In: *Numismatic Chronicle* 1974, 9–13, pl. 2.
- Hammond 1996** Hammond, Nicholas & Lemprière, Geoffrey: Alexander's Non-European Troops and Ptolemy I's use of such Troops. In: *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 33 (1996) 99–109.

- Heyman 1982** Heyman, Carlo: Homer on Coins from Smyrna. In: Simone Scheers (éd.): *Studia Paulo Naster oblata. I. Numismatica Antiqua*. Leuven 1982, 161–174, pl. XXI.
- Hill 1926** Hill, George Francis: Decadrachm commemorating Alexander's Indian Campaign. In: *British Museum Quarterly* 1, no 2, (September 1926), 36–37.
- Hinks 1935** Hinks, Roger Packman: *Greek and Roman Portrait-Sculpture*. London 1935.
- von den Hoff 2007** von den Hoff, Ralf: Naturalism and Classicism. Style and Perception of early Hellenistic Portraits. In: Peter Schultz, Ralf von den Hoff (éd.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge 2007, 49–62.
- von den Hoff, Queyrel 2016** von den Hoff, Ralf & Queyrel, François: Portraits en contexte – Remarques préliminaires. In: Ralf von den Hoff, François Queyrel, Éric Perrin-Saminadayar (éd.), *Eikones. Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs*. Osanna, Venosa 2016, 7–11.
- Holt 2003** Holt, Frank Lee: *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medallions*. University California Press, Berkeley 2003.
- Houghton 1980** Houghton, Arthur: Susa not Persepolis. In: *Schweizerische numismatische Rundschau* 59 (1980), 5–14.
- Hurter 1979** Hurter, Silvia: Der Tissaphernes-Fund. Greek Numismatics and Archaeology. In: Otto Mørkholm, Nancy M. Waggoner (éd.): *Essays in Honor of Margaret Thompson*. Wetteren 1979, 97–108, pl. 8–9.
- IGCH** Thompson, Margaret, Mørkholm, Otto, Kraay, Colin Mackennal (éd.): *An Inventory of Greek Coin Hoards*. New York 1973.
- Imhoof-Blumer 1885** Imhoof-Blumer, Friedrich: *Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisierter Völker. Mit Zeittafeln der Dynastien des Altertums nach Ihren Münzen*. Leipzig 1885.
- Kagan 2011** Kagan, Jonathan: Archaic Greek Coins East of the Tigris: Evidence for Circulation? In: Nicholas Holmes (éd.), *Proceedings of the XIVth International Numismatic Congress, Glasgow 2009 (2011)*, 230–234, pl. I–II.
- Karouzou 1968** Karouzou, Semnè: National Archaeological Museum. *Collection of sculpture. A catalogue*. Archaeological guides of the General Direction of Antiquities and Restoration, No. 15. Athens 1968.
- Kinns 1980** Kinns, Philip: *Studies in the Coinage of Ionia: Erythrae, Teos, Lebedus, Colophon, c. 400–30 BC*. Cambridge University Ph.D. dissertation 1980. Thèse non publiée.
- Kraay, Hirmer 1966** Kraay, Colin & Mackennal, Hirmer, Max: *Greek Coins*. London 1966.
- Kraay 1976** Kraay, Colin Mackennal: *Archaic and Classical Greek Coins*. London 1976.
- Kroll 2007** Kroll, John H.: The Emergence of Ruler Portraiture on early Hellenistic Coins. The importance of being Divine. In: Peter Schultz, Ralf von den Hoff (éd.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge 2007, 113–122.

- Lane Fox 1996** Lane Fox, Robin: Text and Image: Alexander the Great, Coins and Elephants. In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 41 (1996), 87–108.
- Le Rider 1966** Le Rider, Georges: *Monnaies crétoises du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.* Paris 1966.
- Le Rider 1977** Le Rider, Georges: *Le monnayage d'argent et d'or de Philippe II frappé en Macédoine de 359 à 294.* Paris 1977.
- Le Rider 2001** Le Rider, Georges: *La naissance de la monnaie.* Paris 2001.
- Le Rider 2003** Le Rider, Georges: *Alexandre le Grand. Monnaie, finances et politique.* Paris 2003.
- De Luca 2016** De Luca, Federico: Un'adlocutio di Alcibiade su uno statere di Cizico? In: *Monete Antiche* 89, (Settembre/Ottobre 2016), 23–34.
- De Luca 2017** De Luca, Federico: Alcibiade o Parmenione? Nuove considerazioni sull'identità di un uomo in abiti militari su una moneta di Cizico. In: *Monete Antiche* 92, (Marzo/Aprile 2017), 3–9.
- Lucas 2005** Lucas, Gérard: La réponse d'Ammon à Alexandre corrigée par Plutarque. In: Louis Basset, Frédérique Biville (éd.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins. Actes de la Table Ronde organisée à la Faculté des Lettres de l'Université Lumière-Lyon 2 (23–24 novembre 2000).* Lyon 2005, 189–205.
- Maffre 2004** Maffre, Frédéric: Le monnayage de Pharnabaze frappé dans l'atelier de Cyzique. In: *Numismatic Chronicle* 164 (2004), 1–32, pl. 1–2.
- Mattingly 1998** Mattingly, Harold B.: The coinage of Mithradates III, Pharnakes and Mithradates IV of Pontos. In: Richard Ashton, Silvia Hurter (éd.): *Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price.* London 1998, 255–258, pl. 56.
- Mildenberg 1965** Mildenberg, Leo: Mithrapata und Perikles. In: *Congresso internazionale di numismatica Roma 1961. Atti, Rome 1965*, 45–55, pl. III–IV.
- Mildenberg 2000** Mildenberg, Leo: On the So-called satrapal Coinage. In: Olivier Casabonne (éd.), *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la Table Ronde Internationale d'Istanbul, 22–23 mai 1977.* *Varia Anatolia* 12, Paris 2000, 9–20, pl. I–III.
- Milne 1941** Milne, Joseph Grafton: Colophon and its Coinage. In: *American Numismatic Society, Numismatic Notes and Monographs* 96 (1941).
- Mørkholm, Zahle 1976** Mørkholm, Otto & Zahle, Jan: The coinages of the Lycian Dynasts Kheriga, Kherêi and Erbbina. *A Numismatic and Archaeological Study.* In: *Acta Archaeologica* 47 (1976), 47–90.
- Mørkholm 1984** Mørkholm, Otto: The Chronology of the New Style Coinage of Athens. In: *American Numismatic Society, Museum Notes* 29 (1984), 29–42.
- Mørkholm 1991** Mørkholm, Otto: *Early Hellenistic Coinage from the Accession of Alexander the Great to the Peace of Apamea.* Cambridge 1991.
- Moysey 1986** Moysey, Robert Allen: The Silver Stater Issues of Pharnabazos and Datames from the Mint of Tarsus in Cilicia. In: *American Numismatic Society, Museum Notes* 31 (1986), 7–61.

- Müseler 2016** Müseler, Wilhelm: Lykische Münzen in europäischen Privatsammlungen. Istanbul 2016.
- Newell 1927** Newell, Edward Theodore: The Coinages of Demetrius Poliorcetes. Oxford London 1927.
- Newell 1938** Newell, Edward Theodore: The Coinage of the Eastern Seleucid Mints from Seleucus I to Antiochus III. American Numismatic Society. Numismatic Studies No. I. New York 1938.
- Nicolet-Pierre 1978** Nicolet-Pierre, Hélène: Monnaies à l'éléphant. In: Bulletin de la Société française de numismatique 33 (1978), 401–403.
- Nicolet-Pierre 1992** Nicolet-Pierre, Hélène: Xerxès et le trésor de l'Athos. In: Revue Numismatique 34 (1992), 7–22.
- Nollé, Wenninger 1998-1999** Nollé, Johannes & Wenninger, Alois: Themistokles und Archepolis: eine griechische Dynastie im Perserreich und ihre Münzprägung. In: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 48–49 (1998–1999), 29–70.
- NMA Galani-Krikou, Mina, Oeconomidès-Caramessini, Mando, Penna, Vasso, Touratsoglou, Ioannis, Tsourti, Eos (éd.): Νομίσματα και Νομισματική. Athènes 2001.**
- Oeconomidès 1982** Oeconomidès, Mando: Le problème de l'effigie de Thémistocles sur les monnaies (à propos d'une monnaie de Magnésie). In: Actes du 9e congrès international de numismatique. Berne 1979 (1982), 85–7, pl. 9.
- Olbrycht 2010** Olbrycht, Marek Jan: Macedonia and Persia. In: Joseph Roisman, Ian Worthington (éd.), A Companion to Ancient Macedonia. Chichester 2010, 342–368.
- Olbrycht 2011a** Olbrycht, Marek Jan: First Iranian military units in the army of Alexander the Great. In: Anabasis, Studia Classica et Orientalia 2 (2011), 67–84.
- Olbrycht 2011b** Olbrycht, Marek Jan: On Coin Portraits of Alexander the Great and his Iranian Regalia. In: Notae Numismaticae VI (2011), 13–27.
- Papaefthymiou 2010** Papaefthymiou, Eleni: Ιστορίες νομισμάτων – Αφηγήσεις πόλεων. Νομίσματα από τη συλλογή του Ιδρύματος Μειζονος Ελληνισμού. Foundation of the Hellenic World, Athènes 2010.
- Picard 2009** Picard, Olivier: L'invention de la monnaie et les Empires de Crésus à Cyrus le Perse et aux Grecs. In: La nouvelle revue géopolitique 106 (juillet 2009), 3–8.
- Picard 2012** Picard, Olivier: Le portrait de Ptolémée I ou comment construire la monnaie d'un nouveau royaume. In: Cahiers des études anciennes XLIX (2012), 19–41.
- Podlecki 1966** Podlecki, Anthony Joseph: The political Significance of the Athenian »Tyranicid«–Cult. In: Historia, Zeitschrift für Alte Geschichte 15 (1966), 129–141.
- Podlecki 1976** Podlecki, Anthony Joseph: Themistocles and Pausanias. In: Rivista di Filologia e di Istruzione Classica 104 (1976), 293–311.
- Poulsen 1954** Poulsen, Vagn: Les portraits grecs. Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg no 5. Copenhague 1954.



- Price 1982** Price, Martin Jesop: The ›Porus‹ Coinage of Alexander the Great: A Symbol of Concord and Community. In: Simone Scheers (éd.), *Studia Paulo Naster oblata. I. Numismatica Antiqua*. Leuven 1982, 75–85, pl. IX–XI.
- Price 1984** Price, Martin Jessop: Croesus or Pseudo-Croesus? Hoard or Hoax? Problems concerning the sigloi and Double-Sigloi of the croeseid Type. In: Arthur Houghton, Silvia Hurter, Patricia Erhart Mottahedeh, Jane Ayer Scott (éd.), *Studies in Honour of Leo Mildenberg, Numismatics, Art History, Archaeology*. Wetteren 1984, 211–221, pl. 31–33.
- Price 1988** Price, Martin Jesop: Coinage. In: John Boardman (ed.): *The Cambridge Ancient History*, pl. to vol. IV. Persia, Greece, and the Western Mediterranean c. 525–479 B.C., 237–248.
- Price 1991** Price, Martin Jesop: The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhideus. Two volumes. British Museum Press, London 1991.
- Qedar 2002** Qedar, Shraga: Tissaphernes at Dor? In: *Israel Numismatic Journal* 14 (2000–2), 9–14.
- Queyrel 2011** Queyrel, François: L'invention de l'histoire: réflexion sur le ›sarcophage d'Alexandre‹ de la nécropole royale de Sidon. In: *Mare internum. Archeologia e culture del Mediterraneo* 3 (2011), 35–45.
- Ramage et al. 2000** Ramage, Andrew & Craddock Paul T.: *King Croesus's Gold. Excavations at Sardis and the History of Gold refining*. Archaeological Exploration of Sardis. Harvard University Art, London 2000.
- Regling 1931** Regling, Kurt: Der griechische Goldschatz von Prinkipo. In: *Zeitschrift für Numismatik* (41) 1931, 1–46, pl. I–IV.
- Richter 1955** Richter, Gisela Marie Augusta: Greek Portraits. A study of their Development. In: *Latomus* XX, Berchem–Bruxelles 1955.
- Richter 1959** Richter, Gisela Marie Augusta: Greek Portraits II. To what extent were they faithful likenesses? In: *Latomus* XXXVI, Bruxelles (Berchem) 1959.
- Richter 1960** Richter, Gisela Marie Augusta: Greek Portraits III. How were likenesses transmitted in ancient times? Small portraits and near-portraits in terracotta, Greek and Roman. In: *Latomus* XLVIII, Bruxelles–Berchem 1960.
- Richter 1965** Richter, Gisela Marie Augusta: *The portraits of Greeks*. Oxford 1965.
- Richter, Smith 1984** Richter, Gisela Marie Augusta & Smith, Roland R. R. (éd.): *The portraits of the Greeks*. Oxford 1984.
- Robert 1967** Robert, Louis: XIX. Homère en Paphlagonie. In: *Monnaies Grecques: Types, légendes, magistrats monétaires et géographie* II. In: Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IV<sup>e</sup> section de l'École Pratique des Hautes Études. Genève–Paris 1967, 125–127.
- Robert 1973** Robert, Louis: Les monétaires et un décret hellénistique de Sestos. In: *Revue Numismatique* 15 (1973), 43–53.
- Robinson 1958** Robinson, Edward Stanley Gotch: The Beginning of Achaemenid Coinage. In: *Numismatic Chronicle* 18 (1958) 187–193.
- Root 1988** Root, Margaret Cool: Evidence from Persepolis for the dating of Persian and Archaic Greek Coinages. In: *Numismatic Chronicle* 148 (1988), 1–12.

- Root 1989** Root, Margaret Cool: The Persian Archer at Persepolis. Aspects of Chronology, Style and Symbolism. In: *Revue des Études Anciennes*, 91 (1989), 33–50.
- Root 1991** Root, Margaret Cool: From the Heart: Powerful persianisms in the Art of the Western Empire. In: *Achaemenid History* 6 (1991), 1–29.
- RRC** Crawford, Michael: *Roman Republican coinage*. Cambridge 1974.
- Schwabacher 1957** Schwabacher, Willy: Satrapenbildnisse. Zum neuen Münzporträt des Tissaphernes. In: Konrad Schauenburg (éd.), »Charites«. Studien zur Altertumswissenschaft. Festschrift für Ernst Langlotz. Bonn 1957, 27–32, t. IV.
- Schwabacher 1968** Schwabacher, Willy: Lycian Coin-Portraits. In: Colin Mackenral Kraay, Gilbert Kenneth Jenkins (éd.), *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson*. Oxford 1968, 111–124, pl. 11–12.
- Schultz 1992** Schultz, Sabine: Aphroditekopf oder Dynastienbildnis? In: *Schweizer Münzblätter* 168 (1992), 113–116.
- Seltman 1955** Seltman, Charles Theodore: *Greek Coins II*. London 1955.
- Sève, Schlosser 2014** Sève, Michel & Schlosser, Patrice (eds.): *Cyzique, cité majeure et méconnue de la Propontide antique*. Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire. Metz 2014.
- Seyrig 1959** Seyrig, Henri: Antiquités syriennes. *Syria* 1959, 38–39, pl. VII–XIII.
- Shahbazi 1982** Shahbazi, Alireza Shapur: Darius in Scythia and Scythians in Persepolis. In: *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 15 (1982), 189–235.
- Shear 2012a** Shear, Julia, Louise: Religion and the Polis: The Cult of the Tyrannicides at Athens. In: *Kernos* 25 (2012), 27–55.
- Shear 2012b** Shear, Julia, Louise: The Tyrannicides, their Cult and the Panathenaia: a Note. In: *Journal of Hellenic Studies* 132 (2012), 107–119.
- Sheedy 2017** Sheedy, Kenneth A.: Themistocles, his son Archepolis, and their successors (Themistocles V?): numismatic evidence for the rule of a dynasty at Magnesia on the Maeander. In: Elisabeth Minchin, Heather Jackson (éd.), *Text and the Material World. Essays in Honour of Graeme Clarke*. Uppsala 2017, 65–80.
- Smith 1988** Smith, Roland R. R.: *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford 1988.
- SNG Copenhagen** Sylloge Graecorum Numorum, Royal Danish Collection of Coins and Medals, Danish National Museum. Parts 1–43. Copenhagen 1942–2002.
- SNG von Aulock** Sylloge Graecorum Numorum, Germany, Sammlung von Aulock. Berlin 1957–1968.
- SNG Levante** Sylloge Graecorum Numorum, Switzerland I, Collection Eduardo Levante, Cilicia. Berne 1986.
- Stewart 1993** Stewart, Andrew: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*. University of California Press, Berkeley 1993.
- Stronach 1989** Stronach, David: Early Achaemenid Coinage. Perspectives from the Homeland. In: *Mélanges Pierre Amiet, Iranica Antiqua* 24 (1989), 255–284.
- Thompson 1961** Thompson, Margaret: The New Style Silver Coinage of Athens. *American Numismatic Society, New York, Numismatic Studies* 10 (1961).

- Thompson 1968** Thompson, Margaret: The Mints of Lysimachus. In: Colin Mackennal Kraay, Gilbert Kenneth Jenkins (éd.), *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson*. Oxford 1968, 163–182, pl. 16–22.
- Touratsoglou 2014** Touratsoglou, Ioannis: Macedonians in Kyzikos. The Evidence from an Electrum Hekte. In: Panos Valavanis, Eleni Manakidou (éd.), *ΕΓΓΡΑΦΣΕΝ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ: Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios*. Thessaloniki 2014, 409–417.
- Vargyas 1999** Vargyas, Péter: Kaspu ginnu and the Monetary Reform of Darius I. In: *Zeitschrift für Assyriologie* 89, 1999, 247–268.
- Vokotopoulou 1982** Vokotopoulou, Ioulia: Phrygische Helme. In: *Archäologischer Anzeiger* 3 (1982), 497–520.
- Weidauer 1975** Weidauer, Liselotte: Probleme der frühen Elektronprägung. In: *Typos* 1. Fribourg 1975.
- Winzer 2005** Winzer, Axel: Antike Portraitmünzen der Perser und Griechen aus vor-hellenistischer Zeit (Zeitraum ca. 510–322 v. Chr.). Kronberg 2005.
- Zahle 1979** Zahle, Jan: Persian satraps and Lycian dynasts. The Evidence of the Diadems. In: Tony Hackens, Raymond Weiller (éd.), *Actes du 9e congrès de Numismatique*, Berne, septembre 1979, 101–112, pl. 16–17.



---

MICHEL AMANDRY

## L'INTRODUCTION DU PORTRAIT IMPÉRIAL SUR LE MONNAYAGE PROVINCIAL ROMAIN

### RÉSUMÉ

Le droit des monnaies émises par les cités grecques était traditionnellement dédié à une divinité. Mais, avec la conquête romaine, ce monnayage se romanisa et, sous Auguste, presque toutes les cités de l'Empire adoptèrent le portrait de l'empereur. La question est de savoir si cette attitude fut dictée par l'empereur ou si les cités réagirent spontanément à la nouvelle situation politique.

---

La publication en cours du *Roman Provincial Coinage (RPC)*, débutée en 1992, est probablement l'une des innovations les plus marquantes de ces dernières décennies, en matière d'instrument de travail pour les numismates.

Cette série trouve sa genèse dans l'idée que le *Roman Imperial Coinage (RIC)* ne donnait qu'une vue imparfaite du monnayage romain impérial. Le *RIC* ignore, à quelques exceptions près, la masse énorme de monnayages produits à l'extérieur des ateliers impériaux, particulièrement dans la partie orientale de l'Empire. Le *RPC* brosse donc pour la première fois un tableau aussi complet que possible des monnaies frappées dans les provinces de l'Empire et montre comment ce numéraire doit être considéré comme partie intégrante du système monétaire mis en place par les empereurs romains. Plutôt que de continuer à considérer ces frappes comme la phase finale et dégénérée du monnayage grec, l'accent a été mis sur la vitalité de ces monnayages en tant que composants de la masse monétaire en circulation dans l'Empire romain.



1 Octave, Italie, ca. 38 av. J.-C., bronze, 30 mm, 18,04 g

2 Antoine, Ephèse (?), ca. 39 av. J.-C., argent, 26 mm, 11,86 g

Le terme unificateur de monnayage provincial romain recouvre en fait des réalités diverses: véritables monnayages provinciaux (cistophores de la province d'Asie p. ex.), monnayages de ligue (ligue ionienne des 13 cités, ligue lycienne), de *koina* (de Macédoine, des Thessaliens, de Crète, de Galatie, des Cennatae et des Lalasseis, de Chypre ou de Syrie), monnayages locaux de cités grecques sur lesquels figure ou non un portrait impérial (dans ce cas, ces monnayages sont fréquemment appelés »pseudo-autonomes«, ce qui n'a guère de sens), de colonies ou de municipes romains. La plupart des monnaies frappées localement portent des légendes grecques (mais certaines ont des légendes néo-puniques, araméennes ou des légendes mixtes: latin/néo-punique, latin/grec). Mais les monnaies frappées en Espagne, en Gaule, en Maurétanie, en Proconsulaire et, bien entendu, dans les colonies et municipes disséminés en Méditerranée orientale, portent des légendes latines, utilisées par des peuples qui parlent l'ibère, le celte, le néo-punique ou le grec.

En 1969, J.-P. Callu avait largement exploité ce matériel et on examinera ici les liens qui unissent les cités à l'Empereur par le biais de l'introduction du portrait impérial sur leurs monnayages<sup>1</sup>. Je cite J.-P. Callu: »Le droit de battre monnaie est la manifestation tangible de l'autonomie des cités...«<sup>2</sup>. Ce droit, encore faut-il qu'elles l'obtiennent en le demandant à l'empereur ou à son représentant<sup>3</sup>; et, une fois obtenu, encore faut-

1 Sur ce sujet, voir Burnett – Amandry – Ripollès 2006, 38–42 et Burnett 2011, 20–24.

2 Callu 1969, 29.

3 Sous Auguste et Tibère, en Lusitanie (Emerita), en Bétique (Italica, Romula) et en Afrique proconsulaire (Paterna), des légendes de revers débutent par la formule PER(M)(I)(S)(SV): Burnett – Amandry – Ripollès 2006, 755.



**3** Antoine, Octave et Lépide, Ephèse, 42–37 av. J.-C., bronze, 17 mm, 4,47 g

**4** Auguste, Antioche, 5 av. J.-C., argent, 26 mm, 14,96 g

il qu'elles n'en soient pas privées<sup>4</sup>. Ce droit était-il assorti d'obligations? Comment s'exerçait le contrôle de l'État? Sous Auguste, presque toutes les cités de l'Empire adoptèrent le portrait de l'empereur. La question est de savoir si cette attitude a été dictée par l'empereur ou si les cités réagirent spontanément à la nouvelle situation politique. L'apparition du portrait impérial représentait en effet un changement radical pour les cités, où le droit de leurs monnaies était traditionnellement dédié à une divinité importante.

À l'époque des guerres civiles, on aurait pu s'attendre à ce que les cités fassent placer sur leur monnayage le portrait de l'*imperator* qui avait autorité sur elles, mais cela n'est arrivé que rarement. Après 44 et avant Actium, Octave figure sur quelques émissions de Gaule<sup>5</sup> et d'Italie<sup>6</sup> (fig. 1), mais son portrait n'apparaît ni en Espagne, ni en Sicile, ni en Afrique. En Méditerranée centrale, Antoine n'est représenté qu'à Zante<sup>7</sup>, Corinthe<sup>8</sup> et Byzantium (?)<sup>9</sup>; en Asie, il ne figure que sur des cistophores<sup>10</sup> (fig. 2) et sur la remarquable émission frappée à Éphèse au nom des triumvirs<sup>11</sup> (fig. 3); en Syrie, son portrait apparaît plus fréquemment, à

**4** L'Achaïe perdit la liberté que lui avait octroyée Néron en 66 sous Vespasien et en même temps le droit de battre monnaie. Les cités achéennes reçurent l'autorisation de frapper à nouveau monnaie sous Domitien et une émission de Patras, dont la légende est INDVLGENTIAE AVG MONETA INPETRATA, témoin de ce privilège retrouvé: Levy 1987, 39–49; Burnett – Amandry – Carradice 1999, 63, n° 219.

**5** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 518.

**6** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 620–621.

**7** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 1290–1291.

**8** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 1124.

**9** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 1770.

**10** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2201–2202.

**11** Lépide, Octave et Antoine: Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2569–2573.



5 Auguste, Laodicée, 16/15 av. J.-C.,  
argent, 26 mm, 13,75 g

6 Chios, époque julio-claudienne,  
bronze, 16 mm, 2,69 g

Antioche<sup>12</sup>, Balanea<sup>13</sup>, Arados<sup>14</sup>, Marathos<sup>15</sup>, Ptolemais<sup>16</sup> et Tripolis<sup>17</sup> ainsi que plus au sud, à Chalcis<sup>18</sup>, parfois avec Cléopâtre<sup>19</sup>. A ces quelques occurrences, on ajoutera le portrait d'un lieutenant d'Antoine, Atratinus, à Sparte<sup>20</sup> et celui d'un partisan de Brutus, Q. Hortensius, en Macédoine, à Cassandrea ou Dium<sup>21</sup>.

Le nombre de cités qui font figurer ces portraits d'*imperatores* n'est dont pas élevé; mais, sous Auguste, près de 200 cités font graver le portrait du nouveau maître de l'*oikouménè*. Si donc, avant 31, les portraits des généraux n'apparaissent pas spontanément sur le monnayage des cités, pourquoi l'image d'Auguste aurait-elle été adoptée sans directive impériale? Répondre à cette question n'est pas aisé, car il faudrait pouvoir dater de façon précise l'introduction du portrait d'Auguste dans toutes les cités qui ont fait figurer son portrait sur leur monnayage. Ce portrait est-il apparu au même moment dans tout l'Empire? Dans la plupart des cas malheureusement, ces monnayages civiques ne sont pas datés, à l'exception de ceux de la province de Syrie. Mais je reviendrai plus loin sur ce cas. En dehors de la Syrie, seuls les monnayages de Sinope et d'Amisos sont datés. A Sinope, la première émission augustéenne date de

12 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4135.

13 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4456.

14 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4466–4467.

15 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4494.

16 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4740–4742.

17 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4509.

18 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4771.

19 À Chalcis et sur une émission de tétradrachmes dont le lieu de frappe n'est pas certain: Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4094–4096.

20 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 1101.

21 Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 1509.





7 Athènes, époque julio-claudienne,  
bronze, 20 mm, 6,62 g

28/27, mais ne porte pas le portrait d'Auguste<sup>22</sup>; le portrait de l'empereur ne figure qu'à partir de 25/24<sup>23</sup>. A Amisos, le portrait d'Auguste apparaît pour la première fois en 5/4<sup>24</sup>, mais d'autres émissions semblent antérieures<sup>25</sup>. Pour la majorité des cités dont le monnayage n'est pas daté par une ère, le seul critère de datation est celui du portrait d'Auguste: portrait jeune, portrait plus mature, enfin portrait d'âge mûr, généralement lauré. Ce qui équivaut aux fourchettes chronologiques suivantes: début de règne/ca 20 av. J.-C., 20-10 av. J.-C., 10 av. – fin du règne. Il semble que, d'après ces critères, relativement peu de monnayages puissent être datés avant 20 av. J.-C. et que des monnayages importants, tels ceux de Smyrne, Ephèse ou Pergame, ne débuteraient que vers 15 av. J.-C.

Mais il faut étudier deux cas particuliers:

## 1. LA SYRIE

La situation de la Syrie est remarquable, car le portrait d'Auguste n'est pas adopté à Antioche avant 5 av. J.-C.<sup>26</sup> (fig. 4). Damas avait certes frappé une émission avec le portrait d'Octave en 30/29<sup>27</sup>, mais son émission suivante date de 7/6 (?)<sup>28</sup>; à Arados, le premier portrait augustéen date de

**22** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2112 (tête féminine/charrue).

**23** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2114.

**24** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2147.

**25** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2144-2146.

**26** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4151 (tétradrachme daté de l'an 26 de l'ère d'Actium).

**27** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4786-4787 (an 283 de l'ère séleucide).

**28** Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4789 (an 306? de l'ère séleucide).

8/7<sup>29</sup>. Certaines cités ne feront apparaître un portrait impérial que pour les successeurs d'Auguste, certaines jamais.

Cité	Ère	Date d'apparition du portrait impérial
Damas	séleucide	an 283 = 30/29 (Octave)
Laodicée	48/47 (ère césarienne)	an 32 (?) = 16/15 (Auguste) <sup>30</sup> (fig. 5)
Arados	259/8 (ère d'Arados)	an 252 = 8/7 (Auguste) <sup>31</sup>
Sidon	111/0 (ère de Sidon)	an 106 = 6/5 (Auguste) <sup>32</sup>
Tripolis	séleucide	an 350 = 38/9 (Caligula) <sup>33</sup>
Ptolemais	49/48 (ère césarienne)	an 99 = 50/1 (Claude) <sup>34</sup>
Orthosia	séleucide	an 368 = 56/7 (Néron) <sup>35</sup>
Marathos	259/8 (ère de Marathos)	jamais de portrait impérial, mais monnayage peu abondant
Tyr	126/5 (ère de Tyr)	pas de portrait impérial avant le règne de Septime-Sévère quand la cité devient colonie

## 2. LES MONNAIES DITES »PSEUDO-AUTONOMES«<sup>36</sup>

Outre les cités de Syrie déjà nommées (Marathos, Tyr), deux autres cités n'ont jamais fait figurer de portrait impérial sur leur monnayage: Chios (fig. 6) et, surtout, Athènes (fig. 7), et il n'apparaît à Rhodes que sous le règne de Néron<sup>37</sup>. Ces monnayages sans portrait impérial sont couramment appelés »pseudo-autonomes«, un terme destiné à les différencier des monnayages autonomes pré-impériaux. Pour faire court, on peut

<sup>29</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4482.

<sup>30</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4381.

<sup>31</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4482 (mais le portrait principal est celui d'une déesse; celui d'Auguste est deux fois plus petit).

<sup>32</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4605 (mais peut-être dès 102 = 10/9; Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4604).

<sup>33</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4519.

<sup>34</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4746 (mais 51/2 pour H. Seyrig).

<sup>35</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 4506.

<sup>36</sup> Sur ce vocable, lire Johnston 1985, Amandry 2018.

<sup>37</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 2006, n° 2772.

dire qu'un grand nombre de ces monnayages représente des petites dénominations, comme c'était du reste la cas à Rome, où les *semisses* et les *quadrantes* ne portent pas le portrait impérial.

Les cas d'Athènes, Chios et Tyr sont l'exception, difficilement explicables, à moins d'imaginer que ces cités libres reçurent de l'empereur la permission de continuer à n'utiliser que leurs propres types. Je reviens à Antioche de Syrie, l'un des ateliers provinciaux les plus prolifiques de l'Empire: le portrait d'Auguste fut adopté en 6/5 av. J.-C., lorsque le gouverneur Quinctilius Varus introduisit la réforme du monnayage local. L'apparition du portrait d'Auguste poussa sans doute les cités à l'entour d'Antioche à faire de même.

Ainsi, sans parler de directive impériale, il vaut mieux penser que le portrait de l'empereur fut placé au droit des monnaies civiques lorsque les cités comprirent que l'empereur et sa cour étaient sensibles à cette flatterie. En faisant figurer le portrait de l'empereur sur leurs monnaies, les cités témoignaient »des liens qui les unissent, avec des statuts différents, à l'Empereur«<sup>38</sup>.

---

#### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

**Fig. 1** © CoinArchives Numismatica Ars Classica 25, 25 Juin 2003, lot 338

**Fig. 2** © CoinArchives Roma Numismatics Ltd. E-Live Auction 4, 29 Novembre 2018, lot 500

**Fig. 3** © CoinArchives Gitbud and Naumann Auction 19, 6 Juillet 2014, lot 378

**Fig. 4** © CoinArchives Gemini Auction IX, 9 Janvier 2012, lot 254

**Fig. 5** © CoinArchives Numismatica Ars Classica 64, 17 Mai 2012, lot 1051

**Fig. 6** © CoinArchives Münzen und Medaillen Deutschland 32, 26 Mai 2010, lot 239

**Fig. 7** © CoinArchives Peus 423, 7 Novembre 2018, lot 65

---

**38** Callu 1969, 29.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amandry 2018** Amandry, Michel: Monnayages posthumes, monnaies dites pseudo-autonomes, problèmes de datation. In: *Obolos* 13, 2018, 141–144.
- Burnett 2011** Burnett, Andrew: The Augustan Revolution seen from the Mints of the Provinces. In: *Journal of Roman Studies* 101, 2011, 1–30.
- Burnett – Amandry – Carradice 1999** Burnett, Andrew – Amandry, Michel – Carradice, Ian: *Roman Provincial Coinage II. From Vespasian to Domitian (AD 69–96)*, Ed. British Museum Press et Bibliothèque nationale de France. Londres et Paris 1999.
- Burnett – Amandry – Ripollès 2006** Burnett, Andrew – Amandry, Michel – Ripollès, Pere Pau: *Roman Provincial Coinage I. From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC–AD 69)*, Ed. British Museum Press et Bibliothèque nationale de France. Londres et Paris 2006.
- Callu 1969** Callu, Jean-Pierre: La politique monétaire des empereurs romain de 238 à 311, *BEFAR* 214. Paris 1969.
- Johnston 1985** Johnston, Ann: The so-called ›Pseudo-Autonomous‹ Greek Imperial coins. In: *Museum Notes* 36, 1985, 89–112.
- Levy 1987** Levy, Brooks Emmons: *Indulgentiae Augusti Moneta Inpetrata (85–86)*. In: Hélène Huvelin – Michel Christol – Georges Gautier (éd.): *Mélanges de numismatique offerts à /in honor of Pierre Bastien*. Wetteren 1987, 39–49.

---

DANIEL ROGER

## **PETITS PORTRAITS DU GRAND POMPÉE: LA PHYSIONOMIE COMME ÉTENDARD**

### RÉSUMÉ

L'objectif de cette communication est de réexaminer la chronologie connue des portraits de Pompée à l'occasion de la nouvelle acquisition du musée du Louvre, dont on rappellera tout l'intérêt. Ce réexamen s'appuiera sur une série de petits objets de terre cuite attribués à Pompée. Tout en interrogeant la notion de type employée pour les portraits républicains, ces petites effigies permettent d'envisager une fonction originale que les images de Pompée ont pu assumer après sa mort.

---

### LES DEUX TYPES DE PORTRAITS DE POMPÉE

La question de la fonction de l'image de Pompée à l'époque moderne est plus facile à cerner que celle qui prévalut dans l'Antiquité. Elle procède de deux traditions: la première, dans la lignée du récit fondateur du livre VIII de la *Pharsale* de Lucain, cultive le *topos* du revers de fortune, du paradoxe entre la grandeur du personnage et l'ignominie de sa mort, entre sa valeur morale et la petitesse des traîtres qui l'assassinent. Cette tradition sera continuée bien plus tard, par exemple par Corneille, dans sa *Mort de Pompée* (1643). La *fama* moderne de Pompée est également transmise d'une manière plus théâtrale encore, ce qui lui vaut d'être souvent représentée par les peintres et les dessinateurs: c'est celle qui se trouve résumée dans le tableau de Vincenzo Camuccini (1771–1844), où le peintre, s'appuyant sur les récits de Suétone et Plutarque, montre une

seconde fonction du portrait de Pompée à l'époque moderne (pl. 3.1): l'image de la vengeance et de la punition, de la justice immanente et du revirement mérité des destins. La τιμωρία τοῦ πολεμίου dont parle Plutarque (*Vie de César*, 66), porte en germe le mythe de la statue du Commandeur, dont on connaît la postérité.

Le tableau de Camuccini présente un autre mérite: celui de nous montrer le visage de Pompée tel que le concevaient les hommes du début du XIX<sup>e</sup> siècle. On reconnaît parfaitement sur le tableau la statue du *Pompée Spada*<sup>1</sup> (pl. 2). Cette statue, retrouvée à proximité du théâtre de Pompée, à Rome, au sud du Champ de Mars, est mentionnée pour la première fois en 1560, et est identifiée à Pompée à partir de 1658, date à laquelle elle figure comme telle dans un guide de Rome. À partir des années 1720, la conviction qu'il s'agit de la statue aux pieds de laquelle César fut assassiné lui confère un prestige extraordinaire, qui culmine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'empare même d'un érudit tel qu'Ennio Quirino Visconti (1751–1818). Pour les savants et les artistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le visage de Pompée est donc celui qu'arbore la statue du palazzo Spada. Ce n'est que vers 1812–1813 que des observations menées sur la statue jettent un doute sur son identité. On remarque que la tête et le corps ne sont pas solidaires et procèdent d'un assemblage moderne. On considère aujourd'hui que la tête est une copie du XVI<sup>e</sup> siècle d'un portrait du type dit «de Ménandre», alors que le corps et son support en tronc de palmier rappellent certaines statues de la fin du I<sup>er</sup> siècle ou du début du siècle suivant<sup>2</sup>.

Il faut donc attendre quelques décennies pour qu'un visage soit donné à Pompée sur des fondements plus solides. Dès 1882, Johan Jakob Bernoulli (1831–1913) propose de reconnaître un prétendu portrait de Trajan de la collection Grimani à Venise comme un portrait de Pompée<sup>3</sup>. Il se trouve aujourd'hui au musée archéologique de Venise (fig. 1a). En 1886, Wolfgang Helbig (1839–1915) étudie une tête découverte dans le tombeau des Licinii, hypogée mis au jour à partir de 1884–1885 sur

---

**1** Il est vrai que, sur le tableau, la statue tient son bras droit le long du corps alors qu'il est levé en réalité. Les gravures montrant la statue dans sa position actuelle dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, telle celle de Robert Van Audernaerd, à la planche 127 de la *Raccoltà di Statue antiche e moderne*, édité par Domenico de Rossi en 1704, prouvent qu'il s'agit là d'une licence du peintre et non d'un état ancien avant une restauration moderne.

**2** Haskell – Penny 1981, p. 296–300.

**3** Bernoulli 1882, p. 126.



**1a** Portrait de Pompée, marbre, h: 37 cm, musée archéologique national de Venise, inv. 62. **1b** Portrait de Pompée, marbre, h: 25 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 733

la via Salaria à Rome. Il reconnaît un second portrait de Pompée, que l'on peut voir aujourd'hui à la glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague (fig. 1b). Les deux portraits présentent de nettes différences: ils n'affichent pas le même indice capillaire; sur la tête de Venise, les yeux sont tombants et la bouche montre des lèvres arquées au volume bien délimité, tandis que, sur celle de Copenhague, les yeux sont droits, tout comme la bouche, un peu pincée; à Venise, la tête est nettement penchée et le cou effectue une torsion à droite, tandis qu'à Copenhague, la torsion du cou, vers la gauche, est moins sensible. Toutefois, les ressemblances sont nombreuses et étroites: les deux têtes, puissamment charpentées, arborent chacune une mèche qui se soulève sur le front, formant un trapèze au-dessus de trois longues rides parallèles; dans les deux cas, les yeux apparaissent petits et ronds sous des arcades sourcilières relevées, surmontant un nez au lobule large et à la pointe charnue, encadré par deux profonds sillons naso-géniens; le menton est rond et marqué, sous un sillon mentonnier bien net.

L'identification des deux portraits à Pompée n'a jamais été remise en question et l'hypothèse de l'existence de deux types pour les portraits de ce personnage a permis de bien rendre compte de la conjugai-



2 Portait de Pompée, marbre, h: 36 cm, musée du Louvre Ma 6196.



son des différences et des ressemblances que l'on constate de Venise à Copenhague. L'exemplaire vénitien et l'exemplaire copenhagois seraient donc deux copies de deux *Urbilder* sculptés antérieurement. En effet, aucun de ces deux portraits n'est sculpté à l'époque de Pompée. Celui de Venise est considéré comme une réalisation de l'époque d'Auguste, tandis que l'exemplaire de Copenhague est daté, selon les auteurs, entre la fin du règne d'Auguste et l'époque de Claude. L'existence d'un type Copenhague a parfois<sup>4</sup> paru confirmée par un portrait fragmentaire de Pompée que Frederick E. Brown a acheté en 1950 ou 1951 à Rome et qui est aujourd'hui conservé à la Yale University Art Gallery (inv. 1988.40.1). Toutefois l'authenticité de ce fragment a été contestée sur la base d'arguments formels<sup>5</sup> et il est donc plus prudent de l'exclure de la série des portraits de Pompée, tout comme les deux portraits qui lui sont attribués dans la collection Torlonia (inv. 343 et inv. 509), l'un en pied, l'autre en buste, pour l'instant soustraits à toute observation<sup>6</sup>.

La redécouverte d'un troisième portrait de marbre représentant Pompée (fig. 2), connu d'abord par deux photos de mauvaise qualité prises en 1949, disparu ensuite, finalement retrouvé en 2016 et donné au musée du Louvre en 2017 par la société des Amis du Louvre, remet en question l'existence de types pour les portraits de Pompée à l'époque républicaine<sup>7</sup>. En effet, cette tête, indubitablement antique<sup>8</sup>, présente des ressemblances et des différences avec les portraits précédemment connus, mais qui ne la rapprochent pas plus de l'un que de l'autre. Faut-il croire qu'il existe autant de types de Pompée que de portraits, ce qui reviendrait à dire que la notion de type est alors inopérante pour ce personnage et que nous n'avons affaire qu'à des ressemblances physiologiques ne faisant pas référence à un *Urbild* ?

---

4 »Auf jeden Fall sollte das Fragment e (= le portrait de New Haven [ndla]) als vollgültiges Zeugnis der Pompeius-Ikonographie gelten...«, Megow 2005, 67.

5 Trunk 1994, 477-478.

6 Megow 2005, 65; Trunk 2008, 164.

7 Roger 2017.

8 Des observations faites en 2016 au Centre de recherche et de restauration des Musées de France par Yvan Coquinot montrent que le marbre a subi des altérations de surface se traduisant par des golfes de dissolution et une transformation minéralogique, mais aussi par la cimentation d'un dépôt sableux, qui ne peuvent être dus qu'à un enfouissement. Ce dernier n'a pu survenir sur un portrait de Pompée sculpté à l'époque moderne, car il aurait alors les traits du Pompée Spada et non ceux qui furent identifiés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.



**3a** Petit buste de la collection Ludwig Curtius (Rome), terre cuite; **3b** Petit buste des Staatliche Museen zu Berlin, terre cuite, inv. TC 7791; **3c** Petite tête de Stuttgart, terre cuite, inv. Arch 65/7; **3d** Petite tête de la collection Ennetwies/Pestalozzi

## CINQ PETITS POMPÉE

Il existe cependant cinq portraits de petites dimensions qui pourraient confirmer l'existence d'un type Venise. Ils ont été publiés en 1992 par Martin Bentz<sup>9</sup>. Quatre de ces portraits sont en terre cuite, façonnés à la même échelle, mesurant, selon leur état de conservation, entre 11,6 cm (exemplaire de Stuttgart) et 14 cm (exemplaire de Berlin). Les moins mutilés montrent des restes de vêtement, et tous devaient avoir la même forme générale lorsqu'ils étaient complets, sans les lacunes actuelles. Les traits sont très proches et les profils presque identiques. Les détails qui diffèrent, notamment la chevelure, correspondent à des reprises à la spatule avant cuisson.

L'exemplaire de Rome est le plus complet, même s'il est fait de plusieurs morceaux recollés et si sa surface semble dégradée. Il est malheureusement aujourd'hui disparu, mais l'inventaire des négatifs du Deutsches Archäologisches Institut de Rome précise que l'objet, photographié le 24 septembre 1941, appartenait à la collection romaine de Ludwig Curtius (1874-1954) et qu'il provenait de Tarente. Il s'agit d'un «portrait» sur buste du type des ex-voto à épaules étudiés par Martin Kilmer<sup>10</sup> dans sa publication sur les *shoulder busts* de 1977. Le manteau que porte ce buste n'est ni une toge, ni une chlamyde, ni un *paludamentum*, du fait de l'absence de fibule, mais plutôt un manteau dont les deux pans se rabattent sur l'avant, tel qu'on en connaît pour les représentations de pèlerins<sup>11</sup>.

Un autre buste également disparu aujourd'hui garde, du moins partiellement, le même manteau sur les épaules. Il s'agit d'une pièce conservée avant la Seconde Guerre mondiale aux staatlichen Museen de Berlin (inv. TC 7791), également réputé provenir de Tarente<sup>12</sup> et mesurant 14 cm de haut.

L'étude stylistique des *shoulder busts* menée par Kilmer a bien semblé démontrer – pour l'époque hellénistique – une interdépendance étroite entre l'Étrurie et la Grande Grèce. La tête conservée au Landesmuseum

<sup>9</sup> Bentz 1992.

<sup>10</sup> Kilmer 1977, 169-281.

<sup>11</sup> Bentz 1992, 241 y voit soit un *paludamentum*, soit le manteau court des rois hellénistiques. Mais l'absence de fibule est alors problématique. Ce manteau rappelle beaucoup plus de celui d'ex-voto d'Italie centrale, comme l'ex-voto MNE 1341 de la collection Decouflé au musée du Louvre: Haumesser 2017, 166.

<sup>12</sup> Provenance indiquée par Bruns 1946, 49.



**4a** Portrait de Pompée, marbre, h: 37 cm, musée archéologique national de Venise, inv. 62.; **4b** Petit buste de Santa Marta de Penaguião, bronze, h: 5,8 cm, inv. 88.02.01; **4c** Petite tête de Stuttgart, terre cuite, h: 11,6 cm, inv. Arch 65/7.

Württemberg de Stuttgart semble le confirmer, puisqu'elle aurait été découverte, elle, aux alentours de Cortone<sup>13</sup> (inv. Arch 65/7). Elle mesure 11,6 cm de haut et a gardé une partie de sa polychromie.

Le dernier objet de terre cuite étudié par M. Bentz était autrefois dans la collection de la fondation Erlenmeyer de Bâle, qui l'a vendu en 1990<sup>14</sup>, comme «a hellenistic terracotta head, 3rd century BC». La tête est entrée ensuite dans la collection Ennetwies-Pestalozzi de Zurich et a été publiée en 2006 par Ines Jucker<sup>15</sup>. Haute de 11,1 cm, elle garde de discrètes traces de polychromie, malgré une surface très altérée.

M. Bentz décrit ces objets comme tirés de la même matrice, sinon du même moule. La question de l'implantation de l'atelier est plus délicate, mais on remarque que l'aire de diffusion de ces effigies ne semble pas avoir dépassé l'Italie.

Le rapport avec les portraits de Pompée ne serait pas aussi concluant si M. Bentz n'y ajoutait un cinquième petit objet. Il s'agit d'une tête moitié moins grande (5,8 cm de haut), publiée par Jorge de Alarcão en 1965<sup>16</sup> et alors conservée à l'Instituto d'Antropologia de Porto (Inv. 88.02.01). L'objet a été découvert sur la commune de Santa Marta de Penaguião, au nord du Portugal, en même temps qu'une inscription au

<sup>13</sup> Vollenweider 1974, 117, n. 66.

<sup>14</sup> Sotheby's 1990, 45, lot 76.

<sup>15</sup> Jucker 2006, 42-46.

<sup>16</sup> Alarcão 1965.

Génie d'Auguste. Il s'agit d'un petit buste en bronze, probablement re-taillé à partir d'une statuette – il reste quelques plis de son vêtement en haut de son dos – et transformé en poids de balance par la fixation d'une bélière sur le haut du crâne. Il s'agit d'une œuvre de qualité, finement travaillée, notamment dans la chevelure, et aux yeux incrustés, ce qui lui confère une certaine expressivité.

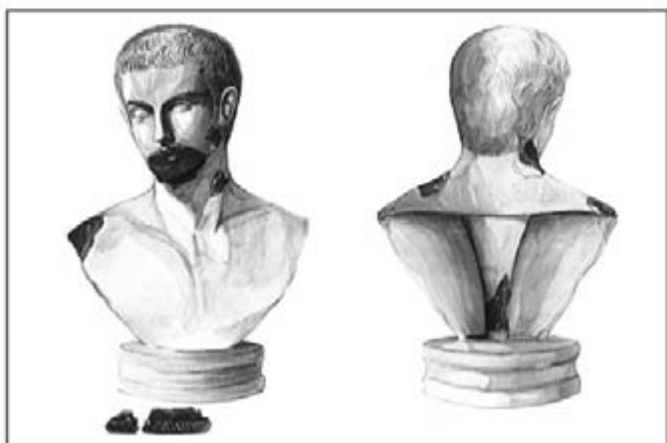
Cette tête présente des ressemblances nettes aussi bien avec le portrait de Pompée de Venise qu'avec les quatre petites têtes en terre cuite (fig. 4). C'est donc grâce à elle qu'un continuum physiognomique peut être établi entre le portrait de Venise et les petits bustes en terre cuite. En revanche, il est certain que portraits de marbre, de bronze et de terre cuite partagent le même indice capillaire: une large fourche au-dessus de l'œil gauche, une pince aux mèches volumineuses au-dessus du nez et une fourche plus petite au-dessus du coin interne de l'œil droit. On peut énumérer d'autres points communs: la torsion du cou (inversée, vers la droite, pour les terres cuites), la tête penchée, les trois rides sur le front, les petits yeux tombants, les arcades sourcilières levées, le nez court et large, les petites lèvres pincées et tombantes (un trait qui rappelle plus, en fait, la tête de Copenhague), les sillons naso-géniens, le double menton et la coiffure des cheveux sur l'arrière de la tête (qui descend particulièrement bas sur le cou de la tête de bronze).

Pour interpréter l'existence de portraits de Pompée dans des échelles et des matériaux divers, M. Bentz se réfère aux souverains hellénistiques<sup>17</sup>. Pour lui, l'apparition dans le monde romain de portraits plastiques de petit format, qui sont diffusés largement dans des matériaux variés, ne se comprend que par la volonté des grands généraux de la fin de la République, soucieux de copier l'exemple des souverains hellénistiques, comme ceux de Pergame ou d'Alexandrie. On peut songer, en effet, à certaines petites figurines de terre cuite, comme la statuette de Smyrne Myr 699, datée du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., qui, dans les vitrines du musée du Louvre, du haut de ses 30 cm, évoque puissamment le schéma iconographique du souverain des Thermes du musée national romain et représente sans doute Attale II, roi de Pergame entre 159 et 138 avant notre ère<sup>18</sup>.

Il y aurait donc un type Venise, dont l'existence se manifesterait du vivant de Pompée, selon M. Bentz, par la diffusion, notamment, de petit

<sup>17</sup> Bentz 1992, 243.

<sup>18</sup> Queyrel 2003, 239–241; Gans 2006, 87–88, n° 29.



**5** Fragments de buste de Caligula, terre cuite, h (complet) = +/- 20 cm, la Graufesenque, musée de Millau. Hypothèse de reconstitution du buste de Caligula.

portraits en terre cuite, à la manière des rois hellénistiques. La thèse de M. Bentz fait donc de Pompée un précurseur de la *Selbstdarstellung*. Il aurait inventé un médium nouveau que ni ses prédécesseurs comme Sylla ou son rival César n'auraient employé. L'hypothèse selon laquelle Pompée aurait recours, de son vivant et en Occident, à un mode de représentation emprunté aux souverains d'Orient en vue de manifester ses ambitions pose cependant certaines questions.

En effet, en Occident, Pompée n'a pas de statut divin, à la différence des souverains orientaux, et il n'existe bien sûr aucun culte officiel autour de sa personne. Si les portraits de personnages importants peuvent connaître une certaine diffusion, en dehors du portrait officiel honorifique, dans la première moitié du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, c'est dans la mesure où le portrait épouse la structure de la société romaine: l'usage s'y limite à la famille au sens large, aux clients, aux affranchis, aux obligés, ou aux partisans. De plus pourquoi, dans une démarche d'assimilation aux rois descendant d'Alexandre, Pompée aurait-il choisi l'apparence formelle des ex-voto italiques à épaules, alors que la production de ceux-ci dans le domaine religieux n'a plus court<sup>19</sup>?

### POMPÉE RÉCUPÉRÉ

En revanche, cet emploi de media nouveaux pour diffuser à une large échelle l'image d'un grand personnage est bien attesté quelques décennies plus tard, au court du second triumvirat puis sous l'empire. Dès le règne d'Auguste, la situation dépeinte dans une lettre de Fronton à Marc Aurèle pouvait certainement s'observer: Fronton décrit la multitude des images de l'empereur, «la plupart mal peintes, modelées et sculptées de façon grossière, vraiment misérable» que l'on trouve «dans tous les bureaux de change, dans toutes les échoppes, toutes les boutiques de marché, sur toutes les étagères, dans les vestibules, dans les encadrements de fenêtre, où que ce soit et partout<sup>20</sup>».

De ces images viles décrites par Fronton, il n'est bien sûr resté que très peu de vestiges: à côté d'objets à usage privé mais d'un certain prix, tels les portraits en bronze d'Auguste et Livie<sup>21</sup>, ex-voto offerts par le

**19** Kilmer 1977, 281: les productions les plus récentes cessent vers 80 av. J.-C.

**20** *Lettres de Fronton à Marcus César*, IV, 12. Trad. Armand Cassan, 1830.

**21** Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 28 et Br 29. Descamps-Lequime et al. 2017.



**6a** Pâte de verre (brun-jaune), portrait d'Octave sur globe et cornes d'abondance, h= 1,30 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. XI B 220; **6b** Camée d'Auguste, h= 4,9 cm, après 27 avant J.-C., Paris BNF, Cabinet des médailles.

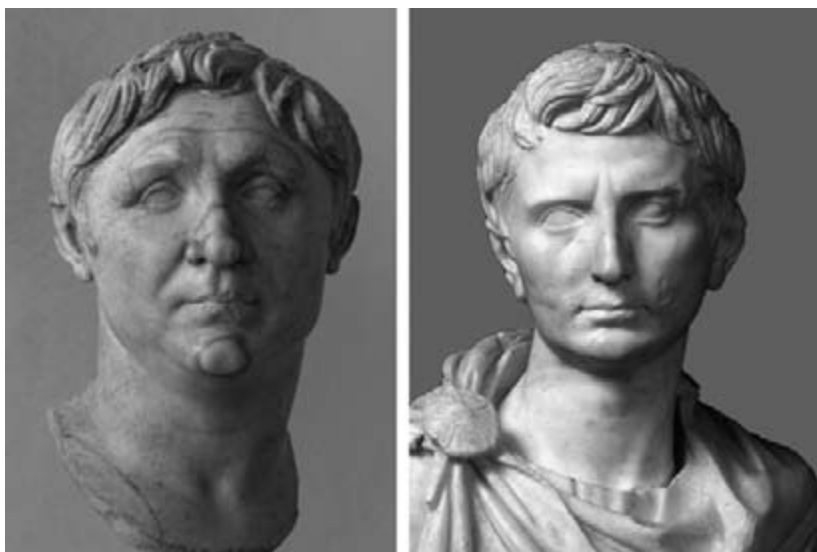
Biturige Atespatus et découverts à Neuilly-le-Réal (Allier), seules les représentations les plus luxueuses ont traversé les siècles. On peut toutefois citer le cas des fragments du buste de Caligula en terre sigillée, découverts à la Graufesenque et conservés au musée de Millau<sup>22</sup>. Très fragmentaire et lacunaire, le buste, d'ailleurs inscrit «Caius» sur l'engobe recouvrant son support, est toutefois bien reconnaissable: on y voit la barbe rase que Caligula aurait portée après la mort de Drusilla, en juin 38, sur un menton à la forme caractéristique de cet empereur (fig. 5). Le buste en terre cuite, haut d'environ 20 cm serait donc proche d'un portrait officiel, celui connu notamment par l'exemplaire en marbre du Louvre Ma 1234<sup>23</sup>.

Les images impériales étaient donc accessibles, sur tout support, à tous les prix, et pouvaient toucher toutes les couches de la société romaine et des provinces. Cette divulgation à la fois organisée par le pouvoir et librement soutenue par la population (comme le texte de Fronton le dit assez) se met en place probablement dès le second triumvirat. C'est

<sup>22</sup> Balty 2011.

<sup>23</sup> Kersauson 1986, 180–181, n° 84.





**7a** Portrait de Pompée, marbre, h: 37 cm, musée archéologique national de Venise, inv. 62.; **7b** Buste d'Octave, h (tête) = 25 cm, 30–5 av. J.-C., Rome, musées capitolins, inv. 413.

de cette époque que l'on date certaines productions de pâtes de verre à l'effigie d'Octave (fig. 6a). À partir de ces objets de glyptique, Caterina Maderna-Lauter a montré avec quelle rapidité et sur quelle vaste échelle une production de série, voire de masse, a été organisée pour permettre au jeune Octave de se faire un nom dans l'ombre de son père d'adoption, face à Marc Antoine et contre les Césaricides<sup>24</sup>. L'intérêt des petits objets en pâte de verre ou en terre cuite est naturellement de pouvoir être produits en nombre, à bas coût, et donc de pouvoir être distribués largement, remplissant littéralement une fonction de simples supports publicitaires. Mais d'un certain point de vue, il y a un continuum entre ces productions de basse qualité et très modestes et des œuvres de grand luxe, tel, par exemple, le camée d'Auguste de la Bibliothèque Nationale de France (fig. 6b): ces objets sont destinés à être offerts afin d'attacher celui qui les reçoit à la personne d'Octave, puis d'Auguste. Seules changent les circonstances du don et la force du lien ainsi tissé.

Dans ces conditions, peut-on affirmer, comme M. Bentz, que Pompeia a été une sorte de précurseur de la pratique impériale en matière

<sup>24</sup> Maderna-Lauter 1988.

d'image? Le type de Venise est-il celui qu'il a choisi pour le répandre en Occident? En d'autres termes, le type de Venise remonte-t-il à un prototype, un *Urbild*, conçu pour renforcer l'influence de Pompée? Malheureusement, le travail de la *Kopienkritik* s'avère difficile, le portrait de Venise et les petits portraits de bronze et de terre cuite étant le seul corpus, bien peu cohérent, sur lequel elle puisse s'exercer. Les portraits de terre cuite ne montrent en rien la physionomie du chef de guerre que l'on pourrait attendre. Ils n'ont rien de l'intensité que l'on trouve sur les portraits du milieu du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. Ils ont au contraire un aspect un peu boudeur, presque juvénile, comme une réminiscence des images de petits pèlerins dont ils s'inspirent. Le poids de Porto est plus expressif, mais son port de tête relevé lui donne un air de jeunesse et ses grands yeux regardant vers le haut, associés à une bouche entrouverte, lui confèrent un côté baroque, tandis que sa chevelure, qui descend bas sur la nuque, rappelle plus la génération des petits-fils d'Auguste que celle des derniers républicains.

En réalité, le rapprochement le plus convaincant s'opère entre le portrait de Venise et les premiers portraits d'Octave-Auguste (fig. 7). Dès 2007, Klaus Junker a mis en évidence les liens entre le portrait de Venise et certains portraits du début de l'époque augustéenne<sup>25</sup>. Le type de Venise et les portraits qui en dérivent, qu'ils soient en marbre ou en terre cuite, se comprennent mieux quant à leur fonction et s'insèrent mieux dans une évolution chronologique si on les imagine au tout début du pouvoir augustéen, quand s'élaborent le fonctionnement de l'image impériale et le système de diffusion normé qui la caractérise. Que l'image de Pompée ait pu être diffusée très tôt lors de l'ascension au pouvoir par le jeune Octave n'a rien qui doive étonner. L'aura de Pompée et sa popularité sont alors telles que la tentation est forte de faire oublier son opposition au pouvoir personnel de César et de revendiquer son autorité morale sinon politique. C'est ainsi que Suétone (*Vie de César*, LXXV) rapporte que le vainqueur de Pharsale fit relever les statues que le peuple avait abattues, dont sans doute la statue équestre qui se trouvait sur les rostres du forum. Dès la dictature de César, les statues abattues de Pompée sont restaurées en Italie. Octave replace le portrait de Pompée sur les nouveaux rostres impériaux. Dion Cassius montre le portrait du grand Pompée figurant aux funérailles d'Auguste (LVI, 34). Enfin, il est très probable qu'Auguste ait placé une statue de Pompée parmi les *Summi*

---

25 Junker 2007.

*Viri* dans le portique de son forum<sup>26</sup>. On comprend mieux, dès lors, qu'il puisse y avoir un type Venise pour Pompée: ce type et ses déclinaisons en marbre, bronze ou terre cuite ont été élaborés après Actium et non du vivant de Pompée.

## LES IMAGES ANTAGONISTES DE POMPÉE

Si l'on veut, en effet, parler de type de portraits à l'époque républicaine, il faut se garder d'imaginer déjà en place l'organisation de la diffusion des portraits telle qu'elle s'observe à partir d'Auguste. Alors que les portraits impériaux suivent, après Auguste, un prototype (*Urbild*) à la typologie bien établie, qui sert à produire avec une fidélité quasi-réglementaire aussi bien les rondes-bosses que les monnaies ou les camées, en revanche, sous la République, les représentations de personnalités éminentes sont conçues comme des œuvres uniques. Il s'agit de représentations honorifiques, statues dont les bases inscrites subsistent en Italie et dans les provinces. Ces statues sont parfois copiées, notamment dans le cas d'effigies monétaires.

Ainsi, il est frappant de constater que les portraits de Venise et de Copenhague ont été identifiés, l'un en 1882, par J. J. Bernoulli, et l'autre en 1886 par W. Helbig, sur la base d'une même frappe monétaire, celle d'un denier de Sextus Pompée<sup>27</sup> frappé en Sicile par Q. Nasidius entre 42 et 38 av. J.-C. Ce ne sont donc pas des types au sens impérial qui sont reconnus, mais des traits de physionomie. Ce qui rend l'identification possible n'est pas la reconnaissance d'un type, essentiellement fondée sur un indice capillaire, mais bien le physique particulier de Pompée et l'excellence des magistrats monétaires du milieu du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., les *tresviri auro argento aere flando feriundo*.

Cette pratique monétaire d'exceptionnelle qualité plastique nous livre donc le portrait de Pompée qu'ont voulu utiliser ses fils. Eugenio La Rocca, remarquant la récurrence des représentations de Neptune ou de ses attributs sur les frappes des fils de Pompée, a démontré que ces images, de toute évidence, faisaient référence, non seulement à l'empire sur la Méditerranée que Pompée avait reçu en 67 av. J.-C. (lex Gabinia) pour qu'il combatte et vainque les pirates qui l'infestaient, mais égale-

<sup>26</sup> Shaya 2013.

<sup>27</sup> D/ NEPTUNI. Tête nue de Pompée à d. Dauphin à d. Trident à d. R/ Q. NASIDIUS à l'ex. Galère à d. Étoile à g. RRC 483.

ment à une représentation statuaire dressée à cette occasion<sup>28</sup>. Ainsi, un denier frappé en Sicile par Sextus Pompée entre 38/37 et 36 av. J.-C., en tant que préfet de la flotte républicaine, montrant Neptune debout, tenant un aplustre, le pied posé sur un rostre, entre les frères catanéens<sup>29</sup>, serait une allusion transparente à Pompée et ses fils, ainsi qu'à la statue en question. Il s'agirait d'une statue de Pompée représenté selon le type du Poséidon du Latran, lointaine réminiscence de l'*Hermès rattachant sa sandale* de Lysippe, penché en avant, tenant de la main gauche un trident posé à terre, en appui sur la jambe droite, le pied reposant sur un éperon.

L'avers de cette monnaie nous montre un profil de Pompée de très grande qualité. Ce petit portrait ne peut que reproduire le portrait de Pompée sculpté pour être placé, à la manière romaine, sur l'image du Poséidon du type du Latran visible sur le revers. On constate une étroite parenté entre ce portrait monétaire et les profils du Pompée de Copenhague et de la récente acquisition du Louvre. Les détails anatomiques sont parfaitement concordants: mêmes rides du front, de la patte d'oie, même fortes pommettes, mêmes plis naso-géniens, même double menton prononcé, mêmes rides de Vénus dans le cou. Il en va différemment pour la coiffure, car, si la répartition des cheveux en trois rangs de mèches coiffées vers l'arrière jusqu'à la nuque et l'anastolè projetée vers l'avant se retrouvent très fidèlement sur la monnaie et le portrait du Louvre (pl. 3.2), en revanche, les mèches du portrait de Copenhague n'obéissent pas au même modèle que la monnaie de Sextus Pompée, quand bien même un retravail de la masse capillaire autour des oreilles en perturbe la lecture<sup>30</sup>.

Les parentés entre la monnaie du préfet de la flotte républicaine et le portrait du Louvre sont telles que l'une et l'autre s'inspirent évidemment et très étroitement du même modèle: la statue de Pompée en *Novus Neptunus*. E. La Rocca écartait la possibilité qu'un portrait comme celui de Copenhague ait pu être ajusté à ce corps, du fait de sa »sobriété contenue«, plus adaptée à une statue en toge<sup>31</sup>. Mais pourquoi le fils de Pompée aurait-il fait référence à une statue de son père sur le revers de

<sup>28</sup> La Rocca 1987.

<sup>29</sup> D/ MAG· PIVS· IMP· ITER T. Tête nue de Pompée à d. *Praefericulum* à g. Crosse augurale (*lituus*) à d. R/ PRAEF/ CLAS· ET· ORAE/ MARIT· EX·S·C. Neptune debout à g., tenant un aplustre, le pied posé sur un rostre, entre Anapias et Amphinomus portant leurs parents. RRC 511/3a.

<sup>30</sup> Trunk 1994.

<sup>31</sup> La Rocca 1987, 282.

ses deniers et, sur l'avvers, à un portrait sans rapport avec elle ? Le portrait de Pompée du musée du Louvre montre que le prototype dont dérive plus lointainement le portrait de Copenhague n'affichait pas qu'une simple »sobriété contenue«, mais bien les vertus supérieures de l'*imperator*: l'assurance, la vigilance, la mesure et la bienveillance qui s'expriment dans l'intensité de l'expression du portrait parisien.

C'est cette image que les fils de Pompée mettent en avant, à la veille de la bataille de Nauloque en 36 av. J.-C., pour contester l'autorité d'Octave. Il s'agit d'insister sur leur propre *pietas*, mais aussi bien plus sur le prestige de leur père, montré en triomphateur, dans une apparence surhumaine, promu au rang de personnage de la mythologie grecque.

En face de cette affirmation de puissance, Octave, loin de contester l'image de Pompée, prétend la restaurer. Mais si, dans une certaine mesure, il revendique l'idéal de *pietas* envers le grand homme, il met, lui, l'accent sur sa simplicité et son exigence morale. Les petites images en terre cuite qui nous sont parvenues ne correspondent-elles pas à la volonté d'Octave de proposer une image alternative de Pompée, concurrente de celle de ses fils ? Non pas flamboyante, mais proche des modèles de terre cuite italiques traditionnels. Il s'agit déjà pour lui de se montrer rassurant, sobre, mesuré, éloigné des ambitions grandioses et des idées de domination sur le monde. Quelques années avant qu'il devienne Auguste et fonde le principat, Octave promeut sa propre vision du personnage de Pompée et c'est elle qu'il continuera à mettre en avant, sous les traits du type de Venise, dans les portiques de son *forum*.

---

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1a** © Carole Raddato/Flick

**Fig. 1b** © Ana Cecilia Gonzalez/Glyptoteket Foto

**Fig. 2** © Anne Chauvet/musée du Louvre

**Fig. 3a** © Arachne/DAI Rom

**Fig. 3b** © Staatliche Museen zu Berlin

**Fig. 3c** © H. Zwietasch/Landesmuseum Württemberg

**Fig. 3d** © Forschungsarchiv für Antike Plastik

**Fig. 4a** © Carole Raddato/Flick

**Fig. 4b** © J. de Alarcão

**Fig. 4c** © H. Zwietasch/Landesmuseum Württemberg

**Fig. 5** © J.-Fr. Peiré

- Fig. 6a** © Kunsthistorisches Museum Wien  
**Fig. 6b** © Clío20/Wikimedia Creative Commons  
**Fig. 7a** © Carole Raddato/Flick  
**Fig. 7b** © Daniel Roger/musée d'Archéologie nationale

- Pl. 2** © Lionel Sanchez  
**Pl. 3.1** © Rlbberlin/Wikimedia Creative Commons  
**Pl. 3.2** © Daniel Roger/musée d'Archéologie nationale; © Moruzzi Numismatica

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Alarcão 1965** Alarcão, Jorge de: Um peso de balança figurativo. In: Revista da Faculdade de Letras 9, 1965, 11–17.
- Balty 2011** Balty, Jean-Charles: Un buste de marbre de Marc Aurèle trouvé à Rodez et le buste de Caligula en céramique sigillée de la Graufesenque. In: Les Rutènes. Du peuple à la cité, de l'indépendance à l'installation dans le cadre romain 150 a.C. – 100 p.C. Colloque de Rodez et Millau (Aveyron), les 15, 16 et 17 novembre 2007. Bordeaux 2011, 573–585.
- Bentz 1992** Bentz, Martin: Zum Porträt des Pompeius. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 99, 1992, 229–246.
- Bernoulli 1882:** Bernoulli, Johann Jakob: Römische Ikonographie. 1, Die Bildnisse berühmter Römer. Stuttgart 1882.
- Bruns 1946** Bruns, Gerda: Antike Tarrakotten. Berlin 1946.
- Descamps-Lequime et al. 2017** Descamps-Lequime, Sophie – Biron, Isabelle – Langlois, Juliette: Les yeux d'Auguste et de Livie au musée du Louvre. Une nouvelle technique antique identifiée. In: Techne. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations 45, 2017, 85–99.
- Gans 2006** Gans, Ulrich-Walter: Attalidische Herrscherbildnisse: Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons. Wiesbaden 2006.
- Haskell - Penny 1981:** Haskell, Francis – Penny, Nicholas: Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500–1900. New Haven, Londres 1981.
- Haumesser 2017:** Haumesser, Laurent: The Open Man. Anatomical votive busts between the history of the medicine and archaeology. In: Jane Draycott – Emma-Jayne Graham (éd.), Bodies of Evidence. Ancient anatomical votive past, present and future. London–New York, 165–192.
- Jucker 2006** Jucker, Ines: Skulpturen der Antiken-Sammlung Ennetwies. Teil 2. Wiesbaden 2006.
- Junker 2007** Junker, Klaus: Die Porträts des Pompeius Magnus und die mimetische Option. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 113, 2007, 69–94.

- Kersauson 1986** de Kersauson, Kate: Catalogue des portraits romains, t. I, Portraits de la République et d'époque julio-claudienne. Paris 1986.
- Kilmer 1977** Kilmer, Martin F.: The Shoulder bust in Sicily and south and central Italy: a catalogue and materials for dating. Göteborg 1977.
- La Rocca 1987** La Rocca, Eugenio: Pompeo Magno »novus Neptunus«. In: *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 92, 1987, 265–292.
- Maderna-Lauter 1988** Maderna-Lauter, Caterina: Glyptik. In: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin Gropius Bau, Berlin* 7. Juni–14. August 1988. Berlin 1988, 441–473.
- Megow 2005** Megow, Wolf-Rüdiger: *Republikanische Bildnis-Typen*. Frankfurt-sur-le-Main 2005.
- Queyrel 2003** Queyrel, François: *Les portraits des Attalides: Fonction et représentation*. Athènes–Paris 2003.
- Roger 2017** Roger, Daniel: Magni nominis umbra. Un troisième portrait du grand Pompée redécouvert. In: *Compte rendu de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres* 2, 2017, 853–865.
- Shaya 2013** Shaya, Josephine: The Public Life of Monuments: The Summi Viri of the Forum of Augustus. In: *American Journal of Archaeology* 117/1, 2013, 83–110.
- Sotheby's 1990** Sotheby's: *Cycladic and Classical Antiquities From the Erlenmeyer Collection*. Catalogue de la vente du 9 juillet 1990. Londres 1990.
- Trunk 1994** Trunk, Markus: Pompeius Magnus. Zur Überlieferung und »Zwispältigkeit« seines Porträts. In: *Archäologischer Anzeiger* 1994, 473–487.
- Trunk 2008** Trunk, Markus: Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus – die numismatischen und glyptischen Quellen. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft* 123 (2008), 101–170.
- Vollenweider 1974** Vollenweider, Marie-Louise: *Die Porträtgemmen der römischen Republik*. Mayence 1974.





---

DIETRICH BOSCHUNG

## **INVASIVE BILDER. ZUR FUNKTION VON MINIATURPORTRÄTS IM MILITÄRISCHEN BEREICH\***

Für den römischen Kaiser war die Treue der Soldaten (*fides exercituum* oder *fides militum*) die wichtigste Stütze seiner Macht. Der Verlauf der Bürgerkriege nach dem Tode Caesars machte deutlich, dass diese Treue keineswegs selbstverständlich und unverbrüchlich sein musste, sondern vielmehr stets prekär war. Immer wieder war es zu Revolten und zum Seitenwechsel ganzer Heere gekommen. So war Octavian mehrfach durch Meutereien seiner Truppen in arge Bedrängnis geraten. Auch der weitere Verlauf der römischen Geschichte ist bekanntlich immer wieder durch Heeresrevolten, Aufstände und mehr oder weniger erfolgreiche Putschversuche des Militärs beeinflusst worden.

Bereits in den Kämpfen, die auf die Ermordung Caesars folgten, lässt sich eine intensive Bildnispolitik der Heerführer erkennen. M. Iunius Brutus, Sextus Pompeius und Q. Labienus setzten nach dem Vorbild Caesars ihr eigenes Bildnis auf die Münzen,<sup>1</sup> mit denen sie ihre Soldaten bezahlten: Damit war deutlich, wem die Soldaten ihr Wohlergehen verdankten und wem sie deshalb Treue verpflichtet waren. Auch die Bildnisse der Triumvirn erscheinen immer wieder auf den Geldstücken.<sup>2</sup> Vor allem Octavian nutzte die kontrollierte Verbreitung seines Porträts, um

---

\* Für zahlreiche Hinweise und die Überlassung von Abbildungsvorlagen danke ich Constanze Höpken, Andreas Pangerl und Gideon Sasson sowie einem privaten Sammler in London. Philipp Groß und Torsten Zimmer halfen bei der Bereitstellung der Abbildungsvorlagen.

**1** Pangerl 2017, 19–23 Nr. 13–16. 22.– Lahusen 1989, 27 Taf. 79–81.

**2** Pangerl 2017, 25–30 Nr. 25–34. 40–46.



1 Rom, Villa Borghese Mus. Nr. XXV; Fragment vom Großen trajanischen Schlachtenfries. Prätorianer mit Feldzeichen

Loyalitätsverhältnisse offensichtlich zu machen und zu festigen. Später war es selbstverständlich, dass die Soldzahlungen des Militärs mit Münzen erfolgten, die Antlitz und Namen des Kaisers trugen.

So ist es nicht erstaunlich, dass in augusteischer Zeit Bildnisse des Kaisers und seiner Angehörigen auch im militärischen Bereich auftauchen. Die wichtigste und auffälligste Neuerung ist ihre Anbringung an



2-4 wie Abb. 1; Ausschnitte mit den Imagines der Feldzeichen

den Feldzeichen der Truppen (Abb. 1–4). Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, seit welchem Zeitpunkt die *signa* mit kaiserlichen Porträts versehen worden sind, doch lassen die Indizien vermuten, dass es sich um eine Neuerung der augusteischen Zeit handelt.<sup>3</sup> Die übliche Präsentationsform ist während der gesamten Kaiserzeit die Anbringung am Schaft des Feldzeichens in einem Medaillon, wobei das Kaiserbildnis als frontal gezeigte Panzerbüste und unbekrönt erscheint. Es wird mit anderen ehrenvollen Auszeichnungen kombiniert, etwa mit Mauerkrone und Lorbeerkränzen. Durch die Rahmung wird das Porträt isoliert und gleichzeitig herausgehoben. So entspricht es der *imago clipeata*, die auf hohe Tapferkeit verwies (Plinius, nat. 35, 14) und daher als besonders ehrenvolle Darstellung galt.

Eine zweite, seltener bezeugte Gruppe von *signa* trägt das rundplastisch gearbeitete Bildnis als Aufsatz. Die *imagines* können in diesen Fällen Miniaturformat besitzen<sup>4</sup> oder annähernd lebensgroß sein. Anne de Pury-Gysel hat vermutet, dass auch die Kaiserbüsten aus Edelmetall in den militärischen Bereich gehören und entsprechend präsentiert worden sind.<sup>5</sup>

Der Kaiser hatte der Truppe und ihren Kommandanten als Auszeichnung für ihre Leistungen und für ihre Treue das Recht verliehen,

<sup>3</sup> Boschung 1987, 224–226 mit Anm. 122 Abb. 42. 43.– Dahmen 2001, 123–131.– Alexandrescu 2010, bes. 207–208. 233–234 Taf. 64–65.– Töpfer 2011 bes. 26–28. 45–51.

<sup>4</sup> Lipps – Töpfer 2007.

<sup>5</sup> de Pury-Gysel 2017.

das kaiserliche Bildnis mitzuführen.<sup>6</sup> Die Miniaturbüste ist hier Ausweis für Leistungen, die vom obersten Feldherrn als exemplarisch beurteilt worden sind und sie zeichnet einzelne Truppenkontingente gegenüber anderen aus. Dazu passt, dass die militärischen Einheiten Namen trugen, die sie unterscheidbar machten und die manchmal auf ihre Entstehung, auf Auszeichnungen oder auf die Verbundenheit mit dem Kaiser verwiesen. Die Truppen bezeugten ihre Loyalität zum Kaiser, indem sie seine *imagines* öffentlich an ihren Standarten zeigten, im Lager, auf dem Marsch und im Kampf. Sollten die Feldzeichen auch in die Schlacht getragen werden, so konnten Medaillons und Büsten nur in beschränkter Größe, etwa ein Viertel der Lebensgröße hoch, angebracht werden. Dennoch mussten sie als Bildnisse des regierenden Kaisers kenntlich sein.

Die *imagines* an den Feldzeichen waren somit Ausweis eines engen Vertrauensverhältnisses zwischen Kaiser und Militär: Der Kaiser hatte den Truppen als Auszeichnung für ihre Leistungen und für ihre Treue sein Bildnis verliehen und die Truppen bewiesen ihre Loyalität zum Kaiser durch die Präsentation der *imago*. Die Szene 42 der Trajanssäule zeigt die Adlocutio des Feldherrn nach der Schlacht: Während Trajan seine Truppen anspricht, halten ihm die Prätorianer die Feldzeichen mit seinen *imagines* entgegen (Abb. 5).<sup>7</sup> Münzen des 3. Jh. n. Chr. verbildlichen die *fides militum* bzw. die *fides exercituum* mit Feldzeichen, an denen die kaiserlichen Büsten zu erahnen sind.<sup>8</sup> Auf der anderen Seite signalisierte das Abreißen der Kaiserbildnisse eine offene Meuterei. Archäologische Funde, bei denen Feldzeichen und *imagines* unmittelbar verbunden sind, fehlen bisher; ein Bronzerelief des Caracalla in Berlin (Dm 18,4 cm), das den Herrscher als frontal ausgerichtete Panzerbüste mit Mantelbausch wiedergibt, könnte in dieser Weise verwendet worden sein. Wir wissen daher nicht, ob die Kaiserbildnisse an den Feldzeichen zentral produziert worden sind und wer über die Details der Ausgestaltung entschied. Nach ihren Darstellungen in den Reliefs zu urteilen sind sie jedenfalls über Jahrhunderte hinweg in ähnlicher Weise gestaltet worden.

Auch an der Ausrüstung einzelner Soldaten tauchen Bildnisse des Kaisers seit augusteischer Zeit auf. Dabei sind manche Motive mehrfach nachweisbar, so dass sie serienmäßig produziert worden sein müssen. Kaiserporträts finden sich an Zierknöpfen mit einem Durchmesser von 2,7 bis 4 cm, die am Gürtel der Soldaten oder an der Schwertscheide auf-

<sup>6</sup> Töpfer 2011, 51–55.

<sup>7</sup> Töpfer 2011, 315–316 SR 6.11 Taf. 25.

<sup>8</sup> Nash 1988, 133–137 Fides 3–14. 17–20.



5 Rom, Trajanssäule; Szene XLII mit Ansprache des Kaisers

genietet bzw eingehängt waren.<sup>9</sup> Beispiele mit dem Bildnis des Augustus im Profil stammen etwa aus Kalkriese (Abb. 7) und Mainz. Vor dem Kopf des Kaisers erscheint der Lituus, in seinem Nacken entweder Victoria (Kalkriese) oder eine Opferkanne (Mainz). Drei Exemplare aus Vindonissa zeigen das Profil des Princeps nach rechts gewandt: einmal den Kopf mit Lorbeerkranz (Abb. 8), zweimal seine bekränzte Panzerbüste (Abb. 9). Die Vorlage dafür war ein 7 v. Chr. geprägter Dupondius (RIC 426. 429; Abb. 6), wobei die Umschrift mit dem Namen auf den Zierknöpfen weggelassen ist. Auf der Vorderseite der Münze erscheint der bekränzte Kopf des Augustus im Profil nach links gedreht. In seinem

<sup>9</sup> Jucker, Hans in: Jucker – Willers 1982, 298.– Dahmen 2001, 99–105. 109–110. 204–207 Nr. Mil. 12; 209–211 Nr. Mil 18–24.– Wiegels 2009, 139–164.



6 Dupondius des Augustus, 7 v. Chr.; 7 Kalkriese, Museum Inv.-Nr. B 94:74; Zierknopf mit Kopf des Augustus und Victoria

Nacken schwebt Victoria, die mit der rechten Hand den Lorbeerkranz des Kaisers und mit der linken ein Füllhorn hält. Diese Vorlage ist in unterschiedlicher Weise umgesetzt worden. Das Exemplar von Kalkriese zeigt den Kopf des Herrschers nach links gewandt und folgt in diesem Punkt dem Münzbild. Ebenso entspricht Victoria mit Kranz und Füllhorn der Vorlage. Zusätzlich erscheint ein *lituus* im linken Bildfeld vor dem Kopf des Kaisers. Das bedeutete eine wichtige inhaltliche Ergänzung: Der *lituus* als Zeichen der Augurn macht deutlich, dass Augustus der Inhaber der Auspizien ist, damit der rechtmäßige Befehlshaber der römischen Armeen.<sup>10</sup>

Größer sind die Abweichungen bei den Zierknöpfen aus Vindonissa, die den Kaiserkopf nach rechts drehen. Ein erstes Beispiel verändert die Figur der Victoria: So wird das Füllhorn weggelassen und zudem läuft die Siegesgöttin auf einem Globus (Abb. 8). Diese Veränderung muss absichtsvoll vorgenommen worden sein, denn sie orientierte sich an der Statue der Victoria in der Senatskurie in Rom, die in besonderer Weise mit dem entscheidenden Sieg des Augustus bei Actium verbunden war.<sup>11</sup> Bei den beiden anderen Stücken aus Vindonissa ist das Kaiserbildnis zu einer Panzerbüste erweitert, während die schwebende Victoria mit Füllhorn dem Münzbild folgt (Abb. 9). Da auch hier der *lituus* erscheint,

<sup>10</sup> Schaubert 2005, 394–396.

<sup>11</sup> Zur Statue in der Senatskurie, ihrer Bedeutung und Rezeption: Boschung 2017, 278–281.



**8** Bern, Historisches Museum Inv. Nr. 14324; Zierknopf mit Kopf des Augustus und Victoria; **9** Brugg, Vindonissa-Museum Inv. 72.8194; Zierknopf mit Kopf des Augustus und Victoria; **10** Brugg, Vindonissa-Museum; Zierknopf mit Kopf des Tiberius

könnten diese beiden Exemplare durch das Modell des Stücks aus Kalkriease angeregt sein, das seinerseits auf das Münzbild zurückgeht.<sup>12</sup>

Noch später ist das Medaillon mit dem Kopf des Tiberius anzusetzen (Abb. 10). Die Figur der Victoria im Nacken des Kaisers ist durch einen Palmzweig ersetzt, der ebenfalls ein Siegesattribut ist. Formal ist die Darstellung damit erheblich vereinfacht, die Nachricht bleibt aber dieselbe: Der Kaiser als Inhaber der Auspizien garantiert den Sieg der römischen Heere. So lässt sich in dieser Materialgruppe eine schrittweise, über etwa zwei Jahrzehnte laufende Entwicklung feststellen. Dabei wird ein Motiv der offiziellen Bildkunst (nämlich der staatlichen Münzprägung) zunächst übernommen, dann inhaltlich verändert bzw. ergänzt und schließlich, dem kleinen Format geschuldet, formal vereinfacht.

Bei anderen Exemplaren sind die Köpfe ikonographisch nicht mit Sicherheit zu benennen. Die bekannten Beispiele sind unbärtig, gehören also ins 1. Jh. n. Chr. oder in trajanische Zeit.<sup>13</sup> Ein Stück in Besançon ist durch seinen Kontext in die Zeit nach der Mitte des 1. Jh. n. Chr. datiert, könnte also Nero oder einen der flavischen Kaiser meinen.<sup>14</sup> An die augusteischen Stücke erinnert in dem einen Fall der *lituus*, in dem anderen die Panzerbüste. Klar wird aber, dass diese Gruppe der Konvention der Münzbildnisse folgt, nach der der Kaiserkopf als Hauptmotiv im Profil und bekränzt gezeigt wird.

**12** Hans Jucker vermutete in ihnen provinzielle Nachbildungen: Jucker – Willers 1982, 298 zu Nr. 175. 176.

**13** Dahmen 2001, 205–207 Mil. 7–12.

**14** Dahmen 2001, 206 Mil. 10 Taf. 206.

Eine zweite Gattung von kaiserlichen Bildnissen aus dem militärischen Bereich lässt sich nicht von den Münzporträts ableiten, sondern hängt mit den *imagines* der Feldzeichen zusammen. Es sind Glasmedaillons aus meist dunkelblauem, selten aus smaragdgrünem (Anhang Nr. 1. 6) oder weißem Glas (Anhang Nr. 8c. 8d), die eine Büste in Frontalansicht zeigen. Sie sind aus Negativformen und in mehr oder weniger umfangreichen Serien hergestellt worden. Vier von ihnen sind mit ihren schildförmigen Fassungen erhalten.<sup>15</sup> Der Durchmesser der Glasmedaillons misst knapp 4 cm; die Einfassung etwa 7 cm. Seit der letzten systematischen Untersuchung der Gattung, die 43 Exemplare mit Porträt zusammenstellen konnte,<sup>16</sup> sind mindestens 14 weitere Stücke hinzugekommen, die die damaligen Ergebnisse weitgehend bestätigt, aber auch ergänzt haben. Sie sind in den Anhang aufgenommen, zusammen mit einigen Literaturnachträgen zu den bereits bekannten Stücken. Es gibt auch Medaillons in der gleichen Größe und aus dem gleichen Material, die nicht Porträts zeigen, sondern andere Motive. Besonders häufig sind Gorgoneia, für die mindestens vier verschiedene Matrizen verwendet worden sind. Deutlich seltener kommen Victoria, Hercules, eine Mänade und ein Ammonskopf vor.<sup>17</sup>

Über die Anbringung und Funktion dieser Glasmedaillons bestand bis vor einigen Jahren weitgehend Einigkeit: Sie wurden als Teil der *phalerae* interpretiert und damit als *dona militaria*, die vom Kaiser als Auszeichnung für hervorragende Tapferkeit verliehen worden sind.<sup>18</sup> Inzwischen haben zwei Beiträge eine andere Art der Verwendung vorgeschlagen. Ausgangspunkt für beide Vorschläge ist die Fassung des Stücks aus Rheingönheim (Nr. 36). Auf dessen Rückseite ist in der Mitte ein Haken angesetzt, der bis zum Rand der Bronzefassung reicht und mit einer Doppelöse endet. Bei einem Exemplar aus Vindonissa (Nr. 40) ist der Haken zwar verloren, der Ansatz auf der Rückseite des Bronzeblechs aber erkennbar.<sup>19</sup> Ähnliche Haken mit Doppelösen finden sich auf der Rückseite von Zierknöpfen, die entweder wie ein Beispiel aus Kalkriese ornamental oder mit Porträtköpfen im Profil geschmückt sind, aber auch bei einem figürlichen Metallmedaillon. Dabei sind die Haken stets mit

<sup>15</sup> Boschung 1987, 199–203 mit Abb. 6–12.

<sup>16</sup> Boschung 1987, 193–258.

<sup>17</sup> Boschung 1987, 255–257 Kat. \*44–Kat. \*72.– Höpken – Hartmann – Leyens 2018, 310–313.

<sup>18</sup> Boschung 1987, 199–205.

<sup>19</sup> Boschung 1987, 199–203 Abb. 6–12.



den Ösen nach unten und in der Achse der Scheibe ausgerichtet. Alle diese Schmuckteile seien, so die Prämisse, in der gleichen Weise verwendet worden.

Auf dieser Basis hat Thomas Fischer eine Verwendung der Glasmedaillons für die Aufhängung des Schwerts am Gürtel römischer Soldaten vermutet.<sup>20</sup> Die Medaillons seien paarweise mit ihren Haken im Gürtel eingehängt worden, so dass die Schwertscheide mit zwei Lederriemen an den beiden Doppelösen befestigt werden konnte. Dies folgt der Rekonstruktion von Christian Miks, der dafür zwei Varianten erwogen hatte.<sup>21</sup> Bei der ersten hängt die Schwertscheide an den Doppelösen herab, so dass die beiden Zierknöpfe leicht schräg ausgerichtet wären. Bei der zweiten Variante wäre die Schwertscheide zwischen die Doppelösen eingespannt, deren Haken dadurch waagrecht ausgerichtet würden. Die zweite Variante kommt für die hier besprochenen Medaillons nicht in Frage, weil dabei die Bildfelder um 90° gedreht wären.

Eine andere Anbringung hat Hans Ulrich Nuber nachzuweisen versucht, wobei auch er eine Verwendung im Zusammenhang mit der Aufhängung des Gladius annimmt.<sup>22</sup> Er gibt zu bedenken, dass die entsprechenden Zierknöpfe und Medaillons stets einzeln gefunden worden sind, während die von Th. Fischer vorgeschlagene Verwendung zwei Exemplare erfordert. Nach Nubers Vorschlag wären die Medaillons mit ihrem Haken in einen waagrechten Schlitz im Lederüberzug der Schwertscheiden zwischen den beiden waagrechten Tragezwingen eingehängt worden. Durch einen zweiten waagrechten Schlitz, mit dem die Doppelösen zugänglich wurden, seien die Lederriemen der Schwertaufhängung fixiert worden. Dennoch geht auch H. U. Nuber davon aus, dass die Glasmedaillons mit den Porträts von Angehörigen des Kaiserhauses als Auszeichnung bewährter Soldaten verliehen worden sind, auch wenn sie nicht zu den *phalerae* der *dona militaria* gehörten.<sup>23</sup>

Beide Vorschläge scheinen mir die Frage nicht eindeutig zu klären. Zunächst fällt auf, dass die Haken mit Doppelösen unterschiedlich lang sind: Während sie bei verzierten Metallscheiben unter den unteren Rand herabreichen,<sup>24</sup> sind die Ösen bei dem Glasmedaillon in Speyer (Anhang Kat. 36) durch die Fassung verdeckt und bei einem figürlich

<sup>20</sup> Fischer 2012, 185 Abb. 250,3. 4 vgl. 183 Abb. 247.– Fischer 2013, 111–115.

<sup>21</sup> Miks 2007, 244–245 mit Abb. 43. 44.

<sup>22</sup> Nuber 2015, 546–568.

<sup>23</sup> Nuber 2015, 561–562.

<sup>24</sup> Miks 2007, 244–245 Abb. 43A (einfache Öse). 44F.

geschmückten Metallmedaillon endet der Haken oberhalb des Randes.<sup>25</sup> Eine grundsätzlich andere, wohl sekundäre Anbringung lässt ein Glasmedaillon in London (Anhang Kat. 29) erkennen: Es war an einer Öse aufgehängt, die auf der Rückseite der Glasscheibe mit vier Klammern befestigt war. Ein etwas größeres Glasmedaillon vom 5,8 cm Durchmesser mit Gorgoneion aus Haltern war dem Fundbericht zufolge in eine Bronzekapsel eingeklebt, die auf der Rückseite drei verteilte Ösen aufweist.<sup>26</sup> Somit bleibt offen, ob tatsächlich alle Medaillons in der gleichen Weise getragen worden sind.

Beim Vorschlag einer Anbringung an Schwertscheiden scheint problematisch, dass die Rahmen der Glasmedaillons breiter sind als einige der erhaltenen gleichzeitigen Schwerter.<sup>27</sup> Auch müssten bei dieser Art der Montage die vorstehenden Glasmedaillons und die Zinn/Blei-Bleche der Fassung einer erheblichen Abnutzung ausgesetzt gewesen sein, die sich nicht nachweisen lässt.<sup>28</sup>

Für die weitere Diskussion sind zwei Metallmedaillons zu berücksichtigen, die beide aus einem Schiffswrack für der Westküste Italiens stammen sollen.<sup>29</sup> Das größere mit einem Durchmesser von 7,3 cm hat Hans Jucker als Darstellung des Nero gedeutet. Der Kaiser reitet auf einem Adler, der in seinen Krallen einen Kranz hält und über zwei liegende Personifikationen hinweg fliegt. Nero hält das Blitzbündel in der rechten Hand, einen großen Schild in der linken, und trägt die Strahlenkrone. Die kleinere Schmuckscheibe, die gleichzeitig geschaffen ist und aus der gleichen Quelle stammt, hat einen Durchmesser von etwa 6 cm. Sie zeigt den Raub einer Leukippide durch einen der Dioskuren, der durch den Stern über seiner Kappe bezeichnet ist. Das Motiv lässt ein zweites, spiegelbildliches Medaillon als Gegenstück erwarten, mit dem zweiten Dioskuren und dem Raub der zweiten Tochter des Leukippos. Das ergibt eine Gruppe von drei figürlich dekorierten Metallscheiben, mit einem größeren Mittelmotive und zwei flankierenden Bildern. Dabei

---

**25** Boschung 1987, 203 Abb. 11. 205 Abb. 15.

**26** Pfahl 2013, (471–496) 489–490.

**27** Miks 2007: 662 Nr. A465 Taf. 189 (sog. Schwert des Tiberius: Breite der Scheide 7 cm; Abstand zwischen Tragezwingen ca 5,5 cm). 706 Nr. A591 Taf. 29 (aus Pompeji: Br. 5,2 cm). 706–707 Nr. A592 Taf. 29 (aus Pompeji: Br. 5,8 cm). 707 A593 Taf. 29 (aus Pompeji: Br 7 cm).

**28** Nubers Angabe (561 Anm. 186), die Nasen seien besonders abgenutzt, kann ich nicht nachvollziehen.

**29** Jucker, Hans in: Jucker – Willers 1982, 297 Nr. 173A. Durchmesser 7,3 cm.

war die Anbringung unterschiedlich: Das Neromedaillon weist auf der Rückseite den bereits besprochenen Haken mit Doppelöse auf, mit es eingehängt wurde; es konnte also als Einzelstück abgenommen werden. Dagegen fehlt der Haken bei dem Dioskurenmedaillon; es zeigt auf der Rückseite einen Metallorn, mit dem es – ebenso wie sein erschlossenes Gegenstück – fest auf einer Unterlage angebracht wurde.

Die Liste der Fundorte hat sich durch die neu bekannt gewordenen Exemplare erweitert, doch sind die Schwerpunkte am Rhein sowie in Pannonien und Dalmatien dieselben geblieben.<sup>30</sup> Zu den Funden aus Vindonissa ist ein weiteres Fragment (Kat. 21d) hinzugekommen. In Dalmatien ist ein Stück in Tilurium (Kat. 21a) entdeckt worden, an der unteren Donau ein weiteres in Novae/Svištov (Kat. 39a). Dazu kommen nun aber auch zwei Fragmente aus der Gallia Narbonnensis (Kat. 8a, 8b) und eines aus Kleinasien (Kat. 8d).

Bestätigt haben sich, auch durch die Neufunde, die Datierung der Gruppe in die julisch-claudische Zeit<sup>31</sup> und die Beobachtung, dass die Hauptfiguren der Porträtmedaillons (mit einer signifikanten Ausnahme durchwegs Panzerbüsten) bekannten Typen des kaiserlichen Porträts folgen. Sie lassen sich somit zuverlässig datieren und historisch einordnen.

Die erste Gruppe mit Porträts umfasst inzwischen zwölf Exemplare, die alle in der gleichen Matrize hergestellt worden sind (Abb. 11. Taf. 4.1). Die frontal aufgestellte Panzerbüste wird mit Schulterklappen und Achselpteryges wiedergegeben. Der Panzer selbst bleibt schmucklos. Ein dünner Schwertriemen verläuft schräg über die Brust. Auf der linken Schulter liegt ein schmaler Mantelbausch, der den oberen Teil der Achselklappe verdeckt. Der Kopf, der leicht zur rechten Seite gedreht ist, zeigt Tiberius und entspricht einem Porträttypus, der bereits in augusteischer Zeit geschaffen worden ist.<sup>32</sup> Diese Medaillons dürften also in spätaugusteischer Zeit ausgegeben worden sein, als Tiberius nach dem pannonischen Aufstand und nach der Niederlage des Varus in Germanien die römischen Feldzüge leitete. Dafür konnte er 12 n. Chr. in Rom seinen zweiten Triumph feiern. Seit seiner Adoption durch Augustus im Jahre 4 n. Chr. besass Tiberius wie Augustus selbst die *tribunicia potestas* und ein *imperium proconsulare*.

**30** Boschung 1987, 198–199 Abb. 5.– Boschung 1987, 203–205 Abb. 15–17.

**31** Nuber 2015, 549 Anm. 26 gegen den Versuch einer Datierung in konstantinische Zeit (Ferrari 1989, 33–60).

**32** Boschung 1987, 207–208. 232–234.– Hertel 2013, 85; vgl. 32–44.



**11** Corning, The Corning Museum of Glass Acc.no 62.1.13 (Abguss); Glasmedaillon mit Büste des Tiberius, Anhang Kat. 1; **12** Köln, Römisch-Germanisches Museum 67.1508 (Abguss); Glasmedaillon mit Büste des Tiberius, Germanicus und Drusus minor aus Matrize 2A; Anhang Kat. 9; **13** Jerusalem, Sasson Collection; Glasmedaillon mit Büste des Tiberius, Germanicus und Drusus minor aus Matrize 2B; Anhang Kat. 22a

Von der nächsten Serie sind 22 Exemplare ganz oder als Fragment erhalten. Sie stammen aus zwei verschiedenen, aber sehr ähnlichen Matrizen (Abb. 12. 13). Dabei sind aus der ersten Matrize 17 Stücke nachzuweisen, aus der zweiten nur fünf. Wieder ist die Hauptfigur eine Panzerbüste des Tiberius. Die Achselpteryges sind genau symmetrisch angeordnet und der Kopf ist frontal ausgerichtet. Mantelbausch und Schwertriemen fehlen. Über den Schultern erscheinen zwei kleinere Köpfe, die zur Mitte gedreht sind und damit die Bedeutung der zentralen Figur betonen. Das Tiberiusbildnis entspricht dem Typus Kopenhagen 624, der nach der Regierungsübernahme im Jahre 14 entstanden ist.<sup>33</sup> Die beiden kleinen Köpfe sind ikonographisch nicht zu bestimmen; das neu bekannt gewordene Exemplar in der Sasson Collection aus der Matrize 2b läßt durch die Form des Halsausschnitts erkennen, dass auch die Nebenfiguren als Panzerbüstchen gezeigt sind (Abb. 13. Taf. 5.1). Die wahrscheinlichste Erklärung ist, dass sie Germanicus und Drusus, den Adoptivsohn und den Sohn des Tiberius meinen. Das legt eine Datierung in die frühtiberische Zeit nahe, vor dem Tod des Germanicus im Jahre 19 n. Chr. In diese Zeit fallen die Aufstände der Legionen am Rhein und in Pannonien nach dem Tod des Augustus, die nur mit Mühe unterdrückt werden konnten. In den folgenden Jahren führte Germanicus die Truppen über den Rhein gegen die Germanen, bevor der Krieg Ende des Jahres 16 n. Chr. eingestellt wurde. Es gab damals also viele Gelegenheiten, Soldaten für ihre Tapferkeit auszuzeichnen. Auffällig ist, dass bei diesen Medaillons nicht

**33** Boschung 1987, 210–213. 234–243.– Hertel 2013, 85; vgl. 69–80.

die kommandierenden Generäle Germanicus und Drusus die Hauptfiguren sind, sondern der nominelle Oberkommandierende Tiberius, der in Rom blieb und nicht persönlich auf dem Kriegsschauplatz erschien. Der Grund dürfte in den Ereignissen nach dem Tod des Augustus liegen, als die meuternden Soldaten Germanicus zur Übernahme der Herrschaft aufgefordert hatten.<sup>34</sup> Es musste in dieser Situation, nach Beendigung der Revolte, geboten erscheinen, die Treue der Soldaten zu Tiberius zu betonen, aber zugleich auch die Loyalität des Germanicus und des Drusus, die hinter den neuen Kaiser zurücktreten. Unklar ist, ob die beiden nachweisbaren Matrizen gleichzeitig oder sukzessiv benutzt worden sind; auf jeden Fall hängen sie eng miteinander zusammen.

Ein fragmentarisch erhaltenes Einzelstück aus Xanten (Kat. 43) war lange Zeit unerklärt geblieben. Es zeigt einen kleinen Kopf, über dem ein Stern erscheint. Darunter sind die Schulterlaschen einer Panzerbüste zu erkennen, in der Mitte Reste des größeren Kopfes. Ein neu bekannt gewordenes, fast vollständiges Stück in einer englischen Privatsammlung hilft jetzt weiter (Kat. 43a. Taf. 5.2). Es gibt auch den Rest der Büste mit Mantelbausch und den Kopf der Hauptfigur wieder, zudem einen zweiten kleinen Kopf, über dem ebenfalls ein Stern steht. Damit folgt die Darstellung dem eben besprochenen Typus des Tiberiusmedaillons mit zwei Prinzen. Aber hier sind die beiden seitlichen Köpfe stärker nach außen geneigt und nach der Frisur, die das Fragment aus Xanten präziser angibt, sind Kleinkinder gemeint. Der Kopf der Mittelfigur wendet sich leicht zur linken Seite.

Die Frisur des Mannes, bei der die Strähnen über der Stirn von den tiefen Stirneckern aus zur Mitte gedreht sind, entspricht dem Typus Béziers des Tiberiussohnes Drusus.<sup>35</sup> Die kleinen Köpfe sind demnach die 20 n. Chr. geborenen Zwillingssöhne Germanicus und Tiberius (Gemellus); die beiden Sterne bezeichnen sie als die neuen Dioskuren.<sup>36</sup> Ihre Geburt wurde durch einen Sesterz gefeiert, der auf der Vorderseite Namen und Titulatur des Drusus, auf der Rückseite die Büsten der Prinzen auf gekreuzten Füllhörnern neben einem Kerykeion zeigt. Nach dem Tod des Germanicus im Jahre 19 n. Chr. erschien der leibliche Sohn des regierenden Kaisers Tiberius als der voraussichtliche Thronfolger und der Bestand der Dynastie schien durch die Geburt der Zwillinge gesichert. Das Glasmedaillon sollte helfen, das frohe Ereignis bei den

<sup>34</sup> Eck 2004, 114–120.

<sup>35</sup> Boschung 1993, 62–63 Abb. 42 Pb.

<sup>36</sup> Gury 1986, 608–635 z. B. Nr. 92. 105. 108. 124. 126.

Heeren bekannt zu machen. Vielleicht geschah dies 20 n. Chr. anlässlich der *ovatio* des Drusus in Rom oder bei seinem erneuten Aufenthalt in Illyrien (ebenfalls 20 n. Chr.).

Eine Gruppe von drei verschiedenen, aber inhaltlich auf einander abgestimmten Phalerae gehört in die Zeit des Caligula und muss während seines Aufenthalts in Germanien im Jahre 39 n. Chr. verteilt worden sein. Der Kaiser hatte damals mit seinem Heer Manöver durchgeführt, zu denen auch Vorstöße auf das rechte Rheinufer gehörten. Die drei Typen stammen jeweils aus einer einzigen Matrize und sie sind in eher kleinen Stückzahlen erhalten. Für Caligula ist ein neues vollständiges Stück in einer englischen Privatsammlung bekannt geworden (Kat. 26a. Taf. 6.1), das in der gleichen Form hergestellt worden ist wie die beiden bereits bekannten Exemplare (Kat. 26. Kat. 27). Die Büste ist im Vergleich zu Kopf und Hals niedriger als bei den früheren Medaillons. Schwertriemen und Mantelbausch fehlen auch hier. Der Kopf ist etwas zur linken Seite gedreht.

Die Büste des Germanicus (Abb. 14) unterscheidet sich von allen anderen Typen. Zum einen sind die Schulterpteryges weggelassen, so dass die Büste mit den Schulterklappen abschließt. Dadurch wirkt sie schmal und reicht nicht bis zum Rand des Medaillons. Dafür ist der Panzer dekoriert: Am Halsausschnitt ist eine Wellenlinie angegeben und darunter erscheint das obere Ende des Brustschmucks, der durch den Büstenrand abgeschnitten ist. Dabei könnte der oberste Teil eines Tropaions gemeint sein, mit einem Helm und zwei gekreuzten Speeren. Wie bei der ersten Gruppe mit Tiberiusporträts trägt der Gepanzerte den schräg geführten Schwertriemen vor der Brust und den Mantelbausch auf der linken Schulter. Der Kopf ist leicht zur rechten Seite gedreht und zeigt einen kurzen Backenbart.

Auch für Agrippina ist ein weiteres vollständiges Stück in einer englischen Privatsammlung bekannt geworden (Kat. 31a. Taf. 6.2). Es stammt aus der bereits bekannten Matrize 5A, zeigt aber die Einzelheiten der Gewanddrapierung besonders präzise. So wird nun deutlich, dass Agrippina unter dem Mantel, der vor allem auf ihrer linken Schulter tiefe Falten wirft, eine *stola* trägt: Die signifikante Schließe, die dieses Gewand hält, ist an der linken Halsseite gut sichtbar. Auf diese Weise charakterisierte das Glasmedaillon die Gattin des Germanicus und Mutter des Caligula als ehrwürdige römische Matrone.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Scholz 1992, vgl. etwa 26–30. 88–90.



**14** Aquileia, Museo Archeologico 51746 (Abguss); Glasmedaillon mit Büste des Germanicus; Anhang Kat. 28; **15** Speyer, Historisches Museum der Pfalz Inv. 3985; Glasmedaillon mit Büste des Claudius und seinen Kindern aus Matrize 6A; Anhang Kat. 36; **16** Brugg, Vindonissa-Museum Inv. 64.2626a; Glasmedaillon mit Büste des Claudius und seinen Kindern aus Matrize 6B; Anhang Kat. 40

Für die Medaillons mit Büsten des Germanicus und der Agrippina ist es unwahrscheinlich, dass sie bereits zu ihren Lebzeiten an die Soldaten vergeben worden sind. Die frühtiberischen Darstellungen zeigen Germanicus zusammen mit Drusus minor als loyalen Unterstützer des Tiberius und eine gleichzeitige Ausgabe von Medaillons, die ihn allein zeigen, hätte diese Demonstration der kaiserlichen *concordia* desavouiert. Noch weniger wäre unter Tiberius im militärischen Bereich eine exponierte Ehrung der Agrippina opportun gewesen. Auf der anderen Seite waren beide unter der Regierung ihres Sohnes Caligula hoch geehrt, auch mit den Prägungen von Münzen zu ihrem Gedenken, und beide waren bei den Legionen am Rhein in guter Erinnerung. So liegt es nahe, dass die Verteilung ihrer Bildnisse an die Soldaten in caliguläischer Zeit erfolgte und ebenso dürften sie nicht einzeln, sondern zusammen mit der Darstellung des regierenden Kaisers vergeben worden sein. Nach dem Sturz des Caligula erforderte es die Loyalität zum Nachfolger, die dynastische Gruppierung aufzulösen und das Medaillon des verfeimten Vorgängers zu entfernen.

Ein weiterer Typus wird von neun Phalerae vertreten, die aus zwei Matrizen gewonnen sind (Abb. 15. 16).<sup>38</sup> Im Zentrum steht eine Panzerbüste mit Achselpteryges, Schulterklappen und Mantelbausch. Ein Schwertriemen ist nicht zu erkennen und der Brustpanzer scheint un-

**38** Zur Zeit lässt sich nicht klären, ob das Stück in Genf (Kat. 42) in seinem ganzen Bestand antik ist und aus einer dritten Matrize stammt oder ob es sich (wie bei Kat. 8c) um ein neuzeitlich ergänztes Fragment handelt, in diesem Falle aus der Matrize 6B.

dekoriert, wird aber durch eine frontal ausgerichtete Kinderbüste in der Mitte verdeckt. Zwei weitere Kinderköpfe erscheinen auf den Achselpteryges links und rechts aufliegend. Die Darstellung erinnert an das Medaillon für den jüngeren Drusus und seine Zwillinge, doch ist hier der Kopf der Hauptfigur zur rechten Seite gedreht. Dieses Medaillon zeigt Claudius mit seinen drei Kinder. Wiederum entspricht der Kaiserkopf einem rundplastischen Porträttypus, nämlich dem Typus Kassel des Claudius aus dem Beginn seiner Regierungszeit. Die Büste vor der Brust des Kaisers ist der am 12. Februar 41 geborene Sohn Britannicus, von dem Sueton schreibt, dass Claudius ihn den Soldaten auf seinen Armen präsentierte und im Theater auf seinem Schoß sitzen ließ (Suet., Claud. 27). Die beiden Köpfchen über den Schultern zeigen die Töchter Antonia und Claudia. Das Medaillon gehört also an den Anfang der Regierungszeit des Claudius und wird anlässlich des Britannienfeldzugs verteilt worden sein, an dem der Kaiser 43 n. Chr. persönlich teilnahm. Die drei Kinder des Herrschers erscheinen auch auf den Münzen römischer Provinzstädte, wobei in Alexandria und Patras die Darstellung für die Zwillinge des Drusus adaptiert wurde.<sup>39</sup> Die Unterschiede zwischen den beiden Matrizen 6A und 6B sind größer als in Falle der früh-tiberischen Exemplare: Bei der Matrize 6B sind die Locken des Kaisers vergrößert; der Mantelbausch ist kleiner; der Kinderkopf über der rechten Schulter waagrecht gelegt; die Schulterklappe verläuft nicht senkrecht, sondern ist geschwungen.

Die Gattung der Glasmedaillons mit Porträtbüsten ist in formaler Hinsicht einheitlich: Sie weisen durchwegs das gleiche Format auf mit einem Durchmesser von etwa 3,8 cm, sind in der gleichen Weise hergestellt und zeigen als Hauptmotiv stets eine frontal präsentierte Büste ohne Bekränzung. Die Köpfe folgen trotz der geringen Größe von etwa 2 cm den Porträttypen der rundplastischen Kaiser- und Prinzenporträts, was für einen offiziellen Auftrag spricht, in jedem Falle für den Zugang zu genauen Vorlagen und für den Wunsch nach ikonographischer Einheitlichkeit. Anders als bei den Zierknöpfen mit Kaiserbildnis finden sich bei ihnen keine formalen oder inhaltlichen Veränderungen. Das ist umso auffälliger, als die Verteilung der Glasmedaillons nicht kontinuierlich erfolgt ist, sondern mit erheblichen Unterbrüchen. So sind die caliguläischen Medaillons fast zwei Jahrzehnte später als die tiberischen Exemplare ausgegeben worden. Produktion und Verteilung müssen zent-

---

39 Burnett – Amandry – Ripollès 1992 Nr. 1255 (Patras) Nr. 5135 (Alexandria).





**17** Xanten, Regionalmuseum Inv. 88,8.031; Bronzemedaille mit Panzerbüste;  
**18** Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin, 18205048. Bronzeprägung des nordafrikanischen Stadt Achulla; Vorderseiten mit den Köpfen des Augustus (Mitte), Gaius Caesar (links) und Lucius Caesar (rechts)

ral kontrolliert und jeweils von einem einzigen Ort aus erfolgt sein, stammen doch die Stücke der meisten Typen aus einer einzigen Form. Wenn im Falle des späteren Tiberiusmedaillons und der Claudiusdarstellungen zwei Matrizen benutzt worden sind, so stimmen diese jeweils sehr eng überein. Das alles spricht dafür, dass es sich um gezielte, punktuelle Ausgaben gehandelt hat, die mit der persönlichen Präsenz des Kaisers oder seiner designierten Nachfolger bei den Truppen zusammenhingen. Dabei dürfte die frontale Ausrichtung in einem Medaillon und die durchgehende Verwendung der Panzerbüste ohne Bekrängung durch das Vorbild der Imagines an den Feldzeichen bedingt gewesen sein. Typologisch und ikonographisch eng verwandt ist ein Medaillon aus gegossener Bronze, das bei Xanten gefunden worden ist und das als Phalera gedeutet worden ist (Abb. 17).<sup>40</sup> Auch die Maße entsprechen mit einem Durchmesser von 7,7 cm und mit einem Bildfeld von 3,7 cm den Glasmedaillons und ihren Fassungen. In einem Kranz aus Eichenlaub, der den umlaufenden kreisförmigen Rahmen bildet, steht frontal eine Panzerbüste, deren Schulterlaschen bis zum Rand des Bildfeldes reichen. Auf der Brust des Offiziers ist ein Gorgoneion angebracht. Da in der Mitte große Teile fehlen, lässt sich der Dargestellte nicht identifizieren. Ebenso ist die Art der Anbringung und damit die Funktion des Medaillons unklar. Auf der Rückseite

**40** Xanten, Regionalmuseum Inv. 88,8.031. von Prittwitz 1993.– Schalles – Schreiter 1993, 55 mit Abb. 36; 226–227 Taf. 47 Mil. 81.

I			Tiberius Feldzüge in Pannonien (6–9 n.Chr.) und in Germanien (9–12 n. Chr.) Matrize 1A	
II			Tiberius mit Germanicus und Drusus minor Germanienfeldzüge (14–16 n. Chr.) Matrizen 2A und 2B	
III			Drusus minor und seine Zwillingsöhne tiberisch (20–23 n. Chr.) Matrize 7A	
IV				Agrippina maior, Caligula, Germanicus Gaetulicus-Aufstand, Manöver in Germanien (39–40 n. Chr.) Matrizen 5A, 3A und 4A
V				Claudius und drei Kinder Britannienfeldzug (43–47 n. Chr.) Matrizen 6A und 6B

### 19 Typen der Glasmedaillons und ihre historische Abfolge

ist unten ein bandförmiger Bügel angesetzt, der jedoch die Bronzescheibe nicht allein gehalten haben kann.

Die Anordnung der Büsten des Tiberius, des Germanicus und des Drusus minor auf den Phalerae aus den Matrizen 2A und 2B hat einen Vorläufer auf augusteischen Bronzemünzen der nordafrikanischen Stadt Achulla (Abb. 18). Dort steht der Kopf des Augustus im Zentrum, während links und rechts die Söhne und voraussichtlichen Nachfolger der Kaisers, Gaius Caesar und Lucius Caesar, in einem deutlich kleineren Format dargestellt werden,<sup>41</sup> alle Bildnisse sind im Profil gezeigt.

Die dunkelblaue Farbe der meisten Stücke erinnert an Lapislazuli und imitiert damit die kostbaren Kameen. Gerade aus julisch-claudischer Zeit kennen wir Kameen, die Mitglieder des Kaiserhauses als Panzerbüsten in Vorderansicht zeigen und damit ihre militärische Rolle betonen, so für Caligula (Taf. 7) und Germanicus.<sup>42</sup> Die Panzer sind in unterschiedlicher Weise dekoriert; manchmal sind die Köpfe bekrönt. Es ist möglich, dass auch diese Kameen als Auszeichnung an hochran-

<sup>41</sup> Burnett – Amandry – Ripollès 1992, 201–202 Nr. 798. 800 (8–6 v. Chr.)

<sup>42</sup> Megow 1987, 186–187A 62 Taf. 15,1. A 63 Taf. 14,11 (Caligula); 280–281 C23 Taf. 13,11–12. C 24 Taf. 34,3 (Germanicus).

gige Offiziere verliehen worden sind und dass sie damit eine ähnliche Funktion hatten wie die billigeren, serienmäßig hergestellten Glasmedaillon. Das auch diese durchaus geschätzt waren zeigt sich daran, dass das Germanicusmedaillon in London (Kat. 29) nachträglich eine neue Fassung erhielt, also bereits in der Antike in einer sekundären Funktion wiederverwendet worden ist. Auch das Fragment aus Pergamon (Kat. 8d) ist für eine Zweitverwendung beschnitten worden.

Die Glasphalerae sind innerhalb von etwa 30 Jahren in fünf Emissionen verteilt worden (Abb. 19): in spätaugusteischer Zeit (6–12 n. Chr.) die Büste des Tiberius, wobei alle Exemplare aus einer Matrize stammen; in frühtiberischer Zeit (14–16 n. Chr.) zunächst Tiberius mit seinen beiden Söhnen Germanicus und Drusus, wobei zwei Matrizen verwendet worden sind; anschließend (20–23 n. Chr.) in einer kleinen Serie Drusus minor mit seinen Zwillingssöhnen; in caliguläischer Zeit (39 n. Chr.) der Kaiser und seine Eltern (Germanicus und Agrippina), jeweils aus einer Matrize; in frühclaudischer Zeit (43–47 n. Chr.) Claudius und seine Kinder aus zwei Matrizen. Isoliert steht ein Glasfragment, das den bekränzten Kopf des Tiberius im Profil zeigt und das damit eher den Münzbildnissen entspricht.<sup>43</sup> Es dürfte im Durchmesser etwa 7,5 cm gemessen haben und war damit erheblich größer als die Medaillons mit Büsten in Vorderansicht.

Auch wenn die geringe Zahl der bekannten Stücke zur Vorsicht mahnt, so zeichnet sich doch ab, dass der Umfang und damit die Intensität der Verteilung der einzelnen Typen unterschiedlich war. Am häufigsten kommen die Medaillons mit Tiberius und seinen beiden Prinzen vor, von den bisher 22 Stücke bekannt sind. Etwa halb so häufig sind die früheren Glasbüsten des Tiberius aus spätaugusteischer Zeit (12 Beispiele), noch etwas seltener die Claudiusmedaillons (neun Stücke). Von den Medaillons für Caligula und für Germanicus kennen wir nun dank der Stücke der englischen Privatsammlung jeweils drei Exemplare, für Agrippina fünf. Es ist anzunehmen, dass sie zusammen vergeben worden sind. Dagegen sind für Drusus und seine Zwillinge nur zwei Exemplare nachzuweisen.

In diesen fünf Emissionen spiegeln sich fünf unterschiedliche Konstellationen der julisch-claudischen Zeit. Mit Ausnahme der caliguläischen Gruppe sind sie für die Präsentation der Nachfolger bei den Soldaten genutzt worden. Zunächst präsentiert sich Tiberius selbst als

---

<sup>43</sup> Hertel 2013, 204 Nr. 137 Taf. 128,5.

Mitregent des Augustus und als Kommandant der Heere, dem die Nachfolge zwangsläufig zufallen würde. Nach dem Tod des Augustus zeigen die Medaillons den neuen Kaiser zusammen mit seinen Söhnen und verdeutlichen, dass die angestrebte Nachfolgeregelung Wirklichkeit geworden ist; gleichzeitig machen sie die Hierarchie innerhalb der Kaiserfamilie unmissverständlich klar. Nach dem Tod des Germanicus wird der Tiberiussohn Drusus mit seinen Zwillingssöhnen vorgestellt, die als neue Dioskuren die Herrschaft der Tiberiussprößlinge in der dritten Generation fortsetzen würden. Und auch die Claudiusphalerae zeigen eine junge Generation der Kaiserfamilie und kündigen eine Fortsetzung der Dynastie über den aktuellen Kaiser hinaus an.

In einigen Fällen haben Glasmedaillons mit frontal gezeigter Panzerbüste als Vorlagen für weitere Kaiserbildnisse gedient. So wurde an einem Tongefäß in Novaesium eine Abformung nach einem Caligulamedaillon aus der Matrize 3A appliziert.<sup>44</sup> Auch eine getriebene Zierscheibe, die am Rand durch einen umgelegten Falz gerahmt wird, ist offensichtlich nach dem Vorbild der Glasbüsten gearbeitet (Abb. 20). Sie dürfte zum Schmuck eines Militärgürtels gedient haben und war wohl auf einer der Lederlaschen des Schurzes aufgesetzt.<sup>45</sup> Sie erreicht mit einem Durchmesser von 1,3 cm nur einen Drittel der Größe der Glasscheiben, aber sie wiederholt die frontal gezeigte Panzerbüste mit Panzerlaschen und Schulterklappe auf der rechten Schulter und Mantelbausch auf der linken. Der Kopf ist deutlich nach der rechten Seite gedreht, so dass das große Ohr markant hervortritt. Das Haar fällt in dichten Locken in die Stirn und ist dabei gleichmäßig zur linken Stirnseite gedreht. Das entspricht recht genau der Claudiusbüste der Medaillons aus der Matrize 6B, doch sind die drei Kinderköpfe nicht übernommen.

Weitere Kaiserporträts finden sich auf den Gürtelbeschlägen. Auch hier kehren die gleichen Motive mehrfach wieder; sie sind also auch in Serien hergestellt worden. Fünf Exemplare zeigen die frontal aufgestellte Büste eines Kaisers mit Kranz über zwei gekreuzten Füllhörnern, die auf dem Globus ruhen. Sie messen etwa 4,7 cm (4,5–4,8) in der Höhe. Dargestellt ist, nach den Fundkontexten zu schließen, Tiberius. Das Motiv hat keine unmittelbare Vorlage, sondern kombiniert Elemente der kaiserlichen Selbstdarstellung in einer neuen Weise: Kaiserbüste, Füllhörner, Globus. Die Beispiele aus Ehingen-Rißtissen, Vindonissa und Köln sind

<sup>44</sup> Boschung 1987, 243–244.– Müller 1977, 112 Nr. 329,8 Taf. 69.

<sup>45</sup> Dem Besitzer danke ich sehr herzlich für die Angaben und für die Aufnahmen des Stücks.



20 London, Privatbesitz; Medaillon  
mit Panzerbüste

über die gleiche Form gepresst, stammen also sicher aus der gleichen Werkstatt.<sup>46</sup>

Anders verhält es sich bei den Mündungsblechen der Schwertscheiden. Sie sind stets die Hauptdekorzone und sie zeigen in der frühen Kaiserzeit oft anspruchsvolle figürliche Darstellungen, manchmal zum Lob des Kaisers und der römischen Sieghaftigkeit.<sup>47</sup> Das bekannteste Beispiel ist das »Schwert des Tiberius«. <sup>48</sup> Ein weiteres Exemplar in Bonn zeigt in Frontalansicht eine Frauenbüste zwischen zwei unbärtigen gepanzerten Männern. Eine ikonographische Bestimmung ist bisher nicht geglückt; vielleicht ist die Augustustochter Julia mit ihren Söhnen Gaius und Lucius Caesar gemeint.<sup>49</sup> Auf einem Mundblech aus Vindonissa tragen zwei Eroten über einem Adler einen Schild, an dem die frontal ausgerichtete Büste des Kaisers befestigt ist. Auch hier ist eine sichere ikonographische Bestimmung nicht möglich.<sup>50</sup>

Diese Beispiele mögen genügen, um die Bandbreite der Darstellungen zu verdeutlichen. Ein ähnliches Bild würde eine Betrachtung des Helme ergeben, bei denen Bildnisse des Kaisers und seiner Verwandten gelegentlich anzutreffen sind, jedoch stets unterschiedlich präsentiert.<sup>51</sup>

46 Dahmen 2001, 204–204 Mil. 1,1–5 Taf. 206.

47 Künzl 1996, 383–474 Taf. 39–64.

48 Boschung 2014, 148–151.

49 Dahmen 2001, 207 Mil. 14 Taf. 207.

50 Künzl 1996, 458 M 38 Taf. 48,1.

51 Dahmen 2001, 212–214 Mil. 27–29 Taf. 27–29.– Burandt 2018.

So zeigt ein Reiterhelm aus Xanten eine frontal präsentierte Panzerbüste in einem Rundschild, dessen Rand mit Waffen dekoriert ist.<sup>52</sup> Der Kopf des Kaisers, der sich nicht sicher benennen lässt, ist bekrönt; über die Brust verläuft schräg der Schwertriemen. Davon abweichend stellt das Stirnband eines Prunkhelms in Leiden das Kaiserbildnis (Claudius?) als unbekleidete Büste mit eigenem Sockel in das zentrale mittlere Bildfeld. Zwei weitere, frontal ausgerichtete Köpfe sind in rautenförmigen seitlichen Rahmen gesetzt.<sup>53</sup>

Das Bestreben, die Verbundenheit der Soldaten mit dem Kaiser deutlich zu machen und zu festigen, führte seit augusteischer Zeit dazu, dass das Kaiserporträt im militärischen Alltag vielfach sichtbar war: An den Feldzeichen der Truppeneinheiten ebenso wie in der Ausrüstung der Soldaten. Das Miniaturformat erlaubte es, das Kaiserporträt in neue Bereiche einzuführen und diese zum Mittel von Loyalitätsbekundungen zu machen. Das geschah zum Teil gezielt und regelmäßig. Die Kaiser verliehen den einzelnen Truppenteilen das Recht, die *imago* als Schmuck der Feldzeichen zu führen und belohnten damit besondere Verdienste der jeweiligen Einheiten. Sie sind gleichzeitig Auszeichnung und Loyalitätsbekundung: Die Truppen ihrerseits demonstrierten durch das Vorzeigen der Bildnisse ihre Treue. Auch die Glasmedaillons waren Auszeichnungen für besondere Leistungen, nun aber an einzelne Soldaten; es ist bezeichnend, dass sie formal von den *imagines* der Feldzeichen abgeleitet sind. Aber während Kaiserbildnisse an Feldzeichen bis in das 4. Jh. n. Chr. vorkommen, sind die Glasmedaillons nur von spätaugusteischer bis in frühclaudische Zeit verteilt worden.

Auf der anderen Seite sind die Kaiserbildnisse an Gürteln, Schwertscheiden und Helmen Ausdruck persönlicher Treuebezeugungen einzelner Soldaten, denn die Ausrüstung musste von den Soldaten selbst beschafft werden.<sup>54</sup> Das erklärt den größeren Variantenreichtum in diesem Bereich und das Fehlen ikonographisch fixierter Serien. Auch wenn zunächst eine offiziell verbreitete Vorlage etwa der Münzprägung aufgenommen wurde, so fügten andere Exemplare inhaltliche Aspekte hinzu oder kombinierten heterogene Elemente. Gerade auffällige Einzelstücke wie das ›Schwert des Tiberius‹ beanspruchten für ihre Träger ein besonderes enges Verhältnis zum Herrscher.

---

52 Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv. 86.0070. Schalles – Schreiter 1993, 59–93, 191 Mil 15.

53 Braat 1961.

54 Fischer 2012, 77–79.

## ANHANG: NACHTRÄGE ZU BOSCHUNG 1987

## TIBERIUS; EINZIGE MATRIZE 1A

- Kat. 1: Corning, Museum of Glass Acc.no. 62.1.13. *Abb. 11*; angeblich aus Istanbul: Dahmen 2001, 215 Nr. 1.– Hertel 2013, 210 Nr. 167a.
- Kat. 2: Brugg, Vindonissa-Museum 32.982: Unz – Deschler-Erb 1997 Nr. 2430 Taf. 84.– Dahmen 2001, 215 Nr. 2.– Hertel 2013, 210 Nr. 167b.
- Kat. 3: einst Sammlung Sangiorgio, jetzt in englischem Privatbesitz. *Taf. 4.1*. Aus blauem Glas; Durchmesser 3,8 cm: Dahmen 2001, 215 Nr. 3.– Christie's Antiquities 5.7.2017, 60 Nr. 95 mit Farbabb.– Hertel 2013, 210 Nr. 167c.
- Kat. 4: Zadar, Archäologisches Museum 3001: Dahmen 2001, 215 Nr. 5.– Hertel 2013, 210 Nr. 167d Taf. 127,1.– Buljević 2013a, 290–292 Abb. 1.
- Kat. 5: Rom, Museo Capitolino: Dahmen 2001, 215 Nr. 5.– Hertel 2013, 210 Nr. 167e.
- Kat. 6: Fragment, einst Sammlung Sangiorgio; jetzt in englischem Privatbesitz. Aus grünem Glas, H. 2,2 cm: Dahmen 2001, 216 Nr. 6.– Christie's Antiquities 5.7.2017, 61 Nr. 98 mit Farbabb.– Hertel 2013, 210 Nr. 167f.
- Kat. 7: Sankt Petersburg, Musée de l'Ermitage Inv.-Nr. 272: Kukina 1997, 83 Abb. 50; 261 Nr. 73.– Dahmen 2001, 216 Nr. 7.– Hertel 2013, 211 Nr. 167g.
- Kat. 8: München, Staatliche Münzsammlung A 2934: Dahmen 2001, 216 Nr. 8.– Hertel 2013, 211 Nr. 167h.
- Kat. 8a: Gémenos, Saint-Jean-de-Garguier, Grabungsdepot. Fragment aus blauem Glas mit Kopf des Tiberius (Adoptionstypus), H 2. cm: Foy – Nenna 2001, 95 Nr. 121 mit Abb.
- Kat. 8b: Olbia de Provence: Foy 2003, 71.
- Kat. 8c: London, British Museum 1982,0505,1 (einst 65.12–14.86). *Taf. 4.2*: Büste aus weissem Glas auf purpurfarbener Scheibe; Durchmesser 3,7 cm. Die Büste stammt aus der Matrize 1A, ist aber (neuzeitlich?) erheblich verändert. So ist der Rand der Büste unten beschnitten, Oberkopf und rechtes Ohr sind aus einem anderen Material ergänzt. Auch die Anbringung auf einem purpurfarbenen Hintergrund dürfte neuzeitlich sein: Toynbee 1955, 19 Anm. 4 Taf. IX 4.– Tatton-Brown et al. 2007, 68.
- Kat. 8d: Fragment in Pergamon, Stadtgrabung, 1979 in einer mittelalterlichen Bebauungsschicht gefunden. Erhalten ist der stark verriebene Kopf des Tiberius aus weissem opakem Glas. H. 1,9 cm. Für eine zweite Verwendung zurechtgeschnitten?: Schwarzer 2008.

## TIBERIUS MIT GERMANICUS UND DRUSUS MINOR; MATRIZE 2A

- Kat. 9: Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv.-Nr. 67.1508. *Abb. 12*: Dahmen 2001, 216 Nr. 1.– Boschung 2012, 121–122 Nr. I.31.– Hertel 2013, 211 Nr. 167i Taf. 127,2.– Trier – Naumann-Steckner 2014 Farbabb. S. 83.
- Kat. 10: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. U 1931/2.61: Dahmen 2001, 216 Nr. 2.– Hertel 2013, 211 Nr. 167j.

- Kat. 11: New York, Metropolitan Museum of Art acc.no. 17.194.18: Dahmen 2001, 216 Nr. 3.– Hertel 2013, 211 Nr. 167k.
- Kat. 12: Hartford, The Wadsworth Museum acc.no. 1911.553: Dahmen 2001, 216–217 Nr. 4.– Hertel 2013, 211 Nr. 167l.
- Kat. 13: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. N. S. 743: Dahmen 2001, 217 Nr. 5.– Hertel 2013, 211 Nr. 167 m.
- Kat. 14: Genf, Musée d'art et d'histoire MF 2968: Dahmen 2001, 217 Nr. 6.– Hertel 2013, 211 Nr. 167n.
- Kat. 15: Xanten, Römermuseum L 234: Platz-Hoster 1987, 127–128 Nr. 224 Taf. 45.– Dahmen 2001, 217 Nr. 7.– Hertel 2013, 211 Nr. 167o.
- Kat. 16: London, British Museum 3921: Dahmen 2001, 217 Nr. 8.– Hertel 2013, 211 Nr. 167p.
- Kat. 17: Utrecht, Museum 7439: Dahmen 2001, 217 Nr. 9.– Hertel 2013, 211 Nr. 167q.
- Kat. 18: Toledo, Museum of Art acc.no. 23.1646.– Dahmen 2001, 217 Nr. 10.– Hertel 2013, 212 Nr. 167r.
- Kat. 19: Paris, Louvre MND 2010: Dahmen 2001, 217 Nr. 11.– Hertel 2013, 212 Nr. 167s.
- Kat. 20: Privatsammlung: Dahmen 2001, 217 Nr. 12.– Hertel 2013, 212 Nr. 167t.
- Kat. 21: Köln, Römisch-Germanisches Museum 24.414: Dahmen 2001, 217 Nr. 13.– Hertel 2013, 212 Nr. 167u.
- Kat. 21a: Tilurium; 2009 im Legionslager gefunden: Fragment aus blauem Glas mit Kopf des Gepanzerten und Prinzenkopf über seiner linken Schulter. Durchmesser 3,7 cm: Buljević 2013a, 291–292 Abb. 2 (aus Matrizze 2b). – Buljević 2013b, 467–468 Abb. 4,1.
- Kat. 21b: Privatbesitz: Fragment mit Kopf der Mittelfigur aus blauem Glas. Seit ca 1970 in einer süddeutschen, dann in einer österreichischen Privatsammlung. H. 2,4 cm: Auktionskatalog Hermann Militaria 9./10.11.2018 Position 3078.
- Kat. 21c: Sinj, Franziskanerkloster: Fragment mit dem linken Rand und Prinzenkopf: Buljević 2013a, 292–293 Abb. 3.
- Kat. 21d: Fragment Vindonissa Inv. 38:499: rechte Hälfte des unteren Randes; erkennbar Teil der Panzerbüste (Schulterklappe; 5 Schulterlaschen); rechts anschließend bis zum Rand untere Kante des kleineren Prinzenkopfes. Die Form der Schulterlaschen stimmt genau mit den Exemplaren aus Matrizze 2A überein: Unz – Deschler-Erb 1997 Nr. 2431 Taf. 84

## MATRIZZE 2B

- Kat. 22 (Abb. 67 seitenverkehrt!): London, British Museum 1972.2–4.1; zugleich Nr. 1814,0704.1189: Dahmen 2001, 217 Nr. 14.– Hertel 2013, 212 Nr. 167v Taf. 127,3.
- Kat. 22a: Jerusalem; dort seit 1925 in der Sasson Collection; *Abb. 13 Taf. 5.1*. Vollständiges Exemplar aus dunkelblauem Glas; mit weisser und gelber Verfärbung.
- Kat. 23: Corning, Museum of Glass acc.no. 59.1.118: Dahmen 2001, 217 Nr. 15.– Hertel 2013, 212 Nr. 167w.



Kat. 24: Wien, Kunsthistorisches Museum XIB 39; wohl aus Rom (Hinweis Constanze Höpken): Dahmen 2001, 218 Nr. 16.– Hertel 2013, 212 Nr. 167x.

Kat. 25: London, British Museum Inv. 3922: Dahmen 2001, 218 Nr. 17.– Hertel 2013, 212 Nr. 167y.

#### CALIGULA EINZIGE MATRIZE 3A

Kat. 26: London, British Museum 1972.1–26.1: Boschung 1989, 118 Kat. 42a Taf. 35,4. 5; 45,3.– Dahmen 2001, 218 Nr. 1.

Kat. 26a: Englischer Privatbesitz; aus dem Kunsthandel; *Taf. 6.1*. Einziges annähernd vollständiges Exemplar aus der Matrize 3A. Blaues Glas; Durchmesser 3,7 cm; Pangerl 2017, 10 Abb. 4c.

Kat. 27: Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum o.30431: Boschung 1989, 118 Kat. 42b.– Dahmen 2001, 218 Nr. 2.

#### GERMANICUS EINZIGE MATRIZE 4A

Kat. 28: Aquileia, Museo Archeologico Nazionale Inv. 51.746; *Abb. 14*: Dahmen 2001, 218 Nr. 1.

Kat. 29: London, British Museum 70.2–24.1: Tait 1991 Taf. 72.– Dahmen 2001, 218 Nr. 2.

Kat. 30: Brüssel, Musées royaux d'art et d'histoire R 1646: Dahmen 2001, 218 Nr. 3.

Kat. 30a?: Büchel (Landkreis Cochem-Zell): Mittelteil eines kobaldblauen, einst runden Medaillons mit weiss-opaker Auflage. Im Feuer angeschmolzen; Durchmesser 4,1 cm. Nach Nuber, dessen Beschreibung S. 548 anhand der Abbildungen schwer nachvollziehbar ist, Germanicus: Nuber 2015, 546–568. Zum Fundort: Eiden, H.: Ausgrabungen an Mittelrhein und Mosel 1963–1976 Tafelband. Trier 1982, 69 Taf. 53–65 (Hinweis Martin Wieland).

#### AGRIPPINA EINZIGE MATRIZE 5A

Nr. 31: Avenches, Musée romain 2853: Dahmen 2001, 219 Nr. 1

Nr. 31a: Englische Privatsammlung; aus dem Kunsthandel; *Taf. 6.2*. Vollständiges Exemplar aus blauem Glas, Durchmesser 3,8 cm; aus Matrize 5A: Pangerl 2017, 10 Abb. 4b.

Kat. 32: Englischer Privatbesitz: Dahmen 2001, 219 Nr. 2.

Kat. 33: einst Berlin, Antiquarium: Dahmen 2001, 219 Nr. 3.

Kat. 34: Bonn, Rheinisches Landesmuseum 62.186: Dahmen 2001, 219 Nr. 4.

#### CLAUDIUS MATRIZE 6A

Kat. 35: Wien, Kunsthistorisches Museum XIb 8: Dahmen 2001, 219 Nr. 1.

Kat. 36: Speyer, Historisches Museum der Pfalz Inv. 3985; *Abb. 15*: Dahmen 2001, 220 Nr. 2.– Fischer 2012, 185 Abb. 250,4.– Fischer 2013, 111–115.– Nuber 2015 bes. 549 Abb. 2a. b.

Kat. 37: London, British Museum 70.2-4.2: Dahmen 2001, 220 Nr. 3.– Fischer 2012, 185 Abb. 250,3.

Kat. 38: London, British Museum 1972.2-4.3: Dahmen 2001, 220 Nr. 4.

Kat. 39: Wien, Kunsthistorisches Museum XI 1586: Dahmen 2001, 220 Nr. 5.

Kat. 39a: Svištov (Bulgarien), Historisches Museum Inv. I-1974. Aus Novae, ohne Kontext; blaues Glas. Erhalten 2,5 × 2,5 cm; ursprünglicher Durchmesser errechnet 3,9 cm: Dimitrova 1980, 97–100. Abb. 1a. b.– Dahmen, Kleinformatige Porträts 220 Nr. 9.– Paunov, Evgeni I.: A Portrait Glass *phalera* from Novae Reconsidered. In: Tomas, Agnieszka (Hrsg.): *Ad fines imperii Romani*. Festschrift für Thaddaeus Sarnowski. Warschau 2015, 195–199.

#### MATRIZE 6B

Kat. 40: Brugg, Vindonissa-Museum 642626a; *Abb. 16*: Dahmen 2001, 220, 6.– Unz – Deschler-Erb 1997 Nr. 2429 Taf. 84.

Kat. 41: Leicester, Museum and Art Gallery: Dahmen 2001, 220 Nr. 7.

Kat. 42: Genf, Musée d'art et d'histoire MF 2970; beschädigtes und neuzeitlich ergänztes Stück aus Matrize 6B?: Dahmen 2001, 220 Nr. 8

#### DRUSUS MINOR EINZIGE MATRIZE 7A

Nr. 43: Bonn, Rheinisches Landesmuseum 21190: Hanel 1995, 56–57. 248 Katalog S. 673 E 389.– Dahmen 2001, 221 Nr. 1

Nr 43a: Englische Privatsammlung; aus dem Kunsthandel; *Taf. 5.2*. Einziges vollständiges Exemplar; aus der gleichen Matrize wie Nr. 43. Blaues Glas, Durchmesser 3,8 cm: Pangerl 2017, 10 Abb. 4a.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** D-DAI-ROM-8435  
**Abb. 2** D-DAI-ROM-37.1142  
**Abb. 3** D-DAI-ROM-37.1143  
**Abb. 4** D-DAI-ROM-37.1144A  
**Abb. 5** D-DAI-ROM-89.766  
**Abb. 6** London, British Museum, Br-Mus\_636055001  
**Abb. 7** nach L. Wamser – Ch. Flügel – B. Ziegaus (Hrsg.), Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer. Zivilisatorisches Erbe einer europäischen Militärmacht. Kat. Rosenheim (Mainz 2000) 323 Kat.-Nr. 27b;  
**Abb. 8-10** Foto Thomas Hartmann, Würenlos  
**Abb. 11-12** Foto Verfasser  
**Abb. 13** Foto Gideon Sasson, Jerusalem  
**Abb. 14-16** Foto Verfasser  
**Abb. 17** nach Schalles – Schreiter 1993, 227 Taf. 47  
**Abb. 18** Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin, Fotograf Reinhard Saczewski, 18205048; CC-BY-NC-SA  
**Abb. 19** Foto Verfasser  
**Abb. 20** Foto Privat
- Taf. 4.1** Foto Privat  
**Taf. 4.2** London, British Museum 1982,0505.1  
**Taf. 5.1** Foto Gideon Sasson, Jerusalem  
**Taf. 5.2-6.2** Foto Privat  
**Taf. 7** New York, Metropolitan Museum of Art Inv.nr. 11.195.7; Public Domain

---

 BIBLIOGRAPHIE

- Alexandrescu 2010** Alexandrescu, Cristina-Georgeta: Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer. Cluj-Napoca 2010.  
**Boschung 1987** Boschung, Dietrich: Römische Glasphalerae mit Porträtbüsten, Bonner Jahrbücher 187, 1987, 193–258.  
**Boschung 1989** Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Caligula. Herrscherbild I 4. Berlin 1989.  
**Boschung 1993** Boschung, Dietrich: Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht, Journal of Roman Archaeology 6, 1993, 39–79.  
**Boschung 2012** Boschung, Dietrich: Reliefmedaillon mit Porträt des Tiberius. In: Puhle, M. – Köster, G. (Hrsg.): Otto der Große und das römische Reich.

Kaisertum von der Antike zum Mittelalter. Ausstellungskatalog Magdeburg 2012, 121–122 Nr. I.31.

**Boschung 2014** Boschung, Dietrich in: Trier, Marcus – Naumann-Steckner, Friederike (Hrsg.): 14 AD. Römische Herrschaft am Rhein. Köln 2014, 148–151.

**Boschung 2017** Boschung, Dietrich: Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36. Paderborn 2017.

**Braat 1961** Braat, Wouter C.: Das Stirnband eines römischen Paradehelms, Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden 42, 1961, 60–62 Taf. 14.

**Buljević 2013a** Buljević, Zrinka: Glass Phalerae in the roman Province of Dalmatia. In: Sanader, Mirjana u. a. (Hrsg.): Roman Military Equipment Conference Zagreb 2013, 290–292.

**Buljević 2013b** Buljević, Zrinka: Project Tilurium – Glass Findings. In: Sanader, Mirjana u. a. (Hrsg.): Roman Military Equipment Conference Zagreb 2013, 467–468.

**Burandt 2018** Burandt, Boris: Neue Überlegungen zur Identifikation der zentralen Porträtbüste des Kavalleriehelms aus Hallaton. In: Greub, Thierry – Roussel, Martin (Hrsg.): Figurationen des Porträts. Morphomata 35. Paderborn 2018, 189–201.

**Burnett – Amandry – Ripollès 1992** Burnett, Andrew – Amandry, Michel – Ripollès, Pere Pau: Roman Provincial Coinage I. London/Paris 1992.

**Dahmen 2001** Dahmen, Karsten: Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit. Paderborn 2001.

**Dimitrova 1980** Dimitrova, A.: Portrait romain en verre de Novae, Archeologia. Rocznik Instytutu archeologii i etnologii Polskiej akademii nauk 31, 1980, 97–100. Abb. 1a. b.

**Eck 2004** Eck, Werner: Köln in römischer Zeit. Geschichte einer Stadt im Rahmen des Imperium Romanum. Köln 2004.

**Ferrari 1989** Ferrari, Gloria: Felicior Augusto. Portrait Medaillons in Glass and the Ravenna Relief. Opuscula Romana 17, 1989, 33–60.

**Fischer 2012** Fischer, Thomas: Die Armee der Caesaren. Archäologie und Geschichte<sup>2</sup>. Regensburg 2012.

**Fischer 2013** Fischer, Thomas: Zur Funktion des frühkaiserzeitlichen Glasmedaillons aus Rheingönheim und verwandter Stücke. In: Zeeb-Lanz, Andrea – Stupperich, Reinhard (Hrsg.): Palatinatus Illustrandus. Festschrift Helmuth Bernhard. Mentor 5. Ruppolding 2013, 111–115.

**Foy 2003** Foy, Danièle: Coeur de verre. Production et diffusion de verre antique. Gollion 2003.

**Foy – Nenna 2001** Foy, Danièle – Nenna, Marie-Dominique: Tout feu, tout sable. Mille ans de verre antique dans le Midi de la France. Ausstellungskat. Marseille 2001.

**Gury 1986** Gury, Françoise: Dioskouroi/Castores. In: LIMC III, 1986, 608–635.

**Hanel 1995** Hanel, Norbert: Vetera I. Die Funde aus den römischen Lagern auf dem Fürstenberg bei Xanten. Bonn 1995.

- Hertel 2013** Hertel, Dieter: Die Bildnisse des Tiberius. Herrscherbild I 3, Wiesbaden 2013.
- Höpken - Hartmann - Leyens 2018** Höpken, Constanze – Hartmann, Sonngart – Leyens, Markus: A Medusa Glass Medaillon from Vettweiß, *Journal of Glass Studies* 60, 2018, 310–313.
- Jucker - Willers 1982** Jucker, Hans – Willers, Dietrich: Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz. Bern 1982.
- Kukina 1997** Kukina, Nina: Ancient Glass in the Hermitage collection. Sankt Petersburg 1997.
- Künzl 1996** Künzl, Ernst: Gladiusdekorationen der frühen römischen Kaiserzeit: dynastische Legitimation, Victoria und aurea aetas, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 43, 1996, 383–474.
- Lahusen 1989** Lahusen, Götz: Die Bildnismünzen der römischen Republik. München 1989.
- Lipps - Töpfer 2007** Lipps, Johannes – Töpfer, Kai: Neues zum Grabbau des Marcus Paccius Marcellus im Kloster von San Guglielmo al Goletto, *Römische Mitteilungen* 113, 2007, 571–594.
- Megow 1987** Megow, Wolf-Rüdiger: Kameen von Augustus und Alexander Severus. Berlin 1987.
- Miks 2007** Miks, Christian: Studien zur römischen Schwertbewaffnung in der Kaiserzeit. *Kölner Studien zur Archäologie der römischen Provinzen* 8. Rahden/Westf. 2007.
- Müller 1977** Müller, Gustav.: Die römischen Gräberfelder von Novaesium. *Limesforschungen* 17. Berlin 1977.
- Nash 1988** Nash, Daphne E. M.: Fides, in: *LIMC IV*, Zürich/München 1988, 133–137.
- Nuber 2015** Nuber, Hans Ulrich: Büchel – Das Glasmedaillon. In: *Ausgewählte Schriften*. Rahden 2015, 546–568.
- Pangerl 2017** Pangerl, Andreas: *Portraits. 500 Jahre römische Münzbildnisse*. München 2017.
- Paunov 2015** Paunov, Evgeni I.: A Portrait Glass *phalera* from Novae Reconsidered. In: Tomas, Agnieszka (Hrsg.): *Ad fines imperii Romani*. Festschrift für Thaddaeus Sarnowski. Warschau 2015, 195–199.
- Pfahl 2013** Pfahl, Stefan F.: Das Silbermedaillon mit Satyrkopf aus Offenburg-Zunsweier, *Fundberichte aus Baden-Württemberg* 33, 2013, 471–496.
- Platz-Horster 1987** Platz-Hoster, Gertrud: Die antiken Gemmen aus Xanten. Bonn 1987.
- von Prittwitz 1991** von Prittwitz und Gaffron, Hans-Hoyer: Der Reiterhelm des Tortikollis, *Bonner Jahrbücher* 191, 1991, 225–241.
- de Pury-Gysel 2017** de Pury-Gysel, Anne: Die Goldbüste des Septimius Severus. Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser. Basel/Frankfurt 2017.
- Schalles - Schreiter 1993** Schalles, Hans-Joachim – Schreiter, Charlotte (Hrsg.): *Geschichte aus dem Kies. Neue Funde aus dem Alten Rhein bei Xanten*. Köln 1993.

- Schauber 2009** Schauber, Hermann: Lituus. In: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum V*. Los Angeles 2005, 394–396.
- Scholz 1992** Scholz, Birgit I.: *Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona*. Köln 1992.
- Schwarzer 2008** Schwarzer, Holger: Eine römische Glasphalera aus Pergamon. In: Winter, Engelbert (Hrsg.): *Vom Euphrat bis zum Bosphorus. Kleinasien in der Antike*. Festschrift für Elmar Schwertheim (2008) 633–637 Taf. 77,1–2.
- Tait 1991** Tait, Hugh (Hrsg.): *Five Thousand Years of Glass*. London 1991.
- Tatton-Brown et al. 2007** Tatton-Brown, Veronica A. – Gudenrath, William – Roberts, Paul C. – Whitehouse, David: *Roman Cameo Glass II*. London 2007.
- Töpfer 2011** Töpfer, Kai-Michael: *Signa militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*. Mainz 2011.
- Toynbee 1955** Toynbee, J. M. C.: *The Glass Medaillon*, *Transactions of the Essex Archaeological Society* 25, 1955.
- Trier - Naumann-Steckner 2014** Trier, Marcus – Naumann-Steckner, Friederike (Hrsg.): *14 AD. Römische Herrschaft am Rhein*. Köln 2014.
- Unz - Deschler-Erb 1997** Unz, Christoph – Deschler-Erb, Eckhardt: *Katalog der Militaria aus Vindonissa. Militärische Funde, Pferdegeschirr und Jochteile bis 1976*. Brugg 1997.
- Wiegels 2009** Wiegels, Rainer: *Zierscheiben aus Kalkriese*. In: *Historia archaeologica*, Festschrift für Heiko Steuer. Berlin–New York 2009, 139–164.

---

LORENZ E. BAUMER

# TRAJAN AUF SÄULE UND FRIES

## ABSTRACT

Die vorliegende Studie widmet sich in zwei Abschnitten einerseits den Bildnissen des Kaisers auf der Trajanssäule, andererseits der Darstellung Trajans auf dem Schlachtreief des sogenannten Grossen Trajanischen Frieses. Bei den Säulenrelief bestätigt sich die bereits mehrfach festgestellte Tatsache, dass eine reflektierte thematische Selektion die Aussage der Darstellungen auf dem Reliefband bestimmte, während die konkrete Wahl der verwendeten Porträttypen den einzelnen Bildhauern überlassen blieb. Trajan kann dabei als umsichtig planender Heerführer umschrieben werden, der sämtliche Aspekte des Kriegszuges bedenkt und leitet. Ganz anders ist er auf dem Grossen Fries gezeigt, dessen Komposition nicht, wie üblicherweise angenommen wird, chaotisch, sondern streng spiegelsymmetrisch und in panegyrischer Weise auf den gottgleich ins Schlachtgeschehen eingreifenden Trajan bezogen ist.

---

## 1. DIE PORTRÄTS DES KAISERS AUF DER TRAJANSSÄULE

Die Trajanssäule bietet bedingt durch ihre Form und Thematik das umfangreichste Porträtenssemble eines einzelnen Kaisers.<sup>1</sup> Obwohl sich auf den Säulenreliefs insgesamt 58 gesicherte Bildnisse Trajans identifizieren

---

**1** Die Literatur zur Trajanssäule ist kaum mehr zu bewältigen und wächst stetig weiter. Die hier mitgegebenen Literaturverweise begnügen sich aus praktischen Gründen zumeist auf jüngere Publikationen, wobei auch dabei nicht Vollständigkeit, sondern der thematische Bezug die Auswahl bestimmte. Eine

lassen<sup>2</sup>, haben diese vielleicht gerade wegen ihrer Vielzahl in der Forschung bisher eine eher geringe Aufmerksamkeit gefunden. Anders steht es mit den Bildnissen einiger kaiserlicher Begleiter, wovon hier etwa die von Kai Töpfer eingebrachte Deutung eines unbärtigen Männerporträts in den Szenen 44 und 48 als Bildnis von Trajans Nachfolger Hadrian<sup>3</sup>, die wiederholt argumentierten Darstellungen des Lucius Licinius Sura und des Prätorianerpräfekten Claudius Livianus in den Szenen 89, 93

---

lesenswerte Einführung in die narrative und programmatische Struktur des Reliefbandes gibt Hölscher 2017. Eine aktuelle Bibliographie der wichtigsten Publikationen findet sich in Hölscher 2017, 35–38 sowie in den übrigen Beiträgen desselben Bandes; für ein umfangreiches Literaturverzeichnis s. Galinier 2007, 273–294. Schematische Übersichten zu den Reliefszenen u. a. bei Baumer et al. 1991, 266 Abb. 1; Hölscher 2002, 131 Abb. 115; Hölscher 2018, 305 Abb. 147; s. auch die Umzeichnung des gesamten Säulenreliefs bei Martines 2017, Taf. 2 Abb. 2.

**2** Erster Feldzug: 1. Szene 6 Figur 6; 2. Szene 8 Figur 17; 3. Szene 9 Figur 3; 4. Szene 10 Figur 3; 5. Szene 12 Figur 8; 6. Szene 14 Figur 2; 7. Szene 16 Figur 5; 8. Szene 18 Figur 7; 9. Szene 20 Figur 2; 10. Szene 24 Figur 27; 11. Szene 25 Figur 3; 12. Szene 27 Figur 2; 13. Szene 28 Figur 6; 14. Szene 30 Figur 6; 15. Szene 33 Figur 24; 16. Szene 34 Figur 5; 17. Szene 35 Figur 10; 18. Szene 36 Figur 22; 19. Szene 39 Figur 21; 20. Szene 40 Figur 30; 21. Szene 42 Figur 8; 22. Szene 44 Figur 9; 23. Szene 46 Figur 7; 24. Szene 50 Figur 8; 25. Szene 51 Figur 13; 26. Szene 52 Figur 9; 27. Szene 53 Figur 13; 28. Szene 54 Figur 6; 29. Szene 58 Figur 3; 30. Szene 61 Figur 3; 31. Szene 63 Figur 17; 32. Szene 66 Figur 3; 33. Szene 68 Figur 16; 34. Szene 72 Figur 2; 35. Szene 73 Figur 3; 36. Szene 75 Figur 18; 37. Szene 77 Figur 2. – Zweiter Feldzug: 38. Szene 79 Figur 5; 39. Szene 81 Figur 3; 40. Szene 84 Figur 9; 41. Szene 86 Figur 10; 42. Szene 87 Figur 14; 43. Szene 90 Figur 9; 44. Szene 91 Figur 4; 45. Szene 97 Figur 1; 46. Szene 99 Figur 6; 47. Szene 100 Figur 18; 48. Szene 102 Figur 3; 49. Szene 103 Figur 12; 50. Szene 104 Figur 3; 51. Szene 105 Figur 4; 52. Szene 114 Figur 4; 53. Szene 118 Figur 4; 54. Szene 123 Figur 19; 55. Szene 125 Figur 8; 56. Szene 130 Figur 3; 57. Szene 137 Figur 7; 58. Szene 141 Figur 7. – vgl. dazu die Liste bei Conti 2017b, 78 f. und die in Einzelheiten abweichende Tabelle bei Gross 1940, 123 f. Taf. 37–41 (mit Abbildungsverweisen zu Cichorius 1896–1900 [s. dazu die neukommentierte Vorlage der Tafeln bei Lepper – Frere 1988] und Lehmann-Hartleben 1926); gute Abbildungen finden sich bei Chew – Stefan 2015, Übersichtsaufnahmen bei Galinier 2007, Taf. I–LVII, ferner einige Detailfotografien von Trajansporträts des Säulenreliefs auf der von R. B. Ulrich betreuten Webseite »Trajan's Column in Rome. The history, archaeology and iconography of the monument«: [www.trajans-column.org/?page\\_id=15](http://www.trajans-column.org/?page_id=15) (16.6.2019).

**3** Töpfer 2008.



und 108<sup>4</sup> oder die Identifikation eines Offiziers in den Szenen 95 und 97 mit Cn. Pompeius Longinus<sup>5</sup> erwähnt seien.

Dass Trajan auf den Säulenreliefs eine besondere Rolle zukommt, ist selbstverständlich und braucht hier nicht eigens diskutiert zu werden.<sup>6</sup> Um ihn leichter erkennbar zu machen, wird er ikonographisch durch seine herausgehobene Position oder mit architektonischen Elementen betont<sup>7</sup>. C. Conti weist ferner darauf hin, dass die Köpfe des Kaisers und seiner engsten Begleiter im Unterschied zu den nicht benennbaren Figuren von einer leichten Furche umgeben sind, welche diese mit dem dadurch hervorgerufenen, leichten Chiaroscuro zusätzlich hervorhebt.<sup>8</sup> In ihrer Studie kommt sie dazu zum letztlich wenig überraschenden Ergebnis, dass vor allem die weit verbreiteten Münzbildnisse Trajans aus den Jahren zwischen dem vierten und dem sechsten Konsulat (100–112 n. Chr.) den Bildhauern als Vorlagen gedient haben, dies jedoch, ohne dass bestimmte Prägungen einen verbindlichen Referenzrahmen geboten hätten.<sup>9</sup> Gleichzeitig will Conti bei den Reliefbildnissen des Kaisers

---

4 s. insbes. Gauer 1977, 60–65; zuletzt Heitz 2017, 129 Anm. 1 mit grundsätzlichen Zweifeln an der Identifizierbarkeit der kaiserlichen Begleiter; anders Strobel 2017, 320. 321. 322.

5 Ablehnend zuletzt Faust 2017, 124 mit Lit. in Anm. 28.

6 Zuletzt etwa Hölscher 2018, 165 mit Abb. 68–69 mit einem aufschlussreichen Vergleich der Darstellung des von seinen Beratern umgebenen Trajan in Szene 66 mit einer Photographie von G. W. Bush aus dem Jahre 2002. Hölscher 2018, 167 f. erinnert dabei zu Recht auf die sich ergänzende Funktion von Bildern und realen Selbstinszenierungen: »The image of art and the image of real-life self-stylization are two media the particular qualities of which are used to produce visual effects and impacts, often in an analogous way, but equally also with diverging goals«.

7 Vgl. u. a. Gauer 1977, 71 f.: »(Der Kaiser) wird als Princeps durch kompositorische Mittel hervorgehoben, erscheint aber nie als ein Wesen anderer, höherer Art, als seine Offiziere und Soldaten«. Zu Szene 35, wo der Kopf des Trajan von einem Bogen wie von einem Nimbus umrahmt wird, zuletzt Hölscher 2017, 28 mit Anm. 36; Hölscher 2018, 228 mit Abb. 106.

8 Conti 2014, 296; vgl. dazu auch Conti 2001, 203–204. Conti 2014, 296 vermutet zudem, dass die Porträts erst am Ende der Ausarbeitung der betreffenden Reliefs von spezialisierten Bildhauern aus dem Stein geschnitten wurden: »Forse i ritratti furono scolpiti in una fase distinta oppure da uno scultore diverso dall'autore della scena. È verosimile che il ritrattista subentrasse solo dopo il completamento dell'intera scena.«

9 Conti 2014, 300 f. – Entsprechend auch Strobel 2017, 328: »Selbst für Trajan wurden unterschiedliche Porträttypen nebeneinander verwendet, wohl je

	Seite A	Seite B	Seite C	Seite D	Gesamt
2. Feldzug	6	6	3	6	21
1. Feldzug	8	11	11	7	37
Summe	14	17	14	13	58

**Tabelle 1:** Anzahl der Kaiserporträts pro Seite

im Verlauf der Kriege zunehmende Altersmerkmale erkennen, was jedoch einer genaueren Überprüfung kaum standhält.<sup>10</sup>

Zu einer ähnlichen Bewertung gelangt auch Dietrich Boschung in einer sehr nützlichen Synthese der Forschungsdiskussion um das trajanische Kaiserporträt.<sup>11</sup> Laut Boschung lassen sich auf den Säulenreliefs Wiedergaben der von Hans Jucker durchnummerierten Porträttypen III (Typus »Paris 1250 – Mariemont«, z. Bsp. Szenen 20, 68 und 104), IVA (»Decennalienbildnis«, z. Bsp. Szenen 53, 61, 73, 130) und IVB (»Opferbildtypus«, z. Bsp. Szenen 91, 99 und 103) identifizieren.<sup>12</sup> Insgesamt boten somit die aktuellen Münzbilder und rundplastischen Bildnisse des Kaisers die Vorlagen für die Bildhauer, jedoch ohne dass sich eine bestimmte Systematik in der Typenwahl erkennen liesse. Diese blieb offenbar im Wesentlichen den einzelnen Bildhauern überlassen.

Während sich aus den Porträttypen somit keine weitergehenden Hinweise zur Konzeption der Säule gewinnen lassen<sup>13</sup>, so lässt die Verteilung der Kaiserdarstellungen zumindest einige Präzisierungen zu: Wie die *Tabelle 1* verdeutlicht, ist der Kaiser auf der unteren Hälfte des Spiralbandes deutlich häufiger dargestellt, als während des zweiten Feldzugs,

---

nachdem, welcher am jeweiligen Typ geschulte Bildhauer sie ausführte.«

**10** Conti 2014, 300: »Dal confronto dei ritratti sulle monete non è possibile apprezzare il naturale invecchiamento dell'imperatore secondo una progressione temporale. Sui ritratti della Colonna si avverte invece una variazione di età, sia pure con discontinuità.« – Vgl. auch Conti 2017a, 57: »Scanning the spiral from bottom to top we get the impression of an aging emperor.«

**11** Boschung 1999. – s. dazu die Diskussion bei Woytek 2010, 67–73.

**12** Boschung 1999, 138 f. Abb. 2 mit Anm. 8–10; s. dazu auch die Konkordanz-tabelle der verschiedenen Typenbezeichnungen bei Boschung 1999, 143 f. – vgl. auch Boschung 2002, 171 Abb. 192.

**13** Auf die in der Forschung immer wieder diskutierten vertikalen Bezüge der Bildszenen mit kaiserlicher Präsenz, die hier nicht im Einzelnen diskutiert werden können, s. Gauer 1977, 45–48 sowie ausführlich und mit weitgehenden Konsequenzen bezüglich der Sicht- und Lesbarkeit der einzelnen Szenen Galinier 2007, 69–119.

was zumindest zum Teil mit dem Verlauf des Krieges zusammenhängt. Dagegen lassen sich in der Anzahl der Kaiserbildnisse pro Seite keine eindeutigen Präferenzen feststellen.

In Übereinstimmung mit den Münzbildnissen ist Trajan in den allermeisten Fällen im Rechtsprofil gezeigt, während das Linksprofil nur zwölfmal anzutreffen ist.<sup>14</sup> Irgendeine Bevorzugung eines bestimmten Handlungstypus oder des unteren bzw. oberen Spiralbandes lässt sich dabei allerdings nicht erkennen (*Tabelle 2*): der nach links gewandte Kaiser findet sich in beiden Feldzügen und über alle Themenkreise verteilt wieder.

In nur zwei Fällen, d. h. in den Szenen 12 und 20 ist Trajan frontal zum Betrachter dargestellt. Dass es sich dabei um Bauszenen handelt, dürfte allerdings dem Zufall geschuldet sein, da der Kaiser insgesamt sechsmal bei Bauarbeiten zugegen ist.<sup>15</sup> Es entspricht dabei dem Verlauf des Krieges bzw. seiner sorgsamem Vorbereitung, dass sich alle sechs Szenen im unteren Spiralteil befinden.

In dasselbe Bild Trajans fügt sich auch der Umstand ein, dass er sechzehnmal, dh. bei fast einem Drittel aller Darstellungen bei Heeresritualen, insbesondere bei den *Adlocutiones*<sup>16</sup> auftritt, dazu dreizehnmal bei strategischen Szenen wie Festungsbau oder Vormarsch<sup>17</sup>, während zwölf Szenen in seinem Beisein Verhandlungen mit dem Dakern zeigen. Dazu gesellen sich sechs Reisebilder und vier zivile Opfer<sup>18</sup>, während die Kampfszenen nur sechsmal unter seiner direkten Führung stehen<sup>19</sup>. Irgendwelche Zusammenhänge zwischen dem Handlungstyp und dem verwendeten Bildnistypus lassen sich dabei nicht erkennen.

Insgesamt bestätigt sich bei den Kaiserporträts der Trajanssäule die schon mehrfach geäußerte Ansicht, dass die Hauptaussage des Reliefbandes in der reflektierten und sorgfältig geplanten Auswahl der Handlungskontexte lag, in die sich auch die Darstellung des obersten Heerführers einfügte. Trajan wird als sorgfältig planender Stratege gezeigt, der dem guten Verhältnis zu den Truppen und ihrer Treue besonderes Gewicht beimisst und auch die zum Erfolg notwendigen kultischen Rituale so wenig vernachlässigt, wie die unumgänglichen Verhandlungen

**14** Linksprofil: Szenen 9, 16, 33, 39, 44, 46, 50, 91, 97, 99, 100, 114.

**15** Szenen 12, 14, 16, 18, 20, 52.

**16** Dazu Baumer in: Baumer *et al.* 1991, 278ff.

**17** Dazu Hölscher in: Baumer *et al.* 1991, 287ff.

**18** Dazu Winkler in: Baumer *et al.* 1991, 271ff.

**19** S. u., Anm. 42.

mit den Dakern. Die Unterschiede in der Verteilung der Szenenfolgen und der zeitweisen kaiserlichen Präsenz erklären sich aus der Logik und Historizität des Kriegsverlaufs, der für die intendierte politische Aussage die konkreten *exempla* lieferte.<sup>20</sup>

## 2. DIE ROLLE DES KAISERS IN DER SCHLACHTSZENE VOM GROSSEN TRAJANISCHEN FRIES

Der sogenannte Grosse Trajanische Fries, von dem acht der knapp drei Meter hohen und ca. 2.30 m breiten Platten im Mitteldurchgang und in der Attika des Konstantinsbogens verbaut sind, ist in der Forschung bereits vielfach beschrieben und besprochen worden.<sup>21</sup> Dennoch ist bisher keine vollständige Einhelligkeit für die Deutung und ursprüngliche Anbringung des Frieses gefunden worden, dessen Gesamtlänge wenigstens 30 m, wahrscheinlich aber deutlich mehr betragen hat.<sup>22</sup> Die folgenden Betrachtungen beschränken sich bewusst auf die grosse Schlachtszene, da diese als einzige vollständig erhalten ist. Sie erlaubt damit insbesondere eine Analyse der Bildkomposition, welche zum Verständnis der Darstellung von zentraler Bedeutung ist.

Dominiert wird die Schlachtszene, die nach der Nummerierung von Anne-Marie Leander Touati die Platten II bis VIII bzw. in der von Sandro Stucchi vorgelegten graphischen Rekonstruktion die Platten F

---

**20** Allzu pathetisch erscheint angesichts dessen etwa die Schlussfolgerung K. Strobel: Das Kriegsgeschehen der Säule ist kein heroisches Ringen, sondern ein methodisches und systematisches Vorwärtsschreiten der römischen Militärmaschinerie, die jeden Widerstand zu brechen in der Lage ist. Der Kaiser schreitet nicht als siegreicher Halbgott von Erfolg zu Erfolg, sondern als alles beherrschender Imperator, der quasi den vernichtenden Blitz Jupiters in der Gestalt des römischen Heeres auf die Feinde schleudert« (Strobel 2017, 325).

**21** Pallottino 1938; Hamberg 1945, 56–63. 168–172; Gauer 1973; Koeppel 1985, 149–153. 173–195 Kat. Nr. 9–16; Oppermann 1985, 63–71; Hannestad 1986, 168–170; Leander Touati 1987; Stucchi 1989, 264–283; Philipp 1991; Kleiner 1992, 220–223; Hölscher 2002, 140–141; Alexandrescu 2010, 197. 352 f. Kat. Nr. S 18; Töpfer 2011, 41. 98. 228; Faust 2012, 9–34 mit Bibliographie 9 Anm. 48; Leander-Touati 2015, 203–224. 312–315 (Anm.). S. auch unten, Anm. 46 zur möglichen Anbringung des Frieses im Trajansforum.

**22** Die Angaben schwanken beträchtlich: s. u. a. Gauer 1973, 336 (36,48 m); Galinier 2002, 185 (28 bis 32 m = 100 Fuss); Knell 2010, 44 schätzt die ursprüngliche Länge auf mindestens 50 m.

	Erster Feldzug	Zweiter Feldzug	Gesamt
<b>Heeresritual</b>			
Profectio	6, 50	102	3
Lustratio	8, 53	103	3
Adlocutio	10, 27, 42, 54, 73, 77	104, 125, 137	9
Belohnungen	44	–	1
<b>Gesamt</b>	<b>11</b>	<b>5</b>	<b>16</b>
<b>Strategie</b>			
Festungsbau	12, 14, 16, 18	–	4
Bauarbeiten	20, 52	–	2
(Vor)Marsch	36, 51, 58, 63	87, 90	6
Kriegsrat		105	1
<b>Gesamt</b>	<b>10</b>	<b>3</b>	<b>13</b>
<b>Verhandlungen</b>			
Gesandte, Boten	9, 28, 39, 61	100, 118	6
Submissio	66, 75	123, 130, 141	5
Gefangene	68	–	1
<b>Gesamt</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>12</b>
<b>Kampf, Schlacht</b>			
Kampf	24, 25, 40, 72	(97), 114	6
<b>Gesamt</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>6</b>
<b>Reise</b>			
Reise	33, 34, 35, 46	79, 81	6
<b>Gesamt</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>6</b>
<b>Ziviler Kult</b>			
Opfer	–	84, 86, 91, 99	4
<b>Gesamt</b>	<b>0</b>	<b>4</b>	<b>4</b>
<b>Anderes</b>			
Kriegsfolgen	30	–	1
<b>Gesamt</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>1</b>
<b>Gesamt</b>	<b>37</b>	<b>21</b>	<b>58</b>

**Tabelle 2:** Thematische Verteilung der Kaiserporträts (Szenennummern kursiv)

bis N umfasst<sup>23</sup>, von der zentral platzierten Figur des Kaisers, der unbehelmt und mit hochaufschwingendem Mantel auf einen rechts von ihm am Boden knienden Daker losreitet. Unter den Vorderläufen des Pferdes und zwischen den Beinen des Dakers sind zwei gefallene Gegner in zusammengekrümmter Haltung zu erkennen, während im Hintergrund ein ruhig stehender Soldat in der erhobenen Rechten den Helm des Kaisers präsentiert<sup>24</sup>. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe entwickelt sich die Schlacht, die, wie bereits von anderer Seite erkannt wurde, an ihren Rändern von je zwei symmetrisch angeordneten, zur Mitte sprengenden römischen Kavalleristen begrenzt wird.

Trotz dieser gut zu erkennenden und auf den Kaiser bezogenen Zentralkomposition<sup>25</sup> wird in der Forschung üblicherweise das eher chaotische Durcheinander der Schlachtszene hervorgehoben, das sich in gegenläufigen und ungeordneten Bewegungen der beteiligten Kämpfer ausdrücke. So betont etwa Jocelyn Toynbee in einer Gegenüberstellung des Grossen Trajanischen Frieses mit der Trajanssäule, dass die Schlacht »ebbs and flows alternatively to left and right and the scenes are grouped together with a total disregard of spatial and temporal logic«<sup>26</sup>. In ihrer Monographie zum Grossen Trajanischen Fries von 1987 schlägt Anne-Marie Leander Touati dagegen vor, die Schlachtszene in die vier gleichmässigen, nach Marmorplatten aufgeteilten Abschnitte »Schlacht« – »Eingreifen des Kaisers« – »Präsentation von Gefangenen« – »Schlacht« zu unterteilen, die damit als eine Art Zusammenfassung der auf der Trajanssäule geschilderten Ereignisse zu verstehen seien.<sup>27</sup> Somit sei auch jede der vier Szenen als geschlossene Einheit komponiert, was letztlich auch die Ausarbeitung durch verschiedene Bildhauergruppen erleichtert habe: »For the designer of the reliefs, the block, or the relief

<sup>23</sup> Leander Touati 1987 pl. 55; Stucchi 1989, 270 fig. 17.

<sup>24</sup> Von Koepfel 1985, 179 Nr. 45 als Reitersoldat interpretiert, möglicherweise als *speculator*.

<sup>25</sup> Explizit so bezeichnet von Gauer 1973, 325. S. auch Philipp 1991, 13.

<sup>26</sup> Toynbee 1965, 61. In ähnlicher Weise äusserten sich bereits Pallottino 1938, 51 (»ininterrotta unità compositiva«) und Hamberg 1945, 169–170: »Divergent, fugitive contours, broken and contrastively heightened by curves and counter-movements, produce a play of shadows and outlines of both overexcited and vacillating nature. (...) Thus the directional rhythm is at the same time both retarded and contrastively intensified«.

<sup>27</sup> Leander Touati 1987, 31–35.

slab into which it was transformed, functioned as the fundamental unit. It was made into the basic vehicle of both contents and composition«<sup>28</sup>.

Dieselbe Autorin ist in jüngster Zeit erneut auf den Fries zurückgekommen, wobei sie nun die chaotischen Aspekte der verkürzt dargestellten Schlacht noch deutlicher betont: »That these abbreviated scenes merge into each other without regard to spatial coherence creates an impression of tumult and thronging but also assures the coverage of a good number of topics, such as orderly attacks, imperial leadership, vanquished foes (some depicted as severed heads, others as captives) and the overpowering of all resistance«. Der Fries gleiche damit stärker der Konzeption der Markus- als der Trajanssäule und sei darauf angelegt, auf einen Blick wahrgenommen und verstanden zu werden.<sup>29</sup>

Eine weitere Analyse der Bildkomposition des Frieses legte 1991 Hanna Philipp vor, wobei sie insbesondere Ähnlichkeiten und Unterschiede zum Alexandermosaik herauszuarbeiten sucht.<sup>30</sup> Dabei zerlegt sie das nach ihrer Lesart in vier horizontale Streifen gegliederte Gesamtbild in eine sich von links nach rechts entwickelnde Abfolge von Recht- und Dreiecken, die mit diagonalen Bewegungslinien und durch Gegenbewegungen miteinander verknüpft seien, wobei etwa die vor dem Kaiser zusammengedrückte Gruppe der Daker in einem »kalligraphischen Wirbel gegen den Uhrzeigersinn« dargestellt seien.<sup>31</sup>

Eine in etlichen Punkten mit Leander Touati und Philipp übereinstimmende Analyse der Komposition hat vor wenigen Jahren Stephan Faust vorgelegt.<sup>32</sup> Nach dessen Lesart scheint »die diagonale Anordnung des im Vordergrund gezeigten Feldzeichenträgers, des Kaisers und des vorderen Reiters eine geschlossene Kampflinie anzudeuten, (... während) auf gegnerischer Seite weder von taktischer Ordnung noch von kämpferischem Einsatz die Rede sein (kann)«. <sup>33</sup> Die rechts der Kaisergruppe gezeigten Daker bildeten mit ihren gegensätzlichen Bewegungsrichtungen »einen regelrechten ›Wirbel«, der die Konfusion auf barbarischer Seite verdeutlicht«. <sup>34</sup> Der im Zentrum gezeigte Kaiser verknüpfe dabei

<sup>28</sup> Leander Touati 1987, 113.

<sup>29</sup> Leander Touati 2015, 218–219.

<sup>30</sup> Philipp 1991, 13.

<sup>31</sup> Philipp 1991, 16 ff. Zum »kalligraphischen« Dakerwirbel 17–18 mit Anm. 62.

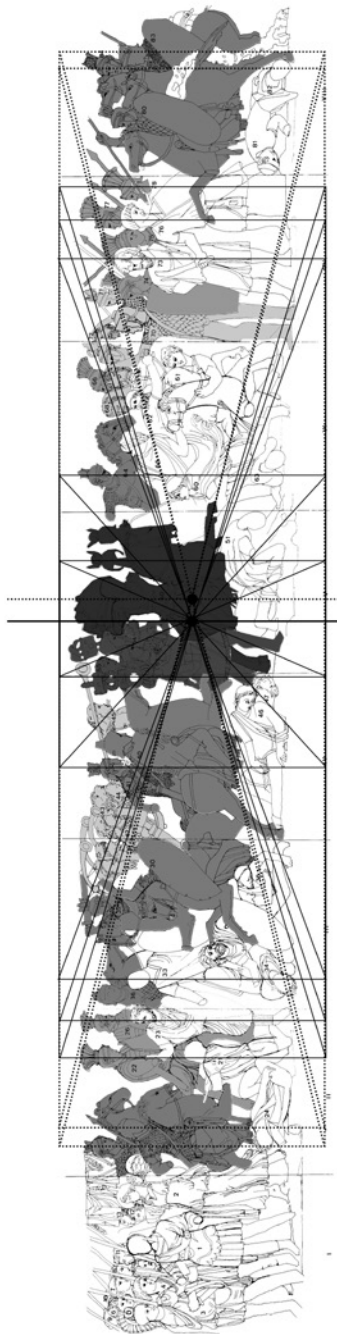
<sup>32</sup> Faust 2012, 9–30, insbes. 11–16.

<sup>33</sup> Faust 2012, 13.

<sup>34</sup> Faust 2012, 13. Ähnlich auch Philipp 1991, 17–18 und Hamberg 1945 (s. das Zitat oben, Anm. 26).



**1** Grosser Trajanischer Fries. Verteilung der Dakter (Umzeichnung nach Stucchi 1989 Abb. 13, Hervorhebungen Verfasser)



**2** Grosser Trajanischer Fries. Verteilung der römischen Truppen mit Symmetrieachsen (Umzeichnung nach Stucchi 1989 Abb. 13, Hervorhebungen Verfasser)



den kompositorisch in eine jeweils ungleich lange Haupt- und Nebenhandlung zweigeteilten Fries, was durch die Dakergruppen, die in zwei ebenfalls ungleich breiten Dreiecken angeordnet seien, zusätzlich betont werde, während der obenerwähnte Wirbel »eine eigenständige Einheit« darstelle (vgl. *Abb. 1*): »Traians persönliches Eingreifen verursacht Chaos und Panik auf der gegnerischen Seite.«<sup>35</sup> In Anlehnung an die Interpretation von Leander Touati erkennt Faust ferner ähnlich wie auf der Trajanssäule innerhalb der Schlachtszene unterschiedliche Phasen des Kampfes, die von links nach rechts angeordnet seien und Auftakt (Platten II/III), Höhepunkt mit dem Eingreifen des Kaiser (Platten V/VI), Niederlage der Daker und Nachspiel mit erneuter Aufnahme der Kampfthematik (Platten VII/VIII) umfassten. Die enge Verschränkung der einzelnen Szenen »kaschiert nicht nur narrative Brüche, sondern führt auch die zwischen ihnen bestehenden Sinnbezüge vor Augen«. Dies ermögliche es, »die unterschiedlichsten bildlichen Ausprägungen des römischen Sieges in ihrer Gesamtheit und sozusagen simultan auf die Person des Kaisers zu beziehen.«<sup>36</sup> Wie bei Philipp werden bei der von Faust vorgeschlagenen Lesart somit mehrere, teilweise auch gegensätzliche Kompositionsprinzipien in der Schlachtszene miteinander verknüpft, die neben der parataktischen, wenn auch teilweise verwischten Anordnung der vier Kampfphasen kompositionelle Elemente wie Wirbel, Dreieck und (siegreiche) Diagonale umfassen.

Allen bisherigen Lesarten des Frieses ist gemeinsam, dass sie narrative und konzeptionelle Elemente miteinander verknüpfen, was in methodischer Hinsicht das Risiko mit sich bringt, die Analyse der Komposition und die inhaltliche Aussage des Frieses von Anbeginn miteinander zu vermischen. Wie im Folgenden zu zeigen versucht wird, liegt dem recht komplex anmutenden Schlachtgeschehen allerdings ein wesentlich einfacheres Kompositionsprinzip zu Grunde.

Einen ersten Hinweis auf die kompositionelle Struktur der Schlachtszene bietet, wie längst erkannt wurde, die zentrale Position des Kaisers, der rechts vom bereits erwähnten Helmhalter im Hintergrund und links von einem im Vordergrund marschierenden *signifer* eingerahmt wird. Der sich aufblähende Mantel, der ursprünglich zweifellos farblich gefasst war, hebt das Porträt des Kaisers auch im heutigen Zustand deutlich hervor, obwohl dieser nicht die am höchsten angeordnete Figur des Reliefs ist.

---

<sup>35</sup> Faust 2012, 15.

<sup>36</sup> Faust 2012, 16.

Die Ausrichtung der gesamten Schlachtszene auf den Kaiser wird durch mehrere, jeweils spiegelsymmetrisch um ihn angeordnete Figurengruppen betont, die diesen wie grosse Klammern umschliessen. Dies gilt zunächst für die schon erwähnten, jeweils in aufsteigender Kavalkade zur Mitte sprengenden Reiterpaare (*Abb. 2* Nr. 20/25 und 83/84). Ein beim rechten Reiterpaar im Vordergrund zu sehender dritter Reiter (Nr. 80) ist von diesem durch einen verkürzt wiedergegebenen Felsen abgesetzt und klar davon zu trennen.<sup>37</sup>

Dieselbe spiegelsymmetrische Anordnung lässt sich bei näherer Betrachtung auch bei anderen Figuren feststellen. Besonders deutlich ist sie bei den wiederum paarweise angeordneten, aufrechtstehenden Dakern, die jeweils die Mitte eines der beiden von Faust so benannten »Dakerdreiecke« bilden (*Abb. 2* Nr. 23/33 und 73/76). Zwischen dem Reiterpaar am linken Szenenrand und den beiden stehenden Dakern sind im Hintergrund die behelmten Köpfe zweier Legionäre in *lorica segmentata* zu erkennen, die auf der rechten Seite ebenfalls an gleicher Position wiederholt werden (*Abb. 2* Nr. 22/26 und 77/78).

Einmal aufmerksam geworden, lassen sich weitere, wenn auch teilweise etwas weniger offensichtliche Spiegelsymmetrien mit demselben Achspunkt erkennen. Dies gilt etwa für den Kaiserhelm, der spiegelsymmetrisch zum *imago* des Feldzeichens angeordnet ist, welches von einem *signifer* im Vordergrund getragen wird (*Abb. 2* Nr. 53). Mit dem *imago*, einer waagerechten *corona laurea*, einer stehenden *corona civica* und einer *corona muralis* gibt sich dieses als Prätorianersignum zu erkennen<sup>38</sup> und gehört somit ebenso wie der Helm in das unmittelbare Umfeld des Kaisers.

Zu erwähnen sind schliesslich der leider beschädigte Kopf eines Reitersoldaten in *lorica squamata* (Nr. 36), der über den Köpfen der beiden stehenden Daker auf der linken Szenenhälfte erkennbar ist und sein Gegenüber auf der rechten Bildseite im Kopf eines nach rechts blickenden Legionärs (Nr. 75) findet. Ungefähr gleich viel Raum ist schliesslich den Musikern im Hintergrund auf der linken und den Soldaten mit den Dakerköpfen auf der rechten Bildhälfte zugestanden.

Wie *Abb. 2* verdeutlicht, liegen die Spiegelachsen der genannten Figurenpaare mit einer bemerkenswerten Ausnahme jeweils an exakt

---

<sup>37</sup> So auch Koeppel 1985, 161: »Die Geländekulisse an dieser Stelle weist darauf hin, daß sich die beiden folgenden Reiter an einem anderen Schauplatz befinden.«

<sup>38</sup> Koeppel 1985, 179 Nr. 42.

derselben Stelle. Diese befindet sich anders, als man es eigentlich erwarten möchte, nicht auf der Körperachse des Kaisers, sondern etwas links davon hinter dessen rechtem Oberschenkel. Eine leichte Verschiebung von dieser gemeinsamen Mittelachse ist einzig bei den beiden Reiterpaaren festzustellen, welche die gesamte Schlachtszene einrahmen: Wie auf *Abb. 2* (gepunktete Linien) zu erkennen ist, ist der Achspunkt hier etwas nach rechts versetzt und kommt damit exakt auf dem Kaiser zu liegen.

Die von blossen Auge kaum zu bemerkende Verschiebung der Mittelachse ist nicht einfach zu erklären. Sie könnte darauf zurückgehen, dass entweder die linke Reitergruppe etwas gegen die Mitte versetzt bzw. das rechte Reiterpaar etwas nach aussen gerückt wurde, so dass der Schnittpunkt hier für einmal tatsächlich auf dem Kaiser zu liegen kommt. Im ersten Fall könnte der Grund sein, dass die links an die Schlachtszene anschliessende *adventus* des Kaisers bei der Ausarbeitung mehr Raum als ursprünglich geplant einnahm und die Bildhauer zu einer leichten Anpassung des sonst so konsequenten Kompositionsprinzips gezwungen hat. Andernfalls könnte – was angesichts der grossen bildhauerischen Qualität des Frieses letztlich als wahrscheinlicher erscheint – das auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Herausrücken des rechten Reiterpaars mit der baulichen Anbringung des Frieses zusammenhängen: Der im Rücken des hintersten Reiters zu erkennende Baum, an dessen Geäst ein Gefäss aufgehängt ist und an dessen Stamm ein Schild und ein Helm deponiert sind, mag darauf hindeuten, dass der Fries hier weiterlief und vielleicht um eine Innenecke herumführte<sup>39</sup>. Die Verschiebung der Reitergruppe nach rechts könnte in diesem Falle dazu dienen, eine sonst in der Ecke entstehende Leerstelle aufzufüllen.<sup>40</sup> Da unklar ist, ob der Baum mit den Gegenständen eine gewissermassen

---

**39** Anders Leander Touati 1987, 26. 32. 34; Philipp 1991, 13 mit Anm. 43 und Faust 2012, 14. Bei dem von Faust vermuteten »Knie«, das neben dem Schild zu erkennen sein soll, könnte es sich auch um den Baumstamm handeln, was auf den verfügbaren Photographien jedoch nicht mit abschliessender Sicherheit zu klären ist. Nach Koeppel 1985, 151 gehören die am Baum deponierten Gegenstände »zu einem weiter rechts fortgeführten Abschnitt, in dem man Soldaten bei der Arbeit erkennen möchte, wie sie mehrfach auf der Trajanssäule dargestellt sind«. Davon ist jedoch nichts erhalten geblieben.

**40** Die exakt gegenteilige Auffassung findet sich bei Leander-Touati 1987, 26, wonach die Gestaltung dieses rechten Friesabschnittes mit den drei [sic] Reitern auf Platzmangel zurückzuführen sei, was die Komposition der Platte VIII beeinträchtigte.

abstrakte Verkürzung des Feldlagers ist, oder ob er zu einer anderen, vollständig ausgearbeiteten Szene überleitet, bleiben beide Erklärungen gezwungenermassen spekulativ. Ebenso offen bleibt, weshalb die Spiegelachse aller anderen Figurenpaare nicht direkt auf dem Kaiser selbst liegt, wobei hier verständlicherweise auf Spekulationen verzichtet sei.

Desungeachtet wird aus dem Gesagten deutlich, dass die Komposition der Schlachtszene des Grossen Trajanischen Frieses im Kern nicht auf einer Vielzahl verschiedener, additiv nebeneinandergesetzter Kompositionselemente beruht oder gar chaotisch ist, sondern nach einem übergreifenden und einheitlichen Prinzip konzipiert worden ist. Trotz dessen leichter Verschiebung aus der Mittelachse hatte dieses zum Ziel, den Kaiser als ordnende Kraft ins Zentrum allen Geschehens zu stellen.

Dazu passt, dass bei den Dakern mit Ausnahme der jeweils paarweise stehenden Gefangenen keine systematische Anordnung zu erkennen ist (*Abb. 1*). Passend erscheint dabei auch, dass sich direkt vor dem Kaiser die grösste, wenn auch in völliger Auflösung begriffene Gruppe von Gegnern befindet, die von Hanna Philipp und Stephan Faust einprägsam als »Dakerwirbel« beschrieben wurde und das Unaufhaltsame des kaiserlichen Eingreifens unterstreicht. Dazu wird deutlich – was durch die farbliche Fassung des Frieses zweifellos zusätzlich unterstrichen wurde –, dass nur die Gefangenen aufrecht stehen, alle anderen Feinde hingegen entweder tot oder verwundet auf dem Boden liegen, sich kniend ergeben oder sich in wilden Bewegungen zur Flucht wenden.<sup>41</sup> Zusammen mit den abgeschnittenen Dakerköpfen, welche die römischen Soldaten in der rechten Bildhälfte präsentieren, wird dem Betrachter in aller Klarheit vermittelt, dass hier kein ausgeglichener Kampf, sondern der vollständige Sieg über einen bereits vernichtend geschlagenen Gegner gezeigt wird.

Die ausschliesslich auf den fast gottgleich eingreifenden Kaiser orientierte Komposition der Schlachtszene erklärt eine Reihe von Ungereimtheiten, die bei einer irgendeine Realität suchenden Darstellung problematisch wären. Dazu gehört allein schon die Tatsache, dass der Kaiser persönlich und dazu noch unbehelmt in den Kampf eingreift,<sup>42</sup> wobei dessen blosses Erscheinen offensichtlich genügt, um die wenigen

---

41 Einprägsam die Formulierung von Philipp 1991, 15: »Über dem Teppich von Leichen die Masse des siegreichen Heeres«.

42 Ganz anders auf der Trajanssäule, wo nach Hölscher in Baumer *et al.* 1991, 290 der Kaiser »das Geschehen aus distanzierter Warte in Begleitung von Offizieren« überblickt.

noch überlebenden Gegner in helle Panik zu versetzen bzw. sie zur bedingungslosen Aufgabe zu zwingen. Seltsamerweise wird der nach rechts vorpreschende Feldherr von zwei ruhig stehenden Begleitern eingerahmt, die mit Helm und Prätorianersignum einzig dazu dienen, ihn wie mit einem Bilderrahmen zusätzlich von den übrigen Kämpfern abzuheben.

Eine weitere Besonderheit des Grossen Trajanischen Frieses ist der Umstand, dass die am Kampf beteiligten Truppengattungen gänzlich anders als auf der Trajanssäule verteilt sind: Während auf dem Säulenrelief die Hilfstruppen die Hauptlast der Kämpfe tragen,<sup>43</sup> bestimmen auf dem Fries die Legionäre und Reiter das Kampfgeschehen. Hinzukommt, dass weder ein hoher Offizier, noch ein enger Berater des Kaisers am Kampf teilnimmt. Damit verstärkt sich der panegyrische und einzig auf den Kaiser bezogene Charakter des Grossen Trajanischen Frieses, wie er in der Forschung bereits öfters beschrieben wurde.<sup>44</sup> Realitätstreue – selbst in verkürzender und exemplarischer Weise wie auf der Trajanssäule<sup>45</sup> – war in der Darstellung in keiner Weise gesucht.

Insgesamt erscheint der Gegensatz zwischen den Darstellungen auf der Trajanssäule und auf dem Fries so gross, dass die Frage berechtigt scheint, ob sie in einem gemeinsamen architektonischen Kontext denkbar sind.<sup>46</sup> Doch davon kann an dieser Stelle nicht gehandelt werden.

---

## ABBILDUNGSNACHWEISE

### Abb. 1-2 Verfasser

---

**43** s. dazu etwa Hölscher in Baumer *et al.* 1991, 289.

**44** Vgl. u. a. Oppermann 1985, 69–70; Philipp 1991; Kleiner 1992, 221–223; Hölscher 2002, 140–141; Faust 2012, 28–29.

**45** s. dazu u. a. Baumer *et al.* 1991.

**46** Gauer 1973, 235 nahm die Unterschiede zwischen Fries und Säulenrelief zum Ausgangspunkt, um eine domitianische Datierung des Frieses vorzuschlagen; s. dazu die Diskussion bei Faust 2012, 10. – Zur Anbringung im Trajansforum s. u. a. Stucchi 1989; Hölscher 2002, 41; Knell 2010, 44–46; Galinier 2007, 185–187; Leander Touati 2015, 219. Leander-Touarti 2015: 315 Anm. 43; Wellhausen 2018, 60–61 Anm. 136.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alexandrescu 2010** Alexandrescu, Cristina-Georgeta: Blasmusiker und Standardenträger im römischen Heer. Untersuchungen zur Benennung, Funktion und Ikonographie, Cluj-Napoca 2010.
- Baumer et al. 1991** Baumer, Lorenz E. – Hölscher, Tonio – Winkler, Lorenz: Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien. In: *JdI* 106, 1991, 261–295.
- Boschung 1999** Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Trajan. In: Egon Schallmayer (Hrsg.), *Traian in Germanien. Traian im Reich. Bericht des Dritten Saalburgkolloquiums, Saalburg-Schriften 5*, Bad Homburg 1999, 137–144.
- Boschung 2002** Boschung, Dietrich: Ein Kaiser in vielen Rollen. Bildnisse des Traian. In: Annette Nünnerich-Asmus (Hrsg.): *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 163–171.
- Chew – Stefan 2015** Chew, Hélène – Stefan, Alexandre Simon: *La colonne Trajane. Édition illustrée avec les photographies exécutées en 1862 pour Napoléon III*, Paris 2015.
- Cichorius 1896–1900** Cichorius, Conrad: *Die Reliefs der Trajanssäule*, Zweiter Textband: *Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; Dritter Textband: *Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Conti 2001** Conti, Cinzia: *Gli scultori della Colonna Traiana*. in: Fiorella Festa Farina et al. (Hrsg.): *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Rom 2001, 199–215.
- Conti 2014** Conti, Cinzia: *I ritratti del principe sulla colonna traiana*. In: Vincenzo Cazzato (Hrsg.): *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Rom 2014, 296–301.
- Conti 2017a** Conti, Cinzia: *Some Characteristics of the Sculptured Bas-relief*. In: Mitthof – Schörner 2017, 55–58.
- Conti 2017b** Conti, Cinzia: *Lo sguardo del Principe*. In: Parisi Presicce et al. (Hrsg.): *Traino. Costruire l'impero, creare l'Europa*. Ausstellungskatalog Rom, Mercati di Traiano – Museo die Fori Imperiali, 29. November 2017 – 16. September 2018, Rom 2017, 75–82.
- Faust 2012** Faust, Stephan: *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus*, Rahden/Westf. 2012.
- Faust 2017** Faust, Stephan: *Geschichte nach Plan: Überlegungen zur Erzählstruktur des Frieses der Traianssäule*. In: Mitthof – Schörner 2017, 121–127.
- Galinier 2007** Galinier, Martin: *La colonne Trajane et les Forums impériaux*, CEFR 382, Rom 2007. Online-Edition (2013): <https://books.openedition.org/efr/1671> (letzte Konsultation am 16.6.2019).
- Gauer 1973** Gauer, Werner: *Ein Dakerdenkmal Domitians. Die Trajanssäule und das sogenannte trajanische Relief*. In: *Jdl*, 88, 1973, 318–350.

- Gauer 1977** Gauer, Werner: Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf, Monumenta Artis Romanae XIII, Berlin 1977.
- Gross 1940** Gross, Walter Otto: Bildnisse Traians, Das römische Herrscherbild II.2, Berlin 1940.
- Hamberg 1945** Hamberg, Per Gustaf: Studies in Roman Imperial Art, Uppsala 1945.
- Hannestad 1986** Hannestad, Niels: Roman Art and Imperial Policy, Jutland Archaeological Society Publications 19, Højbjerg 1986.
- Heitz 2017** Heitz, Christian: Orbis in urbe: Die Ordnung des Reiches auf den Reliefs der Trajanssäule. In: Mitthof – Schörner 2017, 129–134.
- Hölscher 2002** Hölscher, Tonio: Bilder der Macht und Herrschaft. In: Annette Nünnerich-Asmus (Hrsg.): Traian: ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?, Mainz 2002, 127–144.
- Hölscher 2017** Hölscher, Tonio: Ideologie der Realität – Realität der Ideologie: Narrative Struktur, Sachkultur und (Un-)Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts. In: Mitthof – Schörner 2017, 15–38.
- Hölscher 2018** Hölscher, Tonio: Visual Power in Ancient Greece and Rome, Oakland 2018.
- Kleiner 1992** Kleiner, Diana E. E.: Roman Sculpture, New Haven 1992.
- Knell 2010** Knell, Heiner: Kaiser Trajan als Bauherr. Macht und Herrschaftsarchitektur, Darmstadt 2010.
- Koepfel 1985** Koepfel, Gerhard M.: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit III. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit, BJB 185, 1985, 143–213.
- Leander Touati 1987** Leander Touati, Anne-Marie: The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art, Skrifter utgivna av Svenska institutet i Rom, 4°, 45, Stockholm 1987.
- Leander Touati 2015** Leander Touati, Anne-Marie: Monuments and Images of the Moving City. In: Östenberg, Ida – Malmberg, Simon – Bjerneby, Jonas: The Moving City. Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome, London, New Delhi, New York, Sydney 2015, 203–224.
- Lehmann-Hartleben 1926** Lehmann-Hartleben, Karl: Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike, Berlin–Leipzig 1926.
- Lepper - Frere 1988** Lepper, Frank A. – Frere, Sheppard S.: Trajan's Column, London 1988.
- Martines 2017** Martines, Giangiacomo: Description of the structure. In: Mitthof – Schörner 2017, 41–49 Taf. 1–9.
- Mitthof - Schörner 2017** Mitthof, Fritz – Schörner, Günther: Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern. Beiträge der Tagung in Wien anlässlich des 1900. Jahrestages der Einweihung, 9.–12. Mai 2013, Tyche Sonderband 9, Wien 2017.
- Oppermann 1985** Oppermann, Manfred: Römische Kaiserreliefs, Leipzig 1985.
- Pallottino 1938** Pallottino, Massimo: Il grande fregio di Traiano. In: BCom, 66, 1938, 17–56.

**Philipp 1991** Philipp, Hanna: Der Große Trajanische Fries. Überlegungen zur Darstellungsweise am Großen Trajanischen Fries und am Alexandermosaik, München 1991.

**Strobel 2017** Strobel, Karl: Ein Kommentar zum Bildbericht des zweiten Dakerkrieges auf der Traianssäule. In: Mitthof – Schörner 2017, 309–331.

**Stucchi 1989** Stucchi, Sandro: TANTIS VIRIBVS. L'area della colonna nella concezione generale del Foro di Traiano. In: ArchCl 41, 1989, 237–292.

**Töpfer 2008** Töpfer, Kai: Hadrian auf der Trajanssäule? In: RM 114, 2008, 357–288.

**Töpfer 2011** Töpfer, Kai: Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat, Monographie des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 91, Mainz 2011.

**Toynbee 1965** Toynbee, Jocelyn M. C.: The Art of the Romans, London 1965.

**Wellhausen 2018** Wellhausen, Tina: Kriegsherr und Reisekaiser? Eine vergleichende Studie zur Baupolitik der Kaiser Traian und Hadrian, Göttingen 2018.

**Woytek 2010** Woytek, Bernhard: Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117) Bd. I, MIR 14, Wien 2010.

Erst nach Abschluss des Manuskripts erschienen:

**Hölscher, Tonio 2019** Hölscher, Tonio: Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom, Münchner Vorlesungen zu Antiken Welten Bd. 4, Berlin/Boston, 2019, 293ff. (zur Trajanssäule) und 322ff. (zum Grossen Trajanischen Fries).



---

ANNE DE PURY-GYSEL

## **LE BUSTE D'OR DE SEPTIME SÉVÈRE. A QUEL USAGE ÉTAIT-IL DESTINÉ ?**

### RÉSUMÉ

En 1965 – hors de toute recherche archéologique et hors de tout contexte stratigraphique analysé – a été découvert le buste d'or d'un empereur romain. Cette découverte a été faite à Didymoteicho (en Thrace), le site de l'ancienne *Plotinopolis*, par des militaires occupés à creuser une tranchée. Le buste a été reconnu par la suite comme un portrait de Septime Sévère. D'une hauteur de 28,4 cm, et d'un poids de 980 g, il s'agit manifestement d'une *imago*, un objet d'or portatif réalisé au repoussé, objet d'une grande rareté et de qualité artistique élevée. Quatorze bustes seulement en métal précieux sont parvenus jusqu'à nous, tous représentant l'empereur en cuirasse. Ces bustes sont creux, relativement légers et donc faciles à transporter, mais ils ne tiennent pas debout sans support. Muni d'un socle ou d'une fixation variable, le même buste pouvait s'employer de manière polyvalente, et ce dans trois domaines: le culte impérial, l'armée et l'institution judiciaire. Le buste d'or de Septime Sévère peut être daté de 194–196/7 apr. J.-C. En l'absence de contexte vérifiable, son utilisation originelle ne peut pas être déterminée avec précision, mais si l'on tient compte de sa taille, tous les usages évoqués sont envisageables.

---



**1** Plan topographique simplifié de la ville antique de Plotinopolis. 1: Lieu approximatif de la découverte du buste d'or. 2: Restes d'un escalier d'époque byzantine. 3: Bâtiment d'époque romaine, partiellement excavé. 4: Citerne d'époque romaine et bâtiment avec aile thermique et mosaïques du II<sup>e</sup>/III<sup>e</sup> siècle. 5: Route actuelle. 6: Voie de chemin de fer Thessalonique-Istanbul. Points ronds: Tombes datées de l'Antiquité tardive.

## INTRODUCTION

En 1965, lors de l'excavation d'une tranchée par l'armée grecque à Didymoteicho, l'ancienne *Plotinopolis* (Thrace) (fig. 1), un buste d'or de Septime Sévère représenté en cuirasse a été mis au jour (fig. 2–6/pl. 8–11)<sup>1</sup>. Caché dans un premier temps par ses inventeurs, le buste a échappé de justesse à la refonte, sort subi par la majorité des œuvres antiques en or: une partie du bord de la cuirasse avait déjà été coupée en morceaux et écoulée par les soldats les jours qui suivirent la découverte. Ce procédé imprudent trahit les inventeurs et permit aux officiers de l'unité de mettre la main sur le buste.

Vue son extrême rareté, ce type d'objet est d'une grande importance pour toutes les questions liées à sa destination originelle et à sa datation, comme aussi, plus généralement, pour notre compréhension de la toreutique antique. Trouvée hors contexte stratigraphique et archéologique, la pièce doit, pour son interprétation, pouvoir s'appuyer sur l'analyse fine de ses aspects iconographiques, artistiques et techniques ainsi que, par ailleurs, sur la prise en compte des représentations diverses de bustes d'empereurs dans l'iconographie ou de leur mention dans les textes<sup>2</sup>.

*Plotinopolis* se trouve sur la colline Aghia Petra, qui s'élève légèrement au-dessus de la plaine au sud de Didymoteicho, non loin du fleuve Hebros. Peu de renseignements sur la ville antique de *Plotinopolis* nous sont parvenus. Renommée par Trajan, elle figure cependant sur les cartes d'itinéraires antiques et se trouve mentionnée par Ptolémée et Procope<sup>3</sup>. Jusqu'à ce jour, peu de fouilles archéologiques ont été menées. De la ville elle-même ne subsistent que de rares vestiges (fig. 1). Aucun bâtiment public ni religieux n'a été retrouvé. Nous ne possédons aucune documentation sur la découverte du buste, ni de rapport sur l'intervention de

---

**1** Conservé au Musée archéologique de Komotini, Grèce. Première mention par G. Daux, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique* 89, 1965, 683. – Je remercie les autorités grecques de m'avoir fait l'honneur de m'autoriser à publier ce buste (de Pury-Gysel 2017). Mes remerciements vont aussi à Dietrich Boschung et François Queyrel, qui m'ont associée au colloque «Formats et fonctions du portrait» en 2017. La présente version française comprend plusieurs compléments par rapport à mes résultats de 2017. Je remercie vivement Albert de Pury de la relecture de mon texte.

**2** de Pury-Gysel 2017. Première publication exhaustive; de Pury 2019.

**3** *It. Ant.* 175.7 (a *Plotinopolim*) et 322.7 (*Plotinopolim*); *Tab. Peut.* 7B3/7B4 (Talbert); *Ptol.* 3,11,13; *Prok. aed.* IV,11,19 (*Plotinopolis*). – de Pury-Gysel 2017, 18–20.



**2-3** Buste d'or de Septime Sévère. H. 28,4 cm. 980 g. 23 carats. 194–196/7 apr. J.-C. Mise au jour à *Plotinopolis*, Thrace, en 1965. Musée archéologique de Komotini, Grèce, Inv. 207.

l'armée grecque, ni même d'informations sur la fouille complémentaire réalisée quelque temps plus tard par A. Vavritsas<sup>4</sup>. Lors de cette vérification, une monnaie du VII<sup>e</sup> siècle fut trouvée dans une couche plus profonde que celle du buste. Cette indication ne prouve cependant pas une arrivée en terre de ce buste postérieure au VII<sup>e</sup> siècle, car la localisation du lieu de trouvaille sur le flanc est de la colline n'exclut pas l'éventualité d'un remblayage survenu par l'érosion du terrain et provoquant une sorte de stratigraphie inversée.

#### LE BUSTE (FIG. 2-6 / PL. 8-11)

Le buste de Septime Sévère de *Plotinopolis* a une hauteur de 28,4 cm et un poids de 980 g. Ce poids équivaut à trois *librae* de 327,5 g environ, ou correspond à 135 *aurei*<sup>5</sup>. L'épaisseur de la tôle varie entre c. 1 mm et 1,4 mm<sup>6</sup>.

Les premières photos, faites peu de temps après la découverte – mais déjà après la découpe du bord de la cuirasse – montrent que hormis

<sup>4</sup> Vavritsas 1969, 419.

<sup>5</sup> L'*aureus* avait un poids de 7,25 g après la dévaluation sous Septime Sévère.

<sup>6</sup> Je remercie Alessandra Giunilia-Mair pour ce renseignement. – Des mesures exactes ont été possibles sur le buste d'or de Marc Aurèle d'Avenches et sur le fragment d'un buste d'or découvert à Dambach, de Pury-Gysel 2017, 108 et 118.



4-5 comme fig. 2-3.

une entaille profonde sur la joue gauche et quelques fissures, le buste était complet et bien conservé<sup>7</sup>. Il est probable que l'entaille ait été causée par les outils des soldats lors de l'excavation de la tranchée. Sur le buste même, là où le bord arrière avait été renforcé dans l'Antiquité par l'ajout d'une pièce en bronze, on constate une déchirure et une lacune (fig. 5 / pl. 11)<sup>8</sup>. Nous reviendrons plus loin sur cette « blessure » et son interprétation. Nous avancerons quelques arguments qui pourraient nous amener à conclure que cette intervention secondaire résulte d'une mesure de consolidation du buste ou de l'arrimage du buste à son support.

L'objet a été réalisé par un travail au repoussé, très vraisemblablement à partir d'une seule masse d'or à 23 carats, un alliage qui se prête à ce type de manufacture<sup>9</sup>. L'extérieur de l'objet présente une surface en

7 de Pury-Gysel 2017, 22, fig. 12.

8 Analyse du métal cf. Giumlia-Mair 2017, 37. Dimensions: 5,3 × 2,2 × 0,1 cm environ; cette réparation a été exécuté avec moins d'habilité que celle dont a fait preuve le réalisateur du buste lui-même: la réparation laisse deviner le travail d'un artisan peu familier du matériau or. L'extérieur de cette réparation a été sommairement doré à la feuille, cf. Giumlia-Mair 2017, 37 et fig. 34.

9 Giumlia-Mair 2017, 36-41. – La provenance de l'or du buste n'a pas pu être déterminée. Il est de toute façon extrêmement difficile de localiser la provenance de l'or. S'ajoute le fait que l'or fut refondu régulièrement dans l'Antiquité et qu'un même objet peut donc contenir de l'or de plusieurs provenances, cf.



6 comme fig. 2-3.

partie brillante – cheveux, barbe, moustache, bord des oreilles, certains endroits de la cuirasse –, en partie matie par un subtil traitement à froid. Ces finitions ont été apportées sur l'incarnat au moyen de quatre outils différents au moins, outils employés également pour marquer les sourcils, l'iris, les pupilles, les premiers poils sur la peau le long de la barbe ainsi que les poils en dessous de la bouche<sup>10</sup>. En outre, certains éléments des boucles ont été retouchés par un fin ciselage, ce qui provoque un effet clair-sombre entre les zones brillantes et les zones maties de la chevelure. De plus, des lignes de contours ciselées entre cheveux et peau accentuent le contraste entre les différentes parties de l'œuvre et augmentent sa plasticité<sup>11</sup>. L'avant du cou est doté d'une surface irrégulière, rugueuse, inexplicable: cette surface est-elle voulue ou a-t-elle été causée par la procédure complexe de la réalisation au repoussé? Au vu de la qualité excellente du buste dans son ensemble, on s'étonne que l'orfèvre n'ait pas voulu ou su égaliser cette partie du cou. L'intérieur du buste est mat, avec des zones couvertes d'une substance brunâtre, peut-être en lien avec un rembourrage originel<sup>12</sup>.

---

Pernicka 2014, 159–163. Le lieu de trouvaille en Thrace, région fameuse dans l'Antiquité pour ses gisements d'or, et la proximité de *Plotinopolis* par rapport à la rivière aurifère Hebros, pourraient certes nous induire à imaginer que le buste de Septime Sévère est fait en «or thrace», mais rien ne permet de le prouver.

<sup>10</sup> Niemeyer 2007, 53–83 fournit de vastes explications sur le travail à froid observé sur le trésor d'argenterie de Hildesheim et illustre de nombreuses applications des poinçons utilisés.

<sup>11</sup> Giumlia-Mair 2017, 38–39 et fig. 37–38.

<sup>12</sup> de Pury-Gysel 2017, 18, fig. 18 et p. 27 avec, n. 31, mention des autres bustes en or qui présentent le même phénomène.

Le buste montre un homme moustachu à barbe bipartite. La coiffure courte composée de cinquante boucles environ ne couvre pas les oreilles. Les sept boucles du front forment un demi-cercle, laissant libre des coins dégarnis. Les tempes sont couvertes de boucles ramassées dans une masse à bord arrondi.

De profil, la tête a un aspect allongé, avec un front relativement haut et un nez assez long, légèrement courbe, dont la racine n'est pas particulièrement marquée (fig. 3 et 4 / pl. 9 et 10). De face en revanche, le visage est large, massif, aux joues charnues et yeux globuleux bordés de paupières épaisses. Les plis naso-labiaux et les cernes indiquent l'âge mûr de la personne représentée.

Le buste d'or est doté d'une cuirasse de type *lorica plumata*, armure d'origine grecque. Celle-ci se compose d'une partie métallique, constituée de plusieurs rangs de «plumes» dont les barbes sont dessinées à froid, et tenue par un cadre, ainsi que de bretelles et de protections des épaules (*pteriges*) en cuir. Le centre de la partie frontale de la cuirasse est orné d'un *gorgoneion* ailé (fig. 2 / pl. 8), entouré de serpents dont les têtes apparaissent entre les ailes et dont les queues sont nouées sous le menton. Le bord plissé d'un sous-vêtement apparaît dans l'encolure du cadre. Le buste forme sur l'avant un demi-cercle descendant jusqu'au milieu de la poitrine; l'arrière est beaucoup plus court; un tel objet ne peut évidemment pas tenir debout seul (fig. 5 / pl. 11).

La vue frontale révèle par ailleurs que la pièce n'est pas conçue comme un objet symétrique, mais que le buste suit deux mouvements. La tête est tournée légèrement vers sa droite; l'épaule gauche est plus haute et moins large que la droite, comme si le buste n'était censé rendre que la partie supérieure d'une statue à jambe mobile gauche et dont le bras gauche était étendu. La musculature du cou indique bien le mouvement de la tête. Le regard va dans l'axe de la rotation de la tête et passe par-dessus le spectateur (fig. 2 / pl. 8). L'asymétrie décrite est bien visible dans la prise de vue du buste par le haut (fig. 6)<sup>13</sup>.

---

**13** de Pury-Gysel 2017, 29, fig. 25 et p. 27 et p. 51-52.

## ICONOGRAPHIE ET DATATION

Lorsqu'il s'agit de déterminer le classement typologique d'un buste d'or, une difficulté particulière tient au matériau même: la spécificité du travail sur l'or entraîne, lors de son élaboration, des effets qui se répercutent sur le style et la qualité artistique de l'œuvre. Le nombre très restreint de portraits en métal précieux étant parvenus jusqu'à nous – nous en avons recensé quatorze – n'offre cependant guère une base suffisante pour reconnaître avec certitude la nature de ces effets, ni pour établir des règles suffisamment précises pour pouvoir être appliquées à la comparaison avec les portraits de marbre.

Le buste d'or de *Plotinopolis* a été interprété d'abord comme un portrait de Marc Aurèle, mais très vite, il a été identifié par les auteurs des deux typologies principales de Septime Sévère comme une effigie de cet empereur-là<sup>14</sup>. Aujourd'hui, rien ne permet de remettre en doute cette identification.

La comparaison des particularités stylistiques décrites ci-dessus avec les éléments correspondants identifiés sur les monnaies ou les portraits en marbre nous amène à ranger le buste d'or de *Plotinopolis* parmi les portraits de la première phase du règne de Septime Sévère, et donc à le situer dans les années 194 à 196/97. Parmi les portraits en marbre du premier type – selon la typologie établie par D. Soechting<sup>15</sup> – le buste qui a été découvert à Thessalonique<sup>16</sup> est particulièrement proche de celui de *Plotinopolis*, même en ce qui concerne l'arrière de la tête légèrement aplati. Parmi les parallèles relevés à Rome, on rapproche le buste d'or volontiers du portrait de Septime Sévère aujourd'hui exposé à la Centrale Montemartini<sup>17</sup>. Un autre rapprochement, probant à plusieurs égards, peut se faire avec la tête d'une statue en bronze qui relève également

---

**14** Ces auteurs cependant n'ont pas pu étudier à fond le buste de *Plotinopolis*, faute d'accès à la pièce et faute de bonnes illustrations. Cf. McCann 1968, 99; 143, n° 129, pl. 40. Soechting 1972, 132, n° 5, sans ill. – Pour l'histoire de la recherche cf. de Pury-Gysel 2017, 20–23.

**15** Soechting 1972, 31–32, 271; de Pury-Gysel 2017, 56.

**16** Thessalonique, Musée archéologique, Inv. 898; de Pury-Gysel 2017, 42–45.

**17** Rome, Centrale Montemartini, Inv. 2309; McCann 1968, n° 4, pl. 24; Soechting 1972, n° 19; Fittschen et Zanker 1994, n° 82, pl. 101–102; de Pury-Gysel 2017, fig. 48; 54.



du premier type et qui est conservée à Copenhague<sup>18</sup>. Si l'on examine maintenant les portraits sur les monnaies de la même période, force est de constater que plusieurs types sont présents en même temps. Il est possible que cela tienne d'une part à une possible absence de type officiel et d'autre part à une vraisemblable indépendance des lieux de frappe. Cela dit, malgré les divergences – auxquelles pourraient s'ajouter des différences dues à la qualité du médailleur – ces effigies ont des points en commun: deux médaillons en bronze de 194/195 ainsi que des monnaies en bronze frappées à *Perinthos* entre fin 193 et 196 illustrent un Septime Sévère au profil un peu allongé<sup>19</sup>, coiffé de la manière décrite ci-dessus et avec la racine du nez moins profondément marquée que ce ne sera le cas pendant les années suivantes de son règne<sup>20</sup>. On peut reconnaître des traits communs avec les portraits des Antonins, surtout ceux de Marc Aurèle, illustrant manifestement la déclaration de Septime Sévère selon laquelle lui-même s'est fait adopter par Marc Aurèle en 195.

#### LE PORTRAIT IMPÉRIAL ET LE TERME *IMAGO*<sup>21</sup>

Le portrait de l'empereur romain pouvait se présenter sous des formes différentes et se prêtait à des utilisations très variées. C'est là d'ailleurs ce qu'attestent nombre de contributions au présent volume. Le portrait mobile qui, tel le buste creux, ne tient pas debout, est appelé le plus souvent *imago* en latin, plus rarement *effigies*, et εἰκὼν οὐ προτομή en grec,

**18** Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 3422; Johansen 1995, n° 1; de Pury-Gysel 2017, fig. 46; 47.

**19** Schönert 1965, 19 et pl. 25, 442; de Pury-Gysel 2017, 49, fig. 51; 53.

**20** La ville de *Perinthos* avait perdu le droit d'émettre des monnaies pendant plusieurs années; Septime Sévère, qui y avait passé l'hiver de 193 à 194 et une partie de 195, a rendu ce droit à cette ville, comme il lui a conféré, en 196 au plus tard, le titre de néocorie, *neokoros*. Médaillon à Berlin, Münzkabinett: Inv. 18200713, 194–195 apr. J.-C., de Pury-Gysel 2017, fig. 50; médaillon anciennement collection Gneccchi, 194 apr. J.-C., de Pury-Gysel 2017, fig. 49. Monnaies en bronze de *Perinthos*: Berlin, Münzkabinett: Inv. 18239367 et 18239368, entre fin 193 et 196 apr. J.-C.; de Pury-Gysel 2017, fig. 51 et 53; cf. aussi Schönert 1965, 19–20 et Hill 1993, 184–185 pour la question des émissions des premières années du règne de Septime Sévère.

**21** Principaux travaux à propos du terme *imago*: Kruse 1934; Daut 1975; Pekáry 1985; Fishwick 1991; résumé chez de Pury-Gysel 2017, 63–68.

plus rarement ἀνδριάς<sup>22</sup>. Dans un premier temps, le terme *imago* était toutefois utilisé par les Romains pour désigner les portraits peints ou sculptés des anciens, c'est-à-dire d'ancêtres ou d'aïeuls défunts<sup>23</sup>, mais dès le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., il peut se référer aussi au portrait de personnes vivantes. Le matériau d'une *imago* n'était pas imposé; à l'origine, ces effigies étaient réalisées en cire, mais elles pouvaient aussi l'être en bois, en marbre, en bronze ou en argile, plus tard également en ivoire, en argent et – rarement – en or ou en bronze ou argent doré<sup>24</sup>. Dès l'époque impériale, le terme *imago* ou εἰκών était employé notamment pour désigner l'effigie de l'empereur, et c'est ainsi qu'est nommé le portrait amené dans la procession funèbre d'Auguste en 14 apr. J.-C.<sup>25</sup> L'usage de l'*imago* en or est attesté en particulier pour des portraits impériaux, mais aussi pour quelques portraits privés, du moins en Asie Mineure<sup>26</sup>. Car, contrairement à ce que l'on a pensé longtemps, la promotion de soi par le moyen du portrait – voire par une effigie en or – n'était pas réservée à l'empereur seul et sa famille. Il eût fallu pour cela un *ius imaginum*, une loi servant à gérer et à réglementer le droit à l'ostentation publique, et cela dans le souci de préserver une certaine démarcation sociale. Or, J. Stäcker argumente qu'une telle loi n'a très probablement pas existé et que l'objectif de l'empereur était plutôt d'amener la classe supérieure à une autolimitation volontaire de ses goûts de luxe sans avoir recours à une loi particulière<sup>27</sup>.

En scrutant l'usage du terme *imago* à partir des débuts de l'empire romain, on constate que ce terme apparaît plus spécifiquement dans des contextes où l'empereur lui-même n'est pas censé être présent: l'*imago*

**22** Quelques références pour ces termes: *imago*: Plin. ep. 10,96; CIL VIII 2586 = CBI 783; *effigies*: Tac. ann. 3,70; εἰκών: Cass. Dio 56,34,1–2; 59,27,3; 79,37,5; lettre de Marc Aurèle de 162/63, Oliver 1941, 93, n° 11, lignes 9, 11; lettre de Marc Aurèle de 179, Oliver 1941, 111, n° 24, ligne 32; Veg. II,6,2–3; προτομή: Ios. ant. Iud. 18,3,1 (55), 93/94 apr. J.-C.); lettre de Marc Aurèle de 179, Oliver 1941, 112, n° 24, ligne 34. Cf. également Lahusen 1984, 85; 118–119.

**23** Plin. nat. 35,4. Flower 1996, 32–40; de Pury-Gysel 2017, 63–64.

**24** Les auteurs antiques ne font pas toujours une distinction précise entre or et dorure, cf. Lahusen 2001, 505–510, avec bibliographie plus ancienne. Les auteurs actuels hésitent parfois aussi en se prononçant sur le matériau; ainsi, les bustes de Septime Sévère de Brescia et de Magnence de Chalon-sur-Saône sont fondus en bronze, puis dorés respectivement argentés et ils ne sont ni en or ou en argent, cf. de Pury-Gysel 2017, 103.

**25** Cass. Dio 56,34,1–2: εἰκών.

**26** Stäcker 2003, 275–276.

**27** Stäcker 2003, 250–257.

présuppose donc un objet visible qui représente de manière efficace la présence de l'autorité suprême et en garantit la légitimité, et qui, par là même, légitime aussi les représentants locaux de cette autorité.

L'immutabilité et l'intouchabilité de l'*imago* sont soulignées dans une lettre de Marc Aurèle adressée en 162/63 à Ulpius Apuleius Eurycles, l'intendant du trésor du temple d'Éphèse: par respect, dit Marc Aurèle, les portraits d'empereurs défunts ne devraient en aucun cas être transformés en ceux d'autres empereurs<sup>28</sup>. De plus, dans le cas de portraits fortement abîmés, Marc Aurèle recommande de faire une investigation dans les inventaires afin de retrouver l'identité de la personne initialement représentée. Une autre lettre de Marc Aurèle, adressée en 164/65 à la *gerousia* d'Athènes, permet de conclure que le nom de l'empereur représenté n'était pas inscrit sur les bustes portables en métal, mais pouvait se trouver sur le support<sup>29</sup>. En tout état de cause, aucun support appartenant à un buste en métal précieux n'a été matériellement retrouvé<sup>30</sup>.

---

**28** Oliver 1941, 93, no. 11, lignes 11–17. La même consigne est exprimée dans les dispositions de la fondation C. Vibius Salutaris d'Éphèse: Wankel 1979, n° 27, 211. Refonte d'une effigie de Tibère pour en faire de la vaisselle en argent, cf. Tac. ann. 3,70 (*»quod effigiem principis promiscum ad usum argenti vertisset«*). – Aucune transformation d'un buste en métal précieux n'est attestée, phénomène en revanche bien connu sur les portraits de marbre, cf. Eric R. Varner, *Mutilation and transformation: damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*. Monumenta Graeca et Romana 10. Leiden 2004, en particulier p. 1–20. – Alors que les changements des portraits en marbre s'expliquent le plus souvent par la dénégation de la première personne figurée, les transformations des œuvres en métal précieux sont en général en lien direct avec la refonte dans le but de la récupération du matériau, cf. le refus d'*imagines* en or de Didius Iulianus, non pas par modestie mais par peur orgueilleuse d'une pérennité limitée de son portrait, Cass. Dio 79,12,7. Néanmoins, un exemple de modification partielle est connu dans le domaine du portrait en bronze: le visage d'une statue équestre en bronze de Domitien a été transformé en celui de Nerva, cf. Gaetano Macchiaroli (éd.), *Domiziano/Nerva: la statua equestre da Miseno: una proposta di ricomposizione*. Cat. d'exposition. Naples 1987. – L'hétérogénéité stylistique du buste d'or de Marc Aurèle d'Avenches a laissé surgir le soupçon d'une modification secondaire du visage; pour l'instant, ce soupçon a été écarté suite à l'examen de la pièce selon un procédé de *neutron imaging*, cf. de Pury-Gysel, Lehmann et Giunlia-Mair 2016.

**29** Oliver 1941, 111, n° 24, ligne 36.

**30** Par contre, les bustes réalisés dans un autre matériau, tel le buste en terre sigillée de Caligula ou deux autres bustes d'Auguste et de Livia pouvaient porter

## LA DESTINATION ORIGINELLE DES BUSTES D'EMPEREURS EN MÉTAL PRÉCIEUX

Depuis 1874 quatorze bustes seulement d'empereurs romains en métal précieux sont connus, six en or, sept en argent et un en argent doré<sup>31</sup>. La question de leur utilisation a été régulièrement posée par les chercheurs, en particulier par ceux qui se sont intéressés au buste d'or de Marc Aurèle d'Avenches, un des premiers à avoir été découverts, en 1939, ou encore au buste d'argent de Lucius Verus qui fait partie du trésor de Marengo<sup>32</sup>. La réponse à la question de la destination originelle est d'autant plus difficile à résoudre que les pièces sont extrêmement rares et que les indications fournies par leur contexte de découverte n'existent pas ou sont le plus souvent lacunaires. Certains exemplaires proviennent de fouilles, d'autres sont arrivés sur le marché de l'art sans indication de provenance ni de contexte. Tous cependant ont été réalisés au repoussé, comme objets creux: ils ne tiennent pas debout seuls et nécessitent donc un support pour être posés ou portés. Selon l'emploi d'un buste, son

---

le nom apporté sur leur base, cf. la contribution de Daniel Roger dans ce même volume.

**31** de Pury-Gysel 2017, 101–171 (treize bustes). Bustes en or: Marc Aurèle d'*Aventicum*, Musée romain, Avenches, Inv. 39/134; Septime Sévère de *Plotinopolis*, Komotini, Musée archéologique, Inv. 207; fragment du fort romain de Dambach, Munich, Archäologische Staatssammlung, Inv. 1986.2506; Licinius I, collection privée; Licinius II, Ferrell collection, Houston, Texas; Valentinien I (?), tête de la statue de Sainte Foy, trésor de l'Abbaye de Conques, France. Bustes en argent: Galba, de *Herculanum*, Naples, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 110127; Lucius Verus, de Marengo, Turin, Museo di Antichità, Inv. 5456; Gallien, de Lyon-Vaise, Lyon, Musée Gallo-Romain, Inv. 93 1 104 25; deux bustes de tétrarques, Mayence, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Inv. O.39760 et O.39761; Licinius I, Munich, Archäologische Staatssammlung, Inv. 1998,8124. Buste en argent doré: Caracalla de *Brigetio*, Budapest, Musée National Hongrois, Inv. 2.1942.1 (anciennement identifié à Trebonius Gallus). – Cf. les listes de bustes en métal précieux et la discussion de leurs utilisations par exemple chez Künzl 1983, 393–400 et Riccardi 2002, 86–88. Un quatorzième buste, en argent, représentant Galère (?), de petite taille, découvert dans la région de Ratiaria en Bulgarie, mais disparu depuis, m'a été signalé en 2018, cf. V. Popova, *Monuments from the Tetrarchy and the Reign of the Constantinian Dynasty in Bulgaria*. In: M. Rakocija (éd.), *Niš and Byzantium. Fourteenth International Symposium Niš*, 3–5 June 2015. The collection of scientific works XIV, 155–86, pl. VIII, 3–5. Niš. 2016.

**32** de Pury-Gysel 2017, 108–116 (Marc Aurèle); 141–146 (Lucius Verus).

support devait s'adapter; la relative fragilité d'un objet creux en métal précieux demandait, selon sa taille, aussi la stabilisation par un rembourrage (pl. 13). Par leur datation, les quatorze bustes s'étendent du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., leur hauteur varie entre 11 cm et 55 cm, et leurs poids entre c. 100 g et 2850 g. Tous montrent l'empereur en cuirasse, portant le plus souvent celle du type *lorica plumata* – comme c'est le cas sur le buste de Septime Sévère –, d'autres portent encore le *paludamentum*, parfois fermé, sans laisser apercevoir le type de cuirasse. Forme et poids caractérisent ces quatorze pièces comme portraits transportables, destinés à la présence à divers endroits pour des utilisations différentes. À ces attestations matérielles s'ajoutent – et ce sont là pour nous des informations capitales – les représentations d'*images* sur des reliefs, des peintures, des diptyques en ivoire et des monnaies ainsi que de nombreuses mentions dans les sources écrites.

L'ensemble des indices repérés dans les sources iconographiques et textuelles nous permettent de distinguer trois domaines principaux d'utilisation des bustes transportables de l'empereur:

- le culte impérial;
- l'armée et le cérémonial militaire;
- l'institution judiciaire.

Avant d'essayer de déterminer de quelle manière et dans quel contexte le buste d'or de Septime Sévère aurait pu être utilisé, il est utile de résumer ce que nous savons sur l'essentiel de chacun des domaines mentionnés.

### L'*IMAGO* DANS LE CULTE IMPÉRIAL<sup>33</sup>

On peut présupposer que chaque ville autorisée à célébrer le culte impérial disposait aussi bien d'une statue de culte de l'empereur<sup>34</sup> que d'un buste portable qui, lui, pouvait se trouver déposé dans une annexe du

---

**33** De nombreuses recherches traitent du culte impérial, notamment Price 1984; Fishwick 1991; Liertz 1998; Cancik et Hitzl 2003; Süß 2003 (question des sanctuaires du culte impérial); Heinen 2006; Rüpke 2008; Edelmann 2008; Edelmann-Singer 2016; Kolb et Vitale 2016. – Cf. de Pury-Gysel 2017, 69–75, résumé à propos des lieux du culte impérial, de ses prêtres, sacrifices et de son organisation.

**34** Price 1984, pl. fig. 2g; 3a. Rarement, on voit sur les monnaies la tête de l'empereur, tel Auguste, à l'intérieur du temple, cf. Price 1984, pl. fig. 2a, monnaie de Teos.

temple<sup>35</sup>. De nombreuses sources écrites illustrent la place importante attribuée à l'*imago* dans le culte impérial, notamment comme objet amené dans les processions mais aussi comme objet votif ou offrande<sup>36</sup>. Parmi les textes les plus intéressants concernant les bustes figurent une lettre de Claude aux Alexandrins, deux lettres de Marc Aurèle<sup>37</sup>, la *lex sacra de Gytheion*<sup>38</sup>, ainsi que les dispositions de deux fondations, celle d'*Oinoanda*<sup>39</sup> et celle de C. Vibius Salutaris d'Éphèse, datée de 104<sup>40</sup>. Par ailleurs, dans les inscriptions sur les bases de statues, l'*imago* est souvent mentionnée en relation avec le culte impérial<sup>41</sup>.

La lettre de Claude est la réponse à une demande des Alexandrins d'organiser vers 41/42 apr. J.-C. une manifestation en son honneur<sup>42</sup>. L'empereur permet, non sans une certaine réticence, d'amener dans la *pompa* prévue un seul buste d'or de son effigie<sup>43</sup> sur un *diphros*, mais refuse la création d'un sanctuaire consacré à lui-même.

La lettre de Marc Aurèle adressée à Ulpius Apuleius Eurycles à Éphèse, rédigée en 163/64, nous apprend non seulement la règle de l'immutabilité des *imagines* (cf. supra), mais donne également quelques indications sur la «longévité» de leurs bustes au-delà du règne de l'empereur représenté, et de manière plus générale sur l'existence d'inventaires pour

**35** Van Andringa 2000, 30 et fig. 1 et 3.

**36** Fishwick 1991, 532–550.

**37** Oliver 1941, 93, n° 11 (adressée à Éphèse); Oliver 1941, 111, n° 24 (adressée à Athènes) = Flamerie de Lachapelle, France et Nelis-Clément 2012, 186–187, n° 218.

**38** Freis 1984, 28–30; Flamerie de Lachapelle, France et Nelis-Clément 2012, 179–181, n° 210, avec traduction en français. – Kantiréa, Maria: Les dieux et les dieux augustes: le culte impérial en Grèce sous les Julio-claudiens et les Flaviens. Etudes épigraphiques et archéologiques. Meletimata 50. Athènes 2007, 65–69.

**39** Wörrle 1988.

**40** I Ephesos 1a, 27 = Wankel 1979, Nr. 27, 208–216. Texte daté de 104 apr. J.-C.

**41** Mangas 1971, 136,8; Fishwick 1991, 550–566; Højte 2005, 45.

**42** P.Lond. 1,12 (ligne 36) = Select Papyri 2, 212 (grec), 41 apr. J.-C. = Flamerie de Lachapelle, France et Nelis-Clément 2012, 185–186, n° 217, avec traduction en français.

**43** Le terme utilisé dans ce texte pour l'effigie est ἀνδριάς, employé plus souvent pour désigner des statues, mais le fait que l'objet en question devait être amené sur un *diphros* indique qu'il s'agissait plutôt d'un buste que d'une statue.

les »collections« des sanctuaires, ainsi que sur la réglementation impériale concernant la création même des effigies<sup>44</sup>.

La lettre de Marc Aurèle destinée à la *gerousia* d'Athènes en 179<sup>45</sup> fournit des indications sur le matériau et le poids des bustes portables (*protomai*): le bronze est préféré à l'argent et à l'or, ce qui pourrait traduire la modestie notoire de cet empereur; la taille – et donc le poids – devait rester modérée afin que les effigies pussent être facilement amenées lors des différentes processions.

Les trois autres textes, la *lex sacra* de *Gytheion* et les dispositions de la fondation d'*Oinoanda* et de celle de C. Vibius Salutaris fournissent quelques renseignements sur le rôle et l'emplacement des portraits impériaux dans le culte impérial. La *lex sacra* de *Gytheion* nous informe que les *eikones* – fournies par la ville – sont posées lors des festivités dans le théâtre: il s'agit donc de bustes transportables. En présence des effigies symbolisant le pouvoir politique, l'agoranome doit présenter à l'assemblée le rapport des comptes et sera, selon la bonne exécution financière, reconduit pour une magistrature. On constate donc une connexion étroite entre, d'une part, le rapport d'activités financières et la décharge qui s'ensuit et, d'autre part, le culte impérial.

Les dispositions de la fondation de C. Vibius Salutaris contiennent plusieurs éléments qui nous apportent des informations précieuses. Non seulement sont précisés le nombre et le poids des différentes offrandes – dont les portraits de Trajan et Plotine – portées lors de la *pompa* pour arriver au théâtre, la scène du culte<sup>46</sup>, mais on apprend aussi que toutes ces offrandes retournent après les cérémonies au trésor du temple, toutes sauf les effigies impériales. Celles-ci doivent revenir au domicile de C. Vibius Salutaris où elles réintègrent très probablement le lairare, tout en étant mises à disposition pour chaque nouvelle célébration publique; c'est donc là une des rares attestations matérielles de la présence de bustes d'empereurs en métal précieux dans le culte privé<sup>47</sup>.

Aucune représentation d'une procession ou d'un sacrifice lors du culte impérial n'a été conservée qui montrerait les *sebastophoroi* ou *eiko-*

44 Oliver 1941, 93, no. 11.

45 Oliver 1941, 111, no. 24.

46 Le poids total des 29 offrandes en or et en argent s'élevait à 110 *librae* (35,6 kg).

47 C'était probablement aussi le cas pour les bustes de Lucius Verus et de Galienus, cf. de Pury-Gysel 2017, 146 et 162. Pour les sources littéraires cf. Fishwick 1991, 532–533.

*nophoroi* couronnés, habillés en blanc et portant les *imagines* / *eikones* des empereurs<sup>48</sup>.

Certaines inscriptions – des dédicaces surtout – mentionnent le poids des bustes d'or ou leur prix. Il en ressort qu'il existait des modules; les plus courants étaient les effigies de 3 ou de 5 *librae* d'or correspondant ainsi aux poids des deux bustes d'or conservés, celui de Septime Sévère de *Plotinopolis* (3 *librae*) et celui de Marc Aurèle d'*Aventicum* (5 *librae*)<sup>49</sup>.

La seule *imago* découverte dans le contexte d'un sanctuaire est le buste d'or de Marc Aurèle d'Avenches / *Aventicum* (fig. 7 / pl. 12)<sup>50</sup>.

### L'IMAGO DANS L'ARMÉE ROMAINE

Dans l'armée romaine, l'*imago* – portée par l'*imaginifer*, un officier de rang subalterne –, semble être attestée dès l'époque augustéenne<sup>51</sup>. Il n'est pas certain à quelle époque la fonction est devenue une charge permanente, mais l'*imaginifer* reste bien présent encore au IV<sup>e</sup> siècle d'après Végèce, qui assigne cette fonction à la première cohorte de la légion<sup>52</sup>. L'*imago* signale la proximité de l'empereur dans la légion, notamment lors du *sacramentum*, le serment prêté chaque année par les membres de l'armée, ou encore lors de la soumission cérémonielle de chefs de peuples vaincus. On rapporte aussi qu'à certains moments graves dans l'histoire de l'armée romaine, les soldats ont descendu l'*imago* de sa hampe en signe de protestation et pour signifier la dénonciation de leur loyauté à l'égard

48 Cf. v. Hesberg 1978 et Fless 2004. – Vêtements blancs: Freis 1984, 29, dispositions pour le culte impérial de *Gytheion*.

49 Lahusen 2001, 514 et n. 147. – Le buste d'argent de Plotine appartenant à C. Vibius Salutaris à Éphèse pesait 3 livres, sa taille était donc proche de celle de Septime Sévère de *Plotinopolis*: I Ephesos 1a, 27 = Wankel 1979, Nr. 27, p. 210.

50 de Pury-Gysel 2017, 108–116. Dans le sanctuaire du Cigognier, lieu de la découverte du buste, les cultes purement romains étaient associés à des divinités indigènes, cf. Jocelyne Nelis-Clément, Les dédicaces religieuses d'Avenches. In: Daniel Castella et Marie-France Meylan (dir.), Topographie sacrée et rituels. Le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes. Actes du colloque international d'Avenches. 2–4 novembre 2006. *Antiqua* 43. Bâle 2008, 81–101, en part. 87–88.

51 v. Domaszewski 1885, 69–73; Kruse 1934, 52–53; Alföldy 1935, 96–97; *Der Neue Pauly*, vol. 5 1998, col. 948 s. v. *Imaginiferi*, *Imaginifarii* (Yann le Bohec); Stäcker 2003, 186–205; Töpfer 2011, 26–28; Töpfer 2015; Kavanagh 2015, 81–127; Baratta 2016; de Pury-Gysel 2017, 78–88.

52 Veg. mil. II 6,2–3.





7 Buste d'or de Marc Aurèle. H. 33,5 cm. 1589,06 g. 22 carats. 176–180 apr. J.-C. Découvert en 1939 dans une canalisation sous la cour du sanctuaire du Cigognier à Avenches / *Aventicum*. Musée Romain Avenches, Inv. 39/134.

de l'empereur représenté, comme cela s'est produit, par exemple, sous Néron, Galba et Vitellius<sup>53</sup>.

L'impact de l'effigie de l'empereur dans l'armée comme moyen de pouvoir et instrument de soumission est décrit par plusieurs auteurs

---

<sup>53</sup> Néron: Cass. Dio 63,25, cf. Kruse 1934, 14, n. 2; Galba: Tac. hist. 1,41; Plut. Galba 26, cf. Kruse 1934, 14, n. 3; Vitellius: Tac. hist. 3,12; 3,13, 3,31; Cass. Dio 65,10, cf. Kruse 1934, 14, n. 4.

antiques. Le témoignage le plus coloré est celui de Josèphe dans son récit de l'introduction nocturne d'*imagines* dans l'enceinte de Jérusalem par les troupes de Ponce Pilate, acte qui provoqua le refus catégorique des Juifs, suivi d'un début de révolte et qui amena finalement les Romains à abandonner leur projet<sup>54</sup>.

La présence d'*imagines* dans l'armée est attestée, par exemple, dans le corpus épigraphique du camp de Lambèse (Numidie). Deux inscriptions donnent les noms et les fonctions des membres de collèges d'officiers ainsi que les règles de leur organisation.<sup>55</sup> En plus, les bâtiments réservés à ces collèges ont pu être identifiés. Une inscription relate la collecte effectuée par cinquante militaires, dont trente bénéficiaires, pour faire réaliser des bustes d'or: *qui imagines sacras aureas fecerunt* (CBI 783). Nous n'apprenons pas le nombre de bustes commandés, mais il s'agit bien d'un pluriel, donc de deux pièces au moins. Il pourrait s'agir, ainsi, des portraits de l'empereur et de sa femme, éventualité que laissent entendre d'autres textes également (Athènes, Éphèse). L'inscription est datée du III<sup>e</sup> siècle, de l'époque d'Élagabal ou de Sévère Alexandre. Les attestations épigraphiques du poids des *imagines* ne donnent jamais un poids inférieur à 3 *librae*, le poids du buste de Septime Sévère de *Plotinopolis*. On pourrait donc imaginer qu'il s'agissait à Lambèse d'un même module de 3 livres. Si l'on fait le calcul, hypothétique bien sûr, d'un investissement de ce collège de 6 livres d'or pour deux bustes à 3 livres chacun, on arrive à une somme de 270 *aurei*, et pour deux bustes à 5 livres, on arrive à celle de 450 *aurei*. Divisé régulièrement par le nombre des 50 *officiales* du collège de Lambèse, chaque dédicant aurait contribué une somme proche de 5, respectivement de 9 *aurei*, mais peut-être la somme fut-elle payée simplement par la caisse de ce collège<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Ios. ant. Iud. 18,3,1 (93–94 apr. J.-C.).

<sup>55</sup> CIL VIII 2586. Cf. Fishwick 1991, 541 et J. Nelis-Clément, *Les beneficiarii: militaires et administrateurs au service de l'Empire* (I<sup>er</sup> s. a.C. – VI<sup>e</sup> s. p.C.), Bordeaux 2000, 280–281, 391, CBI 783. Ibid. 313–322 concernant les soldes. – Je suis reconnaissante à Jocelyne Nelis-Clément de m'avoir rendue attentive à cette inscription je la remercie des discussions que nous avons menées autour de ce dossier.

<sup>56</sup> Selon M. Alexander Speidel, *Roman Army Pay Scales*. In: *Journal of Roman Studies* 82 (1992), 101; la solde annuelle brute d'un bénéficiaire sous Septime Sévère était proche de 48 *aurei*, au III<sup>e</sup> siècle de 72 *aurei*. On présume que le prix d'objets d'or de ce format, la manufacture comprise, correspondait au prix du poids de l'or, cf. Pekáry 1985, 13; Høite 2005, 55.



**8a-b** Fragment des *pteriges* d'un buste d'or, daté par le contexte de la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle. L. 4,5 cm. Ce fragment atteste matériellement la présence d'*imagines* en or dans l'armée romaine. Limeskastell Dambach (Bavière). Munich, Archäologische Staatssammlung, Inv. 1986.2506.

Les témoignages matériels établissant avec certitude l'appartenance d'une *imago* en métal précieux à un contexte militaire sont ténus. Et pourtant, le buste d'argent doré de Caracalla a dû faire partie de cette catégorie: il a été découvert à proximité du camp de *Brigetio*<sup>57</sup>. La deuxième attestation provient du fort romain de Dambach (Bavière) (fig. 8): il s'agit là du fragment d'or des *pteriges* d'un buste de la taille de celui de Marc Aurèle d'Avenches (hauteur 33 cm), daté par le contexte de la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>.

Pour clore le chapitre sur le recours à l'*imago* dans un contexte militaire, nous avons choisi trois représentations d'*imagines* dans l'iconographie. Toutes trois datent du III<sup>e</sup> siècle.

<sup>57</sup> de Pury-Gysel 2017, 147–156.

<sup>58</sup> de Pury-Gysel 2017, 118–119.

La première, une peinture murale du temple des divinités palmyréniennes à *Doura Europos*, illustre un sacrifice offert par Iulius Terentius, tribun de la *Cohors XX Palmyrenorum* (pl. 14.1 / 14.2). La scène fait figurer dans sa partie droite le tribun devant sa cohorte et place le prêtre de la cohorte au-dessus du tribun. Dans la partie gauche de la fresque, trois registres de figures se distinguent: sur le registre du haut, trois statues cuirassées sur leurs socles, au milieu, deux figures féminines, désignées par des inscriptions comme *Tyché Palmyron* et *Tyché Douras*, sur le registre du bas, enfin, deux personnes émergeant des vagues, ainsi qu'une petite figure masculine nue. Alors que les noms du tribun et du prêtre sont indiqués, ceux des statues cuirassées ne le sont pas. Depuis la découverte de cette fresque, la discussion tourne autour de la question suivante: les statues cuirassées représentent-elles des empereurs romains ou les divinités palmyréniennes tutélaires du temple (Yarhibol, Aglibol et Arsu), ou encore d'une assimilation entre empereurs et dieux? Nous n'avons pas les moyens de résoudre ce problème mais avons le sentiment que les arguments pour y reconnaître des représentations d'empereurs sont les plus forts<sup>59</sup>. Ce qui nous intéresse ici en particulier, c'est la lecture du  *vexillarius*  qui porte un  *vexillum*  surmonté d'un élément circulaire. Cette partie de la peinture est malheureusement peu lisible en raison de son pauvre état de conservation (pl. 14.1)<sup>60</sup>. Il nous semble toutefois pouvoir reconnaître une tête tournée un peu vers sa droite et dotée du même type de halo (pl. 14.2) que portent aussi les trois statues en cuirasse. Récemment, il a été observé que l'endroit où se trouve le soldat porteur du  *vexillum*  a de quoi nous étonner: pourquoi ce soldat se trouve-t-il en face du tribun et non pas avec les autres soldats de la cohorte derrière le

---

59 Pekáry 1986, 95–102; Acqua 2016, 153–155, avec pl. II. Je me rallie ici à l'interprétation des statues cuirassées plutôt comme figures d'empereurs romains, interprétation proposée en premier par Pekáry; on peut par ailleurs mentionner que les bustes de Septime Sévère et de Caracalla représentés sur le  *signum*  de l'arc des  *Argentarii*  à Rome possèdent aussi une sorte de halo, cf. de Pury-Gysel 2017, fig. 70. Pour une interprétation différente – les statues cuirassées seraient les divinités palmyréniennes –, cf. Kayzer 2006, 151–159; Lucinda Dirven,  *The Julius Terentius fresco and the Roman imperial cult. Mediterraneo Antico*  10 (2007), 115–127. – Peut-être ne faut-il pas opposer totalement ces deux explications: dans le contexte syncrétiste de ce sanctuaire, ne pourrait-on pas imaginer un amalgame entre empereurs divinisés et divinités palmyréniennes?

60 Observations faites sans vérification sur l'original. – Töpfer 2011, 412, Ma 3, pl. 137: l'élément au-dessus du  *vexillum*  est interprété comme une  *phalera* .

tribun<sup>61</sup>? Nous avançons ici l'hypothèse qu'il pourrait s'agir de la scène du culte impérial et en même temps d'un sacrifice du tribun aux divinités palmyréniennes. L'emplacement du *vexillarius* indique que ce soldat est un *imaginifer*: dans le tableau d'ensemble, son »*imago* avec halo« se trouve à la même hauteur que les têtes à halo des statues en cuirasse. Or, l'*imaginifer* se trouve à cette place parce que le sacrifice est adressé en même temps aux empereurs-divinités et à l'*imago*, qui n'est, rappelons-le, que le »raccourci« d'une statue d'empereur. L'élément circulaire au-dessus du *vexillum* pourrait donc, à notre sens, être interprété comme une *imago*. Notons par ailleurs que le tribun et tous les soldats sont vêtus de blanc, tout comme le sont les *sebastophoroi* dans la *pompa* du culte impérial<sup>62</sup>. Le *signum* avec *vexillum* sur lequel est dressée une *imago* se rencontre ailleurs, par exemple sur deux peintures murales datées également du III<sup>e</sup> siècle, l'une découverte à Meikirch (Suisse) et l'autre à Ostie<sup>63</sup>. La fresque d'Ostie montre une scène du culte d'Isis à laquelle participent des enfants. La peinture murale de *Doura Europos* (pl. 14.1) illustre certaines des fêtes énumérées dans le *Feriale Duranum*, le fameux calendrier des observances religieuses de l'armée retrouvé dans ce même temple des divinités palmyréniennes<sup>64</sup>. Le calendrier énumère 21 fêtes se rapportant au culte impérial (de différents empereurs et de leurs femmes divinisés), ainsi que des fêtes de divinités romaines. Parmi les fêtes traditionnelles romaines, on relève les *Rosalia* et les *Neptunalia*. Pour les *Rosalia*, les *signa* furent décorés de roses. La grande rosace à quatre pétales, posée dans le registre du bas entre deux divinités féminines assises, n'en serait-elle pas un témoin, attestant l'importance des *signa* dans ces cultes militaires<sup>65</sup>? La figure masculine émergeante de l'eau représente probablement la personnification de l'Euphrate mais pourrait en même temps évoquer

61 Acqua 2016, 153.

62 Cf. supra. Les officiers de rang sénatorial ou équatorial ont le droit de porter le vêtement blanc lors de cérémonie officielles, cf. Pekáry 1986, 98.

63 de Pury-Gysel 2017, fig. 68 et 71. – Nous remercions Michel E. Fuchs pour les précisions de la datation d'époque sévérienne de la fresque d'Ostie. Cf. aussi Künzl 1983, 389 à propos du *vexillum* avec *imago*.

64 Fink et al. 1940; Fink 1971, 422–429, n° 117. Cf. aussi Kayzer 2006, 152.

65 Fink et al. 1940, 115 (*Rosalia*); 176–190 avec n. 854 à propos du culte de l'empereur et des *imagines* dans l'armée romaine. Il n'est pourtant pas clair quelles parties des *signa* furent décorées et de quelle manière. Le contour de l'élément circulaire au-dessus du *vexillum* de Doura Europos ne représente pas une couronne mais plutôt un halo, dessiné par une ligne mince et lisse.

Neptune et faire allusion aux *Neptunalia*. L'examen de l'emplacement des différentes fresques dans le temple des divinités palmyréniennes a amené les spécialistes à la conclusion que ce temple, consacré en 32, possède les peintures murales les plus anciennes – celles qui représentent les divinités locales – dans le naos et son environnement immédiat. La scène du sacrifice de I. Terentius par contre, réalisée entre 230 et 240, se trouve dans le pronaos<sup>66</sup>. Cette répartition spatiale et chronologique pourrait suggérer que le culte impérial – offert par les unités de l'armée stationnées à *Doura Europos* – s'est installé dans ce sanctuaire dans un second temps, en s'intégrant délibérément aux vieux cultes indigènes et même partiellement à son iconographie. L'association de cultes romains et indigènes avec le culte impérial dans un même sanctuaire est bien attestée, par exemple à Ephèse, Gytheion ou à *Aventicum*, où le précieux buste de Marc Aurèle (fig. 7 / pl. 12), découvert en 1939, en a fourni un indice<sup>67</sup>. Fin de la partie avec changements.

La deuxième évocation de l'*imago* dans un contexte militaire se trouve sur le verso d'une monnaie de bronze de Gordian III, émise en 242/243 apr. J.-C. à *Viminacium*. On y voit la personnification de la province Moésie tenant dans chaque main une hampe surmontée d'une *imago*, celle de la *legio VII Claudia* et celle de la *legio IIII Flavia*, les deux légions stationnées dans cette province (fig. 9)<sup>68</sup>.

Finalement, il existe quelques rares représentations d'*imaginiferi* tenant la hampe couronnée de l'*imago* (fig. 10). Il s'agit toujours de stèles ou de monuments funéraires, jamais de reliefs à scènes historiques<sup>69</sup>. Pourquoi de telles représentations ne sont-elles pas plus fréquentes? Existait-il des restrictions quant à la présence de l'effigie sur les stèles funéraires? Les rares exemples montrent l'*imago* en forme de buste dont la tête est plus petite que la taille naturelle d'une tête.

<sup>66</sup> Maura K. Heyn, The Terentius frieze in context. In: Lisa R. Brody et Gail L. Hoffman (éd.), *Doura-Europos. Crossroads of Antiquity*. Boston 2011, 221–233.

<sup>67</sup> Cf. n. 50. – Pour la situation à Doura Europos cf. Kayzer 2006, 152–154. – A Ephèse, le culte impérial est associé au culte d'Artémis, à Gytheion il l'est à celui d'Asclépios et de Hygieia.

<sup>68</sup> Pick 1977–78, 26–27; 36, n° 87, pl. 1,7: de Pury-Gysel 2017, 87.

<sup>69</sup> Töpfer 2011, 28 et 383; de Pury-Gysel 2017, 80–83. L'absence de l'*imago* sur les reliefs à scènes historiques doit s'expliquer par le fait que l'empereur y figure lui-même le plus souvent, il n'y a donc aucun besoin de le représenter par une effigie qui le remplace.



**9a-b** Monnaie de Gordian III, bronze. Au verso, personnification de la province *Moesia* tenant dans chaque main une hampe surmontée d'une *imago*, dans sa droite celle de la *legio VII Claudia* et dans sa gauche celle de la *legio IIII Flavia*, les deux légions stationnées en *Moesia* à cette époque. 242/243 apr. J.-C. Émise à *Viminacium*. Diam. 22 mm. 7,79 g. Budapest, Hungarian National Museum, Inv. ET-A 36.1971.2.

#### L'IMAGO DANS LE CONTEXTE JUDICIAIRE

Quelques textes renvoient à des actions en justice en présence de l'effigie de l'empereur. En l'occurrence, il s'agit de procès pour refus de vénération de l'empereur et des divinités romaines, procès menés notamment contre des chrétiens. Le déroulement d'un tel procès est décrit dans une lettre de Pline le Jeune au début du II<sup>e</sup> siècle, les récits d'autres procès apparaissent dans des actes de martyrs<sup>70</sup>. Dans ces témoignages, l'accusé chrétien est sommé d'abjurer sa foi devant l'effigie de l'empereur, qui est exposée ou a été érigée à cette fin au tribunal, puis de vénérer le souverain, un acte inacceptable pour le chrétien. Sans vénération ni abjuration, la punition – le plus souvent la peine capitale – lui est infligée.

Un autre récit, qui fait allusion au même refus de vénération de l'image de l'empereur ou d'une divinité est rapporté dans l'Ancien Testament, dans le livre de Daniel. C'est l'histoire des trois jeunes hommes, ju-déens, préposés à l'administration impériale dans la région de Babylone, qui sont dénoncés pour avoir refusé de se prosterner devant la massive

<sup>70</sup> Pline ép. 10,96,1.3–6; Kruse 1934, 81–84; de Pury-Gysel 2017, 75–78 et n. 229–232.



10 Stèle funéraire de l'*imaginer* Aurelius Diogenes tenant l'*imago* fixé sur une hampe. H. 102 cm. 2<sup>ème</sup> moitié du III<sup>e</sup> siècle. Chester, UK, Grosvenor Museum, Inv. 90.

statue d'or érigée par Nabuchodonosor. Jetés dans la fournaise par le roi furieux, ils en sortent miraculeusement indemnes, ce qui provoque, dans le récit biblique, la conversion de Nabuchodonosor<sup>71</sup>. Cette scène orne –

---

71 Daniel 3,1–18.





**11** Fragment de sarcophage illustrant la scène de Nabuchodonosor cherchant à contraindre les trois jeunes gens à se prosterner devant l'effigie d'or (Daniel 3,1–18). Rome, Cimitero di S. Sebastiano.

comme analogie à la situation dans l'Empire romain – un sarcophage paléochrétien du IV<sup>e</sup> siècle (fig. 11)<sup>72</sup>. Contrairement à la description dans le texte biblique, le relief ne montre pas une statue – d'une hauteur de 30 m dans le livre de Daniel! – mais un buste sur un socle.

Une dernière scène d'un procès en présence d'effigies d'empereurs romains se trouve dans l'évangile de Nicodème, plus précisément dans les Actes de Pilate, un texte biblique apocryphe dont la rédaction finale, en partie basée sur des versions plus anciennes, est datée vers 400<sup>73</sup>. Le texte qui nous intéresse fait partie du procès de Jésus: les enseignes, portées par des soldats encadrant Ponce Pilate, s'inclinent en signe d'adoration devant Jésus lorsqu'il entre dans le prétoire. Suite aux reproches des Juifs, qui soupçonnent les «porte-drapeaux» d'avoir eux-mêmes baissé les

**72** Price 1984, fig. 1c, appelés p. 199 «protomartyrs». – F. W. Deichmann: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. I. (F. W. Deichman, éd.), Wiesbaden 1967, n° 338, pl. 64, de Rome, Cimitero di S. Sebastiano. Ce motif se rencontre sur d'autres sarcophages paléochrétiens: l'effigie se présente toujours comme un buste sur un socle et non comme une statue, *ibid.* pl. 35, n° 160; 62, n° 324; 64, n° 339. Cf. aussi vol. III (T. Ulbert, éd.), Mayence 2003, 205, n° 438, pl. 105,2.

**73** Ce texte existe en latin et en grec; la version plus ancienne est celle en latin, traduite en français par Gounelle et Izydorczyk 1997, 121–217.

enseignes, Ponce Pilate fait répéter l'entrée de Jésus, et ordonne finalement que les enseignes soient portées par des Juifs. Peine perdue: comme les fois précédentes le phénomène se répète, et pour la troisième fois, les enseignes s'abaissent devant Jésus<sup>74</sup>. Deux remarques sont à faire par rapport au texte dans l'évangile de Nicodème. Apparemment, l'existence des enseignes couronnées d'un *imago* reste en mémoire des rédacteurs du texte des Actes de Pilate; par contre, la terminologie courante pour désigner les effigies a changé: il n'est plus question d'*imagines*, en latin, ou d'*eikones*, en grec, mais de *signa*, en latin, et de *semeia*, en grec<sup>75</sup>.

Cette scène du procès de Jésus est illustrée encore dans le *Codex Purpureus Rossanensis*<sup>76</sup> ainsi que sur une des colonnes du *ciborium* de San Marco à Venise<sup>77</sup>; les deux représentations datent du VI<sup>e</sup> et du début du VII<sup>e</sup> siècles<sup>78</sup>. On constate que les soldats portent dans les deux cas des enseignes en forme d'un carré, comme un *vexillum*; dans l'enluminure du *Codex Purpureus Rossanensis*, deux *imagines* sont insérées dans chaque *signum carré*<sup>79</sup>, sur la colonne du *ciborium* de San Marco par contre, le carré est vide ou porte des traces illisibles<sup>80</sup>. Les deux illustrations peuvent nous donner une idée de l'aspect de l'*imaginifer* au VI<sup>e</sup> siècle. Devant Pilate, on trouve sur les deux représentations une table similaire sur laquelle sont posés l'encrier et le calame, les enseignes du pouvoir judiciaire selon le canon de l'Antiquité tardive. Une autre illustration encore des Actes de Pilate selon l'évangile de Nicodème figure dans un manuscrit des XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles; l'auteur de cette enluminure a dû utiliser

<sup>74</sup> Gounelle et Izydorczyk 1997, 129–134, Évangile de Nicodème, chapitre I, 4–7.

<sup>75</sup> *signa*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854527t/f6.image>, p. 1v; *ta semeia*: C. v. Tischendorf (éd.): *Evangelia Apocrypha*, (Leipzig 1867), réimpression Hildesheim–Zürich–New York 1987, 291.

<sup>76</sup> Loerke 1985, 145–149 et fig. 17; Weigel 2000, fig. 26.

<sup>77</sup> Weigel 2000, fig. 38; p. 49, n. 207; le *ciborium* de San Marco de Venise se trouvait probablement à l'origine dans l'église Hagia Anastasia à Constantinople, fondée au IV<sup>e</sup> s.

<sup>78</sup> Gounelle et Izydorczyk 1997, 45 avec indications bibliographique; Weigel 2000, 25–49; Loerke 1985, 165–166.

<sup>79</sup> Weigel 2000, fig. 26. Le nombre de deux bustes est la règle sur les représentations de l'Antiquité tardive; cette illustration nous donne aussi une idée de comment se présentait un *imaginifer* à cette époque, cf. aussi Marcel Frederik Schwarze, *Römische Militärgeschichte*, Band 2. *Studie zur römischen Armee und ihrer Organisation im sechsten Jahrhundert n. Chr.* Norderstedt GmbH, Books on demand. 2017, 384–385.

<sup>80</sup> Weigel 2000, fig. 38.

une autre source iconographique pour les *imaginiferi*; leurs *signa* sont couronnés de bustes d'or<sup>81</sup>.

Plusieurs représentations de l'*imago* reliée au cadre de la justice datent donc de l'Antiquité tardive. Par ailleurs, l'*imago* fait partie des *insignia* de dignitaires tels qu'ils figurent sur les diptyques consulaires en ivoire des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles<sup>82</sup>, dans les illustrations de la *Notitia Dignitatum*<sup>83</sup> ou dans l'enluminure du *Codex Purpureus Rossanensis* (VI<sup>e</sup>/VII<sup>e</sup> siècle)<sup>84</sup>: deux *imagines* se trouvent sur la *theka* ou sur le devant de la table de Ponce Pilate.

Aucun des bustes en métal précieux que nous avons passés en revue ne peut être assigné exclusivement à l'utilisation dans le cadre de l'institution judiciaire, mais si l'on en juge d'après leur taille, certains auraient facilement pu remplir cette fonction.

#### ALORS, QUELLE ÉTAIT LA DESTINATION ORIGINELLE DU BUSTE DE SEPTIME SÉVÈRE ?

Quelle a donc pu être la destination originelle du buste d'or de Septime Sévère? L'examen des trois domaines envisagés pour l'utilisation des *imagines* – le culte impérial, l'armée et le contexte judiciaire – montre que des différences significatives entre les bustes employés n'existent pas: ni en ce qui concerne leur représentation en cuirasse, ni pour ce qui est de leur matériau, ni encore de leur taille. Les deux derniers facteurs sont variables dans les trois usages. La taille du buste de Septime Sévère se prête pour les trois utilisations: d'une part, son poids permet de le transporter facilement, que ce soit pour la *pompa*, le culte impérial ou que ce

**81** Madrid, Bibl. nat., Vitr. 23–8 (vol. II), f<sup>os</sup> 164v et 166r (XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> s.). Gounelle et Izydorczyk 1997, p. 130 et 132; Weigel 2000, fig. 27. Le fait que deux ou même trois enseignes couronnées d'une *imago* sont représentées sur chaque scène ne gêne pas; dès le I<sup>er</sup> s., au moment du tribunal de Jésus, une représentation peut montrer plusieurs effigies, celle de l'empereur et celles de membres de sa famille

**82** Par exemple: Delbrück 1929, 254, pl. 65, diptyque de Probianus, 400 apr. J.-C.; deux bustes se trouvent sur la *theka*.

**83** de Pury-Gysel 2017, 76, fig. 63 (Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 10991,178r): *insignia viri illustris praefecti praetorio per Illyricum*. Cette illustration de la *Notitia Dignitatum* date de 1542 et de 1550–1551, mais s'appuie sur une version de l'Antiquité tardive.

**84** Loerke 1985, fig. 17.

soit pour le déplacement dans un lieu où la justice est rendue; enfin, ce buste est assez grand pour être fixé sur une hampe et être utilisé comme *imago militaris*, telle que nous la découvrons sur le relief funéraire de l'*imaginifer* Diogenes (fig. 10). Le renforcement en bronze au dos du buste pourrait s'expliquer comme la réparation d'un dégât provoqué par une sollicitation excessive à l'endroit de la fixation sur la hampe.

Faut-il donc postuler une seule utilisation pour chaque buste, ou pourrait-on imaginer une polyvalence des *imagines*, qui auraient été utilisées tantôt dans un domaine, tantôt dans un autre? A notre sens, rien ne s'oppose à ce qu'un buste comme celui de Septime Sévère ait été conçu d'emblée dans la perspective d'un usage polyvalent<sup>85</sup>.

Cette conclusion ne nous libère cependant pas de la possibilité – ou même du devoir – de poser à nouveau la question du lieu de l'utilisation du buste de Septime Sévère et, donc, de nous interroger sur l'enracinement local et institutionnel de ce buste d'or. D'une part, nous avons mentionné la difficulté à interpréter le contexte de la découverte. Ce contexte reste trop lacunaire – notamment en ce qui concerne un possible inversement de la stratigraphie – pour permettre, en l'état actuel de nos connaissances, une investigation plus pointue. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que d'éventuelles futures enquêtes sur le terrain pourraient apporter des éclairages nouveaux et inattendus. Une question majeure non résolue demeure la suivante: le buste de Septime Sévère a-t-il été utilisé – et donc préalablement «institué» – à *Plotinopolis*, ou y a-t-il été amené d'ailleurs? Cet objet, sa découverte dans un contexte stratigraphique perturbé, ne nous le révèle pas nécessairement dans son implantation première. Mais si *Plotinopolis* n'était pas son premier lieu d'implantation, en quel autre lieu ce buste aurait-il pu avoir été stationné auparavant? Rappelons que le buste est datable – par sa typologie – des premières années du règne de Septime Sévère (entre 194 et 196/97), période pendant laquelle l'empereur passait de longs séjours en Thrace, notamment à *Perinthos*. C'est aussi la période pendant laquelle Septime s'efforçait de vaincre son rival Pescennius Niger en mettant le siège à Byzance. Moment crucial dans sa marche vers le pouvoir impérial total, la prise de Byzance en 194, permettra à Septime de réaliser sa première campagne contre les Parthes en 195 et de revenir à Rome en 196, puis

---

**85** Le buste d'argent de Lucius Verus, par exemple, ne pouvait guère être un objet polyvalent; on ne peut pas le comprendre comme une *imago militaris*, puisqu'il est, avec sa hauteur de 55,3 cm, trop grand et, avec son poids de presque 3 kg, trop lourd pour cette utilisation.

de vaincre son ultime rival, Clodius Albinus, dans la bataille de Lyon en 196. *Perinthos* se voit octroyer au plus tard en 196 le statut de néocorie en remerciement pour son rôle pendant les séjours de l'empereur<sup>86</sup>. *Perinthos* pourrait donc avoir été dotée d'une *imago* destinée (principalement) au culte impérial dès l'instauration de la néocorie aussitôt après 196. N'y aurait-il pas quelques raisons de se demander si le buste d'or de Septime Sévère, une œuvre toreutique de toute première qualité, n'avait pas été fait, précisément, pour *Perinthos*? Et donc, que le buste que nous admirons aujourd'hui au musée de Komotini, ne serait autre que, précisément, l'*imago* offerte au sanctuaire de *Perinthos* à l'occasion de son accession à la néocorie?

Resterait alors à expliquer le lien entre *Plotinopolis* et le buste: on songerait à une *imago* volée, déplacée et cachée, échappée pour une raison inconnue à la refonte, pas si loin peut-être du sort de l'*imago* d'or de Marc Aurèle, découverte à *Aventicum* en 1939? C'est là une hypothèse, au plus, une vision peut-être ... Et la réalité a été sans doute plus prosaïque: rien ne s'oppose, non plus, à ce que la ville de *Plotinopolis* elle-même, ou une autre ville en Thrace ait possédé, elles aussi, un buste d'or de Septime Sévère comme *imago* pour l'utiliser dans le culte impérial et dans le cadre de la procédure judiciaire. Rappelons que le culte impérial a connu un essor important dans l'Est de l'Empire sous Septime Sévère, notamment en Asie mineure<sup>87</sup>, mais certainement aussi en Thrace.

---

**86** Schönert 1965, 19; Barbara Burrell, Neokoroi. Greek Cities and Roman Emperors. Cincinnati Classical Studies N.S. 9. Leiden–Boston 2004, 236–237; Boteva 2013, 88–92.

**87** Price 1984, 78–100; Lichtenberger 2011, 323–324.

## DROITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1** Ephorate of Antiquities of Rodopi, GR, Panagiotis Mouzakidis et. al.; adaptation du plan par Jean-Paul Dal Bianco, Avenches. © A. de Pury-Gysel

**Fig. 2-6 / Pl. 8-11** Clichés Thanos Kartsoglou, Seagull-Works, Thessaloniki. © A. de Pury-Gysel

**Fig. 7 / Pl. 12** © AVENTICVM – Site et Musée romains d’Avenches, cliché Jürg Zbinden, Berne

**Fig. 8** © Munich, Archäologische Staatssammlung

**Fig. 9a-b** © Budapest, Hungarian National Museum

**Fig. 10** © Chester, UK, Grosvenor Museum

**Fig. 11** © DAI Rome. Foto R. Sansaini. D-DAI-ROM-1 58.1328

**Pl. 13** Dessin Jean-Paul Dal Bianco, Avenches. © A. de Pury-Gysel

**Pl. 14.1-2** © Yale University Art Gallery. Dura-Europos Collection

## BIBLIOGRAPHIE

Les sources sont citées d’après *Der Neue Pauly*, vol. 1, Berlin 1996, XXXIX–XLVII.

**Acqua 2016** Acqua, Cristina Marta: Imperial Representation at Dura Europos. Suggestions for Urban Paths. In: Kaizer 2016, 144–164.

**Alföldy 1935** Alföldy, Andreas: Insignien und Tracht der römischen Kaiser. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 50, 1935, 1–171.

**Baratta 2016** Baratta, Giulia: *Imaginarium vel imaginiferi*: note sul ruolo e le funzioni dei portatori di *imagines*. In: Wolff, Catherine et Faure, Patrice (éd.), Les auxiliaires de l’armée romaine. Des alliés aux fédérés. Actes du sixième Congrès de Lyon (23–25 octobre 2014). Paris 2016, 329–341.

**Boteva 2013** Boteva, Dilyana: Emperor Septimius Severus and his family members visiting the province of Thrace: AD 193–204. In: Parissaki, Maria-Gabriella G. (éd.), Aspects of the Roman province of Thrace. In: Meletimata 69. Thrakika Zetemata II. Athen 2013, 85–98.

**Cancik - Hitzl 2003** Cancik, Hubert et Hitzl, Konrad (éd.): Die Praxis der Herrscherverehrung in Rom und seinen Provinzen. Tübingen 2003.

**Daut 1975** Daut, Raimund: Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer. Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. Reihe 2; Bd. 56. Heidelberg 1975.

**Delbrück 1929** Delbrück, Richard: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin 1929.

- v. Domaszewski 1885** v. Domaszewski, Alfred: Die Fahnen im römischen Heer. In: v. Domaszewski, Alfred: Aufsätze zur römischen Heeresgeschichte. Nachdruck der Aufsätze von 1885–1925/26. Darmstadt 1972, 1–80.
- Edelmann 2008** Edelmann, Babett, 2008: *Pompa und Bild im Kaiserkult des römischen Ostens*. In: Rüpke 2008, 153–167.
- Edelmann-Singer 2016** Edelmann-Singer, Babett: Die Kaiserpriesterinnen in den östlichen Provinzen des Reiches – Reflexionen über Titel, Funktion und Rolle. In: Kolb – Vitale 2016, 387–405.
- Fink 1971** Fink, Robert O.: *Roman Military Records on Papyrus*. Philological monographs of the American Philological Association 26. Cleveland 1971.
- Fink et al. 1940** Fink, Robert O. – Hoey, Allan S. – Snyder, Walter F.: *The Feriale Duranum*. Yale Classical Studies 7. Yale 1940.
- Fishwick 1991** Fishwick, Duncan: *The Imperial Cult in the Latin West*. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume II, 1. Leiden–Boston 1991.
- Fittschen – Zanker 1994** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. Band 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse. Mainz <sup>2</sup>1994 (1985).
- Flamerie de Lachapelle et al. 2012** Flamerie de Lachapelle, Guillaume – France, Jérôme – Nelis-Clément, Jocelyne: *Rome et le monde provincial*. Documents d'une histoire partagée. II<sup>e</sup> a. a.C.–V<sup>e</sup> s. p.C. Paris 2012.
- Fless 2004** Fless, Friederike: *Römische Prozessionen*. In: *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThCRA)*, I. Processions, sacrifices, libations, fumigations, dedications. Los Angeles 2004, 33–58.
- Flower 1996** Flower, Harriet I.: *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Oxford 1996.
- Freis 1984** Freis, Helmut (éd. et trad.): *Historische Inschriften zur römischen Kaiserzeit: von Augustus bis Konstantin*. Texte zur Forschung 49. Darmstadt 1984.
- Giumlia-Mair 2017** Giumlia-Mair, Alessandra: *Technical study on the gold bust of Septimius Severus from Plotinopolis*. In: Pury-Gysel 2017, 35–41.
- Gounelle – Izydorczyk 1997** Gounelle, Rémi – Izydorczyk, Zbigniew: *L'évangile de Nicomède ou Les Actes faits sous Ponce Pilate, suivi de La lettre de Pilate à l'empereur Claude*. Introduction, traduction et notes. Apocryphes 9. Turnhout 1997.
- Heinen 2006** Heinen, Heinz: *Herrscherkult im römischen Ägypten und *damnatio memoriae* Getas*. Überlegungen zum Berliner Severertondo und zu Papyrus Oxyrhynchus XII 1449. Günter Grimm zum 50. Geburtstag am 18. Mai 1990, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 98, 1991, 263–298. In: Heinen, Heinz, *Vom hellenistischen Osten zum römischen Westen*. Ausgewählte Schriften zur Alten Geschichte. Historia Einzelschriften 191. Stuttgart 2006, 105–141.
- v. Hesberg 1978** v. Hesberg, Henner: *Archäologische Denkmäler zum römischen Kaiserkult*. In: Temporini, Hildegard – Haase, Wolfgang (éd.): *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II* 16,2. Berlin, New York 1978, 911–995.

- Hill 1993** Hill, Philip Victor: The portraiture of Septimius Severus and his Family on Coins from the Mint of Rome ad 193–217. In: Price, M.– Burnett, A.– Bland, R. (éd.): *Essays in Honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins*. London 1993, 183–189.
- Højte 2005** Højte, Jakob Munk: Roman imperial statue bases: from Augustus to Commodus. Aarhus 2005.
- Johansen 1995** Johansen, Flemming: *Catalogue Roman Portraits III*. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen 1995.
- Kavanagh 2015** Kavanagh, Eduardo: Estandartes militares en la Roma antigua. Tipos, simbología y función. *Anejos de Gladius* 16. Madrid 2015.
- Kayzer 2006** Kayzer, Ted: A note on the fresco of Iulius Terentius from Dura-Europos. In: Rollinger, Robert – Truschnegg, Brigitte (éd.), *Altertum und Mittelmeerraum. Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante*. Festschrift für Peter W. Haider zum 60. Geburtstag. Stuttgart 2006, 151–159.
- Kayzer 2016** Kayzer, Ted (éd.): *Religion, Society and Culture at Dura Europos*. Cambridge 2016.
- Kolb - Vitale 2016** Kolb, Anne – Vitale, Marco (éd.): *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches. Organisation, Kommunikation und Repräsentation*. Berlin 2016.
- Kruse 1934** Kruse, Helmut: *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reich. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 29.3. Paderborn 1934.
- Künzl 1983** Künzl, Ernst: Zwei silberne Tetrarchenporträts im RGZM und die römischen Kaiserbildnisse aus Gold und Silber. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 30, 1983, 381–402.
- Lahusen 1984** Lahusen, Götz: *Schriftquellen zum römischen Bildnis. I. Textstellen. Von den Anfängen bis zum 3. Jahrhundert n. Chr.* Bremen 1984.
- Lahusen 2001** Lahusen, Götz, 2001: Zu Bildnissen aus vergoldeter Bronze und Edelmetall. In: Lahusen, Götz – Formigli, Edilberto, *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik*. München 2001, 505–521.
- Lichtenberger 2011** Lichtenberger, Achim: *Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193–211 n. Chr.)*. Leiden 2011.
- Liertz 1998** Liertz, Uta-Maria: *Kult und Kaiser: Studien zu Kaiserkult und Kaiserverehrung in den germanischen Provinzen und in der Gallia Belgica zur römischen Kaiserzeit*. *Acta Instituti Romani Finlandiae* 20. Rom 1998.
- Loerke 1985** Loerke, William C.: In: Cavallo, G. – Gribomont, J. – Loerke, W. C.: *Codex purpureus Rossanensis. Édition fac-similé*, Rome et Graz 1985, 145–168.
- Mangas 1971** Mangas, Julio: Un capítulo de los gastos en el municipio romano de Hispania a través de las informaciones de la epigrafía latina. *Hispania Antiqua* 1. 1971, 105–146.
- McCann 1968** McCann, Anna Marguerite: The portraits of Septimius Severus (A. D. 193–211). *Memoirs of the American Academy in Rome* 30. Sans lieu 1968.



- Niemeyer 2007** Niemeyer, Barbara: Trassologie an römischem Silber. Herstellungstechnische Untersuchungen am Hildesheimer Silberfund. BAR International Series 1621. Oxford 2007.
- Oliver 1941** Oliver, James Henry: The Sacred Gerusia. The American Excavations in the Athenian Agora. Hesperia Supplement 6. Baltimore 1941.
- Pekáry 1985** Pekáry, Thomas: Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Dargestellt anhand der Schriftquellen. Das römische Herrscherbild 3.5. Berlin 1985.
- Pekáry 1986** Pekáry, Thomas: Das Opfer vor dem Kaiserbild. Bonner Jahrbücher 186, 1986, 91–103.
- Pernicka 2014** Pernicka, Ernst: Possibilities and limitations of provenance studies of ancient silver and gold. In: Meller, Harald – Risch, Roberto – Pernicka, Ernst (éd.): Metalle der Macht – Frühes Gold und Silber. Metals of power – Early gold and silver. 6. Mitteldeutscher Archäologentag vom 17. bis 19. Oktober 2013 in Halle (Saale). 6<sup>th</sup> Archaeological Conference of Central Germany, October 17–19, 2013 in Halle (Saale). Halle 2014, 153–164.
- Pick 1977–1978** Pick, Behrendt: Die antiken Münzen von Dacien und Moesien. Die antiken Münzen Nord-Griechenlands 1. (Berlin 1898). Sala Bolognese 1977–1978.
- Price 1984** Price, Simon R. F.: Rituals and power. The Roman imperial cult in Asia Minor. Cambridge 1984.
- de Pury-Gysel 2017** de Pury-Gysel, Anne: Die Goldbüste des Septimius Severus. Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser. Mit Beiträgen von Alessandra Giumlia-Mair. Fotos der Goldbüste des Septimius Severus von Thanos Kartsoglou. Basel – Frankfurt 2017. [http://edoc.unibas.ch/56095/1/9783952454268\\_rights\\_restricted%0285%029.pdf](http://edoc.unibas.ch/56095/1/9783952454268_rights_restricted%0285%029.pdf)
- de Pury-Gysel 2019** de Pury-Gysel, Anne: The gold bust (*imago*) of Septimius Severus from Didymoteicho (*Plotinopolis*). In: Journal of Roman Archaeology 32, 2019, 313–328.
- de Pury-Gysel – Lehmann – Giumlia-Mair 2016** de Pury-Gysel, Anne – Lehmann, Eberhard H. – Giumlia-Mair, Alessandra: The manufacturing process of the gold bust of Marcus Aurelius: evidence from neutron imaging. In: Journal of Roman Archaeology 29, 2016, 477–493.
- Riccardi 2002** Riccardi, Lee Anne: Military standards, Imagines, and the Gold and Silver Imperial Portraits from Aventicum, Plotinopolis, and the Marengo Treasure. In: Antike Kunst 45, 2002, 86–99.
- Rüpke 2008** Rüpke, Jörg (éd.): Festriviale in der römischen Kaiserzeit. Studien und Texte zu Antike und Christentum 48. Tübingen 2008.
- Schönert 1965** Schönert, Edith: Die Münzprägung von Perinthos. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 45. Berlin 1965.
- Soechting 1972** Soechting, Dirk: Die Porträts des Septimius Severus. Bonn 1972.
- Stäcker 2003** Stäcker, Jan: Princes und miles. Studien zum Bindungs- und Nahverhältnis von Kaiser und Soldat im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. Hildesheim – Zürich – New York 2003.

- Süss 2003** Süss, Jürgen: *Kaiserkult und Urbanistik. Kultbezirke für römische Kaiser in kleinasiatischen Städten*. In: Cancik – Hitzl 2003, 249–281.
- Töpfer 2011** Töpfer, Kai Michael: *Signa Militaria: Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 91. Mainz 2011.
- Töpfer 2015** Töpfer, Kai Michael: *Standards*. In: Le Bohec, Yann (éd.): *The encyclopedia of the Roman Army*. Malden, Mass. 2015, vol. III, 922.
- Van Andringa 2000** Van Andringa, William: *Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'imago dans les Gaules romaines*. In: Van Andringa, William (éd.): *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine*. Publications de Université de Saint-Étienne. Saint-Étienne 2000, 27–44.
- Vavritsas 1969** Vavritsas, Andreas: *Eine Goldbüste aus Didymoteichon*. Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. II. Archéologie, Histoire de l'Antiquité, Arts. Sofia 1966. Sofia 1969, 419–422.
- Wankel 1979** Wankel, Hermann (éd.): *Die Inschriften von Ephesos 1a. Nr. 1–47 (Texte)*. *Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*. Bonn 1979.
- Weigel 2000** Weigel, Thomas: *Le colonne del ciborio dell'altare maggiore di San Marco a Venezia: nuovi argomenti a favore di una datazione in epoca protobizantina*. In: *Quaderni Centro tedesco di studi veneziani* 54. Venise 2000.
- Wörle 1988** Wörle, Michael: *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda*. München 1988.

---

NORBERT FRANKEN

## **GERÄTSTÄNDER, KLAPPTISCH ODER REISEWAGEN**

### Wozu dienten die römischen Bronze- statuetten griechischer ›Philosophen‹?

#### ABSTRACT

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die praktischen Verwendungsmöglichkeiten späthellenistischer und römisch-kaiserzeitlicher Bronzestatuetten griechischer ›Philosophen‹. Nur für wenige der insgesamt nicht sehr zahlreich erhaltenen Statuetten ist die ursprüngliche Verwendung bekannt. Doch zeichnen sich mindestens drei verschiedene Materialgruppen ab. Danach dienten die Statuetten griechischer Intellektueller im späten Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit als Dekor von Gerätständern, im 3. Jh. als Aufsätze drei- oder vierbeiniger Klappische und im 3. und 4. Jh. zum Schmuck von Reisewagen. Während die Figuren der ersten Gruppe direkt auf griechische Typen zurückgreifen, folgen die Bronzen der zweiten und dritten Gruppe zwar ebenfalls griechischen Typen, doch mit einer für die Zeit typischen Vergrößerung, wobei zwei bislang nur aus Spanien bekannte ›Philosophen‹ an Reisewagen als antike Nachgüsse nach den nur wenig früher entstandenen Klappischaufsätzen anzusehen sein dürften. In der Frühzeit finden die ›Philosophen‹ auf den an monumentale Votivsäulen erinnernden Gerätständern ihre Begründung in den damals den Wohnluxus beherrschenden sakral-idyllischen Landschaftsbildern, während die Aufsätze mittel- und spätkaiserzeitlicher Klappische auffälligerweise dasselbe breit gefächerte Themenspektrum (Achill, Amazonen, Meerwesen, Odysseus, Rennpferde etc.) abbilden, das von gleichzeitigen Mosaikfußböden bekannt ist. Nach heutiger Kenntnis scheinen an den Klappischen

sowohl Versammlungen mit drei bis vier Gelehrten als auch Unterrichtsszenen mit einem Dozenten und zwei bis drei Schülern vorzukommen.

---

## EINLEITUNG

Anfang Juni 2017 erreichte mich eine Anfrage von François Queyrel, ob ich bereit wäre, auf der von ihm zusammen mit Dietrich Boschung organisierten Tagung zu »*Formats et fonctions du portrait antique / Formate und Funktionen des antiken Porträts*« über Bronzestatuetten griechischer Philosophen zu referieren<sup>1</sup>. Auch wenn die antiken Intellektuellenbildnisse zu diesem Zeitpunkt nicht im Fokus meiner Forschungen standen, bin ich der Einladung nach Paris doch vor allem deshalb gerne gefolgt, weil mich Fragen nach der Funktion figürlicher römischer Bronzegeräte seit vielen Jahren nachhaltig beschäftigen.

Die grundsätzliche Bedeutung dieser hier am Beispiel römischer Philosophenstatuetten untersuchten Fragestellung liegt darin begründet, dass sich durch die Einbindung eines einzelnen Fundstücks in eine über längere Zeit produzierte Materialgruppe nicht nur konkretere Angaben zur Verwendung, sondern ebenso zum Verbreitungsgebiet und zur mutmaßlichen Entstehungszeit machen lassen. Üblicherweise verdichten sich dabei die Indizien mit steigender Menge der Denkmäler.

Doch gibt es bei den Bronzestatuetten griechischer Geistesgrößen ein besonderes Problem. Anders als die wesentlich zahlreicheren Figuren und Szenen aus der Welt des Theaters, des Amphitheaters und des Circus sind selbst bei sehr großzügiger Definition kleinplastische Darstellungen griechischer Intellektueller nur in verhältnismäßig geringer Anzahl überliefert, was dazu führte, dass manche Archäologen in der Absicht, die Materialbasis zu vergrößern, bisweilen auch auf hinsichtlich

---

**1** Ich möchte François Queyrel (Paris) und Dietrich Boschung (Köln) für die freundliche Einladung und die Organisation der höchst anregenden Tagung sehr herzlich danken. Ebenso gilt mein Dank Uta Dirschedl, Sascha Kansteiner (Berlin) und Stéphane Verger (Paris) für weiterführende Diskussionen sowie Stefano Casciu, Maria Cristina Guidotti, Mario Iozzo (Florenz), José María Murciano Calles (Mérida), Sylvie Colomb, Claire Martin, Paulette Pelletier-Hornby (Paris) und Alberto del Olmo Iturriarte (Zamora) für Informationen, Photos und die Gewährung von Publikationsrechten.

ihrer Benennung zweifelhafte Statuetten<sup>2</sup> oder sogar auf Fälschungen zurückgriffen<sup>3</sup>. Dabei handelt es sich beispielsweise um Bronzen, die sich bei genauer Betrachtung als verkleinerte Kopien bekannter großplastischer Philosophenstatuen erweisen und damit anderen kleinformatigen Imitationen stadtrömischer Capolavori, wie zum Beispiel billigen Kopien nach der Sitzstatue des Petrus im Petersdom, dem ›Augustus von Primaporta‹ oder anderen an die Seite stellen lassen<sup>4</sup>. Ich möchte auf die verschiedenen Arten von Fälschungen figürlicher Bronzen hier nicht weiter eingehen, will aber darauf hinweisen, dass oft schon die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Zuweisung an eine Materialgruppe ein Argument für oder gegen die Echtheit eines Fundstücks sein kann<sup>5</sup>.

Nachfolgend sollen nun in aller Kürze und möglichst in chronologischer Reihenfolge drei den Verfasser besonders interessierende Materialgruppen späthellenistisch-frühkaiserzeitlicher und spätantiker Bronzegeräte mit Darstellungen von ›Philosophen‹ vorgestellt werden, wobei eine scharfe Abgrenzung zu Darstellungen von Pädagogen, Aposteln oder anderen Männern des Geistes weder möglich noch beabsichtigt ist. Überhaupt ist die in der wissenschaftlichen Literatur oft vorherrschende Frage nach Benennung und Zuweisung einzelner Portraittypen nicht Gegenstand dieser Abhandlung.

---

**2** Zu Unrecht für ein Intellektuellenbildnis hielt McGowan 2017 eine 40,3 cm hohe Handwerkerstatuette in New York, MMA Acc.no 1972.11.1 für die eher eine Benennung als Dädalus zu erwägen wäre. Der von Calcani 2016 publizierte Vorschlag, in der Bronze eine Fälschung zu sehen, ist zweifellos verfehlt.

**3** Vgl. einen ›Aischines‹ in Privatbesitz, sowie je einen ›Sophokles‹ in Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Inv. 537 (Lang 2012, 185 Nr. S Soph6 Abb. 244 Taf. 37), in Reggio Emilia (Bolla 2012, 12 Abb. 23) und im Seattle Art Museum Inv. 70.108. Zu Recht angezweifelt wurde auch eine Büste in Leipzig (Lang 2012, 181 Nr. ?S Ep2 Abb. 234 Taf. 33).– Die von Willers 2017, 149 angeführten materialwissenschaftlichen Argumente für die Echtheit eines Bleiköpfchens des Homer im Antikenmuseum Basel können den Verfasser nicht überzeugen. (2018 wurde ein ganz entsprechendes Köpfchen im Internet zum Kauf angeboten.)

**4** Zu Fälschungen antiker Bronzestatuetten zuletzt auch: Franken 2015.

**5** Von vornherein zum Scheitern verurteilt sind so zum Beispiel alle Versuche, einzelne Objekte der nicht existierenden Materialgattung ›rundplastische Portraittatuetten römischer Kaiser‹ nachzuweisen.

Nicht behandelt werden auch die auf profilierten Sockeln aufgestellten Portraitbüstchen<sup>6</sup>, die nach Stil und Qualität mit den hier behandelten späthellenistischen und frühkaiserzeitlichen Statuetten auf einer Stufe stehen und aus demselben Vorrat antiker Portraittypen schöpfen, formal allerdings enge Bezüge zu den von Karsten Dahmen im Rahmen seiner Doktorarbeit untersuchten bronzenen Portraitbüstchen römischer Kaiser und Privatpersonen besitzen<sup>7</sup>.

Weitgehend ausgeklammert sind auch die Appliken, d. h. bronzene Relieffiguren, die nach Analogien zu schließen wenigstens zum Teil zu öffentlichen Denkmälern, wie etwa zu der Basis einer Philosophenstatue gehörten<sup>8</sup>. Es sei hier nur eine 12,5 cm hohe, seit langem verschollene und deshalb nie wieder behandelte Applik der ehemaligen Sammlung Gréau (Abb. 1) erwähnt<sup>9</sup>. Der vollbärtige und kahlköpfige, mit langem Chiton und Mantel gekleidete Mann gehörte, wie für Appliken nicht anders zu erwarten, ehemals zu einer mehrfigurigen szenischen Darstellung. Der Dargestellte steht frontal zum Betrachter, dreht aber den Kopf zu seiner rechten Seite und wendet sich so einem imaginären Gesprächspartner zu. Zudem dürfte die weg gebrochene Hand des vor der Brust erhobenen rechten Arms einen Redegestus vollzogen haben. Den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis der Szene hält der Mann in Form eines henkellosen Bechers in seiner Linken. Es kann kaum ein Zweifel sein, dass es sich dabei um den Schierlingsbecher handelt, durch den der Philosoph Sokrates im Jahre 399 v. Chr. in Athen hingerichtet wurde<sup>10</sup>.

Ebenso von der Untersuchung ausgeschlossen sind verschiedene Fragmente und bisher nicht eindeutig funktional definierbare Gerätbronzes<sup>11</sup>. Besonders bei den nur auf die Wiedergabe des Kopfes oder der

---

**6** Vgl. z. B. Lang 2012, Taf. 31 (unten). 34 (unten) – 35 (oben). 37 und 41 (jeweils unten rechts).

**7** Vgl. Dahmen 2001.

**8** Vgl. Franken 1999, 603; Lang 2012, 190 Nr. V U2. 7–9 Taf. 45 f. (ohne glaubhaften Verwendungsvorschlag).

**9** Froehner 1885, 239 f. Nr. 1126 mit Abb. («... On a pensé à Socrate buvant la ciguë.»); Reinach, RSt II 570, 7 («Socrate allant boire la ciguë?»).

**10** Möglich, wenn auch weniger sicher scheint eine Identifizierung als Sokrates bei einer verschollenen, angeblich aus Capri stammenden Statuette: Reinach, RSt. II 55, 7 («Socrate avec la ciguë?»).

**11** Vgl. u. a. einen stark beschädigten Kopf des Zenon (?) in Alessandria, Museo Civico Inv. 728. C. Troso, I bronzetti figurati, in: Crosetto – Venturino 2007, 205 f. Abb. 144; die 7,2 cm hohe Statuette eines sitzenden Philosophen im

Büste reduzierten Stücken scheint keine eindeutige Abgrenzung zu den Darstellungen von Handwerkern, Hirten oder mythologischen Figuren, wie etwa den Silenen, möglich.

#### SPÄTHELLENISTISCH-FRÜHKAISERZEITLICHE PORTRAITSTATUETTEN GRIECHISCHER INTELLEKTUELLER

Die meiste Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Diskussion der letzten Jahre fanden vier durchweg hoch qualitätvolle ›Philosophen‹statuetten aus dem späten Hellenismus oder der frühen römischen Kaiserzeit, also ungefähr dem 1. Jahrhundert v. und dem 1. Jahrhundert n. Chr. Es handelt sich dabei um die Portraitstatuetten zweier sitzender und zweier stehender Männer, in denen bekannte Vertreter der griechischen Geisteswelt zu sehen sind, obwohl sich bisher nur einer von ihnen identifizieren lässt.

Die größere der beiden Sitzstatuetten, der 47 cm hohe, angeblich aus Brindisi stammende, so genannte ›Kleanthes‹ im Britischen Museum (Abb. 2) stellte sicherlich einen berühmten Mann dar, wie sich auch aus der Existenz weiterer Kopien aus Marmor erschließen lässt<sup>12</sup>.

Nur 27,2 cm hoch ist der zweite unbekanntesitzende im Cabinet des Médailles in Paris (Abb. 3), der aus dem heute größtenteils im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrten Bronzestatuettenfund von Montorio Veronese (Provinz Verona, Italien) stammen soll<sup>13</sup>.

Augenscheinlich weniger qualitativ und deutlich kleiner sind zwei weitere Sitzstatuetten, die hier nur der Vollständigkeit halber eingeschoben werden, obwohl sie aus verschiedenen Gründen kaum abschließend zu bewerten sind: Mutmaßlich authentisch, doch ohne Kopf und somit wenig aussagekräftig ist eine als Fragment angeblich 13 cm bzw. ergänzt 14,2 cm hohe, verschollene Statuette eines sitzenden Gelehrten, die sich nacheinander in den Sammlungen Ferroni, Stroganoff und Hirsch

---

Kunsthandel: Kat. München 2009, 130 Nr. 306 mit Abb.; und ein Köpfchen von zweifelhafter Echtheit in Zagreb: Brunšmid 1913/14, 241 f. Nr. 84 Abb. 84.

**12** London, BM. Inv. 1865,0712.1. Angeblich aus Brindisi. Maße: 47 × 47 × 27 cm. Lit.: von den Hoff 1994, 166 Nr. 2 Taf. 50 f. Abb. 196–203.

**13** Paris, Cabinet des Médailles. Inv. Bronze 853. Aus dem Fund von Montorio Veronese. H 27,2 cm. Lit.: von den Hoff 1994, 161–165 Taf. 46 f. Abb. 182–187 (mit weiterer Lit.).



**1** Verschollene Bronzeapplik: Tod des Sokrates



**2** Bronzestatuette des ›Kleantes‹ in London

befand<sup>14</sup>. Zuletzt war sie offenbar in fälscherischer Absicht mit dem Kopf eines kahlköpfigen und unbärtigen, älteren Mannes ergänzt und somit zum »Römer« geworden<sup>15</sup>.

Ohne Autopsie kaum zu beurteilen ist auch die aus der Sammlung Dutuit stammende Figur eines Sitzenden im Petit Palais in Paris. Der bartlose Mann zeigt eine ausgeprägte Stirnglatze, weshalb es sich um einen römischen Denker könnte. Die Rückseite ist ganz wie bei einer Applik zur Befestigung auf einem Stuhl oder einem bewegten Reliefhintergrund ausgehöhlt. Der in einem Stück mit der übrigen Figur gegossene Fußschemel ist allerdings ungewöhnlich, weshalb schon früher einmal vermutet wurde, dass es sich um den neuzeitlichen Nachguss einer antiken Bronze handeln könnte<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Kat. Rom 1909, 45 Nr. 439 Taf. 63; Reinach, RSt IV 398,6.

<sup>15</sup> Kat. Luzern 1957, 24 Nr. 56 Taf. 25.

<sup>16</sup> Paris, Petit Palais. Inv. DUT 46. Fundort unbekannt, ehemals Slg. Bourguignon. H 12 cm. Lit.: Petit 1980, 199 Nr. 112 mit zwei Abb.





3 Bronzestatuette eines ›Philosophen‹ in Paris



4 Bronzestatuette eines Epikureers in New York

Für unsere Fragestellung wichtiger sind zwei Statuetten stehender Intellektueller. Dies ist zum einen die 26,3 cm hohe, späthellenistische Statuette eines mutmaßlichen Epikureers in New York (Abb. 4)<sup>17</sup>. Die Figur steht auf einem wohl original zugehörigen ionischen Kapitell, das die Bekrönung eines Lampenständers bildete. Wie Vergleichsstücke aus den Vesuvstädten zeigen, dienten die zum Teil erhaltenen seitlichen Haken zum Aufhängen bronzener Lampen.

<sup>17</sup> New York, MMA. Acc. no. 10.231.1. Angeblich aus Ostia. H (der Statuette) 26,3 cm. Lit.: von den Hoff 1994, 171–178 Taf. 53 f. Abb. 208–215; Zanker 2016, 42–45 Nr. 11 mit acht Abb. (mit weiterer Lit.).



5 Bronzestatuette des Demosthenes in Cambridge/Mass.

Auch wenn es keines zusätzlichen Beweises bedurft hätte, dass es sich bei diesen Statuetten um Kopien bzw. um verkleinerte Wiederholungen nach ungefähr lebensgroßen statuarischen Vorbildern handelt, müssen wir für die jüngst noch einmal von Adrian Stähli sehr gründlich untersuchte Bronze des Demosthenes (384–322 v. Chr.) in Cambridge/Mass. (Abb. 5) sehr dankbar sein.<sup>18</sup> Sie entspricht dem um 280 v. Chr. entstandenen, namentlich identifizierten und durch mehrere Marmor-

---

**18** Cambridge/Mass., Harvard Art Museums. Inv. 2007.221. H 23,2 cm. Lit.: Stähli 2014, 132. 142–143 Abb. 6.7 a–d (mit weiterer Lit.).



6 Klapptischaufsatz des Menander in Rom

kopien überlieferten Statuentypus des athenischen Redners und Staatsmanns. Durch den Vergleich erhalten wir eine genaue Vorstellung vom künstlerischen Vermögen und der Vorbildtreue des verantwortlichen römischen Bronzemeisters. Auch wenn der Verfasser die Statuette zuletzt vor mehr als 20 Jahren und nur durch das Glas der Vitrine betrachten konnte, scheinen die bei verkleinerten Bronzekopien nach bekannten marmornen Meisterwerken sonst häufig aufkommenden Zweifel an der Authentizität in diesem Fall nicht angebracht.

Wir können also festhalten, dass neben den hier nicht näher untersuchten kleinformatischen Portraitbüsten auch die qualitätvollen späthelle-



7 Klapptischaufsatz eines anonymen ›Philosophen‹ in Rom

nistisch-frühkaiserzeitlichen Portraitstatuetten aus demselben Vorrat großplastischer spätklassisch-hellenistischer Bildnistypen griechischer ›Philosophen‹ schöpften.

Obwohl bisher nur für den New Yorker Philosophen die praktische Zugehörigkeit zu einem Gerätständer nachweisbar scheint, könnten nach Ansicht des Verfassers auch die Bronzen in Paris (Bibliothèque Nationale) und Cambridge/Mass. zu solchen gehört haben. Dabei dürfte die dafür zu große Sitzfigur in Paris aber wohl nicht auf dem Pfeiler- bzw. Säulenmonument, sondern auf gemeinsamer Basis davor platziert gewesen sein, während die Verwendung der noch größeren Sitzstatuette in Lon-



**8** Klapptischaufsatz (?) eines Schülers  
in Florenz



**9** Klapptischaufsatz eines ›Apostels‹  
in London

don vorerst offen bleiben muss. Die Materialgattung der an Votivsäulen und andere großformatige Weihgeschenkträger in griechischen Heiligtümern erinnernden pfeiler- oder säulenförmigen Gerät- bzw. Lampenständer hat ihren Ursprung in den späthellenistischen, sakralidyllischen Landschaften. Die hier fassbare Kombination von Philosophenbild und Heiligtumsrequisit dürfte sich aus der Tatsache heraus erklären, dass ein Heiligtum nach antikem Verständnis durchaus den passenden Rahmen für eine philosophische Unterhaltung oder den philosophischen Unterricht liefern konnte, wie dies auch das bekannte Mosaik mit den Sieben Weisen in Neapel bildlich wiedergibt.

SPÄTKAISERZEITLICHE KLAPPTISCHE MIT AUFSÄTZEN IN GESTALT  
GRIECHISCHER ›PHILOSOPHEN‹

An erster Stelle zu nennen sind zwei vor mehr als zehn Jahren schon einmal behandelte ›Philosophen‹-Statuetten, die beide 1664 im Bereich der Domus Valeriorum unweit der Kirche S. Stefano Rotondo auf dem Caelius in Rom gefunden wurden und sich heute in der Sammlung des Palazzo Venezia befinden<sup>19</sup>. Während eine der beiden Statuetten (Abb. 6) ganz dem für den Komödiendichter Menander (342/341–291/290 v. Chr.) rekonstruierten Statuentypus entspricht und wahrscheinlich auch so zu benennen sein dürfte, bleibt der zweite Denker (Abb. 7), der ebenfalls in einem auf hellenistische Vorbilder zurückgehenden Typus dargestellt ist, vorläufig namenlos. Leider sind die Köpfe der offenbar nur indirekt, d. h. durch freies Nachmodellieren auf frühere Vorbilder zurückgreifenden Figuren so wenig detailliert, dass es schwer fallen dürfte, sie mit der nötigen Sicherheit einem bestimmten großplastisch überlieferten Porträttypus zuzuweisen.

## EIN JUGENDLICHER ›PHILOSOPH‹ IN FLORENZ

An die nachweislich zum Schmuck spätantiker Metallklapptische gehörenden ›Philosophen‹ in London, Paris und Rom lässt sich wohl auch eine durch historische Antikenzeichnungen bekannte und hier erstmals in Fotografien (Abb. 8) vorgelegte Statuette eines jungen Mannes im Archäologischen Museum in Florenz anschließen<sup>20</sup>.

Über die Provenienz der Figur weiß man nach freundlicher Auskunft von Mario Iozzo nicht mehr, als dass sie aus den zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert entstandenen Sammlungen der Familien Medici und Lorena stammt und erst 1880 mit der alten Nummer »Gallerie 458« aus den Uffizien übernommen wurde. Laut der jüngst von Cristiana Zaccagnino vorgelegten Dokumente erwähnt sie Luigi Lanzi erstmals in seinem 1777 unter dem Titel »*Il gabinetto de' bronzi antichi eretto nella Regia Galleria di*

**19** Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Inv. P. V. 9753 / P. V. 9754. Aus Rom, Domus Valeriorum bei S. Stefano Rotondo (1664). H 11,7 cm / H 11,6 cm. Lit.: Franken 2007a, 201–221.

**20** Florenz, Museo Archeologico Inv. 2329. Höhe 13,8 cm. B 8 cm. T 8 cm. Lit.: Milani 1912, 169 ohne Abb. (»poeta seduto?«); Zaccagnino 2010, Taf. I 115 unten (in zwei Ansichten).



10 Wagenbronze mit einem ›Philosophen‹ in Zamora



11 Wagenbronze mit zwei ›Philosophen‹ aus Mérida

*Firenze per ordine di Sua Altezza Reale Pietro Leopoldo Archiduca d’Austria, Granduca di Toscana etc.*« verfassten Inventar. Damals stand sie zusammen mit anderen menschlichen Figuren und zugehörigen Fragmenten in Schrank Nr. 6 und wurde als »*Altro [uomo] non velato e sedente, in atto di penseroso in sedia curule moderna: è di buon lavoro. L’atteggiamento, la sopravvesta, le solee lo fan credere anzi un filosofo che un uomo di magistratura.*« beschrieben. Erst 135 Jahre später erwähnt Luigi Adriano Milani die Bronze in seinem 1912 erschienenen Museumsführer als Darstellung eines sitzenden Dichters, fügt dieser Benennung aber ein Fragezeichen hinzu. Später scheint die Statuette keine weitere Beachtung mehr gefunden zu haben, was ihrer ungewöhnlichen und darum nicht leicht erklärlichen Ikonographie geschuldet sein dürfte. Umso mehr sollte es sich jedoch lohnen, die Statuette hier eingehender zu betrachten:

In eleganter Haltung sitzt der junge Mann auf einem gepolsterten Klapphocker mit gekreuzten Beinen, bei denen wir das genaue Ausmaß der Ergänzungen ohne Autopsie kaum ermessen könnten. Doch bestätigte Mario Iozzo auf Anfrage, dass es sich sowohl bei den Beinen des Hockers als auch bei der dünnen Bodenplatte um moderne Ergänzungen des späten 18. oder 19. Jahrhunderts handelt sowie dass das ehemals mit Quasten an allen vier Ecken versehene Kissen und die Figur selbst hohl gegossen und von unten offen sind. An den Füßen trägt der junge Mann Sandalen. Dazu scheint er mit Chiton und Mantel bekleidet, wobei der Halssaum des Untergewands soweit hinab fällt, dass die rechte Schulter





12 Wagenbronze mit drei ›Philosophen‹  
in New York

entblößt ist. Die Bartlosigkeit und eine kappenartig am Kopf anliegende Kurzhaarfrisur unterstreichen die Jugendlichkeit des Dargestellten. Er sitzt in lässiger Haltung, das linke über das rechte Bein geschlagen. Die locker auf den Oberschenkel gelegte rechte Hand bildet die Basis für den senkrecht darauf aufgestützten linken Unterarm. Die linke Hand führt zum Kinn hinauf, jedoch ohne es zu stützen. Sein Kopf ist leicht nach rechts gewandt. Es scheint ganz so als lausche er einem unsichtbaren Gesprächspartner. Die fehlenden Augen waren aus einem anderen Material, am ehesten wohl aus Silber, eingelegt, was als Hinweis für eine höhere künstlerische Qualität zu werten ist.

Die auffallend glatte Oberfläche der Statuette könnte auf den ersten Blick Zweifel an ihrer Echtheit begründen, ist aber wohl nur als Folge einer künstlichen Patinierung mit einem für historische Sammlungen typischen, so genannten ›Kunstammerlack‹ zu werten. Aber selbst wenn es sich nur um den Nachguss einer antiken Statuette handeln sollte, was angesichts des abgebrochenen bzw. wieder angesetzten rechten Fußes eher unwahrscheinlich ist, bliebe die nachfolgende typologische Analyse davon unberührt, da modernen Nachgüssen mit wenigen Einschränkungen ein ähnlich hoher dokumentarischer Wert zuzubilligen ist wie zum Beispiel historischen Gipsabgüssen zwischenzeitlich verschollener oder zerstörter Originale.

Obwohl der Hocker ohne Rückenlehne ist und zudem der Behälter für die Schriftrollen fehlt, ist die Florentiner Statuette den Vergleichs-

stücken vom Caelius eng verwandt. Zwar ist wegen des schlechteren Erhaltungszustands die zu vermutende Funktion als Klapptschauftsatz nicht beweisbar. Doch hat sie zumindest höchste Wahrscheinlichkeit. Man erkennt nämlich auf den Zeichnungen wie auf den Fotos, dass die modern ergänzten Hockerbeine und die Bodenplatte in einen modernen Holzsockel eingelassen sind. Letzteres könnte dafür sprechen, dass bei der Auffindung der Bronze noch Teile der verbogenen Beine und der Platte vorhanden waren, die dem Ergänzter als Vorlage zur Rekonstruktion des Sitzmöbels dienten. Die Möglichkeit, dass der abgebrochene und später wieder angesetzte rechte Fuß ehemals fest mit der unbrauchbar gewordenen antiken Bodenplatte verbunden war, würde außerdem plausibel erklären, warum er sich überhaupt erhalten hat.

Die Bronzestatuetten in Florenz folgt einem hellenistischen Vorbild, was sie ebenfalls mit den beiden Bronzen vom Caelius gemeinsam hat. Doch scheint das genaue Vorbild unbekannt zu sein. Mehr noch als die nachlässige Kleidung hindert uns allerdings die Jugendlichkeit daran, den Dargestellten als Philosophen zu bezeichnen. Eher mag man ihn für einen Schüler halten, der mit der gebotenen Aufmerksamkeit den Worten seines Lehrers folgt. Tatsächlich finden sich motivisch verwandte Gruppen von Lehrer und Schüler auf ostgriechischen Grabreliefs hellenistischer Zeit. So steht beispielsweise auf einer aus Smyrna stammenden Grabstele in Leiden einem älteren, sitzenden Mann ein zwar stehender, in der Haltung der übereinander geschlagenen Beine und des auf die rechten Hand aufgestützten linken Arms der Statuette in Florenz sehr ähnlicher Knabe (oder Diener) gegenüber, dem ebenfalls das Gewand von der rechten Schulter gerutscht ist<sup>21</sup>.

Man mag sich fragen, ob dem vor allem von Aphrodite und anderen Göttinnen her bekannten Motiv der entblößten Schulter eine homoerotische Konnotation zugrunde liegen könnte. Doch wollen wir diesem Gedanken nicht weiter nachgehen. Obwohl das Motiv außer bei Göttinnen sonst hauptsächlich bei kleineren Kindern begegnet, soll hiermit im konkreten Fall vermutlich nur die jugendliche Schönheit des Schülers betont werden.

Somit können wir uns den ursprünglichen ikonographischen und funktionalen Zusammenhang der Florentiner Statuette doch recht konkret vorstellen. Wie der drei Episoden aus dem Leben eines Rennpferdes schildernde Dreifuß aus der ehemaligen Fleischman Collection im J.

---

21 Pfuhl – Möbius 1977, I 217 Nr. 830 Taf. 121.

Paul Getty Museum in Malibu (USA) lehrt, konnten mit den thematisch vielfältigen Aufsatzfiguren spätrömischer Klappptische mitunter ganze Geschichten erzählt werden, weshalb man die Statuette in Florenz gedanklich zu einer drei- oder vierfigurigen Szene mit einem Lehrer (und wenigstens einem weiteren Schüler) ergänzen kann.

Während wir bei dem mit zwei Aufsatzfiguren am besten rekonstruierbaren Klappptisch vom Caelius nicht genau sagen können, was die drei oder vier hier einst dargestellten Dichter oder auch Schriftsteller zusammenführte, meint man aus den einzeln erhaltenen Aufsatzfiguren der mit aufgeklapptem Codex bzw. ausgebreiteter Buchrolle dargestellten Lehrer in London<sup>22</sup> (Abb. 9) und Paris verschiedene Unterrichtsszenen rekonstruieren zu können.

Trotz der nur lückenhaft überlieferten Bilderwelt römischer Klappptische scheint kein Zweifel möglich, dass die der spätantiken Elite angehörigen Auftraggeber hiermit, ähnlich wie mit den ebenfalls zum Wohnluxus zu zählenden Bildmosaiken, ein künstlerisches Medium fanden, um neben ihren mythologischen Kenntnissen bzw. Vorlieben (z. B. Achill, Amazonen, Herakles, Kentaurer, Meerwesen, Odysseus etc.) auch kostspielige Freizeitvergünstigungen (Rennpferde) sowie musische und agonistische Bildung zum Ausdruck zu bringen.

## WAGENBRONZEN

Außer an Klappptischen kamen ›Philosophen‹ in der spätantiken Bronzeplastik auch noch an zwei Arten von Wagenbronzen, also als Beschläge römischer bzw. spätantiker Reisewagen vor. Die Funde scheinen sich nicht zufällig in Spanien zu häufen, zeigt sich auf der iberischen Halbinsel doch eine bis weit in die Spätantike fortdauernde Prosperität wie sonst nur noch in der Urbs Aeterna selbst und an wenigen anderen Orten Italiens, Galliens und Germaniens.

Schon seit längerem bekannt ist ein Balkenendbeschlag aus Cañizo de Campos (Abb. 10), der sich heute im Museum von Zamora (Autonome Region Kastilien und León) befindet<sup>23</sup>. Der durch langen Bart und

**22** London, Britisches Museum Inv. 91/5-13/1. Lit.: Franken 2007a, 212–213 Anm. 46 Abb. 7

**23** Zamora (E), Museo Inv. 82/13/1. Aus Cañizo de Campos. H 9,6 cm. B 5,5 cm. T 8,5 cm. Lit.: Fernández 1986, 261–267; Kat. Madrid 1990, 322 Nr. 304 mit Abb.; Garcia – Abasolo 1993, 188 f. Nr. 8 Taf. 7; Pozo 2002, 142 f. Nr. 13 Abb. 7.

hohe Stirn charakterisierte Mann, der ohne irgendeine Angabe eines Stuhls auf der vorderen Kante einer quaderförmigen Tülle sitzt, ist in einen Mantel gehüllt, der den größten Teil des Oberkörpers frei lässt. In bequemer Haltung schlägt der Dargestellte das linke Bein über das rechte und breitet darauf eine mit beiden Händen gehaltene Buchrolle aus. Er wendet seinen Kopf leicht nach links und je nach Blickwinkel erscheint es fast so, als neige er auch die Schriftrolle einem unsichtbaren Gesprächspartner entgegen. Der untere Saum des Mantels und beide Füße sind als Folge einer Beschädigung abgebrochen.

Etwas mehr als 370 Straßenkilometer südlich des Fundorts der ersten Wagenbronze wurde vor einigen Jahren in der archäologischen Zone von Morería bei Mérida (Autonome Region Extremadura) im Südwesten Spaniens eine außerordentlich interessante zweite Wagenbronze (Abb. 11) gefunden<sup>24</sup>. In diesem Fall handelt es sich um das Beispiel einer nicht zuletzt in Spanien weit verbreitete Materialgattung, deren Beispiele in der spanischen Fachliteratur meist als ›pasariendas‹, also als Zügelführungen bezeichnet werden, die in Wirklichkeit aber einer komfortableren Federung des Wagens dienten, indem man mittels starker Gurte den Wagenkasten an ihnen aufhängte<sup>25</sup>. An einer schlanken, von unten offenen und sich nach oben hin mehr und mehr verjüngenden Tülle sitzen seitlich zwei s-förmig gebogene Streben an, die jeweils eine massive Öse zum Durchziehen der Tragegurte bilden und oben in einem zur Seite blickenden Pantherkopf auslaufen. Darauf sitzen wiederum ohne einen wirklichen Stuhl nebeneinander zwei sehr ähnliche Philosophen. Beide weisen sie dieselbe Manteltracht, dieselbe Kopfwendung und dieselbe Körperhaltung wie die Wagenbronze in Zamora (Abb. 10) auf. Auch sind sie beide vollbärtig und teilweise kahlköpfig. An den Füßen tragen sie Sandalen, wie man sie wohl auch für die zuvor betrachtete Wagenbronze voraussetzen muss. Da die rechten Hände an beiden Figuren, vermutlich aufgrund mutwilliger Beschädigung, fehlen, beschränken sich die noch nachweisbaren Unterschiede nur auf die jeweils mit der linken Hand gehaltenen Attribute. Während der vom Betrachter aus links sitzende Mann einen aufgeschlagenen Codex hält, umfasst die Linke des rechts dargestellten eine geschlossene Buchrolle (volumen).

<sup>24</sup> Mérida (E), Museo Nacional de Arte Romano. Inv. DO2012/1/8 (Consortio de la Ciudad de Mérida). Aus der archäologischen Zone von Morería. H 16 cm. B 15 cm. T 6 cm. Lit.: Alonso – Velázquez 2010, 173 Taf. 2, 1; Barrero Martín 2013, 47–53 Nr. 3 Abb. 4.

<sup>25</sup> Vgl. Röring 1983.

Es kann kein Zweifel sein, dass sowohl die Wagenbronze aus Zamora (Abb. 10) als auch der Neufund aus Mérida (Abb. 11) letztlich auf ein und denselben Statuettentypus zurückgehen. Offenkundig erhielten die Bronzegießer das Wachsmodell durch sorgfältiges Abformen und anschließendes moderates Überarbeiten eines älteren Statuettenvorbilds. Um ihr nicht zuletzt auch dem eigenen plastischen Unvermögen geschuldetes Vorgehen weniger offenkundig zu machen, waren sie bemüht, den Figuren wenigstens unterschiedliche Attribute in die Hände zu geben, um so zumindest für ein wenig künstlerische Abwechslung zu sorgen.

Wir können in der Beurteilung der spanischen Wagenbronzen allerdings noch etwas weiter gehen und eine Vermutung hinsichtlich der Herkunft des den Bronzegießern vorliegenden Vorbilds äußern. Wie Stil und Format der Wagenbronzen nahe legen, kommt dafür eigentlich nur ein spätrömischer Klapptischaufsatz, ähnlich den oben betrachteten Beispielen in Frage. Dass die Bilderfindung der Philosophenstatuetten ihren Ursprung nicht an den Wagenbronzen hat, zeigt auch das Fehlen einer adäquaten Sitzgelegenheit. Überhaupt lassen sich weitere spätantike Wagenbronzen benennen, an denen der figürliche Schmuck augenscheinlich dem mechanischen Abformen einer älteren Vorlage zu verdanken ist<sup>26</sup>. Doch müsste man diesem Phänomen auf breiterer Materialbasis nachgehen, als es im Rahmen eines Aufsatzes möglich ist.

Nach heutiger Kenntnis handelt es sich bei den meisten spätantiken figürlichen Bronzen, wie den hier betrachteten Wagenbronzen aus Spanien, trotz offenkundiger Seltenheit nicht um Einzelanfertigungen, sondern um Produkte einer mehr oder weniger großen Serienproduktion, wie sie unter anderem der Verfasser auch für verschiedene Arten figürlicher Griffe spätantiker Bronzelampen nachweisen konnte<sup>27</sup>. Allerdings gibt es unter den spätantiken Wagenbronzen mit einer Tüllenfigur aus Fendeille<sup>28</sup> und einem Gurthalter in New York<sup>29</sup> (Abb. 12) durchaus auch Beispiele, bei denen das Wachsmodell nicht durch das Abformen einer

<sup>26</sup> Kat. München 2006, 34 Nr. 26 mit Abb.

<sup>27</sup> Vgl. Franken 2007b.

<sup>28</sup> Passelac 1972, 185–190 Abb.; Boucher 1988, 338–340.

<sup>29</sup> New York, MMA. Acc. no. 47.100.42. Fundort unbekannt. 20,2 × 18,2 × 5,4 cm. Lit.: Strzygowski 1901, 189–203 Abb. 204 f. Taf. 7; Kat. Boston 1976, 138 f. Nr. 169 mit Abb.– Für weitere Lit.: <https://www.metmuseum.org/art/collectio.../search/468204?sortBy=Relevance&ft=bronze+chariot&offset=40&rpp=20&pos=52>

älteren Bronze sondern vermutlich durch freies Modellieren hergestellt wurde. So zeigt beispielsweise die New Yorker Bronze drei in streng hieratischer Haltung nebeneinander sitzende Männer, die sich untereinander wie ein Ei dem anderen ähneln. Obwohl zeitlich kein allzu weiter Abstand zu der Wagenbronze in Merida (Abb. 11) besteht, zeigen die Figuren der New Yorker Bronze doch bereits einen weitgehenden Verlust von Körperlichkeit und Struktur, mit dem wir uns bereits erkennbar dem Übergang von der Antike zum Mittelalter nähern.

#### AUSBLICK

Der Verfasser hofft mit diesen überlieferungsbedingt wenigen Beispielen gezeigt zu haben, wie sehr die systematische Einordnung der bronzenen Philosophenstatuetten in den Kontext funktional definierter Materialgruppen das Verständnis ihrer kulturgeschichtlichen Rolle erleichtert. Ähnlich der hier erstmals in die Überlegungen einbezogenen Schülerstatuette in Florenz (Abb. 8) verspricht jeder weitere Neufund unser Bild des griechischen Intellektuellen in der römischen Kunst weiter abzurunden.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** Repro nach: Froehner 1885, 239 f. Nr. 1126  
**Abb. 2** D-DAI-ROM-32.610  
**Abb. 3** <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4551686>  
**Abb. 4** D-DAI-ROM-32.612  
**Abb. 5** Berlin Abgussammlung AAP413.15  
**Abb. 6.7** Per gentile concessione dell'Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano  
**Abb. 8** Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Archivio Fotografico Archeologico Polo Museale della Toscana  
**Abb. 9** London, British Museum  
**Abb. 10** Museo de Zamora. Junta de Castilla y León  
**Abb. 11** MNAR Photographic Archive / José Luis Sánchez  
**Abb. 12** MMA New York

---

 BIBLIOGRAPHIE

- Alonso - Velázquez 2010** Alonso, Javier – Velázquez, Agustín: Sobre el mosaico de los siete sabios de Augusta Emerita. *Anas. Museo nacional de arte romano de Mérida* 23, 2010, 167–187.
- Barrero Martín 2013** Barrero Martín, Nova: Catálogo de toréutica de la antigüedad tardía (siglos IV–VIII d. C.) del Museo Nacional de Arte Romano – Bronces y orfebrería. *Cuadernos Emeritenses* 38. Mérida 2013.
- Bolla 2012** M. Bolla, Bronzi figurati romani di provenienza extraprovinciale nel Museo Chierici di Reggio Emilia, *Pagine di Archeologia* 3, 2012/2014, 1–17.
- Boucher 1988** Boucher, Stéphanie: Le grammarien de Fendeille (Aube). In: Gschwantler, Kurt – Bernhard-Walcher, Alfred (Hrsg.), *Griechische und römische Statuetten und Großbronzen. Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen*. Wien 1986, Wien 1988, 338–340.
- Brunšmid 1913** Brunšmid, Josip: Antikni figuralni bronsani predmeti u hrvatskom narodnom muzeju u Zagrebu. *Vjesnik Arheološkoga društva N.S.* 13, 1913/14, 207–268.
- Calcani 2016** Calcani, Giuliana: Un bronzetto al Metropolitan Museum of art: spunti antichi per una produzione moderna. Rom 2016.
- Crosetto - Venturino 2007** Crosetto, Alberto – Venturino Gambari, Marica (Hrsg.), *Onde nulla si perde. La collezione archeologica di Cesare di Negro-Carpani*, Ausst.-Kat. Tortona. Alessandria 2007.
- Dahmen 2001** Dahmen, Karsten: *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*. Münster 2001.

- Fernández 1986** Fernández, Jorge Juan: Bronce con figura de filósofo hallado en Cañizo (Zamora). Numantia. Investigaciones Arqueológicas en Castilla y León 2, 1986, 261–267.
- Franken 1999** Franken, Norbert: Rez. zu: Ulla Kreiling, Römische Bronzeappliken, Historische Reliefs im Kleinformat (1996). Bonner Jahrbücher 199, 1999, 602–607.
- Franken 2007a** Franken, Norbert: Zwei ›Philosophen‹-Statuetten vom Caelius – oder vom Nutzen römischer Bronzen für die Portraitforschung. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 122, 2007, 201–221.
- Franken 2007b** Franken, Norbert: Leda und der Schwan. Beobachtungen zu Bildtradierung und Werkstattorganisation an spätantiken Bronzelampen mit figurlichem Schmuck. Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte 5, 2007, 9–19.
- Franken 2015** Franken, Norbert: Falsche Meisterwerke. Zu pseudoantiken Bronzen in europäischen und nordamerikanischen Sammlungen. Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche 44, 2015, 277–297.
- Froehner 1885** Froehner, Wilhelm: Collection J. Gréau. Catalogue des bronzes antiques et des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. Paris 1885.
- García - Abasolo 1993** García Rozas, Rosario – Abasolo, José Antonio: Bronces romanos del Museo de Zamora (1). In: Javier Arce – Fabienne Burkhalter (Hrsg.), Bronces y religion romana. Actas del XI Congreso Internacional de Bronces Antiguos, Madrid Mayo-Junio 1990 (1993) 171–196.
- von den Hoff 1994** von den Hoff, Ralf: Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus. München 1994.
- Kat. Boston 1976** Romans & Barbarians. Boston: Museum of Fine Arts, Ausst.-Kat. Boston 1976.
- Kat. Luzern 1957** Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlass Dr. Jacob Hirsch, Auktion Luzern 7.12.1957.
- Kat. Madrid 1990** Los bronzes romanos en España, Ausst.-Kat. Madrid 1990.
- Kat. München 2006** Gorny & Mosch. Kunst der Antike, Auktion München 12.12.2006.
- Kat. München 2009** Gorny & Mosch. Kunst der Antike, Auktion München 19.6.2009.
- Kat. Rom 1909** Catalogue de la vente après décès de Mr. Joachim Ferroni, Auktion Rom 14. – 22.4.1909.
- Klatt 1995** Klatt, Ute: Römische Klappische. Drei- und vierbeinige Stützgestelle aus Bronze und Silber. Kölner Jahrbuch 28, 1995, 349–573.
- Lang 2012** Lang, Jörn: Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. Wiesbaden 2012.
- McGowan 2017** McGowan, Elizabeth: The Poet as Artisan: A Hellenistic Bronze Statuette in the Metropolitan Museum of Art. In: Dähner, Jens M. – Lapatin, Kenneth – Spinelli, Ambra (Hrsg.), Artistry in Bronze: The Greeks and Their Legacy. XIX International Congress on Ancient Bronzes. Los Angeles 2015. 2017, 123–130.



- Milani 1912** Milani, Luigi Adriano: Il R. Museo Archeologico di Firenze. Florenz 1912.
- Passelac 1972** Passelac, Michel: Le bronze d'applique de Fendeille. *Revue archéologique de Narbonnaise* 5, 1972, 185–190.
- Petit 1980** Petit, Judith: Bronzes antiques de la collection Dutuit. Grecs, hellénistiques, romains et de l'Antiquité tardive. Paris 1980.
- Pfuhl - Möbius 1977** Pfuhl, Ernst – Möbius, Hans: Die ostgriechischen Grabreliefs. Mainz 1977.
- Pozo 2002** Pozo, Salvador F.: Apliques de carros de época romana hallados en Hispania. In: Mattusch, Carol C. – Brauer, Amy – Knudsen, Sandra E. (Hrsg.), *From the Parts to the Whole. Vol. 2. Acta of the 13th International Bronze Congress, held at Cambridge, Mass., 28.5.–1.6.1996*, JRA Suppl. Ser. 39,2. Portsmouth 2002, 135–144.
- Röring 1983** Röring, Christoph Wilhelm, *Untersuchungen zu römischen Reisewagen*. Koblenz 1983.
- Stähli 2014** Stähli, Adrian: Roman Bronze Statuettes: Copies of Greek Sculpture? In: Ebbinghaus, Susanne (Hrsg.), *Ancient Bronzes through a Modern Lens: Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near Eastern Bronzes*, Harvard Art Museums. Cambridge, MA 2014, 132–145.
- Strzygowski 1901** Strzygowski, Josef: Bronzeaufsatz im Besitz von Hans Grafen Wilczek in Wien. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 4 (1901) 189–203 Abb. 204 f. Taf. 7.
- Willers 2017** D. Willers, *Zur Verwendung von Blei in der Skulptur der Kaiserzeit*, in: Voutiras, Emmanuel – Papagianni, Eleni – Kazakidi, Natalia (Hrsg.), *Bonae gratiae. Essays on Roman Sculpture in Honour of Professor Th. Stefanidou-Tiveriou*. Thessaloniki 2007, 147–154.
- Zaccagnino 2010** Zaccagnino, Cristiana: *Il catalogo de' bronzi e degli altri metalli antichi di Luigi Lanzi. Dal collezionismo medico al museo pubblico lorenese*. Neapel 2010.
- Zanker 2016** Zanker, Paul: *Roman Portraits. Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*. New York 2016.



---

HENNER VON HESBERG

## **KLEINFORMATIGE BILDNISSTATUETTEN GRIECHISCHER DICHTER UND DENKER**

Kleinformatige Bilder bilden eine eigene Kategorie innerhalb des Gesamtspektrums an Wiedergaben berühmter Griechen<sup>1</sup>. Die Wiederholungen folgen im gesamten Aufbau und bis in die Details hinein erstaunlich präzise ihren großen Vorbildern<sup>2</sup>. Daraus ergibt sich eine Überlieferung, deren Bestand eine Reihe lebensgroßer Repliken der originalen Statue und daneben eine größere Zahl an kleinformatigen Wiederholungen enthält<sup>3</sup>. Hinzu kommen die Wiedergaben lediglich des Kopfes in wiederum unterschiedlichen Formaten und Darstellungen in verschiedenen Bildmedien<sup>4</sup>.

---

**1** Mein Dank gilt den Veranstaltern des Kolloquiums, mich in ihre Überlegungen einzubinden und den Teilnehmern an der Diskussion. Für die Beschaffung von Photos danke ich Daniel Graepler, Daria Lanzaolo und Philipp Groß, für die Anfertigung der Zeichnung Claas von Bargaen. Meine Beschäftigung mit dem Thema ging von der Statuette des Metrodor in Newby Hall aus (Abb. 3), Boschung – von Hesberg 2007, 66 Kat.Nr. N 24 Taf. 38, 1–4. Die Darstellung konzentriert sich dabei ganz auf die Bedeutung des Formats, weswegen ausführliche bibliographische Angaben zu Ikonographie und Stil fehlen.

**2** Allgemein zu Qualität und Funktion kleinformatiger Wiederholungen: Furtwängler 1896, 7f. 56–58; Lippold 1912, 86 f.; Lippold 1923, 148–151 (zu Verkleinerungen allgemein unter den Kopien); Bartman 1984 (betont die Individualität der Vorgänge).

**3** von den Hoff 1994, 135 f.; Dahmen 2001, 141–145 (zu verkleinerten Porträts der Kaiser und Privatleute)

**4** Lang 2012, 112–123.

Als Beispiel mag das Bild des Epikur dienen<sup>5</sup>. Von ihm sind 5 lebensgroße Statuen und 4, bzw. 8 Statuetten bezeugt<sup>6</sup>, wenn man die Serie aus Dion hinzuzählt<sup>7</sup>. Von seinem Schüler Metrodor ist eine großformatige Wiederholung in der Ny-Carlsberg-Glyptotek erhalten, die in der Abgussammlung in Göttingen mit einem Kopf aus den Kapitolinischen Museen ergänzt wurde, um der Vorstellung vom ursprünglichen Bild näher zu kommen<sup>8</sup>. Nach ihrer stilistischen Einordnung könnte das Vorbild für die Kopie des Bildes bald nach dem Tode des Philosophen 277 v. Chr. aufgestellt worden sein<sup>9</sup>. Ferner stehen zwei weitere Wiederholungen mit etwa denselben Abmessungen von ca. 60 cm Höhe, eine in Neapel<sup>10</sup> und eine zweite im Kunsthandel in der Nachfolge der Bilder<sup>11</sup>. Bei Hermarch – einem weiteren Schüler des Epikur – bleibt die Überlieferung der Porträts mit 3 Statuetten noch geringer<sup>12</sup>. Bei kleinformatigen Köpfen bleibt es häufiger ungewiss, ob sie ursprünglich zu einer Statuette oder nicht eher zu einer Herme gehört haben<sup>13</sup>.

Wenn nun die kleinformatigen Wiedergaben von Statuen griechischer Intellektueller zumindest von der Zahl her etwa gleich neben den großformatigen stehen (Abb. 2), stellen sich verschiedene Fragen. Es kann kein Zweifel bestehen, dass ein Bild in Miniatur allein schon wegen der Ersparnis an Material und dann in der Aufstellung kostengünstiger als ein großes Bild gewesen ist. Aber war es deshalb in seiner Nutzung so etwas wie ein billiger Ersatz, der möglicherweise nur von bestimmten sozialen Gruppen bevorzugt wurde? Oder bilden sie in ihrem kleinen Format eher Raum für Konzentration und eine andere Art des Umgangs mit der Erinnerung an den großen Verstorbenen? Und wie verhält es sich zu den anderen Bildern, etwa den Hermen unterschiedlichen Formats oder gemalten Bildern? Für eine Antwort bieten die Bevorzugung bestimmter Personen aus dem Pantheon der Intellektuellen, die Kontexte

---

**5** von den Hoff 1994, 72–75.

**6** Kruse-Berdoldt 1975, 3–15 Nr. E 1–3a.7 (Statuen). E 4–6. 8 f. Die Statuette in Bursa ist nach den Hinweisen, von den Hoff 1994, 69 Anm. 72, nicht als stimmige Kopie anzusehen.

**7** von den Hoff 1994, 70 Nr. 7–10.

**8** Kruse-Berdoldt 1975, 51–53; von den Hoff 1994, 63 f.

**9** von den Hoff 1994, 64–69.

**10** Kruse-Berdoldt 1975, 53 f. Nr. M 2; M. Caso 2010, 48 f. Taf. 27.

**11** von den Hoff 1994, 63 Abb. 38.

**12** Kruse-Berdoldt 1975, 77–80 Nr. H 1 u. 2.

**13** Frel 1981, 87 Nr. 38.

der Aufstellung und die Ausarbeitung Anhaltspunkte. Diesen Fragen ist Jörn Lang konsequent nachgegangen, jedoch umfasst seine Kategorie »kleinformatige Bildwerke« alle Genera<sup>14</sup>. Hier aber seien die Überlegungen auf die kleinformatigen Statuen konzentriert, die ein großformatiges Bild in kleinerem Maßstab wiederholen. Daraus ergeben sich für die folgenden Überlegungen drei Durchgänge.

#### ABSTUFUNG IN DER REZEPTION

In der Verwendung der Bildnisse griechischer Dichter und Denker ist schon immer aufgefallen, dass sie im Vorrat der römischen Kopien sehr unterschiedlich gestreut sind. Von Homer mit seinen verschiedenen Typen von Porträts beispielsweise gibt es insgesamt um die 44 Wiederholungen (7 Epimenides-, 2 Modena-, 13 Apollonios-, 22 hellenistischer Blindentypus)<sup>15</sup>. 10 Statuen von ihm sind durch antike Autoren für verschiedene Städte Griechenlands bezeugt, 4 weitere einigermaßen sicher durch Inschriften<sup>16</sup>. Im Serapeion von Memphis ist auch eine Statue vergleichsweise gut erhalten<sup>17</sup>. Im Vorrat der römischen Skulpturen fehlt hingegen ein groß- oder kleinformatiges, ganzfigürliches Bild des berühmtesten der griechischen Dichter.

Nun mag sich in diesem Bestand das Bild des Homer unerkannt verbergen, weil eine Inschrift oder ein Kopf fehlt. Aber ein anderes Beispiel, in dem die Statue als Typus gesichert ist, führt zu einem ähnlichen Ergebnis. Von Sophokles sind 42 Köpfe (31 Farnese, 11 Lateran) erhalten, aber nur einmal die bekannte Statue in den Vatikanischen Museen<sup>18</sup>. Es zeigt sich also, dass gegenüber der Masse von erhaltenen Porträtköpfen die Zahl der kopierten Statuen verschwindend gering bleibt. Selbst wenn – wie etwa bei Homer – ein großer Bestand an Statuen in verschiedenen Orten als Vorbilder vorhanden war, wurden sie nicht in größeren Stückzahlen wiederholt.

<sup>14</sup> Lang 2012, 135 f.

<sup>15</sup> Richter I (1965) 47–52; vgl. auch Lang 2012, 71. 130.

<sup>16</sup> Richter I (1965) 45 f.

<sup>17</sup> Lauer – Picard 1955, 111–118 Abb. 58–63; Richter I (1965) 53 Nr. j.

<sup>18</sup> Richter I (1965) 129 Nr. 2; Vorster 1993, 154–157 Nr. 67 Abb. 297–308. Eine Statuette aus Silber befindet sich im Museum von Ancona: Richter I (1965) 130 Abb. 682; Lang 2012, 185 Nr. S Soph 6, Abb. 244; Ojeda 2016, 29–31.



**1** Bildnis des Poseidipp, Rekonstruktion Klaus Fittschens in der Abguss-sammlung des Archäologischen Instituts in Göttingen

Umso mehr überrascht, dass bei den genannten Philosophen der epikureischen Schule die Zahl der Statuen besonders auch im Verhältnis zu den erhaltenen Köpfen deutlich größer ist. Das gilt ähnlich auch für die Vertreter der Stoa<sup>19</sup>. Bei Sokrates oder Platon hingegen würde sich schnell ein ähnliches Verhältnis wie bei Homer und Sophokles herausstellen<sup>20</sup>. Einzelne Ausnahmen wie etwa die Statue des Anakreon oder des wandernden Dichters mit Wiederholungen im Louvre und in den Kapitolinischen Museen tragen in ihrer Isoliertheit zur Erklärung nichts bei, da nicht deutlich wird, ob sie wegen des Künstlers oder wegen des Dargestellten kopiert wurden<sup>21</sup>.

Einer Fülle von Porträtköpfen steht eine verschwindend geringe Zahl an Statuen gegenüber. Wiederum abgesehen vom Serapeion in Memphis handelt es sich bei den sicher nachweisbaren Porträts des Sokrates und des Platon um Statuetten<sup>22</sup>. Sie sind aber in ihrer Gestalt so eindeutig, dass man großformatige Wiederholungen im Bestand der erhaltenen Bilder hätte finden müssen<sup>23</sup>. Damit sei nicht behauptet, dass es solche Bilder überhaupt nicht gab, aber es ist bemerkenswert, dass der mit der Spätantike einsetzende Prozess der Zerstörung und Aussonderung der Statuen solche Ergebnisse zeitigte. Denn darauf, dass in diesem Prozess Bilder bestimmter Gruppen von Intellektuellen geschont wurden, fehlt jeder Hinweis.

Offenbar also legten die Auftraggeber darauf Wert, Bilder griechischer Intellektueller in unterschiedlichen Gestalten zu erwerben. Eine gewisse Vorliebe zeichnet sich für Statuen der Philosophen und Dichter des frühen Hellenismus ab<sup>24</sup>. Sie kommen dabei in beiden Formaten vor. Von Menander etwa hat Klaus Fittschen 71 Köpfe aufgeführt, also fast das Doppelte von Homer und Sophokles, 5 großformatige Torsen und 2 Statuetten<sup>25</sup>. Von Poseidipp sind es deutlich weniger, aber selbst von den anderen Dichtern der Zeit wie dem Ps. Menander und Moschion gibt es

**19** Lippold 1912, 75 f. Abb. 16; von den Hoff 1994, 111–116.

**20** Richter I 1965, 109–118 (Sokrates); Richter II 1965, 164–170 (Plato).

**21** Lippold 1912, 39 f. Abb. 2; Zanker 1995, 33–37 Abb. 12. 16; Ojeda 2016, 22–24 Abb. 4.5.

**22** Richter I 1965, 110. 116 Abb. 556–562 (Sokrates); Richter II 1965, 167 Abb. 960 (Plato).

**23** Ungewiss ist die Statue in Kopenhagen: Richter I 1965, 116 Abb. 556–559.

**24** Fittschen 1991, 258, verweist auf Demosthenes mit 4 Wiederholungen von Statuen und einer Statuette.

**25** Fittschen 1991, 245–253.

einzelne Statuen. Merkwürdig ist nun wiederum, dass der Bestand der Köpfe des Epikur 29 Exemplare umfasst<sup>26</sup>, also die Hälfte von Menander, aber mehr Statuen und Statuetten als von dem Komödiendichter. Insgesamt wurden also sind Statuen und Statuetten stärker für Philosophen des frühen Hellenismus überliefert. Da für die Bilder aller Intellektuellen in ausreichender Weise leicht zugängliche Vorlagen existierten, handelte es sich folglich um ein Phänomen der Rezeption<sup>27</sup>.

## KONTEXTE DER AUFSTELLUNG

Einen weiteren Einblick in die Bedeutung der Statuen für ihre Besteller erlauben die Kontexte. Allerdings sind sie von Zeit und Regionen abhängig und nur in ganz seltenen Fällen noch halbwegs erfassbar. An dieser Stelle sei ein Beispiel aufgegriffen, das Fittschen ausführlich erschlossen hat<sup>28</sup>. In einem reichen Stadthaus auf dem Viminal in Rom wurden drei Porträtstatuen gefunden, von denen eine ursprünglich den Dichter Poseidipp (Abb. 1) wiedergab und die zweite ebenfalls einen Komödiendichter des frühen Hellenismus, möglicherweise Philemon. Sie wurden in augusteischer Zeit in zeitgenössische Porträts verwandelt, also wohl des Hausherrn mit seinem Sohn. Bei der dritten, heute im Louvre, ist die Benennung unklar<sup>29</sup>.

Die Bilder standen auf einer größeren, von Säulenreihen gerahmten Terrasse am Südhang des Viminals, und dort sehr wahrscheinlich in einem auf einem Podium stehenden Monopteros (Abb. 1.2). Das Arrangement könnte gut ein Museion gebildet haben<sup>30</sup>. Versucht man sich den Bau vorzustellen, dann kommt am ehesten ein offener Monopteros auf einem Podium mit gemauerten Säulen in Frage, der einen Durchmesser von etwa 14 m besaß und wahrscheinlich in Leichtbauweise mit Ziegelsäulen und Holzgebälk errichtet war. Zu ihm führte eine Treppe oder Rampe mit einer Breite von 5,70 m empor<sup>31</sup>. Von seinen Dimensionen

<sup>26</sup> Richter II, 195–197; Kruse-Berdoldt 1975, 3–48.

<sup>27</sup> In der es dann auch formal zu unterschiedlichen Varianten gekommen ist: Schmaltz 1985, 33–38; Seilheimer 2002, 71. 84 f.

<sup>28</sup> Fittschen 1992, 229–233 Abb. 1.

<sup>29</sup> Fittschen 1992, 232 Anm. 11 Taf. 75.

<sup>30</sup> Neudecker 1988, 68 f.; erstaunlicherweise rezipierte man diese Form der Aufstellung im 18. Jh.: Boschung 2000, 16 f.

<sup>31</sup> Lanciani 1891, 311–315 Taf. 12. 13; Kron 1977, 164 f. Abb. 1; Fittschen 1992, 233.



her hätte er die viel diskutierte Tholos im Vogelhaus des Varro (rust. 3,5,10–12) um etwa das Doppelte übertroffen, die nach dessen Maßangaben mit einiger Unschärfe rekonstruiert werden kann, aber im Durchmesser 27 römische Fuß besaß (7,97 m)<sup>32</sup>. Der Bau in Rom erreichte also fast die Größe der Rundtempel republikanischer Zeit in Rom, von denen der am Tiber etwa 16 m<sup>33</sup>, der Tempel B auf der Largo Argentina 19 m beträgt<sup>34</sup>. Immerhin zieht schon Varro einen solchen Vergleich, wenn er sein Vogelhaus mit dem Rundtempel des Catulus in Beziehung setzt (rust. 3,5,12)<sup>35</sup>.

Die Details bleiben natürlich völlig ungewiss, nicht zuletzt auch wegen späterer Reparaturen und Umbauten, die man annehmen muss. Aber ähnlich wie bei dem Vogelhaus könnte es im Innern des Rundes Liegebänke mit Ausrichtung auf die Statuen der griechischen Dichter gegeben haben, vor denen der Hausherr seine Gäste platzierte und vielleicht auch einige Hinweise auf die Präsenz der Musen, Textzeugnisse und ähnliches. An die Stelle der lebenden Vögel waren im römischen Stadthaus folglich die Bilder der Dichter getreten. Die Tholos mag dabei ebenfalls in einem Hain von Platanen oder anderen geeigneten Bäumen gestanden haben<sup>36</sup>.

Immerhin ist bemerkenswert, dass die Statuen in die Zeit der späten Republik gehören und in der Zeit des Augustus das Interesse verloren ging, sie als Bildnisse der Dichter zu erhalten. Vielmehr adaptierten nun die neuen Hausbesitzer deren Rollen und hatten keine Scheu, sich auf diese Weise zu präsentieren und dazu die vorhandenen Porträts umarbeiten zu lassen.

Umgekehrt bezeugt es eine bestimmte Geisteshaltung der republikanischen Führungsschicht. Die Hausbesitzer wählten in prägnanter Weise Referenzfiguren im griechischen Pantheon der Geistesgrößen. Sie übertrugen damit das Moment der Ehrung auf ihr Haus. So wie in Athen im Kepos der Epikuräer oder anderswo in Athen oder anderswo für die großen Philosophen Statuen zur Erinnerung und Ehrung aufgestellt wurden, so geschah es nun auch im Hause des römischen Aristokraten.

---

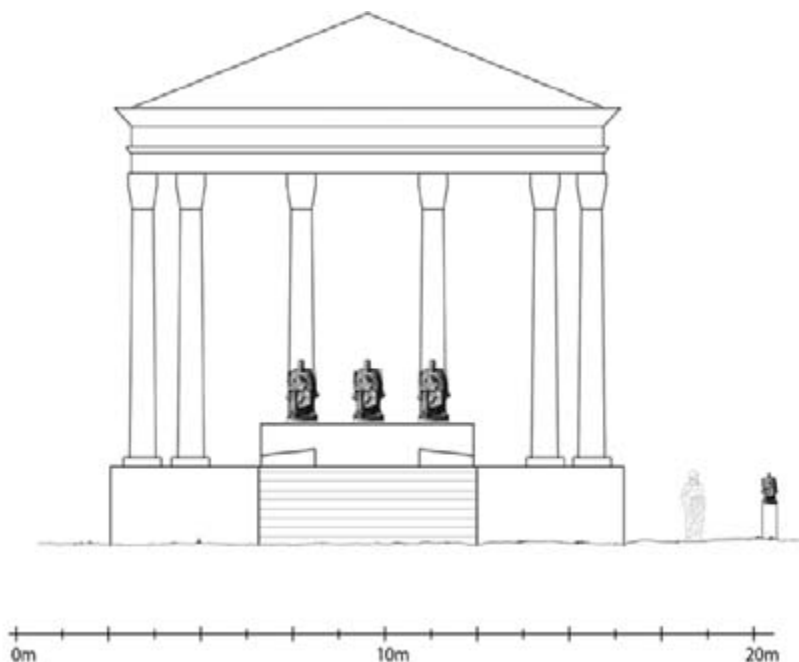
**32** Flach 2004, 139. 147–153 Abb. 1–3.

**33** Rakob – Heilmeyer 1973, 16.

**34** Marchetti Longhi 1958, 45–58 Taf. 2.3.

**35** Es handelt sich wohl um den Kimbernsieger Q. Lutatius Catulus, der möglicherweise diesen Tempel in seinem Haus auf dem Palatin errichtet hatte: Münzer, RE XIII 2 (1927) 2073 s. v. Lutatius 7).

**36** Neudecker 1988, 68.



**2** Rom, Domus am Viminal, Gartenanlage mit Rundbau und den Bildern dreier Dichter im Innern. Zum Vergleich ist außerhalb eine kleinformatige Statue auf einem Sockel gegeben

Nur war die Konstellation völlig anders. In Athen kamen an den exponierten Plätzen immer mehr Statuen dieser Kategorie von Intellektuellen zusammen<sup>37</sup>. Ein gutes Beispiel bietet dafür das Dionysostheater mit der Abfolge von Dichtern<sup>38</sup>. In einer anderen Konstellation und mit anderer Dynamik bildet auch die Exedra im Serapeion von Memphis mit ihrer bunten Mischung der Intellektuellen ein Beispiel<sup>39</sup>. In Rom aber ist es auf den Besitzer des Hauses bezogen, auch wenn er vielleicht bei der Wahl der Bilder vom Angebot auf dem Markt abhängig war.

Die Präsentation der Statuen auf den Basen fiel deshalb sehr verschieden aus. In Griechenland trat man ihnen entweder kolloquial gegenüber wie Sokrates im Pompeion<sup>40</sup> oder die Denker waren auf ho-

**37** Allgemein: Himmelmann 2001, 7–20. 52–69 Abb. 1–5. 36–41.

**38** Papastamati-von Mook 2007, 276–326 Abb. 5.7.8. Taf. 36–40.

**39** Lauer – Picard 1955; Lorenz 1965, 4–6; Bergmann 2007.

**40** Hoepfner 1976, 106 f. Abb. 141. 148 Taf. 28; Scheibler 1989, 51; Scheibler 2004, 182; zu Demosthenes vgl. von den Hoff 2009, 193. 220.

hem Sockel entrückt, wie Menander im Theater des Dionysos<sup>41</sup>. Aus der römischen Welt ist keine Statue in dieser Hinsicht wirklich rekonstruierbar, aber es handelte sich wohl am ehesten um niedrige Basen. Sonst gibt die Art der Plinthen mit ihren Aufschriften auf der Front kaum einen Sinn<sup>42</sup>. Andererseits wurden sie bisweilen geradezu didaktisch aufbereitet wie die Statuette des Euripides im Louvre, die vom Esquilin stammt und als Hintergrund Listen seiner Werke trägt<sup>43</sup>. Auch sie wird deshalb nicht allzu hoch aufgestellt gewesen sein.

In den römischen Villen und Stadthäusern unterliegt die Auswahl unter den griechischen Intellektuellen den Vorstellungen des jeweiligen Besitzers<sup>44</sup>. Jener des Viminal besaß eine Vorliebe für Dichter der Neuen Komödie (Abb. 2). Es ist kaum vorstellbar, dass dabei eine Systematik im Sammeln von Statuen speziell dieser Dichter vorherrschte. Vielmehr hat es den Anschein, also seien sie für die Umgebung prägend eingefügt worden, gleichgültig, ob sie in dem Rundtempelchen ihren Platz hatten oder nicht<sup>45</sup>. Schon von ihrer schieren Größe mussten sie beherrschend wirken, was andere Statuen in ihrer Umgebung nicht ausschloss<sup>46</sup>.

Während die originalen Statuen in ihrem griechischen Kontext die Bedeutung der Institution hervorhoben, etwa die Leistungen im Theater, in den Gymnasien oder öffentlichen Plätzen (Pompeion) als den Orten der philosophischen Begegnungen<sup>47</sup>, sind sie im römischen Kontext der Disposition des reichen Hausbesitzers unterworfen<sup>48</sup>. Innerhalb dieser Privatisierung der griechischen Denker fällt auf, dass die Begründer der hellenistischen Philosophenschulen oder die Dichter der Nea, der neuen Komödie, überwogen. Sie trafen mit ihren einprägsamen Lebensregeln wohl am besten den Geschmack der Hausherren.

**41** Fittschen 1991, 268–273 Abb. 1 Taf. 76. 77; Papastamati-von Moock 2007, 307–324 Abb. 5.7.8. Taf. 36–40; vgl. auch Griesbach 2016, 172–176 (zur Erweiterung der Statuengalerie im Theater).

**42** Kron 1977, 148–162.

**43** Richter II, 137 Nr. a Abb. 760. 761; Lang 2012, 182 Nr. S Eur 6 Abb. 235.

**44** Zu deren eigenen Bildern und den unterschiedlichen Konditionierungen ihrer Aufstellung: Boschung 2017, 436–443.

**45** Kron 1977, 164–167 Abb. 16.

**46** Gleiches gilt für die Statuen des Anakreon und des Dichters in der Ny Carlsberg-Glyptotek in Kopenhagen, Lippold 1912, 68 f. Nr. 13; Neudecker 1988, 69 Taf. 20; oder den Dichter aus der Villa Patrizi, Zanker 2014, 51–53 Nr. 14.

**47** von den Hoff 1994, 47–49.

**48** Abgesehen von Porträts im öffentlichen Kontext, unter denen Serien erhaltener großformatiger Bilder vorerst fehlen: Lorenz 1965; Papini 2005, 125–130.

Allerdings ergeben sich daraus widersprüchliche Erscheinungen. Denn wie Richard Neudecker gezeigt hat, zielt das Interesse der Villenbesitzer darauf, möglichst viele Statuen (*quam plurima*) für möglichst wenig Geld (*parvo*) zu erwerben, was Cicero mit diesen Worten gegenüber seinem Freund Atticus als seinem Kunstagenten bezeugt<sup>49</sup>. Neudecker wies darauf hin, dass solche Galerien oft en gros eingekauft wurden, weswegen bisweilen Denker mit bestimmten Anfangsbuchstaben ihres Namens massiert vorkommen. Umgekehrt bemühten sich andere Besitzer, möglichst für jeden Buchstaben einen Denker zu besitzen. Selten kam es zum Kauf eines griechischen Originalbildnis. Wenn Verres etwa die Statue der Sappho aus dem Prytaneion aus Syrakus raubt, ist überdies unklar, ob er ein Bild der Dichterin besitzen wollte, oder ob nicht der Name des großen Bildhauers Silanion den Ausschlag für sein Interesse gab<sup>50</sup>. Häufig werden Händler eingeschaltet, die ihre Vorräte von Bildhauern beziehen, aber auch aus Altbeständen gewinnen. Dadurch entstehen schnell zufällige Konstellationen.

Die Entscheidung für eine bestimmte Statue war im Einzelnen sehr unbestimmt, was Neudecker ebenfalls hervorhebt. Bei dem »*imago Aristotelis*«, das Pomponius Atticus in seinem »Amaltheum« besaß und unter dem man diskutieren konnte, könnte es sich auch um ein gemaltes Bild oder ein Porträt im Clipeus gehandelt haben (Cic. Ad Att. 4,10,1)<sup>51</sup>. Atticus selbst war jedenfalls Epikureer, aber das dominierte nicht die Wahl seiner Bilder. Den Dialog »Brutus« verlegt Cicero »*in pratulo propter Platonis statuam*«, aber es könnte sich – zumal eine konkrete Ortsangabe fehlt – um eine fiktive Statue gehandelt haben, die in ihrer Nennung auf den Inhalt der Schrift abgestimmt ist<sup>52</sup>. Ferner erwähnt er scherzhaft noch »*palliati*« – also wohl Bilder griechischer Intellektueller –, die im Bewuchs des Peristyls eine Art Kunstgärtnerei – »*topiariam*« – betreiben (Cic. Ad Q.fr. 3,1,5)<sup>53</sup>.

Eine Galerie mit *imagines illustrium* begegnet also häufiger in Villen, bildete aber keineswegs den Standard jeder Villa der gesellschaftlichen Elite. Aber wenn die Bilder präsent waren, dann waren sie gerne in einem Museion vereint, wobei wiederum die Gestalt solcher Anlagen durchwegs

49 Cic. Att. 1,8,2; Neudecker 1988, 14.

50 Neudecker 1988, 21 f.; Dillon 2006, 40 f.

51 Neudecker 1988, 26 f.

52 Neudecker 1988, 15 Anm. 145.

53 Neudecker 1988, 27.

unklar bleibt<sup>54</sup>. Grundsätzlich aber dominierten unter den Käufern solcher Bildnisse die reichen Haus- und Villenbesitzer in Italien. Das wird in der Überlieferung der Portraits des Menander deutlich, unter denen etwa 58 aus Italien stammen, 8 aus Griechenland, 5 aus Kleinasien und 1 aus Ägypten<sup>55</sup>.

Vor diesem Hintergrund setzt sich die Entscheidung, großformatige Statuen zu erwerben, noch deutlicher vom üblichen Verhalten der römischen Nobilität ab. Von ihrer Verteilung her ergibt sich für die Statuen und Statuetten der Philosophen ein vergleichsweise eindeutiges Bild. Die größere Zahl der Bilder des Epikur etwa stammt mit etwa 33 Wiederholungen aus dem 2. Jh. n. Chr., was gleichermaßen Statuen jeden Formats und Köpfe umfasst<sup>56</sup>. Die frühesten bezeugten Statuetten stammen für Epikur und Hermarch aus flavischer<sup>57</sup> und für Metrodor mit einer Statue aus claudischer Zeit<sup>58</sup>. Veronika Kruse-Berdoldt hat es mit dem mangelnden Interesse an dieser philosophischen Richtung in der frühen Kaiserzeit und ihrem Aufleben unter den Mitgliedern des Kaiserhauses im 2. Jh. n. Chr. erklärt<sup>59</sup>. Allerdings dürfte die philosophische Ausrichtung kaum für die Aufstellung der Porträts entscheidend gewesen sein, denn bei den Stoikern ergibt sich kein grundsätzlich abweichendes Bild<sup>60</sup>.

Anders sieht es bei Sokrates und Platon aus, aber da fehlen bis auf wenige Ausnahmen Statuen jeden Formats<sup>61</sup>. Hingegen könnte sich ein ähnliches Bild bei den Statuen des Menander und anderer Dichter ergeben, wenn auch die Wiederholungen bisher nicht systematisch auf ihre Entstehungszeit untersucht sind<sup>62</sup>. Immerhin gibt es mit den erwähnten

---

**54** Neudecker 1988, 64 f. 67 f. Allerdings wird man zwischen verschiedenen Zeithorizonten unterscheiden müssen. Zu Galerien der Spätantike: Alföldi-Rosenbaum 1982, 11–22.

**55** Fittschen 1991, 245–253.

**56** Kruse-Berdoldt 1975, 95–113; Wrede 1982, 235 f.

**57** Kruse-Berdoldt 1975, 9–10. 77–80 Nr. E 5 und H 1

**58** Kruse-Berdoldt 1975, 51–53 Nr. M1.

**59** Kruse-Berdoldt 1975, 111–113; mit anderer Akzentuierung auf die Verehrung der Philosophen: Wrede 1982, 237 f.

**60** Wrede – Thielemann 1989, 110 f. Auch Sitzbilder unbekannter Philosophen gehören häufig in diese Zeit, Raeder 2000, 127–130 Nr. 39 Taf. 53. 54, aber auch hier fehlen systematische Untersuchungen.

**61** Kruse-Berdoldt 1975, 111; Scheibler 1989, 48–50, Scheibler 2004, 248–256.

**62** Die Statue des Menander im NM in Neapel hält Fittschen 1991, 267 Anm. 85, vermutungsweise für augusteisch, jene in Petworth House datiert Raeder 2000, 127 in antoninische Zeit.

Statuen des Poseidipp (Abb. 1) und des zweiten hellenistischen Dichters, aber auch etwa der Statue des Sophokles einige wenige großformatige Bildnisse aus der Zeit der späten Republik<sup>63</sup>. Hingegen fehlen bis auf weiteres kleinformatige Versionen. Bildnisse dieses Formats konzentrieren sich also ganz auf das späte 1. und vor allem das 2. Jh. n. Chr. und waren in diesem Zeitraum besonders in Italien beliebt.

Allerdings gibt es Ausnahmen. Denn kleinformatige Statuen griechischer Intellektueller sind zum ersten Mal in Pompeji greifbar. In einem aus Ton geformten Bild eines Kynikers hat man zuletzt weitgehend einhellig Antisthenes gesehen (Abb. 4). Es stand in einem sehr bescheidenem Haus östlich vom Theater der Stadt (I 2, 16) mit Wanddekorationen 1. Stils und nicht einmal einem richtigen Garten<sup>64</sup>. Dennoch mag der Besitzer darin sein Museion gesehen haben<sup>65</sup>.

Anders sieht der Kontext der Statuette des Pittakos aus. Sie schmückte den Euripus im Garten der sog. Praedia der Julia Felix (Abb. 5)<sup>66</sup>. Dort kamen einige Bilder zusammen, etwa auch das kleinformatige Bild eines Satyrn<sup>67</sup>. Aber Hinweise aus den Grabungsberichten legen noch andere mögliche Bilder von Intellektuellen nahe, etwa eine »statua di marmo di vecchio involto nel manto (Nr. 46)« oder »marmo, busto di vecchio con manto (Nr. 54)«<sup>68</sup>.

Es handelt sich in diesen Fällen um einfache Häuser bzw. um einen mit geringerem Aufwand ausgestatteten Garten, der an ein heterogenes Publikum vermietet werden konnte. In der Mischung unterschiedlicher Elemente, also von Wasser und Pflanzen, dionysischen Wesen und eben imagines illustrium entspricht der Euripus der Praedia in Pompeji aufwendigen Gärten der herrschaftlichen Villen<sup>69</sup>. In mancher Hinsicht imitieren diese Komplexe die Ausstattung reicher Häuser, eine Erscheinung, die Paul Zanker umfassend für Pompeji analysiert hat<sup>70</sup>.

<sup>63</sup> Vorster 199, 156 f.

<sup>64</sup> Eschbach 1970, Plan 6; Dwyer 1982, 128 Abb. 211; von den Hoff 1994, 148–150 Abb. 156, 157.

<sup>65</sup> Lang 2012, 123 f.

<sup>66</sup> Maiuri 1952, 55–59 Taf. 17–19; Dwyer 1982, 128 Abb. 212; von den Hoff 1994, 148–150 Abb. 158; Lang 2012, 125. Zur Anlage vgl. auch Rakob 1964, 182–194 Abb. 2–9.

<sup>67</sup> Kockel 1986, 484 f. Abb. 25–28.

<sup>68</sup> Neudecker 1988, 64 Anm. 643.

<sup>69</sup> Neudecker 1988, 68 f. 159 Nr. 17.

<sup>70</sup> Zanker 1979, 460–466, 509–513; Lang 2012, 126 »Prozess einer Popularisierung«.

Die Figuren der Philosophen bzw. des Weisen aus Ton in Pompeji sind lokale Produktionen. Als Beleg führt Ralf von den Hoff das Bild einer Isis aus Herculaneum an, die im Gewand eine ähnliche Disposition wie die Figur des Pittakos zeigt<sup>71</sup>. Es kommt eine Reihe von Elementen hinzu, die im Herstellungsprozess wie Teilstücke eingesetzt werden, ein bei Koroplasten beliebtes Verfahren. Der Bart mit seinen Rollocken und die lang auf den Rücken fallenden Haare übertreiben Züge, die in einigen Intellektuellenporträts ebenfalls begegnen. Gleiches gilt für die in Pose erhobenen Arme<sup>72</sup>.

Die beiden Bilder aus Ton nun allerdings als karikierende Bilder zu verstehen – beim Antisthenes durch die Buchrolle und beim Pittakos durch den »fülligen Bauch und die affektierte Geste« – verkennt die Intentionen ihrer Besitzer und die ihnen eigene Bildsprache (Abb. 5)<sup>73</sup>. Vielmehr sollte gerade in dem einfachen Ambiente Intellektualität leicht eingängig erfahrbar sein. Dazu waren das Buch und die philosophischen Gesten am besten geeignet. Auch der Rückgriff auf einen der sieben Weisen passt gut zu dieser Betonung allgemeiner Lebensregeln<sup>74</sup>. Ähnliche Strategien finden sich in den Bildern dieses Milieus aber allenthalben und es war von daher umgekehrt leicht, die Lebensart dieser Kreise zu verspotten<sup>75</sup>. Die Grundaussage der Bildnisse aus Ton in miniature wurde aber von Seiten ihrer eigentlichen Käufer gewiss als seriös verstanden.

Im Bestand der kleinformatigen Bildnisse von Philosophen zeichnen sich damit verschiedene, zeitlich gestaffelte Stufen ab. Zur ersten zählen Terrakotten, zu denen von den Hoff eine Reihe von Beispielen zusammengestellt hat und die wohl im späten 4. Jh. v. Chr. beginnen. Dabei handelt es sich »vielmehr um allgemeine Darstellungen des alltäglichen Auftretens von Philosophen«<sup>76</sup>. Das gilt auch für die zweite Gruppe, für die der wichtigste Vertreter der Philosoph auf dem Kandelaber in New

**71** von den Hoff 1994, 149 Abb. 159.

**72** Koch 1993, 266 f.

**73** von den Hoff 1994, 150.

**74** Vgl. etwa die Statuette des Kleoboulos, die nach ihrem Fundort wohl zu einer Villa an der Via Aurelia gehörte: Laurenzi 1941, 17–24 Abb. 1.2. Zu den Überlieferungen der Bilder der sieben Weisen: Richter I 1965, 81–91; Gaiser 1980, 25–28; Andraea 2005, 9–14; Savona 1992, 233–248; Dillon 2006, 50 (sog. Villa des Cassius in Tivoli).

**75** Etwa in der Selbstaussage, dass Trimalchio niemals einen Philosophen gehört habe; Petron, Sat. 72.

**76** von den Hoff 1994, 177; vgl. als eher kritische Position: Jaeggi 2008, 90 f.

York darstellt<sup>77</sup>. Diese Bilder sind in Geräte späthellenistischer Zeitstellung eingebunden. Von den Hoff erschließt als dessen Vorbild eine Figur, die »gegen 200 v. Chr. zu datieren ist«, wobei über »das Format des Originals keine Aussage möglich« ist<sup>78</sup>. Für entsprechend kleinformatige Figuren fehlen aber abgesehen von den Terrakotten vorerst jegliche Vergleiche und folglich erscheint es mir plausibler, als Vorbild von einer großformatigen Figur ähnlich dem »Kyniker im Kapitol« auszugehen<sup>79</sup>, zumal auch andere kleinformatige Statuetten von Intellektuellen auf großformatige Bilder zurückgehen<sup>80</sup>. Die dritte Gruppe würde bezeichnet durch die genannten Figuren aus Pompeji (Abb. 4–5), wobei auffällt, dass dazu vergleichbare Beispiele aus anderen Städten des Imperium fehlen. Die Figuren dieser drei Gruppen zeichnet aus, dass sie zwar die Aktivität der Philosophen zusammen mit ihrer Bildung ins Bild setzen, aber auch unterschiedliche »Schwächen«, etwa die Neigung zum Genuss. Philosophie wird also dem Betrachter in unterschiedlichen Bildstrategien kommensurabel gemacht.

Gegenüber diesen durchaus heterogenen Gruppen setzen sich die Bilder der vierten, hier im Zentrum der Überlegungen stehenden Gruppe deutlich ab (Abb. 3). Sie geben vergleichsweise getreu die großformatigen Bildnisse berühmter Philosophen wieder. Erste Beispiele finden sich zwar schon im 1. Jh.<sup>81</sup>, aber beliebt waren sie vor allem im 2. Jh. n. Chr. Ausnahmen stellen darunter wiederum Serien dar, die allein aus kleinformatige Wiederholungen bestehen. Unter ist das Bild des Diogenes vielleicht am bekanntesten<sup>82</sup>. Ein anderes Beispiel bildet die Serie des unbekanntenen Philosophen Baracco – London, bei dem das Format des Originals umstritten ist<sup>83</sup>.

Zum Verständnis ihrer Bedeutung sei noch einmal kurz auf ihre lebensgroßen Pendants verwiesen. In der Wiedergabe des Kopfes – gleich ob als Tondo, Miniaturbüste oder Herme – kulminierte die gedankliche

---

**77** von den Hoff 1994, 171–173 Nr. 3 Abb. 208–215; Zanker 2016, 42–45 Nr. 11; Lang 2012, 119 f.

**78** von den Hoff 1994, 175.

**79** von den Hoff 1994, 118–121 Abb. 115. 116.

**80** von den Hoff 1994, 161 Anm. 10.

**81** Caso 2010, 51 Nr. 29 Taf. 29. Die von ihr bevorzugte Datierung der Statuette des Metrodor, Caso 2010, 49, scheint mir allerdings weniger überzeugend zu sein.

**82** von den Hoff 1994, 135 f. Taf. 71–73.

**83** von den Hoff 1994, 171 (Vorbild ebenfalls kleines Format) Taf. 49–52; Zanker 2016, 49 f. (Vorbild großformatig) Nr. 13; Lang 2012, 128 Taf. 38.



Leistung. Dieser Aspekt konnte durch Sinnsprüche etwa an den Hermen oder Kombinationen mit anderen Köpfen bei Doppelhermen leicht verstärkt werden<sup>84</sup>. Mit ihnen wurden im Kontext der Häuser und Villen ein bestimmtes Bildungswissen oder Lebensweisheiten aufgerufen.

Die statuarischen Wiedergaben – zunächst gleichgültig welchen Formats – versetzen hingegen die Figur ein Stück weit in ihre Zeit zurück. Zum einen wird damit die intellektuelle Aktivität, an welcher der ganze Körper beteiligt war, in anderer Weise evoziert als in der ausschnitthaften Präsentation des Kopfes. Dies kommt ja auch in Wiedergaben auf Reliefs und in Malereien zum Ausdruck, auf denen die Intellektuellen meist bei der Arbeit sitzen<sup>85</sup>. Entscheidend aber dürfte gewesen sein, dass diese Bilder die Ehrung der gefeierten Intellektuellen in ihrer Zeit vor Augen führen<sup>86</sup>. Nicht umsonst werden die Dichter und Denker gerne auf Sitzmöbeln wiedergegeben, die ihnen wohl im Theater aufgestellt oder vorbehalten waren und auf denen sie in der Folge geehrt wurden (Abb. 1.3–5). Besonders intensiv geschah dies in der Zeit des frühen Hellenismus, und wohl nicht zuletzt deshalb stammt eine Fülle der Vorlagen aus diesem Zeitraum. Diese Rolle konnten sich auch die Römer zu eigen machen und sich gleichsam in diese Welt zurückversetzen. Dabei reichen aber einige der Bilder aus, weil es ja nicht allein um die Galerie und die große Anzahl unterschiedlicher Berühmtheiten geht, sondern stärker um die Art der Ehrung und die Nähe zum Geehrten.

Sie färbte auf den Hausbesitzer ab, der sich in sehr spezieller Weise als Liebhaber der hellenischen Bildung erwies. Das wird nicht zuletzt daran deutlich, dass sie sich selbst die Rolle als Dichter aneigneten<sup>87</sup>. Die Bilder aus spätrepublikanischer Zeit belegen dabei die enge Hinwendung zur griechischen Kultur<sup>88</sup>, die allerdings schon deutlich früher eingesetzt hatte. Aber nun sehen sich die Vertreter der römischen Nobilität in enger Verbindung zu den griechischen Intellektuellen oder selbst als Literaten<sup>89</sup>.

---

**84** Savona 1992, 233–248.

**85** Richter I 1965, 137 Abb. 767 (Euripides) u. a.

**86** Himmelman 2001, 10–19.

**87** Lehmann-Hartleben 1942, 204–216 Abb. 6–12 Taf. 11. 12; Wünsche 1980, 25 f. Abb. 20. 21.

**88** Zu der erwähnten Gruppe der Statuen vom Viminal gehört etwa auch das Bild des attischen Phylenheroen Pandion: Kron 1977, 165–168 Abb. 1–4. 16.

**89** Neudecker 1988, 28 f.; Lang 2012, 132–134. Literarisch ist die Hinwendung zu alexandrinischen Dichtern bemerkenswert, Labate 1990, 924–942.



3 Newby Hall, Statuette des Metrodor



4 Pompeji, Haus I 2, 16, Tonstatuette des Antisthenes

Insgesamt aber blieb die Haltung gegenüber diesen Bildern zwiespältig. In augusteischer Zeit wurden die Bilder vom Viminal umgearbeitet (Abb. 1.2). Die Abmessungen der leicht unterlebensgroßen Statue des Dichters in Buffalo, die Raimund Wünsche in augusteische Zeit datiert hat<sup>90</sup>, belegen zumindest, dass man das Format der Ehrenstatue eher reduzierte, und im Vergleich zu den griechischen Dichtern die heroisierende Qualität in der äußeren Erscheinung mit Mantel und nacktem Körper anders akzentuierte. Das gilt in gleicher Weise für das halblebensgroße Bildnis eines Dichters aus trajanischer Zeit<sup>91</sup>. In der Übernahme auf sich

<sup>90</sup> Wünsche 1980, 25 f.

<sup>91</sup> Museo Nazionale Romano: Wünsche 1980, 26 Abb. 22. 23; Manodori 1981, 230–232 Nr. 29 (mit anderer Deutung).



5 Pompeji, Praedia der Iulia Felix,  
Tonstatuette des Pittakos

selbst wird die Rolle des Dichters dadurch im Vergleich mit den griechischen Bildern leicht abgewandelt<sup>92</sup>.

Vor dem Hintergrund dieser Erscheinungen wird die Bedeutung der kleinformatischen Bilder, die hier im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, besser verständlich. Sie entstanden vorwiegend im 2. Jh. n. Chr. und sind deshalb innerhalb von Veränderungen zu sehen, die in der zweiten Sophistik ihre stärkste Ausprägung gefunden haben<sup>93</sup>. In der vergleichs-

---

**92** Das gilt im weiteren Sinn auch für die Bildsprache, die von unterschiedlichen Voraussetzungen, etwa den vorgegebenen Mustern, den Erwartungen der Auftraggeber und ihren eigenen Rollen in der Gesellschaft und anderen Faktoren geprägt wird: Jaeggi 2008, 61–66; Schade 2015, 165–183.

**93** Zanker 1995, 190–204; Schmitz 1997, 26–31 (symbolische Macht durch Bildung). 101–132 (Konkurrenz). 193 f. (Vergangenheit); Borg 2004, 164–168. Zu den Auswirkungen in den Städten: Galli 2017, 91 f. 96–106.

weise genauen kopierenden Nachahmung der großformatigen Statuen wird das Bild der griechischen Intellektuellen anders als bei den früheren kleinformatigen Bildern präzise vor Augen geführt. Es kommt auf die Vergegenwärtigung der authentischen Statue an<sup>94</sup>.

Allerdings stellt sich dabei ein anderes Problem. Geht man von der Überlieferung bei Epikur aus, ist bei keiner der sechs kleinformatigen Wiederholungen der Porträtkopf des Philosophen erhalten, aber für einen zumindest sehr wahrscheinlich<sup>95</sup>. Bei drei der vier Statuetten aus Dion handelt es sich vielmehr um die Bilder von Römern<sup>96</sup>. Von den unterlebensgroßen Statuetten des Metrodor sind ebenfalls die Köpfe nicht erhalten<sup>97</sup>. Lediglich an der Statuette des Hermarch in Florenz ist der Kopf antik und gibt den Philosophen wieder<sup>98</sup>, was wohl den Rückschluss erlaubt, dass das Gegenstück mit der Wiedergabe des Epikur ebenfalls den Kopf dieses Denkers trug<sup>99</sup>.

Folglich wird es dabei häufiger zur einer Selbststilisierung der Hausherrn in der Gestalt der antiken Philosophen gekommen sein. Den besten Beleg dafür bieten die erwähnten Statuetten aus der Villa des Dionysos in Dion, die wohl in severische Zeit zu datieren sind. Der Befund ist aus Mangel an einer Publikation nicht ganz klar, aber die Bilder waren offenbar im Triclinium mit dem Dionysosmosaik auf Basen oder in Wandnischen aufgestellt. Die Körper wiederholen das Bild des Epikur, die Köpfe hingegen geben zeitgenössische Porträts möglicherweise auch nach einer Umarbeitung wieder, also – wie Zanker vermutet hatte – den Hausherrn und vielleicht andere Angehörige der Familie<sup>100</sup>. In den Körpern zeigen sich bei aller Übereinstimmung deutliche Unterschiede, etwa insgesamt in der Anlage der Falten. Dass diese Unterschiede auf verschiedene Bildhauer zurückgehen, ist wegen der Abweichungen ledig-

---

**94** In einer Reihe von Fällen bleibt es unklar, ob ein großformatiges Bild vorhanden war, etwa bei Diogenes, von den Hoff 1994, 129–135 Taf. 33–35; Lang 2014, 65–68. 181 Abb. 233, oder Korinna, von Heintze 1966, 22 f. Abb. 11 f.

**95** Kruse-Berdoldt 1975, 8–15 Nr. E 5 (wahrscheinlich mit Kopf des Philosophen). 6.8.9.

**96** von den Hoff 1994, 70 Nr. 7–10; Zanker 1995, 218 f. Abb. 124. 125; Lang 2012, 129 f. Abb. 246.

**97** Kruse-Berdoldt 1975, 53–55 Nr. M 2.3. Das gilt ähnlich auch für die Statuetten des Menanderporträts: Fittschen 1991, 260.

**98** Kruse-Berdoldt 1975, 77 f. Nr. H 1; von den Hoff 1994, 75 f. Abb. 55–56.

**99** Kruse-Berdoldt 1975, 9 f. Nr. E 5.

**100** Zanker 1995, 218 f.; anders Lang 2012, 129 f. Anm. 1382.

lich in Details wie der Schriftrolle auf dem rechten Oberschenkel oder dem Fußschemel unwahrscheinlich. Vielmehr scheint die Exaktheit der Wiederholung ein eher nebensächliches Problem gewesen zu sein. Offenbar kam es mehr darauf an, ein Bild und damit vielleicht auch einen Namen zu evozieren. Dahinter stand wohl das intellektuelle Bekenntnis zu einem bestimmten Philosophen<sup>101</sup>. Zugleich ist auszuschließen, dass es sich bei den Bildern um eine Evokation des Originals in der Art eines »Bildniskults« gehandelt hat<sup>102</sup>. Dies wird eher durch großformatige Bildnisse gewährleistet worden sein, die offenbar im 2. Jh. n. Chr. wiederum in größerer Stückzahl hergestellt wurden<sup>103</sup>. Wie sich diese verschiedenen Verhaltensmuster miteinander verbinden, wäre gesondert zu klären. Erinnerung sei an die bekennerrhafte Haltung des Diogenes von Oinoanda, der eine Halle errichtete, um seine Mitbürger durch die dort aufgezeichneten Abschriften epikuräischer Schriften angemessen zu belehren<sup>104</sup>.

In diesem geistigen Klima waren wohl je nach Region des Imperium wiederum viele Spielarten möglich, von der engen Verbindung zu einer Lehre mit entsprechenden Bildern bis hin zu einfachen Philosophenporträts in der Tradition der Bilder aus den früheren Phasen<sup>105</sup>. Dazu könnte etwa die Statuette aus dem Ensemble der Bronzen von Montorio (Verona) gehört haben<sup>106</sup>, aber auch die Statuette eines Philosophen in Augst, der vielleicht einem Möbelstück appliziert war<sup>107</sup>. In ihnen wird ähnlich wie in einer Reihe kleinformatiger Statuetten im Rheinland wiederum eher allgemein das Thema des Philosophierens ohne Bezug auf eine bestimmte Schule aufgenommen<sup>108</sup>.

Es waren also wohl nicht allein Kostengründe, die Mitglieder der führenden Eliten in den Städten im Reich vorwiegend im 2. Jh. n. Chr. dazu führten, kleinformatige Bilder von Philosophen in ihren Häusern aufzustellen. Vielmehr vereinnahmten sie auf diese Weise die Leistung

---

**101** Die Doppelbödigkeit, die damit verbunden sein kann, karikiert Juvenal, Sat. 2, 4. Vgl. dazu Papini 2005, 133 f.

**102** Wrede 1982, 236 f.; Zanker 1995, 154–159.

**103** Serie der Porträtstatuen in Athen: Kruse-Berdoldt 1975, 3–8 Nr. 1–3a; Seilheimer 2002, 88–90

**104** Scholz 2003, 208–227; Hammerstaedt 2017, 29–46.

**105** Franken 2007, 212–218 Abb. 1.2.7.8.

**106** von den Hoff 1994, 161–165 Abb. 182–187; Kaufmann-Heinimann 1998, 293 Abb. 257.

**107** Kaufmann-Heinimann 1998, 106 Nr. 82 Abb. 63; Lang 2012, 121.

**108** von Hesberg 2004, 23–29 Abb. 1–3.

ihrer geistigen Idole auf bequeme Weise. Denn Statuetten waren leicht zu verstellen und damit ohne größere Schwierigkeiten in geeignete Positionen zu bringen<sup>109</sup>. Ganz im Sinne des geistigen Klimas der Zeit blieben solche Statuetten ihrem Vorbild authentischer verpflichtet als etwa Hermenbildnisse, denn sie riefen die ursprüngliche Ehrung der geistigen Größen in Erinnerung. Diese Qualität machten sich die Hausherrn zu Eigen und versetzten sich gleichsam in diese Welt zurück. Dazu reichten einige Bilder aus, weil es ja nicht um die Galerie der Berühmtheiten geht, sondern um die Art ihrer Ehrung und die Nähe zum Geehrten.

Im Spektrum kleinformatiger Bilder gab es viele Varianten. Wie Cicero in seinem Dialog *de finibus Pomponius* als Anhänger des Epikur sagen lässt (5,3), dass die Freunde dessen Bild nicht bloß in Gemälden, sondern auch auf den Bechern und an den Ringen gegenwärtig haben (*cuius imaginem non modo in tabulis nostri familiares, sed etiam in poculis et in anulis habent*)<sup>110</sup>, so war es auf alle anderen Geistesgrößen zu übertragen. Dabei unterscheidet sich die Art der Zuordnung, denn der Ring bindet den Verehrten stärker an die Person<sup>111</sup>, der Becher hingegen an das Gelage und daraus erwachsen unterschiedliche Kombinationen<sup>112</sup>. Denn im Ring finden nur eine Größe oder bestenfalls eine geringe Zahl von ihnen Platz, auf den Bechern aber ist es möglich, mehrere wiederzugeben. Auf dem Ringstein ist alles auf das Porträt konzentriert, auf den Bechern können leichter szenische Elemente hinzukommen, über welche die verehrten Dichter und Philosophen in allgemeine Diskurse über Leben und Tod oder Ruhm und Unsterblichkeit eingebunden werden<sup>113</sup>. Gegenüber den einfachen Bildern bestand der Reiz wohl darin, sich die Berühmtheiten trotz ihrer Leistungen wieder in eine dem Normalbürger kommensurable Umgebung zu versetzen<sup>114</sup>.

Begrenzt man den Blick auf die kleinformatigen Skulpturen aus Marmor, wie sie hier im Mittelpunkt standen (Abb. 3), und kommt zugleich auf die eingangs gestellten Fragen zurück, war es vom Material

---

**109** Bezeichnenderweise gilt das auch für andere kleinformatige Porträts: Dahmen 2001, 96–98; Lang 2012, 21 f.

**110** Wrede 1982, 237; Lang 2012, 105.

**111** Lang 2012, 98–106.

**112** Lang 2012, 113–124.

**113** Becher mit der Apotheose des Homer: Richter I 1965, 55 Abb. 114–116; Lang 2012, 113. 189 Nr. V Hom 1 Abb. 261; Silberbecher von Boscoreale: Richter II 1965, 189 Abb. 1697–1704.

**114** Zu einfachen Skelettbechern: Zahn 1923, 7–12.

und Machart abhängig, ob solche Bilder als billiger Ersatz dienten. Die tönernen Bilder aus Pompeji sind gewiss so zu verstehen (Abb. 4.5), denn sie bedienten die Vorstellung bestimmter sozialer Gruppen in der Stadt vom philosophischen Leben. Den Kleinbronzen hingegen ist ein anderer Anspruch eigen, aber sie relativieren die Bedeutung der Philosophen durch die Einbindung in Geräte. Damit betonen sie deren Kostbarkeit und Funktion, etwa bei einer Lampe zum Lesen von Büchern. Eine »Herabwürdigung« ist aber bei keinem dieser Bilder festzustellen und das deckt sich mit den Erkenntnissen Karsten Dahmens zu den kleinformatigen Porträts römischer Kaiser und Privatleute<sup>115</sup>.

Die Statuetten aus Marmor hingegen, die vorwiegend dem 2. Jh. n. Chr. entstammen, verdanken ihre Existenz dem geistigen Klima der Zeit, in dem die Hausherrn auf diese Weise ihrer Verbundenheit mit bestimmten Lehren und Lebenshaltungen Ausdruck gaben. Die Statuetten führten die großformatigen Bilder in ihrer Gesamtheit vor Augen und riefen damit die Gestalt des Verehrten in seiner historisch angestammten Umgebung in Erinnerung<sup>116</sup>. Das kleine Format schloss eine präzise bildhauerische Ausführung nicht aus, machte sie aber zugleich kommensurabel, einmal auf intellektueller Ebene<sup>117</sup>, indem sie leicht mit Bildern anderer Geistesgrößen zu verbinden waren, dann aber auch in der Ausstattung der Häuser, in denen man sie leichter bewegen konnte<sup>118</sup>. Ähnliche Erscheinungen finden sich auch in der Rezeption berühmter Götterbilder<sup>119</sup>. Es kommen aber viele Erscheinungen zusammen, von neuen Bildungskonzepten<sup>120</sup> über einen veränderten Umgang mit Bildwerken generell<sup>121</sup> bis hin zu abstrakteren Konzepten der Museia in den

---

**115** Dahmen 2001, 141 f.

**116** Dabei waren auch häufiger, wie Seilheimer 2002, 66–91. 216 f. gezeigt hat, die großformatigen Wiederholungen von Vereinfachungen geprägt.

**117** Seilheimer 2002, 86 f. hält etwa die Statuette des Epikur in Florenz für die beste Wiederholung.

**118** Lang 2012, 21 f.

**119** Das gilt auch für andere Bilder wie etwa das der Athena Parthenos, das in dieser Zeit bevorzugt aufgerufen wurde. Dabei war natürlich das kleinere Format unabdingbar notwendig, wobei dann allerdings häufig der Grad der Verkleinerung überrascht: Karanastassis 1987, 326 f. 332–339. 389 f.; Nick 2002, 187 f.; vgl. auch Naumann-Steckner 2015, 19–36.

**120** Lang 2012, 36 f.

**121** Zu anderen Phänomenen in der Rezeption statuarischer Bilder in der zweiten Sophistik: Schade 2015, 165–183.

Wohnbereichen<sup>122</sup>. Welche der Impulse dabei von am Ende von Bedeutung waren, lässt sich angesichts der begrenzten Überlieferung kaum sagen.

Entsprechend weichen die bildlichen Ausprägungen voneinander ab. In den tönernen Bildern werden einzelne Eigenschaften übertreibend herausgestellt (Abb. 4.5), um in ihrem Umfeld verständlich zu sein. Für Mitglieder anderer gesellschaftlicher Kreise konnten sie wohl auch karikierend wirken. Die Kleinbronzen sind bisweilen von hoher Qualität, um zusammen mit dem übrigen Dekor den Wert des Ausstattungsstückes herauszustellen. An den Statuetten aus Marmor hingegen haben die Bildhauer die Nähe zu den Vorbildern betont (Abb. 3), auch wenn es im Einzelnen viele Vereinfachungen gegeben hat.

Die Nähe des Besitzers zu der verehrten Geistesgröße konnte dabei soweit gehen, dass er sich mit ihr im Porträt gleich setzte. Das bedeutete aber nicht Identifikation, sondern Zugehörigkeit und Kommensurabilität im Bilde. Wir haben also grundsätzlich eine ähnliche Erscheinung vor uns wie bei der Aneignung von götterähnlichen Erscheinungen im Bilde<sup>123</sup>. Entscheidend aber bleibt bei dieser Art der Porträtstatuetten die deutlich wachgerufene Erinnerung an die großformatigen Ehrenstatuen. Ihre Beliebtheit innerhalb einer bestimmten Zeitspanne lässt sich also aus der Mentalität jener Epoche erklären, die sehr stark von der zweiten Sophistik geprägt war.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1** Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto Stephan Eckardt

**Abb. 2** Zeichnung von Claas von Barga nach Vorlage von Henner von Hesberg

**Abb. 3** Foto Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln

**Abb. 4** Inst.Neg. Rom 59.1936

**Abb. 5** Inst.Neg. Rom 57.836

---

<sup>122</sup> Neudecker 1988, 69.

<sup>123</sup> Wobei die Rezeption dieser Form der »Privatdeifikationen«, wie Wrede 1981, 159–161, gezeigt hat, anders gelagert sind. Im griechischen Osten sind sie selten und im Westen auf Frauen und Kinder konzentriert.



## BIBLIOGRAPHIE

- Alföldi-Rosenbaum 1982** E. Alföldi-Rosenbaum, *Animae sanctiores*. Porträt-Galerien berühmter Griechen und Römer aus dem späten vierten Jahrhundert n. Chr., in: *Pro arte antiqua*, Festschrift für Hedwig Kenner, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 18 (Wien 1982) 11–22.
- Andreae 1980** B. Andreae, Antisthenes Philosophos Phryomachos Epoieî, in: *Eikonos*, Studium zum griechischen und römischen Bildnis, Festschrift Hans Jucker, *AntK Beih* 12 (Basel 1980) 40–48.
- Andreae 2005** B. Andreae, Das Mosaik der Sieben Weisen aus Sarsina in der Villa Albani in Rom und sein Verhältnis zum Philosophenmosaik aus Pompeji im Nationalmuseum von Neapel, in: Th. Ganschow (Hrsg.), *Otium*: Festschrift für Volker Michael Strocka (Remshalden 2005) 9–14.
- Bartman 1984** E. Bartman, *Miniature copies copyist invention in Hellenistic and Roman periods* (Ann Arbor, Mich. University Microfilms International 1984)
- Bartman 1992** E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, *Columbia Studies in the Classical Tradition* 19 (Leiden 1992).
- Bergmann 2007** M. Bergmann, The Philosophers and Poets in the Sarapeion at Memphis, in: P. Schulz – R. von den Hoff (Hrsg.), *Early Hellenistic Portraiture* (Cambridge 2007) 246–263.
- Borg 2004** B. E. Borg, Glamorous Intellectuals. Portraits of *Pepaideumenoi* in the Second and Third Centuries A. D., in: B. E. Borg (Hrsg.), *Paideia: the World of the Second Sophistic*, *Millennium-Studien* 2 (Berlin 2004) 157–178.
- Boschung 2000** D. Boschung, Eine Typologie der Skulpturensammlungen des 18. Jhs.: Kategorien, Eigenarten, Intentionen, in: D. Boschung – H. von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität: internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2.–10.2. 1996*, *MAR* 27 (Mainz 2000) 11–19.
- Boschung – von Hesberg 2007** D. Boschung – H. v. Hesberg, Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire (Wiesbaden 2007).
- Boschung 2017** D. Boschung, Porträt der späten römischen Republik als Mittel innenpolitischer Konkurrenz, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht: das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, *Morphomata* 34 (Paderborn 2017) 433–448.
- Caso 2010** M. Caso, Katalogbeiträge, in: C. Gasparri, *i ritratti, Le sculture Farnese* 2 (Neapel 2010).
- Dahmen 2001** K. Dahmen, Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit (Münster 2001).
- Dillon 2006** Sh. Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture* (Cambridge 2006).
- Dwyer 1982** E. J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture: A Study of Five Pompeian Houses and their Contents*, *Archaeologica* 28 (Rom 1982).
- Eschebach 1970** H. Eschebach, Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji, *RM ErgH* 17 (Heidelberg 1970).

- Fittschen 1991** K. Fittschen, Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 1. Die Statue des Menander, *AM* 106, 1991, 243–279.
- Fittschen 1992** K. Fittschen, Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 2. Die Statuen des Poseidippos und des Pseudo-Menander, *AM* 107, 1992, 229–271.
- Flach 2004** D. Flach, Varros Vogelhaus. Wohlleben im Landleben, *Gymnasium* 111,2, 2004, 137–168.
- Franken 2007** N. Franken, Zwei ›Philosophen‹-Statuetten vom Caelius – oder: vom Nutzen römischer Bronzen für die Portraitforschung, *JdI* 122, 2007, 201–220.
- Frel 1981** J. Frel, Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum (Malibu 1981).
- Furtwängler 1896** A. Furtwängler, Über Statuenkopieen im Alterthum I, *Abh München I* 20, 3 (München 1896).
- Gaiser 1980** K. Gaiser, Das Philosophenmosaik in Neapel: eine Darstellung der platonischen Akademie, *AbhHeidelberg* 2 (Heidelberg 1980).
- Galli 2017** M. Galli, La città dei Sofisti: luoghi della Seconda Sofistica a Roma, in: A. W. Busch – J. Griesbach – J. Lipps (Hrsg.), *Urbanitas – urbane Qualitäten: die antike Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung*, *Kolloquium* 19.–21. Dezember 2012 in München, *RGZM-Tagungen* 33 (Mainz 2017) 91–110.
- Griesbach 2016** J. Griesbach, Wechselnde Standorte: griechische Porträtstatuen und die Neu-Konfiguration von Erinnerungsräumen, in: R. von den Hoff – F. Queyrel – É. Perrin-Saminadayar (Hrsg.), *Eikones: portraits en contexte, recherches nouvelles sur les portraits grecs du V<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> s. av. J.-C.*, *Colloque scientifique à l'Université de Fribourg-en-Brisgau*, 12–15 mars 2015, *Archeologia Nuova Serie* 3 (Venosa 2016) 149–184.
- Hammerstaedt 2017** J. Hammerstaedt, The Philosophical Inscription of Diogenes in the Epigraphic Context of Oinoanda, in: J. Hammerstaedt – P.-M. Morel – R. Güremen (Hrsg.), *Diogenes of Oinoanda / Diogène d'Oenoanda. Epicureanism and philosophical debates / Épicurisme et controverses*, *Ancient and Medieval Philosophy. De Wulf-Manison Centre* 1, 55 (Leuven 2017) 29–50.
- von Heintze 1966** H. von Heintze, Das Bildnis der Sappho (Mainz 1966).
- von Hesberg 2004** H. von Hesberg, Philosophen im römischen Rheinland: Bildung, Otium und soziale Distinktion in der Provinz, *KölnJb* 37, 2004, 23–38.
- Himmelmann 2001** N. Himmelmann, Die private Bildnisweihung bei den Griechen: zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts, *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften G* 373 (Opladen 2001).
- Hoepfner 1976** W. Hoepfner, Das Pompeion und seine Nachfolgebauten, *Kerameikos* 10 (Berlin 1976).
- von den Hoff 1994** R. von den Hoff, Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus (München 1994).
- von den Hoff 2009** R. von Hoff, Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen, in: Ch. Mann – M. Haake – R. von den Hoff (Hrsg.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie: Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System*, *Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg i. Br.*, 24.–25. November 2006 (Wiesbaden 2009) 193–220.

- Jaeggi 2008** O. Jaeggi, Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion (Berlin 2008).
- Kaufmann-Heinimann 1998** A. Kaufmann-Heinimann, Götter und Lararien aus Augusta Raurica: Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt, *Forschungen in August 26* (August 1998).
- Koch 1993** L. Koch, Die Sitzstatuetten des Antisthenes und Pittakos aus Pompeji, *AA* 1993, 263–269.
- Kockel 1986** V. Kockel, Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten II, *AA* 1986, 443–569.
- Kron 1977** U. Kron, Eine Pandion-Statue in Rom. Mit einem Exkurs zu Inschriften auf Plinthen, *JdI* 92, 1977, 139–168.
- Kruse-Berdoldt 1975** V. Kruse-Berdoldt, Kopienkritische Untersuchungen zu den Porträts des Epikur, Metrodor und Hermarch (Göttingen 1975).
- Labate 1990** M. Labate, Forma della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio, in: G. Clemente – F. Coarelli – E. Gabba (Hrsg.), *L'impero mediterraneo, Storia di Roma 2* (Turin 1990) 923–965.
- Lanciani 1891** R. Lanciani, *Miscellanea topografica*, *BullCom* 19, 1891, 305–321
- Lang 2012** J. Lang, Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt (2012).
- Lang 2014** J. Lang, Diogenes im Pithos als Archetyp kynischer Bedürfnislosigkeit: Zur Rezeption und Aktualisierung eines biographischen Bildentwurfs, in: D. Boschung – L. Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel, Morphomata 19* (Paderborn 2014) 41–66.
- Lauer – Picard 1955** J.-Ph. Lauer – Ch. Picard, Les statues ptolémaïques du Sarpapeion de Memphis, *Publications de l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris 3* (Paris 1955).
- Laurenzi 1941** L. Laurenzi, Statuetta acefala di Cleobulo Lindio, *Clara Rhodos* 10, 1941, 17–24.
- Lehmann-Hartleben 1942** K. Lehmann-Hartleben, Some Ancient Portraits, *AJA* 46, 1942, 198–216.
- Lippold 1912** G. Lippold, *Griechische Porträtstatuen* (München 1912).
- Lippold 1923** G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München 1923).
- Lorenz 1965** Th. Lorenz, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern* (Mainz 1965).
- Maiuri 1952** A. Maiuri, Statuetta fittile di Pittaco di Mitilene, *ArchClass* 4, 1952, 55–59.
- Manodori 1981** A. Manodori, Statua virile seduta semipanneggiata, in: A. Giuliano (Hrsg.), *Le sculture, Museo Nazionale Romano I 2* (Rom 1981) 230–232.
- Marchetti Longhi 1958** G. Marchetti Longhi, Gli scavi del Largo Argentina 4, *BullCom* 76, 1956–58, 45–118.
- Naumann-Steckner 2015** F. Naumann-Steckner, Skulpturen nach der Athena Parthenos in den Provinzen, in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.) *Römische Götter-*

- bilder der mittleren und späten Kaiserzeit, *Morphomata* 22 (Paderborn 2015) 13–39.
- Neudecker 1988** R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 9 (Mainz 1988).
- Nick 2002** G. Nick, Die Athena Parthenos: Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption, *AM Beih* 19 (Mainz 2002).
- Ojeda 2016** D. Ojeda, Griechische Dichter klassischer Zeit (Cordoba 2016)
- Papastamati-von Moock 2007** Christina Papastamati-von Moock, Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen, *AM* 122, 2007, 273–327.
- Papini 2005** M. Papini, *Filosofi »in miniatura«: il Crisippo dal templum Pacis*, *BullCom* 106, 2005, Suppl. 125–135.
- Raeder 2000** J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex), *MAR* 28 (Mainz 2000).
- Rakob 1964** F. Rakob, Ein Grottriclinium in Pompeji, *RM* 71, 1964, 182–194.
- Rakob - Heilmeyer 1973** F. Rakob – W. D. Heilmeyer, Der Rundtempel am Tiber in Rom, *Sonderschriften Rom* 2 (Mainz 1973).
- Richter I 1965** G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (London 1965).
- Richter II 1965** G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks II* (London 1965).
- Savona 1992** S. Savona, Lemmata, in: B. Palma Ventucci (Hrsg.), *Le Erme Tiburtine e gli scavi del settecento, Pirro Ligorio e le erme Tiburtine, Uomini illustri dell'antichità I* 2 (Rom 1992).
- Schade 2015** K. Schade, Göttlicher Schein und fabulierendes Beiwerk, Götterstatuen des 2. bis 4. Jh. n. Chr., in: D. Boschung – A. Schäfer (Hrsg.) *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit, Morphomata* 22 (Paderborn 2015) 159–195.
- Scheibler 1989** I. Scheibler, Sokrates, Ausstellung 12. Juli–24. September 1989, Glyptothek München (München 1989).
- Scheibler 2004** I. Scheibler, Rezeptionsphasen des jüngeren Sokratesporträts in der Kaiserzeit, *JdI* 119, 2004, 179–258.
- Schmaltz 1985** B. Schmaltz, Das Bildnis des Epikur und die Überlieferung griechischer Porträts, *MarbWPr* 1985, 17–56.
- Schmitz 1997** Th. Schmitz, Bildung und Macht: zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit, *Zetemata* 97 (München 1997).
- Scholz 2003** P. Scholz, Ein römischer Epikureer in der Provinz. Der Adressatenkreis der Inschrift des Diogenes von Oinoanda. Bemerkungen zur Verbreitung von Literalität und Bildung im kaiserzeitlichen Kleinasien, in: K. Piepenbrink (Hrsg.), *Philosophie und Lebenswelt in der Antike* (Darmstadt 2003) 208–227.
- Seilheimer 2002** H. Seilheimer, Form- und kopienkritische Untersuchungen zum hellenistischen Porträt (Saarbrücken 2002).

- Vorster 1993** Ch. Vorster, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, Museo gregoriano profano ex lateranense, Kat. der Skulpturen 2,1, MAR 22 (Mainz 1993).
- Wrede 1981** H. Wrede, Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1981).
- Wrede 1982** H. Wrede, Bildnisse epikureischer Philosophen, AM 97, 1982, 235–245.
- Wrede 1994** H. Wrede, Wohl doch ein Kyniker, RM 101, 1994, 131–139.
- Wrede 2004** H. Wrede, Zu Diogenes und Anthistenes, in: T. Korkut – H. İşkan – G. Işın (Hrsg.), Anadolu'da doğdu. 60. yaşında Fahri Işık'a armağan. Festschrift für Fahri Işık zum 60. Geburtstag (Istanbul 2004) 797–802.
- Wünsche 1980** R. Wünsche, Eine Bildnisherme in der Münchener Glyptothek. Bemerkungen zum römischen Dichterporträt, MüJb 31, 1980, 13–34.
- Zahn 1923** R. Zahn, Kto chro: glasierter Tonbecher im Berliner Antiquarium, 81. BerlWPr (Berlin 1923).
- Zanker 1979** P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, JdI 94, 1979, 460–523.
- Zanker 1995** P. Zanker, Die Maske des Sokrates (München 1995).
- Zanker 2016** P. Zanker, Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum (New York 2016).



---

JÖRN LANG

# **PHILOSOPH(I)EN FÜR DEN TÄGLICHEN GEBRAUCH**

## Das Beispiel römischer Ringsteine

### ABSTRACT

Neben der inhaltlichen Auseinandersetzung mit griechischer Kultur war die visuelle Rezeption von Vertretern der griechischen Bildung fester Bestandteil des Alltags im Imperium Romanum. Bei aller Divergenz wurde Philosophie als Ausdrucksform griechischer Kultur innerhalb der Gesellschaft wahrgenommen. Ihre Vertreter wurden nicht allein öffentlich geehrt. Ihre Bildnisse fanden etwa als Ausstattungselemente römischer Villen, aber auch jenseits solcher festgelegten Wahrnehmungsräume regelmäßig Verwendung. Mit über 300 Vertretern sind geschnittene Steine Zeugnis für eine intensive bildliche Auseinandersetzung mit griechischer Philosophie zwischen dem 2. bzw. 1. Jh. v. Chr. und dem 3. Jh. n. Chr. Sie wurden meist eng am Körper ihrer Besitzer mitgeführt und hatten dadurch potenziell an allen Aktivitäten und gesellschaftlichen Interaktionen teil, die ihr Träger vollzog. Zugleich sind die Darstellungen grundsätzlich auf Nahsicht hin gefertigt, so dass ihrer Wahrnehmung ein besonderes Moment der Intimität innewohnt. Im Beitrag werden Potenziale der gravierten Bildnisminiaturen für Fragen nach dem Verhältnis zwischen physischer Beschaffenheit, Darstellungsformat sowie spezifischen Funktionen von Bildnissen und ihrem ikonographischen Erscheinungsbild wie auch ihrer Wahrnehmung ausgelotet.

---

EINFÜHRUNG<sup>1</sup>

In weiten Teilen des Imperium Romanum gehörte griechische Bildung trotz ihrer ambivalenten Bewertung während der späten römischen Republik und der Kaiserzeit zu den festen Bestandteilen öffentlicher Räume wie auch privater Lebensstile. Als umfangreichste Gruppe griechischer *docti et sapientes homines*<sup>2</sup> treten in diesem Zusammenhang die Philosophen in Erscheinung, wenngleich sie weder in einer gesellschaftlichen noch einer inhaltlichen Perspektive eine homogene Gruppe darstellten. Das Bild der Philosophie im Kontext des Imperium Romanum ist vielmehr geprägt von den unterschiedlichen schulischen Traditionen, regionalen Eigenheiten sowie nicht zuletzt einem Gefälle zwischen urbanen und ländlichen Räumen. Die Beziehungen zwischen philosophischen Inhalten, den sozio-kulturellen Bedingungen des Philosophierens und seinen Protagonisten in den Gesellschaften während der römischen Kaiserzeit lassen somit einen hohen Grad an Komplexität erkennen<sup>3</sup>. Dies ging soweit, dass nicht einmal Konsens darüber bestand, was genau unter Philosophie zu verstehen sei<sup>4</sup>. Bei aller Divergenz wurde dennoch der Bereich der Philosophie als dezidiertem Träger griechischer Kultur innerhalb der Gesellschaft wahrgenommen<sup>5</sup>. Neben der inhaltlichen Rezeption lässt sich dabei ein großes Interesse an bildlichen Darstellungen nachweisen, über die Vertreter der Philosophie ein Gesicht gegeben

---

**1** Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um das Manuskript des Vortrags, das grundlegend überarbeitet und um Nachweise ergänzt wurde. Dietrich Borschung (Köln) und François Queyrel (Paris) danke ich herzlich für die Gelegenheit, Philosophenbildnisse auf Ringsteinen noch einmal unter dem Aspekt ihrer Funktionalität in den Blick zu nehmen und zugleich neue Beispiele bekannt machen zu können. Für kritische Hinweise und Denkanstöße bin ich allen Teilnehmer\*Innen der Tagung zu Dank verpflichtet, Gertrud Platz-Horster (†) nahm die Mühe einer kritischen Durchsicht des Manuskriptes auf sich. Alle verbliebenen Fehler liegen allein in meiner Verantwortung. Vgl. zur grundlegenden Zusammenstellung von Philosophendarstellungen in reduzierten, meist mobilen Formaten: Richter 1965; Lang 2012. Die dem Verf. nach diesem Datum bekannt gewordenen Ringsteine mit Bildnissen von Denkmern sind im Anhang aufgelistet und in der Datenbank Arachne erfasst: [https://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de\\_DE/node/309](https://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de_DE/node/309) (letzter Zugriff 8. März 2018).

**2** Cic. fr. Q. 1, 10, 29. Vgl. dazu auch Papini 2015, 547–550.

**3** Vgl. zuletzt überzeugend Haake 2018, 18 f. sowie die Beiträge in Vesperini 2017.

**4** Vgl. Haake 2018, 22.

**5** Vgl. Gotter 2003.



wurde. Sie setzten nicht als Reaktion auf eine erhöhte Akzeptanz griechischer Bildung in der frühen Kaiserzeit ein, sondern unmittelbar parallel zur Rezeption in den gesellschaftlichen Eliten<sup>6</sup>. Dadurch gewann das Phänomen eine greifbare visuelle Komponente<sup>7</sup>. Vertreter der Philosophie wurden nicht allein öffentlich geehrt. Ihre Bildnisse fanden vielmehr durch Kopien in verschiedenen Formaten als Ausstattungselemente römischer Villen sowie Häuser Verwendung<sup>8</sup>.

Die Formate und funktionalen Dispositionen anderer Objekte legen jedoch nahe, dass Darstellungen von Philosophen auch in anderen Kontexten wahrgenommen wurden. Ein Beispiel für solche kontextvariablen Darstellungen sind die geschnittenen Steine<sup>9</sup>. Sie sind mit über 500 Vertretern Zeugnis für eine intensive bildliche Auseinandersetzung mit griechischer Philosophie zwischen dem 2. bzw. 1. Jh. v. Chr. und dem 3. Jh. n. Chr.<sup>10</sup> In über 300 Darstellungen wurde die Thematik in Form von Bildnissen aufgegriffen (Abb. 1. Taf. 15), auf etwa 200 wurde die Ausübung geistiger Tätigkeit idealtypisch ins Bild gesetzt (Abb. 2. Taf. 16)<sup>11</sup>. Die Wahrnehmung dieser bildlichen Darstellungen war in der Regel nicht an festgelegte Kontexte wie beispielsweise häusliche Berei-

---

**6** Vgl. Lang 2012, 144.

**7** Noch der aktuellste Grundriss der Geschichte der Philosophie (Riedweg / Horn / Wyrwa 2018) ist rein auf philosophische Inhalte konzentriert. Materiell-visuellen Aspekten des Phänomens wird dagegen keine hinreichende Aufmerksamkeit geschenkt.

**8** Neudecker 1988, 64–74; von Hesberg 2004; Dessales 2017. Siehe auch den Beitrag von Henner von Hesberg (Berlin) im vorliegenden Band.

**9** Vgl. zum Phänomen zusammenfassend Lang 2012, 124–134. Siehe auch den Beitrag von Norbert Franken (Berlin) im vorliegenden Band. Dort auch die Argumentation für die nachantike Entstehung der Silberstatuette des Sophokles, die bei Lang 2012, 185 S Soph6 noch als antikes Werk aufgenommen war.

**10** Vgl. Lang 2012, 107–109. Ringsteine fungierten seit der hellenistischen Zeit (z. B. Plantzos 1999, 42–65) bis in die Spätantike (z. B. Spier 2013, 17–27) hinein regelmäßig als Träger von Bildnissen, doch lassen sich Darstellungen, die mit Philosophie und Philosophen in Verbindung gebracht werden können, nur für den angeführten Zeitraum nachweisen.

**11** Vgl. Lang 2012, 56–80 (Bildnisse). 80–98 (typisierte Darstellungen). Während sie bei Lang 2012, mit dem griech. Begriff der *pepaideumenoí* bezeichnet werden, bringt Papini 2015, 550 als zusammenfassenden Begriff die Wendung der »docti et sapientes homines« (Cic. fr. Q. 1, 10, 29) ins Spiel, die dem römischen Rezeptionscharakter von griechischer Bildung zweifellos in besonderer Weise gerecht wird.



**1** Karneol mit Bildnis eines sokratischen Philosophen (1,62 × 1,08 × 0,20 cm). 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig, Inv. 1952.055/496.



**2** Granat in moderner Goldfassung mit Darstellung eines sitzenden Denkers mit Buchrolle (0,9 × 0,6 cm). 2. Hälfte 2. Jh. – Mitte 1. h. v. Chr. Alnwick Castle (Northumberland), Slg. Beverley Inv. K164.

che oder öffentliche Plätze gebunden, sondern in höchstem Maße flexibel. Mit Ausnahme der sogenannten Staatskameen<sup>12</sup> wurden vertieft geschnittene Intaglios und erhaben geschnittene Kameen als Medaillon und vor allem in Ringe gefasst, so dass sie eng am Körper ihrer Besitzer mitgeführt werden konnten. Dadurch waren sie potenziell bei allen Aktivitäten und gesellschaftlichen Interaktionen präsent, die ihr Träger vollzog, und ermöglichten bildliche Rezeptionsvorgänge in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Konfigurationen<sup>13</sup>. Zugleich sind die Darstellungen grundsätzlich auf Nahsicht hin gefertigt, so dass ihrer Wahrnehmung ein besonderes Moment der Intimität innewohnt, das im Rahmen persönlicher Interaktionen zum Tragen kam. Die hohe Zahl der den geschnittenen Steinen eng verwandten Glasgemmen legt zudem nahe, den bildlichen Zeugnissen einen Wirkungskreis zuzusprechen, der über die Eliten hinaus ging. Denn Serien von vergleichsweise günstigen Glasgemmen (hier z. B. Abb. 6) sind bereits seit dem 2. Jh. v. Chr. nachweisbar<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Vgl. dazu einführend Zwierlein-Diehl 2007, 146–169.

<sup>13</sup> Vgl. zu den Grundlagen sozialer Praktiken Hörning 2001, 221–243.

<sup>14</sup> Vgl. Lang 2012, 107.

Beiden Aspekten, der gesellschaftlich-funktionalen Breitenwirkung wie auch den konkreten Situationen bildlicher Rezeption, wird im Beitrag am Beispiel der Bildnisse von Philosophen nachgegangen. Ziel ist es, ausgehend vom ikonographischen Befund die Potenziale der gravierten Porträtminiaturen mit Philosophen für übergeordnete Fragen nach Formen und Formaten antiker Bildnisse insgesamt zu umreißen. Dabei ist insbesondere dem Verhältnis von materiell-physischer Beschaffenheit, funktionalen Aspekten der Bildträger und ihrer Formgebung wie auch ihrer Wahrnehmung nachzugehen<sup>15</sup>. Die Überlegungen tragen diesem Ansatz durch eine Annäherung aus zwei Perspektiven Rechnung. Vor dem Hintergrund der ikonographischen Charakteristika von Ringsteinen mit Philosophenbildnissen (I) steht zunächst das Verhältnis von Bildnisformat und Spektrum von Darstellungstypen im Vordergrund (II). In einer zweiten Perspektive werden die primären Funktionen der Bildträger betrachtet (III), da über diese mögliche Rezeptionsfelder und damit die Einbindung in die Welt des römischen Alltags bestimmt werden können. Vor diesem Hintergrund sind abschließend die wechselseitigen Bedingtheiten ikonographischer Eigenheiten der Philosophenbildnisse und funktionaler Aspekte der Ringsteine zu diskutieren (IV). Im Fokus steht hier das relationale Verhältnis von ikonographischen Charakteristika der Bildnisse und ihrer materiellen Disposition, um auf dieser Basis übergeordnete formale wie auch funktionale Eigenheiten von Ringsteinen als Bildnisträger bestimmen zu können.

## I. IKONOGRAPHISCHE CHARAKTERISTIKA

Ohne ikonographische Detailprobleme einzubeziehen<sup>16</sup>, sind zunächst die Kriterien zu umreißen, nach denen die folgenden Bildnisse auf den Ringsteinen als Philosoph angesprochen werden. Sie basieren auf der Kombination einer Auswertung schriftlicher Zeugnisse, in denen Erscheinungsbilder von Philosophen beschrieben werden, und den materiellen Zeugnissen selbst. Textliche wie auch bildliche Ausdrucksformen lassen erkennen, dass sich für den Begriff »Philosoph« Vorstellungen herausgebildet hatten, die regelmäßig bedient wurden. Und so lassen sich Gemeinsamkeiten hinsichtlich der gewählten Charakterisierung greifen,

---

**15** Fragen nach den Möglichkeiten der Benennung von Bildnissen werden aufgrund dieser Fokussierung ausgeblendet.

**16** Vgl. dazu Lang 2012, 48–80.

wenngleich immer zu berücksichtigen ist, welche Person in welchem Kontext auf einen Philosophen blickt und beschreibt, wie ein Philosoph auszusehen habe<sup>17</sup>.

Als erstes ikonographisches Element ist die Barttracht zu nennen. Durch diese hoben sich solche Bildnisse bis ins 2. Jh. n. Chr. hinein signifikant vom Erscheinungsbild römischer Bürger ab. Ein langer Bart wurde für einen Römer als ungeeignet empfunden und als explizites Merkmal eines Denkers bzw. der Weisheit angesehen<sup>18</sup>. Ähnliches gilt für die griechische Manteltracht, das *himation*, bzw. lateinisch *pallium*, das meist ohne Untergewand getragen wurde und eine Seite der Brust unbedeckt ließ. Auch dieses Gewand stellt ein konstitutives Merkmal dar, das mit einem dezidiert nicht typisch römischen Auftreten verbunden wurde<sup>19</sup>. Ein drittes Element ist die Brauenkontraktion, die nicht als exklusives Charakteristikum einer spezifischen Gruppe, sondern als Bildchiffre zu verstehen ist, mit der neben Tatkraft auch Weisheit oder geistige Reflexion bildlich umgesetzt werden konnten. Die Erwähnung hochgezogener Brauen stellt einen Topos dar, der regelmäßig zur Charakterisierung geistig-philosophischer Tätigkeit herangezogen wurde<sup>20</sup>. Liegen diese Elemente in Kombination vor, können sie als Hinweis auf die Darstellung eines griechischen Denkers angesehen werden. Ausgehend von dieser Voraussetzung wird im Folgenden daher für Bildnisse, deren Erscheinungsbild den skizzierten Vorstellungen entspricht, angenommen, dass sie ebensolche Personen meinen<sup>21</sup>. Aufgrund der hohen Präsenz griechischer Philosophie in Rom liegt zudem nahe, dass mit der Darstellung eines Denkers insbesondere das Feld der Philosophie assoziiert wurde. Bereits diese wenigen Charakteristika hoben die Dargestellten bis ins 2. Jh. n. Chr. hinein deutlich erkennbar von anderen

---

<sup>17</sup> Vgl. Trapp 2017, 259.

<sup>18</sup> Vgl. z. B. Hor. sat. 2, 3, 34–36; Plin. epist. 1, 10, 6–7. Vgl. Hahn 1989, 33–45 (vor allem für die Kaiserzeit); Lang 2012, 22 f. mit Verweisen auf weitere Lit. und Zusammenstellung der Quellen.

<sup>19</sup> Liv. XXIX 19, 12; Cic. ad Q. fr. 3,5,1; Tert. de pallio 6, 2. Vgl. ausführlicher Hahn 1989, 14. 34–45; Ewald 1999, 15 f.

<sup>20</sup> Cic. Pis 68; Quint. inst. 11, 3, 78; Alkiphron, epistulae 7 (I 34). Vgl. auch Hahn 1989, 34 f. mit weiteren Belegen.

<sup>21</sup> Vgl. u. a. von den Hoff 1994, 23–27. 43–52; Lang 2012, 23–25.



**3a-b** Karneol mit inschriftlich benanntem Bildnis des Epikur (1,50 × 1,10 cm). 2.–3. Viertel 1. Jh. v. Chr. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles Seyrig.1973.1.525.50. a. Original/ b. Abguss in Gips.

gesellschaftlichen Gruppen ab<sup>22</sup>, ohne eine exakte ikonographische Festlegung des Erscheinungsbildes zu erfordern.

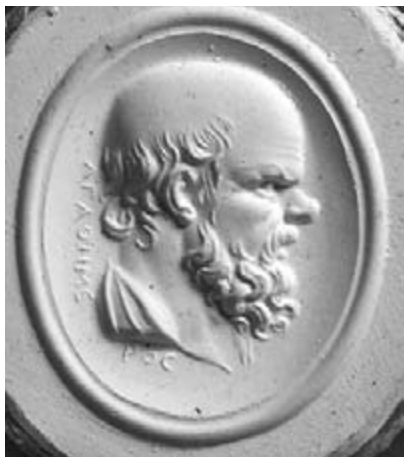
Die Tragfähigkeit eines solchen Ansatzes sei im Folgenden anhand von zwei Beispielen erläutert. Ein mit der Namensbeischrift ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ<sup>23</sup> versehener Karneol in Paris (Abb. 3) zeigt das Porträt eines bärtigen Mannes mit einem um die Schultern gelegten Mantel. Sein Profil lässt einen hohen, schmalen Kopfumriss mit deutlicher Wölbung der unteren Stirn über dem Ansatz der Nase erkennen. Das Gesicht zeichnet sich durch einen kurzen, in dicken Büscheln gestalteten Vollbart und eine lange, gebogene Nase mit leicht überhängender Spitze aus. Die Frisur ist aus einem Wirbel am Hinterkopf entwickelt und an der Schläfe in Form senkrechter Sichellocken gestaltet. Das Kalottenhaar ist nach links über die Stirn gekämmt, so dass an der Schläfe eine deutliche Gabelung entsteht. Die Physiognomie wird dominiert durch die ausgeprägte Brauenkontraktion mit einer querverlaufenden Stirnfalte, die Krähenfüße geben einen Hinweis auf das fortgeschrittene Alter des Dargestellten. Das Bildnis ist über die Inschrift eindeutig als Oberhaupt der epikureischen Schule gekennzeichnet und weist mit Bart, Mantel

<sup>22</sup> Zu diesem Ergebnis kommt trotz aller berechtigten Differenzierung auch Trapp 2017, 363.

<sup>23</sup> Vgl. zur antiken Entstehung der Inschrift Lang 2012, 48.



**4** Achat-Kameo mit Bildnis des Sokrates im Bildnistypus B (0,92 × 0,63 × 0,25 cm). 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr. Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. RGM 34,310.



**5** Gipsabguss (Tommaso Cades) eines Karneol mit Bildnis eines sokratischen Philosophen, signiert durch den Steinschneider Agathemeros (1,3 × 1,1 cm). 3. Viertel 1. Jh. v. Chr. Original in Chatsworth, Sammlung Devonshire.

und Kontraktion der Brauen zudem alle Charakteristika auf, die den skizzierten Vorstellungen von Philosophen entsprachen.

Da alle weiteren Namensbeischriften auf Ringsteinen moderne Zusätze sind<sup>24</sup>, können als Gegenprobe keine weiteren benannten Bildnisse herangezogen werden. Doch treten die genannten Charakteristika auch an solchen Bildnissen auf, die eine enge typologische Abhängigkeit von benannten Philosophenporträts aufweisen und daher mit hoher Wahrscheinlichkeit als Vertreter der Philosophie wahrgenommen wurden<sup>25</sup>. So zeigt ein Achat-Kameo in Köln (Abb. 4) das Porträt des Sokrates im Profil nach links, das durch einen langen Bart, Stirnglatze, lange Nackenhaare und eine Stupsnase gekennzeichnet ist<sup>26</sup>. Das volle Haar am Hinterkopf und den Schläfen, das die Ohren bedeckt, die nur leicht vorgewölbte Unterstirn sowie die charakteristische Nasenform deuten auf die typologische Abhängigkeit des Ringsteinbildnisses von Darstellungen

<sup>24</sup> Vgl. Lang 2012, 49–52.

<sup>25</sup> Vgl. Lang 2012, 59–62, Taf. 7 f.

<sup>26</sup> Vgl. Lang 2012, 154 G So6 Taf. 8 Abb. 54.

des Sokrates im spätklassischen Typus B<sup>27</sup>. Aufgrund der engen typologischen Übereinstimmungen muss die Darstellung auf dem Achat-Kameo trotz des fehlenden Mantels den Vorstellungen vom Philosophen Sokrates so weit entsprochen haben, dass sogar eine Benennung des Dargestellten möglich war. Die Gegenüberstellung dieser Beispiele zeigt, wie unter Rückgriff auf wenige ikonographische Formeln eine Richtung der Bildnisbedeutung vorgegeben werden konnte, die einem Betrachter die dargestellte Person als Philosoph erkennbar machte. Zugleich ist das visuelle Spektrum erkennbar, in dem sich solche Darstellungen bewegen konnten<sup>28</sup>.

## II. DIVERGENTE ERSCHEINUNGSBILDER: VERHÄLTNIS VON BILDNIS-FORMAT UND DARSTELLUNGSTYPUS

Ordnet man das Material entsprechend dieser skizzierten Voraussetzungen, so ist festzuhalten, dass für die Ringsteine eindeutige Benennungen nur in den seltensten Fällen argumentativ begründet werden können. Dem inschriftlich benannten Bildnis des Epikur sind nur wenige Beispiele zur Seite zu stellen, die eine hinreichend enge Übereinstimmung mit rundplastisch überlieferte Porträttypen erkennen lassen<sup>29</sup>.

Die weitaus meisten Bildnisse nehmen typologisch nur punktuell Bezug auf Porträts bekannter Denker, ohne sie exakt zu kopieren oder bedienen sich der skizzierten ikonographischen Charakteristika in freier Form. Hinsichtlich einer Anlehnung des Erscheinungsbildes an bekannte Philosophen lassen sich zwei Modelle unterscheiden, auf die in einer jeweils signifikanten Anzahl zurückgegriffen wurde. So waren Bildnisse, für die entweder auf Bildformeln des Sokrates- oder des Epikurporträts zurückgegriffen wurde, mit etwa der Hälfte der bekannten Darstellungen das erfolgreichste Konzept.

---

**27** So zu recht bereits Krug 1981, 240. Vgl. zum Sokratesbildnis im Typus B Richter 1965, I 112–116 Abb. 483–531 und mit ausführlicher Replikenrezension sowie überzeugender Einteilung in unterschiedliche Rezeptionsphasen Scheibler 2004, 179–258; Blome 1999, 106–108.

**28** Eine Abweichung stellen einzig die Darstellungen des Kynikers Diogenes dar, der durch ein biographisches Bildnis gekennzeichnet ist. Vgl. Lang 2012, 65–68; Lang 2014. Ähnlich bereits von den Hoff 1994, 134.

**29** Zum hier angeführten Bildnis treten folgende Beispiele hinzu: Lang 2012, 149 f. 154 G An1; Chry1; G De1–8; G So1–5. 7–9.



**6a-b** Glasgemme mit Bildnis eines epikureischen Philosophen (1,40 × 1,13 × 0,31 cm). 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum Inv. 1024. a. Original/ b. Abguss in Gips.

Die umfangreichste Gruppe stellen Bildnisköpfe und -büsten dar, die von den verschiedenen Porträtfassungen des Sokrates abzuleiten sind. Als charakteristische Formen fanden in unterschiedlichen Kombinationen der von allen rundplastischen Repliken überlieferte wuchtige Schädel, die Stupsnase und das langsträhnige Nackenhaar der früheren Porträttypen sowie das kahle Haupt, die expressive Stirn- bzw. Augenpartie und die Knollnase der hellenistischen Bildnisfassung Verwendung<sup>30</sup>. Als Beispiel für die Kombination dieser Merkmale kann der durch den Steinschneider ΑΓΑΘΗΜΕΡΟC signierte Karneol in der Sammlung Devonshire angeführt werden (Abb. 5)<sup>31</sup>. Die Gestaltung der Augenpartie mit den kräftig zusammengezogenen Brauen und die Knollnase sind von der hellenistischen Bildnisfassung des Sokrates bekannt<sup>32</sup>, auch wenn die vorgewölbte untere Stirnpartie fehlt. Mit den früheren Porträts des Philosophen lassen sich dagegen der lange, spitz zulaufende Bart und die langsträhnigen, im Nacken eingerollten Haare verbinden.

Eine abweichende Konzeption eines Philosophenbildnisses überliefert eine Serie von ca. 15 Glasgemmen, deren Vertreter enge Bezüge zu den

<sup>30</sup> Vgl. Lang 2012, 61–64.

<sup>31</sup> Vgl. Lang 2012, 155 G So29 Taf. 9 Abb. 65a. b.

<sup>32</sup> Vgl. zu dieser Bildnisfassung Giuliani 1988; Scheibler 1989; Rebaudo 2010.





**7** Gipsabguss (Tommaso Cades) eines Onyx mit Bildnis eines Philosophen im Profil (1,64 × 1,37). Original in London, British Museum Inv. 1890.6–1.80.



**8** Gipsabguss (Tommaso Cades) eines Karneol mit Bildnis eines Philosophen im Profil (1,41 × 1,21 cm). Original in Berlin, SMB, Antikensammlung Inv. FG 6972.

Bildnissen des Epikur aufweisen (Abb. 6)<sup>33</sup>. Sie zeigen die Porträtbüste eines bärtigen Mannes mit einem Mantel ohne Untergewand im Profil. Alle Darstellungen verbinden der vorgestreckte Kopf mit langgezogenem Profil sowie die eng am Kopf anliegenden Haare, die in kurzen, dicken Büscheln gestaltet sind und die Ohren unbedeckt lassen. Konstitutiv sind weiterhin drei große als Buckel eingetragene Haarkompartimente über der Stirn und ein viertes über der Schläfe. Auch bezüglich der physiognomischen Charakteristika entsprechen die Beispiele einander deutlich. Sie alle weisen einen eingezogenen Nasensattel, ein deutlich gebogenes Nasenprofil sowie eine durch den großen Augapfel hervorgehobene Augenpartie auf. Zudem ist der Bart jeweils durch eine deutliche Nasolabialfalte von der Wange abgesetzt. Schließlich ist bei allen Büsten der um die Schultern geführte Mantel im Nacken doppelt gelegt. Unterschiede innerhalb der Gruppe bleiben auf die Differenzierung der physiognomischen Besonderheiten beschränkt<sup>34</sup>.

**33** Vgl. Lang 2012, 152 G Ep16–30. An diese lassen sich zwei weitere, typologisch eng verwandte Serien anschließen, die gemeinsam noch einmal knapp 20 Beispiele umfassen. Vgl. Lang 2012, 153 f. G Ep31–50.

**34** Vgl. Lang 2012, 57.

Als dritte, umfangreiche Gruppe lassen sich 100 Bildnisse anführen, die mit keinem spezifischen Porträt näher verbunden werden können. Ein geringer Teil von ihnen lässt sich über den Nachweis von Replikenverhältnissen zu eigenständigen Typen zusammenfassen. Als Beispiele dienen ein fragmentierter Karneol in Berlin und ein Onyx in London, die das Porträt eines bärtigen Mannes mit Stirnglatze und um die Schulter gelegten Mantel im Profil nach rechts zeigen (Abb. 7. 8)<sup>35</sup>. Ihre Zusammengehörigkeit ergibt sich aus identischen Motiven des Bart- und Haupthaares, die im Abdruck deutlich hervortreten<sup>36</sup>. Die Haare bilden über dem Ohr ein zangenartiges Motiv gegenläufiger Strähnen. Der kurz geschorene, unter dem Kinn gerundete Bart ist an der Wange in zwei parallelen Locken eingedreht. Ihnen ist am Übergang zum Kinn eine ebenfalls am Ende eingedrehte Locke entgegengesetzt. Unterschiede sind bezüglich der Angabe physiognomischer Einzelheiten zu beobachten. So weist der Intaglio in Berlin (Abb. 8) durch die Angabe von Krähenfüßen, Stirnfalten und die ausgeprägte Nasolabialfalte deutliche Alterszüge auf, während diese Merkmale am Londoner Vertreter (Abb. 7) zurückgenommen sind. Wenngleich sich die typologische Zugehörigkeit nur selten über solch charakteristische Haarmotive in Bart und Schläfenhaar erweisen lässt, können dennoch weitere Bildnistypen nachgewiesen werden<sup>37</sup>. Sie alle überliefern Porträts, die keine Entsprechungen in bekannten Bildnistypen der Rundplastik besitzen. Allein die Tatsache, dass sie in mehreren Vertretern überliefert sind, spricht allerdings dafür, in ihnen bekannte Vertreter griechischer Gelehrsamkeit zu erkennen, deren zentraler Bestandteil Philosophie war<sup>38</sup>.

Dies ist zwar auch für die letzte Gruppe der Bildnisse ohne Wiederholungen nicht a priori auszuschließen, doch liegt für sie eine andere Lesart näher. Durch ihre Ikonographie sind sie zur Gruppe der griechischen Denker gehörig, ohne dass eine genauere Festlegung erfolgte. Dies auf mangelnde handwerkliche Fähigkeiten zurückzuführen, griffe angesichts der Qualität mancher Werke zu kurz. Als Beispiel sei hier ein Bildnis des für seine in kunstvollem Tiefschnitt gefertigten Werke

<sup>35</sup> Vgl. Lang 2012, 161 G U<sub>1</sub>. 2 Taf. 13, Abb. 97a. 98a.

<sup>36</sup> Für den fragmentierten Karneol in Berlin (Lang 2012, 161 G U<sub>1</sub> Taf. 13 Abb. 97a) überliefert der aus einer vor 1826 entstandenen Matrize stammende Abdruck eine noch vollständige Version des Bildnisses. Vgl. ausführlich Lang 2012, 72 Anm. 688.

<sup>37</sup> Weitere Bildnistypen von Denkern/ Philosophen: Lang 2012, 161 G U<sub>3</sub>–33.

<sup>38</sup> Vgl. zusammenfassend Vesperini 2017; Riedweg / Horn / Wyrwa 2018.



**9** Roter Jaspis mit Bildnis eines Philosophen en face, signiert durch den Steinschneider Hyperechios (2,02 × 1,97 × 0,45 cm). 2. Jh. n. Chr. Berlin, SMB, Antikensammlung Inv. Misc. 30074.



**10** Schwarzer Jaspis mit Bildnis eines sokratischen Philosophen, sekundär in ein Goldmedaillon gefasst (3,0 × 2,1 × 0,4). 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. Princeton, University Art Museum Inv. 2002–2.

bekanntem Steinschneiders Hyperechios angeführt<sup>39</sup>. Der Jaspis (Abb. 9) zeigt die Porträtbüste eines bärtigen, in einen Mantel gehüllten Mannes en face. Sein Gesicht ist durch parallele Stirnfalten und einen ausgeprägten Brauenwulst, eine knollige Nase und die hohe Stirn mit deutlichen Geheimratsecken charakterisiert. Links neben dem Kopf ist die rechtsläufige Signatur ΥΠΕΡΕΧΙΟΥΣ zu lesen.

Das Gros der Bildnisse ohne Wiederholungen erreicht nicht dieselbe Qualität, aber allein dieses Beispiel legt nahe, einen Mangel an ikonographischer Festlegung nicht auf fehlendes handwerkliches Vermögen zurückzuführen. Vielmehr wurden in solchen Bildnissen allgemein präsen- te Vorstellungen vom Erscheinungsbild griechischer Denker bildlich umgesetzt. Sie wurden durch eine Vielzahl an Kopfkonturen, Bartformen, Frisuren, Nasenformen und Alterszügen individualisierend gestaltet, sollten den Dargestellten aber primär als Angehörigen einer gesellschaftlich bekannten und wahrgenommenen Gruppe kennzeichnen. Vor dem Hintergrund um die Kenntnis des Erscheinungsbildes griechischer

**39** Vgl. Lang 2012, G U92 Taf. 18 Abb. 137 a. b. Vgl. als weiteres Beispiel für die Tiefengravur dieses Gemmenschneiders Beazley / Boardman 2002, 71f. Nr. 115. Zum Künstler Vollenweider 1966, 80.

Philosophen konnte durch ein solches Bildnis ein inhaltlicher Bezug zu Philosophie als einem aus Sicht der römischen Gesellschaft besonders charakteristischen Element griechischer Kultur hergestellt werden. Zugleich ermöglichten solche Bildnisse personalisierte Zugriffe auf das Repertoire und damit die Realisierung individueller Bedürfnisse.

Es ist auffallend, dass die vorgestellten Gruppen eine große Anzahl der insgesamt überlieferten Zeugnisse darstellen. Zahlreiche rundplastisch in signifikanter Anzahl von Kopien überlieferte Bildnisse wie etwa dasjenige des Zenon<sup>40</sup> oder des Platon<sup>41</sup> sind auf den Gemmen dagegen nicht nachweisbar. Von den glyptischen Bildnissen mit Wiederholungen besitzen zahlreiche ihrerseits keine Entsprechung in den rundplastischen Werken<sup>42</sup>. Es erfolgte bei den Ringsteinen demnach ein punktueller Zugriff auf das zur Verfügung stehende ikonographische Repertoire. Geschnittene Steine transformierten nicht einfach ein vorhandenes Spektrum von Bildnissen in ein transportables Format, sondern besitzen eine deutlich erkennbare ikonographische Eigenständigkeit. Diese äußerte sich nicht in einer Festlegung auf eine überschaubare Anzahl fester Darstellungstypen.

Ikonographische Unterschiede, die in der Rundplastik bisweilen sogar eine philosophische Schulzugehörigkeit ausdrücken konnten<sup>43</sup>, traten zugunsten allgemeiner Formeln in den Hintergrund. Diese allgemeinen Formeln wurden ihrerseits unterschiedlich ausgestaltet, so dass der Vorgang der Rezeption griechischer Denkerporträts auf den Ringsteinen insgesamt durch eine große Varianz weniger Einzelformen geprägt war. Die Reduktion des Formates auf häufig nur wenig mehr als einen Zentimeter große Bildfelder führte bei den hier betrachteten Philosophen keineswegs zu einer Reduktion des Repertoires, sondern zu einer Vielzahl an Formen. Die zahlreichen Einzelbildnisse, die sich neben den festgelegten Bildnistypen nachweisen lassen, legen nahe, dass Ringsteine als geeignete Träger individueller Bildnisbedürfnisse angesehen wurden. Als hochgradig persönliche Gegenständen waren sie in besonderer Weise ge-

---

<sup>40</sup> Vgl. Richter 1965, II 186–189 Abb. 1084–1105; von den Hoff 1994, 89–95 mit Replikenrezension; Seilheimer 2003, 108–118; Lang 2012, 70 Anm. 671.

<sup>41</sup> Boehringer 1935; Richter 1965, II 164–168 Abb. 903–965; von den Hoff 1994, 20 f.; Vorster 2004, 399–401; Lang 2012, 74 Anm. 705.

<sup>42</sup> Überblicke über die bekanntesten Bildnistypen bei: Richter 1965; Piekarski 2004. Zusammenfassend zu den wichtigsten Bildnissen: Jaeggi 2008; Keesling 2017.

<sup>43</sup> Vgl. ausführlich von den Hoff 1994, 192.

eignet, persönlich-ästhetischen bzw. inhaltlichen Motivationen des Trägers Ausdruck zu verleihen. Eine Beschränkung auf diese Feststellung liefe jedoch Gefahr, funktionale Aspekte der Ringsteine als Bildnisträger auszublenden. Sie sind daher im Folgenden in den Blick zu nehmen.

### III. STÄNDIGE BEGLEITER IM ALLTAG – RINGSTEINE UND IHRE PRIMÄREN FUNKTIONEN

Zur Bestimmung funktionaler Aspekte antiker Objekte bieten in der Regel Fundkontexte einen geeigneten Ausgangspunkt. Ringsteine mit Philosophenbildnissen traten sowohl im zivilen Siedlungen als auch in militärischen Kontexten in oder im Umfeld von Truppenlagern zu Tage<sup>44</sup>. Damit konnten sie potenziell in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen und Konstellationen wirken. Die Aussagekraft solcher Fundkontexte unterliegt allerdings in zweifacher Hinsicht Einschränkungen. Zum einen ist die Anzahl von Fundgemmen trotz der in den letzten Jahren deutlich angewachsenen Materialbasis im Vergleich zum hohen Prozentsatz von Objekten ohne gesicherte Kontexte gering<sup>45</sup>. Zum anderen fällt der Kontext der Verwendung bei Gemmen nicht mit solchen gesicherten Fundensembles zusammen. Aufgrund des hohen Mobilitätsgrades der oft nur wenige Zentimeter großen Objekte erlaubt ein Fundkontext allein keinen sicheren Zugriff auf den Kontext ihrer Einbindung in den gesellschaftlichen Alltag.

Die funktionale Kontextualisierung in der römischen Lebenswelt muss daher in der Bestimmung von Funktionsmöglichkeiten liegen. Diese ergeben sich zunächst aus der Betrachtung der Ringsteine selbst, da diese als Objekte bestimmte Handlungsanregungen und -angebote bereit halten<sup>46</sup>. Diese Handlungsangebote lassen sich jedoch zumeist nur unter Bezugnahme auf komplementäre Quellen einigermaßen zuverlässig rekonstruieren<sup>47</sup>. Ziel ist es daher, potenzielle funktionale Kontexte der Ringsteine zu bestimmen. Dies ermöglicht zumindest eine Eingrenzung der gesellschaftlichen Handlungsfelder, in die Bildnisse eingebun-

---

<sup>44</sup> Vgl. Lang 2012, 41f.

<sup>45</sup> Vgl. Tassinari 2011, 398. Hinsichtlich der Ringsteine mit Bildnissen von Philosophen weisen über 90% der Objekte keine gesicherten Fundkontexte auf.

<sup>46</sup> Vgl. zum Konzept der Affordanz etwa Hodder 2012, 49.

<sup>47</sup> Vgl. dazu zusammenfassend Fox / Panagiotopoulou / Tsouparopoulou 2015.

den waren und durch die wesentliche Rahmenbedingungen für deren Wahrnehmung und Wirkung geschaffen wurden<sup>48</sup>.

Hinsichtlich der funktionalen Aspekte von Ringsteinen ist zunächst zwischen den erhaben geschnittenen Kameen und den vertieft geschnittenen Intagli zu unterscheiden. Für die in der Regel in Ringe<sup>49</sup> oder Medaillons<sup>50</sup> gefassten Kameen (Abb. 4) liegt die primäre Funktion in ihrer Verwendung als Schmuck. Auch für Intagli ergeben sich Hinweise darauf, dass sie dekorativ verwendet wurden. Darauf weist beispielsweise die – wenn auch sekundäre – Fassung eines schwarzen Jaspis aus dem späten 1. Jh. v. Chr., der sekundär in einen Goldanhänger des 3. Jhs. n. Chr. gefasst wurde (Abb. 10)<sup>51</sup>.

Doch auch für in Ringe gefasste Intagli (Abb. 11) ergeben sich Indizien für den Schmuckaspekt<sup>52</sup>. Wiederholt findet man Nachrichten über die Gewohnheit, mehr als einen Ring zu tragen. So äußerte sich beispielsweise Horaz missbilligend über das Tragen mehrerer Ringe und auch Quintilian forderte, dass eine Hand nicht mit Ringen überladen sein solle<sup>53</sup>. Dieses Diktum scheint den erhaltenen Zeugnissen zufolge im Bereich der öffentlichen Repräsentation anerkannt worden zu sein. So entsprachen die Ehrenstatuen der eingeforderten Bescheidenheit in der Darstellung von Schmuck<sup>54</sup>. Andere Befunde legen dagegen nahe, dass im täglichen Leben keineswegs eine strenge Orientierung an dieser Tradition erfolgte. So wurden in den Vesuvstädten zahlreiche Skelette mit mehreren Ringen gefunden, woraus zu schließen ist, dass zumindest der

---

**48** Vgl. zur Betonung einer mit Objekten verbundenen Funktionalität und Bedeutung innerhalb des kulturellen Umfelds der Entstehung etwa Fless 2002, 4 Anm. 6. 7 (unter Bezug auf Keramik).

**49** Vgl. Lang 2012, 157 G So69 (sekundäre Ringfassung); 158 G So77; 165 G U81 (sekundäre Ringfassung).

**50** Vgl. Lang 2012, 157 G So57.

**51** Vgl. zum feinen Flachperlstil des Intaglio Lang 2012, 159 Nr. G So93; zur Fassung (glatter Goldblechstreifen hält den Intaglio, außen geriefelter Goldblechstreifen): Deppert-Lippitz, Taf. 7, 16. Vgl. zur sekundären Fassung von Intagli jetzt auch Platz-Horster 2017c.

**52** Weitere Beispiele Lang 2012, 150 G De3; 155 G So3. 11. 26. 27; 156 G So40 (sekundäre Fassung). 69; 158 G So73; 160 G So115; 163 G U26; 164 G U68; 162 G U21–24; 163 G U39–42. 46–49.

**53** Hor. sat. 2, 7, 6–10; Quint. inst. 11, 3, 142.

**54** So weisen Ehrenstatuen meist nur einen Ring auf. Vgl. z. B. Lahusen / Formigli 2007, 25 Abb. 29; 42 Abb. 11; 57 Abb. 12.



**11** Achat in antikem Goldring mit Bildnis eines sokratischen Philosophen (1,01 × 0,92). Ende 1. Jh. v. – Anfang 1. Jh. n. Chr. Athen, Numismatisches Museum Inv. Σ.T. 36.



**12** Tonabdruck mit Bildnis eines sokratischen Philosophen (Dm. 1,8 cm). 1.–2. Jh. n. Chr. London, British Museum Inv. 1905,0513.17.

Besitz mehrerer Ringe einen üblichen Standard darstellte<sup>55</sup>. Demnach ist auch für Intagli eine Verwendung als Schmuck anzunehmen. Als bescheidenere Form eines solchen Schmucks können auch die zahlreichen Glasgemmen angesehen werden<sup>56</sup>, wengleich für sie eine Verwendung als Siegel nicht kategorisch auszuschließen ist<sup>57</sup>.

Die Verwendung als Schmuck impliziert zugleich den Ausdruck von Prestige. Besonders augenfällig wird dieser Aspekt an den als Daktyliotheken bezeichneten Sammlungen von Ringsteinen, die sich ab spätrepublikanischer Zeit großer Beliebtheit innerhalb der gesellschaftlichen Eliten erfreuten<sup>58</sup>. Dass Ringsteine Objekte des Sammelns werden konnten, deutet darauf hin, dass sie als Zeichen sozialer Distinktion eingesetzt werden konnten. Bei Einzelstücken kann dafür zunächst das Material

**55** Vgl. Schenke 2003, 51 f. Anm. 165. Vgl. v. a. auch die Befunde bei Platz-Horster 2017b, 128 Kat. I A 6; 133 Kat. I B 1 (freundlicher Hinweis G. Platz-Horster, Berlin).

**56** Vgl. z. B. Lang 2012, 150 f. G Di2. 3. 5. 7. 18; 152–154 G Ep22–50; 154 G So2. 155 G So15–19; 156 G So34. 35. 37. 38. 43; 159 G So106–111; 161 G U3–12.

**57** Für eine Verwendung der Glasgemmen als Siegel: Zwierlein-Diehl 2002, 45. Für die Siegelfunktion besitzt Glas aufgrund seiner Eigenschaft, durch Korrosion brüchig zu werden, gegenüber Edelsteinen einen deutlichen Nachteil. Dies geht mit dem Befund überein, dass Besitzerinschriften auf Glasgemmen kaum nachweisbar sind. Vgl. als Gegenbeispiel jedoch Zwierlein-Diehl 1979, 36 Nr. 644; 54 f. Nr. 742.

**58** Plin. nat. 37, 11–12. Vgl. zu Daktyliotheken auch Zwierlein-Diehl 2007, 108 f.

der Fassung herangezogen werden, da es idealiter den Regeln der gesellschaftlichen Rangordnung unterlag. Der Überlieferung nach trugen seit der Zeit der Republik römische Bürger eiserne Siegelringe, während goldene Ringe zunächst Gesandten als Zeichen ihres hohen Ranges vorbehalten waren<sup>59</sup>. Doch entwickelte sich der *anulus aureus* zum Abzeichen der Senatoren und in der späten Republik zu demjenigen der Ritter<sup>60</sup>. Ab tiberischer Zeit durften Freigeborene, die einen bestimmten Zensus erfüllten, goldene Ringe (Abb. 11) tragen, bis unter Septimius Severus dieses Recht auf alle Soldaten ausgeweitet wurde<sup>61</sup>.

Der durch den materiellen Wert der Ringe zur Schau gestellte Luxus konnte vermögenden Mitgliedern der römischen Gesellschaft als Zeichen der Distinktion dienen. Diese äußerte sich auch im Tragen von Werken, die von berühmten Steinschneidern ihrer Zeit signiert wurden, wie etwa dem Karneol des Agathameros (Abb. 5) oder dem Jaspis, der von Hyperechios signiert wurde (Abb. 9). Solche Ringe leisteten damit einen Anteil im Ensemble distinktiver Merkmale des Trägers<sup>62</sup>. Schließlich belegen die literarisch und papyrologisch bezeugten Vererbungen von Ringen, dass sie Bestandteile familiärer Tradition waren, die ihrerseits ein hochgradig distinktives Element darstellte<sup>63</sup>. Einen expliziten Hinweis auf den gesellschaftlichen Status des Trägers ermöglichen jedoch nur die Beispiele, die eine Angabe der *tria nomina* aufweisen und die daher einem römischen Bürger gehört haben müssen<sup>64</sup>.

Zweifellos stellen die Bereiche Schmuck, Prestige und die damit verbundene, nach Außen hin artikulierte soziale Distinktion einen zentralen Aspekt dar. Hält man sich jedoch die geringe Größe des Bildträgers vor Augen und stellt die enge persönliche Bindung zwischen Besitzer und

---

**59** Zwierlein-Diehl 2007, 15. Auffällig ist, dass die Funde aus Carnuntum, Haltern und Oberaden, Xanten oder und Augsburg-Oberhausen einen vergleichsweise hohen Anteil erhaltener Eisenschmuckstücke aufweisen, obwohl dieses Material besonders korrosionsanfällig ist. Vgl. z. B. Platz-Horster 1994, 27 f.; Platz-Horster 2012, 10. 12. 27; Platz-Horster 2017a; Platz-Horster 2018.

**60** Plin. nat. 33, 17; 29 f.

**61** Ergün 1999, 713–725.

**62** Vgl. zu solchen Ensembles Scholz 2005.

**63** Vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 11–13 mit zahlreichen Hinweisen auf die Quellen.

**64** Dies lässt sich einzig für zwei Bildnisse griechischer Geistesgrößen belegen, von denen nur einer einen Philosophen darstellt. Vgl. Lang 2012, 150 G De4a+b (Demosthenes); 150 G Di6 (Diogenes).



Ringstein in den Vordergrund, ist auch eine individuell-kommemorativ Funktion wahrscheinlich. So berichtet Cicero in seinem Werk *de finibus*:

»Pomponius hub jetzt an: Ich weile hier gern mit Phaedrus, meinem einzig lieben Freunde, in den Gärten unseres Epikur. Eben kamen wir da vorbei. Der hat's mir angetan, wenn ihr auch mich deshalb zu hänseln pflegt. Nach alten Sprichworts guter Regel gedenke ich zwar der Lebenden: aber Epikur kann ich dennoch nicht vergessen, selbst wenn ich wollte, dessen Bildnis unsere Freunde nicht nur als Gemälde haben, sondern auch auf Trinkbechern und an Ringen (*in anulis*).« (Cic. fin. 5, 1, 3, übers. K. Atzert)

Zum einen belegt diese Äußerung, dass das Tragen eines Ringes mit Bildnis des Epikur der Demonstration der Zugehörigkeit zur Gruppe der Epikureer dienen konnte. Zugleich verweist die Textstelle auch auf einen kommemorativen Aspekt. Wie im Falle des Karneols in Paris (Abb. 3) fungierte die Darstellung des Epikur als Stütze der Erinnerung. Dies kann aber zugleich als explizite Aufforderung verstanden werden, sich des Begründers der epikureischen Schule gewahr zu werden. Zweifellos waren die mit der Person des Epikur verbundenen Erinnerungspraktiken besonders ausgeprägt<sup>65</sup>. Dennoch darf in Analogie auch für andere PorträtDarstellungen von Philosophen das kommemorativ Potenzial nicht übergangen werden. Diese konnten auf die Vergegenwärtigung des Aussehens und damit verbunden der Persönlichkeit einer bestimmten, körperlich nicht anwesenden Person abzielen<sup>66</sup>. Im Falle des Epikur stand die Vergegenwärtigung eines prominenten Vordenkers der Philosophie im Vordergrund. Das Beispiel der zahlreichen Ringsteine mit Darstellungen von Philosophen, die dem Erscheinungsbild des Sokrates angeglichen wurden, belegt jedoch, dass sie auch darüber hinausgehende Potenziale besaßen<sup>67</sup>. Im Falle der sokratischen Philosophen (Abb. 1. 5. 10–12) ist eher der allgemeine Vorbildcharakter der Person des Sokrates zu betonen. So nennt beispielsweise der Stoiker Seneca den Sokrates nicht als Vorbild stoischer Philosophie im Sinne einer Denkschule, son-

<sup>65</sup> Vgl. Clay 2001, 75–102.

<sup>66</sup> Vgl. zum Aspekt der Erinnerung an griechische Philosophie oder an Bildungsreisen in den östlichen Mittelmeerraum durch Angehörige der römischen Eliten Lang 2012, 105.

<sup>67</sup> Vgl. Lang 2012, 105 f.

dern als herausragendes ethisch-moralisches *exemplum* in einer Reihe mit unbeugsamen Heroen der römischen Geschichte:

Ebenso handelt das Schicksal: die Tapfersten sucht es sich als ebenbürtige Gegner. An manchen geht es aus Widerwillen vorüber; gerade die unbeugsamsten und aufrechtsten Charaktere greift es an, um seine Gewalt gegen sie zu richten: Feuer erprobt es an Mucius, Armut an Fabricius, Verbannung an Rutilius, Foltern an Regulus, Gift an Socrates, den Tod an Cato. Erhabenes Beispiel: nur ein schlimmes Schicksal findet es vor. (Sen. dial. 3, 3, übers. M. Rosenbach)<sup>68</sup>

Beide Aspekte, der sozial-distinktive wie auch der persönlich-kommerative stehen schließlich in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem primären gegenständlichen Handlungsangebot der vertieft geschnittenen Steine, dem Siegeln. Denn als eine der wichtigsten praktischen Funktionen vertieft geschnittener Ringsteine ist ihr Siegelaspekt zu nennen. Ohne die Siegelpraxis der römischen Gesellschaft *en detail* darlegen zu müssen, steht deren Bedeutung für den wirtschaftlichen und privatjuristischen Bereich außer Frage<sup>69</sup>. So konstruierte etwa der ältere Plinius *ex negativo* die römische Gesellschaft als diejenige, in der das Siegelwesen einen festen Platz inne hatte:

War es doch auch in der Familie der Quinctier Brauch, daß nicht einmal alle Frauen Gold tragen, und trägt der größere Teil der Völker und Menschen, auch diejenigen, welche unter unserer Herrschaft leben, bis zum heutigen Tag überhaupt keine Ringe. Weder der Orient noch Ägypten siegeln und sie begnügen sich allein mit der schriftlichen Aufzeichnung. (Plin. nat. 33, 6, 21, übers. R. König)<sup>70</sup>.

Die potenzielle Verwendung als ein solches Siegel ist für alle Stücke anzunehmen, die im vertieften Intaglioschnitt gefertigt wurden. Denn die Inschriften lassen erkennen, dass die in die Steine gravierten Darstellungen auf den Abdruck hin gefertigt waren. Als Beispiel seien die von den Steinschneidern Agathameros und Hyperechios signierten Intagli

<sup>68</sup> Vgl. zum inhaltlichen Bezug des Seneca auf Sokrates Kessler 2001; von Albrecht 2004, 53–67.

<sup>69</sup> Vgl. Haensch 1996, 457; Zwierlein-Diehl 2007, 6.

<sup>70</sup> Vgl. zu den weiteren Quellen Zwierlein-Diehl 2007, 6–16. 335 f.; Lang 2012, 99–101.

gegenübergestellt. Auf dem Original erscheint die Signatur spiegelverkehrt (Abb. 9), auf dem Abdruck (Abb. 5) dagegen seitenrichtig. In der Regel ermöglichte also erst die Benutzung des Bildträgers die richtige Ansicht der Inschrift, so dass auch das Bild erst im Abdruck seitenrichtig erscheint.

Die Verwendung von Ringsteinen als Siegel ist über Funde aus Siegeldepots eindeutig nachzuweisen<sup>71</sup>. An ihnen zeigt sich, dass Urkunden mit Darstellungen von Philosophen gesiegelt wurden (Abb. 12)<sup>72</sup>. Unter den jüngst zumindest in Auswahl vorgelegten Abdrücken aus dem Archiv in Zeugma befinden sich über 60 Bildnisse, die sich mit griechischen Philosophen, meist solchen im sokratischen Schema verbinden lassen<sup>73</sup>. Dass Philosophen ein geläufiges Bildthema von Siegeln waren, belegen auch zwei Urkunden aus Oxyrhynchus<sup>74</sup>. Mit einer spezifischen Darstellung wurde in der Regel eine bestimmte Person verbunden. War deren Siegelbild einem Empfänger bekannt, so konnte sich dieser darauf verlassen, dass ein Dokument authentisch war<sup>75</sup>. Das besondere Maß an Authentizität, das Siegel erzeugen konnten, beruhte vor allem darauf, dass sie an die Stelle ihres eigentlichen Trägers treten konnten<sup>76</sup>. Über den Abdruck wurde die siegelnde Person im Bild präsent und zum festen Bestandteil der mit dem Siegel vollzogenen Handlung. Damit trug die

**71** Vgl. eine aktuelle Übersicht über die Depots bei Önal 2018, 3 Karte 1.

**72** Vgl. Lang 2012, 160 G So117–127; 163 G U45; 167 G U109.

**73** Vgl. Önal 2018, 91–103 Nr. 196–227. Der Befund ist ein eindruckliches Beispiel dafür, wie deutlich sich das Bild durch die Publikation großer Archive verändert. Die bei Lang 2012 zusammengestellten knapp über 10 Abdrücke sind durch diesen Befund auf über 70 angewachsen. Bedauerlich ist, dass bei Önal 2018 der aktuelle Stand der porträtikonographischen Forschung nicht konsequent einbezogen wurde. Nicht haltbar sind beispielsweise die Identifizierungen von Önal 2018, 89–91 Nr. 192–199 als Homer und Aristophanes oder von Nr. 197a. b als Aristophanes. Nr. 229–230. 232–234. 249 zeigen das auf Ringsteinen gut bezeugte Bildnis des Epikur (vgl. Lang 2012, 151 f. G Ep1–15). Nr. 241 entspricht dem bisher einzig in Glasgemmen bekannten Typus Kopenhagen–München (vgl. Lang 2012, 161 G U7–10).

**74** POxy I, 105, Z. 18 f.; POxy III, 492, Z. 20 f. Vgl. dazu auch Lang 2012, 99 f.

**75** Plinius der Jüngere teilte beispielsweise dem Kaiser Traian brieflich explizit mit, dass sein Siegel eine Quadriga zeige, damit dieser sich der Authentizität des Briefs sicher sein konnte. Plin. epist. 74, 3.

**76** Dies spiegelt sich in einer Bemerkung des Cicero (*Epist. ad Quintum fratrem* 1, 1, 13) wider, nach dem ein Ring nicht wie irgendein Gerät, sondern gleich wie man selbst sei (»sit anulus tuus non ut vas aliquod, sed tamquam ipse tu«).

als charakteristisch römisch wahrgenommene Praxis des Gebrauchs von Siegeln wesentlich zur Verbreitung von Bildnissen griechischer Philosophen bei.

Mit den skizzierten Aspekten ist das Potenzial, das der Gattung innewohnt, in den wesentlichen Grundlagen umschrieben. Im Einzelfall ist den Objekten selbst nicht zu entnehmen, welche Akzentuierungen vorgenommen wurden und ob ggf. einer der genannten Aspekte die anderen überlagerte. Dies war wesentlich von der Situation abhängig, in der ein Ringstein und sein Bildnis verwendet bzw. rezipiert wurden. So legt die erst im Abdruck seitenrichtige Inschrift nahe, dass der Karneol mit Bildnis des Epikur (Abb. 3) als Siegel fungierte. Doch diente der Ringstein dem Träger gleichzeitig zur Vergegenwärtigung des großen Vordenkers der epikureischen Philosophie. Indem er den Träger dadurch von anderen Mitgliedern der römischen Gesellschaft unterschied, entfaltete sich sein distinktives Potenzial. Ring und Ringstein bildeten demnach eine Einheit, die sich durch Polyvalenz auszeichnet. Eine Festlegung auf eine ihrer Wertigkeiten ist wenig vielversprechend. Dadurch oszillierten Ringsteine und die mit ihnen verbundenen Bildnisse zwischen primär nach Außen gerichteten und intim-reflexiv verwendeten Zeichen, die je nach ihrer Verwendung primär das gesellschaftliche Umfeld oder den Träger selbst adressierten.

#### IV. PHILOSOPH(I)EN FÜR DEN TÄGLICHEN GEBRAUCH - RINGSTEINE ALS BILDNISTRÄGER

Betrachtet man die Philosophendarstellungen auf Ringsteinen vor dem Hintergrund anderer Überlieferungsformen, so ist eine Konzentration der Bildnisse auf wenige Vertreter der griechischen Philosophie zu konstatieren<sup>77</sup>. Die Ringsteine boten somit die Möglichkeit, über Bildnisse ein Interesse an griechischer Philosophie als grundlegendem Bestandteil von *paideia* zu artikulieren. Ob in diesem Zusammenhang ein ernsthaftes, inhaltliches Interesse an philosophischer Lehre im Vordergrund stand, Erinnerungen an unbeschwerte Jugendjahre einer Bildungsreise in Griechenland evoziert wurden oder der Wunsch bestand, sich von anderen Mitgliedern der Gesellschaft abzuheben, geben die Objekte selbst kaum zu erkennen. Deutlich zu entnehmen ist ihnen dagegen, dass der

---

77 Vgl. zusammenfassend Lang 2012, 78–80.

personenbezogen-selektive Zugriff nicht auf die Aktivierung eines umfassenden Erinnerungspotenzials zielte, wie es beispielsweise über die Aufstellung einer enzyklopädisch aufgebauten Hermengalerie in Häusern oder Villen evoziert werden konnte<sup>78</sup>.

Die Konzentration auf Einzelpersonen lässt ihrerseits nicht die Absicht erkennen, spezifische Vertreter kenntlich zu machen. Vielmehr wurde mit einer begrenzten Anzahl an ikonographischen Bildformeln eine Vielfalt an Erscheinungsformen erreicht. Dabei erhielten zahlreiche Bildnisse eine zwar typologisch gebundene, aber dennoch individuell anmutende Gestalt. Das Ergebnis dieses kombinatorischen Vorgehens äußert sich in einem insgesamt heterogenen Bestand an Bildnissen. Darauf übten insbesondere zwei Faktoren entscheidenden Einfluss aus: erstens das über solche Darstellungen evozierte semantische Feld der Bildung sowie zweitens die funktionale Einbindung solcher Bildnisse in alltägliche Praktiken.

Zunächst spricht die Reduktion der ikonographischen Charakteristika dafür, dass für die Rezeption der Darstellung nicht die Erkennbarkeit von benennbaren Philosophen, sondern die Erkennbarkeit einer Darstellung als Philosoph relevant war. War beabsichtigt, eine bestimmte Person darzustellen, stand dieser Anforderung das miniaturhafte Format der Darstellungen keineswegs entgegen<sup>79</sup>. Bei der Wahl einer Darstellung scheint es grundsätzlich darauf angekommen zu sein, dass das Erscheinungsbild des Dargestellten den gesellschaftlich verbreiteten Vorstellungen eines Philosophen so weit entsprach, dass beispielsweise auch bei der Nennung eines Siegelbilds eine Formulierung wie »καὶ ἔστιν μου ἡ σφρα[γ]ι[ς] φιλοσόφου – und es ist meines das Siegel eines Philosophen«<sup>80</sup> als erklärender Hinweis genügte.

Bestätigung findet diese Feststellung in der großen Gruppe von Bildnissen sokratischer Philosophen (hier Abb. 1. 5. 10–12). Diese zeigen nur in wenigen Fällen eine Abhängigkeit von den aus der Rundplastik bekannten Porträttypen des Sokrates, sondern kombinieren deren Charakteristika. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass nur wenige ikonographische Grundbestandteile wie kahler Schädel, Stups- bzw. Knollnase notwendig waren, um das Erscheinungsbild des Sokrates hervorzurufen. Im Bildnis den berühmten Philosophen erkennen zu können, bedurf-

<sup>78</sup> Vgl. zum Charakter solcher Galerien z. B. Bartman 1991.

<sup>79</sup> Vgl. etwa Lang 2012, 149 G Chry1; 151f. G Ep1–15; 154 G So1–9.

<sup>80</sup> POxy III, 492, Z. 20 f.

te keiner scharfen Festlegung<sup>81</sup>. Damit lässt sich konstatieren, dass die Ikonographie der Bildnisse auf den Ringsteinen in besonderer Weise durch das Bedürfnis der Rezipienten geprägt war, das semantische Feld griechischer Philosophie zu evozieren. Damit ist keine umfassende Rezeption von deren Lehren in weiten Kreisen der römisch-republikanischen Gesellschaft einzufordern. Aber in solchen Bildern nahm auch für diejenigen, die nicht mit den Feinheiten der Inhalte vertraut waren, Philosophie eine greifbare Form an. Das bildlich evozierte Feld musste in einem zweiten Schritt durch eigenes Agieren gefüllt werden. Dabei bewegte man sich im Spektrum zwischen dem Ausdruck inhaltlicher Rezeption und der Formulierung des Anspruches, über griechische Bildung zu verfügen<sup>82</sup>.

Der skizzierten Reduktion ikonographischer Grundelemente steht auf der anderen Seite eine Fülle divergierender Einzelformen gegenüber, die sich zum einen mit Vorlieben der ausführenden Gemmenschneder, zum anderen mit individuellen Wünschen der Rezipienten erklären ließen. Diese Wünsche äußern sich einerseits in einförmigeren Serien von Glasgemmen, die potenziell eine weitere Verbreitung besaßen. Deren Erscheinungsbild ließe sich unter Hinweis auf die Verbreitung ästhetischer Vorlieben auf Seiten der Produzenten oder Auftraggeber erklären. Stellt man diesen Serien die geschnittenen Edelsteine gegenüber, so zeigt sich, dass sie ein größeres Variationsspektrum individuell anmutender Bildnisse zeigen<sup>83</sup>. Insbesondere für die geschnittenen Steine lässt sich jedoch eine Verwendung als Siegel wahrscheinlich machen. Die Divergenz der auf ihnen greifbaren Bildnisformen ist daher nicht zuletzt auf die Funktionalität der Ringsteine als Siegel zurückzuführen. Erst eine unverwechselbare Form konnte die Identität des Siegels mit seinem Abdruck sicherstellen und somit die für eine Beurkundung erforderliche Authentizität gewährleisten<sup>84</sup>. Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, dass die Reduktion auf wenige bedeutungstragende Elemente mit einer gesteigerten, formalen Ausgestaltung ebendieser Elemente einherging. Die formale Erscheinung der Bildnisse erweist sich damit ebenso als Ergebnis individuell-ästhetischer Bedürfnisse wie auch funktionaler Erfordernisse. Die Philosophenbildnisse repräsentierten somit eine Vielfalt in der Einheit.

---

<sup>81</sup> Vgl. Lang 2012, 63 f.

<sup>82</sup> Vgl. ausführlich Lang 2012, 144.

<sup>83</sup> Vgl. die jeweiligen Materialangaben bei Lang 2012, 149–167.

<sup>84</sup> Vgl. Grüner 2014.

Ihre Wirkung entfalteten sie im römischen Alltagsleben. Denn ungeachtet der skizzierten Unwägbarkeiten hinsichtlich einer Festlegung auf primäre Funktionen, lassen alle Darstellungen erkennen, dass Bildnisse auf Ringsteinen so eng in soziale Praktiken des Alltags eingebunden waren wie kaum eine andere Objektgruppe. Die enge Verbindung zwischen Bildnissen und Ringsteinträgern resultiert daher nicht allein aus der engen körperlichen Bindung, sondern zugleich aus der Regelmäßigkeit sozialer Praktiken, in denen die Bildnisse immer wieder zur Geltung gebracht und zugleich immer wieder mit ihrer Trägerperson identifiziert wurden. Die am Körper getragenen Ringsteine imaginierten ihre Darstellungen in den verschiedensten sozialen Situationen. Sie prägten die »Alltagswirklichkeit« aller mit ihnen konfrontierten Betrachter, machten dadurch Philosophie in einem dezidiert praktisch-funktionalen Gebrauch präsent und unterstreichen deren potenzielle bildliche Präsenz in der Gesellschaft.

Wenngleich die geringe Größe von Ringsteinen eine andere Wahrnehmung erfordert als Plätze gestaltende Statuen oder Gartenbereiche ausschmückende Hermengalerien, ist ihre Rolle für die bildliche Präsenz von Philosophie innerhalb der römischen Gesellschaft kaum zu unterschätzen. Denn das geringe Bildfeld bedeutet keineswegs, dass solche Bildnisse nicht wahrgenommen wurden. Sie wurden anders gesehen und vor allem in solchen Situationen wahrgenommen, wenn die Authentizität eines Schriftstücks oder die Unversehrtheit eines versiegelten Behälters geprüft wurde. Im Zweifel hatte der Siegelnde durch Vorzeigen des Originals den Beweis zu erbringen, dass Abdruck und Original identisch waren<sup>85</sup>. Insbesondere in solchen Fällen muss eine genaue Prüfung der jeweiligen Einzelformen erfolgt sein.

Die erhaltenen Abdrücke sind materielle Hinterlassenschaften solcher Praktiken. Der visuellen Unscheinbarkeit, die solche kleinen Bildfelder verglichen mit den um ein Vielfaches größeren Bildnisbüsten, Hermen, Statuen, aber auch Reliefs, Wandmalereien oder Mosaiken besitzen<sup>86</sup>, steht ein regelmäßiger wiederholter, aktiver Umgang mit dem Bildnis selbst gegenüber. Durch den praktischen Gebrauch wurden Bildnisse griechischer Philosophen sogar über den Bereich des *otium* hinaus

---

<sup>85</sup> Vgl. Haensch 1996.

<sup>86</sup> Vgl. die Übersicht bei Richter 1965.

getragen<sup>87</sup>, an den sie traditionell gebunden waren. So war die Benutzung von Siegeln in Rom Bestandteil der täglichen Geschäftspraktiken. Der semantisch in den Bildnissen angelegte Bereich der griechischen Bildung hielt dadurch auf subtile Weise Einzug in den Bereich der Geschäfte, das *negotium*, und trug in besonderer Weise zur Verbreitung der Vorstellungen vom Erscheinungsbild griechischer Philosophen in der römischen Gesellschaft bei.

---

**87** Vgl. etwa Hesberg 2004. Vgl. zum Konzept von *otium* zusammenfassend Fechner / Scholz 2002. Vgl. zur Konstruktion der Begriffe als binäre Opposition auch Rosada / Rodà de Llanza 2008.



**ANHANG: SUPPLEMENT ZUM KATALOG LANG 2012, 149–177**LISTE DER DEM AUTOR BIS 2018 BEKANNT GEWORDENEN GESCHNITTENEN  
STEINE MIT PHILOSOPHENDARSTELLUNGEN

- 1 Alnwick Castle, Slg. Beverley Inv.-Nr. 10696; Sard; 1,4 × 1,0; Bildnis eines sokratischen Philosophen; 1. Jh. n. Chr.; Scarisbrick / Boardman / Wagner 2017, 224 Nr. 209; Arachne Seriennummer 632137.
- 2 Alnwick Castle, Slg. Beverley Inv.-Nr. 10797; Amethyst; 1,6 × 1,2; Bildnis eines sokratischen Philosophen; 3. Viertel 1. Jh. v. Chr.; Scarisbrick / Boardman / Wagner 2017, 223 Nr. 208; Arachne Seriennummer 632136.
- 3 Köln, Privatbesitz; schwarzer Jaspis; 1,3 × 1,1 × 0,3; Bildnis eines sokratischen Philosophen, im Nacken drei griechische Buchstaben: ΨΠΤ; Ende 1. Jh. v. – Anfang 1. Jh. n. Chr.; Kölner Münzkabinett Tyll Kroha. Auktion 102, 5. – 6. Dezember 2014, Nr. 1348; Arachne Seriennummer 621923.
- 4 Kopenhagen, Privatbesitz; Chromchalcedon; H. 1,15 cm; Bildnis des Epikur; 2. H. 1. Jh. v. Chr.; unpubliziert; Arachne Seriennummer 604341.
- 5) Kopenhagen, Privatbesitz; schwarze Glasgemme; Bildnis eines epikureischen Philosophen; Ende 1. Jh. v. – Anfang 1. Jh. n. Chr.; unpubliziert; Arachne Seriennummer 604342.
- 6 München, Archäologische Staatssammlung Inv. 1984,4371; Hellbraune Glasgemme in fragmentiertem Eisenring; 1,25 × 0,95 × 0,24; Bildnis eines sokratischen Philosophen; frühes 1. Jh. n. Chr.; Platz-Horster 2018, 37 Nr. 13; Arachne Seriennummer 636407.
- 7 Princeton/ New Jersey, Art Museum Inv.-Nr. 2002–2; schwarzer Jaspis; Bildnis eines sokratischen Philosophen; in antiker Goldfassung; 3,0 × 2,1 × 0,4 (mit Fassung); unpubliziert; Arachne Seriennummer 605987.
- 8 Split, Archäologisches Museum Inv. I 238; Karneol; Bildnis eines sokratischen Philosophen; Cambi 2011, 221 f., Abb. 10; Arachne Seriennummer 618883.
- 9 Xanten, Privatbesitz; schwarze Glasgemme; Bildnis eines sokratischen Philosophen; Ende 1. Jh. v. – Anfang 1. Jh. n. Chr.; Platz-Horster 2017, 77 f. Abb. 52 Nr. 50; Arachne Seriennummer 635736.

---

 ABBILDUNGSNACHWEISE

**Abb. 1, Taf. 15** GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig, Inv. 1952.055/496, © Universität Leipzig, Antikenmuseum / Marion Wenzel

**Abb. 2, Taf. 16** The Beazley Archive, © Claudia Wagner

**Abb. 3** © Bibliothèque nationale de France

**Abb. 4** Köln, Römisch-Germanisches Museum

**Abb. 5** Hannover, Museum August Kestner, © Ch. Tepper

**Abb. 6** © Melanie und Jörn Lang

**Abb. 7** Hannover, Museum August Kestner, © Ch. Tepper

**Abb. 8** Hannover, Museum August Kestner, © Ch. Tepper

**Abb. 9** © Melanie und Jörn Lang

**Abb. 10** © Princeton, University Art Museum

**Abb. 11** © Melanie und Jörn Lang

**Abb. 12** London, British Museum Inv. 1905,0513.17, © Trustees of the British Museum

---

 BIBLIOGRAPHIE

**von Albrecht 2004** von Albrecht, Michael: Wort und Wandlung. Senecas Lebenskunst. Leiden/ Boston 2004.

**Bartman 1991** Bartman, Elizabeth: Sculptural Collecting and Display in the Private Realm. In: Gazda, Elaine (Hg.): Roman Art in the Private Sphere. Ann Arbor 1991, 71–104.

**Beazley / Boardman 2002** Beazley, John/ Boardman, John: The Lewes House Collection of Ancient Gems. Oxford 2002.

**Blome 1999** Blome, Peter: Bildliche Darstellungen von Sokrates. In: Pestalozzi, Karl (Hg.), Der fragende Sokrates. Stuttgart 1999, 99–106.

**Cambi 2011** Cambi, Nenad: Glava Sokrata iz zbirke Brangwyn u Arheološkome muzeju u Splitu. The Head of Socrates from the Brangwyn Collection in the Archaeological Museum in Split. In: Journal of Dalmatian Archaeology and History 104 (2011), 209–226.

**Clay 2001** Clay, Diskin: Paradosis and Survival. Three Chapters in the History of Epicurean Philosophy. Ann Arbor 2001.

**Deppert-Lippitz 1985** Deppert-Lippitz, Barbara: Goldschmuck der Römerzeit im Römisch-Germanischen Zentralmuseum. Mainz 1985.

**Dessaes 2017** Dessaes, Hélène: Des philosophes domestiques? Production statuaire et paysages culturels dans l'habitat de Pompéi. In: Vesperini 2017, 487–502.

**Ergün 1999** Ergün, Nazire: Der Ring als Statussymbol. In: Kölner Jahrbuch 32 (1999), 713–725.

- Ewald 1999** Ewald, Björn Christian: Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. Mainz 1999. Bd 34: Ergh. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts.
- Fechner / Scholz 2002** Fechner, Detlef / Scholz, Peter: Scholè und otium in der griechischen und römischen Antike. In: Erdmann, Elisabeth / Kloft, Hans (Hg.): Mensch – Natur – Technik. Perspektiven aus der Antike für das dritte Jahrtausend. Berlin 2002, 83–148.
- Fless 2002** Fless, Friederike: Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr. Rahden/ Westfalen 2002. Bd. 72: Internationale Archäologie.
- Fox / Panagiotopoulos / Sauer 2015** Robin, Fox / Panagiotopoulos, Diamantis / Tsouparopoulou, Christina: Affordanz. In: Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Sauer, Rebecca (Hg.): Materiale Textkulturen: Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin/ München/ Boston 2015, 63–70.
- Giuliani 1988** Giuliani, Luca: Bildnis des Sokrates. In: Bol, Peter Cornelius (Hg.): Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Berlin 1988, 466–469.
- Gotter 2003** Gotter, Ulrich: Ontologie versus exemplum. Griechische Philosophie als politisches Argument in der späten römischen Republik. In: Piepenbrink, Karen (Hg.): Philosophie und Lebenswelt in der Antike. Beiträge des Kolloquiums Mannheim 30. April–1. Mai 2001. Darmstadt 2003, 165–185.
- Grüner 2014** Grüner, Andreas: Antike Reproduktionsmedien. Münze, Siegel und Stempel zwischen Serialität und Authentizität. In: Cupperi, Walter (Hg.): Multiples in Pre-Modern Art. Zürich 2014, 59–93.
- Haake 2018** Haake, Matthias: Einleitung. Institutionelle Rahmenbedingungen. In: Riedweg, Christoph / Horn, Christoph / Wyrwa, Dietmar (Hg.): Die Philosophie der Kaiserzeit und der Spätantike. Darmstadt 2018. Bd. 5: Grundriss der Geschichte der Philosophie.
- Haensch 1996** Haensch, Rudolf: Die Verwendung von Siegeln bei Dokumenten der kaiserzeitlichen Reichsadministration. In: Boussac, Marie-Françoise / Invernizzi, Antonio (Hg.): Archives et sceaux du monde hellénistique. Kolloquium Torino, Villa Gualino 13.–16. Gennaio 1993. Paris 1996, 449–496.
- Hahn 1989** Hahn, Johannes: Der Philosoph und die Gesellschaft. Selbstverständnis, öffentliches Auftreten und populäre Erwartungen in der hohen Kaiserzeit. Stuttgart 1989. Bd. 7: Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien.
- Hahn 2011** Hahn, Johannes: Philosophy as Socio-Political Upbringing. In: Peachin, Michael (Hg.): The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World. Oxford 2011, 119–143.
- Hesberg 2004** Hesberg, Henner von: Philosophen im römischen Rheinland – Bildung, Otium und soziale Distinktion in der Provinz. In: Kölner Jahrbuch 37 (2004), 23–38.
- Hörning 2001** Hörning, Karl H.: Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens. Weilerswist 2001.

- Hodder 2012** Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Chichester 2012.
- von den Hoff 1994** von den Hoff, Ralf: *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*. München 1994.
- Jaeggi 2008** Jaeggi, Ottmar: *Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion*. Berlin 2008.
- Keesling 2017** Keesling, Katherine: *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*. Cambridge 2017.
- Kessler 2001** Kessler, Herbert (Hg.): *Sokrates. Nachfolge und Eigenwege*. Zug 2001. Bd. 5: *Sokrates-Studien*.
- Krug 1981** Krug, Antje: *Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln*. Frankfurt a. M. 1981.
- Lahusen / Formigli 2007** Lahusen, Götz / Formigli, Edilberto: *Grossbronzen aus Herculaneum und Pompeji. Statuen und Büsten von Herrschern und Bürgern*. Worms 2007.
- Lang 2012** Lang, Jörn: *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*. Wiesbaden 2012. Bd. XXXIX: MAR.
- Lang 2014** Lang, Jörn: *Diogenes im pithos als Archetyp kynischer Bedürfnislosigkeit. Zur Rezeption und Aktualisierung eines biographischen Bildentwurfs*. In: *Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): Formkonstanz und Bedeutungswandel*. München 2014, 41–66. B. 19: *Morphomata*.
- Neudecker 1988** Neudecker, Richard: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz 1988. Bd. 9: *BeitrESkAr*.
- Önal 2018** Önal, Mehmed: *Die Siegelabdrücke von Zeugma*. Bonn 2018. Bd. 85: *Asia Minor Studien*.
- Papini 2015** Papini, Massimiliano: *Rezension zu J. Lang, Mit Wissen geschmückt*. In: *Gnomon* 87 (2015), 547–554.
- Piekarski 2004** Piekarski, Dirk: *Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie*. Rahden/ Westf. 2004. Bd. 82: *Internationale Archäologie*.
- Plantzos 1999** Plantzos, Dimitris: *Hellenistic Engraved Gems*. Oxford 1999.
- Platz-Horster 1994** Platz-Horster, Gertrud: *Die antiken Gemmen aus Xanten II*. Köln 1994. Bd. 35: *Führer und Schriften des Regionalmuseums Xanten*.
- Platz-Horster 2012** Platz-Horster, Gertrud: *Kleine Bilder – große Mythen Antike Gemmen aus Augsburg*. Augsburg 2012.
- Platz-Horster 2017a** Platz-Horster, Gertrud: *Neue Gemmen aus Xanten. Teil IV*. In: *Xantener Berichte* 30 (2017), 45–90.
- Platz-Horster 2017b** Platz-Horster, Gertrud: *Antike Polyeder. Vom Spiel mit Form und Zahl im ptolemäischen Ägypten zum Kleinod in Europa*. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 132 (2017), 107–186.
- Platz-Horster 2017c** Platz-Horster, Gertrud: *The Message of Re-using Coins and Gems in Late Antique Jewellery*. In: *Liampi, Katerini u. a. (Hg.): Coinage / Jewel-*

- lery Uses – Interactions – Symbolisms from antiquity to the Present. International Conference Proceedings Ios, 26–28 June 2009. Athen 2017, 145–156.
- Platz-Horster 2018** Platz-Horster, Gertrud: Antike Gemmen aus Bayern in der Archäologischen Staatssammlung München. München 2018.
- Rebaudo 2010** Rebaudo, Ludovico: Sokrates in Aquileia? In: *Rivista di Archeologia* 34 (2010), 45–59.
- Richter 1965** Richter, Gisela M. A.: *The Portraits of the Greeks*. London 1965.
- Riedweg / Horn / Wyrwa 2018** Riedweg, Christoph / Horn, Christoph / Wyrwa, Dietmar (Hg.): *Die Philosophie der Kaiserzeit und der Spätantike*. Darmstadt 2018. Bd. 5: Grundriss der Geschichte der Philosophie.
- Rosada / Rodà de Llanza 2008** Rosada, Guido / Rodà de Llanza, Isabel: Otium e negotium. Segni e Significati nelle Fonti, nella Vita, negli Spazi dei Romani e non solo. In: *Histria Antiqua* 16 (2008), 16–22.
- Scarisbrick / Boardman / Wagner 2017** Scarisbrick, Diana / Boardman, John / Wagner, Claudia: *The Beverley Collection of Gems at Alnwick Castle*. Oxford 2017.
- Scheibler 1989** Scheibler, Ingeborg: Zum ältesten Bildnis des Sokrates. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 40 (1989), 7–33.
- Scheibler 2004** Scheibler, Ingeborg: Rezeptionsphasen des jüngeren Sokratesporträts in der Kaiserzeit. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 119 (2004), 179–258.
- Schenke 2003** Schenke, Gesa: *Schein und Sein. Schmuckgebrauch in der römischen Kaiserzeit. Eine sozio-ökonomische Studie anhand von Bild und Dokument*. Louvain 2003. Bd. 1: *Monographs on Antiquity*.
- Scholz 2005** Scholz, Peter: Zur öffentlichen Repräsentation römischer Senatoren und Magistrate. Einige Überlegungen zur (verlorenen) materiellen Kultur der republikanischen Senatsaristokratie. In: Kienlin, Tobias L. (Hg.): *Die Dinge als Zeichen. Internationale Tagung Frankfurt 3.–5. April 2003*. Bonn 2005, 409–431.
- Seilheimer 2003** Seilheimer, Horst: *Form- und kopienkritische Untersuchungen zum hellenistischen Porträt*. Saarbrücken 2003.
- Spier 2013** Spier, Jeffrey: *Late Antique and Early Christian Gems*. Wiesbaden 2013.
- Tassinari 2011** Tassinari, Gabriella: *Le pubblicazioni di Glittica (2007–2011): una guida critica*. In: *Aquileia Nostra LXXXII* (2011), 386–472.
- Trapp 2017** Trapp, Michael B.: *Visibly Different? Looking at philosophi in the Roman Imperial Period*. In: *Vesperini* 2017, 353–369.
- Vesperini 2017** Vesperini, Pierre (Hg.): *Philosophari. Usages romains des savoirs grecs sous la République et sous l'Empire*. Paris 2017.
- Vollenweider 1966** Vollenweider, Marie-Louise: *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*. Baden-Baden 1966.
- Vorster 2004** Vorster, Christiane: *Die Porträts des 4. Jhs. v. Chr.* In: Peter C. Bol (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*. Mainz 2004, 383–428.
- Zwierlein-Diehl 1979** Zwierlein-Diehl, Erika: *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien 2*. München 1979.

**Zwierlein-Diehl 2002** Zwierlein-Diehl, Erika: Siegel und Abdruck. Antike Gemmen in Bonn. AK Akademisches Kunstmuseum Bonn. Bonn 2002.

**Zwierlein-Diehl 2007** Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin 2007.

---

## AUTORINNEN UND AUTOREN / AUTEURS

**MICHEL AMANDRY** est entré au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France en 1978. Il en a été le directeur de 1991 à 2013. Il a présidé la Commission internationale de numismatique de 2003 à 2009 et la Société française de numismatique de 2015 à 2018. Il est un des éditeurs du *Roman Imperial Coinage* et du *Roman Provincial Coinage*.

**LORENZ E. BAUMER** (Klassische Archäologie) ist Ordentlicher Professor an der Universität Genf. Zuvor unterrichtete er unter anderem an der École Pratique des Hautes Études in Paris und an der Universität Paul-Valéry Montpellier III. Kürzlich erschienen zus. mit Marc Waelkens und Mustafa Demirel: *The Heracles Sarcophagus from Geneva. Workshop, Date, Provenance and Iconography*. *Istanbuler Mitteilungen* 69, 2019, 187–259.

**DIETRICH BOSCHUNG** (Klassische Archäologie) ist Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology*. *Morphomata* 44. Paderborn 2020; (Hg., zus. mit François Queyrel) *Portrait als Massenphänomen / Le portrait comme phénomène de masse*. *Morphomata* 40. Paderborn 2019.

**NORBERT FRANKEN** (Klassische Archäologie) arbeitet derzeit im Rahmen eines DFG-Projekts der Uni Mainz über antike Bronzen aus dem Nahen Osten. Kürzlich erschienen: *Praktische Erfindung: zur Geschichte des Bajonettverschlusses im Altertum*, *Archäologischer Anzeiger* 2019 (Berlin 2020), 1–47.

**ESTELLE GALBOIS** Estelle Galbois est Maître de conférences en Histoire de l'art antique à l'Université Toulouse – Jean Jaurès. Ses recherches portent sur les modes d'expression du pouvoir, en particulier les portraits des rois hellénistiques. À ce titre, elle a publié *Images du pouvoir et pouvoir de l'image. Les « médaillons-portraits » miniatures des Lagides* (Bordeaux, 2018).

Elle s'intéresse également à la question des marges dans le monde gréco-romain (pauvreté, obésité, maigre, miniature). Elle participe enfin à la mission archéologique de Tebtynis dans le Fayoum, en Égypte (mission conjointe IFAO/Université de Milan) où elle a la charge de l'étude des terres cuites.

**HENNER VON HESBERG** (Klassische Archäologie) ist Professor emeritus an der Universität zu Köln und war zuletzt Direktor der Abteilung Rom des Deutschen Archäologischen Instituts. Seine Forschungsschwerpunkte sind hellenistische und römische Architektur, Urbanistik und Bauornamentik sowie römische Grabbauten. Kürzlich erschienen: Skulpturenfragmente archaischer und klassischer Zeit aus Apollonia (Albanien). Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 133, 2018, 49–152.

**JÖRN LANG** (Klassische Archäologie), Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Klassische Archäologie und Antikenmuseum der Universität Leipzig. Er war 2019/2020 Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata mit dem Forschungsthema *Alltagsspuren römischer Bildpraxis. Kontrast und Komplementarität weiblicher Bildnisse zwischen Individualität und exemplum*.

**ELENI PAPAETHYMIU** ses recherches portent sur la monnaie et l'économie antique. A travaillé dans le privé et le public: conservateur (Musée numismatique d'Athènes, Fondation du Monde Hellénique, Banque de Grèce); archéologue (fouilles de Vergina); historienne (Fondation nationale de la Recherche, Athènes); experte numismate (Paris, Londres). Actuellement elle est chercheuse à l'Université de Tours.

**ANNE DE PURY-GYSEL** (jusqu'en 2007 Hochuli-Gysel ; archéologie classique et gallo-romaine), directrice d'AVENTICUM – Site et musée romains d'Avenches, de 1995 à 2010. Spécialiste de la céramique hellénistique et romaine ainsi que du verre romain, elle a été active à Chypre et en Grèce. Sous sa direction, le projet du FNS 'Chur in römischer Zeit' (vol. I et II, Bâle 1986 et 1991) a été réalisé. Ses dernières recherches portent sur les bustes impériaux en métal précieux.

**FRANÇOIS QUEYREL** (Archéologie classique), directeur d'études en archéologie grecque à l'École pratique des Hautes Études, Paris. Dernière publication : La sculpture hellénistique. Formes, thèmes et fonctions (Les manuels d'art et d'archéologie antiques), Paris 2016 ; (ed. avec Dietrich Boschung) Bilder der Macht. Morphomata 34. Paderborn 2017; (ed. avec



Dietrich Boschung) *Porträt als Massenphänomen / Le portrait comme phénomène de masse*. *Morphomata* 40. Paderborn 2019.

**DANIEL ROGER** a été en charge des collections de sculpture et de peinture romaines du musée du Louvre de 2003 à 2019. Il a également dirigé le projet *Gabies* du Louvre en lien avec le Surintendance archéologique de Rome. Depuis 2019, il est directeur des collections du musée d'Archéologie nationale.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figuren: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figuren des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figuren*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Hrsg.) *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchakalov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Grafficity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Hrsg.), *Morphogrammata / The lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-6127-8
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2018. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.
- 40 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse*, 2019. ISBN 978-3-7705-6422-4.
- 41 Dietrich Boschung; Alfred Schäfer (Hrsg.), *Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, 2019. ISBN 978-3-7705-6427-9.
- 42 Günter Blumberger, Dietrich Boschung (Eds.), *Competing Perspectives. Figures of Image Control*, 2019. ISBN 978-3-7705-6490-3.
- 43 Anja Bettenworth, Dietrich Boschung, Marco Formisano (Eds.), *For Example. Martyrdom and Imitation in Early Christian Texts and Art*, 2020. ISBN 978-3-7705-6526-9.
- 44 Dietrich Boschung, *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology*, 2020. ISBN 978-3-7705-6562-7.
- 45 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Formats et fonctions du portrait – Formate und Funktionen des Porträts*, 2020. ISBN 978-3-7705-7057-7.
- 46 Thierry Greub (Hrsg.), *Revisionen des Porträts: Jenseits von Mimesis und Repräsentation*, 2020. ISBN 978-3-7705-6561-0.
- 47 Günter Blumberger, Rüdiger Görner, Adrian Robanus (Eds.), *Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*, 2020. ISBN 978-3-7705-6535-1.

## **TAFELN / PLANCHES**

---





1 Statues acrolithes de Morgantina. Aidone, musée archéologique



2 Statue dite *Pompée Spada*, II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. (corps), XVI<sup>e</sup> siècle (tête), marbre, h: 3,45 m, Rome, Palazzo Spada





3.1 Vincenzo Camuccini, *La morte di Giulio Cesare*, huile sur toile, vers 1806, 112 × 195 cm, Galerie nationale d'art moderne et contemporain, Rome



3.2 Comparaison des profils entre le portrait du musée du Louvre Ma 6196 et le denier de Sextus Pompée RRC 511 /3a



4.1 Kunsthandel; Glasmédaille mit Büste des Tiberius; Anhang Kat. 3



4.2 London, British Museum 1982,0505.1; modern ergänztes Glasmédaille mit Büste des Tiberius; Anhang Kat. 8c



**5.1** Jerusalem, Sasson Collection; Glasmedaillon mit Büste des Tiberius, Germanicus und Drusus minor aus Matrize 2b; Anhang Kat. 22a (wie Abb. 13)



**5.2** London, Privatbesitz; Glasmedaillon mit Büste des Drusus minor und seinen Söhnen; Anhang Kat. 43a



**6.1** London, Privatbesitz; Glasmedaillon mit Büste des Caligula; Anhang Kat. 26a



**6.2** London, Privatbesitz; Glasmedaillon mit Büste der Agrippina maior; Anhang Kat. 31a



7 New York, Metropolitan Museum of Art Inv.nr. 11.195.7; Kameo mit Panzerbüste des Caligula



**8** Buste d'or de Septime Sévère. H. 28,4 cm. 980 g. 23 carats. 194–196/7 apr. J.-C. Mise au jour à *Plotinopolis*, Thrace, en 1965. Musée archéologique de Komotini, Grèce, Inv. 207



9 comme tabl. 8



10 comme tabl. 8

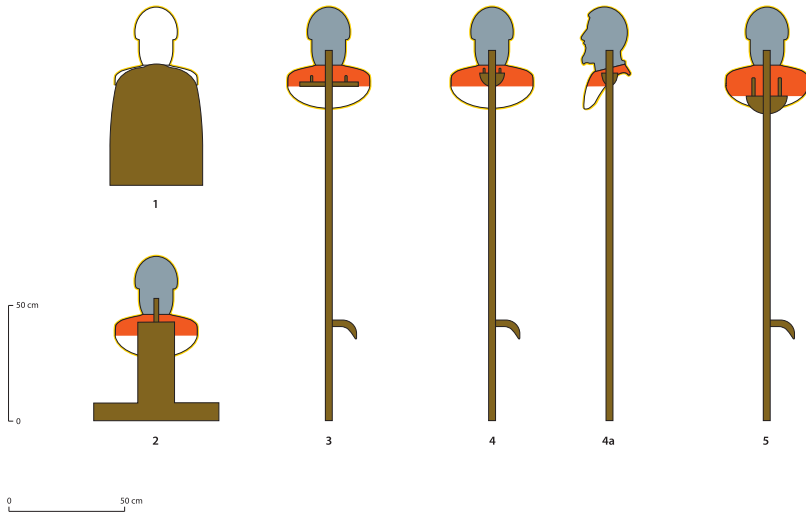




11 comme tabl. 8



**12** Buste d'or de Marc Aurèle. H. 33,5 cm. 1589,06 g. 22 carats. 176–180 apr. J.-C. Découvert en 1939 dans une canalisation sous la cour du sanctuaire du Cigognier à Avenches / *Aventicum*. Musée Romain Avenches, Inv. 39/134.



**13** Propositions du montage du buste d'or de Septime Sévère. **1-5** Coupes longitudinales de la vue frontale. **4a** Coupe longitudinale de la vue de profil.  
**1** Pose sur un support simple, sans fixation; **2** Montage sur un support équipé d'une tige ancrée dans le rembourrage de la tête; **3-5** Différentes possibilités du montage du buste sur une hampe équipée d'une console de forme variable.  
 En jaune: buste d'or; en gris: rembourrage de la tête; en rouge: gabarit



**14.1** Peinture murale provenant du temple des divinités palmyriennes à Doura Europos. Illustration d'un sacrifice offert par Iulius Terentius, tribun de la *Cohors XX Palmyrenorum*. Yale University Art Gallery. Dura-Europos Collection. 1931.386



**14.2** Détail de planche 14.1: le *vexillum* surmonté de la présumée *imago* entourée d'un halo



**15** Karneol mit Bildnis eines sokratischen Philosophen (1,62 × 1,08 × 0,20 cm). 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig, Inv. 1952.055/ 496



**16** Granat in moderner Goldfassung mit Darstellung eines sitzenden Denkers mit Buchrolle (0,9 × 0,6 cm). 2. Hälfte 2. Jh. – Mitte 1. Jh. v. Chr. Alnwick Castle (Northumberland), Slg. Beverley Inv. K164

---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.morphomata.uni-koeln.de](http://www.morphomata.uni-koeln.de)

**Dietrich Boschung** (Klassische Archäologie) ist Professor an der Universität zu Köln sowie Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

**François Queyrel** (Archéologie classique) est directeur d'études en archéologie grecque à l'École pratique des Hautes Études, Paris.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
KULTURELLER FIGURALEN  
MORPHOMATA

---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-7057-7



9 783770 570577