

DIETRICH BOSCHUNG UND FRANÇOIS QUEYREL (HRSG.)

BILDER DER MACHT

Das griechische Porträt
und seine Verwendung
in der antiken Welt



MORPHOMATA

Die Beiträge des Bandes untersuchen, wie Formen und Möglichkeiten des griechischen Porträts außerhalb des Kulturraums, in dem sie zunächst entstanden waren, aufgenommen und für die Zwecke und Anliegen von lokalen Eliten eingesetzt worden sind.

Die Gattung der Porträtstatuen erfüllte in Griechenland zentrale gesellschaftliche Aufgaben. Seit dem späten 5. Jh. v. Chr. haben auch andere Gesellschaften die Möglichkeiten des Porträts für eigene Zwecke übernommen. Das gilt für Mittelitalien ebenso wie für Zypern und die westlichen Randgebiete des Perserreiches. Die Expansion des hellenistischen Kulturraums seit Alexander dem Großen machte auch die Länder Mittelasiens mit den Möglichkeiten des Porträts bekannt und führte dazu, dass entsprechende Phänomene eine weite Verbreitung fanden. Später war es vor allem und in besonderem Maße Rom, das die Bildniskunst instrumentalisierte und für ihre weiträumige Verbreitung sorgte.

BOSCHUNG, QUEYREL (HRSG.) -
BILDER DER MACHT



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 34

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG UND
FRANÇOIS QUEYREL

BILDER DER MACHT

Das griechische Porträt
und seine Verwendung
in der antiken Welt

WILHELM FINK



École Pratique
des Hautes Études



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. 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 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.

© 2017 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

Lektorat: Annick Fenet, Thierry Greub, Torsten Zimmer
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz
Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6126-1

INHALT

DIETRICH BOSCHUNG UND FRANÇOIS QUEYREL Einleitung	7
I ENTWICKLUNG UND FUNKTION DES PORTRÄTS IN GRIECHENLAND	
CHRISTIANE VORSTER Das Porträt im vorhellenistischen Griechenland – eine Standortbestimmung	15
JOHN MA Lire le portrait hellénistique: pistes	49
II MEDITERRANE ADAPTION DES GRIECHISCHEN PORTRÄTS	
GABRIELE KOINER Das vorhellenistische Porträt in Zypern: am Schnittpunkt zwischen Griechenland und Orient	67
OLIVIER HENRY Quel(s) portrait(s) pour les Hékatomnides?	101
VINCENZO SALADINO Il realismo nei ritratti dei governanti, la statua di Seute III e le monete coniate in Asia Minore in epoca achemenide	121
MASSIMILIANO PAPINI Non solo ›obesi‹: Il ritratto in Italia Centrale e in Etruria tra IV e I sec. A. C.	163
CARMEN MARCKS-JACOBS Zum Vortrag von Individualität im iberischen Heiligtum Cerro de los Santos	195

III PORTRÄT IM HELLENISTISCHEN MITTELASIEN UND IN CHINA

KAZIM ABDULLAEV	
The Royal Portrait in Hellenistic Bactria	213
OSMUND BOPEARACHCHI	
Alexandre le Grand et les portraits monétaires des souverains indo-grecs	255
ANTONIO INVERNIZZI	
Le portrait chez les Parthes	269
FRANTZ GRENET	
Peut-on parler de réalisme dans les portraits royaux en Asie centrale post-hellénistique?	303
RUBINA RAJA	
Powerful Images of the Deceased. Palmyrene Funerary Portrait Culture between Local, Greek and Roman Representations	319
IRIS GERLACH	
Vom Kollektiv zum Individuum: Der Weg zur por- träthafter Darstellung in Südarabien (Jemen)	349
LOTHAR VON FALKENHAUSEN	
The Problem of Human Representation in Pre-Imperial China	377

IV ROM UND RÖMISCHES KAISERREICH

FRANÇOIS QUEYREL	
Portraits de magistrats et de négociants italiens dans le monde grec	405
DIETRICH BOSCHUNG	
Porträt der späten römischen Republik als Mittel innenpolitischer Konkurrenz	433
Autorinnen und Autoren	449
Tafeln	453

EINLEITUNG

Ausgehend von Anregungen aus Ägyptens und den vorderasiatischen Kulturen hat die griechische Kunst seit dem 6. Jh. v. Chr. schrittweise Möglichkeiten für die dreidimensionale Darstellung des Individuums entwickelt. Porträtstatuen dienten zunächst in Heiligtümern und auf Gräbern zur Vergegenwärtigung der Dargestellten. Später wurden sie auch auf der Agora zur Erinnerung an bedeutende Persönlichkeiten aufgestellt. So errichtete man im 5. Jh. v. Chr. Statuen für griechische Dichter wie Homer, Pindar und Anacreon, aber auch für Harmodios und Aristogeiton, die als Vorkämpfer der attischen Demokratie galten. Im Verlauf der Klassik entstanden ebenso zahlreiche Standbilder für Philosophen und führende Politiker, wobei sich bald feste Konventionen entwickelten. Gleichzeitig, und verstärkt im Hellenismus, wurden die Bildnisstatuen weit über den ursprünglichen griechischen Bereich hinaus zu einem Mittel herrscherlicher Machtdemonstrationen, zugleich zu einem Ausdruck von Loyalität und Verbundenheit der Untertanen, so dass sie eine verstärkte politische Bedeutung erhielten. Auch die Verdienste der Bürger um das Wohl der Städte wurden durch Statuen im öffentlichen Raum belohnt.

Die Gattung der Porträtstatuen ist in Griechenland für bestimmte religiöse und politische Zwecke entwickelt worden und erfüllte bestimmte Aufgaben, die für die griechische Kultur zentral waren. Seit dem späten 5. Jh. v. Chr. haben auch Gesellschaften, die zwar in engem Kontakt mit der griechischen Welt standen, jedoch nur eingeschränkt oder gar nicht als zugehörig angesehen wurden, die Möglichkeiten des Porträts für eigene Zwecke übernommen. Das gilt für Mittelitalien ebenso wie für Zypern und die westlichen Randgebiete des Perserreiches. Die Expansion des hellenistischen Kulturraums seit Alexander dem Großen machte auch die Länder Mittel- und Südostasiens mit den Möglichkeiten des Porträts bekannt und führte dazu, dass entsprechende Phänomene eine

weite Verbreitung fanden. Später war es vor allem und in besonderem Maße Rom, das die formalen Möglichkeiten der im griechischen Bereich entwickelten Bildniskunst instrumentalisierte und für ihre weiträumige Verbreitung sorgte.

Im Folgenden wird das griechische Porträt nach geographischen Räumen und historischen Epochen untersucht, um die Phänomene des kulturellen Transfer besser zu verstehen.

Denn das griechische Porträt ist nicht nur Gegenstand differenzierter Rezeptionsvorgänge in vermeintlich ›peripheren‹ Kulturen; vielmehr ist es Ergebnis einer Ausgestaltung über die Zeiten hinweg. In der römischen Kaiserzeit wurde es anders verstanden als in seiner Entstehungszeit. So wurden die Bildnisse berühmter Männer kopiert, weil sie als Vermittler der griechischen Kultur erschienen. Das gilt für die Porträts von Dichtern, Philosophen und historischen Persönlichkeit gleichermaßen. Auch wenn dieser Rezeptionsprozess nicht im Zentrum der Beiträge dieses Bandes steht, so muss doch unterschieden werden zwischen der Bedeutung der Vorbilder und dem durch die Auswahl geschaffenen Bild vom griechischen Porträt.

Dieselbe doppelte Wahrnehmung ergibt sich im Bereich der kulturellen Kontakte. Als die Perser 480 v. Chr. bei der Eroberung Athens das Denkmal der Tyrannentöter wegführten, sprachen die griechischen Quellen von gefangenen Statuen und von Geiseln in der Hand der Sieger. Die persische Sicht des Vorgang ist uns nicht überliefert, aber zweifellos verstanden sie die Bildnisse als Kriegsbeute; im Palast des Großkönigs in Persepolis wurden sie Teil einer Vision des weltumspannenden Reiches und vermochten sowohl Zustimmung wie Schrecken zu erregen.

Bei der Zusammenstellung der Beiträge haben wir eine Untersuchung von Porträts im Kontext bevorzugt. Denn die Kontextualisierung erlaubt eine Unterscheidung der Bezüge, aus denen sich die Bedeutung der Bildnisse ergibt. Dadurch wird auch die Rolle der Auftraggeber kenntlich, auch wenn diese nicht immer bekannt sind. Dabei muss freilich offen bleiben, wie weit die modernen Begriffe angemessen sind, da die entsprechenden antiken Quellen in der Regel fehlen. So lassen sich Produktionsbedingungen oder die Rolle von Vermittlern nur selten bestimmen.

Aber gerade darin liegt vielleicht eine Chance, die Wirkung der Porträts in ihren sozialgeschichtlichen Zusammenhängen wie in ihren topographischen Kontexten zu analysieren.

Die folgenden Beiträge untersuchen, wie die Formen und Möglichkeiten der Porträtplastik außerhalb des griechischen Kulturraums auf-

genommen und dort für die Zwecke und Anliegen der lokalen Eliten eingesetzt worden sind. Am Anfang steht eine Standortbestimmung über Formate und Materialien, Kontexte und Funktionen des vorhellenistischen griechischen Porträts (Christiane Vorster). Daran anknüpfend zeigt John Ma für die hellenistische Zeit, wie dreidimensionales Porträt und Inschriften sich im Aufstellungszusammenhang ergänzten. Die Bildnisse werden dadurch in einen topographischen, zugleich sozialen und historischen Bezug gebracht und in diesen Kontexten auf Dauer verortet. Die in Griechenland entwickelten Möglichkeiten waren so überzeugend, dass sie bereits in vorhellenistischer Zeit auch in anderen Gebieten des Mittelmeerraums übernommen wurden. In den Königstümern Zyperns wurden assyrische und ägyptische Trachtelemente, die als Herrschaftssymbole verwendet worden waren, seit dem 6. Jahrhundert aufgegeben und in einigen Fällen durch eine Kyrbasia nach achämenidischem Vorbild ersetzt, während gleichzeitig Kleidung, Frisuren und Physiognomien zunehmend nach griechischen Vorlagen gearbeitet wurden (Gabriele Erath-Koiner). Ebenso führten die intensiven Kontakte zwischen Griechen und Mittelitalien dazu, dass schon in vorhellenistischer Zeit die Bildnisse verdienter Persönlichkeiten wie auch die Darstellung Verstorbener in den Städten Etruriens griechischen Modellen folgten (Massimiliano Papini). Unter völlig anderen politischen und kulturellen Bedingungen erschienen die Formen der griechischen Skulptur, insbesondere des Porträts, für achämenidische Satrapen oder Dynasten im Westen Kleinasien (Olivier Henry) und in Thrakien (Vincenzo Saladino) als geeignete Form herrscherlicher Selbstdarstellung. Hier wird deutlich, dass sich das dreidimensionale Porträt schrittweise aus den kulturellen und politischen Zusammenhängen Griechenlands emanzipiert hat. Erst dadurch wurde es für Gesellschaften und politische Systeme unterschiedlicher Art attraktiv und für eigene Zwecke verwendbar. So konnte der Typus einer ostmediterranen Mantelstatue über die hellenisierten Gesellschaften Mittelitaliens in den iberischen Bereich vermittelt werden, wo er im südspanischen Heiligtum von Cerro de los Santos für die Motivstatuen lokaler Eliten Verwendung fand, kombiniert mit den für die regionale traditionelle Männertracht charakteristischen Halsringen und Armreifen (Carmen Marcks-Jacobs).

Auch in den hellenisierten Königreichen Zentralasiens wurden die griechischen Modelle von Münzbildnissen und dreidimensionalem Porträt als Mittel der königlichen Selbstdarstellung regelmäßig genutzt und zugleich weiterentwickelt. Unmittelbare Anregungen boten die Darstellungen Alexanders des Großen und der Seleukiden, wie etwa

die baktrischen Königsmünzen erkennen lassen (Kazim Abdullaev; Osmond Bopearachchi). Besonders gut lässt sich die Entwicklung des parthischen Königsporträts über fast fünf Jahrhunderte hinweg verfolgen, insbesondere anhand der Münzen, aber auch durch rundplastische Beispiele, die vielfältige Möglichkeiten einer Kombination hellenistischer Formen mit eigenen Herrschaftssymbolen nutzen (Antonio Invernizzi). Ähnlich nehmen die nordindischen Kuschan-Könige durch baktrische, parthische und sasanidische Herrscherbildnisse vermittelte griechische Elemente auf, verbinden sie aber mit der eigenen Tracht und einer spezifischen Kopfform (Frantz Grenet).

Besonders aufschlussreich sind die palmyrenischen Beispiele (Rubina Raja). In Palmyra schufen die lokalen Bildhauer seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. zahlreiche Grabreliefs mit Porträts. Dazu übernahmen sie Trachtmotive, Attribute und Bewegungsmotive, die in der griechischen Sepulkralkunst seit Jahrhunderten verwendet worden waren, und kombinierten sie mit lokalen Gewändern, Schmuckstücken und Insignien. Dagegen hatten sich in Südarabien seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. für Votivfiguren und für die Darstellung Verstorbener eigene Konventionen herausgebildet. Vor diesem Hintergrund wirken zwei überlebensgroße, an hellenistisch-römischen Vorbildern orientierte Königsstatuen aus Yablā als eindruckliche, aber isolierte Demonstration einer neuen Herrschaftsform, auch wenn sie landestypische Haar- und Barttracht zeigen (Iris Gerlach). Noch geringer war die Resonanz griechischer Porträtformen in der chinesischen Kultur, die weder für die Herrscherrepräsentation noch für den Ahnenkult individualisierte anthropomorphe Darstellungen benötigte (Lothar von Falkenhausen).

Folgenreich war dagegen die Übernahme und Verwendung griechischer Porträtformen in die römische Kultur, die durch eine jahrhundertlang Zugehörigkeit zum etruskischen Kulturkreis vorbereitet worden war. Während einerseits römische Magistrate, Offiziere und Händler im griechischen Osten, besonders gut dokumentiert etwa auf Delos, mit hellenistischen Porträtformen geehrt wurden (François Queyrel), nutzten andererseits römische Politiker der späten Republik die Möglichkeiten griechischer Kunst, um sich in distinktiver Weise augenfällig darstellen zu lassen (Dietrich Boschung). Im Verlauf der folgenden Jahrhunderte wurde das rundplastische Porträt durch konsequente Verwendung und Weiterentwicklung zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel der römischen Kultur.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen der École Pratique des Hautes Études, Labex TransferS in Paris und dem

Internationalen Kolleg Morphomata in Köln. Er wurde durch eine 2014 gemeinsam in Paris durchgeführte Tagung vorbereitet, an der neben den Autoren der Beiträge auch Marianne Bergmann (Berlin) und Stephan Schmid (Berlin) teilnahmen. Unser besonderer Dank gilt Stéphane Verger, Direktor des l'UMR 8546 *Archéologies et philologie d'Orient et d'Occident*, und Michel Espagne, Direktor des *labex TransferS*, für ihre großzügige und freundschaftliche Unterstützung.

I ENTWICKLUNG UND FUNKTION DES PORTRÄTS IN GRIECHENLAND

CHRISTIANE VORSTER

DAS PORTRÄT IM VORHELLENISTISCHEN GRIECHENLAND – EINE STANDORTBESTIMMUNG

Das griechische Porträt hat in der Altertumswissenschaft der letzten hundert Jahre ebenso viele grundlegende wie widersprüchliche Behandlungen erfahren.¹ Gerade in jüngster Zeit hat die stärkere Berücksichtigung auch der nicht benannten Bildnisse, die uns in römischen Kopien überliefert sind, zu einer deutlichen Veränderung in der Bewertung geführt.² Aus diesem Grunde soll hier gar nicht erst der Versuch unternommen werden, die Entstehung des griechischen Porträts und seine Entwicklung von archaischer Zeit bis zum Beginn des Hellenismus auf wenigen Seiten nachzuzeichnen. Es geht vielmehr darum, einige strukturelle Eckpunkte hervorzuheben, um eine Abgrenzung gegenüber späteren, auch außereuropäischen Entwicklungen zu ermöglichen.

Ich beschränke mich dabei auf folgende Fragen:

1. Was ist ein Porträt? Was ist ein Porträt im vorhellenistischen Griechenland?
2. In welchen Formaten und Materialien wurden Porträts angefertigt?
3. Wo waren Porträts aufgestellt oder angebracht?
4. Wer wurde in Porträts dargestellt?

1 s. die Darstellungen der Forschungsgeschichte bei Fittschen 1988, 9–15; Jaeggi 2008, 21–35; Hofer 2012.

2 Dillon 2006; Piekarski 2004 (mit Rezension von S. Dillon, *Gnomon* 80, 2008, 248–250).

1. WAS IST EIN PORTRÄT? WAS IST EIN PORTRÄT IM VORHELLENISTISCHEN GRIECHENLAND?

Das Wort ›Porträt‹ ist ein neuzeitlicher Begriff, der ursprünglich die Charakterschilderung einer historisch realen Persönlichkeit in künstlerischer oder literarischer Form bezeichnet. Erst im 18. Jahrhundert aus dem französischen ›*portrait*‹ übernommen, ist das Wort nur sekundär aus dem lateinischen ›*protrahere* = hervorziehen³, abzuleiten. Dies ist umso bemerkenswerter, als wir gewohnt sind, den Darstellungsgegenstand von Porträts, also die *Person*, das *Individuum* oder gar den *Charakter*, in fast allen europäischen Sprachen mit lateinischen oder griechischen Lehnworten zu bezeichnen.

Im Bereich der antiken Kunst verstehen wir unter einem Porträt nach der knappen Formulierung Ernst Buschors »Darstellungen bestimmter Personen, die ein Erdenleben geführt haben, Darstellungen, die bestrebt sind, ihrem Gegenstand eine gewisse Dauer zu verleihen«.⁴ Die engere Definition Bernhard Schweitzers, nach der das Porträt auch eine formale Individualisierung des Dargestellten voraussetzt, wurde in der neueren Forschung zu Recht aufgegeben.⁵ Dass die ›Ähnlichkeit‹ oder ›*likeness*‹ zwischen einer Darstellung und der dargestellten Person in Hinblick auf antike Porträts keine überprüfbare Kategorie darstellt, hat Klaus Fittschen treffend festgestellt mit der Konsequenz, dass nicht die Wahrhaftigkeit, sondern die Glaubhaftigkeit für die Funktion eines Bildnisses von entscheidender Bedeutung war.⁶ Dementsprechend fand in den letzten Jahren stärker der Zeichenwert von Porträts in ihrem jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext Beachtung.⁷

Sucht man nach einem griechischen Terminus für die Denkmälergruppe, die wir als Porträts bezeichnen, seien es nun solche in zweier oder in dreidimensionaler Form, so stößt man auf Worte wie ἄγαλμα, εἰκῶν, ἀνδριάς mitunter auch σῆμα oder μνημα, wenn der Denkmalcha-

³ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm 19, 1942, 2006–2007; Fabris – Jung 2012, 29.

⁴ Buschor 1960, 7.

⁵ Fittschen 1988, 2–5; Raeck 2005, 291–295.

⁶ Fittschen 1988, 2; Keesling 2003, 168–169; Dillon 2006, 8–10 mit Anm. 63 S. 177–178.

⁷ Giuliani 1986, 51–55; von den Hoff 1994, 47–52; Zanker 1995, 46–61; DNP 10 (2001) s.v. Porträt 189–190 (R. Neudecker); Dillon 2006, 106–126; Krumeich 2007a, 387–404; Jaeggi 2008, 35–36.

rakter in besonderer Weise betont werden soll.⁸ Von diesen lässt sich aber keines ausschließlich auf das Bildnis eines Menschen oder gar eines lebenden Menschen oder einer historischen Persönlichkeit eingrenzen, wie das bei unserem neuzeitlichen Porträtbegriff der Fall ist.⁹ Nun liegt es in der Natur des menschlichen Denkens, zumindest des rationalen, argumentativen Denkens, dass es unabdingbar an Begriffe gebunden ist. Ein Gegenstand, der sprachlich nicht abgegrenzt und somit nicht ›definiert‹ werden kann, wird auch nicht als eigene Kategorie gedacht. Wenn eine hochdifferenzierte Sprache wie das Griechische, die mindestens fünf verschiedene Bezeichnungen für unser schlichtes Wort ›heilig‹ kennt, keinen eigenen Begriff für Bildwerke aufweist, die wir als Porträt, Bildnis oder Konterfei bezeichnen, dann darf man hieraus den Schluss ziehen, dass diese Bildwerke nicht als eine eigene, von anderen unterschiedene Gruppe verstanden wurden. Es gilt folglich im Auge zu behalten, dass es sich bei den ›Griechischen Porträts‹ als Forschungsgegenstand der Klassischen Archäologie um eine nach neuzeitlichen Kriterien definierte Denkmälergruppe und damit letztlich um ein Rezeptionsphänomen handelt.

Wenn wir uns gleichwohl mit dieser Gattung beschäftigen wollen, stellt sich umso schärfer die Frage nach den Kriterien. Bereits die vermeintlich einfache Definition von Porträts als Darstellungen von benennbaren, lebenden oder gelebt habenden Personen bereitet Probleme, denn bekanntlich waren für die Griechen auch Heroen historische Persönlichkeiten. Andersherum konnten auch verdiente Mitbürger posthum oder sogar schon zu Lebzeiten zum Objekt kultischer Verehrung werden, wie dies etwa für den spartanischen Feldherrn Lysander überliefert ist.¹⁰ Die Grenzen sind hier keineswegs eindeutig, wie sich schon an den rekonstruierten Bildnissen Homers¹¹ oder der Sieben Weisen¹² erkennen lässt.

8 Zu den Begriffen s. Niemeyer 1996, 12–18. s. auch Tuchelt 1979, 68–70.

9 Fittschen 1988, 3; Krumeich 2002, 209; Vorster 2004, 383–384. – Bezeichnend für das Fehlen eines einschlägigen Begriffs, der geeignet ist, ein Porträt oder Bildnis im neuzeitlichen Sinne zu bezeichnen, ist die Überlieferung zum umstrittenen Kryptoporträt des Pheidias auf dem Schild der Athena Parthenos, wo zwar von πρόσωπον oder μορφή, nirgends aber von εἰκών die Rede ist. s. hierzu Schweitzer 1963, 171–172.

10 Burkert 1977, 312–319. Zu Lysander: Krumeich 1997, 159–175; Vorster 2004, 386–387 Abb. 352.

11 Richter I 1965, Abb. 1–109; von den Hoff 1994, 107 mit Anm. 200.

12 Dillon 2006, 51–52; Bergmann 2007.



1 Pablo Gargallo: *Greta Garbo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Inv. AS00685

Bezeichnend für den Wandel in der Definition der Gattungsgrenzen ist die Beurteilung der Tyrannenmördergruppe: Die Statuen des Harmodios und des Aristogeiton werden von der älteren Porträtforschung ebenso selbstverständlich ausgeklammert,¹³ wie sie in der neueren Forschung im Zentrum des Interesses stehen, wenn es um öffentliche Ehrenstatuen und Porträts attischer Bürger und Staatsmänner geht.¹⁴

Vorab gilt es zu klären, wie in der vorhellenistischen Zeit die für die Gattung des Porträts konstitutive Äquivalenz von einer bestimmten Per-

13 Schweitzer 1963, 176. Gisela Richter erwähnt in ihrem umfassendem Werk die Statuen der Tyrannenmörder nur beiläufig im Vorwort (Richter I 1965, 4–5), während sie den Bildnissen des Tyrannen Peisistratos und der Sieben Weisen eigene Lemmata widmet. s. hierzu Dillon 2006, 8 mit Anm. 53–54.

14 Dillon 2006, 101–102 (mit Lit.); Krumeich 2002, 221–222; Krumeich 1997, 57–59.

son mit ihrem Abbild hergestellt wurde.¹⁵ Wir sind gewohnt, dass diese Äquivalenz auf Ähnlichkeit, also auf der Erkennbarkeit individueller Eigenheiten, beruht.¹⁶ Dies gilt selbst für weitgehend abstrahierte Porträts wie etwa das der Fernande oder der Dora Maar von Pablo Picasso¹⁷ oder der Greta Garbo von Pablo Gargallo (Abb. 1).¹⁸ Die griechische Kunst verfügte über andere Mittel, Identität zu bewirken. Allen voran war es die inschriftliche Benennung, die eine Statue (ἄγαλμα, εἰκὼν, ἀνδριάς) zum Abbild, ja sogar zum Stellvertreter einer bestimmten Persönlichkeit werden ließ.¹⁹ So war es in der archaischen Zeit keineswegs ungewöhnlich, dass sich Bildnisstatuen in der Ich-Form an den Betrachter wenden, wie der berühmte Chares, Sohn des Klesis und Herrscher von Teichoussa²⁰ oder der jung verstorbene Athener namens Kroisos (Abb. 2).²¹ Dass dies keineswegs nur als Leerformel verstanden wurde, zeigt die Geschichte von der Statue des Theagenes auf Thasos, die einen Feind des Dargestellten erschlägt, woraufhin die Statue nach den drakonischen Gesetzen bestraft wird.²² Auch konnten Bildnisstatuen berühmter Athleten mitunter Heilkräfte zugeschrieben werden, wie etwas der Statue des herkulischen Faustkämpfers Polydamas in Olympia.²³ Die Identität von Dargestelltem und Abbild ging also sehr viel weiter, als wir das heute gewohnt sind und dürfte in mancher Hinsicht der neuzeitlichen Verehrung von Heiligenbildern, wie etwa dem des Hl. Antonius von Padua, entsprochen haben.

15 Statt des problematischen Begriffs der ›Identität‹ einer Person mit ihrem Abbild verwende ich hier den Begriff der ›Äquivalenz‹ in Anlehnung an Gombrich 1977, 10–11 s. hierzu auch Gombrich 1960, 230–334.

16 Raeck 2005. Grundlegend zur Abhängigkeit der ›Ähnlichkeit‹ von den jeweiligen Wahrnehmungskategorien: Gombrich 1977, 10–25. Gombrich betont den grundsätzlich subjektiven Charakter von ›Ähnlichkeit‹ als Wahrnehmungsphänomen. Will man sie trotzdem als eine Konstituente für die Gattung der Porträts betrachten, so kann es nur die von den Zeitgenossen wahrgenommene Ähnlichkeit sein.

17 Paris, Musée National Picasso, Inv.: MP158.

18 Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Inv. AS00685.

19 Himmelmann 1994, 55. Tonio Hölscher spricht hier zutreffend von einer »programmatischen Identität«. Hölscher 2002, 239.

20 London, British Museum Inv. B 272: Kreikenbom 2002, 154 Abb. 232; Himmelmann 2001, 28–29 Abb. 16.

21 s. u. Anm. 59.

22 Paus. 6, 11, 6; Boschung 2015, 293.

23 Paus. 6, 5, 1–6, 2; Lukian. Götterversammlung 12. Vorster 2004, 412–413.



2 Athen, Nationalmuseum Inv. 832: Statue des Kroisos

2. FORMAT UND MATERIAL

Bei der Frage nach Form und Material griechischer Porträts, vor allem bei solchen der vorhellenistischen Zeit, stellt sich mit besonderer Schärfe das Problem der Überlieferung. Dieses Problem besteht hier nicht nur darin, dass nur ein minimaler Prozentsatz des ursprünglich Vorhandenen überliefert ist, sondern vor allem in der Selektion der Denkmäler nach den veränderten Kriterien der römischen Kaiserzeit.²⁴ Wir stehen bei den griechischen Porträts also vor einem doppelten Problem: zum einen beruht die Definition der Gattung auf neuzeitlichen Kriterien, zum anderen basiert ihre Rekonstruktion auf einer äußerst selektiven Überlieferung. Darüber hinaus erfuhren die Denkmäler im Zuge dieser Überlieferung grundlegende Veränderungen in Hinblick auf Form, Material sowie Format.²⁵ Für den Aussagewert einer griechischen Bildnisstatue war es entscheidend, dass der ganze Mensch in seinem spezifischen Habitus der Haltung und der Tracht erfaßt war. Isokrates bezeichnet dementsprechend eine Bildnisstatue als ein εἰκὼν τοῦ σώματος.²⁶ Dabei kam es keineswegs darauf an, dass die Darstellung in jedem Detail der Realität entsprach, sondern dass der spezifische Habitus eine überzeugende Aussage zur Persönlichkeit des Dargestellten machte. So dürfte Perikles als offizieller Strategie des demokratischen Athen im Kampf gegen die Spartaner wohl kaum einen korinthischen Helm aus der Zeit der Perserkriege getragen haben, wie ihn die Porträtstatue des Kresilas zeigt,²⁷ und auch angesehene Bürger wie etwa Sophokles (Abb. 3) oder Demosthenes sind in der Öffentlichkeit sicherlich niemals ohne Untergewand nur mit einem Mantel bekleidet aufgetreten, wie dies die Statuen suggerieren.²⁸

24 Neudecker 1988, 64–74; Dillon 2006, 1–5. Dillon trennt ihre Untersuchung zu den griechischen Porträts konsequenterweise in zwei Stränge. Unter dem Titel »Facing the Past: Greek Portraits in Roman Contexts« untersucht sie zunächst die Rezeption in der römischen Kaiserzeit, bevor sie sich im zweiten Teil der Arbeit unter dem Titel »Facing the Subject: Interpreting Identity in Greek Portraiture« den griechischen Porträts zuwendet.

25 Einen Überblick gibt Dillon 2006, 15–37.

26 Isokr. Euagoras 73–77.

27 R. Krumeich, in: Antikensammlung Berlin, Gesamtkatalog der Skulpturen: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2229> (mit Lit.; Stand Mai 2015); Dillon 2006, 50–52 Abb. 60–61; Himmelmann 2001, 54–56 Taf. 2. 3. Zum Perikles-Porträt immer noch grundlegend: Hölscher 1975.

28 Zum Sophokles Lateran: Richter I 1965, 128–130, Abb. 675–685; Zanker 1995, 49–56; Vorster 2004, 415–416 Abb. 389. – Zum Demosthenes s. Richter 1965,



3 Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 9973: Porträtstatue des Sophokles



4 Vatikan, Museo Pio Clementino Inv. 322: Porträtherme des Sophokles



5 Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche Inv.-Nr. 537: Silberstatuette des Sophokles

Vielmehr diente in diesen Fällen das unzeitgemäße Rüstungsrequisit oder die Beschränkung auf das in jeweils sehr individueller Weise drapierte Obergewand der zeichenhaften Charakterisierung der Dargestellten. Demgegenüber reduzieren die kaiserzeitlichen Wiederholungen die ganzheitliche Bildnisstatue in der Regel auf das Kopfporträt, das sich überdies häufig noch in entstellender Frontalansicht auf einen Hermenschaft montiert präsentiert (Abb. 4).²⁹ Zudem wurden die ursprünglich meist bronzenen Porträtstatuen fast ausnahmslos in Marmor übertragen, was eine gravierende Veränderung der Farbigkeit mit sich gebracht haben dürfte. Schließlich wurden lebensgroße Bildnisse, zumal solche von Phi-

II S. 215–223 Abb. 1397–1497. Generell zum Typus: R. Krumeich, in: Antikensammlung Berlin, Gesamtkatalog der Skulpturen: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/34927> (mit Lit.; Stand Mai 2015); von den Hoff 2009; Dillon 2006, 75–76. 112–113; Zanker 1995, 85–90 Abb. 48. 49.

²⁹ Dillon 2006, 30–33. Einen guten Überblick gibt Stähli 1992.

losophen und anderen Geistesgrößen, häufig für die Aufstellung im römischen Privathaus auf Statuettenformat reduziert (Abb. 5).³⁰ Aussagen zu Format und Material von Porträts im vorhellenistischen Griechenland sind folglich nur mit großer Vorsicht und unter Zuhilfenahme anderer Zeugnisse, wie etwa der Statuenbasen und der Schriftquellen, zu treffen.³¹

Vor allen Dingen aber ist in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen, dass die gesamte Porträtmalerei verloren ist. Dabei waren es nach Aussage des jüngeren Plinius in erster Linie die gemalten Bildnisse (*imagingum pictura*), die die Ähnlichkeit zwischen Dargestelltem und Abbild am überzeugendsten zum Ausdruck brachten (*maxime similes ... propagabantur figurae*).³² Dies bestätigen entsprechende Epigramme der Erinna, der Nossis und anderer, in denen eindringlich die Ähnlichkeit gemalter Bildnisse mit den Dargestellten herausgestrichen wird.³³ Atticus, der Freund des Cicero, hat sogar ein ganzes Buch über die griechische Porträtmalerei verfaßt!³⁴

Gemalte Porträt-Pinakes wurden in Heiligtümer geweiht und befanden sich dort nicht selten im Tempel, in unmittelbarer Nähe der Gottheit.³⁵ So weihten etwa die Söhne des Themistokles ein Bildnis ihres Vaters in den Parthenon, das noch zu Pausanias' Zeiten dort hing,³⁶ und im Erechtheion befanden sich Tafelbilder mit Darstellungen von ganzen Familien der Athener Oberschicht von der Hand berühmter Maler.³⁷ Auch in das Demeterheiligtum von Eleusis wurden gemalte Bildnisse verdienter Staatsmänner gestiftet, die noch der kaiserzeitliche Perieget Pausanias dort sah.³⁸ Die Reihe der gemalten Bildnisse, die noch Jahrhunderte nach ihrer Entstehung die Bewunderung des kaiserzeitlichen

30 Lang 2013. S. die Zusammenstellung bei Dillon 2006, 182 Anm. 83. Zur Verwendung derartiger Miniaturen s. Plin. nat. 35, 5 und 35, 9–10; Sueton, Tiberius 70, 3.

31 Keesling 2007; Krumeich 2007a; Krumeich – Witschel 2010, 16–32.

32 Plin. nat. 35, 4. Zum gemalten Porträt in der Antike s. Nowicka 1993.

33 Anth. Gr. 6, 352–354. Die Ähnlichkeit geht mitunter so weit, dass sogar der Hund, der das Bild erblickt, seine Herrin wiedererkennt und mit dem Schwanz wedelt: Anth. Gr. 9, 604. Jaeggi 2008, 113–114.

34 Plin. nat. 35, 11.

35 Nowicka 1993, 121–126. Porträtstatuen waren demgegenüber zumindest in vorhellenistischer Zeit nur selten in Tempeln aufgestellt, s. Sporn 2014, 118–122.

36 Paus. 1, 1, 2. Krumeich 2007a, 403 mit Anm. 60.

37 Paus. 1, 26, 5. Hölscher 1975, in: Fittschen 1988, 378. s. dort auch zum Familienbild des Habron von der Hand des Ismenias von Chalkis, Pseudo-Plutarch, Vita decem oratorum 843 e-f.

38 Paus. 1, 26, 3. Zum Bildnis des Strategen Olympiodoros: Krumeich 2007a, 395.

Betrachters erregten, ließe sich erheblich verlängern.³⁹ Hinzu kamen noch die zwar weniger spektakulären, aber zahlenmäßig weit häufigeren Darstellungen der Verstorbenen auf gemalten Grabstelen, von denen heute allenfalls noch ein Schatten zu greifen ist.⁴⁰ Mit diesen gemalten εἰκόνας ist uns ein entscheidender, wenn nicht sogar *der* entscheidende Teil der griechischen Bildniskunst, gerade auch aus dem sakralen Bereich, verloren gegangen. Wie stark dieser Verlust unsere Vorstellung vom griechischen Porträt einschränkt, ist kaum zu ermessen. Man stelle sich nur vor, wie unser Urteil über das Porträt der Renaissance ausfiele, wenn die gesamte Porträtmalerei dieser Epoche verloren wäre.

Wie sieht es nun mit den Materialien der rundplastischen Bildnisse aus? Die frühesten griechischen Bildnisstatuen bestanden aus Holz und aus Marmor. Erst seit dem 5. Jh. traten mehr und mehr Bronzestatuen hinzu, die nach Aussage der Schriftquellen und der Statuenbasen später an Zahl überwogen, so dass die Errichtung einer Ehrenstatue mit der Formulierung χαλκοῦν τινά ἱστάναι umschrieben werden kann.⁴¹ Der Wert von Bronzestatuen ließ sich noch dadurch steigern, dass man diese vergoldete.⁴² Eine derartige Aufwertung der Bildnisse führte mitunter schon bei den Zeitgenossen zu empörten Reaktionen, wie etwa im Falle der goldenen Bildnisstatue der Phryne, welche die berühmte Hetäre nach Delphi geweiht und auf einer hohen Säule in unmittelbarer Nähe des Apollon-Tempels hatte aufstellen lassen.⁴³ Nicht minder umstritten war die goldene Bildnisstatue des Gorgias im Heiligtum von Olympia, die noch in der neueren Forschung zu unterschiedlichen Erklärungen Anlass bot.⁴⁴

Einen überragenden Anspruch erhoben zweifellos Porträtstatuen, die in einer sonst Götterbildern vorbehaltenen Technik aus Gold und Elfen-

39 z. B. Paus. 1, 1, 3: Gemälde des Leosthenes und seiner Söhne von der Hand des Arkesilaos im Tempel des Zeus und der Athena im Piräus. s. hierzu Nowicka 1993, 63–75.

40 Nowicka 1993, 140–141; Coleman Carter 2002, 169–170 Taf. 33 Abb. 4; Posamentir 2006.

41 Krumeich 2002, 210; Lahusen 1992, 182–185. Demosthenes spricht im Zusammenhang mit den Ehrenstatuen des Konon und des Euagoras selbstverständlich von einer χαλκῆν εἰκόνα. Demosthenes 20, Gegen Leptines, 69–70.

42 s. hierzu Krumeich 2007b, 166–169. 173.

43 Paus. 10, 15, 1; Plut. mor. 336 c–d; 401 a. d.; Athen. 13, 591 b; DNO III 2014, 164–170 Nr. 49 SQ 1964–1972. Vorster 2004, 425–426; Dillon 2010, 48.

44 Plin. nat. 33, 83; Paus. 10, 18, 7. Weitere Schriftquellen s. Himmelmann 2001, 14 mit Anm. 17. Zur Interpretation s. Himmelmann 2001, 14–20.

bein gefertigt waren, wie die Statuen, die Philipp II. von Makedonien von sich und seiner ganzen Familie im Heiligtum von Olympia aufstellen ließ.⁴⁵ Das Material und die Aufstellung in einer eigens dafür errichteten Tholos suggerieren hier eine Angleichung an Götterstatuen, die auf die hellenistische Epoche vorausweist.

Daneben gab es aber auch Statuen aus Holz, die weiter verbreitet gewesen sein dürften, als dies die monumentale Überlieferung erwarten lässt. Dass es sich hierbei keineswegs um billigen Ersatz für Bronze- oder Marmorstatuen handelte, sondern mitunter um raffinierte Skulpturen, die durch Material und Bemalung hervorstachen, zeigen die Namen der dargestellten Persönlichkeiten und vor allem auch der ausführenden Künstler. So standen im Erechtheion von Athen hölzerne Statuen des attischen Politikers Lykurg und seiner Familie, die von den Praxiteles-Söhnen Kephisodot und Timarchos angefertigt worden waren.⁴⁶

Die Materialien hatten demnach einen eigenen semantischen Wert, der bei Gold- oder auch Gold-Elfenbein-Statuen besonders deutlich hervortritt. Der semantische Wert von Marmor, im Vergleich zu Bronze oder gar von Holz in der Porträtplastik, ist bislang allerdings nur unzureichend erforscht. Es spricht aber manches dafür, dass zumindest in hellenistischer Zeit ein ἄγαλμα μαρμάρινον eine weitaus seltenere und eindeutig höher anzusetzende Ehrung war als eine εἰκών aus Metall.⁴⁷ In diese Richtung weist auch der Katalog der bei Plinius im 36. Buch aufgeführten Marmorwerke, bei denen es sich nahezu ausschließlich um Bilder von Göttern oder um mythologische Gestalten handelt, während unter den im 34. Buch behandelten Bildwerken aus Bronze überwiegend Porträtstatuen genannt werden.⁴⁸ Wenn die berühmte Hetäre Phryne abgesehen von der durch Aufstellungsort, hohe Sockelung und Material schon aufsehenerregenden goldenen Bildnisstatue *vor* dem Apollontempels von Delphi auch noch eine marmorne Bildnisstatue *in* den Tempel des Eros von Thespieae weiht, so sind hier Material und Aufstellungsort gleichermaßen ungewöhnlich und müssen im Kontext mit

⁴⁵ Paus. 5, 20, 9–10. Lapatin 2001, 115–119.

⁴⁶ Plut. *moralia* 843 e–f; DNO III (2014) 523 f. Nr. 1 SQ 2383. Löhr 2000, 160; Sporn 2014, 123.

⁴⁷ Tuchelt 1979, 70–90; Lahusen 1992, 190–192.

⁴⁸ Vergleiche Plin. *nat.* 36, 4, 1–29 und 34, 9–15. s. hierzu Tuchelt 1978, 71; Lahusen 1992, 187–192.

den gleichzeitig gestifteten Marmorstatuen eines Eros und einer Aphrodite gesehen werden.⁴⁹

Einen nicht unwesentlichen Anteil an den Bildnissen der archaischen und klassischen Zeit hatten schließlich auch die Reliefs, allen voran die Grabreliefs. Auch wenn wir gewohnt sind, diese wegen ihrer typisierenden Darstellungsweise als eine Gattung *sui generis* zu betrachten, waren sie für den antiken Betrachter ohne Frage Darstellungen bestimmter, benannter Personen.⁵⁰ Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass bei den Grabreliefs dieselben stilistischen und typologischen Bildformeln Verwendung fanden, wie bei den gleichzeitigen Porträtstatuen bekannter Persönlichkeiten, die in kaiserzeitlichen Kopien überliefert sind. Diese Übereinstimmungen treten besonders markant bei den Köpfen älterer Männer hervor und unterstreichen den Anspruch der Grabmonumente, die inschriftlich benannten Verstorbenen und ihre Angehörigen entsprechend den andernorts aufgestellten Porträtstatuen im Bild zu gegenwärtigen.⁵¹

Die frappierende Ähnlichkeit zwischen dem Platon-Porträt des Silanion (Abb. 6) und dem Fragment eines attischen Grabreliefs in Kopenhagen⁵² (Abb. 7) ist seit der ersten diesbezüglichen Bemerkung durch Klaus Fittschen schon mehrfach hervorgehoben worden.⁵³ In welchem Umfang standardisierte Bildformeln die Bildniskunst des mittleren 4. Jhs. v. Chr. bestimmten, und zwar unabhängig davon, ob es sich um Ehrenstatuen bekannter Persönlichkeiten auf den zentralen Plätzen der Polis oder um die bürgerliche Selbstdarstellung im sepulkralen Bereich handelt, zeigt der in mehreren kaiserzeitlichen Wiederholungen überlieferte Bildnistypus des sog. Alkibiades (Abb. 8).⁵⁴ Aufgrund der Wiederholungen dürfen wir davon ausgehen, dass es sich bei dem Vorbild um eine zentral aufgestellte Bildnisstatue einer noch in der Kaiserzeit berühmten Persönlichkeit gehandelt haben muss, zu deren

49 Plut. mor. 753 f.; Paus. 9, 27, 3–5; Alki. 4, 1; DNO III (2014) 161–164 Nr. 48 SQ 1961–1963. Vorster 2004, 423–424; Dillon 2010, 50.

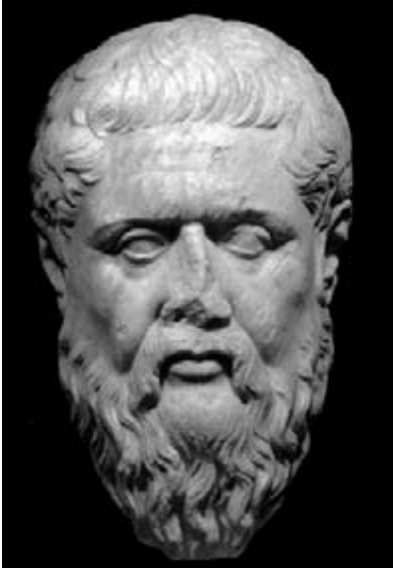
50 Schmaltz 1999; Schmaltz 2002.

51 Bergemann 2007, 35 f. Abb. 17–20; Vorster 2004, 400–401 Abb. 370–371 mit Textabb. 92; 415–419 Abb. 389–395 mit Textabb. 96–98.

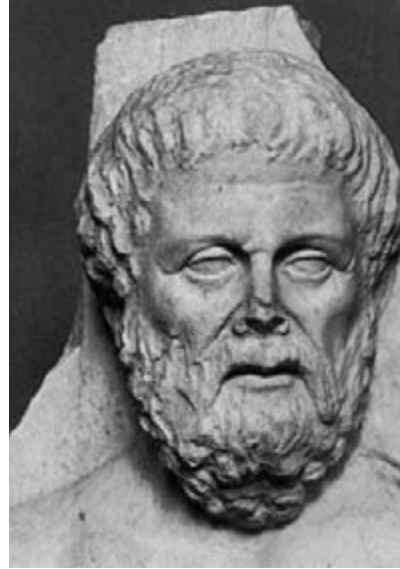
52 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1957: Moltesen 1995, 97 Kat. 30.

53 Fittschen 1988, 24 Taf. 50, 2; Zanker 1995, 76–77 Abb. 44 d; Vorster 2004, 400–401 Textabb. 92.

54 Richter I 1965, 106 Abb. 449–450; Dillon 2006, 80. 84 Abb. 100–101. 140–141. Kat. A 4; Vorster 2004, 393–394 Abb. 364.



6 München, Glyptothek Inv. 548:
Porträtkopf des Platon



7 Kopenhagen, Ny Carlsberg
Glyptotek Inv. 1957: Attisches
Grabrelief

Benennung uns allerdings jegliche Anhaltspunkte fehlen. Bildelemente wie das kurz gelockte Haar, das die fein modellierte Stirn mit der leichten Protuberanz rahmt, der flache Schwung der Brauenbögen mit dem leicht vorquellenden Orbital und der sorgsam gestutzte Bart, der den kleinen Mund mit der vollen Unterlippe sinnlich hervortreten lässt, finden sich in einer schon replikenhaft zu nennenden Übereinstimmung auch bei den gleichzeitigen Grabreliefs, wie etwa bei dem Vater der Philino auf dem bekannten Relief im Athener Nationalmuseum (Abb. 9).⁵⁵ Offenbar gehörten diese Züge zum Repertoire der Porträtbildhauer. Dieselben typologischen Bildformeln fanden auch bei der Darstellung lange zuvor verstorbener, ›historischer‹ Persönlichkeiten Verwendung, wie etwa im Falle des legendären Tyrannen von Korinth, Periander (Abb. 10).⁵⁶ Dieses Rekonstruktionsporträt des mittleren 4. Jhs. v. Chr. entspricht in der gepflegten Frisur, die in leichtem Schwung die breite Stirn umschließt, und

⁵⁵ Athen, Nationalmus. Inv. 832: Kaltsas 2002, 196 Kat. 391; Vorster 2004, 393–394 Textabb. 90.

⁵⁶ Richter I 1965, 86 Abb. 333–344; Zanker 1995, 68–69 Abb. 37; Vorster 2004, 392 Abb. 362.

dem modisch kurz geschnittenen Bart dem Erscheinungsbild des spät-klassischen Normalbürgers, wie wir ihn von attischen Grabreliefs her kennen.⁵⁷ Es scheint methodisch schwer begründbar, warum wir das in kaiserzeitlichen Kopien überlieferte Platon-Porträt (Abb. 6) ebenso wie das stark typisierte Rekonstruktionsporträt des Periander (Abb. 10) oder das nicht minder typisierte Bildnis eines unbekanntes Griechen (Abb. 8) zu den bedeutenden Porträtschöpfungen des mittleren 4. Jhs. rechnen, den Darstellungen attischer Bürger, die dieselben physiognomischen und mimischen Formeln verwenden (Abb. 7 und 9), den Bildnisstatus aber absprechen – und dies, obwohl häufig sogar Namen und Lebensdaten bekannt sind.⁵⁸ Hier liegt der Unterschied doch allenfalls im Bekanntheitsgrad der dargestellten Personen. Nimmt man diese durch die Epigramme bestätigte Bildnis-Funktion der unzähligen Grabmonumente vom aufwendigen Grabnaiskos bis zur einfachen Bildfeldstele ernst, so begegnete dem Wanderer, der sich im 4. Jh. v. Chr. einer Polis wie Athen näherte, bereits die ganze Bürgerschaft der Stadt in ihren Bildnissen.

3. AUFSTELLUNGSORTE, KONTEXTE, FUNKTION

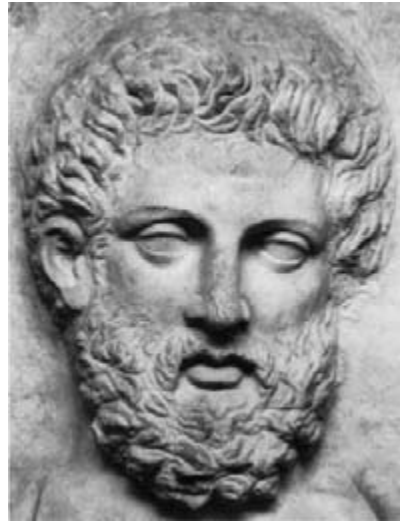
Wissen wir von den gemalten Bildnissen, dass sie vor allem in den Heiligtümern und häufig sogar in den Tempeln angebracht waren, im sepulkralen Bereich aber eine eher bescheidene Rolle spielten, so gab es für statuarische Bildnisse ein ungleich breiteres Spektrum an Aufstellungsmöglichkeiten und Kontexten.

57 Vgl. z. B. Athen, Nationalmus. Inv. 717: Kaltsas 2002, 185 Kat. 364; Vorster 2004, 392–393 Textabb. 89; Bergemann 1997, 165 Nr. 277 Taf. 78, 1–2.

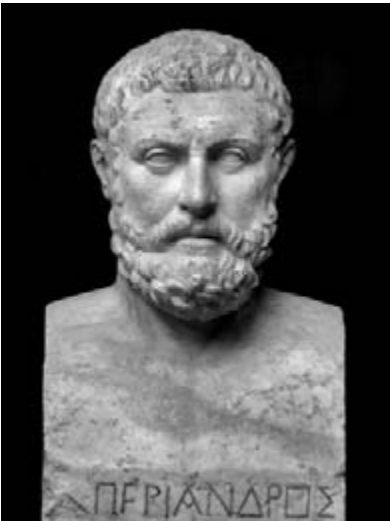
58 Bergemann 2007, 34–42 betont zwar die auffallende Verwandtschaft zwischen den Darstellungen auf attischen Grabreliefs und den in Kopien überlieferten griechischen Porträts und führt dafür eine Reihe überzeugender Beispiele an, hält aber trotzdem an der gattungsmäßigen Trennung der jeweiligen Gruppen fest. Dass die Grabmonumente die Verstorbenen in einem anderen Kontext zeigen, reicht nicht aus, um die Bilder der »*tomb reliefs*« aus der Gattung der »*contemporary portraits*« auszusondern oder sie gar als »*substitutes for the rarer public statues*« zu betrachten. Dillon 2006, 62–73 teilt in Anlehnung an Bergemann »*freestanding portrait statues*« und »*figures on funerary monuments*« in zwei unterschiedliche Gattungen, ohne die Gattungsgrenzen näher zu definieren oder zu begründen. Dies erstaunt umso mehr, als Dillon selber darauf hinweist, dass einige der »*freestanding figures*« unter den Grabmonumenten in Komplexität und Größe durchaus an die »*three-dimensional statuary*« heranreichen.



8 Kopenhagen, Ny Carlsberg
Glyptotek Inv. 2263: Porträt eines
Griechen, sog. Alkibiades



9 Athen, Nationalmus. Inv. 832:
Grabrelief der Philino (Detail)



10 Vatikan, Museo Pio Clementino
Inv. 276: Porträttherme des Periander

Eine herausragende Rolle spielte seit dem 7. Jh. v. Chr. die großformatige Bildnisstatue des Verstorbenen an seinem Grab. Die archaischen Grabstatuen, die in der modernen Kunstwissenschaft abstrakt als ›Kuroi‹ und ›Koren‹, d. h. als typisierte Idealbilder bezeichnet werden, galten in der antiken Gesellschaft als durchaus lebensnahe Bildnisse der Toten. Das deutlichste Zeichen bieten die Fälle, in denen die Statue stellvertretend für den Toten den Vorbeigehenden anspricht, wie im Falle des zuvor erwähnten Kroisos (Abb. 2),⁵⁹ oder auch der bekannten Phrasikleia, die beklagt, dass sie als unverheiratetes Mädchen in den Hades gehen wird.⁶⁰ Auch wenn wiederholt Gesetze gegen diese hochrepräsentativen Darstellungen erlassen wurden, blieb der Wunsch nach der Vergegenwärtigung im Bildnis, gerade der jung und kinderlos Verstorbenen, bestehen und findet seit dem späten 5. Jahrhundert seine gültige Umsetzung in Grabreliefs verschiedener Form und Größe, bis hin zu den Naiskoi mit rundplastischen Statuen.⁶¹

Der Porträtcharakter der dort aufgestellten Bildwerke tritt in den Fällen besonders deutlich hervor, in denen neben den Familienmitgliedern auch Lehrer der Verstorbenen und andere berühmte Persönlichkeiten in das Ensemble integriert waren. So waren etwa am Grab des 338 v. Chr. verstorbenen, attischen Redners Isokrates verschiedene Dichter und Lehrer des Isokrates dargestellt, unter ihnen auch der Redner Gorgias.⁶² Dabei dürfte es sich um Reliefdarstellungen gehandelt haben, ähnlich wie sie eine Grabmalbasis in Athen oder eine Relieftrapeza in Baltimore überliefern (Abb. 11).⁶³ Anders war dies bei dem Grabmonument (μνημα) des um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. verstorbenen Rhetors und Tragikers Theodektes aus Phaselis. Hier waren gleich mehrere Statuen berühmter Dichter aufgestellt, von denen zur Zeit des Plutarch allerdings nur noch die Statue des Homer erhalten war.⁶⁴

⁵⁹ Athen, Nationalmus. Inv. 3851; Kaltsas 2002, 58–59 Kat. 69; Rolley 1994, 172–174 Abb. 152.

⁶⁰ Athen, Nationalmus. Inv. 4889; Kaltsas 2002, 48–49 Kat. 45; Barlou 2014, 84–86. 168 Kat. B3 Taf. 76–77 (mit Lit.); Rolley 1994, 282 Abb. 287.

⁶¹ Himmelmann 1999, 13–18; Schmaltz 1983, 197–200.

⁶² Plut. mor. 838 d. Scholl 1994, 240–244; Dillon 2006, 106.

⁶³ Athen, Akropolis-Museum, Depot: Scholl 1994, 244–246 Abb. 4; Baltimore, Walters Art Gallery 23.185; Scholl 1994, 244–246 Abb. 5. Weitere Beispiele s. ebd. Anm. 30.

⁶⁴ Paus. 1, 37, 4 (ohne nähere Beschreibung); Plut. mor. 837 d. Scholl 1994, 252–254; Dillon 2006, 67.



11 Baltimore, The Walters Art Museum 23.185: Reliefierte Grabtrapeza

Die Formulierung »ἔνθα καὶ τοὺς ἐνδόξους τῶν ποιητῶν ἀνέστησαν« lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um Statuen gehandelt hat. Spätestens bei solchen Monumenten wird deutlich, dass eine Ausgrenzung der in Grabbezirken aufgestellten Statuen und Reliefbilder aus der nach neuzeitlichen Kriterien definierten (!) Gattung der Porträts dem antiken Verständnis dieser Denkmäler zuwiderläuft.⁶⁵ Auch die Grabmäler beziehungsweise Kenotaphe des Menander und des Euripides, die Pausanias an der Athener Gräberstraße vor dem Dipylon-Tor sah, dürften mit Bildnissen der beiden Dichter ausgestattet gewesen sein.⁶⁶ Diese aufgrund ihres Aufstellungskontextes aus der Gattung der Porträts auszuklammern, wäre zweifellos widersinnig, zumal nicht einmal ausgeschlossen werden kann, dass der Bildnistypus des Euripides Farnese auf dieses Grabmal zurückgeht. Immerhin waren diese Gräber mit den Bildnissen der *viri illustres* den Gebildeten so bedeutsam, dass bereits im letzten Viertel des 4. Jhs. v. Chr. ein dreibändiger Führer des Diodoros von Athen zu diesem Thema erschien, an den im 2. Jh. v. Chr. die Arbeiten des Heliodoros von Athen anknüpften.⁶⁷

Neben den Gräberstraßen bot das Heiligtum einen angemessenen Aufstellungsort für Bildnisstatuen.⁶⁸ Diese konnten recht unterschiedliche Funktionen erfüllen, auch wenn die Mehrzahl ohne Frage als Dank- und Fürbitte-Votive gestiftet worden ist.⁶⁹ Aber auch Sühnestatuen, wie sie etwa die Archonten von Athen im Falle einer Amtsübertretung in Del-

⁶⁵ s. o. Anm. 58.

⁶⁶ Paus. 1, 2, 2. Richter I 1965, 134.

⁶⁷ Scholl 1994, 248.

⁶⁸ Hölscher 2015, 14–19; Krumeich 2007a; Dillon 2006, 105–106; Keesling 2003, 165–198; Himmelmann 2001, 7–20.

⁶⁹ Himmelmann 2001, 12–14. 20.34–35.

phi errichten mussten, gelangten im Heiligtum zur Aufstellung.⁷⁰ Dass ausgerechnet diese ›Bußbilder‹ aus Gold oder zumindest aus vergoldeter Bronze gefertigt werden sollten, ist eine Besonderheit, die dem modernen Verständnis allen Erklärungsversuchen zum Trotz Schwierigkeiten bereitet. Mitunter konnten als Votive in Heiligtümern aufgestellte Bildnisstatuen zugleich als μνήμεια für Verstorbene fungieren, wie dies im Falle des kinderlos verstorbenen Arimnestos im Testament des Aristoteles eigens hervorgehoben wird.⁷¹

Ohne erläuternde Inschrift sind allerdings gerade die frühen Bildnisweihungen in den Heiligtümern nur selten als solche zu identifizieren. Es gibt jedoch eindeutige Hinweise, dass bereits im 7. und 6. Jahrhundert einzelne der monumentalen Koren und Kuroi als Abbilder realer Personen fungierten.⁷² Dies könnte sogar auf die älteste monumentale Marmorstatue einer Kore zutreffen, die im späten 7. Jahrhundert von einer Frau namens Nikandre der delischen Artemis geweiht wurde. Die ungewöhnlich wortreiche Inschrift, die nicht nur den Vatersnamen, sondern auch den des Bruders und des Ehegatten der Weihenden nennt, könnte darauf hinweisen, dass die Statue die Stifterin selber repräsentiert.⁷³ Dass eine solche Deutung auch in dieser frühen Zeit keineswegs ausgeschlossen werden kann, zeigt die enge typologische Übereinstimmung mit der kürzlich gefundenen Grabstatue auf Thera, die zweifellos die Verstorbene darstellt.⁷⁴

Auf sichererem Boden stehen wir bei den frühen Bildnisstatuen von Olympioniken. Diese sind zwar nicht erhalten, aber die Überlieferung erlaubt keinen Zweifel, dass es sich um Statuen im Kuros-Schema handelte. Als Beispiel sei hier die Bildnisstatue des mehrfachen Olympioniken Milon aus Kroton angeführt, die ein ebenfalls aus Kroton stammender Dameas in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts geschaffen hatte.⁷⁵ Pausanias beschreibt dieses Schema sogar sehr anschaulich im Falle der

70 Plat. Phaidr. 235 d–e; Arist. Ath. pol. 7, 1. 55, 5. Krumeich 1997, 59–63; Himmelmann 2001, 1; Krumeich 2014, 73.

71 Diog. Laert. 5, 15. Himmelmann 2001, 10.

72 Als Beispiel sei hier nur die Statue des Rhombos auf der Athener Akropolis angeführt. Athen, Akropolismus. Inv. 624: Brouskari 1974, 41–42 Abb. 57–58; Himmelmann 2001, 38–40; Holtzmann 2003, 63–64 mit Abb. 41.

73 Athen, Nationalmus. Inv. 1: Kaltsas 2002, 35–36 Kat. 7; Hölscher 2015, 23–25; Vorster 2002, 98–101 Abb. 170 a–f; Rolley 1994, 145–146 Abb. 125–126.

74 Thera, Museum: Karakasi 2001, 81 Taf. 76.

75 Paus. 6, 14, 5–9. Rausa 1994, 82–83.

Statue des Pankratiasten Arrhachion, die er auf der Agora von Phigalia gesehen hat.⁷⁶

Die öffentlichen Plätze im Zentrum der Polis von dem sakralen Raum der großen Heiligtümer abzugrenzen, erweist sich im klassischen Griechenland als problematisch, denn auch ein öffentlicher Raum wie die Athener Agora war voll von Heiligtümern. Deshalb ist es ohne weitere Anhaltspunkte häufig kaum zu entscheiden, ob eine dort aufgestellte Statue als Motiv zu werten ist oder nicht.⁷⁷ Dies gilt auch für die von den Gremien der Polis öffentlich beschlossenen Bildnisstatuen, die in der archäologischen Literatur als ›Ehrenstatuen‹ bezeichnet werden. Solche ›Ehrenstatuen‹ müssen bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. äußerst selten gewesen sein. Den Anfang machte die Ende des 6. Jahrhunderts errichtete Gruppe der Tyrannenmörder, die 479 v. Chr. durch die in Kopien überlieferte Gruppe des Kritios und des Nesiotes ersetzt wurde.⁷⁸

Erst im frühen 4. Jahrhundert wurde eine entsprechende Ehrung erstmalig für einen noch lebenden Politiker beschlossen, und zwar für den erfolgreichen Flottenkommandanten Konon im Jahre 393 v. Chr.⁷⁹ Die Statue wurde vor der Stoa des Zeus Eleutherios-Soter auf der Westseite der Athener Agora errichtet, befand sich also in einem Heiligtum und zugleich an dem zentralen öffentlichen Platz der Polis.⁸⁰ Unabhängig von der Frage nach dem Motivcharakter derartiger Ehrenstatuen muss der Standort auf der Agora als eine besondere Form der Öffentlichkeit wahrgenommen worden sein, denn der Redner und Finanzpolitiker Lykurg hebt knapp zwei Generationen später die Strategenbilder auf der Agora als eine Eigenheit Athens hervor und bezeichnet sie als eine spezifisch attische Form der Ehrung.⁸¹ Dies gilt wohl auch für die auf öffentlichen Beschluss errichteten Statuen der großen Tragiker im Dionysos-Theater von Athen.⁸² Wir haben uns angewöhnt, das Theater

76 Paus. 8, 40, 1. Krumeich 1997, 202; Rausa 1994, 71 N. 22.

77 Krumeich 2007a, 391; Himmelmann 2001, 52 Anm. 79.

78 s. o. Anm. 13.

79 Demosth. 20, 70. Dillon 2006, 101–102; Krumeich 1997, 207–208.

80 Krumeich 2007a, 385–386 Abb. 1. Anders Shear 2011, 275–285, die sich für eine strikte Trennung von politischer Ehrenstatue und sakral konnotierter Motivstatue ausspricht.

81 Lykurg. Gegen Leokrates 51. Dillon 2006, 101; Krumeich 1997, 201–202.

82 Papastamati-von Mook 2007; Dillon 2006, 102; Vorster 2004, 415–418, Abb. 389–392; Krumeich 2002, 542–546. Zum Wechsel des Aufstellungsplatzes in augusteischer Zeit. s. Papastamati-von Mook 2014, 47–51.

in Anlehnung an die römischen Verhältnisse als öffentlichen Raum zu betrachten, im Griechenland des 4. Jahrhunderts v. Chr. wurde der Bezug zum Dionysos-Heiligtum aber sicherlich deutlich wahrgenommen.

Porträtstatuen waren demnach im vorhellenistischen Athen an zahlreichen Aufstellungsorten gegenwärtig: in den Grabbezirken an den großen Ausfallstraßen der Städte – hier noch bereichert um die skulpturale Gattung der Reliefs –, in den Heiligtümern und im Theater als Teil des Heiligtums sowie im politischen Zentrum der Polis, der Agora. Angesichts der Allgegenwart dieser εικόνας verdienter Poliszürger und auch angesehener Bürgerinnen und sogar ganzer Familien stellt sich die Frage, wo man eigentlich keinen Bildnissen begegnete. Bemerkenswerterweise blieb das Privathaus – zumindest nach unserem heutigen Kenntnisstand – in archaischer und klassischer Zeit frei von jedweden Bildnissen, nicht einmal Bilder des Hausherrn oder der Ahnen sind überliefert. Erst am Ende der hellenistischen Epoche wandern die Bilder der griechischen Geistesgrößen aus dem sakralen und öffentlichen Raum der Städte in den privaten Bereich, wobei mit dem Kontextwechsel meist auch ein Wechsel des Formats einhergeht. Die Bildnisse werden nun überwiegend auf die im klassischen Griechenland dem Götterbild vorbehaltenen Hermenform oder gar auf Statuettenformat (Abb. 4–5) reduziert.⁸³

4. WER WURDE DARGESTELLT?

Unsere Vorstellung vom griechischen Porträt, vor allem von dem der vorhellenistischen Zeit, ist in fataler Weise von der römischen Selektion geprägt.⁸⁴ Blättert man durch Gisela Richters grundlegende Publikation, so gewinnt man den Eindruck, dass im vorhellenistischen Griechenland nahezu ausschließlich Männer der politischen und militärischen Führungsschicht sowie Dichter, Philosophen und Redner als darstellungswürdig betrachtet wurden.⁸⁵ Erschwerend hinzu kommt die durch den modernen Porträtbegriff eingeschränkte Sicht auf die Denkmäler. Sie hat zur Folge, dass ein Großteil der als Bildnisse konkreter Personen geschaffenen Porträtstatuen in der Tradition des 19. Jahrhunderts unter dem nur unscharf konturierten Oberbegriff der ›Idealstatuen‹ verbucht

⁸³ s. o. Anm. 29.

⁸⁴ Dillon 2006, 39–57. 100; Vorster 2004, 384.

⁸⁵ Richter I–III 1965. S. Dillon 2006, 2–5.

wird. Dies trifft in besonderem Maße auf die Bildnisse siegreicher Athleten zu, die seit dem 1. Jh. v. Chr. – in einer nach den Kriterien des römischen Klassizismus erfolgten Auswahl – in großer Zahl nach Italien und Rom gelangt sind. Diese Bildnisse, die zusammen mit ihren in Griechenland verbliebenen Inschriftsockeln ihre Identität zurückließen, wurden in Rom nurmehr als Idealbild eines Athleten, eben als ›Diskobok oder ›Apoxyomenos‹, wahrgenommen und als Meisterwerke berühmter Bildhauer geschätzt (Abb. 12). Durch die römischen Schriftquellen bestimmt diese Einschätzung der Werke unseren Blick bis heute.⁸⁶

Ähnliches gilt für die Porträtstatuen von Frauen, welche bereits im 4. Jh. v. Chr. die griechischen Heiligtümer und Städte in großer Zahl bevölkerten.⁸⁷ Dabei handelte es sich keineswegs nur um herausragende Gestalten von Dichterinnen, Priesterinnen oder auch Hetären. Das Bildnis der berühmten Lysimache, die 64 Jahre im Dienst der Athena Polias stand und mit 88 Jahren eine Porträtstatue von der Hand des Demetrios von Alopeke erhielt, dürfte eher eine Ausnahme gewesen sein und war ja eben deshalb so berühmt.⁸⁸ Nach Aussage der Inschriftbasen, von denen sich in Athen eine ganze Reihe erhalten hat, standen auf der Akropolis wie auch in den Heiligtümern der Agora zahlreiche Bildnisstatuen vornehmer Bürgerinnen und deren Töchter, die von den berühmtesten – und damit meist auch teuersten! – Bildhauern der Zeit geschaffen worden waren.⁸⁹ Bezeugt sind Porträtstatuen von der Hand des Praxiteles, Leochares, Sthennis und der Praxiteles-Söhne Timarchides und Kephisodot (Abb. 13).⁹⁰ Vor allem Praxiteles, der uns Heutigen aufgrund der Überlieferung in den kaiserzeitlichen Schriftquellen und Kopien als *der* Künstler des griechischen Götterbildes bekannt ist, muss ein vielgefragter Porträtist gewesen sein.⁹¹

Verständlicherweise wurden in der römischen Kaiserzeit nur äußerst selten die Köpfe dieser respektablen Bürgerinnen kopiert und noch seltener ihre Namen überliefert. Gleichwohl dürften wir von diesen Bildnisstatuen mehr besitzen, als vorderhand erkennbar. Dienten diese

⁸⁶ Dillon 2010, 1–59; Dillon 2006, 8; Vorster 2004, 412–414; Rausa 1994, 13–37.

⁸⁷ Dillon 2010, 38–41; Vorster 2004, 423–428.

⁸⁸ Plin. nat. 34, 76; DNO III 2014, 3–5 Nr. 2; von den Hoff 2008, 120–124.

⁸⁹ Dillon 2010, 38–52.

⁹⁰ Praxiteles: DNO III (2014) 171–174 Nr. 52–54 SQ 1974–1976. – Leochares und Sthennis: s. o. Anm. 95. – Kephisodot und Timarchides: DNO III (2014) 528–529 Nr. 6 u. 7 SQ 2389 u. 2390. – Nur Kephisodot: ebd. 535 Nr. 18 SQ 2398.

⁹¹ Ajootian 2007.



12 Vatikan, Gabinetto dell' Apoxyomeno
Inv. 1185: Statue des Apoxyomenos

Statuen doch vom ausgehenden Hellenismus bis zum Ende der Antike in hundertfältiger Ausführung den römischen Damen als vorbildliches Modell für ihre eigenen Porträts. Dies trifft sicher auf die Statuentypen der sog. Herkulanerinnen (Abb. 14) zu, deren Vorbilder unter den attischen Porträtstatuen zu suchen sind.⁹² Aber auch zahlreiche andere der in der Archäologie unter dem inhaltsleeren Begriff der ›Gewand-

⁹² Dillon 2010, 82–86; Daehner 2007; Vorster 2007; Dillon 2006, 8.



13 Athen, Agoramuseum Inv. I 4568: Basis der Archippe mit Signatur des Praxiteles

statuen: zusammengefassten Bildwerke dürften auf spätclassische Porträtstatuen zurückgehen.⁹³

Mitunter weihen vermögende Aristokraten gleich Bildnisse ihrer ganzen Familie in ein Heiligtum, wie dies durch die Gruppe des Geneleos aus Samos bereits für die archaische Zeit belegt ist.⁹⁴ Im 4. Jahrhundert erlebte diese Form der Selbstdarstellung einen neuerlichen Höhepunkt; es sei hier nur an das Familienanathem des Pandaites auf der Akropolis von Athen erinnert, das fünf Statuen, zwei Männer und drei Frauen, von

⁹³ Dillon 2010, 70–102; Fejfer 2008, 335–444; Alexandridis 2004, 228–229 (Typos Berlin). 261–265 (Pudicitien).

⁹⁴ Himmelmann 2001, 31–33 Abb. 21–22; Rolley 1994, 33–34 Abb. 29; Freyer-Schauenburg 1974, 106–130 Taf. 44–53.



14 Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. 327: Statue der Kleinen Herkulanerin



15 Piräus, Archäologisches Museum Inv. 219: Votivstatue eines Mädchens

den Künstlern Sthennis und Leochares umfaßte.⁹⁵ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das bereits erwähnte Testament des Aristoteles, in dem Aristoteles die Aufstellung von mehreren, teilweise bereits in Auftrag gegebenen Statuen von Verwandten regelt.⁹⁶

Nicht zuletzt sei hier an die zahlreichen Kinderstatuen erinnert, die im letzten Drittel des 4. Jhs. v. Chr. in großer Zahl in die Heiligtümer, vor

⁹⁵ DNO III (2014) 230–232 Nr. 15 SQ 2058; Dillon 2006, 106 (mit Lit.); Löhr 2000, 139–142, mit zahlreichen weiteren Denkmälern dieser Art. Zu privaten Bildnisstatuen im öffentlichen Raum s. auch Ma 2014, 92–97.

⁹⁶ Diog. Laert. 5, 15. Löhr 2000, 142–143 Kat. 162. Eine knappe Zusammenfassung gibt Fittschen 1988, 17. Zu der Bildnisstiftung des Aristoteles für seinen kinderlos verstorbenen Neffen oder Schwager Arimnestos s. o. Anm. 71.

allem der Artemis und des Asklepios, geweiht worden sind (Abb. 15).⁹⁷ Fundorte, Ikonographie und die erhaltenen Inschriften lassen keinen Zweifel daran, dass es sich hierbei um Bildnisse konkreter, namentlich angeführter Kinder handelt, die von ihren Eltern mit diesen ebenso kostbaren wie dauerhaften Votiven dem Schutz der Götter anempfohlen wurden.⁹⁸

Mit der Frage nach den dargestellten Personen rückt auch das Verhältnis zwischen Modell und Abbild in den Fokus. Vor allem die Frage, welche Züge im griechischen Porträt als typologisch gebunden und damit als rollenspezifisch und welche als individuell im Sinne der Ähnlichkeit mit dem Dargestellten zu bewerten seien, wurde in der archäologischen Forschung des 20. Jahrhunderts mit großer Intensität diskutiert.⁹⁹ Dabei beschränkte sich die Diskussion meist auf den kleinen, inhaltlich begrenzten Ausschnitt der griechischen Porträtproduktion, den die römischen Kopien überliefern, also die Bildnisse der Dichter, Denker und Staatsmänner – bereichert durch einige Neufunde. Ausgehend von der hier skizzierten Bandbreite des Personenkreises, der Aufstellungsorte und Aufstellungskontexte griechischer Bildnisse sollte diese Frage in einem größeren Rahmen neu betrachtet werden. War doch die Art der Wiedergabe ebenso von der dargestellten Person wie vom Aufstellungskontext abhängig.¹⁰⁰ So konnte eine Person in dem familiären Rahmen eines Grabreliefs in einem anderen Habitus erscheinen als bei einer offiziellen Ehrenstatue auf einem öffentlichen Platz. Ebenso waren die physiognomischen und mimischen Bildformeln, die bei den Porträtstatuen von Politikern, Literaten und Philosophen zur Anwendung kamen, für die Darstellung von Frauen und Athleten eher unangemessen.¹⁰¹ Deren berufs- und geschlechtsspezifische Areté fand ihren angemessenen Ausdruck vielmehr in dem von Alter und schwerer gedanklicher Arbeit noch ungetrübten Gleichmaß des Körperbaus und der Gesichter. Die elegante Contenance im Umgang mit dem üppigen Gewand war für die vornehme Bürgerin ein ebenso wesentliches Dis-

97 Bobou 2015; 55–78; Vorster 1983, 48–84.

98 Bobou 2015, 231; Vorster 1983, 249–250. Beispiele für Votivinschriften Bobou 2015, 61–63, 68–69.

99 Jaeggi 2008, 27–31; Raeck 2003; Himmelmann 1994, 49–88.

100 s. hierzu auch Dillon 2006, 9: »... even the most realistic-looking portraits should be interrogated as representation rather than simply accepted as *mimesis*.«

101 Dillon 2006, 8 mit Anm. 55; Vorster 2004, 413–414; Rausa 1994, 13–37.

tinktiv wie für den Athleten die Präsentation seines durchtrainierten Körpers; eine physiognomische oder mimische Differenzierung der Gesichter wäre der Überzeugungskraft dieser Bildnisse eher abträglich gewesen.¹⁰² Ausdrücklich konstatiert Quintilian im Zusammenhang mit den Werken des Demetrios v. Alopeke, dass ein zu großes Maß an *similitudo* der Schönheit (*pulchritudo*) abträglich sei.¹⁰³ Dementsprechend verwundert es nicht, dass gerade die Athletenbilder des 4. Jhs. v. Chr. den Zeitgenossen als atemberaubend ähnlich galten.¹⁰⁴

5. FAZIT

Nimmt man die literarische und die inschriftliche Überlieferung zusammen, so bevölkerte ein ganzes Heer von Porträtstatuen aus mehreren Jahrhunderten die Zufahrtstraßen, Heiligtümer und Agorai der griechischen Städte. Darstellungswürdig waren alle freien Bürger einer Polis einschließlich der Metöken und einschließlich ihrer Familie. Neben den Politikern, Sportlern und Literaten waren es auch Ärzte, Hebammen, Kaufleute, Kampfrichter sowie Bildhauer, Maler und Töpfer, die Bildnisse erhielten, mitunter sogar mit eindringlicher Darstellung der psychischen Verfassung des Dargestellten, wie im Falle des durch seinen Perfektionsdrang in den Wahnsinn getriebenen Bildhauers Apollodor.¹⁰⁵ Auch Bildnisstatuen von Frauen und Kindern, die nicht nur an den Gräbern und in den Heiligtümern, sondern auch an den öffentlichen Plätzen der Städte aufgestellt fanden, waren bereits in vorhellenistischer Zeit integraler Bestandteil dieser bürgerlichen Selbstdarstellung.¹⁰⁶

Nur die wenigsten dieser Porträts waren für den römischen Bildungsbürger von Interesse, und so fehlt der größere Teil davon in unserem Kopienvorrat. Auch wurden keineswegs immer nur die Köpfe der Bildnisstatuen in Kopien überliefert. Eine kritische Durchsicht führt vielmehr zu dem Schluss, dass bei den älteren Männern vorzugsweise die Köpfe, bei den Damen dagegen die Körper interessierten. Diese fanden – ebenso wie die Bildnisstatuen der jugendlichen Athleten – in

102 Vorster 2004, 423–428; Vorster 2008.

103 Quint. inst. 12, 10, 9. DNO III 2014, 13 SQ 1812.

104 Dillon 2006, 8 mit Anm. 55.

105 DNO III 2014, 249 Nr. 7 SQ 2078.

106 Dillon 2010, 169–170.

unterschiedlichen Kontexten und Funktionen Eingang in die römische Bildersprache, wobei ihr ursprünglicher Porträtcharakter teilweise in Vergessenheit geriet. Es wäre eine lohnende Aufgabe, diese anonymen Bildwerke wieder in den inhaltlichen Kontext der griechischen Bildnisstatue zurückzuführen!

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Reproduktion einer Postkarte

Abb. 2 aus: R. Lullies: Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. München ²1960, Taf. 57

Abb. 3-4, 8, 10 Arachne: FA1978-04_21308,02.jpg; D-DAI-ROM-6676_21003.jpg; oA_9081.jpg; D-DAI-ROM-34.90_20996,02.jpg

Abb. 5 Lang 2012, Abb. 244

Abb. 6-7, 9 aus: Bildhauerkunst II 2004, Abb. 370c; 400 f. Textabb. 92; 393 Abb. 90

Abb. 11 Museumsfoto

Abb. 12 D-DAI-ROM-56.1318

Abb. 13 A. Pasquier – J.-L. Martinez (Hrsg.): Praxitèle. Ausstellungskatalog Paris, Musée du Louvre. Paris 2007, 50 Abb. 2

Abb. 14 Dresden: Foto Ingrid Geske

Abb. 15 Foto: Autorin

LITERATURVERZEICHNIS

Ajootian 2007 Ajootian, Aileen: Praxiteles and fourth-century Athenian portraiture. In: Schultz – von den Hoff 2007, 13–33.

Alexandridis 2004 Alexandridis, Annetta: Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna. Mainz 2004.

Barlou 2014 Barlou, Vasiliki: Die archaische Bildhauerkunst von Paros. Wiesbaden 2014.

Bergmann 2007 Bergmann, Marianne: The Philosophers and Poets in the Sarcophagus at Memphis. In: Schultz – von den Hoff 2007, 246–263.

Bildhauerkunst I-III 2002-2007 Bol, Peter Cornelis (Hrsg.): Geschichte der antiken Bildhauerkunst I-III. Mainz 2002-2007.

Bobou 2015 Bobou, Olympia: Children in the Hellenistic World. Oxford 2015.

- Boschung 2015** Boschung, Dietrich: Unheimliche Statuen und ihre Bändigung. In: Boschung – Vorster 2015, 281–305.
- Boschung – Vorster 2015** Boschung, Dietrich – Vorster, Christiane: Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität. Morphomata Bd. 24. Paderborn 2015.
- Brouskari 1974** Brouskari, Maria: Musée de l'Acropole. Catalogue descriptif. Athen 1974.
- Burkert 1977** Burkert, Walter: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart 1977.
- Buschor 1960** Buschor, Ernst: Das Porträt. München 1960.
- Coleman Carter 2002** Coleman Carter, Joseph: Color at Chersonesos (on the Black Sea): Funerary Monuments from the Early Hellenistic Necropolis. In: Tiverios, Michales A. – Tsifakis, Despoina S.: Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B. C.). Thessaloniki 2002, 161–170 Taf. 32–33.
- Daehner 2007** Daehner, Jens: The Statue Types in the Roman World. In: Daehner, J. (Hrsg.): The Herculaneum Women. History, Context, Identities. Los Angeles 2007, 85–112.
- Dillon 2006** Dillon, Sheila: Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles. Cambridge 2006.
- Dillon 2007** Dillon, Sheila: Portraits of Women in the Early Hellenistic Period. In: Schultz – von den Hoff 2007, 63–83.
- Dillon 2010** Dillon, Sheila: The female Portrait Statue in the Greek World. Cambridge 2010.
- DNO III 2014** Kansteiner, Sascha et al. (Hrsg.): Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen. Band III Spätklassik. Berlin 2014.
- Fabris – Jung 2012** Fabris, Angela – Jung, Willi: Einführende Worte zu Geschichte und Poetik des literarischen Porträts. In: Fabris, Angela – Jung, Willi (Hrsg.): Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts. Festschrift für Helmut Meter. Bonn 2012.
- Fejfer 2008** Fejfer, Jane: Roman Portraits in Context. Berlin – New York 2008.
- Fischer-Hansen et al. 1992** Fischer-Hansen, Tobias et al. (Hrsg.): Ancient portraiture: Image and Message. Acta Hyperborea 4. Kopenhagen 1992.
- Fittschen 1988** Fittschen, Klaus (Hrsg.): Griechische Porträts. Darmstadt 1988.
- Freyer-Schauenburg 1974** Freyer-Schauenburg, Brigitte: Die Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils, Samos XI. Bonn 1974.
- Giuliani 1986** Giuliani, Luca: Bildnis und Botschaft. Frankfurt 1986.
- Gombrich 1960** Gombrich, Ernst Hans: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Washington 1960.
- Gombrich 1977** Gombrich, Ernst Hans: Maske und Gesicht, in: Gombrich, Ernst Hans et al.: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. München 1977, 10–60.
- Griesbach 2014** Griesbach, Jochen: Polis und Porträt. Standbilder als Medien öffentlicher Repräsentation im hellenistischen Osten. Tagung München 4.–6. Dezember 2009. Wiesbaden 2014.

- Heilmeyer 2002** Heilmeyer, Wolf-Dieter (Hrsg.): Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin. Mainz 2002.
- Himmelman 1994** Himmelman, Nikolaus: Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, 28. Ergb. JdI (1994).
- Himmelman 1999** Himmelman, Nikolaus: Attische Grabreliefs. Abh. der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Wiesbaden 1999.
- Himmelman 2001** Himmelman, Nikolaus: Die private Bildnisweihe bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts. Abh. der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Wiesbaden 2001.
- Hofter 2012** Hofter, Mathias René: Porträt und Protest. Zur Geschichte eines Paradigmas, *Boreas* 35 (2012), 81–96.
- Hölscher 1975** Hölscher, Tonio: Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung, *WürzBjB NF I* (1975), 187–199 (= Fittschen 1988, 377–391).
- Hölscher 2002** Hölscher, Tonio: Klassische Archäologie. Grundwissen. Darmstadt 2002.
- Hölscher 2015** Hölscher, Tonio: Die Entstehung der griechischen Polisgemeinschaft im Bild. Lebende Vorfahren, Götter. In: Boschung – Vorster 2015, 13–54.
- Holtzmann 2003** Holtzmann, Bernard: L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes Polias. Paris 2003.
- Jaeggi 2008** Jaeggi, Othmar: Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion. Berlin 2008.
- Kaltsas 2002** Kaltsas, Nikos: Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens. Los Angeles 2002.
- Karakasi 2001** Karakasi, Katerina: Archaische Koren. München 2001.
- Keesling 2003** Keesling, Catherine.: The Votive Statues of the Athenian Acropolis. Cambridge – New York 2003.
- Keesling 2007** Keesling, Catherine M.: Early Hellenistic Portrait Statues on the Athenian Acropolis: Survival, Reuse, Transformation. In: Schultz – von den Hoff 2007, 141–160.
- Kreikenbom 2002** Kreikenbom, Detlev: Reifarchaische Plastik. In: Bildhauerkunst I (2002), 133–169.
- Krumeich – Witschel 2010** Krumeich, Ralf – Witschel, Christian: Die Akropolis als zentrales Heiligtum und Ort athenischer Identitätsbildung. In: Krumeich, Ralf – Witschel, Christian (Hrsg.): Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit. Wiesbaden 2010, 1–53.
- Krumeich 1997** Krumeich, Ralf: Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. München 1997.
- Krumeich 2002** Krumeich, Ralf: Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit. In: Heilmeyer 2002, 209–240.
- Krumeich 2007a** Krumeich, Ralf: Ehrenstatuen als Weihgeschenke auf der Athener Akropolis. Staatliche Ehrungen im religiösen Kontext. In: Frevel, Christian – von Hesberg, Henner: Kult und Kommunikation. Medien in den Heiligtümern der Antike. Wiesbaden 2007, 381–413.

- Krumeich 2007b** Krumeich, Ralf: Human Achievement and Divine Favor: The religious Context of Early Hellenistic Portraiture. In: Schultz – von den Hoff 2007, 161–180.
- Krumeich 2014** Krumeich, Ralf: Denkmäler für die Ewigkeit? Zum Fortbestehen kollektiver und individueller Erinnerung bei wiederverwendeten Statuen auf der Athener Akropolis. In: Leypold, Christina et al. (Hrsg.): Weiter- und Wiederverwendungen von Weihestatuen in griechischen Heiligtümern. Tagung am Archäologischen Institut der Universität Zürich 21.–22. Januar 2011. Rahden 2014, 71–86.
- Lahusen 1992** Lahusen, Götz: *Ars Humanissima*. Zur Ikonologie des Materials der römischen Plastik und Skulptur. In: Fischer-Hansen et al. 1992, 173–195.
- Lang 2012** Lang, Jörn: Mit Wissen geschmückt? Zur bildliche Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. Wiesbaden 2012.
- Lapatin 2001** Lapatin, Kenneth: Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World. Oxford 2001.
- Löhr 2000** Löhr, Christoph: Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. Rahden 2000.
- Ma 2014** Ma, John: Public spaces, private statues. In: Griesbach 2014, 87–97.
- Moltesen 1995** Moltesen, Mette: Catalogue Greece in the Classical Period. Copenhagen 1995.
- Neudecker 1988** Neudecker, Richard: Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, Diss. München 1981/82, BeitrESkAr 9. Mainz 1988.
- Niemeyer 1996** Niemeyer, Hans Georg: *Sēmata*: über den Sinn griechischer Standbilder. Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e. V. Hamburg 14, Heft 1. Göttingen 1996.
- Nowicka 1993** Nowicka, Maria: Le portrait dans la peinture antique. Warschau 1993.
- Papastamati-von Moock 2014** Papastamati-von Moock, Christina: The Theatre of Dionysus Eleutherius in Athens: New Data and Observations on its ›Lycurgan‹ Phase. In: Csapo, Eric et al. (Hrsg.): Greek theatre in the fourth century B. C. Berlin 2014, 15–76.
- Papastamati-von Moock 2007** Papastamati-von Moock, Christina: Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen. AM 122 (2007), 273–327.
- Piekarski 2004** Piekarski, Dirk: Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr., Diss. Bonn 2002/2003. Rahden 2004.
- Posamentir 2006** Posamentir, Richard: Bemalte attische Grabstelen klassischer Zeit. München 2006.
- Raeck 2003** Raeck, Wulf: Rolle und Individuum im frühen griechischen Porträt. In: Büchsel, Martin – Schmidt, Peter (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Mainz 1999, 29–42.
- Raeck 2005** Raeck, Wulf: Über die Ähnlichkeit antiker Porträts. In: Sahin, M. – Hakan, M.: Festschrift für Ramazan Özgan. Istanbul 2005, 291–294.

- Rausa 1994** Rausa, Federico: L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo. Rom 1994.
- Richter I-III 1965** Richter, Gisela M. A.: The Portraits of the Greeks I-III. London 1965.
- Rolley 1994** Rolley, Claude: La sculpture grecque I. Des origines au milieu du V^e siècle. Paris 1994.
- Schmaltz 1983** Schmaltz, Bernhard: Griechische Grabreliefs. Darmstadt 1983.
- Schmaltz 1999** Schmaltz, Bernhard: Bildnisse attischer Grabreliefs des späten 4. Jhs. In: von Steuben, Hans (Hrsg.): Antike Porträts: Zum Gedächtnis von Helga von Heintze. Mönchsee 1999, 27-33.
- Schmaltz 2002** Schmaltz, Bernhard: Griechische Grabreliefs klassischer Zeit. Beobachtungen zum Menschenbild des 4. Jhs. In: Højte, Jakob Munk (Hrsg.): Images of Ancestors. Aarhus 2002, 49-58.
- Scholl 1994** Scholl, Andreas: Πολυτάλαντα μνήμεια. Zur literarischen und monumentalen Überlieferung aufwendiger Grabmäler im spätklassischen Athen, JdI 109 (1994), 239-271.
- Schultz - von den Hoff 2007** Schultz, Peter - von den Hoff, Ralf (Hrsg.): Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context. Cambridge 2007.
- Schweitzer 1963** Schweitzer, Bernhard: Griechische Porträtkunst. Probleme und Forschungsstand. In: Zur Kunst der Antike, II. Tübingen 1963, 168-188 (= Acta Congressus Madvigiani III [1957], 7-26).
- Shear 2011** Shear, Julia: Polis and Revolution: Responding to Oligarchy in Classical Athens. Cambridge 2011.
- Sporn 2014** Sporn, Katja: Individuum und Gott - Privatbildnisse in griechischen Tempeln. In: Griesbach 2014, 117-129.
- Stähli 1992** Stähli, Adrian: *Ornamentum Academiae*: Kopien griechischer Bildnisse in Hermenform. In: Fischer-Hansen et al. 1992, 147-172.
- Tuchelt 1979** Tuchelt, Klaus: Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien, 23. Beih. IstMitt. Tübingen 1979.
- von den Hoff 1994** von den Hoff, Ralf: Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus. München 1994.
- von den Hoff 2008** von den Hoff, Ralf: Images of Cult Personnel in Athens between the Sixth and First Centuries BC. In: Dignas, Beate - Trampedach, Kai (Hrsg.): Practitioners of the Divine. Washington 2008, 120-141.
- von den Hoff 2009** von den Hoff, Ralf: Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen. In: Mann, Christian et al. (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.
- Vorster 1983** Vorster, Christiane: Griechische Kinderstatuen, Diss. Bonn 1982. Köln 1983.
- Vorster 2002** Vorster, Christiane: Früharchaische Plastik. In: Bildhauerkunst I (2002), 97-132.

Vorster 2004 Vorster, Christiane: Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr. In: *Bildhauerkunst II* (2004), 383–428.

Vorster 2007 Vorster, Christiane: Greek Origins: The Herculaneum Women in the Pre-Roman World. In: Daehner, Jens (Hrsg.): *The Herculaneum Women. History, Context, Identities*. Los Angeles 2007, 113–140.

Zanker 1995 Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates, Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995.

JOHN MA

LIRE LE PORTRAIT HELLÉNISTIQUE: PISTES

1. SOURCES DOCUMENTAIRES POUR LE PORTRAIT HELLÉNISTIQUE

Coulé dans le bronze, taillé dans le marbre, peint sur bois, le portrait hellénistique était fait pour être lu aussi bien que vu. Comment lire le portrait hellénistique ? Qu'entendons-nous par la ›lecture‹ d'une œuvre d'art ? La question, décalque d'un article fondateur sur la lecture du portrait romain, soulève tout le problème d'une sociologie historique de l'art et du regard. Il se peut qu'une telle sociologie soit encore à faire pour le monde hellénistique, pour des raisons qui relèvent du développement de la recherche, mais aussi de l'extension, de la complexité et de la diversité de l'entité hellénistique.¹

Cependant, dans le cas du portrait hellénistique, nous avons la chance d'un point de départ bien établi : il s'agit de la très riche documentation épigraphique, constituée par les inscriptions qui accompagnaient les portraits. En premier lieu, les inscriptions sur les bases de statue ont survécu, par centaines, voire même par milliers. En deuxième lieu, certaines pièces officielles font part des circonstances qui ont conduit à la production d'un portrait : il s'agit des décrets honorifiques, passés par une communauté ou une association, en reconnaissance (*eucharistia*) pour des services rendus, qui sont la manifestation d'un caractère ou d'une personnalité pleine de bienveillance (*eunoia*) et qui comptent un portrait (statue portrait ou portrait peint, voire les deux à la fois) parmi les honneurs décernés au bienfaiteur. Ces pièces officielles, le plus souvent inscrites de façon monumentale et pérenne sur pierre, peuvent l'être de façon à être directement associées au portrait honorifique et donc à

¹ Je résume ici les conclusions et tente de tirer les conséquences, de Ma 2015. Lire une œuvre d'art : Nodelman 1975 ; Bruneau 1982 ; Elsner 2007.

être lues avec le portrait, et enfin à en influencer la lecture. En effet, les décrets honorifiques peuvent être inscrits sur une stèle dressée à côté du portrait (s'il s'agit d'une statue) ou sous le portrait, s'il s'agit d'un portrait peint ou si le décret est inscrit à même la base d'une statue honorifique.

D'autres documents évoquent les portraits hellénistiques. Parmi les sources documentaires, relevons les inventaires de sanctuaires où étaient dressées des statues-portraits (sur lesquelles les inventaires ne s'attardent guère), ou certains textes de nature juridique réglant des questions concernant les *anathèmata* dans les sanctuaires. On ne possède pas de contrats entre artiste et commanditaire ; certains décrets honorifiques ou certains inventaires contiennent de très minces informations sur la fabrication ou (plus souvent) le financement des portraits honorifiques. Parmi les sources littéraires, les débats sur les honneurs dans l'Athènes tardo-classique, transmis par les discours des orateurs attiques, prennent un relief particulier du fait qu'ils datent d'un moment-clé dans l'invention de la pratique des statues honorifiques et des statues-portraits privées, mettons les décennies entre 360 et 320 av. J.-C.² Certains récits historiques (Polybe, Diodore reprenant Jérôme de Cardie) mentionnent des portraits honorifiques, et souvent dans des contextes très instructifs. Par exemple, la *Vie d'Aratos*, par Plutarque, nous montre des portraits honorifiques dans la tourmente de l'histoire politique du Péloponnèse au III^e siècle. À Argos régna longtemps une famille de tyrans pro-macédoniens, dont Plutarque mentionne les statues ; lorsqu'Argos adhéra à la Ligue achéenne et que le dernier tyran, Aristomachos III, déposa son pouvoir (229 av. J.-C.), ces statues restèrent en place. Mais Argos, sous la conduite de l'ancien tyran, fit défection et, en 225 av. J.-C., se rallia à l'ennemi de la Ligue achéenne, le roi de Sparte Cléomène III ; renonçant à son ancienne opposition à la Macédoine, la Ligue achéenne conclut une alliance avec le roi macédonien, Antigone Doson, et en 224 av. J.-C., à la faveur d'un soulèvement pro-achéen, les forces achéennes reprirent Argos. À la prise de la ville succédèrent de dures mesures, décidées à l'initiative du dirigeant achéen Aratos : les biens de l'ancien tyran furent confisqués au bénéfice du roi Antigone, Aristomachos torturé et supplicié et les statues des tyrans argiens abattues. Cependant, lors de son entrée dans Argos, Antigone ne tarda pas à faire relever ces statues, sans doute en mémoire de l'ancienne relation entre la famille des tyrans et la

² Gauthier 1985 est particulièrement riche en aperçus sur cette période et son influence sur le développement de la pratique des statues honorifiques à l'époque hellénistique.

dynastie antigonide ; de plus, lors de son passage par Corinthe, il avait d'emblée abattu les statues des hommes qui avaient pris part à la libération de l'Acrocorinthe et à l'expulsion de sa garnison macédonienne, vingt ans auparavant (exception faite de la statue d'Aratos lui-même, responsable du célèbre coup de main sur l'Acrocorinthe mais à présent ami du roi). Le récit de Plutarque, dérivé de sources contemporaines (Phylarque, mémoires d'Aratos) permet de réinscrire la pratique des statues honorifiques au sein d'une histoire événementielle riche en péripéties, où les portraits honorifiques et leur traitement constituaient des messages et des transactions politiques.³

Ce sont ces sources croisées, épigraphiques et littéraires, qui permettent un survol de la pratique du portrait, surtout honorifique, à l'époque hellénistique. Il apparaît dès la fin du V^e siècle av. J.-C., connaissant une grande diffusion au IV^e siècle, surtout dans la seconde moitié de ce siècle. Très répandu parmi les cités du monde hellénistique tout entier, le portrait honorifique (généralement en bronze) reste un honneur relativement rare, faisant partie des ›très grands honneurs‹ pour les grands bienfaiteurs civiques ou les souverains — les grands hommes à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur de la cité. La documentation épigraphique (notamment les décrets) suggère que les portraits honorifiques deviennent de plus en plus fréquents dans le courant du II^e siècle, participant ainsi des mutations politiques et idéologiques de la basse époque hellénistique.

Néanmoins la documentation épigraphique reste un point de départ indispensable pour l'étude du portrait dans l'espace hellénistique, égéen, micrasiatique, levantin et égyptien, bien que distribué inégalement (reste à déterminer si la relative minceur de la documentation au Levant et en Égypte reflète un phénomène historique, ou simplement un accident de la préservation : la récente découverte d'une base de statue de Ptolémée IV à Tyr vient confirmer une remarque dans Polybe à propos de la

3 Plut. *Aratos* 44–5 ; Tomlinson 1972, 155–161 ; Le Bohec 1993, 374–378 ; Landucci Gattinoni 2006. La biographie d'Aratos nous donne d'autres aperçus intéressants : Aratos était athlétique et doté d'un corps puissant, représenté dans ses statues (3 ; le renseignement permet d'apprécier la robustesse du type somatique dans le relief honorifique de Kleitôr représentant Polybe : Ma 2015, 279–284) ; Aratos fit détruire les portraits peints des tyrans de Sicyone, sauf un tableau d'une beauté exceptionnelle (13 ; la figure du tyran y fut recouverte par la représentation d'une palme, mais Plutarque note que les pieds du tyran restaient visibles sur le tableau !).



1 Base de statue, Calaurie (IG IV 846, II^e siècle av. J.-C.)

profusion des honneurs pour le vainqueur de Raphia). L'épigraphie des portraits fait en effet partie inhérente du fonctionnement de l'image, à l'effet de sens de laquelle les inscriptions contribuent. De plus (et c'est là un problème fondamental sur lequel nous reviendrons), pour la vaste majorité des cas, malgré la profusion de statues hellénistiques, les inscriptions sont simplement tout ce qui nous reste de monuments-portraits engloutis par le temps.

2. PORTRAIT ET RELATIONNALITÉ

De la masse de textes accompagnant les portraits hellénistiques, quelques caractéristiques émergent rapidement, qu'on peut esquisser à grands traits. Première évidence : la nature publique du portrait-monument, constitué par l'œuvre d'art et le texte. Nous n'avons pas nécessairement affaire ici à une révélation de la nature du portrait hellénistique en soi, mais bien plutôt à une lapalissade : les portraits exposés dans les espaces

publics (agoras, sanctuaires, et aussi gymnases et théâtres) étaient destinés à la communication avec une communauté et participaient d'une culture publique et donc politique. Il vaut néanmoins la peine de se pencher sur les modalités de cette communication publique et politique.

En effet, les inscriptions qui accompagnent les portraits hellénistiques, telles qu'on les connaît par les bases de statues (et telles qu'on peut les reconstituer pour les portraits peints) mettent presque toujours en scène une transaction relationnelle (c'est là la deuxième caractéristique du monument-portrait) : non pas ›Napoléon‹ ou ›Montaigne‹, mais une petite phrase, généralement de deux types. Le premier est inspiré de formules dédicatoires : à l'origine, le portrait honorifique est un objet dédié à une ou plusieurs divinités. L'inscription nous apprend ainsi que »le peuple a dédié Untel à / aux dieux«, dans la version la plus pleine de cette formule ; ὁ δῆμος + nom à l'accusatif + formule de dédicace (ἀνέθηκεν + divinités au datif + formule de justification, εὐνοίας ἔνεκεν) ; mais souvent, la formule est abrégée, de diverses manières. Par exemple, sur une base sur le site de Calaurie, on lit (*IG IV 846*, II^e siècle av. J.-C., fig. 1) :

Ἀγασικλῆ Σωσιφάνεος ἁ πόλις	Agasiklès fils de Sosiphanès, la cité
ἀνέθηκε	l'a dédié (a dédié son portrait)
ἀρετᾶς ἔνεκεν καὶ εὐεργεσίας	en raison de son excellence et de ses bienfaits
τᾶς εἰς αὐτάν.	envers elle.

L'individu statufié peut être un bienfaiteur civique, un étranger ou un souverain hellénistique qui exerce son pouvoir sur la communauté statufiante. De façon remarquable, ce genre de formule élide la mention du portrait — littéralement, d'où la difficulté de traduire ces *tituli* : on doit constamment suppléer, entre parenthèses, ›(le portrait de)‹.

Le second type d'inscription, moins répandu, dérive de la proclamation publique des honneurs, où apparaît l'entité responsable pour le portrait (au nominatif, cas actif) et le nom de l'individu représenté, à l'accusatif (cas passif) : ὁ δῆμος + formule honorifique, ›a honoré‹, et la liste des honneurs dont l'individu honoré a été gratifié, comprenant notamment le portrait honorifique et, parfois, plusieurs portraits honorifiques. La formule honorifique est en fait une citation de la proclamation dans le théâtre des honneurs décrétés par une communauté, et dirige ainsi la conscience du lecteur vers les processus politiques et institutionnels

qui ont produit le portrait honorifique que le lecteur contemple — et lit (*Lindos II*, 243; II^e siècle av. J.-C.):

Λίνδιοι ἐτίμασαν
Πασιφῶντα Ἐπιλύκου
καθ' ὕθεσίαν δὲ Δαμοκλεῦς ἐπαίνωι, χρυσέωι στεφάνωι,
εἰκόνι
ἀρετᾶς ἔνεκα καὶ εὐνοίας
ἄν ἔχων διατελεῖ εἰς τὸ πλῆθος
τὸ Λινδίων.

Les Lindiens ont honoré
Pasiphon fils d'Épilykos,
fils d'adoptif de Dèmoklès, de l'éloge, de la couronne dorée,
d'un portrait,
en raison de son excellence et de la bienveillance
dont il fait continuellement preuve envers l'ensemble
des Lindiens.

Non pas »le peuple a honoré Untel de cette statue«, mais »... de l'éloge, d'une couronne, de la proédrerie et d'une statue« : la statue prend place au sein de toute une culture politique, avec laquelle le lecteur-spectateur doit compléter ce qu'il contemple.

Dans les deux cas, le portrait se trouve au centre d'un jeu de relations entre communauté, individu et spectateur, et d'un jeu d'absences et de présences entre l'individu absent mais ›présentifié‹ par le portrait, entre le portrait absent de l'inscription – où pourtant la relationnalité de l'expression le réclame – et présent en bronze ou en marbre (ou en bois), et entre la communauté, visible nulle part sur le monument qui représente un individu, mais dont la présence implicite sature toute l'expérience du spectateur-lecteur. Ces jeux de relationnalité et d'absence / présence se trouvent au cœur de notre effort pour trouver les pistes de lecture du portrait hellénistique.

La relationnalité implicite dans le monument-portrait peut se représenter de manière littérale : le portrait de l'individu honoré est parfois complété par une image de l'entité qui honore. La bienfaitrice Archippè de Kymè fut honorée d'une statue honorifique — accompagnée d'une sta-

tue colossale du Dèmos, en train de la couronner.⁴ De telles constructions allégoriques, quoique coûteuses, ne furent pas rares ; elles descendent des personnifications classiques et se retrouvent sur un relief du monument de Gaius Iulius Zoïlos à Aphrodisias, représenté en ambassadeur aux côtés de la cité et du Dèmos.⁵ L'existence d'un terme technique pour cette pratique, le *parastèma*, démontre qu'il ne s'agit pas d'une excentricité, mais simplement d'un développement visuel de caractéristiques inhérentes au portrait. Tout monument-portrait contient en puissance l'idée que le dédicant est aussi représenté dans le monument.

3. PORTRAITS PRIVÉS

Le portrait hellénistique, dédié, dressé, accroché dans des espaces publics, n'est cependant pas toujours public. En effet — troisième évidence — il existe une vaste catégorie de portraits ›privés‹, dédiés par les amis ou, le plus souvent, les parents d'un individu. Les inscriptions accompagnant ces ›portraits honorifiques privés‹ suivent généralement le modèle dédicatoire ; la documentation permet de constater l'élaboration d'un genre artistique pratiquement ignoré des sources littéraires (à part quelques mentions de portraits de philosophes ou d'artistes dédiés par des proches). Le genre ›privé‹ doit descendre des *Familienweihungen* archaïques et classiques, mais s'en distingue par l'usage assez exclusif de la formule dédicatoire »Untel a dédié tel autre«.⁶ Il émerge dans les années 360, soit une génération ou deux après l'émergence du portrait honorifique public, qu'il imite et complète. Le genre honorifique privé permet des aperçus très révélateurs de la société hellénistique. Il est certainement très prisé par une classe aisée, vu le coût d'une ou de plusieurs statues de bronze ou de marbre : ›aristocratie‹ rhodienne, classe politique étolienne dont Polybe note l'opulence, officiers royaux.⁷ Cette pratique du portrait privé participe de la vie familiale, dont elle scande les moments forts : par exemple la transmission de la propriété, la majorité, l'adoption. Le portrait privé, toujours très présent au sein des cités et dans les sanctuaires hellénistiques, connaît un développement important dès la fin du III^e siècle, bien avant la transition vers la ›basse époque hellénistique‹,

4 *SEG* 33.1035 ; sur la datation, van Bremen 2008.

5 Smith 1993.

6 Löhr 2000 ; Keesling 2003 ; Dillon 2006, 42–51.

7 *Pol.* 13, 1, 1.

qu'on s'accorde à placer vers 150 av. J.-C. et dont les portraits privés sont peut-être un signe avant-coureur.

Le portrait privé n'est pas destiné à un public intime. Les moments forts de la vie de famille comprennent aussi des moments publics, tels que les prêtrises ou les magistratures ; le célèbre couple de Dioskouridès et Kléopatra, à Délos, commémore une telle activité publique du premier.⁸ Généralement, l'emplacement des statues privées, dans les sanctuaires mais aussi sur l'agora (espace public par excellence), assure à ce genre familial une ample publicité. Sur l'Acropole d'Athènes, un Athénien, Échédèmos de Kydathénaion, dressa la statue d'un autre Athénien, son oncle, Isandros de Kydathénaion, sans doute dans la deuxième moitié du III^e siècle⁹:

Ἐχέδημος Μνησιθέου Κυδαθηναίου
τὸν θεῖον
Ἴσανδρον Ἐχεδήμου Κυδαθηναίου
ἀνέθηκεν.

Echédèmos fils de Mnèsithéos, de Kydathénaion--
son oncle,
Isandros fils d'Échédèmos, de Kydathénaion,
il (Échédèmos) l'a dédié (a dédié son portrait).

L'inscription de la statue donne assez de détails, pour non seulement constater la relation entre les deux hommes, matérialisée par le monument, mais aussi effectuer la mise à plat de leur degré de parenté, sous forme de généalogie virtuelle. Le monument, signe d'une transaction entre individus, convoque d'autres membres de la famille et remonte dans le temps ; le *stemma* virtuel affirme la continuité de la famille et en promet la pérennité. La publicité familiale dans des espaces communs remplit une fonction de distinction élitiste ou aristocratique, très ancienne dans la cité grecque (nous reviendrons sur ce point). Il s'agit, en l'occurrence, d'une famille illustre, qui connut son apogée dans la première moitié du II^e siècle, et reste visible jusqu'au I^{er} siècle, avec un vainqueur aux Panathénées (un descendant de notre Échédèmos,

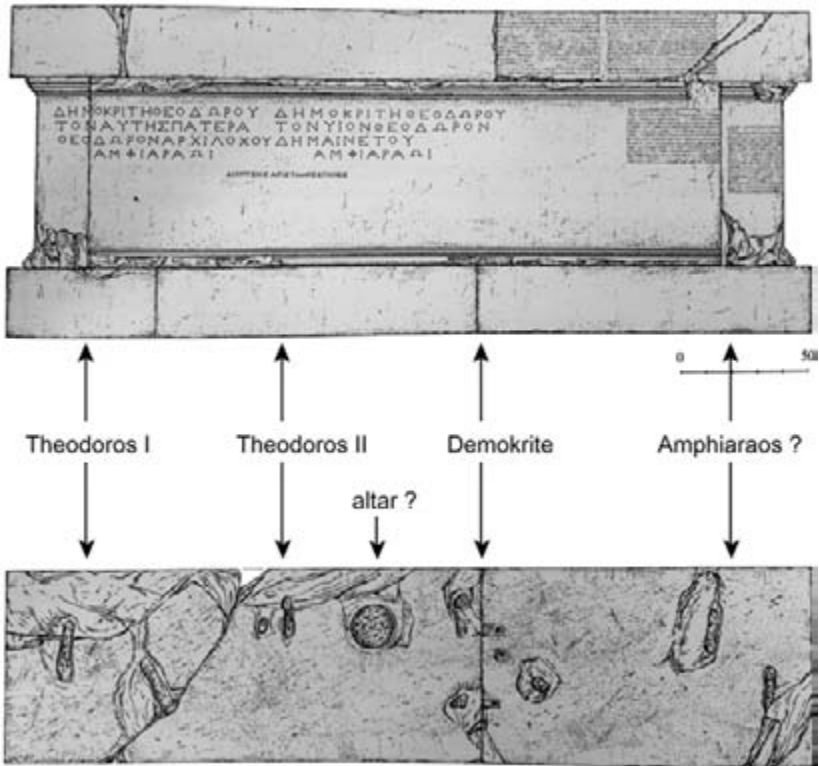
⁸ *IDélos* 1987 (la statue de Kléopatra constitue d'ailleurs un *parastèma*); Kreeb 1988 ; Ridgway 2000, 144-145 ; Griesbach 2014.

⁹ *IG II²* 3854 ; à propos de cette famille, Habicht 1982, 189-193.

Mnèsithéos, dressera d'ailleurs une statue privée, dont survit la base fragmentaire).

Le personnage honoré par la statue privée, Isandros, sert comme épimélète de la procession de Dionysos en 266/5, avec Mnèsithéos, fils d'Échédèmos (I), de Kydathénaion — son frère, le père d'Échédèmos (II) dédicant du monument sur l'Acropole. Le détail suggère la proximité des deux frères, esquissant un passé au geste du neveu pour l'oncle. Il est possible que Mnèsithéos soit déjà décédé au moment de la statue : cette dernière pourrait bien commémorer le moment de transition, la majorité d'Échédèmos II ou le fait d'entrer dans ses droits. Échédèmos II porte le ›bon nom‹, celui qui se transmet de père en fils dans une succession dont la musique fait comprendre la pérennité familiale ; Isandros doit être le fils cadet d'Échédèmos I et on peut se demander si la majorité d'Échédèmos II n'a pas été accompagnée de services rendus par le cadet Isandros au fils portant le bon nom, ou de certains arrangements en matière de propriété (par exemple, Mnèsithéos I aurait pu confier son fils et ses biens à son frère Isandros, à condition de remettre les biens une fois Échédèmos parvenu à sa majorité : un arrangement semblable fut mis en place pour Démosthène orphelin, mais fut rapidement négligé par les tuteurs du futur orateur). Dans l'histoire de la famille, on constate qu'il n'y a pas de descendants connus d'Isandros, tandis que la ›branche‹ constituée par les descendants d'Échédèmos II reste très visible, avec une cascade de magistratures et l'apogée représentée par le petit-fils de notre Échédèmos (II), Échédèmos III, en qui Habicht voit l'Athénien le plus important de son époque (début du II^e siècle av. J.-C.). La fortune familiale a peut-être été concentrée dans une branche, au moment de la majorité d'Échédèmos II, moment commémoré par une statue privée. Le monument privé en public ne fait pas seulement étalage d'une lignée, il met au jour, pour l'approbation et l'acceptation publique, des transactions familiales de grand poids (et ainsi contribue à créer les lignées). Ces aspects ne sont pas très éloignés de la fonction du portrait peint dans l'Europe moderne.

On pourrait explorer d'autres exemples de la fonction publique, ou publicitaire, du portrait-monument privé. Une Oropienne statue son père et son fils (les deux portant le même nom), et aussi le dieu Amphiaraios, situation qui reflète peut-être des transactions familiales et économiques après le veuvage de la dame — nous assistons à la constitution, sous les yeux de la communauté, d'une cellule familiale non patrilinéaire (fig. 2). Un Athénien dresse une spectaculaire statue équestre de son fils, Ischyrias, sans mentionner son propre nom (effaçant ainsi sa présence de



2 Base de monument familial, dressé par Démokrité d'Oropos (Oropos 424-425, III^e siècle av. J.-C.)



3 Base de la statue équestre d'Ischyrias (Athènes; *IG II²* 386o)

dédicant au profit de la gloire de son fils, dans un geste d'hommage qu'on est tenté de qualifier d'›achilléen‹) — monument privé qui néanmoins doit avoir une portée politique en ce début de l'époque hellénistique où la cité doit affronter les problèmes de la guerre, de la domination et de la libération tant espérée (fig. 3). Deux Épidauriens honorent leur oncle maternel pour les avoir élevés — orphelins de la guerre achéenne de 146, ils accomplissent un geste ›privé‹ qui manifeste à la fois la continuité de la famille et celle de la cité après le cataclysme politique qui s'est abattu sur le Péloponnèse.¹⁰ Tous ces exemples montrent la nature complexe du monument privé ; ils montrent aussi que la lecture du portrait hellénistique demande une grande sensibilité au contexte social et politique, que le monument lui-même, de par sa nature transactionnelle, convoque à chaque rencontre entre monument (image+légende) et spectateur-lecteur.

4. LECTURE COMPLÈTE

Cette lecture complète du portrait doit aussi être mise en œuvre pour l'interprétation des statues honorifiques publiques. Le spectateur-lecteur originel et l'interprète moderne doivent prendre en compte image, texte, récits ambiants (à la fois le récit inscrit à côté du portrait ou sous le portrait, mais aussi mémoire historique), et contexte spatial et monumental. Le portrait d'Olympiodôros illustre bien tous ces éléments : le dossier en est relativement bien étoffé. Ce général et homme d'État athénien reçut un portrait honorifique de sa cité, au début du III^e siècle : le personnage est connu, par Plutarque et surtout par l'esquisse biographique qu'en donne Pausanias au cours de sa description de l'Attique.¹¹ Ce dernier récit nous parvient à propos de la mention de la statue sur l'Acropole par le périégète, indiquant ainsi où se dressait la statue. Enfin, un hermès d'époque romaine, trouvé en Palestine mais à présent à Oslo, reproduit le portrait d'Olympiodoros, réduit à son buste.¹² La statue reconnaît une existence entière passée à combattre pour Athènes, trouvant son apogée dans la prise de la forteresse sur la colline des Muses, tenue par une gar-

¹⁰ *Oropos* 424–425 (Amphiaraiion ; le monument comprend un autre exemple de *parastèma*, la statue de Demokritè); *IG II²* 3860 (Agora d'Athènes); *IG IV²*, 1, 234 (Épidaure).

¹¹ Paus. 1, 26, 1–2 ; Habicht 2006, 106–113 ; Paschidis 2008, 132–139.

¹² *Ma* 2015, 274–276.



4 Vue de la colline du Mouséion, depuis le côté sud de l'Acropole (site de la statue honorifique d'Olympiodoros)

nison macédonienne — moment-clé de la libération d'Athènes en 287, moment qui redonna espoir à la cité après des décennies difficiles de domination : Pausanias paraphrase probablement un récit officiel athénien, qu'il s'agisse d'un décret inscrit sur une stèle dressée à côté de la statue ou d'une épigramme gravée sur la base ; ce récit représente le savoir partagé que le lecteur-spectateur apporte en contribution à sa rencontre avec le portrait, ou qu'il emporte après cette rencontre — savoir qui participe aussi d'une histoire collective et d'une culture politique. Le visage de la statue, ridé, mûr, est le visage d'un bon citoyen ; il se peut qu'Olympiodôros ait été représenté en himation plutôt qu'en armes. Le visage et le schéma général de cette statue en pied, pour un dirigeant athénien, appelaient la comparaison avec la statue, plus ou moins contemporaine, de Démosthène dans l'Agora.

L'emplacement de la statue d'Olympiodiôros, sur le côté sud, sur la corniche entre le Parthénon et le mur de la citadelle, contribue au sens du monument. Ce dernier fait directement face à la colline des Muses, lieu de l'exploit d'Olympidôros à la tête de ses concitoyens (fig. 4). Le côté nord du Parthénon domine une esplanade qui fait office de lieu de passage vers l'autel, lieu de passage qui servit sans doute d'*épiphanestatos*

topos, de site privilégié pour l'exposition de statues et de monuments votifs ; le côté sud, d'accès plus difficile, ne semble pas avoir rempli de fonction semblable. La statue d'Olympiodôros a dû rester solitaire, dirigée vers le Mouséion, rappelant sa conduite durant cet épisode de l'histoire athénienne. Le monument, son regard, le regard du spectateur-lecteur partagé entre la statue et le Mouséion, construisaient un lieu de mémoire athénien — avant la reconfiguration de cet espace, resté vide jusque là, au moment de son accaparement par un grand monument attalide.

Bien entendu, le monument n'est jamais si simple et ses vérités sont aussi des omissions : Olympiodôros, héros de la prise du Mouséion, démocrate, a joué un rôle douteux avant la révolte de 287 — nommé archonte en 294 par Démétrios lui-même, il occupa ses fonctions illégalement l'année suivante et joua sans doute le rôle de partisan pro-macédonien coopté par le roi, avant son action spectaculaire durant la révolte. Le monument d'Olympiodôros, grand lieu de mémoire de la cité démocratique rétablie au début du III^e siècle, occulte cette histoire complexe et tourmentée : son réalisme apparent (établi par le traitement du visage) cache un idéalisme.

5. CITÉ, PERSONNALITÉ, UNIVERS DU PORTRAIT

Restons sur l'Acropole, avec le portrait d'Olympiodôros d'un côté du Parthénon et, de l'autre, une foule de statues, dont des portraits familiaux, tel celui d'Isandros, dressé par son neveu un demi-siècle après l'époque d'Olympiodôros, héros civique et «collaborateur». De notre haut perchoir, au terme de notre promenade parmi les pistes de lecture pour portraits hellénistiques, trois pistes semblent mériter qu'on s'attarde encore un peu. La première portera sur la culture et la sociologie politique de la cité post-classique et de la cité grecque en général. La cité grecque est-elle constituée par le dialogue entre la communauté des citoyens (le *dèmos*) et une élite de citoyens, dont le caractère d'élite est lui-même performatif et contrôlé institutionnellement et idéologiquement par le *dèmos*, la cité, ou l'État ? par un *dèmos* à la fois concret (petits propriétaires, classe moyenne, pauvres, artisanat urbain de différents types), abstrait et idéal ? Dans ce cas, les statues honorifiques sont à inscrire dans une culture de la transparence, de la reconnaissance mais aussi de la surveillance et de la reddition de comptes ; les statues privées, à ce compte, représentent un mode d'expression qui vise à la distinction sociale sans pouvoir atteindre au pouvoir politique, en tension avec le

système des honneurs qui jouent un rôle instituant dans la position des prétendues élites civiques. Ou la cité est-elle constituée par les jeux de compétition et de visibilité que pratiquent les élites ? Les statues privées et publiques, que l'on trouve de plus en plus souvent côte à côte, voire sur la même base, feraient partie d'une même structure politique : les élites n'ont pas à conquérir le pouvoir dans la cité, puisqu'elles sont au cœur de la cité dont, loin d'être construites par les processus politiques, elles construisent les espaces et les fonctionnements.

La deuxième réflexion, face à ces vieilles querelles sans cesse renouvelées, est simplement méthodologique et concerne l'application pratique des modes de lecture proposés ci-dessus. Le modèle de la relationnalité, basé sur l'ensemble image-texte-contexte, ne risque-t-il pas de tourner à vide, devant ces statues sans bases, ces bases sans statues, ces fondations sans bases ? Ne risquons-nous pas d'interpréter des statues de papier, plutôt que de bronze ou de marbre ? De plus, on peut s'interroger sur les rapports entre ce modèle, public et relationnel, visuel et textuel, basé sur une syntaxe des rapports, et les portraits hellénistiques tels qu'ils nous parviennent, dans toute leur diversité : portraits numismatiques, glyptiques, funéraires (qu'il s'agisse de statues ou de reliefs). Tout ce matériel n'est sans doute pas réductible au modèle public et relationnel élaboré plus haut : cette diversité n'invalide pas le modèle, mais soulève des interrogations quant à la position que ce modèle occupe dans l'univers du portrait hellénistique et, partant, à la nature de l'art hellénistique.

La troisième interrogation fait suite à la précédente : elle porte sur le rapport entre image et identité. Le portrait vise à rendre présente une personne absente, mais c'est le texte (inscription, décret, récits ambiants) qui donne à cette personne une identité. J'ai tenté de montrer que ces textes offrent la possibilité d'une lecture socio-politique, fondée sur la relationnalité et ancrant le portrait dans une culture politique et un contexte social (l'histoire familiale, faite de sentiments et de questions de propriété sublimées par les rapports émotionnels et solidaires). Mais même dans le cas du portrait ›dédié‹, public ou privé, sur l'agora ou dans le sanctuaire, le contexte socio-politique ne suffit pas à rendre compte du fonctionnement du portrait comme image ; à plus forte raison, les portraits non-dédiés (glyptiques, funéraires) ne peuvent s'y réduire. Nous en revenons au problème de la sociologie historique du regard hellénistique et du fonctionnement de l'image : ce problème est également celui des grands thèmes — l'histoire du corps, de l'individu et de l'identité, de la mort et de la mémoire — et de l'équipement conceptuel à notre disposition — réalisme, idéalisme, *schéma*. Plus simplement, il s'agit de

comprendre comment le portrait fait passer, sous forme matérielle, tout un être, en tant que corps, en tant que caractère et en tant qu'existence dans le temps qui scelle l'union du corps et du caractère du début à la fin, à l'intersection de la vie, de la mort et de l'art.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1, 3-4 Cliché de l'auteur

Fig. 2 d'après Ma 2015, chap. 5, fig. 6

BIBLIOGRAPHIE

- Bruneau 1982** Bruneau, Philippe : Le portrait. In : *Ramage 1* (1982), 71–93.
- Dillon 2006** Dillon, Sheila : *Ancient Greek portrait sculpture*. Cambridge, 2006.
- Elsner 2007** Elsner, Jaś : *Roman eyes : visuality and subjectivity in art and text*. Cambridge 2007.
- Gauthier 1985** Gauthier, Philippe : Les cités grecques et leurs bienfaiteurs (IV^e–I^{er} s. av. J.–C.) : contribution à l'histoire des institutions. Paris, 1985.
- Griesbach 2014** Griesbach, Jochen : Zwischen Zentrum und Zuhause : Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre anhand von ›Ehrenstatuen‹. In : *ibid.* (éd.) : *Polis und Porträt : Standbilder als Medien öffentlicher Repräsentation im hellenistischen Osten*. Wiesbaden 2014, 99–116.
- Habicht 1982** Habicht, Christian : *Studien zur Geschichte Athens in hellenistischer Zeit*. Göttingen 1982.
- Keesling 2003** Keesling, Catherine : *The votive statues of the Athenian Acropolis*. Cambridge 2003.
- Kreeb 1988** Kreeb, Martin : *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung deutscher Privathäuser*. Chicago 1988.
- Landucci Gattinoni 2006** Landucci Gattinoni, Franca : *Argo post-classica : dalla democrazia alla tirannide*. In : Bearzot, Cinzia – Landucci Gattinoni, Franca (éd.) : *Argo : una democrazia diversa*. Milan 2006, 311–337.
- Le Bohec 1993** Le Bohec, Sylvie : *Antigone Dôsôn : roi de Macédoine*. Nancy 1993.
- Löhr 2000** Löhr, Christoph : *Griechische Familienweihungen : Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.* Rahden 2000.
- Ma 2015** Ma, John : *Statues and cities : honorific portraits and civic identity in the Hellenistic world*. Oxford 2015.

Nodelman 1975 Nodelman, Sheldon : How to read a Roman portrait. In : *Art in America* 63 (1975), 26–33.

Paschidis 2008 Paschidis, Paschalis : Between city and king : prosopographical studies on the intermediaries between the cities of the Greek mainland and the Aegean and the royal courts in the Hellenistic period, 322–190 BC. Athènes-Paris 2008.

Ridgway 2000 Ridgway, Brunilde : Hellenistic sculpture II. The styles of ca. 200–100 BC. Madison Wisconsin 2000.

van Bremen 2008 Bremen, Riet van : The date and context of the Kymaian decrees for Archippe (*SEG* 33, 1035–1041). In : *REA* 110 (2008), 357–82.

II MEDITERRANE ADAPTION DES GRIECHISCHEN PORTRÄTS

GABRIELE KOINER

DAS VORHELLENISTISCHE PORTRÄT IN ZYPERN: AM SCHNITTPUNKT ZWISCHEN GRIECHENLAND UND ORIENT

Porträts sind in Zypern für den Hellenismus und die römische Kaiserzeit gut bezeugt, doch bei näherer Betrachtung und Definition des Porträtbegriffs als Darstellung historischer Personen erschließt sich zudem eine Fülle archaischer und klassischer Porträts. Die Fundgattungen, die uns heute hauptsächlich zur Verfügung stehen, sind die Motiv- und Grabplastik aus Kalkstein, Marmor und Terrakotta, die Statuenbasen von verlorenen Bronzebildnissen und die Münzen der zyprischen Könige. Als Aufstellungsorte für die Plastik ergeben sich die städtischen und extraurbanen Heiligtümer, die Nekropolen sowie in der Königszeit auch die Paläste. Ehrenstatuen, wie in Athen seit dem frühen 4. Jh. üblich, sind bislang als öffentliche Weihung einer Polis oder des Demos für die klassische Zeit nicht nachgewiesen, wohl aufgrund der monarchischen Herrschaftsstruktur auf Zypern; sehr wohl gibt es aber private Ehrungen.¹ Ebenso wenig nachgewiesen ist derzeit die Aufstellung von Standbildern auf öffentlichen, nichtsakralen Plätzen. Statuen auf *agorai*, in Gymnasien oder Theatern sind erst in hellenistischer und römischer Zeit bezeugt.²

1 Statue des Königs Nikokles von Paphos im Aphrodite-Heiligtum von Ledroi, aufgestellt durch Archaios: Mitford 1961, Nr. 36: Nikosia, Bedestan, 320/10 v. Chr., »Marble base«. – Die Oberfläche der Basis, die Rückschlüsse auf das Material der Statue geben könnte, ist bei Mitford nicht beschrieben.

2 Weihungen von Mitgliedern der Gymnasien von Salamis und Kition: Anastasiades 2012, 112–113. – Verschollene Inschrift für den Strategen Theodoros aus dem Jahr 142 v. Chr.: www.paphostheatre.com/the-archaeology-of-the-paphos

Zypern war bis nach dem Tod Alexander des Großen in etwa zehn Königtümer gegliedert. Diese monarchische Herrschaftsform bedingte bestimmte Porträtgattungen, die man in demokratisch oder auch aristokratisch regierten Poleis Griechenlands vergeblich suchen wird. Dazu zählen Darstellungen von Königen und fürstlichen Personen mit speziellen Status- und Machtsymbolen in der Votiv- und Sepulkralplastik und in der Münzprägung. In den aristokratischen Kontext passen auch aufwändig ausgestattete Gräber, etwa der Kenotaph von Salamis, der uns später noch beschäftigen wird, wie sie von anderen Fürstenhöfen dieser Zeit, etwa den Hekatomniden in Karien und den Temeniden bzw. Argeaden in Makedonien, errichtet wurden.

PORTRÄTS MIT HELM- ODER KAPPENARTIGEN KOPFBEDECKUNGEN

In der griechischen Welt nicht anzutreffende Herrschaftssymbole sind helm- oder kappenartige Kopfbedeckungen mit einem Knauf, der manchmal eine nach hinten hinunterfallende Quaste trägt und engste Parallelen auf späthethitischen Reliefs findet, wo diese Kopfbedeckung in Kombination mit einem langen Bart vom König, unbärtig auch von anderen Würdenträgern, getragen wird.³ Diese Kopfbedeckung wird in der Forschung mit der von Herodot genannten *kidaris* in Verbindung gebracht.⁴ Mirko Novák⁵ konnte zeigen, dass die späthethitischen Fürsten sich dabei auf die assyrische Königstracht beriefen und diese in leichter Abänderung übernahmen. Dabei wurde die konische, mit geradem Abschluss und einem darüber hinaus vorstehenden zapfenförmigen Element versehene Kopfbedeckung der assyrischen Könige zu einer haubenartigen Kopfbedeckung, die aber dieses zapfen- oder knaufförmige Element

theatre.html (6. Dezember 2014). – Zu den römischen Statuenbasen auf öffentlichen Plätzen Fujii 2013, 67–74.

3 In Sendschirli etwa am sitzenden König Barrekub vom nördlichen Hallenbau: Berlin, Staatliche Museen VA 2817: Akurgal 1966, Abb. 12a; Jakob-Rost u. a. 1992, 227 Kat. 170. – Dieser Zusammenhang wird auch schon in SCE 4, 2, 347 Abb. 62 gesehen. Außerdem Senff 1993, 72; Mylonas 2003, 54–55; Stylianou 2003, 46; Senff 2005, 101; Senff 2014, 139–140 Abb. 2.

4 Hdt. 7, 90: Mylonas 2003, 55 Anm. 8; Senff 1993, 72 Anm. 609; Hill 1940, 119–120 Anm. 4; vgl. RE XI 1 (1921) 378–379 s. v. *kidaris* (griech.) (Netoliczka). – Zu den Begriffen ›*kidaris*‹ und ›*mitra*‹ s. Wiesehöfer 2012, 59.

5 Novák 2013, 23.

noch aufweist. In gleicher Weise wurde auch das diademartige Band, das um die Kopfbedeckung geschlungen wurde, von späthethitischen Fürsten übernommen,⁶ ein Element, das in Zypern in dieser Form nicht aufgegriffen wurde. Ein später Vertreter dieser Gattung in Zypern ist eine männliche Statue mit einem Vogel aus Golgoi, mit einer syllabischen Inschrift auf der linken Schulter.⁷ Der Knauf der Haube ist als Stiermaske gebildet, und da Stiermasken häufig in königlichem oder aristokratischem Kontext als Grabbeigabe⁸ und als Votivattribut erscheinen, wird man in der Statue eine hochstehende Persönlichkeit erkennen dürfen, vielleicht einen Priester oder sogar einen König. Wir werden später eine weitere Statue mit dem Attribut des Stiers kennen lernen.

PORTRÄTS MIT ÄGYPTISIERENDER TRACHT UND DOPPELKRONE

Zu den auffälligsten Porträts mit königlichen Insignien gehören Figuren mit ägyptisierender Tracht⁹ und Doppelkrone, ein Phänomen, das vor allem in archaischer Zeit seit dem frühen 6. Jh. anzutreffen ist, aber bis ins 5. Jh. reicht, wie ein Kopf aus Malloura¹⁰ in Paris zeigt. Doppelkronen

6 Novák 2013, 23 mit Hinweis auf das Relief des Barrekub aus Sindschirli, Berlin, Staatliche Museen S 6580: Jakob-Rost u. a. 1992, 227 Kat. 69.

7 New York, Metropolitan Museum of Art (im Folgenden: MMA) 74.51.2466: Myres 1914, Nr. 1351; Karageorghis 2000, Kat. 172 (vielleicht ein Priester, 4. Viertel 6. Jh. v. Chr.; Lesung der Inschrift mit *tas Paphias* nicht sicher); Hermary – Mertens 2014, Kat. 22 (540–520 v. Chr.; der Vogel ist fälschlich zu einer Taube restauriert, eventuell handelte es sich um einen Raubvogel; vielleicht ein Porträt eines Königs von Idalion); Hermary 2014b (zur neuen Lesung der Inschrift).

8 Karageorghis 1970a, 182: Cellarka Grab 10: mehrfach benutzte Grabkammer mit Dromos, unter den Beigaben befand sich außer der Stiermaske auch ein Pferdeopfer.

9 z. B. New York, MMA 74.51.2467: Myres 1914, Nr. 1361 (550–500 v. Chr.); Karageorghis 2000, Kat. 263: Statue des Timagoras in ägyptischer Kleidung mit der Weihinschrift auf dem linken Vorderarm.

10 Paris, Louvre AM 2946: Hermary 1989a, 262 Kat. 533 (letztes Viertel des 5. Jhs. v. Chr.). – Vgl. Maier 1989, passim; Hermary 1989b, 180–181 Abb. 22, 1–2; Brönnner 1994, 52: sie vermutet, dass dieser Kopf von einem König von Kition aufgestellt wurde, da Malloura nach der Einverleibung von Idalion durch Kition zur Einflussphäre von Idalion gehört habe. Für ein genaueres Datum verweist sie auf Karageorghis 1976, 164 und Senff 1993, 73–74 Anm. 630.

zieren nicht ägyptische Pharaonen, sondern zyprische Herrscher.¹¹ Man vermutet, dass sie als Herrschaftsabzeichen von phönikischen Fürsten entwickelt und auch von nicht-phönikischen Stadtkönigen auf Zypern als Insignie gerne aufgenommen wurden. Dieser Kopf aus Malloura vom Ende des 5. Jhs. ist der letzte Vertreter einer Reihe von Köpfen mit ägyptischer Doppelkrone, in einer Zeit als Zypern längst dem persischen Großreich tributpflichtig war.¹² Da Malloura nahe bei Idalion liegt, das ca. 450 v. Chr. unter die Herrschaft Kitions gerät, ist es sehr wahrscheinlich, hier ein Porträt eines Königs des phönikischen Stadtkönigtums von Kition zu sehen, vielleicht Ozbaal (ca. 449–425 v. Chr.) oder Baalmelek II. (ca. 425–400 v. Chr.).¹³

PORTRÄTS AUF SARKOPHAGEN

Eine reiche Quelle für Porträts sind Gräber, ganz besonders ab dem 5. Jh. v. Chr., als die Darstellung des Verstorbenen aufkommt. Dieser wird auf dem Sarkophag abgebildet, entweder innerhalb einer figürlichen Szene auf Truhensarkophagen oder als Porträt auf dem Deckel von anthropoiden Sarkophagen.

Die Sarkophage von Amathus und Golgoi aus dem zweiten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. zeigen Männer in griechischer Kleidung mit üppiger Bartracht. Am Sarkophag von Amathus¹⁴ wird der Grabinhaber zusätzlich noch durch besondere Insignien wie den Sonnenschirm und eine Art von Turban als fürstlich gekennzeichnet. Am Sarkophag von Golgoi¹⁵ sehen wir den bärtigen und griechisch gekleideten Grabherrn Wagen fahrend und als Teilnehmer bei einem Symposium auf einer Kline

11 Vgl. Mylonas 1999, 146–149 Anm. 634. Die Krone wurde nicht direkt aus Ägypten, sondern über den Umweg der Levante übernommen, wo diese bereits mit anderen Motiven angereichert worden war. Mylonas 2003, 58 Taf. 5, 1; vgl. auch Senff 1993, 51.

12 Bereits vor 539 oder vor 525 v. Chr. wird Zypern Teil des persischen Großreichs: Hill 1940, 111; Reyes 1994, 85.

13 Regierungsdaten nach RE XI (1921) s. v. Kition 537 (Oberhummer).

14 New York, MMA 74.51.2453: Senff 2005, 103 (trägt Mitra und Sonnenschirm, ist ohne Zweifel der Grabinhaber); Stylianou 2007; Hermary – Mertens 2014, 353–363 Kat. 490.

15 New York, MMA 74.51.2451: Hermary – Mertens 2014, 368–369 Kat. 491 (The »Golgoi sarcophagus«, zweite Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.).

liegend.¹⁶ Fürsten bei der Wagenfahrt und dem Gastmahl sind sowohl in der assyrisch-achämenidischen als auch in der lykischen, karischen und phönikischen Ikonographie bekannt.¹⁷

Beim Sarkophag von Amathus wird durch die Herrschaftsinsignien eine Identifizierung des Grabinhabers mit dem Stadtkönig leicht gemacht; der Turban könnte auf eine priesterliche Funktion hinweisen.¹⁸ Auf dem Sarkophag von Golgoi, das kein eigenes Stadtkönigtum war, sondern dem Einflussbereich von Idalion oder Salamis zuzurechnen ist, ist wahrscheinlich ein hoher Beamter oder Aristokrat im Dienste des Stadtkönigs abgebildet, vielleicht eine Art Stadtvorsteher.¹⁹

Die anthropoiden Sarkophage bilden jeweils nur eine Person idealisiert auf dem Deckel ab. Die derzeit in und aus Zypern bekannten zehn Sarkophage stammen aus Amathus und Kition aus dem Süden der Insel.²⁰ Sie zeigen in drei Fällen Buckellockenträger, zwei davon weisen zusätzlich vorne auf die Schulter fallende Strähnen auf. Diese drei Sarkophage sind die frühesten der Reihe und gehören in die Zeit ab 480/70 v. Chr. bis zur Jahrhundertmitte oder sogar später.²¹

16 Zum Wagenfahrer: Hermary – Mertens 2014, 367; ebd. 369, wo Hermary sich für den Bärtigen in der Wagenfahrt und auf der Kline als Grabinhaber ausspricht; vielleicht ist auch der bärtige Perseus mit ihm zu identifizieren. Richtigerweise weist auch Hermary darauf hin, dass Golgoi keine Königsstadt war und der Bärtige, der auch keine königlichen Attribute trägt, daher als Mitglied der lokalen Oberschicht anzusprechen ist.

17 Etwa am Satrapensarkophag von Sidon: Kleemann 1958, Taf. 13–14; Fabricius 1999, 21.

18 Stylianou 2007, 42–46. – Zu priesterlichen Funktionen des Königs Hermary 2014a.

19 Schollmeyer 2007, 225.

20 Lembke 2001, 146–149 Kat. 97–105. Ein neuer Überblick nun bei Hermary 2015.

21 Weiblicher Sarkophag, Venedig, Archäologisches Museum 7: Hermary 1985, 697–698 Abb. 40 (480/70 v. Chr.); Frede 2000, S. 49–50 Taf. 124b (noch früharchaische Züge, ev. am Beginn des 5. Jhs. v. Chr.), von Hermary mit einem Hathorkapitell in Amathus verglichen: Hermary 1985, 694–699 Abb. 1–7 (er ging von einem Werkstattzusammenhang aus, datierte um 480 v. Chr.); Lembke 2001, 146–147 Nr. 97 Taf. 47 b. c. – Sarkophag, New York, MMA 74.51.2454, aus Kition oder Umgebung, parischer Marmor: Hermary – Mertens 2014, Kat. 495 (zweites Viertel 5. Jh. v. Chr.); Myres 1914, Kat. 1367; Lembke 2001, 147 Kat. 98 Abb. 18 Taf. 47d; 48a (2. Viertel 5. Jh. v. Chr.); Frede 2000, 49 Kat. X. 4 Taf. 120–121a (490/80 v. Chr.).

An einem von ihnen, dem jüngst entdeckten Sarkophag, hat sich die farbliche Fassung besonders gut erhalten.²² Er kann, zumindest in seinem Fall, das Rätsel um männliches oder weibliches Geschlecht bei Köpfen mit auf die Brust fallenden Haarsträhnen lösen: Augen und Haare sind teilweise mit einer gelblichen Farbe bemalt, und das Gesicht trägt einen gelben Schnurrbart, wie auch ein ostgriechischer Kouros in Moskau²³ einen Schnurrbart trägt. Es scheint, dass Köpfe mit Buckellocken *und* Haarsträhnen eher männlich als weiblich zu interpretieren sind und dass umgekehrt weibliche Köpfe nur Buckellocken haben. Dies wird auch bestätigt durch den nächsten Vergleich zum Neufund aus Kition, einen Sarkophag aus Cadiz in Spanien, der durch Brüste und das in der Hand gehaltene Alabastron als weiblich gekennzeichnet ist.²⁴ Die Haarfarbe war, wenn man annimmt, dass sich die Farbwerte seit der Beisetzung nicht verändert haben, blond. Er vermittelt also ein Bild, wie man es von einem Phöniker nach landläufigen Klischees ganz und gar nicht erwarten würde und wirft ein Licht auf die getragenen – echten oder gefärbten – oder modisch gewünschten Haarfarben der Aristokratie von Kition. Ockerfarbene bzw. gelbe Farbreste sind auch an anderen Sarkophagen nachgewiesen worden²⁵ und auch in der griechischen Kunst bekannt, etwa am sog. Blondem Kopf von der Athener Akropolis²⁶.

22 Anthropoider Sarkophag aus Kition, Grab 128, mit phönikischer Tracht, 450–400 v. Chr.: Georgiou 2009, 118–123 Abb. 3–7.

23 Moskau, Puschkin Museum I 1a 3000, aus Naukratis: Jenkins 2001, 169 Abb. 6c; www.antic-art.ru/data/cyprus/12_apollon/index.php (13. März 2015).

24 Frede 2000, 148–149 Kat. XIV. 2 Taf. 137 (460/50 v. Chr., aus einem gemauerten Hypogäum). Als Herstellungsort nimmt Frede 2002, 87–88 Phönikien bzw. Sidon an. Für Kat. XIV. 2 führt sie als Vergleich einen Sarkophag mit nach vorne hängenden Schulterlocken, Istanbul, Archäologisches Museum 798 an: Frede 2000, Kat. I.1.4 Taf. 8–10. Aber auch Frede 2000, Kat. II. 12 Taf. 82–83 (nur Buckellocken, Arados-Region, Museum Tartus 635) bietet sich als Vergleich an, zudem noch der Sarkophag aus Kition in New York, MMA 74.51.2454: Frede 2000, 138 Kat. X.4 Taf. 120. 121a; Hermary – Mertens 2014, Kat. 495.

25 Frede 2002, 76–78; Frede 2000, Kat. II. 11 Taf. 81 (männlicher Sarkophag, mit Szepter, aus Tartus, Basalt, Istanbul, Archäologisches Museum 1885, 480/70 v. Chr.; die ockerfarbene Bemalung wurde von Mendel noch gesehen); Kat. IV. 1 Taf. 101 (weiblicher Sarkophag, Istanbul, Archäologisches Museum 790, aus Beirut, Marmor, noch 5. Jh.).

26 Athen, Akropolismuseum 689: Richter 1960, 149 Kat. 191 Abb. 570–571; Boardman 1991, 85 Abb. 148.

Bestattet war ein Mann, der älter als 25–30 Jahre alt war.²⁷ Diese nur einmalige Verwendung ist ein Glücksfall, wurden Sarkophage sonst oft mehrmals genutzt und konnten ganze Familien aufnehmen.²⁸

Ein ideales Porträt ganz anderer Art haben wir an einem lokal gearbeiteten Sarkophag aus einheimischem Gips vor uns, der einen verschleierten Frauenkopf mit Rosetten-Ohringen zeigt.²⁹ Der knapp am Kopf sitzende Schleier, die dreieckige Kontur des Untergesichts und die Augenform mit betonten äußeren und inneren Augenwinkeln erinnern an in Zypern gearbeitete Hathor-Kapitelle³⁰ und ägyptisierende Skulpturen³¹ der ersten Hälfte des 5. Jhs. Auch die freiliegenden Ohren mit Rosetten-Ohringen sind Bestandteile dieser Hathor-Köpfe, und etwa auch Terrakotta-Protomen der ersten Hälfte des 5. Jhs., und können an anderen anthropoiden Sarkophagen Zyperns nicht beobachtet werden. Es ist daher möglich, dass dieser Sarkophag in Anlehnung an Hathor-Kapitelle geschaffen wurde, vielleicht in einer Werkstatt, die auch diese Kapitelle herstellte. Der Sarkophag wird konventionell knapp nach 400 v. Chr. datiert. Das spitze Kinn und die betonten Augenwinkel sind jedoch Hathor-Köpfen und anderen Skulpturen, wie etwa Terrakotta-Protomen,³² der ersten Hälfte des 5. Jhs. nachempfunden, während

27 Georgiou 2009, 123: der Bestattete trug eine Goldkette mit Gorgoneia; aufgrund der Goldperlen datiert Georgiou den Sarkophag in die 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

28 Buchholz – Matthäus 2010, 520: Der anthropoide Sarkophag von Amathus, Grab 256, war mit sechs Toten belegt, die anderen beiden mit je acht Toten.

29 Larnaka Museum 467 (Wanne) und 468 (Deckel); Gips; aus Kition, 1962 bei Ag. Prodromos mit drei Kastensarkophagen gefunden; aufgrund der Beifunde (Silberohrringe) Bestattung einer Frau: Hermary 1987b, 59 Anm. 44; Yon 1990, 178–181 Nr. 3 Abb. 1 Taf. 7a (beginnendes 4. Jh. v. Chr.); Erath 1991, 53. 117–118 Kat. 41 Taf. 14 (kurz nach 400 v. Chr.); Frede 2000, 138–139 Kat. X. 5 Taf. 121b. 122 (Anfang 4. Jh. v. Chr.); Lembke 2001, 148 Kat 103 Abb. 21 Taf. 50d (erste Hälfte 4. Jh. v. Chr.); Frede 2002, Taf. 26d.

30 Carbillet 2011, 285 Kat. A1 Taf. 2 (aus Amathus, zweites Viertel 6. Jh. v. Chr.); 292 Kat. A 19 Taf. 13 (aus Nea Paphos, 470–460 v. Chr.); Hermary 1985, 666. 682 Abb. 8–9 (Paris, Louvre AM 93, aus Kition-Larnaka, wahrsch. aus Bamboula, 530–510 v. Chr.); 666 Abb. 10–11 (Berlin, Staatliche Museen VA 2715, aus Kition-Larnaka); 674 Abb. 21 (Limassol Museum 853, aus der Nekropole von Amathus).

31 Etwa eine ägyptisierende Statuette aus Golgoi, New York, MMA 74.51.2603: Hermary – Mertens 2014, 67 Kat. 51 (zweites Viertel 6. Jh. v. Chr.).

32 Etwa Protomen aus Kamiros/Rhodos, z. B. Higgins 1969, 67 Nr. 134 Taf. 25 (frühes 5. Jh. v. Chr.).

spätere Vergleiche rundere Gesichtskonturen und eine andere Augenform zeigen. Die Form des Sarkophags mit der Verjüngung zum Fußende hin und der vorkragenden Leiste am Fußteil ähnelt Stücken aus dem späteren 5. und beginnenden 4. Jh. v. Chr.³³ Der Fund ägyptischer Amulette³⁴ im Sarginneren könnte eine Affinität der Grabinhaberin zu ägyptischen Kultpraktiken widerspiegeln und daher vielleicht das auf ältere, ägyptisierende Vorbilder zurückgreifende Porträt erklären. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Hathor-Köpfe auch auf archaischen und klassischen Grabstelen Zyperns zu finden sind³⁵ und damit in Zypern außer der sakralen Bedeutung offensichtlich auch eine eschatologische Komponente hatten.

WEIBLICHE PORTRÄTS

Über die Rolle der Frau im archaischen und klassischen Zypern ist nach den Darstellungen und schriftlichen Quellen bisher wenig bekannt. Die seltenen literarischen Erwähnungen lassen jedoch darauf schließen, dass es sehr wohl privilegierte Frauen gab. Hatiba,³⁶ die Stadtfürstin von Alasya im 11. Jh. in der Wenamun-Erzählung, macht den Anfang des exklusiven Reigens. Eine frühe Darstellung einer Dame in elitärem Milieu findet man auf der Hubbard Amphore.³⁷ Die zahlreichen weiblichen anthropoiden Sarkophage könnten auf eine privilegierte Stellung phönikischer Frauen hinweisen.³⁸ Gerade in der phönikischen Überlieferung treten selbstbewusste Frauen auf, hier begegnen etwa die Gestalt der Isebel,³⁹ der Tochter des Gründers von Kition, Ittobaal und Gemahlin des Ahab von Israel, oder auch Amastart, die Mutter König

33 New York, MMA 74.51.2452, aus Amathus: Hermary 1987b, 59–63 (Mitte bis drittes Viertel 5. Jh. v. Chr.); Hermary – Mertens 2014, Kat. 496 (spätes 5. Jh. v. Chr.); Lembke 2001, 147 Kat. 100 Taf. 49a. b (viertes Viertel 5. Jh. v. Chr.); Erath 1991, 52–53. 33 Taf. 11 (wahrscheinlich beginnendes 4. Jh. v. Chr.).

34 Yon 1990, 181.

35 Hermary – Mertens 2014, 329 Kat. 457; 330 Kat. 458; 341 Kat. 474.

36 Die Fahrt des Wenamun nach Phönikien 74–83: Pritchard 1958, 24; Kleibl 2009, 126.

37 Die sog. Hubbard-Amphora, wahrscheinlich aus Platani bei Famagusta, frühes 8. Jh. v. Chr.: Dikaios 1936–37; Markoe 1988, Taf. VI 1.

38 So auch Frede 2000, 91.

39 1 Kön 16, 31 (Heirat Isebels mit Ahab); 19, 1–2 (Drohung gegen Elija).

Eschmunazars II. und Gattin und Schwester des Tabnit, die die Regierung für ihren Sohn ausübte, nachdem Tabnit jung verstorben war.⁴⁰ Ein spätes Zeugnis für die Bedeutung von Frauen innerhalb einer Dynastie ist die literarisch überlieferte Episode vom Untergang des Königshauses von Salamis bzw. Paphos, in der die Königin Axiothea als handelnde Person in Erscheinung tritt. Welche Rolle zyprische Fürstinnen nun tatsächlich ausübten, ist bislang ungeklärt. Priesterinnen sind für diese Zeit epigraphisch nicht belegt. Die Überlieferungssituation hierfür ist etwa in Athen weitaus besser, aber auch für Phönicien, wo es sehr wohl Nachrichten gibt, dass Fürstinnen das Priesteramt ausübten.⁴¹ Vielleicht darf man auch Vergleiche mit dem makedonischen Königshaus heranziehen, in dem die fürstlichen Frauen kultische Aufgaben übernahmen;⁴² auch karische Frauen bekleideten eventuell ähnliche Positionen, wie die Köpfe von Porträtstatuen karischer Prinzessinnen im Demeter-Tempel von Priene nahe legen. Dort war sogar die Ausübung der Herrschaft kurzzeitig auch durch Frauen möglich, wie etwa Artemisia nach dem Tod ihres Ehemannes Maussollos die Regentschaft übernommen hat. Besser ist die Quellensituation für Zypern in hellenistischer Zeit, in der Frauen häufig öffentlich geehrt wurden.⁴³

Weibliche Porträts tragen keine Doppelkronen, aber sehr wohl den Turban, so etwa die sog. Dame von Trikomo, in der eine privilegierte Persönlichkeit in Gestalt einer Königin, Prinzessin oder Priesterin gesehen wurde.⁴⁴ Etliche andere weibliche Skulpturen in Kalkstein und Terrakotta weisen große Siegel auf, die an einer langen Brustkette hängen. Diese dürften nicht nur einen apotropäischen oder rein schmückenden Aspekt gehabt haben, sondern auch ihre ökonomische oder vielleicht sogar politische Macht widerspiegeln.⁴⁵

40 Frede 2000, 40. 91.

41 Kleemann 1958, 158: Inschrift auf dem Sarkophag des Eschmunazar, der seine Mutter Amastart als Priesterin der Astarte betitelt.

42 Kottaridi 2011, 97: Die Königinnen von Aigai hatten seit der frühen Eisenzeit religiöse Bedeutung: man schließt es aus den Grabbeigaben, deren Gestalt und Symbolik eine Verbindung zu übernatürlichen Mächten nahelegen.

43 Mehrere Beispiele in Mitford 1961a; ein Überblick in Donkow 2009.

44 Paris, Louvre N 3497; Mylonas 2003, 62 Taf. 6, 2. – In den letzten Jahren wurden vermehrt Turban-Trägerinnen im sonst männlichen Corpus dieser Gattung nachgewiesen: Kleibl 2009, 125–126; Bol 2009, passim.

45 Sørensen 2002, 121. 125–127 Abb. 7 vergleicht mit Persien, wo Frauen der Elite relative Freiheiten genossen und Macht ausübten und z. B. Güter verwalten konnten, was durch die Verwendung eigener Siegel angezeigt wurde.

Daher liegt es nahe, auch für das 5. und 4. Jh. nach Darstellungen privilegierter Frauen zu suchen. Bereits im frühen 5. Jh. stellte man junge Frauen in der Manier griechischer Koren dar. Eine solche wurde im Palast von Vouni im Heiligtum der Athena ausgegraben und besitzt somit einen archäologischen Kontext: die sog. Kore von Vouni,⁴⁶ die sich an die Akropolis-Koren⁴⁷ anschließt, aber wahrscheinlich von einem zyprischen Bildhauer aus einheimischem Kalkstein mit zyprischen Charakteristika wie dem doppeltem Blütenkranz⁴⁸ oder dem langen Mantel gearbeitet wurde. Votivskulptur wurde also auch innerhalb der Paläste, dort allerdings in einem sakralen Rahmen, aufgestellt. Die Aufstellung erfolgte hier beiderseits der Treppe getrennt nach Material,⁴⁹ ein seltener, durch Ausgrabung gesicherter Befund.

Im Gegensatz zu dieser Kore stehen späarchaische und klassische Skulpturen mit aufwändigem Kopfschmuck in Form von floral oder figural verzierten Kalathoi. Kostbarer Ohr- und Halsschmuck sowie eine elaborierte Haartracht, manchmal in Form von Schnecken- und Korkenzieherlocken vervollständigen das Bild. Diese Figuren wurden häufig als Göttinnen bezeichnet, doch in den letzten Jahren ist man aufgrund der Deutung der Kalathoi in griechischen Kontexten unter anderem als Brautkronen dazu übergegangen, diese Typen als Dedikantinnen⁵⁰ zu sehen. Ihre genaue Deutung ist bislang unklar, die reiche Ausgestaltung spricht jedoch für einen hohen sozialen Status, etwa der einer Königin, Prinzessin oder Angehörigen einer in der Verwaltung des Königreiches

46 Stockholm, Medelhavsmuseet V. 16+4+24a+25+50: SCE 4, 2, Taf. 13; Karageorghis 2003, 247–249 Kat. 285 (490–470 v. Chr.).

47 Euthydikos-Kore, Athen, Akropolismuseum 688: Richter 1968, Abb. 590; vgl. auch die Kore Akropolismuseum 680: Richter 1968, Abb. 393 (530–520 v. Chr.). Koren mit gekräuseltem Haar, das vielleicht Vorbild für die rautenförmig geritzten Haare war: Akropolismuseum 680: Richter 1968, Abb. 389–393 (530–520 v. Chr.); Akropolismuseum 675: Richter 1968, Abb. 394–397 (525–500 v. Chr.); Akropolismuseum 641: Richter 1968, Abb. 597–598 (500–480 v. Chr.).

48 Vgl. einen Kopf aus Idalion, Wien, Kunsthistorisches Museum ANSA V 1188: Bernhard-Walcher 1999, 189–192 Kat. 91 und den Kopf einer Kore aus Lapethos, New York, MMA 74.51.2825: Hermary – Mertens 2014, 166 Kat. 198.

49 Dabei wurden Kalksteinvotive auf der einen Seite und Terrakottavotive auf der anderen Seite der Treppe aufgestellt: Karageorghis 2003, 244.

50 Karageorghis 2002, 150–153 Kat. 191 hat sich für eine Deutung als Göttin ausgesprochen, Senff 2006, 19 Abb. 6 jedoch vertrat mit Hinweis auf die Sitte der Brautkronen die Meinung, dass es sich eher um eine Dedikantin handeln könnte. – Vgl. für die griechischen Funde Schwarzmaier 2006 und Mueller 2009.



1 Weiblicher Kopf mit Kalathos, aus Idalion, Graz, Universalmuseum Joanneum, Archäologie & Münzkabinett



2 Männlicher Kopf aus Potamia, Nikosia, Cyprus Museum Potamia 55

tätigen Familie. In welcher Funktion oder aus welchem Anlass sie dargestellt wurden, etwa als Priesterin, als Patronin eines bestimmten Festes, aus Anlass ihrer Heirat oder Geburt des Stammhalters oder als memorative Weihung nach ihrem Tod, muss aufgrund der mangelnden Quellensituation derzeit offen bleiben.

Ein in Graz befindlicher überlebensgroßer Kopf aus Idalion⁵¹ (Abb. 1) mit vegetabilem Kalathos und Schneckenlocken aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 4. Jhs. ist ein später Vertreter dieses Typs. Da Idalion in der Mitte des 4. Jhs. zum Territorium von Kition gehörte, könnte man darin mit aller Vorsicht ein Porträt einer Königin oder Prinzessin von Kition sehen. Die altertümlich wirkenden Schneckenlocken sind auch auf männlichen Bildnissen dieser Zeit in Zypern noch üblich und ebenso auf karischen Frauenporträts des 4. Jhs. zu finden.⁵² Die Frisur hatte

51 Graz, Universalmuseum Joanneum, Archäologie & Münzkabinett 25212: Bernoulli 1873, 35 Nr. 26; Koiner 2006; Koiner 2009, 21 Kat. 78.

52 Buckellocken: vgl. die sog. Artemisia, London, British Museum Sculpture 1001: Waywell 1978, 103–105 Kat. 27 Taf. 13 links. – Weiblicher Kopf mit Buckellocken vom Mausoleum von Halikarnass, London, British Museum Sculpture 1051: Waywell 1978, 71. 106–107 Kat. 30 Taf. 16. – Schneckenlocken: weibliche

sicherlich eine bestimmte Bedeutung und markierte die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Klasse oder zu einem bestimmten Amt, aber die Quellensituation lässt uns diesbezüglich im Dunkeln. Die Gestaltung des Gesichts ist ganz nach griechischen Vorbildern des 4. Jhs. v. Chr. gehalten, die in zyprischen Werkstätten nachgeahmt wurden. So weisen zwei männliche Köpfe, die aus einem Heiligtum im nahe bei Idalion gelegenen Potamia stammen,⁵³ eine ähnliche Augengestaltung auf. Einer der beiden Köpfe, Potamia 55, soll weiter unten besprochen werden. Die großen Karunkel dieser Köpfe sind vielleicht das Kennzeichen einer idalischen Werkstatt, wenngleich sie auch in der phönikisch-anthropoiden Sarkophagplastik schon etwas früher, im späten 5. und frühen 4. Jh. v. Chr. auftreten.⁵⁴ Die tief liegenden Augen und der plastische, tief gebohnte Mund hingegen datieren den Kopf ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr.

MÄNNLICHE PORTRÄTS MIT SCHNECKENLOCKEN

Schneckenlocken sind auch an mehreren männlichen Porträts zu beobachten. Derartige Locken im Haupthaar kommen in der ostzyprischen Kalksteinvotivplastik durchaus noch bis ins späte 4. Jh. v. Chr. vor. Sie kennzeichnen bartlose Männer, wie Nikosia, Cyprus Museum D 287,⁵⁵

Köpfe aus Priene: Berlin, Staatliche Museen 1536, aus der Cella des Demeter-Tempels von Priene: Blümel 1966, 86 Kat. 104 Abb. 138–139; Berlin, Staatliche Museen 1535, von ebendort: Blümel 1966, 87 Kat. 105 Abb. 140–141.

53 Nikosia, Cyprus Museum Potamia 55 und 56: Hill 1940, 219–220 (4. Jh. v. Chr.); Dikaios 1961, 102 Taf. 21, 1; Vermeule 1976, 52–53 Taf. II 13 (375–350 v. Chr.); Karageorghis 1979, 295. 310 Kat. 55. 56 Taf. 35 (Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr.): (»god [Apollo?], priest, a magistrate, or a donor«; Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr.). Die Datierung Hills wurde von Karageorghis 1979, 310 Anm. 6 als zu spät kritisiert. Der Kopf Potamia E 55 liegt zeitlich zwischen den Köpfen Paris, Musée du Louvre AM 2945 (Ende 5. Jh. v. Chr.) und London, British Museum C 176 (Mitte 4. Jh. v. Chr.?).

54 Männlicher Sarkophag, Beirut, Nationalmuseum 4368: Lembke 2001, 32–33 125 Kat. 16 Taf. 10 a–c (nach 430 v. Chr.); Erath 1991, 56. 125 Kat. 56 Taf. XVIII (Ende 5. Jh. v. Chr.); Frede 2000, 89–90 Kat. I.3.11 Taf. 38 d–f; Frede 2002, 57 (drittes Viertel 5. Jh., Ende 5. Jh. oder 4. Jh. v. Chr.). – Männlicher Sarkophag Beirut, NM 4381: Lembke 2001, 124–125 Kat. 13 Taf. 8 (drittes Viertel 5. Jh. v. Chr.); Erath 1991, 62–63. 135–136 Kat. 78 Taf. 27 (nach der Mitte des 4. Jhs. v. Chr.).

55 Aus Voni: Ohnefalsch-Richter 1893, Taf. CCXV, 3; Connelly 1988, 56 Kat. 15 Abb. 68–69 Taf. 18.

oder solche, die einen ganz kurzen Bart tragen, wie Potamia 55⁵⁶ (Abb. 2) oder die männliche Statue aus Golgoi in New York 74.51.2465,⁵⁷ die auch ein schöner Beleg für die Manteldrapierung ist, wie man sie z. B. am sog. Philosophen von Delphi oder dem sog. Hippokrates von Kos (Typus Kos)⁵⁸ beobachten kann. Der Grund für das Verschwinden der altertümlichen Locken im ausgehenden 4. oder frühen 3. Jh. v. Chr. mag nicht nur darin liegen, dass die Frisur nicht mehr als modisch galt, sondern dass sie mit einem bestimmten Amt oder einer speziellen Funktion verbunden war, ganz wie bei den weiblichen Porträts, die es dann eben nicht mehr gab. Dies kann auch mit dem Ende des Königtums auf Zypern in der Zeit nach Alexander zusammenhängen oder auch darin liegen, dass es für diese Frisur persische Vorbilder gegeben hat, die nach dem Ende des Achämenidenreiches keine Relevanz mehr hatten.

UNTERSCHIEDE IN VOTIV- UND GRABPORTRÄT

Es ist bemerkenswert, dass im 4. Jahrhundert, aus dem größere Zahlen von Motiv- und Grabporträts erhalten sind, sich gattungsbezogene Unterschiede in der Gestaltung der Porträts nachweisen lassen, die vielleicht durch die Überlieferungssituation bedingt sind. Dies betrifft männliche Porträts, deren vollbärtige Vertreter in der Motivplastik im Laufe des 4. Jhs. deutlich weniger werden⁵⁹ (Abb. 3), während vollbärtige

⁵⁶ Vgl. Anm. 53.

⁵⁷ Cesnola 1877, 160; Atlas I, Taf. CXXVII, 921; Connelly 1988, 88 Kat. 31 Abb. 116 Taf. 32; Karageorghis 2000, 246 Kat. 402; Hermary – Mertens 2014, 96–97 Kat. 90 (zweite Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

⁵⁸ Delphi, Museum 1819; Geominy 2007, 44–46. 382 Abb. 54. – Kos, Museum 32: von den Hoff 2007, 22. 378 Abb. 25.

⁵⁹ Vgl. die zeitlich spätesten Bartträger aus dem frühen 4. Jh. v. Chr. im Louvre: Hermary 1989a, Kat. 255–257; ebenso wenig Bartträger gibt es in der Cesnola Collection des Metropolitan Museum in New York: Hermary – Mertens 2014: für das 4. Jh. sind es ganze zwei, davon der eine mit ganz kurzem Bart, vgl. vorige Anm. zu 74.51.2465. – Ebenso nur ein Bärtiger in London, British Museum 1872,0816.63 / Sculpture C 176 (hier Abb. 3): Pryce 1931, 71 Kat. C 176 Abb. 110; Connelly 1988, 69–70 Kat. 23 Abb. 92 Taf. 24; Senff 1993, 42 Taf. 26 h–k (erste Hälfte 4. Jh. v. Chr.); Tatton-Brown 2007, 173–175. 185 Kat. 2 Abb. 2 schlug vor, in diesem Kopf ein Porträt des Nikokreon zu sehen und verglich den kurzen Bart mit demjenigen der Statue des sog. Maussollos. – Vgl. auch den Bärtigen mit Kyrbasia, weiter unten (hier Abb. 7).

Männer in der Grabplastik weiterhin ihren Platz haben. Stattdessen treten in der Votivplastik kurz geschorene Bärte auf,⁶⁰ bis sich am Beginn des Hellenismus schließlich die allgemeine Bartlosigkeit durchsetzt, die höchstens Backenbärte erlaubt⁶¹ (Abb. 4), welche dann bis in römische Zeit gerne getragen wurden. Ebenso selten wie volle Bärte sind deutlich ausgeprägte Altersmerkmale, wie sie ein Kopf eines Bärtigen in Nikosia zeigt.⁶² Haupthaar und Bart sind durch Buckellocken charakterisiert, daher wird man ihn wahrscheinlich nicht später als ins 4. Jh. datieren.

Eine diesbezüglich bemerkenswerte Ausnahme ist der Kopf eines bärtigen Mannes in New York aus Golgoi mit extrem ausgeprägten Alterszügen, der lange Zeit als späthellenistisch⁶³ eingestuft wurde, aber durchaus in frühhellenistische Zeit⁶⁴ datiert werden könnte und für den nach Antoine Hermary⁶⁵ eine Entstehung vielleicht sogar in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. möglich ist. Dieser Kopf wurde von Cesnola in einer ersten Assoziation als Portät Zenons von Kition (333/1–264/1 v. Chr.) interpretiert. Dies lässt sich aufgrund der fehlenden Inschrift nicht verifizieren. Tatsache ist jedoch, dass Zenon, der Gründer der Stoa, ein phönikischer Kaufmannssohn war, der in Athen Karriere machte. Athen verlieh ihm eine Ehrenstatue aus Bronze; dieselben Ehren sind ihm angeblich auch in seiner Heimatstadt Kition zuteil geworden.⁶⁶ Dieser prominente Fall zeigt deutlich, wie Phöniker im 4. Jh. griechische Kultur annahmen. Dies betrifft auch die Namensgebung und Schrift, das

60 Nikosia, Cyprus Museum Potamia 55: s. Anm. 53. – New York, MMA 74.51.2465: Connelly, 1988, 84 Kat. 31 Taf. 32 Abb. 116 (Mitte 3. Jh. v. Chr.); Hermary – Mertens 2014, 96–97 Kat. 90 (zweite Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

61 London, British Museum 1872,0816.53 / Sculpture C 177 (hier Abb. 4): Pryce 1931, 71 Abb. 111 Kat. C 177; Connelly 1988, Kat. 22 Abb. 90–91 Taf. 24; Senff 1993, 41 Taf. 27 k–m; Tatton-Brown 2007, 175. 185 Abb. 3; Koiner 2012, 132.

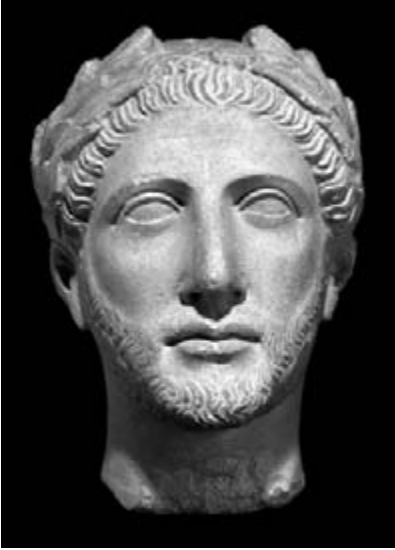
62 Nikosia, Cyprus Museum D 294: Hermary 1989b, 189 Abb. 22, 12: vergleicht diesen Kopf mit einem Kopf vom sog. Kenotaph des Nikokreon: Karageorghis 1973, Nr. 347 Farbtaf. O und Taf. 209–210.

63 New York, MMA 74.51.2811, aus Golgoi, von der Westmauer des Tempels: Cesnola 1877, 153; Atlas I, Taf. 105, 690; Myres 1914, 212–213 Kat. 1327; Connelly 1988, 80–90. 97–98 Kat. 48 Taf. 41 Abb. 151–152 (1. Jh. v. Chr.); Karageorghis 2000, 253 Kat. 411 (1. Jh. v. Chr.); www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/242362 (16. August 2014): 1. Jh. v. Chr.

64 Koiner 2013, Abb. 1a–b (frühhellenistisch).

65 Hermary – Mertens 2014, 97–98 Kat. 91 (zweite Hälfte 4. Jh. oder 1. Jh. v. Chr.?).

66 Diog. Laert. 7, 6.



3 Männlicher Kopf, London, British Museum Sculpture C 176



4 Männlicher Kopf, London, British Museum Sculpture C 177

Phönikische verschwand nämlich gänzlich im 3. Jh. v. Chr., und ebenso die Grabplastik. Eine inselmarmorne Grabstele eines Phönikers aus Pergamos bei Larnaka⁶⁷ zeigt einen Mann, der in ein griechisches Himation mit einem vertikalen Mantelbausch gekleidet ist und, sofern nicht durch Malerei angegeben, entgegen aller zyprischen oder phönikischen Gewohnheiten die Brust in attischer Manier nackt zeigt. In seltenen Fällen findet man ethnische Kleidung, wie ein Terrakottakopf mit einer phönikischen Kopfbedeckung im Louvre⁶⁸ belegt, den man als Bildnis eines Priesters eines phönikischen Kultes interpretieren möchte.

Im Gegensatz zur Votivplastik sind volle Bärte und Altersmerkmale bei Männern in der Grabplastik des späten 4. Jhs. sowohl in Stein als auch in Terrakotta durchaus üblich. Hier begegnet man Typen, die auch in der attischen Grabplastik zu finden sind, ja möglicherweise sogar Importen

⁶⁷ Grabdenkmal eines Phönikers, Inselmarmor, Nikosia, Cyprus Museum 1969/ XII-9/1: Karageorghis 1970b, 198. 201 Abb. 12; Vermeule 1976, 31–32 Nr. 6 (gegen 350 v. Chr., wahrscheinlich eher von einem Einheimischen gearbeitet als von einem Inselgriechen); Pogiatzis 2003, 195 Kat. 112 Taf. 64 (4. Jh. v. Chr.).

⁶⁸ Paris, Louvre MNB 126, aus Larnaka: Fourrier – Queyrel 1998, 597 Kat. 997 (Priester eines phönikischen Kultes, 4./3. Jh. v. Chr.).

aus Attika, wie der Stele in Cambridge,⁶⁹ wenngleich die Gewandung mit Chiton unter dem Mantel an ostgriechische Bekleidungssitten erinnert. Diesem Typ folgen mehrere Grabstelen, wie etwa zwei Stelen aus Soloi⁷⁰ im Norden und Amathus⁷¹ im Süden. Eine der Stelen, die des Symmachos aus Soloi, gibt die Herkunft des Verstorbenen mit Andros an (Abb. 5 a–b), die Stele wurde also für einen Zuwanderer gefertigt. Für den Kopf des Symmachos könnte man etwa den Bärtigen am Naiskos des Prokles und Prokleides aus Athen vergleichen.⁷²

Der efeubekränzte Kopf in der Pierides Sammlung⁷³ in Nikosia weist deutlich ausgeprägte Altersmerkmale auf. Der Efeukranz hat in diesem Fall sepulkrale Bedeutung; Efeu als Immergrün, als Pflanze des Dionysos und seines Gefolges und damit vielleicht auch als Symbol dionysisch-elysischer Vorstellungen, erscheint auf zahlreichen zyprischen

69 Stele in Cambridge, Fitzwilliam Museum GR.6.1890: Childs 1994: »That he wears an eastern sleeved *chiton* while heavily swathed in a deeply carved woollen *himation*-mantle, suggests that this is a non-Athenian or at least one who has adopted eastern ways. This stele is Athenian marble and workmanship but found in Marion in Cyprus.«; Karageorghis – Vassilika – Wilson 1999, 89–90 Kat. 157 (kurz vor 317 v. Chr.): für die abweichende Kleidung wird die Veränderung einer Musterbuchvorlage oder ein wandernder Bildhauer in Erwägung gezogen. Vorster 2004, 415 Textabb. 96: »Ein Grabrelief in Cambridge [...], welches das neuartige Bildschema der Sophoklesstatue aufgreift, belegt die Bekanntheit der Bildnisstatue bereits kurz nach ihrer Aufstellung«.

70 Grabstele, Nikosia, Cyprus Museum 1963/IV-4/1: Dikaios 1961, 142 Nr. 14; Vermeule 1976, 49–50 Nr. 2 Abb. 8; Tatton-Brown 1986, 450–451 Taf. 50, 4; Pogiati 2003, 164–165 Kat. 74 Taf. 43 (zweite Hälfte 4. Jh. v. Chr.). – Grabstele des Symmachos, Sohn des Arkesilaos aus Andros, Nikosia, Cyprus Museum 1955/III-15/1: Dikaios 1961, 141–142 Nr. 13; Vermeule 1976, 49 Nr. 1 Abb. 7; Pogiati 2003, 170–171 Kat. 82 Taf. 47 (zweite Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

71 Tatton-Brown 1986, 450–451 Taf. 50, 3 (4. Jh. v. Chr.) weist darauf hin, dass es eine ganz ähnliche Stele in Limassol gibt, die einen sitzenden Mann mit einem stehenden Kind zeigt: Limassol, District Museum E 490; vgl. Hermary 1981, 86–87 Nr. 84 Taf. 22.

72 Athen, Nationalmuseum 737: Bergemann 1997, Naiskos Nr. 287 (360–330 v. Chr.); vgl. Bergemann 1997, Naiskos Nr. 251.

73 Nikosia, George und Nefeli Giabra Pierides Sammlung 259: Karageorghis 2002, 197–199 Kat. 259 (Senff); Senff 2006, 23 Abb. 9 (4. Jh. v. Chr.). Senff datiert den Kopf aufgrund der tiefliegenden Augen, der Behandlung der Haut und der Lider, des kompakten Barts sowie der Krähenfüße in die zweite Hälfte des 4. Jhs.; die frontale Position sieht er als lokal an.



5a-b Grabstele des Symmachos, aus Soloi, Nikosia, Cyprus Museum 1955/
III-15/1

Grabdenkmälern wie Sarkophagen.⁷⁴ Die Physiognomie des Mannes kann mit Köpfen von attischen Grabnaiskoi aus dem späten 4. Jh. verglichen werden, etwa dem Hieron von Rhamnous oder einem Kopf in Berlin⁷⁵ (330–300 v. Chr.). Auffällig ist an diesem Kopf wiederum, dass er trotz einer fortschrittlichen physiognomischen Gestaltung noch immer Schneckenlocken im Stirn- und Barthaar trägt.

In der Terrakotta-Grabplastik, die besonders in Westzypern hergestellt wurde, arbeitete man nach Modellen, aber veränderte die Gesichter teilweise freihändig, besonders bei großformatigen Terrakotten, um

⁷⁴ Hermary – Mertens 2014, 361 Kat. 490 (Sarkophag von Amathus): »The non-figural decoration confirms this choice. The Dionysiac ivy is indicative as are the ›trees of life‹ that frame the long sides and are repeated on the pediment.«; vgl. Buchholz – Matthäus 2010, 527–532.

⁷⁵ Senff 2006 verweist auf zahlreiche attische Vergleiche: Bergemann 1997, Nr. 481. 276. 630 Taf. 75, 3–4 (=Berliner Kopf); 687. 692; es kommen viele andere in Betracht, etwa Bergemann 1997, Nr. 620 Taf. 72, 2; Bergemann hat diese Beispiele in die Zeit von 330–300 v. Chr. datiert.

eine größere Lebendigkeit zu erzielen (Abb. 6).⁷⁶ Dadurch ergaben sich auch bestimmte Typen, die charakteristisch für Nord- und Westzypern sind und durch eine breite Stirn und sichelgesträhte Haare charakterisiert werden. Farbliche Akzente verliehen den Skulpturen noch mehr Realismus. Neben alten, bärtigen, oft auf einer Kline liegenden Männern⁷⁷ wurden in der Grabplastik auch junge, sitzende Männer⁷⁸ und überwiegend alterslose, sitzende Frauen⁷⁹ dargestellt. In wenigen Fällen tragen Frauen Alterszüge wie Nasolabialfalten.⁸⁰ In der westzyprischen Terrakotta-Grabplastik fehlen im 4. Jh. Buckel- oder Schneckenlocken bislang überhaupt, entweder weil diese Frisur dort nicht (mehr) getragen wurde oder weil sie nur elitären Persönlichkeiten vorbehalten war und wir bis jetzt keine Grabdenkmäler solcher Personen gefunden haben.

KÖNIGLICHE PORTRÄTS IN AMATHUS UND SALAMIS

Wenden wir uns nun wieder dem Osten der Insel zu. Dort entstanden im 4. Jh. eine Reihe von Denkmälern, die mit den Königshäusern von Amathus und Salamis zu verbinden sind.

Für das Herrscherhaus von Amathus sind im 4. Jh. Porträts der königlichen Familie epigraphisch nachgewiesen. Hier handelt es sich um zwei Statuenbasen von Bronzeporträts und eines Marmorporträts. Auf einer dieser Basen standen Bronzebildnisse der beiden Söhne des Königs Androkles, Orestheus und Andragoras, im Aphrodite-Heiligtum auf der Akropolis von Amathus.⁸¹ Auf einer zweiten Basis war die Marmor-

76 Nikosia, Cyprus Museum D 236: G. Koiner, *Portraits of the Classical Period in Cyprus*, Abb. 2: kyrioscharacter.eie.gr (7. Juni 2015).

77 Nikosia, Cyprus Museum D 4: Flourentzos 1994, 164 Taf. 31; Zintilis Collection Z. 358: Lubsen-Admiraal 2004, 241 Kat. 505; Larnaka, Pierides Museum: Childs – Smith – Padgett 2012, 54–55 Kat. 4.

78 Nikosia, Cyprus Museum 1961/I-14/16; 1961/XII-7/15; D 260; D 261: Flourentzos 1994, 164 Taf. 30; Childs – Smith – Padgett 2012, 52–53 Kat. 3.

79 Flourentzos 1994, 163 Kat. 35 Taf. 36 (mit Baby? im Arm); Brehme et al. 2002, 123–125 Kat. 124; Poyiadji-Richter 2014, 180–187 Abb. 7–12 (Berlin, Antikensammlungen TC 8160 und TC 8161,1); Paris, Musée du Louvre AM 89: Childs – Smith – Padgett 2012, 50 Kat. 2.

80 Nikosia, Cyprus Museum Terracotta D 262: Ohnefalsch-Richter 1893, Taf. 182, 1; Flourentzos 1994, 162 Kat. 19: (»elaborated headdress«).

81 AM 649: Hermary – Masson 1982, 239–240 Nr. 66 Abb. 88–89; A. Hermary in: Fourrier – Hermary 2006, 9, 130 Taf. 3, 3.



6 Bärtiger Kopf einer Grabterrakotte, Nikosia, Cyprus Museum D 236



7 Männlicher Kopf mit persischer Kopfbedeckung, Istanbul, Archäologisches Museum 3355

statue des Orestheus, kombiniert mit einem Opferstock aufgestellt.⁸² Ein in Amathus gefundener Marmorkopf eines Kindes wurde zeitweise von Antoine Hermary mit dieser Statue in Verbindung gebracht.⁸³ Ein weiblicher Marmorkopf mit einer Melonenfrisur⁸⁴ aus dem späten 4. oder frühen 3. Jh. v. Chr. könnte eine hochrangige Frau aus Amathus abbilden. Qualitätsvolle Kinderporträts nach attischen Vorbildern sind

82 IA 63 / Limassol, District Museum 547: Hellmann – Hermary 1980, 259–266 Abb. 83–85; Hermary – Masson 1982, 240; A. Hermary in: Fourrier – Hermary 2006, 130; Kaminski 1991, 121. 147. 149–150 Kat. I a 3.

83 Amathus AM 690: Hermary 1983, 292–298 Abb. 5–8; Hermary 2000, 158 Kat. 999 Taf. 92. Hermary schlug vor, dass der Kopf aus Amathus von Bildhauern gearbeitet wurde, die auch im Eschmun-Heiligtum in Sidon tätig gewesen waren.

84 Weiblicher Marmorkopf mit Melonenfrisur, AM 881 (86.302.2): Hermary 2000, 154 Kat. 987 Taf. 90 (Ende 4. Jh. oder Anfang 3. Jh. v. Chr.); Hermary 1987c, 735. 737 Abb. 7–8: die Votivgabe war wahrscheinlich im Eingangshof des Heiligtums aufgestellt.

auch aus Westzypern bekannt,⁸⁵ wenngleich eine Benennung der Dargestellten durch das Fehlen der Inschrift nicht mehr möglich ist. Demgegenüber steht eine Marmorbasis für eine Statuette eines Kleinkindes aus Kition,⁸⁶ die den Dargestellten namentlich nennt, das Bildnis, wahrscheinlich einen marmornen *temple boy*, aber nicht überliefert.

Vor einigen Jahren konnte Antoine Hermary an einer männlichen, kopflosen Statue aus Golgoi mit einer Stiermaske eine Inschrift nachweisen, die einen Pnytagoras nennt.⁸⁷ Hermary schlug vor, in diesem Pnytagoras ein Mitglied der Herrscherfamilie von Salamis, wenn nicht gar den König selbst zu sehen, der 361–331 v. Chr. regiert hat. Damit ergäbe sich eine Datierung in das 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. Pnytagoras trägt hier Chiton und Himation, das mit einem Tailleuwulst, aber ohne schürzenartigen Überfall getragen wird.

Ein zyprischer König, Euagoras I. gehörte zu den ersten, die in Athen öffentlich geehrt wurden, indem er gemeinsam mit dem attischen Strategen Konon nach der Schlacht von Knidos 394 v. Chr. auf der Athener Agora eine Ehrenstatue bekam. Während Konon im Kopf Pastoret versuchsweise identifiziert wurde,⁸⁸ machte Antoine Hermary 1989 den Vorschlag, einen Kopf mit orientalischer Kopfbedeckung im rö-

85 Marmorstatuette eines Mädchens, aus Paphos, Nikosia, Cyprus Museum E 509, Museumsbeschriftung: Hermary 1983, 295 Abb. 11–12 (nach Hermary kämen sowohl Paphos als auch Paläpaphos als Fundort in Frage); erwähnt in SCE 4, 3, 85. – Marmorkopf eines Knaben, London, BM 1888,1115.1/ Sculpture 1679, aus dem Heiligtum der Aphrodite in Paläpaphos: Smith 1904, 68 Kat. 1679 Taf. 6; Hermary 1983, 295 Abb. 9–10; Vorster 1983, 237. 392 Kat. 187 (350–325 v. Chr.); Maier – Karageorghis 1984, 239–241 Abb. 222; Maier 2007, 32 Abb. 30 (frühhellenistisch, »temple boy«); www.britishmuseum.org, database no. AN398617001: »his head is tilted slightly to the left in the manner of a ›Temple Boy‹, of which this may be a fragment.« – Vgl. den Marmorkopf eines Knaben, London, BM 1973,0302.3 / Sculpture 1934: Smith 1904, 172 Kat. 1934 Taf. 6; Bieber 1981, 138 Abb. 546 (hellenistisch); Hermary 1983, 296–297 Abb. 13–14; www.britishmuseum.org, database no. AN259827001: »Representation of Eros/Cupid (perhaps)« (7. Oktober 2014).

86 Yon 2004, 164. 178 Kat. 1030 Abb. 17 (320/19 v. Chr.).

87 New York, MMA 74.51.2463; Hermary 2001; Hermary – Mertens 2014, 198–200 Kat. 251 (zweite Hälfte 4. Jh. v. Chr.).

88 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 438 / 2100: Richter 1965, 101 Fig. 427–428 (Xanthippos); Schefold 1997, 120–121 Abb. 49 (Konon). – Eine Übersicht über die Benennungen des Kopfes Pastoret gibt Pandermalis 1969, 54–55 Taf. 13, 1–2.

mischen Nationalmuseum als Kopie der Statue des Euagoras zu sehen.⁸⁹ Es stellt sich überhaupt die Frage, welche Kopfbedeckungen zyprische Könige außer dem Turban und der Doppelkrone trugen. Beide Kopfbedeckungen scheinen im 5. Jh. auszulaufen, eine Art persische Tiara oder Kyrbasia könnten die Nachfolger gewesen sein, so wie sie auch lykische⁹⁰ oder karische⁹¹ Dynasten und allgemein Satrapen des Perserkönigs trugen. Eine Lekythos aus Vouni gibt einen auf einem Klismos sitzenden Fürsten mit einer Art Kyrbasia wieder.⁹² Die Verlockung ist groß, darin einen im Palast von Vouni residierenden Fürsten zu sehen.⁹³

Ein Kopf mit einer Art Kyrbasia⁹⁴ und Kranz in Istanbul⁹⁵ (Abb. 7) ist mit einer Höhe von 40 cm lebens- bis leicht überlebensgroß. Sein Haupt- und Barthaar sind schneckenengelockt, ein gepflegter Schnurrbart umspielt seine Lippen. Er trägt große, runde Ohringe, die teilweise von der Haube bedeckt werden. Diese Kopfbedeckung, die an eine persische Tiara erinnert, ist in Zypern auch an kleinformatigen Skulpturen zu beobachten.⁹⁶ Stilistisch gehört der Kopf etwa in das zweite Drittel des

89 Rom, Museo Nazionale Romano 130: Hermary 1989b, 181 Abb. 22, 8–9.

90 Vgl. Münzdarstellungen des Kherei aus Pinara: Borchhardt 1999, Taf. 14, 1–2; 15, 4–6; vgl. auch ebd. Taf. 14, 3–6, davon Nr. 4 bartlos; Curtis – Tallis 2006, Kat. 376; www.wildwinds.com/coins/greece/lycia/dynasts/kherei/t.html (13. März 2015).

91 z. B. am Nereidenmonument von Xanthos: Childs – Demargne 1989, Taf. 57, 2; 59, 1.

92 Nikosia, Cyprus Museum: Kleeman 1958, Taf. 32; SCE 3, Vouni, 249 Kat. V. 294 Taf. 85, 1–2.

93 Als persische Residenz sieht Hill 1940, 119 den Palast von Vouni; Reyes 1994, 92–94 legt die Positionen von Gjerstad und Dikaios (Vouni als Sitz des persisch-orientalischen Königs von Marion) dar und meint in der Bauweise einen persisch-orientalischen Einfluss zu sehen, warnt aber gleichzeitig vor historischen Schlüssen. Der Palast wurde ca. 380 v. Chr. zerstört: SCE 4, 2, 210.

94 In der Form sieht sie ähnlich aus wie die Kopfbedeckung des Thronenden mit Schirm am Nereidenmonument von Xanthos. Nach Borchhardt 1999, Taf. 12, 3 handelt es sich um Artaxerxes II. mit einer Tiara orthé, bei der die Spitze aufrecht steht, die weder nach vorne noch zur Seite fällt, weshalb der Großkönig gemeint sei. Ein eindeutiger bildlicher Nachweis der Tiara orthé ist aber bis heute nicht gelungen, vielleicht ist die Kopfbedeckung Dareios' III. auf dem Alexandermosaik eine Darstellung dieser königlichen Tiara: Wiesehöfer 2012, 59 Abb. 2.

95 Istanbul, Archäologisches Museum 3355, Herkunft unbekannt: Ergüleç 1972, 30 Kat. C.48 Taf. 43.

96 Hermary 1989a, 219–235 Kat. 444–475.

4. Jhs. Vielleicht haben wir hier ein weiteres Porträt eines Mitgliedes der Dynastie von Salamis vor uns, etwa Euagoras II. (361–351 v. Chr.), der gleichzeitig auch Satrap von Sidon bis 346 v. Chr. war und dann wegen Misswirtschaft nach Zypern floh. Es könnte aber auch der eben erwähnte Pnytagoras (361–331 v. Chr.), dessen Neffe, sein, der seinen Onkel um 360 v. Chr. gestürzt hatte⁹⁷ und bis 331 v. Chr. regierte. Vielleicht handelt es sich aber auch um einen der Könige von Kition, die in der Mitte des 4. Jhs. eng mit dem Großkönig und gegen die Dynastie von Salamis kollaborierten. Der Kreis der in Frage kommenden Personen könnte leichter eingengt werden, wenn der Fundort des Kopfes bekannt wäre.

Zu Euagoras II. würde passen, dass er der bislang einzige König ist, der mit achämenidischer Kyrbasia auf zyprischen Münzen erschien, da er eben auch Satrap war. In der Prägung mit der frontalen Ansicht⁹⁸ seines Kopfes trägt die andere Seite das Bildnis eines Kopfes, der 2002 durch Evangeline Markou eine überraschende Neudeutung erfahren hat, indem sie diesen, zuvor als Aphrodite gedeuteten, Kopf auf Goldmünzen der salaminischen Könige als männlichen Kopf interpretierte.⁹⁹ Der Kopf trägt einen Blattkranz, runde Ohringe, einen Torques und wahrscheinlich extra angefügte Frisurteile in Form von Locken an Stirn, Schläfenlocken und Nackenhaar. Sie erkannte, dass der Blattkranz sonst nur an männlichen Köpfen zu beobachten ist. Diese Münzen wurden von den Königen Pnytagoras,¹⁰⁰ Nikokreon¹⁰¹ und Menelaos¹⁰² geprägt. Markou schlug vor, in diesen Köpfen entweder einen mythischen Gründungsheros wie Teukros oder aber den jeweiligen König zu sehen. Die Kombination mit der Göttin mit Mauerkrone auf dem Revers der Münze mag den König auch in der Rolle eines männlichen Gegenparts oder als Kultpartner der Göttin oder als deren Priester ausweisen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass auch Menelaos, kein genuiner zyprischer König, sondern Bruder des makedonischen Ptolemaios, diese Prägung nach der Ermordung des letzten Königs aus

97 DNP 9 (2000) 1185 s. v. Pnytagoras [2] (Josef Wiesehöfer).

98 BMC Cyprus, CX Nr. 15 Taf. 24, 18; www.acsearch.info Nr. 146902. 163222. 551366 (16. Juni 2014); Angela Berthold, Die antiken Münzprägung Zyperns, 57 Kat. 153 Abb. 11a–b ([ww2.smb.museum/ngb/files/06_Berthold.pdf](http://www.smb.museum/ngb/files/06_Berthold.pdf) [24. September 2014]).

99 Herymary – Markou 2003, 224 Abb. 30; Markou 2007, 288–291 Taf. 1, 8; 3, 8.

100 Markou 2011, Kat. 413–438 Taf. 23–24.

101 Markou 2011, Kat. 439–445 Taf. 25.

102 Markou 2011, Kat. 446–449; Markou 2013. – Zu Menelaos Hölbl 1994, 19–20.

der Dynastie von Salamis, Nikokreon, übernimmt. Daraus lässt sich vielleicht schließen, dass er die Rolle des Stadtkönigs von Salamis übernahm, sich als solcher idealisiert und mit speziellen Attributen versehen auf den Münzen darstellen ließ. Der bislang einzige König, der mit einer Kyrbasia auf zyprischen Münzen erschien, ist Euagoras II.,¹⁰³ da er, wie schon erwähnt, auch Satrap von Sidon war. In der Prägung mit frontaler Ansicht seines Kopfes trägt die andere Seite das Bildnis mit dem nun männlich gedeuteten Kopf. In der Prägung mit der Profilansicht des Satrapenkopfes erscheint eine Aphrodite mit Mauerkrone.¹⁰⁴ Es scheint, dass in diesen Prägungen Euagoras II. auf seine beiden Herrschaftsbereiche, Sidon und Salamis, anspielt.

DER KENOTAPH VON SALAMIS

Das Königshaus von Salamis wird mit einem besonderen Monument verbunden, dem sog. Kenotaph des Nikokreon. Der letzte König von Salamis, Nikokreon, hatte angeblich mit dem Gegner seines Bündnispartners Ptolemaios I., Antigonos Monophthalmos, paktiert, woraufhin Nikokreon von Gefolgsleuten des Ptolemaios liquidiert werden sollte. Nikokreon – in der Version des Diodor und nach Meinung einiger Forscher¹⁰⁵ jedoch König Nikokles von Paphos – wählte mitsamt seiner ganzen Familie im Jahre 311/10 v. Chr. den Freitod, die letzten Überlebenden der Familie ließen vor ihrem Selbstmord den Palast mitsamt den bereits Umgekommenen in Flammen aufgehen. Im sog. Kenotaph, dem Grabhügel 77, fand man keine Grabkammer, sondern eine Pyra, die keine menschlichen Überreste, wohl aber Terrakottaköpfe enthielt, die man beim Begräbnis als ungebrannte und bekleidete Ton-Skulpturen auf Holzstangen fixiert und dann verbrannt hatte. Die erhaltenen Objekte, Köpfe und Körperteile von Männern, Frauen und Pferden, wurden von Vassos Karageorghis als Mitglieder der Familie des Bestatteten interpretiert, die aufgrund der Todesumstände nicht mehr richtig beerdigt werden konnten und mit Tumulus 77 ein Grab erhielten,

103 s. Anm. 98.

104 BMC Cyprus, CX Nr. 15 Taf. 24, 19.

105 Für eine Verwechslung sprechen sich mit Hinweis auf Diod. 20, 21, 1–3 Gesche 1974, Walter Ameling in DNP 8 (2000) 919 s. v. Nikokreon und Hölbl 1994, 20 aus. – Zu einer neuen Deutung des Tumulus 77 als Heroon der Familie der Teukriden s. Baurain 2014.

das ein ›Wiederkommen‹ und böse Umtriebe der gewaltsam aus dem Leben Geschiedenen verhindern sollte.¹⁰⁶ Dieses Ersatzgrab sei von der Bevölkerung von Salamis, oder nach Meinung anderer auch von Demetrios Poliorketes,¹⁰⁷ für den König und dessen Familie errichtet worden.

Karageorghis nahm an, dass von den Frauen idealisierte Bildnisse angefertigt wurden, während man von den Männern Kopien nach vorhandenen Porträts herstellte. Die Köpfe, zwei jugendliche, unbärtige und zwei bärtige, ältere Männer sowie eine junge Frau folgen stilistisch den in dieser Zeit üblichen Typen und wurden auch mit der Kunst des Lysipp in Zusammenhang gebracht.¹⁰⁸ Die jugendlichen Köpfe zeigen ideale, die bärtigen Köpfe mimisch stärker geprägte Gesichter, und gute Vergleiche lassen sich etwa im Palmettengrab in Lefkadia¹⁰⁹ aus der Wende vom 4. zum 3. Jh. v. Chr. finden, wo sich Köpfe einer Elfenbeinkline erhalten haben. Diese engen Kontakte mit Makedonien erweisen sich auch in anderen Punkten, wie den Beifunden, nämlich etlichen Alabastra und dem Verbindungsstück einer für Makedonien typischen Waffe, der Sarissa.¹¹⁰ Ebenso makedonische Wurzeln könnte das Beigeben einer Ton-Familiengruppe haben, wenngleich die Evidenz sehr lückenhaft und der hier vorgestellte Vergleich ein Einzelfall und zeitlich weit vor der Bestattung in Salamis liegt. Aus dem Grab einer Fürstin in Vergina um ca. 480–460 v. Chr. stammen mehrere weibliche und männliche Terrakottaköpfe, die man als Darstellungen der Demeter und Kore

106 Karageorghis 1973, 128–202.

107 Karageorghis 1999, 158: vielleicht von Demetrios 306 v. Chr. errichtet, der den toten König ehren wollte.

108 Karageorghis 1970a, 213–220, Taf. XII. XV. XVI; 92. 93; Vermeule 1976, 53 Taf. II, Abb. 15; Cheal 1978, 43–77; Cheal 1980, 115–135.

109 Rhomiopoulou – Schmidt-Dounas 2010, 87–98 Kat. C 12–C 34 Farbt. 2–3 Taf. 14–27: ausdrucksstarke Köpfe, die allerdings zu wenig prägnant seien, um in ihnen Porträts bestimmter Personen oder gar historischer Persönlichkeiten erkennen zu können. Die Köpfe markieren den Wendepunkt vom 4. zum 3. Jh. v. Chr.

110 Etwa auf dem Alexandermosaik: Andreae 2003, 63–77, dort allerdings ohne Verbindungsstücke; Andronikos 1993, 144 Abb. 102; Spitze, Verbindungsstück und Ende: Descamps-Lequime 2011, 266 Kat. 153. – Eine Sarissenspitze aus Lefkadia/Mieza in: Descamps-Lequime 2011, 266 Kat. 154.; vgl. auch die Münzen: Alexander zu Pferd bekämpft mit einer Sarissa König Poros auf einem Elefanten: Bieber 1964, Taf. 12 Abb. 22. – Zur engen Verbindung mit Makedonien bereits Karageorghis 1973, 137.

und männliche Dämonen deutete, welche in einem mysteriösen Ritus der Verstorbenen ins Grab gegeben wurden.¹¹¹ Die Köpfe waren wahrscheinlich ebenso auf Holzpfosten montiert, wurden dann aber zerschlagen. Die Frauen besitzen ein ideales Gesicht, die männlichen Köpfe mit drastischen Alterszügen könnten vielleicht frühe Porträtstudien sein. Daher wäre es vielleicht denkbar, auch im Befund von Vergina eine Familiengruppe zu sehen. Figürliche Beigaben in makedonischen Gräbern des 4. Jhs. findet man in den Elfenbeinfiguren der hölzernen Klinen,¹¹² die ebenso wie in Salamis in weiblichen und männlichen Figuren unterschiedlichen Alters und Pferden bestanden, auch dort nur in bestimmten exponierten Körperteilen erhalten. Die enge Verbindung zu Makedonien soll zumindest bis in die Zeit König Philipps zurückgehen, dem der König von Salamis in Freundschaft verbunden war.¹¹³ Natürlich gab es Bildnisse der Familie des Verstorbenen am Grab auch in anderen Regionen, wie am monumentalen Mausoleum von Halikarnass. Dort jedoch dienten die Figuren der Repräsentation nach außen und grüßten den Betrachter von weitem.

Wer wurde mit Tumulus 77 geehrt? Bei der Zuweisung an Nikokreon handelt es sich um eine geniale Idee, aber sie lässt einige Fragen offen. Erstens ist die Überlieferung des Freitodes nicht eindeutig auf Nikokreon zu beziehen, sondern könnte auch Nikokles von Paphos meinen.¹¹⁴ Zweitens überrascht das Fehlen der Leiche. Vielleicht handelt es sich beim abwesenden Verstorbenen daher eher um einen in der Ferne verschiedenen Prinzen. Man könnte da an den Trierarchen Nitaphon,¹¹⁵ Sohn des Königs Pnytagoras und Bruder des Nikokreon denken. Er war, wie auch andere zyprische Könige und Prinzen dieser Zeit, im Dienst Alexanders des Großen.¹¹⁶ Möglich wäre auch ein Kenotaph zu Ehren

111 Kottaridi 2011, 153–166. 243 Kat. 173–180: 26 Köpfe, vom Begräbnis einer Königin um ca. 480 v. Chr. (Grab Lambda III), die zerschlagen und in einer Grube des Grabs aufgefunden wurden; vgl. auch Descamps-Lequime 2011, 553 Kat. 347/1–2; Vokotopoulou 1994, 158–159 Kat. 141.

112 Etwa im sog. Philipps-Grab in Vergina (Andronikos 1993, 123–130) und im Palmettengrab in Lefkadia (s. Anm. 109 oben).

113 Lane Fox 1990, 65.

114 Vgl. Anm. 105.

115 DNP 8 (2000) 919 s. v. Nikokreon [2] (Walter Ameling); Arr. Ind. 18, 8.

116 So war Stasanor von Soloi Begleiter Alexanders und leitete zw. 328–316 v. Chr. mehrere Satrapien wie Baktrien und Sogdiana: Hermary 1987a, 234; vgl. auch Strab. 14, 6, 3.

des Menelaos, des nominell letzten Stadtfürsten von Salamis, der in den ersten beiden Dekaden des 3. Jhs. wahrscheinlich fern von Salamis verstarb. Vielleicht diente die Verbrennung der Tonfiguren dazu, dem Verstorbenen und seinen Gütern den Übergang ins Jenseits zu ermöglichen, oder man zelebrierte auch eine Form der Apotheose, wie sie später bei römischen Kaisern üblich war.¹¹⁷

Die Könige von Salamis wussten beides zu verbinden: die griechische Lebensart und die zyprische Kultur, die sich in ihrer Selbstdarstellung mit persisch-orientalischen Komponenten manifestierte. Die Feststellung des Isokrates,¹¹⁸ zyprische Könige würden eher wie orientalische Despoten leben, mag stimmen. Sie lebten jedoch in einer Zeit zunehmender Hellenisierung, in der man Griechisches gerne aufnahm, weil man es als fortschrittlich und erstrebenswert empfand und man mit griechischer Kunst seine herausgehobene Stellung unterstreichen und zeigen konnte, dass man sich ›auf der Höhe der Zeit‹ bewegte. Dass Isokrates dem König Nikokles von Salamis empfahl, besser Denkmäler seiner Gesinnung als seines Körpers zu hinterlassen, ist ein schöner Hinweis, wie wichtig Porträtdarstellungen für die zyprischen Könige waren.¹¹⁹

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1 Foto G. Koiner

Abb. 2, 5a-b, 6 Foto G. Koiner, mit freundlicher Genehmigung des Department of Antiquities, Zypern

Abb. 3-4 © Trustees of the British Museum

Abb. 7 Foto G. Koiner, mit freundlicher Genehmigung des Archäologischen Museums Istanbul

117 Hdt. 5,92 berichtet über die Verbrennung der Gewänder für Melissa, der verstorbenen Gattin des Periander von Korinth, damit sie diese im Jenseits verwenden konnte. – Ich danke Peter Scherrer für den Hinweis auf die Apotheose römischer Kaiser und die damit verbundene Verbrennung von Scheinleibern, vgl. Zanker 2004, 14–15.

118 Isokr. Euag. 20–23: das betraf sowohl die luxuriöse Lebensweise als auch das Spitzelsystem und die tyrannische Grausamkeit Untergebenen gegenüber.

119 Isokr. Nikokl. 2, 36.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Abkürzungen der Zeitschriften sind der Siglen-Liste des Deutschen Archäologischen Instituts entnommen: www.dainst.org.

Akurgal 1966 Akurgal, Ekrem: Orient und Okzident. Die Geburt der griechischen Kunst. Baden-Baden 1966.

Anastassiades 2012 Anastassiades, Aristodemos: Religion and Society in Ptolemaic Cyprus: the Case of the Ruler Cult. In: Scherrer, Peter – Koiner, Gabriele – Ulbrich, Anja (Hrsg.), *Hellenistic Cyprus and Further Studies in Antiquity. Proceedings of the International Archaeological Conference at the University of Graz, 14 October 2010*. In: *Keryx* 2 (2012), 107–118.

Andreae 2003 Andreae, Bernard: *Antike Bildmosaiken*. Mainz 2003.

Andronikos 1993 Andronikos, Manolis: *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City*. Athen 1993.

Atlas I Cesnola, Luigi Palma di: *A Descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities in the Metropolitan Museum of Art, New York*. Bd. I. Boston 1885.

Baurain 2014 Baurain, Claude: Réflexions sur la ‘Tombe 77’ de Salamine de Chypre. In: Hauben, Hans – Alexander Meeus, Alexander (Hrsg.): *The Age of the Successors and the Creation of the Hellenistic Kingdoms (323-276 B.C.)*. Leuven 2014, 137–166.

Bergemann 1997 Bergemann, Johannes: *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*. München 1997.

Bernhard-Walcher 1999 Bernhard-Walcher, Alfred In: Bernhard-Walcher, Alfred – Dembski, Günther – Gschwantler, Kurt – Karageorghis, Vassos (Hrsg.): *Die Sammlung zyprischer Antiken im Kunsthistorischen Museum Wien*. Wien 1999.

Bernoulli 1873 Bernoulli, Johann Jacob: *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*. Leipzig 1873.

Bieber 1964 Bieber, Margarete: *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago 1964.

Bieber 1981 Bieber, Margarete: *Sculpture of the Hellenistic Age*. New York 1981.

Blümel 1966 Blümel, Carl: *Die klassisch griechischen Skulpturen der staatlichen Museen zu Berlin*. Berlin 1966.

Boardman 1991 Boardman, John: *Greek Sculpture. The Archaic Period*. London 1978, corrected 1991, reprinted 1999.

Bol 2009 Bol, Renate: *Kopf einer Mithra-Trägerin im Liebighaus Frankfurt: Zur Genese der frühen großformatigen Steinplastik auf Zypern*. In: Bol, Renate – Kleibl, Kathrin – Rogge, Sabine (Hrsg.): *Zypern – Insel im Schnittpunkt inter-*

kultureller Kontakte. Adaption und Abgrenzung von der Spätbronzezeit bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. Münster 2009, 13–31.

Borchhardt 1999 Borchhardt, Jürgen: Zur Bedeutung der lykischen Königshöfe für die Entstehung des Porträts. In: von Steuben, Hans (Hrsg.): *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*. Möhnesee 1999, 53–84.

Bröner 1994 Bröner, Melitta: Heads with double crowns. In: Vandenabeele, Frieda – Laffineur, Robert (Hrsg.): *Cypriote Stone Sculpture. Proceedings of the Second International Conference of Cypriote Studies, Brussels–Liège 1993*. Brussels–Liège 1994, 47–53.

Buchholz – Matthäus 2010 Buchholz, Hans-Günter – Matthäus, Hartmut (Hrsg.): *Tamassos: Ein antiker Stadtstaat im Bergbaugebiet von Zypern*. Bd. 1. Die Nekropolen I, II und III. Münster 2010.

Carbillet 2011 Carbillet, Aurélie Carbillet: *La figure hathorique à Chypre (IIe–Ie mill. av. J.-C.)*. Münster 2011.

Cesnola 1877 Cesnola, Luigi Palma di: *Cyprus. Its ancient Cities, Tombs, and Temples*. London 1877.

Cheal 1980 Cheal, Catheryn Leda: *Early Hellenistic Architecture and Sculpture in Cyprus: Tumulus 77 at Salamis*. Brown University PhD 1978.

Childs – Demargne 1989 Childs, William A. P. – Demargne, Pierre: *Le Monument des Néréides. Le Décor Sculpté. Fouilles de Xanthos*. Bd. 8. Paris 1989.

Childs 1994 Childs, William A. P.: *The Stone Sculpture of Marion: A Preliminary Assessment*. In: Vandenabeele, Frieda – Laffineur, Robert (Hrsg.): *Cypriote Stone Sculpture. Proceedings of the Second International Conference of Cypriote Studies, Brussels–Liège 1993*. Brussels–Liège 1994, 107–116.

Childs – Smith – Padgett 2012 Childs, William A. P. – Smith, Joanna S. – Padgett, J. Michael: *City of Gold. The Archaeology of Polis Chrysochous, Cyprus*. Princeton 2013.

Connelly 1988 Connelly, Joan Breton: *Votive Sculpture of Hellenistic Cyprus*. Nicosia: Department of Antiquities 1988.

Curtis – Tallis 2006 Curtis, John – Tallis, Nigel: *Forgotten Empire. The world of Ancient Persia*. London 2005, Reprint 2006.

Descamps-Lequime 2011 Descamps-Lequime, Sophie (Hrsg.): *Au royaume d’Alexandre le Grand. La Macédoine antique*. Paris 2011.

Dikaios 1936–37 Dikaios, Porphyrios: *An Iron Age Painted Amphora*. In: *BSA* 37 (1936–37), 56–72.

Dikaios 1961 Dikaios, Porphyrios: *A Guide to the Cyprus Museum*. Nicosia 1961.

Donkow 2009 Donkow, Izabella: *Commemorated and Honoured: Women in Dedicatory and Honorific Inscriptions of Hellenistic Cyprus*. In: *Findings and Results from the Swedish Cyprus Expedition 1927–1931: A Gender Perspective*. In: *MedelhavsMusFocus* 5 (2009), 110–118.

Erath 1991 Erath, Gabriele: *Anthropoide Sarkophage. Versuch einer Stil- und Entwicklungsgeschichte*. Ungedr. Diplomarbeit Graz 1991.

Ergüleç 1972 Ergüleç, Haluk: *Large-sized Cypriot Sculpture in the Archaeological Museums of Istanbul*. Jonsered 1972.

- Fabricius 1999** Fabricius, Johanna: Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten. München 1999.
- Flourentzos 1994** Flourentzos, Pavlos: A workshop of Cypro-Classical terracottas from Marion. In: RDAC (1994), 161–165.
- Fourrier – Hermary 2006** Fourrier, Sabine – Hermary, Antoine: Le sanctuaire d'Aphrodite des origines au début de l'époque impériale. Amathonte. Bd. 6. Paris 2006.
- Fourrier – Queyrel 1998** Fourrier, Sabine – Queyrel, Anne: L'art des modeleurs d'argile. Antiquités de Chypre coroplastique. Musée du Louvre. Bd. 2. Paris 1998.
- Frede 2000** Frede, Simone: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage. Bd. 1: Fundgruppen und Bestattungskontexte. Mainz 2000.
- Frede 2002** Frede, Simone: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage. Bd. 2: Tradition – Rezeption – Wandel. Mainz 2002.
- Fujii 2013** Fujii, Takashi: Imperial Cult and Imperial Representation in Roman Cyprus. Stuttgart 2013.
- Geominy 2007** Geominy, Wilfred: Die allmähliche Verfertigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.). In: Bol, Peter Cornelius (Hrsg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Bd. 3. Mainz 2007, 43–101.
- Georgiou 2009** Georgiou, Giorgos: Three Stone Sarcophagi from a Cypro-Classical Tomb at Kition. In: CahCEC 39 (2009), 112–139.
- Gesche 1974** Gesche, Helga: Nikokles von Paphos und Nikokreon von Salamis. In: Chiron 4 (1974), 103–125.
- Hellmann – Hermary 1980** Hellmann, Marie-Christine – Hermary, Antoine: Inscriptions d'Amathonte, 3. In: BCH 104 (1980), 259–272.
- Hermary – Markou 2003** Hermary, Antoine – Markou, Evangeline: Les boucles d'oreilles, bijoux masculins à Chypre et en Méditerranée orientale (VIIe–IVe siècles avant J.-C.). In: CahCEC 33 (2003), 211–236.
- Hermary – Masson 1982** Hermary, Antoine – Masson, Olivier: Inscriptions d'Amathonte, 4. In: BCH 106 (1982), 235–242.
- Hermary – Mertens 2014** Hermary, Antoine – Mertens, Joan R.: The Cesnola Collection of Cypriot Art. Stone Sculpture. New York 2014.
- Hermary 1981** Hermary, Antoine: Testimonia 2. Les sculptures découvertes avant 1975. Amathonte. Bd. 2. Paris 1981.
- Hermary 1983** Hermary, Antoine: Deux têtes en marbre trouvées à Amathonte. In: BCH 107 (1983), 289–299.
- Hermary 1985** Hermary, Antoine: Un nouveau chapiteau hathorique trouvé à Amathonte, In: BCH 109 (1985), 657–699.
- Hermary 1987a** Hermary, Antoine: Le sarcophage d'un prince de Soloi. In: RDAC (1987), 231–233.
- Hermary 1987b** Hermary, Antoine: In: Karageorghis, Vassos – Picard, Olivier (Hrsg.): La nécropole d'Amathonte. Tombes 113–367. Bd. III, 2: Statuettes, sarcophages et stèles décorées. Nicosia 1987.

- Hermary 1987c** Hermary, Antoine: Rapport sur les travaux de l'École Française à Amathonte de Chypre en 1986. In: BCH 111 (1987), 735–759.
- Hermary 1989a** Hermary, Antoine: Catalogue des Antiquités de Chypre. Sculptures, Musée du Louvre. Département des Antiquités orientales. Paris 1989.
- Hermary 1989b** Hermary, Antoine: Témoignage des documents figurés sur la société chypriote d'époque classique. In: Edgar Peltenburg (Hrsg.): *Early Society in Cyprus*. Edinburgh 1989, 180–196.
- Hermary 2000** Hermary, Antoine: Les figurines en terre cuite archaïques et classiques. Les sculptures en pierre. Amathonte. Bd. 5. Paris 2000.
- Hermary 2001** Hermary, Antoine: Sculptures de la collection Cesnola: le cas du «prêtre: à la tête de taureau. In: Tatton-Brown, Veronica (Hrsg.): *Cyprus in the 19th century AD. Fact, fancy and fiction. Papers of the 22nd British Museum Classical Colloquium, December 1998*. Oxford 2001, 153–159.
- Hermary 2014a** Hermary, Antoine: Les fonctions sacerdotales des souverains chypriotes. In: CahCEC 44 (2014), 137–152.
- Hermary 2014b** Hermary, Antoine: The « Priest with dove » did not belong to the Paphian Goddess. In: CahCEC 44 (2014), 379–398.
- Hermary 2015** Hermary, Antoine: Un nouveau bilan sur les sarcophages anthropoïdes de Chypre. In: Nawracala, Stefanie und Robert (Hrsg.), ΠΟΛΥΜΑΘΕΙΑ. Festschrift für Hartmut Matthäus anlässlich seines 65. Geburtstages. Aachen/Herzogenrath 2015, 201–218.
- Higgins 1969** Higgins, Reynold A.: Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum. London 1969.
- Hill 1940** Hill, George Francis: A History of Cyprus. Bd. 1: To the Conquest by Richard Lion Heart. Cambridge 1940.
- Hölbl 1994** Hölbl, Günther: Geschichte des Ptolemäerreiches. Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander dem Großen bis zur römischen Eroberung. Darmstadt 1994.
- Jakob-Rost u. a. 1992** Jakob-Rost, Liane – Klengel-Brandt, Evelyn – Marzahn, Joachim – Wartke, Ralf-Bernhard: Das Vorderasiatische Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Mainz 1992.
- Jenkins 2001** Jenkins, Ian: Archaic kouroi in Naucratis. The case for Cypriot origin. In: AJA 105 (2001), 163–179.
- Kaminski 1991** Kaminski, Gabriele: Thesaurus. Untersuchungen zum antiken Opferstock. In: JdI 106 (1991), 63–181.
- Karageorghis - Vassilika - Wilson 1999** Karageorghis, Vassos – Vassilika, Eleni – Wilson, Penelope: The Art of Ancient Cyprus in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Nicosia 1999.
- Karageorghis 1970a** Karageorghis, Vassos: Salamis. Die zyprische Metropole des Altertums. Bergisch Gladbach 1970.
- Karageorghis 1970b** Karageorghis, Vassos: Chronique des fouilles à Chypre en 1969. In: BCH 94 (1970), 191–300.
- Karageorghis 1973** Karageorghis, Vassos: Excavations in the Necropolis of Salamis. Bd. III. Salamis. Bd. 5. Nicosia 1973.

- Karageorghis 1976** Karageorghis, Vassos: Kition auf Zypern, die älteste Kolonie der Phöniker. Bergisch Gladbach 1976.
- Karageorghis 1979** Karageorghis, Vassos: Material from a sanctuary at Potamia In: RDAC (1979), 289–315.
- Karageorghis 1999** Karageorghis, Vassos: Excavating at Salamis in Cyprus 1952–1974. Athen 1999.
- Karageorghis 2000** Karageorghis, Vassos, in collaboration with Joan R. Mertens and Marice E. Rose, Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection of the Metropolitan Museum of Art. New York 2000.
- Karageorghis 2002** Karageorghis, Vassos: Ancient Art from Cyprus in the collection of George and Nefeli Giabra Pierides. Athen 2002.
- Karageorghis 2003** Karageorghis, Vassos: The Cyprus Collections in the Medelhavsmuseet. Stockholm 2003.
- Kleemann 1958** Kleemann, Ilse: Der Satrapensarkophag aus Sidon. Berlin 1958.
- Kleibl 2009** Kleibl, Kathrin: Bündnis und Verschmelzung zweier Göttinnen. Isis und Aphrodite in hellenistischer und römischer Zeit. In: Martina Seifert (Hrsg.): Aphrodite – Herrin des Krieges. Göttin der Liebe. Mainz 2009, 111–125.
- Koiner 2006** Koiner, Gabriele: Die Große Göttin in Graz – Ein weiblicher Kopf mit floralem Kalathos aus Idalion im Landesmuseum Joanneum. In: Schild von Steier 19 (2006), 81–89.
- Koiner 2009** Koiner, Gabriele In: Karl, Stephan – Modl, Daniel – Porod, Barbara (Hrsg.): Archäologiemuseum Schloss Eggenberg. Katalog. In: Schild von Steier 22 (2009), 21 Kat. 77–78; 25–9 Kat. 100–182.
- Koiner 2012** Koiner, Gabriele: Ptolemies and Cypriots: Imitation and Distinction in Cypriote Portrait Sculpture. In: Scherrer, Peter – Koiner, Gabriele – Ulbrich, Anja (Hrsg.): Hellenistic Cyprus and Further Studies in Antiquity. Proceedings of the International Conference, Department of Archaeology, University of Graz, 14 October 2010. In: Keryx 2 (2012), 119–158.
- Koiner 2013** Koiner, Gabriele: Jenseits der Kalokagathia. Ein frühhellenistisches Altersbildnis aus Zypern. In: Mauritsch, Peter – Ulf, Christoph (Hrsg.): Kultur(en) – Formen des Alltäglichen in der Antike. Festschrift für Ingomar Weiler zum 75. Geburtstag. Graz 2013, 659–672.
- Kottaridi 2011** Kottaridi, Angeliki: Aegae: the Macedonian metropolis. In: Heracles to Alexander the Great. Treasures from the Royal Capital of Macedon, a Hellenic Kingdom in the Age of Democracy. Oxford 2011.
- Lane Fox 1990** Lane Fox, Robin: Die Suche nach Alexander. Braunschweig 1990.
- Lembke 2001** Lembke, Katja: Phönizische anthropoide Sarkophage. Mainz 2001.
- Lubsen-Admiraal 2004** Lubsen-Admiraal, Stella M.: Ancient Cypriote Art. The Thanos N. Zintilis Collection. Athen 2004.
- Maier - Karageorghis 1984** Maier, Franz Georg – Karageorghis, Vassos: Paphos. History and Archaeology. Nicosia 1984.
- Maier 1989** Maier, Franz Georg: Priest Kings in Cyprus. In: Peltenburg, Edgar (Hrsg.): Early Society in Cyprus. Edinburgh 1989, 376–391.

- Maier 2007** Maier, Franz Georg: From regional centre to sanctuary town: Palai-paphos in the late Classical and Early Hellenistic period. In: From Evagoras I to the Ptolemies. The transition from the Classical to the Hellenistic period in Cyprus, Nicosia 29–30 November 2002. Nicosia 2007, 17–33.
- Markoe 1988** Markoe, Glenn: A Funerary Ritual on Two Cypriot Vases. In: *RDAC* (1988), H. 2, 19–24.
- Markou 2007** Markou, Evangeline: L'originalité chypriote à travers l'iconographie des monnaies d'or du I^{er} siècle avant J.-C. In: From Evagoras I to the Ptolemies. The Transition from the Classical to the Hellenistic Period in Cyprus, Nicosia 29–30 November 2002. Proceedings of the International Archaeological Conference. Nicosia 2007, 283–296.
- Markou 2011** Markou, Evangeline: L'or des rois de Chypre. Numismatique et histoire à l'époque classique. Athen 2011.
- Markou 2013** Markou, Evangeline: Menelaos. King of Salamis. In: Michaelides, Demetrios (Hrsg.): Epigraphy, Numismatic, Prosopography and History of Ancient Cyprus. Papers in Honour of Ino Nicolaou. Uppsala 2013, 3–8.
- Mitford 1961** Mitford, Terence B.: Further Contributions to the Epigraphy of Cyprus. In: *AJA* 65 (1961), 93–151.
- Mueller 2009** Mueller, Arthur: Le tout ou la partie. Encore les protomés: dédicataires ou dédicantes? In: Prêtre, Clarisse (Hrsg.): La donatrice, l'offrande et la déesse, Kernos supplement. Bd. 23. Liège 2009, 81–95.
- Mylonas 1999** Mylonas, Dimitris G.: Archaische Kalksteinplastik Zyperns. Diss. Mannheim 1999.
- Mylonas 2003** Mylonas, Dimitris: Ikonographie und Typologie der kyprischen archaischen Kalksteinplastik. In: Karageorghis, Vassos – Rogge, Sabine (Hrsg.): Junge zyprische Archäologie. Symposium, Berlin 6. April 2002. Münster 2003, 51–71.
- Myres 1914** Myres, John L.: Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus. New York 1914, Reprint 1974.
- Novák 2013** Novák, Mirko: Diadem und Königtum im Alten Orient. In: Lichtenberger, Achim – Martin, Katharina – Nieswandt, Heinz-Helge – Salzmann, Dieter (Hrsg.): Das Diadem der hellenistischen Herrscher: Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? Kolloquium vom 30.–31. Januar 2009 in Münster. Bonn 2013, 9–34.
- Ohnefalsch-Richter 1893** Ohnefalsch-Richter, Max: Kypros, the Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. London 1893.
- Pandermalis 1969** Pandermalis, Dimitrios: Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen. Diss. Freiburg i. Br. 1969.
- Pogiatzi 2003** Pogiatzi, Elena: Die Grabreliefs auf Zypern von der archaischen bis zur römischen Zeit. Möhnesee 2003.
- Poyiadji-Richter 2014** Poyiadji-Richter, Elena: Aspects of Funerary Art: The Sculptures in the Cyprus Collection in Berlin. In: Karageorghis, Vassos – Poyiadji-Richter, Elena – Rogge, Sabine (Hrsg.): Cypriote Antiquities in Berlin in

the Focus of New Research. Conference in Berlin, 8 May 2013. Münster 2014, 169–191.

Pritchard 1958 Pritchard, James B. (Hrsg.): *The Ancient Near East. An Anthology of Texts and Pictures*. Bd. 1. Princeton 1958, 6th hardcover printing 1975.

Pryce 1931 Pryce, Frederick Norman: *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*. Bd. 1, 2. London 1931.

Reyes 1994 Reyes, Andrew T.: *Archaic Cyprus. A Study of the Textual and Archaeological Evidence*. Oxford 1994.

Rhomiopoulou - Schmidt-Dounas 2010 Rhomiopoulou, Katerina - Schmidt-Dounas, Barbara: *Das Palmettengrab in Lefkadia*. AM Beih. Bd. 21. Mainz 2010.

Richter 1960 Richter, Gisela M. A.: *Kouroi. Archaic Greek Youth*. London 1960.

Richter 1965 Richter, Gisela M. A.: *The Portraits of the Greeks*. Bd. 1–3. London 1965.

SCE 3 Gjerstad, Einar - Lindros, John - Sjöqvist, Erik - Westholm, Alfred: *The Swedish Cyprus Expedition. Finds and Results of the Excavations in Cyprus 1927-1931*. Bd. 3. Stockholm 1937.

SCE 4, 2 Gjerstad, Einar: *The Cypro-geometric, Cypro-archaic and Cypro-classical periods, The Swedish Cyprus Expedition*. Bd. 4, 2. Stockholm 1948.

SCE 4, 3 Vessberg, Olof - Westholm, Alfred: *The Hellenistic and Roman Periods in Cyprus, The Swedish Cyprus Expedition*. Bd. 4, 3. Stockholm - Lund 1956.

Schefold 1997 Schefold, Karl: *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel 1943, Neuauflage 1997.

Schollmeyer 2007 Schollmeyer, Patrick: *Der Sarkophag aus Golgoi. Dynastensarkophag mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern*. Bd. 2. Mainz 2007, 191–233.

Schwarzmaier 2006 Schwarzmaier, Agnes: »Ich werde immer Kore heißen« - Zur Grabstele der Polyxena in der Berliner Antikensammlung. In: *JdI* 121 (2006), 175–226.

Senff 1993 Senff, Reinhard: *Das Apollonheiligtum von Idalion. Architektur und Statuenausstattung eines zyprischen Heiligtums*. Jonsered 1993.

Senff 2005 Senff, Reinhard: *Dress, habit and status symbols of Cypriote statuary from Archaic to Roman times*. In: Karageorghis, Vassos - Matthäus, Hartmut - Rogge, Sabine (Hrsg.): *Cyprus: Religion and Society from the Late Bronze Age to the End of the Archaic Period. Proceedings of an International Symposium on Cypriote Archaeology, Erlangen, 23–24 July 2004*. Möhnesee 2005, 99–110.

Senff 2006 Senff, Reinhard: *Tradition and Innovation: Sculpture from the George and Nefeli Giabra Pierides Collection*. Nicosia 2006.

Senff 2014 Senff, Reinhard: *Remarks on Some Freestanding Archaic Limestone Sculptures in Berlin*. In: Karageorghis, Vassos - Poyiadji-Richter, Elena - Rogge, Sabine (Hrsg.): *Cypriote Antiquities in Berlin in the Focus of New Research. Conference in Berlin, 8 May 2013*. Münster 2014, 137–151.

Smith 1904 Smith, Arthur H.: *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Bd. 3. London 1904.

- Sørensen 2002** Sørensen, Lone Wriedt: Cypriot Women of the Archaic Period: Evidence from Sculpture. In: Bolger, Diane – Serwint, Nancy (Hrsg.): Engendering Aphrodite. Women and Society in Ancient Cyprus. Boston 2002, 121–132.
- Stylianou 2003** Stylianou, Andreas: Neues zur Chronologie der frühen kyprischen Plastik. In: Karageorghis, Vassos – Rogge, Sabine (Hrsg.): Junge zyprische Archäologie. Symposium, Berlin 6. April 2002. Münster 2003, 29–49.
- Stylianou 2007** Stylianou, Andreas: Der Sarkophag aus Amathous. Dynastensarkophag mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern. Bd. 2. Mainz 2007, 3–188.
- Tatton-Brown 1986** Tatton-Brown, Veronica: Gravestones of the Archaic and Classical Periods: Local Production and Foreign Influences. In: Acts of the International Archaeological Symposium »Cyprus between the Orient and the Occident«, Nicosia, 8–14 September 1985. Nicosia 1986, 423–453.
- Tatton-Brown 2007** Tatton-Brown, Veronica: Sculpture of the Fourth and Third Centuries in the British Museum. In: From Evagoras I to the Ptolemies. The Transition from the Classical to the Hellenistic Period in Cyprus, Nicosia 29–30 November 2002. Proceedings of the International Archaeological Conference. Nicosia 2007, 173–192.
- Vermeule 1976** Vermeule, Cornelius C.: Greek and Roman Cyprus. Art from Classical through Late Antique Times. Boston 1976.
- Vokotopoulou 1994** Vokotopoulou, Ioulia (Hrsg.): Makedonen, die Griechen des Nordens. Sonderausstellung 11.3.1994–19.6.1994, Forum des Landesmuseums Hannover. Athen 1994.
- Von den Hoff 2007** von den Hoff, Ralf: Die Plastik der Diadochenzeit. In: Bol, Peter Cornelius (Hrsg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Bd. 3. Mainz 2007, 1–40.
- Vorster 1983** Vorster, Christiane: Griechische Kinderstatuen. Köln 1983.
- Vorster 2004** Vorster, Christiane: Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr. In: Bol, Peter Cornelius (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Bd. 2. Mainz 2004, 383–428.
- Waywell 1978** Waywell, Geoffrey B.: The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum. London 1978.
- Wiesehöfer 2012** Wiesehöfer, Josef: Das Diadem bei den Achaimeniden: Die schriftliche Überlieferung. In: Lichtenberger, Achim – Martin, Katharina – Nieswandt, Heinz-Helge – Salzmann, Dieter (Hrsg.): Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? Kolloquium vom 30.–31. Januar 2009 in Münster. Bonn 2012, 55–62.
- Yon 1990** Yon, Marguerite: Les sarcophages »sidoniens« de Kition. In: Hommages à Maurice Szyner. Bd. 2. Semitica 39. Paris 1990, 177–186.
- Yon 2004** Yon, Marguerite: Kition dans les textes. Testimonia littéraires et épigraphiques et Corpus des inscriptions. Kition-Bamboula. Bd. 5. Paris 2004.
- Zanker 2004** Zanker, Paul: Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne. München 2004.

OLIVIER HENRY

QUEL(S) PORTRAIT(S) POUR LES HÉKATOMNIDES ?

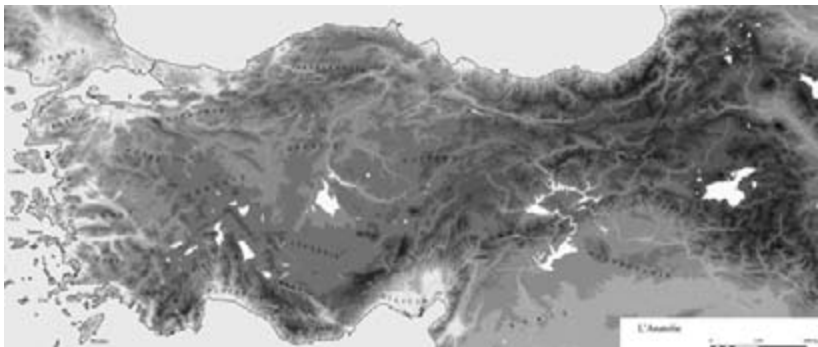
Les Hékatomnides sont issus d'une famille de dynastes locaux cariens dont le berceau, pense-t-on, se trouvait à Mylasa (la moderne ville de Milas), située au cœur de la Carie antique, dans le sud-ouest de la Turquie moderne.¹ L'accession au pouvoir de cette famille date probablement de 391 av. J.-C.², lorsque le Grand Roi perse décida, pour des raisons stratégiques liées à son combat contre Sparte, de réorganiser la grande satrapie occidentale qui réunissait jusqu'alors la Lydie, l'Ionie, la Carie et la Lycie, en la divisant en autant de satrapies distinctes (fig. 1). Fait unique dans l'histoire de l'empire perse, le Grand Roi n'envoya pas en Carie de commandant issu de son proche entourage, préférant nommer à la tête de la satrapie un dynaste local, Hékatomnos, lequel fonda la dynastie des Hékatomnides à laquelle appartient notamment le fameux Mausole. La situation ambiguë de ces dynastes locaux, à la fois imprégnés d'hellénisme et investis de l'autorité satrapale, fait des Hékatomnides une dynastie particulière.

Traiter la question de leur portrait, en termes de représentation du pouvoir, relève en grande partie de la gageure. Il suffit en effet de se pencher sur les sources littéraires ou archéologiques pour s'apercevoir que, sur ce point, les informations disponibles sont ténues. Non pas parce qu'il n'a pas existé de statues portraits des Hékatomnides – les sources archéologiques qui témoignent du contraire sont nombreuses³ –, mais

1 La bibliographie consacrée aux Hékatomnides est abondante. On citera par exemple Hornblower 1982, Ruzicka 1992 et Carstens 2009.

2 Hornblower 1982, 37–38.

3 Voir, par exemple, la base de statues d'Iasos, dédiée aux membres de la dynastie et probablement érigée lors du règne d'Idrieus : Masturzo 2015. On trouve



1 Carte générale de l'Anatolie

parce qu'il ne reste le plus souvent de ces monuments que les bases inscrites ; quant aux fragments conservés des statues, leur identification est souvent très incertaine.

Je me propose de faire ici un rapide tour d'horizon des différentes sources, en élargissant mon propos à l'iconographie dynastique hékatomnide. Cette production iconographique, relativement homogène, donne en effet de ces dynastes l'image de personnalités issues d'une culture hybride : à la frontière des mondes perse et grec, ils en adoptent les codes de représentation, tout en mettant en valeur l'originalité autochtone de leurs origines.⁴

1. IMAGES FIGURÉES

Du fait de la rareté des sources, archéologues et historiens ont souvent été amenés à surinterpréter les rares témoignages disponibles pour identifier tel ou tel portrait figuré des membres de la dynastie. Un examen rapide montre en effet que la plupart de ces identifications ne tiennent pas.

1.1. MAUSOLE ET ARTÉMISIA DU BRITISH MUSEUM

Parmi les nombreux vestiges mis au jour lors des fouilles du Mausolée d'Halicarnasse figure une série de statues «colossales», de près de trois mètres de haut, dont on restitue la position originale alternativement

également des vestiges de ces bases et/ou fragments de statues attribuées à la dynastie à Caunos (Bean 1953, n^{os} 3-4), Priène (Carstens 2009, 114-115), Latmos-Héraklée.

⁴ Sur l'originalité de la culture hékatomnide, voir Henry 2013a.

entre les colonnes du *ptéron* du monument⁵ ou entre les semi-colonnes engagées du mur arrière du même *ptéron*.⁶ Deux d'entre elles sont particulièrement bien conservées (fig. 2).⁷ Leur identification à Mausole et Artémisia est fondée sur une série de critères tels que la taille des statues, la qualité d'exécution, leur emplacement et le caractère local des attributs de la figure mâle (barbe, cheveux longs), etc. ; or on oublie trop souvent que cette série colossale comprend près de quatre-vingts fragments appartenant à au moins douze personnages (dont six hommes et cinq femmes). Ce serait donc une coïncidence extraordinaire si les deux seules statues conservées presque intégralement représentaient effectivement les deux commanditaires de la tombe monumentale.

En outre, la localisation de la découverte, au nord du bâtiment, ainsi que des détails dans la posture et le niveau de finition du prétendu Mausole indiquent clairement que la statue était placée à l'extrémité ouest de la face nord de la tombe, soit l'une des parties les moins visibles du monument.⁸

Toutefois, si l'on doit rejeter l'identification de ces deux statues numérotées 26 et 27 comme étant celles de Mausole et d'Artémisia, force est de constater qu'elles appartiennent au groupe dynastique qui devait, en toute probabilité, représenter les membres de la famille régnante, sur plusieurs générations à en croire le nombre élevé des individus.⁹

Or, une analyse stylistique de ces statues ne nous apprend que peu de chose sur les attributs du pouvoir, comme le souligne G. Waywell.¹⁰ L'impression générale donnée par la statue 26 est celle d'un type anatolien, caractérisé par la barbe fournie, les longs cheveux et la tunique : autant d'éléments déjà présents dans l'iconographie lycienne du V^e s. av. J.-C., voire dans l'iconographie perse à des périodes antérieures. Trois détails semblent cependant directement inspirés de types grecs : l'*himation*, qui reste relativement courant ; les sandales, dont le type très particulier se retrouve exclusivement à Delphes et dans la région d'Athènes ; enfin, le

5 Waywell 1978, fig. 1.

6 Jeppesen 2002, 164–170.

7 Elles sont connues sous les numéros d'inventaire 26 et 27 du catalogue de Waywell 1978.

8 Cette question fut d'ailleurs soulevée par Waywell 1989, qui conclut (p. 29) quant à l'identification de Mausole : *»We are well beyond the limits of evidence and adrift in the realms of speculation«.*

9 Jeppesen 2002, fig. 18.7.

10 Waywell 1978, 41–43.



2 Les statues 26–27 provenant du site du Mausolée d'Halicarnasse

pli de l'*himation*, lui aussi caractéristique de la mode grecque. Les mêmes conclusions peuvent être apportées à l'étude de la statue féminine, pour laquelle on trouve des éléments de comparaison à Delphes, Cyrène, Thasos ; les sandales sont clairement grecques, tandis que la chevelure, archaïsante, rappelle des représentations anatoliennes que l'on trouve en Lycie, par exemple.¹¹

Ainsi, aucune de ces deux statues ne comporte d'élément décisif traduisant une représentation du pouvoir : ni couronne, ni sceptre, ni attribut particulier susceptible même de nous indiquer qu'elles auraient été conçues dans un tel but. Enfin, on peut penser que tel détail vesti-

¹¹ Pour les détails de l'analyse stylistique, nous renvoyons à Waywell 1978.



3 Le colosse assis provenant du site du Mausolée d'Halicarnasse

mentaire, s'il permet d'identifier les sculpteurs, a peu d'importance dans l'économie de la représentation, compte tenu de la distance à laquelle se trouvait le public.

En fait, l'unique élément de statuaire qui semble traduire une représentation du pouvoir appartient au colosse assis (fig. 3).¹² Au sujet de ce fragment, le seul qui représente un personnage qui n'est ni en mouvement ni debout, Geoffrey Waywell écrit : *«The pose is that of a prince or hero or god-like figure»*, et il ajoute : *«It is probable that it should be identified as Mausollos»*. C'est probablement la raison pour laquelle la localisation de la statue est restituée au centre de la face orientale du bâtiment,

¹² Waywell 1978, no 29.

où elle occupe le point de convergence d'une longue double procession. Si tel était le cas, nous serions bien en présence d'un portrait réellement significatif du pouvoir hékatomnide. Encore faudrait-il pouvoir y déceler ses attributs. Or, la faible conservation de ce fragment ne nous apprend, à cet égard, rien de plus que les deux statues précédemment mentionnées.

1.2. SARCOPHAGE ET PEINTURES MURALES DE UZUN YUVA

Ces dernières ne sont toutefois pas sans rappeler une récente découverte effectuée au cœur de la ville moderne de Milas, l'ancienne capitale hékatomnide, au lieu-dit Uzun Yuva. Il s'agit d'une tombe monumentale, composée d'un podium central entouré d'un large *téménos* et dont les dimensions sont équivalentes à celles du Mausolée d'Halicarnasse.¹³ Le bâtiment, inachevé, présente, en outre, de très nombreux éléments architecturaux et de décors similaires à ceux du Mausolée, de sorte qu'il est généralement admis que la tombe doit être identifiée à un proto-Mausolée, entamé par Mausole lui-même puis abandonné suite au déplacement de sa capitale depuis Mylasa vers Halicarnasse. Une discussion passionnée concernant l'identité du propriétaire de la tombe s'est engagée entre archéologues et historiens de la Carie depuis la découverte fortuite de la chambre funéraire sous le podium en 2010, suite au pillage de la structure. La chambre recèle en effet un très large sarcophage dont les reliefs mettent en scène des personnages dont les caractéristiques physiques et vestimentaires sont quasiment identiques à celles présentées plus haut. Le sarcophage est intact, hormis le couvercle, et offre des détails précieux quant à la représentation du statut de dynaste/satrape des Hékatomnides et à l'ambiguïté de leurs références pluri-culturelles.

Cependant, les représentations les plus frappantes se situent, non pas sur ce sarcophage hors norme, mais bien plutôt dans la série de peintures appliquées sur les murs en marbre de la chambre. Malgré la présence de très nombreuses photos sur internet, il ne m'est malheureusement pas permis de reproduire des illustrations de ces représentations, ni de les commenter, suite à une directive très ferme du ministère de la Culture turc. Une analyse de ses peintures, notamment du personnage central, assis sur un trône doré et tenant à la main un sceptre en or, aurait pourtant beaucoup apporté à la discussion qui nous intéresse ici¹⁴.

¹³ Rumscheid 2010.

¹⁴ Encore faut-il garder à l'esprit que l'impact de ces représentations devait être limité puisque, ornant un sarcophage et les murs d'une chambre funéraire



4 La stèle de Tégée

1.3. ADA ET IDRIEUS DE TÉGÉE

En fait, la seule représentation de dynastes satrapes de Carie dont nous soyons certains figure sur une stèle votive découverte bien loin de la Carie, à Tégée en Grèce (fig. 4).¹⁵ Cette stèle, dont manque la partie inférieure, représente un Zeus Labraundos entouré du couple de dynastes ayant succédé à Mausole et Artémisia, à savoir Idrieus, à droite, accompagné de sa sœur/épouse Ada, à gauche.

Ici, le traitement des personnages est relativement succinct et ne permet pas une analyse très fine du portrait des personnages représentés. Les vêtements sont identiques à ceux rencontrés jusqu'ici, soit un

scellée et enfouie plusieurs mètres sous terre, elles n'étaient pas destinées à être vues par un large public.

¹⁵ Smith 1916, 65–70 ; Tod 1948, n° 161A.



5 Tête colossale de Priène



6 Tête colossale provenant du site du Mausolée d'Halicarnasse

himation recouvrant une tunique. La principale différence d'avec les statues précédemment mentionnées réside dans la chevelure relativement courte d'Idrieus, qui se trouve être plus proche de celle de Zeus lui-même. Comme Zeus également, Idrieus porte une lance qui pourrait être interprétée comme le symbole d'une certaine autorité. Quant à la posture des personnages, il s'agit d'une forme relativement classique d'adoration telle qu'on la trouve en Grèce.

Ici, comme dans le cas du Mausolée, et avant d'aller plus loin dans l'interprétation de ces portraits, il conviendra de s'interroger en premier lieu sur l'identité du commanditaire de cette stèle découverte au cœur du Péloponnèse¹⁶, et sur celle du public concerné.

1.4. ADA DE PRIÈNE

D'autres fragments de sculpture sont attribués à la dynastie hékatomnide. Le meilleur exemple de cette modeste série nous est fourni par le site de Priène, où a été mise au jour une tête féminine (fig. 5) qui ressemble en tout point à une autre figure féminine provenant du site du

¹⁶ Hornblower 1982, 240–241.

Mausolée d'Halicarnasse (fig. 6).¹⁷ Malheureusement, dans la plupart des cas, ces exemples nous renseignent davantage sur la présence des Hékatomnides, ou tout au moins de leur influence, à tel et tel endroit, plutôt que sur la variété des portraits hékatomnides, tant ils semblent tous inspirés d'un même modèle dont le caractère archaïsant est attribué, par les savants, à cette forme de Renaissance ionienne qui cherchait à raviver la grandeur des sanctuaires ioniens et de leurs expressions artistiques.¹⁸

Comme on peut le constater, les quelques témoignages archéologiques statuaires demeurent relativement muets sur l'expression du pouvoir hékatomnide. C'est pourquoi je propose d'élargir mon propos à l'iconographie monétaire et architecturale.

2. ICONOGRAPHIE MONÉTAIRE

L'iconographie monétaire hékatomnide, dont K. Konuk a largement démontré le caractère dynastique, apporte un certain nombre d'éléments à notre réflexion.¹⁹ En effet, nous savons le rôle joué par les monnaies dans la diffusion d'une idéologie propre à l'autorité émettrice. Or, à cet égard, les monnaies hékatomnides illustrent les ambiguïtés soulignées plus haut.

En effet, même si l'iconographie monétaire hékatomnide représente très largement des types ioniens ou cariens, certaines émissions semblent clairement rappeler les liens qui unissent la dynastie hékatomnide et le pouvoir central perse (fig. 7) : sous Hékatomnos d'abord, on trouve sur une unique monnaie du British Museum la représentation du Roi perse, héros tueur de griffon, puis, sous Mausole, celle du Roi archer. Il s'agit de deux représentations relativement bien connues dans l'iconographie perse. En Carie, ces deux émissions sont systématiquement associées, au revers, à Zeus Labraundos. L'association de ces deux représentations n'est pas anodine et semble souligner la double autorité perse et carienne exercée par les dynastes, à la fois satrapes de l'empire perse et grands prêtres du culte de Zeus Labraundos et, à ce titre, protecteurs et patrons de son sanctuaire.²⁰ Ce rappel de la légitimité du pouvoir hékatomnide sur la Carie à travers la représentation du Roi perse, héros, disparaît ce-

¹⁷ Schipporeit 1998, 220–228 ; Carstens 2009, 114–115.

¹⁸ Isager 1994 ; Pedersen 2001–2002.

¹⁹ Konuk 1998 et 2013.

²⁰ Strab. 14, 659.

**Hekatomnos, Mysia :**

- 1) 12 obols, c. 390-380 BC, collection privée européenne ;
 2) AR triobol, c. 390-380 BC, Londres, the British museum, 1971 6-14-1, es leu ;
 3) AR tetradrachm, c. 380 BC, auction, CNG, Trion XV (03.01.2012), 1246.

**Mausole, Mysia :**

- 4) AR stater (12 obols), c. 377 BC, auction, Gorny & Mosch, Giessener Münzhandlung, 169 (12.10.2008), 503 ;
 5) AR tetradrachm, c. 377 BC, Londres, the British museum, 1981 5-25-1. Ex 'Pixodarus hoard' ;
 6) AR tetradrachm, c. 377 BC, Paris, Bibliothèque nationale, *Trinité*, p. 159, 116, pl. 91, 6.

Mausole, Halikarnasse :

- 7) AR tetradrachm, c. 370-60 BC, auction, CNG, Trion XIV (04.01.2011), 326.

**Idrieus, Halikarnasse :**

- 8) AR trihemibol, c. 350-340 BC, Söke, Muharrem Kayhan collection, SNG Kayhan, 885.
 9) AR didrachm, c. 350-340 BC, Söke, Muharrem Kayhan collection, SNG Kayhan, 881.
 10) AR tetradrachm, c. 350-340 BC, auction, Dr. Busso peus nachfolger 399 (04.11.2009), 165.

**Pixodaros, Halikarnasse :**

- 11) AR tetradrachm, 341 BC, Söke, Muharrem Kayhan collection, SNG Kayhan, 890.
 12) AR didrachm, c. 340-336 BC, auction, Numismatik Lanz München 146 (25.05.2009), 229.

Rhodoptates, Halikarnasse :

- 13) AR tetradrachm, c. 336-334 BC, Söke, Muharrem Kayhan collection, SNG Kayhan, 899.

7 Exemples de monnaies hékatomnides

pendant relativement rapidement à l'époque de Mausole, pour être remplacé par une figure d'Apollon. Il serait tentant d'expliquer la présence temporaire du symbole de l'autorité perse dans les premières années du règne des Hékatomnides par les difficultés inhérentes à cette période de transition, au cours de laquelle les autres dynastes cariens ont dû accepter la prévalence d'un de leurs pairs. De fait, les sources nous apprennent

l'existence d'au moins quatre complots contre la personne de Mausole, qui témoignent des conflits que fit sans doute naître l'élévation des Hékatomnides au rang de satrapes.²¹

Quoi qu'il en soit, la figure du Roi perse héros semble disparaître au moment du transfert de la capitale carienne de Mylasa vers Halicarnasse, peu après l'accession au pouvoir de Mausole.²² L'iconographie monétaire emprunte alors à la frappe locale d'Halicarnasse : les protomés de lion des types mylésiens et les représentations du Roi héros sont alors remplacés par une figure d'Apollon.

Ce phénomène peut être interprété de deux façons différentes. Selon une première lecture, le déplacement de la capitale aurait amené les Hékatomnides à placer leur autorité sous le patronage d'Apollon, dont le sanctuaire, localisé au sommet de la péninsule du Zéphyrion, dominait physiquement le palais dynastique.²³ Selon une seconde explication, la fondation de la capitale carienne à Halicarnasse se serait accompagnée d'une réécriture de la généalogie hékatomnide : l'association du Mausole mythique, fils du dieu soleil (mentionné par Plutarque), et du Mausole humain, aurait permis à ce dernier d'asseoir son autorité grâce à une généalogie d'origine divine. Ce thème est largement discuté, notamment à propos de l'iconographie du Mausolée.²⁴

D'une manière générale, les références iconographiques du monnayage hékatomnide sont essentiellement religieuses. Ainsi une vue d'ensemble des frappes hékatomnides révèle immédiatement l'importance accordée à la figure du Zeus de Labraunda, divinité tutélaire de la région de Mylasa aux hautes époques et dont le sanctuaire deviendra, sous les Hékatomnides, un lieu de culte pan-carrien. L'association des membres de la dynastie à Zeus Labraundos, introduite sous Hékatomnos, devient la norme sous ses successeurs : Mausole, Idrieus, Pixodaras et enfin Rhoontopates. Cette apparition systématique souligne l'ancrage local de la dynastie, tout en lui donnant une aura régionale, à l'époque

²¹ Tod 1948, n° 138 et *Syll.*³ n° 169.

²² Vitr. 2, 8. 10. La date de cet événement est loin d'être assurée. Sur la question voir : Bockish 1969, 143-149 ; Hornblower 1982, 78-105 ; Ruzicka 1992, 35-36 ; Pedersen 1994 ; Klinkott 2009, 158 et Rumscheid 2009, 179, 183-184.

²³ Pour un état de la recherche sur cette question, voir http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ih/forskning/forskningsprojekter/halikarnassos/sites_and_places/apollo (9-11-2015).

²⁴ Pseudo-Plutarque, *De Fluviiis*, 25, 1. Hornblower 1982, 334-336 après Waywell 1978.

où le culte de Zeus Labraundos est pratiqué dans l'ensemble de la Carie. La représentation systématique du Zeus de Labraunda permet également de renforcer l'hypothèse selon laquelle l'office de roi des Cariens était une position à l'aspect éminemment religieux et émanait du titre de grand prêtre du culte de Zeus, dont le sanctuaire semble avoir été un des lieux privilégiés de réunion du *koinon* des Cariens. Si tel était le cas, la représentation du Zeus de Labraunda sur les monnaies hékatomnides s'apparenterait à une représentation du pouvoir dynastique par procuration divine.

3. ICONOGRAPHIE ARCHITECTURALE

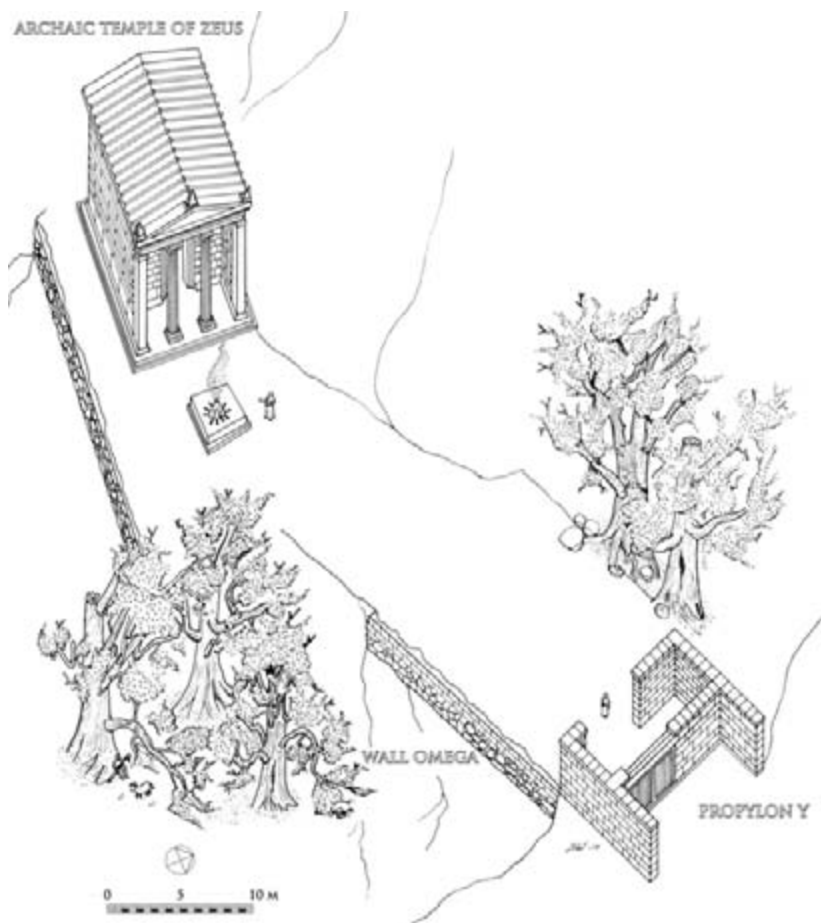
Probablement est-ce la raison pour laquelle les Hékatomnides attachèrent tant d'importance au développement architectural du sanctuaire de Labraunda. Formé à l'origine d'un simple temple distyle *in antis* encadré de terrasses (fig. 8), le sanctuaire fut en effet entièrement réaménagé sous le patronage de Mausole et d'Idrieus.²⁵ En quelques décennies, ils transformèrent le modeste sanctuaire en un lieu de culte majeur, construisant une série de longues terrasses portant les bâtiments les plus aboutis et probablement parmi les plus monumentaux de la Carie. Propylées, *stoaï*, temple et trésors (*oikoi*), notamment, sont ainsi construits au sein d'un ensemble qui paraît avoir été planifié avec soin (Pl. 1).²⁶ Au sein de ces bâtiments, on trouve deux éléments qui échappent au canon du sanctuaire grec, pourtant largement représenté à Labraunda. Il s'agit des *andrônes* A et B, bâtis et dédiés respectivement par Idrieus et son frère Mausole. Ces *andrônes*, salles de banquet monumentales, présentent une architecture qui, à première vue, semble parfaitement correspondre aux codes de l'architecture grecque. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'organisation des façades, mêlant colonnades ioniques et entablement dorique, s'oppose au canon grec (Pl. 2).²⁷ De plus, la mise au jour de deux fragments de statues de sphinx, correspondant aux deux acrotères d'angle de la façade antérieure, vient un peu amoindrir le caractère grec du bâtiment en y ajoutant une touche orientalisante (fig. 9).²⁸ Le plan, enfin, est relativement atypique. Le mur du fond de la pièce

²⁵ Sur Labraunda archaïque, voir Hellström à paraître.

²⁶ Voir notamment Hellström 1991.

²⁷ Hellström 1996a.

²⁸ Gunter 1995, 21–30 ; Carstens 2010.



8 Le sanctuaire de Labraunda à l'époque archaïque

centrale est en effet percé d'une large niche dont la fonction est peu sûre. Par comparaison avec le relief découvert à Tégée, P. Hellström propose, de manière assez convaincante, d'y restituer une représentation analogue à celle de la stèle où le dieu serait représenté, entouré du couple dynastique (fig. 10).²⁹

Ces bâtiments semblent ainsi offrir une synthèse assez fidèle de l'ambiguïté hékatomnide, traduite par une représentation hybride, qui fait

²⁹ Hellström 1997, fig. 209.



9 Le sphinx de Labraunda

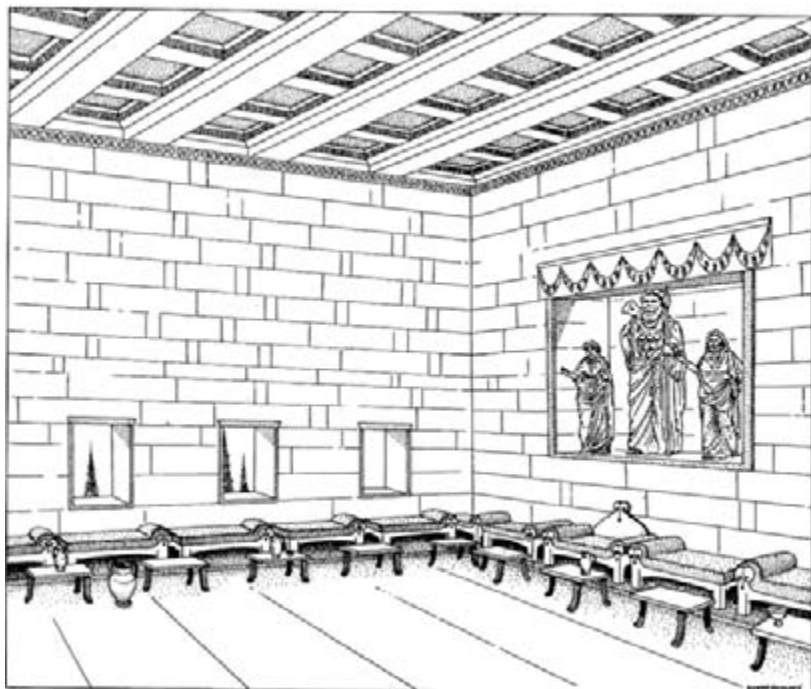
référence aux mondes grec et perse sans toutefois y souscrire pleinement et en laissant une large place aux racines locales.

La même remarque peut s'appliquer à l'architecture du Mausolée d'Halicarnasse, dans lequel certains voient la marque d'un hellénisme patenté alors que d'autres y lisent les racines anatoliennes de son concepteur³⁰, même si les origines du type de bâtiment doivent probablement être recherchées en Carie même.³¹

S'agissant de la représentation du pouvoir ou des médias visant à transmettre un message politique, les programmes iconographiques utilisés par les Hékatomnides semblent donc complexes, changeants et sujets à des interprétations très variées. C'est pourquoi il me paraît

30 La complexité de l'analyse des traits architecturaux et iconographique du Mausolée est résumée dans Hornblower 1982, chap. IX.

31 Henry 2013b.



10 Vue restituée de l'intérieur de l'*Andron B*

nécessaire de les étudier avec recul, sans s'en tenir au détail de tel ou tel portrait, à l'émission de telle ou telle monnaie ou aux particularités architecturales de tel ou tel bâtiment.

La force des portraits hékatomnides semble en effet tenir davantage à leur caractère répétitif et homogène qu'à leur singularité. De Caunos aux plaines du Péloponnèse en passant par Halicarnasse, Iasos, Latmos et Priène, les sources indiquent que ces statues en pied, de bronze et de marbre, devaient être présentes dans la plupart des grands centres urbains de Carie et des régions voisines. Quant à la force des monnaies hékatomnides, elle tient moins à leur iconographie qu'au fait que ces dynastes ont su imposer un monnayage pérenne dont l'émission, notamment de petits bronzes propres aux échanges de modeste valeur, leur permit de pénétrer profondément la société carienne. Enfin, la force du message architectural imposé par les Hékatomnides ne réside pas dans l'agencement de tel ou tel bâtiment, mais plutôt dans l'omniprésence de leurs réalisations architecturales et leur impact sur le paysage carien. Ainsi, dans la réorganisation du plan urbain d'Halicarnasse, ce n'est pas

le palais qui tient la place d'honneur, mais la tombe monumentale de Mausole, véritable point de repère placé au centre de la ville nouvelle et autour duquel la trame urbaine semble avoir été organisée.

De fait, l'ensemble du paysage carien fut modifié par l'action des Hékatomnides. À ces bâtisseurs infatigables on attribue notamment la paternité de la plupart des fortifications des grandes villes cariennes³², nombre d'entre elles semblant avoir été refondées à cette occasion.

À Labraunda, cette appropriation se traduit très clairement par la répétition des dédicaces dynastiques monumentales portées par les architraves des bâtiments nouveaux.³³ Depuis l'entrée du sanctuaire et jusqu'à la terrasse du temple, le visiteur se doit de traverser une série de bâtiments portant tous le nom des dynastes, comme autant de voiles qui se soulèvent sur son passage. Et, arrivé à la terrasse supérieure, il constate que le bâtiment le plus imposant n'est pas le temple, mais l'*andron* d'Idrieus.

Ainsi, il me semble que le portrait des Hékatomnides se dessine dans la monumentalité de leurs constructions et leur omniprésence, à tous les niveaux de la société carienne, dans les domaines économique, politique, urbain et religieux. Il se lit dans le panorama même du paysage carien, dans les murs qui entouraient leurs villes, dans les marchés qui enrichirent leur population, dans le développement du culte dont ils se firent les patrons. Les Hékatomnides se voyaient comme les bâtisseurs et les garants de l'unité de la société carienne, personnages omnipotents et omniprésents auxquels celle-ci ne tarda d'ailleurs pas à vouer un culte.³⁴

³² Pimouguet-Pédarros 2000, chap. IV.

³³ Hellström 1996b; Umholtz 2002.

³⁴ Pour une trace de culte à Iasos : Maddoli – Fabiani – Nafissi 2007, 248–251 nos. 11–13; Nafissi 2010 : 160; Maddoli 2010; et à Labraunda : Isager and Karlsson 2008.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1 O. Henry

Fig. 2-6 Londres, BM 1857,1220.232 ; 1857,1220.235 ; 1914,0714.1 ; 1870,0320.138 ; 1857,1220.259

Fig. 7 d'après Konuk 2013, pl. 1-3

Fig. 8 d'après Hellström à paraître, fig. 72

Fig. 9 photo D. Löwenborg

Fig. 10 d'après Hellström 1999, fig. 209

Pl. 1 O. Henry

Pl. 2 dessin Th. Thieme et F. Löfvenberg

BIBLIOGRAPHIE

Bean 1953 Bean, George E. : Notes and inscriptions from Caunus. In : JHS 73 (1953), 10-35.

Bockisch 1969 Bockisch, Gabriele : Die Karer und ihre Dynasten. In : Klio 51 (1969), 117-175.

Carstens 2009 Carstens, Anne Marie : Karia and the Hekatomnids : The creation of a dynasty. (BAR Int. ser. 1943). Oxford 2009.

Carstens 2010 Carstens, Anne Marie : The Labraunda sphinxes. In : Nieling, Jens - Rehm, Ellen (éd.) : Achaemenid impact in the Black Sea. Communication of powers. Aarhus 2010, 41-46.

Gunter 1995 Gunter, Ann C. : Marble sculpture. (Labraunda. Swedish excavations and researches 2/ 5). Stockholm 1995.

Hellström 1991 Hellström, Pontus : The architectural layout of Hekatomnid Labraunda. In : RA (1991), 297-308.

Hellström 1996a Hellström, Pontus : The Andrones at Labraynda. Dining halls for Protohellenistic kings. In : Hoepfner, Wolfram - Brands, Gunnar (éd.) : Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige. Mainz 1996, 164-169.

Hellström 1996b Hellström, Pontus : Hekatomnid display of power at the Labraynda sanctuary. In : *ibid.* - Alroth, Brita (éd.) : Religion and power in the Ancient world. Uppsala 1996, 133-138.

Hellström 1999 Hellström, Pontus : Sculpture from Labraynda. In : Jenkins, Ian - Waywell, Geoffrey B. (éd.) : Sculptors and sculpture of Caria and the Dodecanese. Londres 1999, 109-112.

Hellström à paraître Hellström, Pontus : Early Labraunda : Excavations on the temple terrace 1949–1953. In : Henry, Olivier – Konuk, Koray (éd.), *Karia Arkhaia*. La Carie, des origines à la période pré-hékatomnide. Actes du colloque d'Istanbul 14–16 nov. 2013. Istanbul à paraître.

Henry 2013a Henry, Olivier (éd.) : 4th century Karia : Defining a Karian identity under the Hekatomnids. (*Varia Anatolica* 28). Istanbul 2013.

Henry 2013b Henry, Olivier : A tribute to the Ionian Renaissance. In : Henry 2013a, 81–90.

Hornblower 1982 Hornblower, Simon : Mausolus. Oxford 1982.

Isager 1994 Isager, Jacob (éd.) : Hekatomnid Karia and the Ionian Renaissance. (*Halicarnassian studies* 1). Odense 1994.

Jeppesen 2002 Jeppesen, Kristian, The Maussolleion at Halikarnassos 5, The superstructure. Aarhus 2002.

Klinkott 2009 Klinkott, Hilmar : Die Karer im Achaimenidenreich. In : Rumscheid, Frank (éd.) : *Die Karer und die Anderen*. Bonn 2009, 149–162.

Konuk 1998 Konuk, Koray : The coinage of the Hekatomnids of Caria. Unpublished D.Phil. dissertation, Oxford 1998.

Konuk 2013 Konuk, Koray : Coinage and identity under the Hekatomnids. In : Henry 2013a, 101–121.

Maddoli 2010 Maddoli, Gianfranco : Du nouveau sur les Hékatomnides. In : Bremen, Riet van – Carbon, Jan-Mathieu (éd.) : *Hellenistic Karia*. Oxford 2010, 123–131.

Maddoli – Fabiani – Nafissi 2007 Maddoli, Gianfranco – Fabiani, Roberta – Nafissi, Massimo : Epigrafi di Iasos. *Nuovi supplementi*. In : *La Parola del Passato* 62 (2007), 193–372.

Masturzo 2015 Masturzo, Nicolò : Il piedistallo del monumento per gli Ecatomnidi. In : *StClOr* 61 (2015), 27–61.

Nafissi 2010 Nafissi, Massimo : The Hekatomnids and Caria. In : Berti, Fede et al. (éd.) : *Wandering marbles. Marbles from Iasos at the Istanbul Archaeological Museum*. Catalogue de l'exposition Istanbul Arkeoloji Müzeleri 2010, 39–41.

Pedersen 1994 Pedersen, Poul : The fortifications of Halikarnassos. In : *REA* 96 (1994), 215–235.

Pedersen 2001–2002 Pedersen, Poul : Reflections on the Ionian Renaissance in Greek architecture and its historical background. In : *Hephaistos* 19–20 (2001–2002), 97–130.

Pimouguet-Pédarros 2000 Pimouguet-Pédarros, Isabelle : *Archéologie de la défense. Histoire des fortifications antiques de Carie, époques classique et hellénistique*. Presses universitaires de Franche-Comté 2000.

Rumscheid 2009 Rumscheid, Frank : Die Leleger : Karer oder Andere ? In : *ibid.* (éd.), *Die Karer und die Anderen*. Bonn 2009, 173–193.

Rumscheid 2010 Rumscheid, Frank : Maussollos and the ›Uzun Yuva‹ in Mylasa : an unfinished Proto-Maussolleion at the heart of a new urban centre ? In : Bremen, Riet van – Carbon, Jan-Mathieu (éd.) : *Hellenistic Karia*. Oxford 2010, 69–102.

Ruzicka 1992 Ruzicka, Stephen : Politics of a Persian dynasty : the Hecatomnids in the fourth century B. C. University of Oklahoma Press 1992.

Schipporeit 1998 Schipporeit, Sven T. : Das alte und das neue Priene. Das Heiligtum der Demeter und die Gründung Prienes. In : *IstMitt* 48 (1998), 193–236.

Smith 1916 Smith, A. Hamilton: Some recently acquired reliefs in the British Museum. In : *JHS* 36 (1916), 65–86.

Tod 1948 Tod, Marcus N. : A selection of Greek historical inscriptions. Oxford 1948.

Umholtz 2002 Umholtz, Gretchen : Architraval arrogance ? Dedicatory inscriptions in Greek architecture of the Classical period. In : *Hesperia* 71/3 (2002), 261–293.

Waywell 1978 Waywell, Geoffrey B. : The free-standing sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum : a catalogue. London 1978.

VINCENZO SALADINO

IL REALISMO NEI RITRATTI DEI GOVERNANTI, LA STATUA DI SEUTE III E LE MONETE CONIATE IN ASIA MINORE IN EPOCA ACHEMENIDE

Nel settembre del 2004 una magnifica testa virile in bronzo (tav. 3) è tornata alla luce davanti alla tomba di Seute III, re dei Traci morto intorno al 300 a.C. Della statua nient'altro è rimasto, ma l'ipotesi che lo raffigurasse, oltre che dal luogo di rinvenimento, è avvalorata dal confronto della testa con i profili monetali di quel sovrano (fig. 1).¹ Abbiamo così acquisito un nuovo appiglio cronologico, grazie al quale potremo verificare la datazione di altri ritratti tramandati solo da copie romane, i cui archetipi sono stati attribuiti alla prima età ellenistica.² Nel secolo scorso la presunta somiglianza con i personaggi raffigurati aveva indotto a cercare in quei volti peculiarità rivelatrici del carattere, interpretandole alla luce dei trattati antichi di fisiognomica; oggi invece più che all'analisi psicologica si fa ricorso a strumenti euristici derivati dalla semiotica e dall'antropologia culturale,³ che hanno portato a focalizzare l'attenzione sull'*habitus* delle statue greche raffiguranti persone effettivamente esistite

1 Saladino 2013, 134–145.

2 Notevole impegno è stato speso per inserirli in una sequenza cronologica corroborata da analisi stilistiche in varia misura influenzate dalle *Stilphasen* di Kraemer (von den Hoff 1994, 12–13), ma è ormai chiaro che lo sviluppo della scultura ellenistica fu meno lineare di quanto un tempo si immaginasse: Kunze 2002, 20–23; Jaeggi 2008, 137–142.

3 Cfr. Voutiras 1980, 36–39; Giuliani 1986, 9. 51–55; Dillon 2006, 8–10. 177–178 note 58–65; Jaeggi 2008, 21–27. 30–31; La Rocca 2011, 28.



1 Moneta in bronzo di Seute III

o presunte tali.⁴ È tornata così di attualità la questione del realismo di quelle sculture:⁵ temi e motivi tratti dalla vita quotidiana si incontrano già in età arcaica,⁶ ma nell'arte greca fin dagli esordi era prevalsa la tendenza a guardare la realtà attraverso una lente concettuale.⁷ Per le statue iconiche gli scultori si attenevano a tipi di riferimento,⁸ che, pur avendo una notevole varietà,⁹ erano accomunati dalla riluttanza a lasciar emer-

4 Per brevità le chiamerò statue iconiche, senza tener conto dell'uso pliniano di questa definizione (Plin. nat. 34, 16), anche perché l'interpretazione di quel passo rimane controversa (Maddoli – Nafissi – Saladino 1999, 168–169).

5 Gli storici dell'arte continuano a servirsi di questo e di termini affini (come naturalismo e verismo), sia in relazione allo stile che al soggetto e ai contenuti delle immagini (Röhl 2014, 3–10. 15–21. 24–57). Lo stesso è avvenuto per l'antichità classica (Bonacasa 1990; von den Hoff 2003, 73–74; Stewart 2007, 128; Jaeggi 2008, 31–34), ma ultimamente ci si è chiesti se per l'arte greca sia appropriato parlare di realismo (Jaeggi 2008, 48–52). Alla crescente diffidenza verso l'uso del termine ha contribuito il mutevole significato attribuitogli nell'Europa moderna (Queyrel 2009, 234–235). Per il Novecento in effetti più che di realismo si dovrebbe parlare di realismi, visto che quell'etichetta è stata applicata a opere stilisticamente disparate (Caramel 2001, 27–34), mentre in Germania ulteriori complicazioni sono state create dal difficile rapporto con il realismo socialista della DDR (cfr. Dietrich 2011, 12–15 nota 2).

6 Himmelmann 1994, 63–64; Raeck 2013, 183–184. Al confronto il ventaglio dei temi trattati nell'arte classica appare più ristretto.

7 Stewart 1990, 78–79; Croissant 1994; Jaeggi 2008, 46–48.

8 Cfr. Protzmann 1977, 169–176; Fittschen 1988, 15–17; Himmelmann 1999, 39–47; Himmelmann 2000, 300–305; Jaeggi 2008, 85.

9 Fehr 1996, 825–829; Krumeich 1997, 21–24.

gere gli individui rispetto ai loro pari. Questo pregiudizio era di matrice aristocratica,¹⁰ ma fu riattualizzato dalle tendenze livellatrici affermatesi in età classica, quando l'egalitarismo divenne uno dei pilastri ideologici della democrazia.¹¹ Il caso meglio noto è quello di Atene, dove il *demòs* più che delle ricchezze cercò di appropriarsi del potere e dei valori dei ceti privilegiati, per consentirne la fruizione all'intera cittadinanza.¹² Nell'aristocrazia l'apprezzamento dell'*arete* era congenito,¹³ ma anche i regimi democratici onorarono chi aveva meriti straordinari, così come il funerale di stato, tributato dagli Ateniesi ai caduti sul campo, estese a tutti i cittadini la solennità di cerimonie in origine riservate ai membri di una élite guerriera.¹⁴

Le statue iconiche condividevano la generale tendenza della scultura greca all'idealizzazione, ma ciò non gli impediva di dialogare con il pubblico.¹⁵ Il loro messaggio poteva esser precisato dal contesto e dall'introduzione di varianti rispetto alle norme dettate da codici generalmente (ri)conosciuti,¹⁶ anche se ogni deviazione dai tipi canonici rischiava di esser recepita come una presa di distanza da valori che la comunità considerava fondanti.¹⁷ Particolari problemi poneva il realismo,¹⁸ a cui era tradizionalmente associata una connotazione negativa, visto che l'arte greca aveva fatto ricorso a sottolineature veristiche ed espressive per caratterizzare creature mitiche dalla natura violenta e selvaggia, come le Gorgoni, o poco propense a rispettare le regole della vita civile, come i

10 Musti 1981, 55–61; Raaflaub 1985, 112–118; Morris 1996, 19–21. 31–36; Fouchard 1997, 173–174.

11 Raaflaub 1996, 139–149; Morris 1996, 21–24. 36–42; Fouchard 1997, 214–221.

12 Meiksins-Wood 1988, 128–130. 137–145; Ober 1989, 248–261.

13 Nagy 1996, 582. 592–593; Duploux 2006, 271–278.

14 Loraux 1981, 47–54. 188–190; Ober 1989, 289–291. Dinamiche analoghe possono essere osservate nel banchetto e negli agoni.

15 Oltre a essere esposte in spazi pubblici (Ma 2013, 70–75. 111–113. 150–151. 212–225), queste sculture avevano iscrizioni che permettevano al committente di aprire un colloquio con lo spettatore: Schultz – von den Hoff 2007, 1–3; Ma 2013, 15–17. 38–43. 188; Stähli 2014, 125–129.

16 Cfr. Schneider 1974, 404; vedi anche più avanti la nota 33.

17 Himmelmann 1994, 87–88; Ma 2013, 289–290. 301–306.

18 Il realismo moderno, pur avendo premesse differenti, ha qualche convergenza con quello antico: recentemente un fine letterato, curatore delle opere di Pier Paolo Pasolini, ha collegato il realismo ottocentesco alla trasgressione e alla rottura dei canoni, citando *L'origine du monde*, quadro scandaloso dipinto nel 1866 da Gustave Courbet (Siti 2013, 10–17. 22–25).

Centauro.¹⁹ Conferme in tal senso possono esser ricavate dalle raffigurazioni di individui appartenenti ai ceti inferiori, presentati con tratti banalsici. Secondo Himmelmann in queste immagini di lavoratori, offerte come dono votivo, ogni valutazione negativa derivante dal loro aspetto sarebbe stata annullata da un rovesciamento semantico, prodotto dal desiderio dei dedicanti di presentarsi davanti alla divinità come in effetti apparivano.²⁰ La lettura in chiave religiosa del fenomeno, che pure ha qualche fondamento, non fornisce però una risposta esauriente,²¹ poiché le contraddizioni rilevabili in quelle immagini più che a scrupoli culturali sembrano riconducibili a conflitti sociali, dei quali può essere colto un riflesso nell'idea che si aveva del lavoro.

Dopo la metà del V sec. a.C. di realismo si può parlare per le caricature, oltre che per alcune immagini riconducibili al teatro o all'infanzia, mentre le raffigurazioni di lavoratori tendono a rarefarsi.²² Le motivazioni che orientano le preferenze dell'immaginario collettivo sono sempre complesse, ma non pare casuale che nel frattempo le attività più faticose e meno onorevoli fossero in misura crescente affidate a schiavi,²³ aggravando il distacco dei cittadini dal lavoro manuale.²⁴ Sarebbe semplificadorio collegare meccanicamente il *Kunstwollen* dell'epoca alle strutture economiche, ma è comunque significativo che quelle dinamiche sociali si trovassero in sintonia con l'idealizzazione che pervade l'arte

19 Maderna 2009, 19–21. 24–26. Associazioni con Chirone, centauro saggio ed educato, sono state viste nel ritratto di Pindaro, ma il suo volto squadrato sembra piuttosto evidenziare lo strenuo impegno con il quale il poeta si era votato alla poesia: cfr. Bergemann 1991, 186–189; Himmelmann 1995, 653–654; Giuliani 1998, 635–636; Himmelmann 2001, 64–66; Raeck 2003, 37–39; Hofter 2005, 219–224; Raeck 2013, 188.

20 Himmelmann 1994, 32–34. 47–48; Himmelmann 2001, 44–51.

21 Cfr. Giuliani 1998, 630–633; Raeck 2003, 34–37; Hofter 2005, 214–219.

22 Himmelmann 1994, 16–22; Giuliani 1998, 637–638. Quando le statue iconiche non sono documentate archeologicamente, è difficile stabilire fino a che punto fossero realistiche o persino reali, come nel caso della statua di Demetrio di Alopece raffigurante Pellico (Krumeich 1997, 179–181), che potrebbe essere un'invenzione letteraria (Stewart 1990, 274–275).

23 Meiksins-Wood 1996, 611–617; Jameson 2002; Andreau – Descat 2006, 67–74; Kyrtatas 2011, 100–110.

24 Descat 1986, 13–16; Meiksins-Wood 1988, 22–41; Ober 1989, 270–277; Descat 1998, 18–21.

classica e ne condiziona le scelte.²⁵ Una svolta si ebbe nell'ultima parte del IV sec. a. C., quando nelle statue iconiche si cominciò a ricorrere alla caratterizzazione fisiognomica per far emergere qualità e ruoli dei personaggi raffigurati.²⁶ Testimoni ne sono i ritratti di alcuni intellettuali famosi,²⁷ ma per capire le novità di questa fase, assieme all'emergere di grandi personalità,²⁸ bisogna mettere in conto l'ascesa dei Diadochi, la cui immagine venne diffusa sulle monete e in altri *media*.²⁹ Per loro si poneva in modo nuovo la questione della riconoscibilità, trattandosi di sovrani abituati a comparire in pubblico,³⁰ nei cui ritratti ci si poteva aspettare qualche rispondenza al loro effettivo aspetto o quanto meno all'immagine che intendevano dare di sé.³¹ Nei decenni seguenti lo sguardo degli artisti tornò anche a volgersi verso persone socialmente poco considerate, il cui aspetto contraddiceva vistosamente i parametri della

25 Himmelmann 2001, 61. Rivelatrice è la progressiva nobilitazione dei volti di Medusa e dei Centauri.

26 Nel dibattito su questi temi notevole influenza hanno esercitato le teorie di Bernhardt Schweitzer, alle quali peraltro sono state mosse fondate obiezioni (Fittschen 1988, 13-15; Hoffer 2012, 90-92). Le critiche hanno riguardato anche la distinzione tra immagini riferibili a tipi ideali e ritratti caratterizzati in senso individuale, della quale comunque viene fatto tuttora largo uso: cfr. Hölscher 1971, 12-23; Voutiras 1980, 23-24. 38-39; Fittschen 1988, 4-5; Vorster 2004, 383-384; Jaeggi 2008, 27-30. 46. 61-62. 151-155; La Rocca 2011, 21-23; Raecq 2013, 192.

27 L'esempio più significativo è il ritratto di Aristotele, il cui volto appare segnato dall'età e dalla tensione speculativa: Voutiras 2001, 139-141; von den Hoff 2003, 77-82; Vorster 2004, 421.

28 È possibile che il ruolo degli individui nella società greca sia stato sopravvalutato (Hoffer 2012, 88-89. 93-95), ma non si deve cadere nell'eccesso opposto. Sulla questione cfr. Hölscher 1973, 207-208; Krumeich 1997, 51-54; Murray 1998, 249-255; Duploux 2006, 289-292; Ma 2013, 225-233.

29 Hölscher 1971, 36-42; Murray 1998, 256-268; Kroll 2007, 113-114; Saladino 2013, 152-155. Tra i profili monetali dei sovrani ellenistici e le loro immagini a tutto tondo non c'era la stessa corrispondenza che contraddistingue l'iconografia imperiale romana (cfr. Smith 1988, 27-29; Brown 1995, 54; Sheedy 2007b, 11-15), ma il caso di Seute III mostra che poteva esserci una notevole convergenza.

30 Himmelmann 1995, 656-658; Giuliani 1997, 990-992.

31 In età classica non pare che tra le richieste dei committenti ci fosse la riconoscibilità fisiognomica delle statue iconiche: cfr. Fittschen 1988, 1-3; Himmelmann 2003, 19-22; Jaeggi 2008, 15-18. 35-36. 94-95; Ma 2013, 302-306. Per i governanti greci questa possibilità non è comunque immaginabile prima di Alessandro Magno: cfr. Hölscher 2009, 20-25.

bellezza ideale.³² Il naturalismo dello stile accomunava queste immagini a quelle dei sovrani e alle sculture coeve raffiguranti divinità o eroi mitici, ma contenuti e valori erano ovviamente differenti.³³ Le sculture di genere potevano svolgere varie funzioni, ma nell'ottica che abbiamo scelto interessa soprattutto il verismo impietoso di alcuni soggetti, che evidentemente andava incontro ai gusti di un pubblico nel quale le disuguaglianze economiche si erano ampliate³⁴ e che comunque non era urtato dalla resa analitica del decadimento fisico o della deformità di persone socialmente marginali, la cui diversità rassicurava chi sperava di non dover scendere mai così in basso.³⁵

32 Laubscher 1982, 60–63; Jaeggi 2008, 93–94. 133.

33 Solo in alcune epoche gli artisti greci hanno ritenuto opportuno evidenziare l'alterità etnica e/o sociale, dandone una descrizione veristica (Saladino 2014, 647–650), ma se sottoponiamo a un'analisi formale quelle immagini, ci accorgiamo che dettagli significativi erano già stati usati per altri soggetti. La differenza la creava il contesto, che specificava funzioni e significati di quei morfemi: cfr. Giuliani 1998, 628–629; Jaeggi 2008, 62–66. 83–84. 90–91. 138–139.

34 Lo squilibrio nella distribuzione della ricchezza, già significativo nell'Atene democratica (Ober 1989, 192–194), era andato aumentando nelle città ellenistiche (Mann 2012, 25–27), dove i lavori più umili continuavano a essere svolti da una manodopera servile (Andreau – Descat 2006, 85–91; Thompson 2011; Descat 2011). Inoltre alcuni stati, la cui economia è stata definita basilico-satrapica, tenevano parte della popolazione rurale in una condizione più simile a quella degli schiavi che a quella dei cittadini liberi (Musti 1981, 147–152).

35 Cfr. Laubscher 1982, 74–78; Maderna 2009, 26–28. Di realismo si è parlato anche a proposito della poesia alessandrina, che si rivolgeva a una élite sociale e culturale: Mastromarco 1979, 120–129. 131–136. In un epigramma Posidippo evidenzia la *aletheia* di una statua raffigurante Filita (Stewart 2007, 129–134; Queyrel 2009, 34–37. 40–42; Adornato 2015, 36–37), ma nella letteratura greca affermazioni analoghe hanno di solito implicazioni etiche più che formali (cfr. Borg 2005, 33–37; Jaeggi 2008, 44–45). Se poi il ritratto di Filita citato da Posidippo fosse riprodotto nel bustino marmoreo di Lione (Prioux 2008, 68–70 figg. 1–5; Queyrel 2009, 44–46 tav. 7), che ne reca il nome scritto sul peduccio, avremmo qualche difficoltà a evidenziarne dettagli realistici. D'altra parte già la statua di Xenombrotos (Paus. 6, 14, 12; Maddoli – Nafissi – Saladino 1999, 280–281), che doveva mostrarlo con l'aspetto idealizzato delle statue atletiche (cfr. Krumeich 1997, 200–205; Himmelmann 2001, 58–61), aveva sulla base un'iscrizione, in cui si affermava che la scultura era tale e quale l'olimpionico. Nel Medioevo lo stesso fu detto di opere che a noi appaiono lontane dal vero (Metzler 1971, 163–166).

Su questo sfondo va vista la statua bronzea di Seute III, nel cui volto la scelta di accentuarne l'espressività e il realismo intendeva probabilmente far percepire l'energia prorompente e la specificità etnica del re tracio. L'ignoto scultore usò a questo scopo le finezze del linguaggio plastico greco, ma sulla statua e sui profili monetali di Seute III potrebbero aver esercitato qualche influenza anche modelli culturali da tempo radicati nel Vicino Oriente. In quella parte del mondo antico avevano avuto un precoce sviluppo non solo le monarchie, ma anche la narrazione biografica, verso la quale la Grecia classica manifestò generalmente scarso interesse, facendovi ricorso soprattutto per illustrare le vite di sovrani egiziani e orientali.³⁶ Le azioni degli uomini politici ellenici venivano invece inquadrare nella storia degli stati, rapportandole ad astratti modelli di virtù più che all'indole di ciascuno, e solo quando si cominciarono a raccontare le peripezie dei successori di Alessandro la biografia greca trovò una dimensione letteraria autonoma,³⁷ compiendo una svolta paragonabile a quella verificatasi nei ritratti dei sovrani.

Riflessi di queste dinamiche culturali possono essere colti sulle monete dell'Asia Minore, dove avevano cominciato a circolare all'inizio dell'età arcaica. Fino ad allora per i pagamenti e gli scambi erano stati usati come misura del valore beni di varia natura, che andavano dagli animali e dai prodotti agricoli ai manufatti di elevata qualità e ai metalli. Il loro rispettivo pregio non era fissato da un'autorità garante e derivava quindi da un complesso intreccio di fattori, la cui variabilità rendeva difficile a quei beni di trasformarsi in equivalenti del valore largamente riconosciuti.³⁸ Particolarmente adatto a svolgere queste funzioni sarebbe stato il metallo (che circolava in lingotti, gocce e frammenti informi), ma verificarne il peso era più semplice che accertarne la purezza, anche se l'oro veniva già testato con la pietra di paragone.³⁹ Nel Vicino Oriente

36 Momigliano 1974, 35-38; Murray 1998, 256-257. 268-269.

37 Murray 1998, 257-261.

38 Parise 2000, 27-47.

39 Kurke 1999, 57-58; Le Rider 2001, XIII-XIV. 5-17. In Asia Minore l'oro si trovava addirittura nelle acque dei fiumi, come si evince da racconti mitici incentrati su Mida, re della Frigia (Hdt. 1, 14; Roscaglia 1996, 1281-1291). Il giudizio negativo su di lui e più in generale sulla ricchezza tesaurizzabile si deve al moralismo di epoche recenti: gli autori greci più antichi si limitarono a ricordare la proverbiale ricchezza di Mida e il trono che, primo tra i barbari, avrebbe dedicato a Delfi. L'esempio sarebbe stato poi seguito dal re etrusco Arimnesto nel tempio di Zeus a Olimpia (Paus. 5, 12, 5; Maddoli - Saladino 1995, 247-248).

una prima risposta a queste esigenze potrebbe esser stata rappresentata da lingotti e globetti metallici contrassegnati da un'autorità religiosa o politica, ma si discute ancora se questo passaggio, che pure è ragionevole ipotizzare,⁴⁰ sia realmente documentato.⁴¹ Comunque sia, un decisivo salto di qualità fu rappresentato dall'introduzione dei tondelli di metallo pregiato, che avevano sul diritto l'impronta a rilievo di un conio e sul rovescio quella in negativo di un punzone.⁴² Fu così che in Asia Minore comparvero le prime monete, prodotte in serie omogenee per peso e qualità del metallo, che fu dapprima l'eletto,⁴³ coniato secondo unità ponderali che differivano a seconda delle zecche,⁴⁴ mentre varietà ancora maggiore ebbero i tipi raffigurati sul diritto,⁴⁵ il cui repertorio ha una non casuale parentela con quello dei sigilli, la cui impronta equivaleva a una garanzia personale.⁴⁶

La cronologia delle prime monete è discussa: a datarle, più che qualche legenda di controversa interpretazione,⁴⁷ ci aiuta il loro rinvenimento nell'Artemision di Efeso. Ciò ha indotto alcuni a porre la comparsa nella seconda metà del VII sec. a. C., mentre altri preferiscono scendere alla prima parte del secolo seguente.⁴⁸ Essendo in quegli anni l'Asia Minore soggetta al regno di Lidia, le attività economiche locali non potevano prescindere dall'autorità di sovrani così ricchi e potenti. Un gruppo consistente delle più antiche serie in eletto sembra in effetti coniato nella zecca di Sardi e sul loro diritto troviamo una testa di leone o altre parti

40 La diffusione di una nozione astratta e quantificabile del valore era una condizione indispensabile perché negli scambi la componente economica diventasse prevalente (Parise 2000, 24-25. 79-80).

41 Cfr. Parise 2000, 103-115; Le Rider 2001, 22-28. 82; von Reden 2010, 22.

42 Bodenstedt 1981, 34-37; Le Rider 2001, 17-19.

43 Bodenstedt 1981, 333-339; Le Rider 2001, 41-42. 98-99.

44 Le unità ponderali documentate sono almeno quattro. C'erano anche nominali frazionari, forse indicati dagli incusi impressi sui rovesci: cfr. Weidauer 1975, 13; Carradice 1987, 74-75 nota 4; Wallace 1989, 87. 89-94; Le Rider 2001, 44-46.

45 Le immagini permettevano di risalire all'autorità emittente, abilitando le monete all'uso al quale erano destinate: cfr. Kraay 1976, 2-3. 28; Le Rider 2001, 81-82.

46 Price 1983, 6; Himmelmann 1994, 81-82; Kaptan 2000, 213-221.

47 Weidauer 1975, 59-63; Le Rider 2001, 49-50. 55-58.

48 Cfr. Weidauer 1975, 72-79. 108-109; Kraay 1976, 20-22. 40; Weidauer 1981, 13-14. 17-18; Crawford 1986, 16-19; Le Rider 2001, 59-67.

dell'animale regio per eccellenza.⁴⁹ Trattandosi di una lega, sull'elettro era possibile guadagnare, perché il progresso tecnico aveva consentito di ridurre la percentuale dell'oro,⁵⁰ ma così facendo aumentavano i rischi di adulterazioni. Per questa e altre ragioni il regno di Lidia passò poco dopo al bimetallismo, mettendo in circolazione monete d'oro e d'argento con le protomi affrontate di un leone e di un toro.⁵¹ L'evoluzione andava verso un collegamento sempre più stretto tra il metallo coniato e l'autorità in grado di governare il fenomeno: il risultato fu che alla molteplicità dei tipi, riscontrata nelle emissioni in elettro, subentrò sul diritto un'unica immagine e le varianti ponderali si ridussero a due.⁵² Le serie più pesanti sono state identificate con le creseidi, collegate dalle fonti antiche a Creso, morto nel 546 a. C.,⁵³ mentre quelle più leggere furono probabilmente emesse quando la Lidia era già soggetta alla Persia.⁵⁴ La monarchia achemenide non tardò d'altra parte ad affermare la sua autorità anche in questo campo, facendo coniare monete con l'immagine di un arciere.⁵⁵ Quelle d'argento furono chiamate sicli, usando un termine che in origine aveva indicato gli orecchini a forma di anello, mentre le monete d'oro furono dette darici, nome che già gli antichi collegavano a

49 L'esempio fu seguito da altri centri dell'Asia Minore e delle isole prossime alle sue coste, dove furono egualmente coniate monete in elettro: Kraay 1976, 22–29. 260–262 tav. 2, 52–61. 66–67. 70–73; Mildenberg 1993, 64–67; Parise 1996, 717–722; Parise 2000, 51–56; Le Rider 2001, 46–47. 53–55.

50 Cfr. Wallace 1987; Descat 1989a, 95 (Jessop-Price, Martin); Le Rider 2001, 85–97. Una conferma viene dal patto monetale tra Focea e Mitilene (Kraay 1976, 262 nota 1), stipulato intorno al 394 a. C. (Bodenstedt 1981, 29–31).

51 Sul rovescio ci sono quadrilateri incusi: Kraay 1976, 30–31 tav. 4, 78–79; Carradice 1987, 73–74; Le Rider 2001, 103–104.

52 Cfr. Descat 1994, 165–166; Le Rider 1998, 668–672; Descat 2000, 5–7; Le Rider 2001, 104–107. 117–121.

53 Caccamo-Caltabiano – Radici-Colace 1992, 106–107. Per le tradizioni sui Lidi, quali inventori della moneta coniato, cfr. Lombardo 1989, 206–208.

54 Minori consensi ha ottenuto l'ipotesi che attribuisce tutte le creseidi ai Persiani: cfr. Vickers 1986, 243–253; Carradice 1987, 91–92; Stronach 1989, 256–257. 261–263; Price 1989, 9–10; Le Rider 1998, 668–672; Descat 2000, 4–5; Le Rider 2001, 101–102. 107–117.

55 Sul rovescio c'è un incuso oblungo: Kraay 1976, 32–33 tav. 4, 80–85; Harrison 1982, 14–20; Stronach 1989, 258–261; Mildenberg 1993, 56–58; Le Rider 1998, 663–667; Vargyas 2000, 33–36; Le Rider 2001, 123–126.



2 Darico d'oro



3 Imitazione orientale di tetradracma attica

Dario I, anche se forse derivava da un vocabolo persiano indicante l'oro.⁵⁶ Sul significato di queste emissioni, più che la scelta dell'unità ponderale,⁵⁷ getta luce l'arciere, in cui si tende a riconoscere il re di Persia, anche perché porta una corona dentata (fig. 2).⁵⁸ Tecnicamente darici e sicli sono simili alle monete emesse dai re di Lidia, tanto da far supporre che pure i Persiani si siano serviti della zecca di Sardi, a partire da una data anteriore al 500 a. C.⁵⁹

La sudditanza alla Persia comportava tributi, versati da stati e città al Gran Re, che lasciava peraltro una certa autonomia interna alle comunità soggette,⁶⁰ alle quali fu consentito di battere moneta.⁶¹ Durante la

56 Cfr. Carradice 1987, 75-76; Price 1989, 11-13; Caccamo-Caltabiano - Radici-Colace 1992, 31-41. 108-109; Alram 1993, 23-25; Le Rider 2001, 145-148.

57 L'unità ponderale prescelta può essere spiegata in vari modi: cfr. Kraay 1976, 39; Bivar 1985, 635-636; Le Rider 2001, 154-156.

58 Carradice 1987, 76-78; Root 1989, 43-50; Stronach 1989, 266-278; Root 1991, 16; Alram 1993, 27-28; Debord 1999, 55 nota 196; Vargyas 2000, 34-37; Le Rider 2001, 127; Tuplin 2007, 74-80. Propensi a ritenere che l'arciere possa essere un dio o un eroe sono invece Harrison 1982, 20-32; Calmeyer 1989, 56-59.

59 Carradice 1987, 91-93; Stronach 1989, 263-266; Vargyas 2000, 39-44; Le Rider 1998, 663-667; Le Rider 2001, 128-139; Weisser 2009, 111-112. Datazioni più basse sono state proposte da Vickers 1985, 4-9; Descat 1989a, 29.

60 Cfr. Kuhrt 2001, 114-121; Brosius 2011, 135-139. Per l'epoca il sistema tributario dell'impero persiano era complesso quanto efficiente: Briant 1996, 79-80. 399-400. 406-417.

61 Casabonne 2000, 62-63; Le Rider 2001, 174-177.

monarchia achemenide, in un'area che andava dal Mar Nero all'Eufrate, oltre alle zecche di varie città greche furono attive quelle ubicate in territori abitati prevalentemente da popolazioni anelleniche.⁶² Darici e sicli, usati soprattutto nelle province occidentali dell'impero, rappresentavano perciò solo una parte della massa monetaria in circolazione, costituita anche da emissioni satrapali e civiche, ma sarebbe riduttivo considerare l'intervento in questo campo dei re di Persia come un fenomeno marginale.⁶³ Oltre a facilitare le spese militari e agevolare il funzionamento del sistema tributario, le loro monete contribuivano a diffondere l'immagine del sovrano, che non compariva solo su darici e sicli.⁶⁴ Su imitazioni orientali delle tetradracme d'argento attiche,⁶⁵ ai piedi della civetta troviamo in alcuni casi una piccola testa barbata del re di Persia, riconoscibile per la corona dentata (fig. 3), mentre su altre tetradracme dello stesso tipo una testa imberbe con la tiara è impressa sulla guancia dell'Atena elmata, che si trova sul diritto.⁶⁶ Secondo una suggestiva ipotesi si tratterebbe di microritratti di Artaserse II e Ciro il Giovane, che subito dopo la fine della guerra del Peloponneso avrebbero usato queste «civette» per pagare mercenari, in una fase in cui Atene aveva difficoltà a procurarsi l'argento per coniare moneta. In realtà le tetradracme in questione sembrano più recenti,⁶⁷ ma dal nostro punto di vista interessa soprattutto che siano collegabili alla corte achemenide. Il riferimento è ancora più esplicito in altre tetradracme, sul cui rovescio la civetta è accompagnata dalla legenda ΒΑΣ, mentre sul diritto c'è una testa barbata con la tiara.⁶⁸ I lineamenti

62 Mildenberg 1993, 67–70. Quando ho consegnato questa relazione non era ancora disponibile Martin c. s.

63 In Egitto il governatore Aryandes (Hdt. 4, 166) fu fatto uccidere da Dario I per essersi preso qualche libertà in relazione alla purezza dell'argento: Carradice 1987, 89; Descat 1989b, 27–28; Tuplin 1989, 67–78; Caccamo-Caltabiano – Radici-Colace 1992, 83–86. Alcuni ritengono che si trattasse di metallo pesato e non di monete coniate (Briant 1996, 421–422), ma in ogni caso la vicenda conferma l'importanza che la monarchia achemenide attribuiva a questo genere di problemi: Le Rider 2001, 167–169.

64 Le Rider 2001, 127. 194. 233–236. In parte diverse sono le ragioni che portarono le città greche a battere moneta: cfr. Crawford 1986, 6–15; Martin 1996, 257–270. 277. 282–283; Kurke 1999, 6–12; Bresson 2001, 51–56.

65 Mildenberg 1993, 62–63 tav. 8, 39–42.

66 Weiser 1989, 267–271 tav. 17, 1 a. 6 a.

67 Harrison 1982, 97–133; Mildenberg 2000, 12–13; Harrison 2002, 302–306.

68 Schwabacher 1957, 27–30 tav. 4, 1; Harrison 1982, 112–113 n. A 3; Cahn 1985, 590–592 n. A fig. 5; Cahn 1989, 99. 103 n. 5 tav. 1, 5; Weiser 1989, 283–286 tav.



4 Tetradracma d'argento



5 Statere d'argento licio con il nome Mithrapata

sono marcati, ma non individualizzati, mentre la tiara è stretta da un nastro annodato sulla fronte.⁶⁹ Un'ulteriore serie ha sul diritto una testa simile (fig. 4) e sul rovescio il Gran Re con l'alta tiara diritta, che tiene una lancia e l'arco, mentre sul fondo vediamo la prua di una nave da guerra e il genitivo ΒΑΣΙΛΕΩΣ.⁷⁰ Si è pensato che la nave alludesse alla

19, 27; Mildenberg 1993, 70–71 tav. 12, 105; Borchhardt 1999, 61 tav. 13, 1; Debord 1999, 58 nota 209. 62. 125 tav. 1, 11; Mildenberg 2000, 19 tav. 3, 1; Harrison 2002, 302–303. 313. 316 fig. 11; Winzer 2005, 29 n. 6, 5 tav. 2; Nieswandt 2012, 114 fig. 128.

69 Apparentata è una tetradracma d'argento, che ha sul diritto una testa con la tiara e sul rovescio una cetra a sette corde con la legenda ΒΑΣΙΛΑ: Pfuhl 1927, 9–10. 21–22 tav. 12, 4 = Fittschen 1988, 229 tav. 28, 2; Schwabacher 1957, 30–31 tav. 4, 2 = Fittschen 1988, 282–283; Metzler 1971, 253–255; Kraay 1976, 255 nota 3 tav. 55, 949; Harrison 1982, 106–107 n. A 2; Cahn 1985, 590–592 n. B fig. 6; Cahn 1989, 100. 103 n. 6 tav. 1, 6; Weiser 1989, 289–290 tav. 20, 32; Mildenberg 1993, 70–71. 79 tav. 12, 104; Borchhardt 1999, 62 tav. 13, 7; Debord 1999, 58 tav. 1, 15; Mildenberg 2000, 12–13. 19 tav. 2, 15; Harrison 2002, 313 n. 2. 319 fig. 14; Winzer 2005, 34 n. 10, 3 tav. 3; Nieswandt 2012, 114–115 fig. 129.

70 Pfuhl 1927, 21–22 = Fittschen 1988, 242 tav. 28, 3; Schwabacher 1957, 31 tav. 4, 3 = Fittschen 1988, 282; Metzler 1971, 253–255; Kraay 1976, 255 nota 3 tav. 55, 950; Harrison 1982, 98–99 n. A 1; Cahn 1985, 590–592 n. C fig. 7; Cahn 1989, 100 tav. 1, 7; Weiser 1989, 286–287 tav. 20, 34; Mildenberg 1993, 70–71. 79 tav. 12, 106; Borchhardt 1999, 62 tav. 13, 7; Debord 1999, 63 tav. 1, 16; Mildenberg 2000, 12–13. 19 tav. 3, 2; Gorys 2002, 244–245 n. 137; Harrison 2002, 313 n. 3. 319 fig. 15; Winzer 2005, 34 n. 10, 2 tav. 3; Nieswandt 2012, 115 fig. 130.

vittoria di Cnido, ottenuta nel 394 a. C., ma la tetradracma sembra inquadabile nel sistema ponderale rodio, diffusosi in Asia Minore a partire dal secondo decennio del IV sec. a. C.⁷¹ Una prua, accompagnata da un tonno e due delfini, ritorna su una tetradracma di Cizico, che ha sul diritto una testa tiarata dai lineamenti nobilmente idealizzati,⁷² attorno alla quale è scritto in greco il nome Farnabazo.⁷³

Teste con una lunga barba, coperte da un elmo o da un copricapo simile a una tiara, erano già comparse su monete coniate in Licia a partire dall'ultimo terzo del V sec. a. C., quando la regione cercò di rendersi indipendente dalla lega delio-attica.⁷⁴ Dapprima furono emessi stateri d'argento con la testa elmata di un personaggio barbuto, accompagnata da un'iscrizione licia con il nome Cheriga.⁷⁵ In altre serie, anch'esse anteriori alla fine del V sec. a. C., troviamo il nome Cherêi accanto a teste barbute dal naso arcuato, il cui copricapo assomiglia a un berretto frigio.⁷⁶ Pure nel secolo seguente le zecche locali continuarono a coniare

71 Cfr. Weiser 1989, 287–289; Debord 1999, 60. 63. 125; Maffre 2004, 4–7.

72 Pfuhl 1927, 9–10. 13 nota 36. 21–22 tav. 12, 3 = Fittschen 1988, 229. 242 tav. 29, 2; Schwabacher 1957, 31–32 tav. 4, 4 = Fittschen 1988, 283–284; Metzler 1971, 255–257; Kraay 1976, 258 tav. 55, 951; Harrison 1982, 505; Weiser 1989, 286–287 tav. 20, 30–31; Mildenberg 1993, 71. 79 tav. 12, 107; Borchhardt 1999, 61–62 tav. 13, 2; Debord 1999, 60 nota 234 tav. 2, 2; Mildenberg 2000, 9–17 tav. 1, 9–11; Bodzek 2000, 170 nn. 1–2 tav. 1, 1–2; Gorys 2002, 245 n. 139; Maffre 2004, 3 n. 3 b tav. 1, 3 b; Weisser 2006, 70. 77 n. 19; Nieswandt 2012, 121 Pharnabazos 1 a–c fig. 143. Sia il diritto che il rovescio li ritroviamo pure su nominali inferiori: Bodzek 2000, 170 n. 3 tav. 1, 11; Maffre 2004, 4 n. 1 tav. 1, 6; Nieswandt 2012, 121–122 Pharnabazos 1 b–c figg. 144–145.

73 Sulle emissioni riferibili a Farnabazo cfr. Harrison 1982, 418–423; Moysey 1986, 11–12; Weiser 1989, 291–292; Casabonne 2000, 34–36; Maffre 2004, 10–17. 26–27. Mancano argomenti per riconoscerlo su *hektai* di elettro coniate a Mitilene, che hanno sul diritto la testa di Atena elmata e sul rovescio una testa barbata con la tiara: cfr. Metzler 1971, 257–259; Bodenstedt 1981, 55 My Em. 71 α–γ. 82. 250–251 tav. 25, 5; Harrison 1982, 135–137 n. B 2; Cahn 1989, 101. 103 n. 12 tav. 1, 12; Borchhardt 1999, 68 nota 120 tav. 16, 8; Debord 1999, 64 nota 264. 191 nota 232. 252 nota 151 tav. 2, 3; Winzer 2005, 33–34 n. 9, 6 tav. 3; Nieswandt 2012, 65 Mytilene 1 fig. 1.

74 Kraay 1976, 269–270; Fittschen 1988, 21; Zahle 1990, 51–53; Borchhardt 2000, 109–110.

75 Sul diritto c'è la testa di Atena: Harrison 1982, 82–83; Zahle 1990, 177 n. 90; Borchhardt 1999, 58–59 tav. 11, 9; Borchhardt 2000, 105. 110–113.

76 Anche in queste serie sul diritto c'è una testa di Atena: Kraay 1976, 270–271 tav. 57, 987; Harrison 1982, 69. 85–86; Zahle 1990, 174–175 nn. 71–77; Borchhardt

monete con nomi di governanti, ora associati a teste tiarate,⁷⁷ la cui qualità, già buona, crebbe ulteriormente nelle serie in cui il nome Mithrapata è scritto accanto alla testa nuda di un personaggio dalla barba prolissa (fig. 5).⁷⁸ La fluidità del disegno fa pensare a un incisore di formazione greca e lo stesso vale per gli stateri in cui il nome Perikle accompagna una sorprendente testa barbata senza copricapo, mostrata di tre quarti.⁷⁹

L'associazione dei nomi di autorevoli personaggi a teste tiarate è ben documentata anche in Cilicia,⁸⁰ regione che si segnala per il numero delle zecche e il volume della loro produzione,⁸¹ destinata spesso a finanziare campagne militari che avevano la loro base su quelle coste.⁸² Alcuni doppi sicli recano il nome di Tiribazo, scritto in greco intorno a una testa barbata e tiarata,⁸³ in cui è stato proposto di riconoscere il famoso

1999, 63. 65–67 tavv. 14, 1; 15, 4–6; Borchhardt 2000, 105–106. 113–114.

77 Nei volti possono essere colti segni dell'età, come può vedersi sulle monete di Ddenewele e Arttuñpara: Moysey 1989, 130–134; Zahle 1990, 53. 175 nn. 80, 82; Borchhardt 1999, 63–64 tav. 14, 2; Borchhardt 2000, 117–118. 129–130.

78 Sul diritto c'è una protome di leone: Kraay 1976, 272 tav. 57, 989; Belloni 1976, 65; Zahle 1990, 178 nn. 95–96; Borchhardt 1999, 74–78 tav. 20, 1–8; Borchhardt 2000, 121–124; Gorys 2002, 246 n. 142.

79 Sul diritto è raffigurato un oplita: Kraay 1976, 272 tav. 57, 990; Zahle 1990, 178 nn. 97–98; Borchhardt 1999, 78–82 tav. 21, 1–3; Borchhardt 2000, 127–129; Gorys 2002, 246 n. 143.

80 Sulla forma e il significato della tiara cfr. Harrison 1982, 9–11. 60–74. 72–73; Jacobs 1996, 273–275; Tuplin 2007, 67–74; Nieswandt 2012, 138–139.

81 Per il nominale più diffuso si è parlato di stateri, ma il sistema ponderale adottato sembra persiano, perché il peso di queste monete corrisponde a un doppio siclo: cfr. Moysey 1989, 112–113; Casabonne 2000, 53–54; Casabonne 2004, 103–105.

82 Harrison 1982, 432–434; Briant 1996, 515–516. 730; Casabonne 2000, 32–36; Callataj 2000, 123–124; Le Rider 2001, 213–218. 221–226; Casabonne 2004, 237. Queste monete hanno una notevole varietà di tipi (Capecchi 1991, 85–95), ma la loro datazione spesso è problematica, come nel caso dell'emissione che ha al diritto un cavaliere iranico e al rovescio un oplita inginocchiato: cfr. Kraay 1976, 281 tav. 60, 1036; Harrison 1982, 450–455; Casabonne 2004, 166–171 tav. 2, 20–26.

83 Sul diritto c'è il profilo di Eracle/Melqart: Harrison 1982, 169 Tiribazos 3. 472–473; Cahn 1989, 103–104 n. 17 tav. 1, 17; Weiser 1989, 290–291 tav. 20, 39; Borchhardt 1999, 62 tav. 13, 3; Debord 1999, 336–337 tav. 9, 2; Casabonne 2000, 32. 40–41; Le Rider 2001, 209 tav. 6, 4; Casabonne 2004, 190 tav. 4, 8; Winzer 2005, 35 n. 10, 4–5; Nieswandt 2012, 110 Tiribazos 1 fig. 123. Che lo stile di questa serie sia piuttosto rozzo (Le Rider 1997, 152–153) è evidenziato dal confronto con il profilo di Eracle raffigurato sul diritto di doppi sicli coniatati a Soli e Mallo,

satrapo,⁸⁴ che aveva ricevuto dalla monarchia achemenide importanti incarichi.⁸⁵ Altre serie associano invece il nome di Farnabazo a teste barbute con l'elmo,⁸⁶ i cui lineamenti idealizzati fanno pensare piuttosto ad Ares.⁸⁷ Dopo il fallimento della rivolta dei satrapi la Cilicia venne affidata a Mazday, che passò poi al servizio di Alessandro il Grande. In quegli anni le zecche locali, che avevano fino ad allora prodotto monete con il nome di satrapi di altre province o di comandanti acquartierati nella zona, coniarono per la prima volta serie con il nome di chi governava la regione.⁸⁸

che hanno sul rovescio anepigrafe una testa barbata e tiarata: Kraay 1976, 279. 284-285 tav. 59, 1018. 1027; Borchhardt 1999, 63 tav. 13, 4; Debord 1999, 337 tav. 9, 3; Casabonne 2004, 190 tav. 4, 6; Winzer 2005, 35 n. 10, 4 tav. 3; Nieswandt 2012, 117-119 Mallos/Soloi 1 a-b; Soloi 2 a-b figg. 137-140.

84 Altri doppi sicli conati in Cilicia hanno al diritto il nome di Tiribazo, scritto in aramaico accanto a uno Zeus/Baal stante con aquila e scettro, e sul rovescio Ahura Mazda sul disco alato: Harrison 1982, 208-209; Capecchi 1991, 86 figg. 26-27; Debord 1999, 340-341; Le Rider 2001, 209 tav. 6, 1-3; Casabonne 2004, 188-189 tavv. 3, 25-26; 4, 1.

85 Nella prospettiva in cui mi sono posto non è importante se questi personaggi fossero satrapi, *hyparchoi*, *karanoi* o dinasti locali, quanto che esercitassero poteri delegati dal Gran Re: cfr. Briant 1989, 328-330; Briant 2000, 270; Le Rider 2001, 236-237.

86 I tipi sui diritti sono vari. Ispirata a modelli classici è l'Afrodite che siede su un trono fiancheggiato da sfingi, accanto al quale è scritto in greco l'etnico di Nagido (Kraay 1976, 278. 280 tav. 58, 1013; Capecchi 1991, 74-76. 89-90 fig. 17; Casabonne 1996, 126 tav. 1, 1; Le Rider 1997, 153 tav. 1, 8; Debord 1999, 339 tav. 9, 12; Casabonne 2000, 34 Type V tav. 7, 10; Le Rider 2001, 210 tav. 6, 8; Casabonne 2004, 194-195 tav. 4, 13). Lo stesso vale per le teste femminili frontali (Kraay 1976, 283 tav. 60, 1038; Moysey 1986, 10-11 nn. 1-21 tavv. 1-2; Naster 1989, 196-200 tav. 46; Capecchi 1991, 90-93; Le Rider 1997, 153-154 tav. 1, 9-10; Debord 1999, 339 tav. 9, 11; Casabonne 2000, 34 Type 3 tav. 7, 8; Le Rider 2001, 209-210 tav. 6, 7. 9-10; Casabonne 2004, 194 tav. 4, 10). Più vicino a realtà locali è invece il Baal di Tarso seduto, il cui nome è scritto in aramaico (Le Rider 1997, 153-154 tav. 1, 5; Debord 1999, 339 tav. 9, 10; Casabonne 2000, 34 Type 4 tav. 7, 9; Le Rider 2001, 209 tav. 6, 5; Casabonne 2004, 194 tav. 4, 129).

87 Cfr. Naster 1989, 193-194; Callataÿ 2000, 95.

88 Harrison 1982, 351-355; Le Rider 1997, 154-155. 159-166; Debord 1999, 412-413; Lemaire 2000, 134-135; Le Rider 2001, 211-213. 218-221. 226-228 tav. 7, 7; Casabonne 2004, 220-223.

Le monete emesse in Cilicia, dotate spesso di legende plurilingui,⁸⁹ consentono anche di apprezzare meglio l'incrocio di culture, che caratterizzava allora l'Asia Minore. Lo stile delle immagini è ellenizzante, ma non mancano soggetti e motivi orientali,⁹⁰ già attestati su emissioni della seconda metà del V sec. a.C., quando furono coniatì doppi sicli d'argento che hanno sul diritto un cavaliere al passo e sul rovescio un arciero persiano a testa nuda inginocchiato.⁹¹ Emissioni più recenti hanno sul diritto un orientale seduto su un *diphros* coperto da un panno e al rovescio una testa tiarata con il nome aramaico di Tarso,⁹² in altre serie associato a un armato iranico.⁹³ Ancor più orientaleggiante è un doppio siclo, che ha sul diritto Baal seduto entro una cerchia merlata e sul rovescio un personaggio in abito iranico, che sta esaminando una freccia sotto il disco alato di Ahura Mazda.⁹⁴ I persianismi, più o meno genuini,⁹⁵ intendevano probabilmente ribadire la lealtà dei sudditi nei confronti del

89 Capecchi 1991, 73–74. 81–83; Casabonne 2000, 54–57.

90 Casabonne 2004, 94–97.

91 Kraay 1976, 280 tav. 60, 1032; Harrison 1982, 41–42. 450. 454–455; Capecchi 1991, 68 figg. 1–2; Debord 1999, 328 tav. 7, 2; Casabonne 2004, 124 tav. 2, 10. Un'altra serie ha sul diritto un cavaliere simile e sul rovescio un armato in piedi sul dorso di un leone, con il nome del dio Nergal scritto in aramaico (Kraay 1976, 280 tav. 60, 1035; Capecchi 1991, 68–69 figg. 7–8; Debord 1999, 328 nota 170 tav. 7, 9; Casabonne 2004, 124 tav. 2, 12). Per i cavalieri iranici vedi Casabonne 1996, 132–133; Casabonne 2004, 168–171.

92 Weiser 1989, 290–291 tav. 20, 35; Debord 1999, 337 tav. 9, 6; Casabonne 2004, 190 tav. 4, 5; Nieswandt 2012, 119–120 Tarsos 7 fig. 141.

93 Sul diritto un leone abbranca un toro: Kraay 1976, 280 tav. 60, 1033; Bing 1998, 63–73; Debord 1999, 328 tav. 7, 4; Casabonne 2004, 124 tav. 2, 4.

94 Kraay 1976, 282 tav. 60, 1039; Alram 1986, 110 n. 340 tav. 11; Moysey 1986, 19–21 tav. 5, 55–59; Moysey 1989, 110–112; Le Rider 1997, 154 tav. 2, 13; Bing 1998, 53–55; Debord 1999, 361 tav. 10, 2; Callataÿ 2000, 110 tav. 13, 12–14; Casabonne 2000, 47 tav. 7, 13; Le Rider 2001, 211 tav. 7, 1; Casabonne 2004, 174–175 tav. 3, 23.

95 L'eclettismo di queste immagini è stato da tempo evidenziato (Harrison 1982, 51–52. 59–60. 236–243). Un caso esemplare di contaminazione stilistica e culturale è costituito dall'emissione che ha sul diritto Baal seduto e sul rovescio Tarkumuwa mentre compie un gesto di venerazione davanti al dio Anu (Kraay 1976, 282–283 tav. 60, 1040; Moysey 1986, 17–19 tav. 4, 41–50; Moysey 1989, 108–110; Le Rider 1997, 154 tav. 2, 11–12; Bing 1998, 58–63; Debord 1999, 360 tav. 9, 14; Callataÿ 2000, 110 tav. 13, 15–16; Lemaire 2000, 133–134; Le Rider 2001, 210 tav. 6, 11–12; Casabonne 2004, 176 tav. 3, 24). Da tempo si discute se Tarkumuwa sia identificabile con Datame, ma per il quadro che sto cercando di delineare è sufficiente che fossero al servizio del Gran Re: cfr. Harrison 1982, 321–336;

governo centrale: non è quindi facile tracciare un confine tra le monete civiche e quelle riconducibili ad autorità nominate o comunque riconosciute dai Persiani. »*Reichsgeld*« sono state definite alcune emissioni in argento e bronzo, appartenenti all'ultima fase della monarchia achemenide, nelle quali compare sul diritto il sovrano con corona dentata, arco e lancia, accompagnato dalla legenda BA e talora dal nome Pitagora, da riferire a un monetiere.⁹⁶ In altre serie il Gran Re è raffigurato pure sul rovescio, mentre con la sinistra tiene l'arco e con la destra sta estraendo una freccia dalla faretra. Purtroppo non siamo in grado di localizzare queste emissioni e discussa è anche l'origine di alcune tetradracme, il cui peso pare calcolato sulla base dell'unità ponderale rodia, che hanno sul diritto il monarca che tira con l'arco, mentre sul rovescio c'è un cavaliere iranico con la tiara, che brandisce con la destra una lancia.⁹⁷ Di regola il riferimento al re di Persia non è esplicitato nelle legende, ma fanno eccezione alcune »civette« d'argento di imitazione, emesse in Egitto da Artaserse III dopo la riconquista di quel regno, avvenuta nel 343 a. C. Al diritto c'è la testa elmata di Atena e sul rovescio la civetta con una legenda in demotico, che dice »Artaserse faraone«: probabilmente si voleva ricordare a tutti chi avesse titolo a sedere sul trono.⁹⁸

Al confronto appare tanto più significativa la frequenza con la quale monete coniate in Asia Minore durante la dominazione achemenide recano legende con i nomi di autorità, che esercitavano il loro potere localmente. In Caria, ancor prima che nelle regioni vicine, su un piccolo nominale d'argento compare il nome di Tymnes, signore di Termera, associato a un Eracle arciere.⁹⁹ In Licia la zecca di Xanthos coniò stateri

Moysey 1986, 7-8. 18-19. 23-29; Briant 1996, 685-686; Le Rider 1997, 157-159; Debord 1999, 361; Casabonne 2004, 176-179.

⁹⁶ Sul rovescio c'è una superficie granulata, che potrebbe raffigurare una mappa geografica: Mildenberg 1993, 71-72 tavv. 12-13, 110-112; Gorys 2002, 244-245 n. 135.

⁹⁷ Alcuni hanno attribuito queste serie alla Caria, altri a Evagora II, dinasta di Salamina nell'isola di Cipro: Mildenberg 1993, 72 tav. 13, 116-123; Debord 1999, 55-56 nota 197 tav. 3, 8-10; Mildenberg 2000, 13-14 tav. 3, 4-7; Konuk 2000, 177-178 tav. 30, 8-23; Gorys 2002, 244-245 n. 136; Nieswandt 2012, 79-84 Euagoras II (?) 1-12 figg. 42-55.

⁹⁸ Mildenberg 1993, 73 tav. 13, 124; Le Rider 2007, 166 tav. 6, 9. Per opinioni in parte diverse cfr. Harrison 1982, 380-384.

⁹⁹ Il rovescio della moneta, risalente alla fine del VI sec. a. C., ha una testa di leone e il nome della città: Cahn 1970, 120-121; Kraay 1976, 38-39 tav. 5, 101; Furtwängler 1982, 24 nota 120 tav. 2, 9.



6 Statere d'argento di Abdera con il nome Pitagora

d'argento con la testa elmata di Atena, accanto alla quale in caratteri lici si legge il nome di Tissaferne;¹⁰⁰ a Lampsaco, città portuale della Misia, sono state invece attribuite serie in argento e bronzo, che hanno sul rovescio la protome di un cavallo alato con il nome Spitridate scritto in greco, mentre sul dritto c'è una testa barbata coperta da una tiara.¹⁰¹ Teste simili figurano anche sul dritto di piccoli bronzi conati in altre zecche della Misia, sul cui rovescio c'è il nome di Oronte, che ad Adramytteion è associato alla parte anteriore di un cavallo alato,¹⁰² a Kisthene a quella di un cinghiale.¹⁰³ In questo contesto geografico e politico non costituisce

100 Sul dritto c'è un cavaliere iranico: Hurter 1979, 100–101. 108 n. 6 tav. 8, 6; Harrison 1982, 184. 391–395. 501; Cahn 1985, 590–592. 594 n. F fig. 12; Cahn 1989, 100. 103 n. 10 tav. 1, 10; Weiser 1989, 283 tav. 19, 20; Zahle 1989, 176. 181 fig. 2; Mildenberg 1993, 59 tav. 6, 24; Debord 1999, 126 nota 91. 312 nota 69. 331 nota 194 tav. 1, 14; Borchhardt 2000, 110; Mildenberg 2000, 10. 18 tav. 1, 13; Winzer 2005, 29 n. 6, 4 tav. 2; Nieswandt 2012, 84 Tissaphernes 3.

101 Harrison 1982, 416–418. 504; Alram 1986, 103–104 nn. 309–313 tav. 10; Cahn 1989, 101–103 tav. 1, 13–14; Mildenberg 1993, 59. 75 tav. 7, 26; Debord 1999, 61 nota 239. 154 tav. 2, 17–19; Winzer 2005, 47 n. 19, 1 tav. 4; Nieswandt 2012, 70–71 Spithridates 1 a–c; 2 figg. 18–20.

102 Troxell 1981, 30 n. 3 tav. 4, 3; Harrison 1982, 138 nota 92. 186–187 Orontes 4. 503; Alram 1986, 103 n. 307 tav. 10; Winzer 2005, 43 n. 16, 2 tav. 4; Weisser 2006, 78 n. 22; Nieswandt 2012, 66 Orontas 1 fig. 3. Su Oronte cfr. Harrison 1982, 402–415; Moysey 1986, 28–29; Moysey 1989, 123–125.

103 Troxell 1981, 30–32 nn. 6–7, tav. 4, 6–7 a–b; Winzer 2005, 43–44 n. 16, 3 tav. 4; Nieswandt 2012, 66 Kisthene 1 a–b fig. 4. 99–100 Orontas 2 fig. 95. 105

quindi una sorpresa che comunità ellenofone, come quelle di Abdera e Maronea,¹⁰⁴ riportassero sulle monete i nomi di autorità civiche.¹⁰⁵ Un personaggio con capelli lunghi, naso robusto, barba folta e baffi spioventi, è raffigurato su una tetradracma d'argento abderite della seconda metà del V sec. a. C. (fig. 6).¹⁰⁶ Il nome di Pitagora, scritto attorno alla testa, sembra quello di un magistrato locale, che probabilmente fece raffigurare sulla moneta il filosofo omonimo: si tratterebbe in tal caso di un ritratto di ricostruzione, come quello in bronzo, all'incirca contemporaneo, trovato nel relitto di Porticello.¹⁰⁷ Su emissioni in argento di Magnesia sul Meandro un Apollo stante è associato al nome di Temistocle, che nell'ultima parte della sua vita si era rifugiato presso i Persiani;¹⁰⁸ su nominali più leggeri troviamo invece un profilo virile dalla barba curata, con copricapo emisferico o a testa nuda.¹⁰⁹ Il volto, che nulla permette di distinguere da un dio o da un eroe,¹¹⁰ è in ogni caso lontano dall'erma ostiense, nella quale Temistocle ha l'aspetto di un pugilatore.¹¹¹ Ancor più difficile è dare un nome alla testa barbata raffigurata su *hektai* di elettro coniate a Focea: il copricapo può assomigliare sia a una tiara¹¹² che a un berretto

Kisthene 3 a fig. 108.

104 L'esempio più antico si incontra in un'emissione di Maronea, sul cui diritto la legenda è scritta accanto all'avantreno di un cavallo, mentre sul rovescio c'è un incuso quadripartito: Kraay 1976, 154-155 tav. 31, 545; Furtwängler 1982, 21 nota 102.

105 Si trattava probabilmente di magistrati eponimi: Furtwängler 1982, 5-7. 12-13. 17-20.

106 Sul diritto c'è un grifone: Kraay 1976, 155 tav. 30, 535; Belloni 1976, 63-65; Furtwängler 1982, 19-20 nota 92; Fittschen 1988, 20 tav. 20, 4.

107 Himmelmann 1994, 78-79; Raeck 2013, 193.

108 Sul rovescio c'è un'aquila con le lettere MA: Kraay 1976, 244 tav. 53, 906; Cahn - Gerin 1988, 14 nn. 1-3 tav. 2, 1-3; Debord 1999, 58 tav. 1, 3; Gorys 2002, 242. 245-246 n. 140. Sui rapporti tra Temistocle e l'impero persiano cfr. Briant 1996, 580. 995-996; Debord 1999, 192.

109 Sui rovesci troviamo un incuso con il monogramma ΘΕ o la testa di un'aquila: Cahn - Gerin 1988, 15-16 nn. 7-8 tav. 2, 7-8; Cahn 1989, 98; Cahn - Mannsperger 1991, 199. 201 tav. 44, 3; Nollé 1996, 12 tav. 1, 3 d-e; Debord 1999, 58 tav. 1, 2. 6; Metzler 2008, 461-462 tav. 54, 1-2.

110 Cfr. Cahn - Gerin 1988, 18-19; Nollé 1996, 7-8. 13-18.

111 Sull'erma cfr. Himmelmann 1994, 66-68; Krumeich 1997, 71-78. 88-89; Voutiras 2009, 104-111; Raeck 2013, 184-186.

112 Bodenstedt 1981, 49 Ph Em. 101 a. 172-173 Ph Em. 101 tav. 10, 5; Harrison 1982, 141-142 n. B 4; Weiser 1989, 295 nota 129; Borchhardt 1999, 63 tav. 13, 8;

frigio,¹¹³ ma non ci sono ragioni per pensare a Tissaferne, che può essere semmai riconosciuto su monete di Astyra, città della Misia, dove la legenda ΤΥΣΣΑ è associata a varie immagini.¹¹⁴ Per la nostra argomentazione interessa soprattutto un bronzo in cui questa legenda accompagna la testa nuda di un personaggio dalla barba stopposa e dal naso arcuato, che per il resto non ha tratti individuali.¹¹⁵ Più caratterizzati sono alcuni profili dai lineamenti grossolani, che troviamo sul diritto di monete in elettro di Cizico del IV sec. a. C., sulle quali torneremo più avanti.¹¹⁶

Pare dunque che, tra la fine del V sec. a. C. e l'arrivo di Alessandro il Grande, nelle regioni che si affacciano sul Mediterraneo orientale si sia manifestata un'evidente propensione a porre sulle monete iscrizioni e immagini riferibili a governanti. Il nesso sembra riguardare soprattutto le teste barbute coperte da una tiara:¹¹⁷ l'opinione prevalente tende a collegarle al contesto politico dell'epoca, ma alcuni specialisti preferiscono pensare a eroi mitici o a divinità,¹¹⁸ molto frequenti nell'iconografia

Debord 1999, 61 nota 238. 152 nota 283; Harrison 2002, 313 n. 5; Winzer 2005, 44 n. 16, 6 tav. 4; Nieswandt 2012, 117 Phokaia 5 fig. 136.

113 Bodenstedt 1981, 154 Ph. Em. 86 tav. 8, 10. 47 Ph Em. 86 α; Harrison 1982, 134-135 n. B 1; Cahn 1985, 591-592 n. E fig. 11; Weiser 1989, 284 tav. 19, 26-26 a; Borchhardt 1999, 64-65 tav. 14, 6; Cahn 1989, 100. 103 n. 9 tav. 1, 9; Debord 1999, 58 nota 211. 127 nota 110 tav. 1, 9; Winzer 2005, 29 n. 6, 6 tav. 2; Nieswandt 2012, 102 Phokaia 3 fig. 102.

114 La troviamo per esempio associata a un cavaliere iranico, raffigurato sul rovescio di alcuni bronzi, sul cui diritto c'è una testa di Atena con elmo attico: Cahn 1985, 588-590 n. 4. 594 fig. 4; Cahn 1989, 99. 103 n. 3 tav. 1, 3; Debord 1999, 127 nota 105. 331 nota 194 tav. 1, 13; Winzer 2005, 29 n. 6, 3 tav. 2; Nieswandt 2012, 78 Tissaphernes 2 fig. 40.

115 Sul rovescio ci sono la dea poliadica e il nome della città: Cahn 1985, 585 figg. 1-3; Fittschen 1988, 20-21 tav. 29, 1; Weiser 1989, 271-272 tav. 19, 25-25 a; Mildenberg 1993, 58-59 tav. 7, 25; Debord 1999, 126-127 tav. 1, 12; Gorys 2002, 244-245 n. 138.

116 Vedi la nota 153. Anche nella tarda età classica le emissioni in elettro di Focea, Mitilene e Cizico esibiscono un repertorio di immagini assai variato: cfr. Metzler 1971, 318-321; Furtwängler 1982, 21-23.

117 La difficoltà aumenta quando le teste tiarate non sono collegate a leggende con nomi, come avviene per esempio sui rovesci di emissioni in argento pergamene, sul cui diritto c'è una testa di Apollo laureata: Debord 1999, 191 nota 233 tav. 2, 4-6; Winzer 2005, 31 n. 7, 1-3 tav. 2; Nieswandt 2012, 66-68 Gongyliden 1 a-k figg. 5-12.

118 L'acuta e approfondita indagine della Harrison sulle monete «satrapali» è ancora utilissima, ma nell'identificazione delle teste tiarate indulge a un'iper critica,

numismatica greca. Così nella testa barbata coperta da una tiara quasi priva di pieghe, che troviamo su *hektai* di elettro coniate a Focea,¹¹⁹ è stato proposto di riconoscere un personaggio mitistorico, come Mida. L'ipotesi che si tratti di figure divine è stata avanzata con insistenza ancora maggiore per i tiarati imberbi, che compaiono su emissioni in bronzo di Kios in Bitinia¹²⁰ e di Teutrania in Misia,¹²¹ oltre che su serie in elettro di Cizico¹²² e Mitilene.¹²³ L'idea è degna di considerazione,¹²⁴ ma in altri casi non si può escludere il riferimento a governanti. Più che gli oboli d'argento conati in Samaria, in cui un tiarato imberbe è associato al nome di Farnabazo scritto in greco,¹²⁵ vengono in mente quei bronzi di Kebren in Misia, sui quali compare un tiarato dai lineamenti fortemente caratterizzati e dal volto rasato.¹²⁶ Senza baffi e quindi imberbe sembra anche il tiarato con la parte inferiore del volto coperta, raffigurato sul rovescio di piccoli nominali d'argento che hanno sul diritto il Gran Re con arco e

che porta l'autrice a rifiutarne ogni lettura storica: Harrison 1982, 92–93. 243–244; Harrison 2002, 308–314.

119 Sul rovescio c'è un incuso: Bodenstedt 1981, 147 Ph Em. 65 tav. 7, 1; Harrison 1982, 142 n. B 6; Fittschen 1988, 20 tav. 29, 3; Cahn 1989, 98–99 tav. 1, 2; Weiser 1989, 282 tav. 19, 23–23 a; Borchhardt 1999, 64 tav. 14, 5; Debord 1999, 55 nota 195 tav. 1, 7; Debord 2000, 257; Winzer 2005, 44 n. 16, 6; Nieswandt 2012, 102 Phokaia 2–3 figg. 101–102.

120 Sul rovescio c'è una clava: Debord 1999, 482 nota 36 tav. 11, 12; Nieswandt 2012, 97 Kios 3 fig. 89.

121 Sul diritto troviamo una testa di Apollo con benda: Metzler 1971, 257–258; Debord 1999, 481 tav. 11, 6–8; Winzer 2005, 31–32 n. 8, 1–3 tav. 2; Nieswandt 2012, 69 Teuthrania 1–2 figg. 14–15.

122 Sul rovescio c'è un incuso quadripartito: Debord 1999, 484 tav. 12, 3; Nieswandt 2012, 100–101 Kyzikos 1 a–d. 2 figg. 96–100.

123 Sul diritto c'è una testa dalla barba corta e dai lineamenti regolari, che sembra raffigurare un greco: Bodenstedt 1981, 302 My Em. 102 tav. 33, 5; Harrison 1982, 147 n. B 8; Debord 1999, 484 tav. 11, 17; Winzer 2005, 67 n. 34, 1 tav. 6; Nieswandt 2012, 104 Mytilene 3 fig. 107.

124 Cfr. Harrison 1982, 223–224; Debord 2000, 256–260.

125 Sul rovescio troviamo la protome di un cavallo alato e il toponimo Samaria in aramaico: Nieswandt 2012, 120 Samaria 17 a–b fig. 142. In un'altra emissione della stessa zecca un tiarato imberbe compare sia sul diritto che sul rovescio dello stesso obolo: Nieswandt 2012, 76 Samaria 5 fig. 36.

126 Sul rovescio c'è il monogramma della città: Harrison 1982, 146 B 9; Debord 1999, 61 nota 242. 154 nota 311. 481 nota 24 tav. 2, 13–14; Nieswandt 2012, 99 Kebren 1 a–b figg. 93–94.

lancia.¹²⁷ La maggioranza li attribuisce a Salamina di Cipro, dove furono emesse pure serie in cui una testa tiarata simile è mostrata frontalmente.¹²⁸ Identificarla non è facile e lo stesso vale per altre emissioni in argento, che hanno sul diritto un tiarato privo di barba e sul rovescio una protome equina con la legenda OATA.¹²⁹ In passato queste serie erano riferite ad Autofradate, ma una recente ipotesi le ha attribuite ad Atarneo, centro minore della Misia, identificando nella testa imberbe Ermia, eunuco e retore con interessi filosofici, che governò quella città intorno al 355 a. C.¹³⁰ In un tiarato dalle guance glabre, raffigurato su bronzi attribuiti a una zecca egiziana e datati intorno al 330 a. C., si è voluto addirittura vedere Alessandro il Grande:¹³¹ se fosse vero sarebbe un *unicum*.¹³²

Comprensibilmente l'incoerenza dei profili monetali, nei quali è stato proposto di riconoscere personaggi di alto livello, ha alimentato i dubbi di chi non crede al collegamento delle teste con la tiara ai nomi ricordati nelle legende, ma nulla autorizza a pensare che si volesse riprodurne fedelmente l'aspetto fisico. Dal punto di vista formale si ha semmai l'impressione che quei volti ripetessero modelli, le cui varianti dipendevano dal gusto e dalla perizia degli incisori. Non si tratta perciò di ritratti individuali, bensì di tipi che, quando sono caratterizzati da dettagli realistici come il naso robusto e adunco, appaiono più vicini alla società contemporanea che alla dimensione senza tempo del mito. Per questo ritengo che, specie quando erano accompagnate da un nome e avevano lineamenti non idealizzati, le teste tiarate venissero associate ad autorità,

127 SNG Turkey 1, n. 1066 tav. 41; SNGvA 18, n. 8657 tav. 301; Winzer 2005, 46-47 n. 18, 3-4 tav. 4; Nieswandt 2012, 73-74 Salamis 1 a-b figg. 27-28.

128 Sul rovescio c'è una testa femminile con orecchini e collana: Winzer 2005, 46 n. 18, 2 tav. 4; Nieswandt 2012, 74 Salamis 2 fig. 29.

129 Harrison 1982, 188-189. 399-402. 502; Alram 1986, 104 n. 314 tav. 10; Moysey 1986, 27; Moysey 1989, 125-126; Debord 1999, 61 nota 238 tav. 2, 21; Winzer 2005, 37 n. 11, 1 tav. 3; Nieswandt 2012, 102-103 Autophradates 2 a fig. 103. A queste monete sono state accostate dracme d'argento con al diritto una testa barbata, che figura pure su bronzi recanti al rovescio spighe di grano e la legenda OA: Winzer 2005, 38 n. 11, 6 tav. 3; Bodzek 2008, 6-10 tav. 1, 6 a-b; Nieswandt 2012, 103 Autophradates 2b.

130 Mauer mann 2009, 366-369 tav. 1, 1-3.

131 Sul rovescio c'è la protome di un cavallo alato con la lettera A e sul diritto una testa imberbe, il cui copricapo ad alcuni è parso un berretto frigio, ad altri un elmo: Cahn 1989, 105; Stewart 1993, 173. 433 fig. 51; Debord 1999, 479-480 tav. 11, 1-3; Debord 2000, 255. 260-262 tav. 38, 1-3; Casabonne 2004, 232-233.

132 Cfr. Le Rider 2007, 171-179 tav. 6, 15-16; vedi anche più avanti la nota 149.

il cui potere derivava direttamente o indirettamente dal Gran Re, anche se non si era ancora arrivati a pensare che la fisionomia di costoro potesse essere distinguibile e riconoscibile.

Durante la dominazione achemenide pure nella Grecia nord-orientale e in Tracia, dove abbondava l'argento, furono coniate monete che, nonostante l'evidente omogeneità stilistica e tecnica, presentano una notevole varietà di tipi. All'inizio le legende riportano il nome di popoli della regione, ma talora la stessa immagine è abbinata a etnici diversi, tanto da far pensare che la coniazione non fosse affidata alle singole stirpi, quanto a un'organizzazione comune.¹³³ Forse queste monete servivano al pagamento di tasse e tributi ai Persiani;¹³⁴ certo è che dopo il 480 a. C. a coniarle furono soprattutto i Macedoni.¹³⁵ Alla prima metà del V sec. a. C. risale un'ottodracma d'argento, che ha sul diritto un personaggio con due buoi e sul rovescio un quadrato incuso, intorno al quale è scritto in greco il nome di Geta, re degli Edoni.¹³⁶ Suo contemporaneo fu Alessandro I, re dei Macedoni morto nel 451 a. C., che approfittò della sconfitta dei Persiani per impadronirsi di miniere d'argento poste sull'alto corso dello Strimone. Anche lui coniò ottodracme, che hanno sul diritto un cacciatore mostrato a cavallo o dietro al destriero, mentre sul rovescio il nome del sovrano è scritto intorno a un quadrato incuso.¹³⁷ Il figlio Perdicca II, morto nel 413 a. C., pose raramente il proprio nome sulle monete, ma a partire dal successore su tutte le emissioni macedoni venne indicato il sovrano in carica.¹³⁸ Speciale attenzione meritano gli stateri d'argento che hanno sul rovescio un cavallo al passo con il nome di Archelao e sul diritto una testa maschile imberbe dai capelli corti, cinti da un nastro.¹³⁹ Secondo alcuni potrebbe trattarsi di Perdicca I, fondatore della dinastia degli Argeadi, ma il volto è idealizzato. Con Aminta III, morto nel 370

133 Kraay 1976, 138–139; Picard 2000, 241–246.

134 I Traci erano a quanto pare raffigurati tra i popoli tributari nei rilievi di Persepoli: Jacobs 2002, 373–378 fig. 21; cfr. però Gropp 2009, 336–337.

135 Picard 2000, 239–246.

136 Kraay 1976, 139 nota 4 tav. 26, 482–483. In una serie la legenda include anche una precoce menzione del termine *nomisma*.

137 Kraay 1976, 142–143 tav. 27, 494; Prestianni-Giallombardo – Tripodi 1996, 314–315 fig. 1, 3; Gorys 2002, 246 n. 144; Caccamo-Caltabiano 2007, 763–765 tav. 1, 1–4; Lichtenberger 2012, 168 fig. 10. Alessandro I fece erigere statue dorate a Delfi e Olimpia (Krumeich 1997, 25–27).

138 Picard 2006, 279–280.

139 Kraay 1976, 144 tav. 28, 505; Lichtenberger 2012, 169 fig. 13.

a. C., il cavaliere sul diritto avanza al galoppo inclinando verso il basso la lancia, forse per attaccare il leone raffigurato sul rovescio.¹⁴⁰ Maggiori novità furono introdotte da Filippo II, salito al trono nel 359 a. C., che assunse il controllo di importanti giacimenti metalliferi della Tracia sud-occidentale.¹⁴¹ Durante il suo regno furono emesse tetradracme d'argento, che hanno al diritto la testa di Zeus e sul rovescio un cavaliere con copricapo a larghe falde e clamide, nel quale molti riconoscono il sovrano stesso.¹⁴² Dal punto di vista iconografico minori sorprese riservano i suoi stateri d'oro, che hanno sul diritto la testa laureata di Apollo e sul rovescio una biga.¹⁴³ Innovatrice fu invece la scelta del peso (riconducibile all'unità ponderale attica) e del metallo: all'epoca monete d'oro più che in Grecia erano prodotte sulle coste del Mediterraneo orientale,¹⁴⁴ dove, oltre ai darici e alle emissioni in oro curate da zecche attive a Cipro e in Caria,¹⁴⁵ circolavano gli stateri aurei di Lampsaco¹⁴⁶ e quelli egiziani emessi da Tachos, che imitavano tetradracme attiche.¹⁴⁷

Possiamo a questo punto trarre qualche conclusione. Quando Seute III fece coniare monete di bronzo recanti sul diritto il suo profilo e sul rovescio un cavaliere dalla lunga barba in abiti indigeni, che probabilmente lo raffigurava, il modello più vicino era rappresentato da emissioni di

140 Lichtenberger 2012, 169 fig. 14.

141 Kraay 1976, 145-147. 324; Le Rider 2007, 18-19.

142 Kraay 1976, 146-147 tav. 28, 512; Prestianni-Giallombardo - Tripodi 1996, 329-330 fig. 8; Gorys 2002, 246 n. 145; Caccamo-Caltabiano 2007, 759-761; Lichtenberger 2012, 169-173 figg. 16, 18-21. Di diverso avviso Picard 1986, 74-75.

143 Kraay 1976, 145-146 tav. 28, 511; Mørkholm 1991, 41-42. 243 fig. 1; Le Rider 2007, 19-20; Sheedy 2007a, 36 n. 1.

144 Howgego 1995, 8-9; Kurke 1999, 303-304; Melville-Jones 1999, 260-270. Sulle unità ponderali macedoni cfr. Psôma 2006, 87-92.

145 Le Rider 2001, 188; Meadows 2012, 194-197.

146 Sul diritto c'è una testa barbata con una tiara senza pieghe, stretta da un nastro annodato sul retro, mentre sul rovescio c'è la protome di un cavallo alato: Harrison 1982, 137-140 n. B 3; Cahn 1989, 101. 103 n. 14 tav. 1, 14; Troxell 1981, 35-37 tav. 4 b; Moysey 1989, 122-123; Weiser 1989, 294-295 tav. 20, 44; Mildenberg 1993, 66. 77 tav. 10, 73; Borchhardt 1999, 65 tav. 14, 3; Debord 1999, 152 nota 281 tav. 2, 15; Winzer 2005, 44-45 nn. 16, 7. 17, 1 tav. 4; Nieswandt 2012, 105-106 Lampsakos 2 fig. 111. In un altro statere d'oro allo stesso rovescio è abbinato sul diritto un arciere in ginocchio, con vesti iraniche: Nieswandt 2012, 79 Lampsakos 1 fig. 41.

147 Moysey 1989, 119-120; Le Rider 2007, 166 tav. 6, 8.

sovrani macedoni e traci,¹⁴⁸ ma la scelta di porre sulle monete la propria immagine non era scontata, visto che Alessandro il Grande aveva esitato a farlo.¹⁴⁹ In Asia Minore invece circolavano da tempo emissioni con la figura del re di Persia (anepigrafe ma riconoscibile per gli attributi) o con altre immagini accompagnate dal nome di autorità intermedie (dinasti locali, comandanti militari, governatori). A loro potevano alludere le teste tiarate, nessuna delle quali però ha requisiti sufficienti per esser considerata un ritratto individuale. Solo dopo i conflitti laceranti, seguiti alla scomparsa di Alessandro il Grande, si arrivò a pensare che l'unicità, implicita nella figura del sovrano, meritasse un riscontro fisiognomico, anche perché l'individualità dei volti metteva in risalto quanto le nuove dinastie dovessero ai fondatori, che non avevano ereditato il trono, ma se lo erano conquistato con la punta della lancia.¹⁵⁰ La strada fu aperta da Tolemeo I, che fu il primo a porre la propria immagine sulle monete, senza celare i segni dell'età matura.¹⁵¹ Il ritratto bronzeo di Seute III e i suoi profili monetali appartengono a questa fase storica e potrebbero addirittura aver anticipato le scelte compiute da alcuni Diadochi.¹⁵² Il re

148 Si vedano a questo proposito le tetradracme di Patrao, signore dei Peoni, che hanno al diritto un volto rasato dai lineamenti marcati e al rovescio un cavaliere che incalza un guerriero: Peter 1997, 195–196; Wright 2012, 2–3. 6–10; Saladino 2013, 147. Una scena simile si trova sul rovescio di un obolo d'argento coniato in Samaria, che ha sul diritto un tiarato in abito iranico seduto su un trono: Mildenberg 1993, 60–61. 75–76 tav. 7, 29; Nieswandt 2012, 93 Samaria 7–8 fig. 79.

149 Sul diritto delle sue tetradracme d'argento c'era la testa di Eracle, mentre sugli stateri d'oro figurava quella elmata di Atena, che nel Rinascimento fu presa per il suo ritratto: Mørkholm 1991, 42. 243 figg. 7–10; Stewart 1993, 48. 93. 159–160. 231 figg. 29–30; Brown 1995, 21–28; Callataÿ 1999, 99–100; Le Rider 2007, 2–3. 15–16; Sheedy 2007a 44–46 nn. 6–7. Controverosa è l'interpretazione dei bronzi egiziani ricordati in precedenza (alle note 131–132).

150 Virgilio 2003, 75–77. 118 nota 331.

151 Smith 1988, 37. 44. 90; Mørkholm 1991, 65. 246–247 figg. 96–97; Stewart 1993, 231–232. 435 fig. 76 c; Brown 1995, 15–16. 28–32 figg. 4 a.15 a; Le Rider – Callataÿ 2006, 50–51 n. 33; Sheedy 2007a, 114–115 n. 47. Recentemente è stato proposto di abbassare l'inizio di queste emissioni ai primi anni del III sec. a. C., quando per Tolemeo I l'obiettivo principale era ormai diventato la fondazione di una dinastia (Picard 2012, 39–40).

152 A chi ritiene che le raffigurazioni dei sovrani ellenistici siano state fin dall'inizio impersonali (Jaeggi 2008, 78–84), obietterei che la differenza tra alcuni ritratti monetali di Diadochi (databili tra la fine del IV sec. a. C. e ca. il 280 a. C.) e quelli dei loro successori trova conferme numismatiche (Brown 1995, 32. 38–40) ed è verificabile sulle ottodracme d'oro il cui diritto reca i profili di



7 Statere di elettro di Cizico

tracio apparteneva a una famiglia di alto lignaggio, ma aveva speso tutte le sue energie per difendersi dagli attacchi portatigli da rivali locali e per mantenere una qualche autonomia rispetto allo strapotere della monarchia macedone e dei successori di Alessandro. A quanto pare non assunse il titolo di *basileus*, ma si comportò come tale, coniando monete di bronzo con il proprio profilo. In precedenza ritratti altrettanto realistici erano apparsi su emissioni in elettro di Cizico, dove troviamo teste dai lineamenti grossolani cinte da corone (fig. 7).¹⁵³ La città coniava pure in argento, con serie diffuse soprattutto in Asia Minore, mentre quelle in elettro sono state trovate in prevalenza sulle coste del Mar Nero, dalle quali i Greci importavano schiavi e grano: è possibile quindi che le teste realistiche raffigurassero dinasti o governanti di quelle regioni.¹⁵⁴ Nel

Tolemeo II e Arsinoe II, accompagnati sul rovescio da quelli di Tolemeo I e Berenice I (Smith 1988, 14. 91. 150 tav. 75, 4; Mørkholm 1991, 103-104. 253 figg. 297-298; Brown 1995, 34 fig. 16 a; Le Rider - Callataÿ 2006, 52 nn. 41-42; Sheedy 2007a, 120-122 nn. 52-53). La peculiarità di ritratti come quello di Tolemeo I non sta comunque nello stile patetico, che in quegli anni incontriamo pure in altri generi di sculture (cfr. Jaeggi 2008, 140-142), quanto nelle sottolineature realistiche, fino ad allora inconsuete nell'iconografia dei governanti.

153 Fittschen 1988, 21 tav. 29, 5-8; Weiser 1989, 295 tav. 20, 45; Winzer 2005, 63-64 n. 32, 1 tav. 6. Dubito che in una di queste monete fosse raffigurato Filippo II, come qualcuno vorrebbe: Kaiser-Reiss 1984, 32-36. 41.

154 Cfr. Kraay 1976, 261; Mildenberg 1995, 3-12. Seute II promise ai compagni di Senofonte un «ciziceno» come paga mensile: Xen. an. 7, 2, 36; 3, 10.



8 Tetradracma d'argento di Mitridate III re del Ponto



9 Medaglione d'oro di Eucratide I re della Battriana

ritratto bronzeo di Seute III il verismo è accentuato dal neo sullo zigomo sinistro, che trova un confronto nelle verruche riprodotte su profili monetali di re arsacidi, forse per evidenziare un difetto ereditario, che garantiva l'appartenenza alla famiglia reale.¹⁵⁵

Durante l'età ellenistica media e tarda il realismo, che aveva improntato alcuni ritratti di Diadochi, conobbe peraltro una progressiva attenuazione, forse perché aveva trovato un limite nell'avvicinamento dell'iconografia dei re a quella delle divinità, dalle quali ci si aspettava una legittimazione delle nuove dinastie. Per trovare volti di sovrani fortemente caratterizzati dobbiamo ora cercarli sulle monete di regni solo parzialmente ellenizzati, come il Ponto e la Battriana:¹⁵⁶ mi limito a questo proposito a citare emissioni di Mitridate III (fig. 8)¹⁵⁷ ed Eucratide I (fig. 9).¹⁵⁸ Sarebbe tentante istituire un collegamento tra l'inclinazione a mostrare i governanti nella loro terrestre umanità e il fatto che ciò avvenisse in regioni dove erano radicate credenze religiose poco propense a diffondere immagini delle divinità,¹⁵⁹ ma le corna e le orecchie taurine, raffigurate sull'elmo di Eucratide I, sconsigliano di inoltrarsi su

155 Saladino 2013, 164–165 nota 298.

156 Smith 1981, 24–26; Laubscher 1982, 66–67; Zanker 1995, 473–475.

157 Smith 1988, 113 tav. 77, 9; Mørkholm 1991, 131. 258 fig. 421; Callataÿ 2009, 66–69 figg. 11–13.

158 Bopéarchchi 1991, 202 n. 25; Mørkholm 1991, 181. 265 fig. 639; Jakobsson 2010, 43. 46.

159 Shenkar 2008, 239–240. 244–249.

questa strada. Oltre agli attributi divini esibiti nei profili monetali, i re del Ponto e della Battriana avevano in comune con i Diadochi un dato biografico: l'avventurosità del percorso che li aveva portati sul trono e/o le difficoltà incontrate nel restarvici: la scelta di puntare sull'individualità fisiognomica era quindi funzionale all'obiettivo primario di costoro, che era quello di conservare potere e indipendenza,¹⁶⁰ proprio come Seute III.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1, tav. 3 le foto mi sono state concesse dalla Direzione del Museo Archeologico Nazionale di Sofia, che ringrazio

Fig. 2, 4-9 Per le restanti immagini ho fatto ricorso alla Dioteca dell'Istituto di Archeologia, ora entrata a far parte della Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze

Fig. 3 è tratta da Weiser 1989, tav. 17, 6a

Tav. 3 Vedi Fig. 1

BIBLIOGRAFIA

Adornato 2015 Adornato, Gianfranco: *Aletheia / Veritas*: il nuovo canone. In: Daehner, Jens M. – Lapatin, Kenneth (a cura di): *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra. Firenze 2015, 48–59.

Alram 1986 Alram, Michael: *Nomina propria Iranica in nummis*. *Iranisches Personennamenbuch IV. Materialgrundlagen zu den Iranischen Personennamen auf antiken Münzen*. Wien 1986.

Alram 1993 Alram, Michael: *Dareikos und Siglos. Ein neuer Schatzfund achaimenidischer Sigloi aus Kleinasien. Mit einem metrologischen Beitrag von Stefan Karwiese*. In: Gyselen, Ryka (a cura di): *Circulation des monnaies, des marchandises et des biens*. Bures-sur-Yvette 1993, 23–50.

Andreau - Descat 2006 Andreau, Jean – Descat, Raymond: *Esclave en Grèce et à Rome*. Paris 2006.

Belloni 1976 Belloni, Gian Guido: *Le premesse ›realistiche‹ del ritratto fisiognomico sulle monete greche*. In: *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi* 5 (1976), 53–69.

160 Cfr. Smith 1988, 113–114.

- Bergemann 1991** Bergemann, Johannes: Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 106 (1991), 157–189.
- Bing 1998** Bing, John Daniel: Datames and Mazaeus: The Iconography of Revolt and Restoration in Cilicia. In: *Historia* 47 (1998), 41–76.
- Bivar 1985** Bivar, Adrian David Hugh: Achaemenid Coins. Weights and Measures. In: Gershevitch, Ilya (a cura di): *The Cambridge History of Iran II. The Median and Achaemenian Periods*. Cambridge 1985, 610–639.
- Bodenstedt 1981** Bodenstedt, Friedrich: *Die Helektronmünzen von Phokaia und Mytilene*. Tübingen 1981.
- Bodzek 2000** Bodzek, Jaroslaw: Pharnabazos in Kyzikos. Der Seesieg in Kunst und Numismatik zu Beginn des 4. Jh. v. Chr. In: Klug, Bern – Weisser, Bernhard (a cura di): *XII. Internationaler Numismatischer Kongress, Berlin 1997*. Berlin 2000, 170–178.
- Bodzek 2008** Bodzek, Jaroslaw: A Note on a Samaritan Coin Type. In: *Israel Numismatic Research* 3 (2008), 3–12.
- Bonacasa 1990** Bonacasa, Nicola: Realismo, naturalismo e verismo nella scultura alessandrina. Una revisione. In: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie, Berlin 1988*. Berlin 1990, 137–143.
- Bopearachchi 1991** Bopearachchi, Osmund: *Bibliothèque Nationale. Monnaies gréco-bactriennes et indo-grécques. Catalogue raisonné*. Paris 1991.
- Borchhardt 1999** Borchhardt, Jürgen: Die Bedeutung der lykischen Königshöfe für die Entstehung des Portraits. In: von Steuben, Hans (a cura di): *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*. Mönchsee 1999, 53–84.
- Borchhardt 2000** Borchhardt, Jürgen: Dynasten und Beamte in Lykien während der persischen und attischen Herrschaft. In: Dittmann, Reinhard *et alii* (a cura di): *Variatio delectat. Iran und der Westen. Gedenkschrift für Peter Calmeyer*. Münster 2000, 73–140.
- Borg 2005** Borg, Barbara: Literarische Ekphrasis und künstlerischer Realismus. In: Büchsel, Martin – Schmidt, Peter (a cura di): *Realität und Projection: Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*. Berlin 2005, 33–53.
- Bresson 2001** Bresson, Alain: Monnayage et société dans les mondes antiques. In: *Revue numismatique* 157 (2001), 51–68.
- Briant 1989** Briant, Pierre: Remarques finales. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 321–335.
- Briant 1996** Briant, Pierre: *Histoire de l'empire perse. De Cyrus à Alexandre*. Paris 1996.
- Briant 2000** Briant, Pierre: Numismatique, frappes monétaires et histoire en Asie Mineure achéménide (quelques remarques de conclusion). In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes*. Istanbul-Paris 2000, 265–274.

- Brosius 2011** Brosius, Maria: Keeping Up with the Persians. Between Cultural Identity and Persianization in the Achaemenid Period. In: Gruen, Erich Stephen (a cura di): *Cultural Identity in the Ancient Mediterranean*. Los Angeles 2011, 135–149.
- Brown 1995** Brown, Blanche R.: *Royal Portraits in Sculpture and Coins. Pyrrhos and the Successors of Alexander the Great*. New York-Berlin-Bern 1995.
- Caccamo-Caltabiano 2007** Caccamo-Caltabiano, Maria: The ›Knights‹ on the coins of Alexander I. From ›Adventus‹ to dynastic succession. In: *Macedonia from the Iron Age to the Death of Philip II. Ancient Macedonia VII, Papers Read on the Seventh International Symposium Held in Thessaloniki, October 14–18, 2002. Thessaloniki 2007, 759–772*.
- Caccamo-Caltabiano - Radici-Colace 1992** Caccamo-Caltabiano, Maria - Radici-Colace, Paola: *Dalla premoneta alla moneta. Lessico monetale greco tra semantica e ideologia*. Pisa 1992.
- Cahn 1970** Cahn, Herbert Adolf: *Knidos. Die Münzen des sechsten und fünften Jahrhunderts*. Berlin 1970.
- Cahn 1985** Cahn, Herbert Adolf: Tisaphernes in Astyra. In: *Archäologischer Anzeiger (1985)*, 587–594.
- Cahn 1989** Cahn, Herbert Adolf: Le monnayage des satrapes. Iconographie et signification. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 97–105.
- Cahn - Gerin 1988** Cahn, Herbert Adolf - Gerin, Dominique: Themistocles at Magnesia. In: *The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society* 148 (1988), 13–20.
- Cahn - Mannsperger 1991** Cahn, Herbert Adolf - Mannsperger, Dietrich: Themistocles again. In: *The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society* 151 (1991), 199–202.
- Callataÿ 1999** de Callataÿ, François: Athéna pour Alexandre, Pégase pour Bucéphale. Les aventures métalliques d'Alexandre le Grand à la Renaissance. In: *Antike Kunst* 42 (1999), 99–111.
- Callataÿ 2000** de Callataÿ, François: Les monnayages ciliciens du premier quart du IV^e s. av. J.–C. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 93–127*.
- Callataÿ 2009** de Callataÿ, François: The First Royal Coinage of Pontos (from Mithridates III to Mithridates V). In: Munk Højte, Jakob (a cura di): *Mithridates VI and the Pontic Kingdom*. Aarhus 2009, 63–94.
- Calmeyer 1989** Calmeyer, Peter: Das Datum der Gründungsinschrift vom Apadana und die Krone der ältesten ›Bogenschilder‹. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 51–59.

- Capecchi 1991** Capecchi, Gabriella: Grecità linguistica e grecità figurativa nella più antica monetazione di Cilicia. In: *Quaderni storici* 31 (1991), 67–103.
- Caramel 2001** Caramel, Luciano: La questione del realismo nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra. In: Caramel, Luciano (a cura di): *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, catalogo della mostra. Milano 2001, 22–35.
- Carradice 1987** Carradice, Ian: The ›Regal‹ Coinage of the Persian Empire. In: Carradice, Ian (a cura di): *Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires (BAR International Series 343)*. Oxford 1987, 73–95.
- Casabonne 1996** Casabonne, Olivier: Présence et influence perses en Cilicie à l'époque achéménide. *Iconographie et représentations*. In: *Anatolia Antiqua* 4 (1996), 121–145.
- Casabonne 2000** Casabonne, Olivier: Conquête perse et phénomène monétaire. L'exemple cilicien. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997*, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 21–91.
- Casabonne 2004** Casabonne, Olivier: *La Cilicie à l'époque achéménide*. Paris 2004.
- Crawford 1986** Crawford, Michael H.: *La moneta in Grecia e a Roma*. Roma-Bari 1986.
- Croissant 1994** Croissant, François: La sculpture grecque est-elle un art abstrait? In: *Topoi* 4 (1994), 95–107.
- Debord 1999** Debord, Pierre: *L'Asie Mineure au IV^e siècle (412–323 a. C.). Pouvoirs et jeux politiques*. Bordeaux 1999.
- Debord 2000** Debord, Pierre: Les monnaies ›perses‹ à l'effigie d'Alexandre. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997*, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 255–263.
- Descat 1986** Descat, Raymond: *L'act et l'effort. Une idéologie du travail en Grèce ancienne (8^e – 5^e siècle av. J.–C.)*. Paris 1986.
- Descat 1989a** Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), nn. 1–2.
- Descat 1989b** Descat, Raymond: Notes sur l'histoire du monnayage achéménide sous le regne de Darius I^{er}. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 15–31.
- Descat 1994** Descat, Raymond: Darius, le roi kapelos. In: Sancisi-Weerdenburg, Heleen – Kuhrt, Amélie – Cool-Root, Margaret (a cura di): *Continuity and Change, Achaemenid History VIII. Proceedings of the Last Achaemenid History Workshop, April 6–8, 1990*, Ann Arbor Mi. Leiden 1994, 161–166.

- Descat 1998** Descat, Raymond: La représentation du travail dans la société grecque. In: Annequin, Jacques – Geny, Evelyne – Smadja, Elisabeth (a cura di): *Le travail. Recherches historiques. Table ronde de Besançon, 14 et 15 novembre 1997*. Paris 1998, 9–22.
- Descat 2000** Descat, Raymond: Remarques sur les origines du monnayage achéménide. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997*, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 1–8.
- Descat 2011** Descat, Raymond: Labour in the Hellenistic Economy. Slavery as a Test Case. In: Archibald, Zosia H. – Davies, John K. – Gabrielsen, Vincent (a cura di): *The Economies of Hellenistic Societies. Third to First Centuries BC*. Oxford 2011, 207–115.
- Dietrich 2011** Dietrich, Nikolaus: Archaischer ›Realismus‹. Archaische Plastik als alternatives Konzept von Realismus im Bild. In: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 80 (2011), 14–45.
- Dillon 2006** Dillon, Sheila: *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects, and Styles*. Cambridge 2006.
- Duplouy 2006** Duplouy, Alain: *Le prestige des élites: recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre le X^e et le V^e siècles avant J.-C.* Paris 2006.
- Fehr 1996** Fehr, Burkhard: Kouroi e korai. Formule e tipi dell'arte arcaica come espressione di valori. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2/I. Una storia greca: Formazione*. Torino 1996, 785–843.
- Fittschen 1988** Fittschen, Klaus (a cura di): *Griechische Porträts*. Darmstadt 1988.
- Fouchard 1997** Fouchard, Alain: *Aristocratie et démocratie. Idéologies et sociétés en Grèce ancienne*. Paris 1997.
- Furtwängler 1982** Furtwängler, Andreas: Griechische Vieltypenprägung und Münzbeamte. In: *Schweizerische numismatische Rundschau* 61 (1982), 5–25.
- Giuliani 1986** Giuliani, Luca: *Bildnis und Botschaft. Ermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt 1986.
- Giuliani 1997** Giuliani, Luca: Il ritratto. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2/II. Una storia greca: Definizione*. Torino 1997, 983–1011.
- Giuliani 1998** Giuliani, Luca: Recensione di Himmelmann 1994. In: *Gnomon* 70 (1998), 628–638.
- Gorys 2002** Gorys, Andrea: Münzen im Zeichen des Herrschers. Von Dareios I. bis Philipp II. In: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit?*, catalogo della mostra. Mainz am Rhein 2002, 241–246.
- Gropp 2009** Gropp, Gerd: Die Darstellung der 23. Völker auf den Reliefs des Apadana von Persepolis. In: *Iranica antiqua* 44 (2009), 283–359.
- Harrison 1982** Harrison, Cynthia Milton: *Coins of the Persian Satraps*. Ph. D. University of Pennsylvania 1982.

- Harrison 2002** Harrison, Cynthia Milton: Numismatics Problems in the Achaemenid West. The Undue Modern Influence of ›Tissaphernes‹. In: Gorman, Vanessa B. – Robinson, Erich W. (a cura di): *Oikistes. Studies in Constitutions, Colonies, and Military Power in the Ancient World Offered in Honor of A. J. Graham* (Mnemosyne, suppl. 234). Leiden-Boston-Köln 2002, 301–319.
- Himmelmann 1994** Himmelmann, Nikolaus: Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 28. Ergänzungsheft). Berlin-New York 1994.
- Himmelmann 1995** Himmelmann, Nikolaus: Recensione di Zanker 1995. In: *Bonner Jahrbücher* 195 (1995), 653–661.
- Himmelmann 1999** Himmelmann, Nikolaus: Attische Grabreliefs (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften Vorträge G 357). Wiesbaden 1999.
- Himmelmann 2000** Himmelmann, Nikolaus: Klassische Archäologie. Kritische Anmerkungen zur Methode. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 115 (2000), 253–323.
- Himmelmann 2001** Himmelmann, Nikolaus: Die private Bildnisweihe bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften Vorträge G 373). Wiesbaden 2001.
- Himmelmann 2003** Himmelmann, Nikolaus: Das realistische Porträt als Gattungserscheinung in der griechischen Kunst. In: Büchsel, Martin – Schmidt, Peter (a cura di): *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*. Mainz am Rhein 2003, 19–27.
- Hölscher 1971** Hölscher, Tonio: *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Grossen*. Heidelberg 1971.
- Hölscher 1973** Hölscher, Tonio: *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Würzburg 1973.
- Hölscher 2009** Hölscher, Tonio: *Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell*. Basel 2009.
- Hoffer 2005** Hoffer, Mathias René: Der Intellektuelle der Heroen. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 120 (2005), 211–232.
- Hoffer 2012** Hoffer, Mathias René: Porträt und Protest. Zur Geschichte eines Paradigmas. In: *Boreas* 35 (2012), 81–96.
- Howgego 1995** Howgego, Chris: *Ancient History from Coins*. London 1995.
- Hurter 1979** Hurter, Sylvia: Der Tissaphernes-Fund. In: Mørkholm, Otto – Waggoner, Nancy W. (a cura di): *Greek Numismatics and Archaeology. Essays in Memory of Margaret Thompson*. Wetteren 1979, 97–108.
- Jacobs 1996** Jacobs, Bruno: Die ›Verwandten des Königs‹ und die ›Nachkommen der Verschwörer‹. In: Blakolmer, Fritz *et alii* (a cura di): *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996* dargebracht. Wien 1996, 273–284.

Jacobs 2002 Jacobs, Bruno: Achämenidische Kunst – Kunst im Achämenidenreich. Zur Rolle der achämenidischen Großplastik als Mittel der herrschlichen Selbstdarstellung und der Verbreitung politischer Botschaften im Reich. In: *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 34 (2002), 345–395.

Jaeggi 2008 Jaeggi, Othmar: Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projection. Berlin 2008.

Jakobsson 2010 Jakobsson, Jens: A Possible New Indo-Greek King Zoilos III, and an Analysis of Realism on Indo-Greek Portraits. In: *The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society* 170 (2010), 35–51.

Jameson 2002 Jameson, Michael Hamilton: On Paul Cartledge, *The Political Economy of Greek Slavery*. In: Cartledge, Paul *et alii* (a cura di): *Money, Labour and Land. Approaches to the Economies of Ancient Greece*. New York 2002, 167–174.

Kaiser-Raiss 1984 Kaiser-Raiss, Maria Regina: Philipp II. und Kyzikos. Ein Porträt Philipps II. auf einem Kyzikener Elektronstater. In: *Schweizerische numismatische Rundschau* 63 (1984), 27–43.

Kaptan 2000 Kaptan, Deniz: Common traits on seals and coins of the Achaemenid period in an Anatolian context. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul*, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 213–223.

Konuk 2000 Konuk, Koray: Influences et éléments achéménides dans le monnayage de la Carie. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul*, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 171–183.

Kraay 1976 Kraay, Colin Mackennal: *Archaic and Classical Greek Coins*. Berkeley-Los Angeles 1976.

Kroll 2007 Kroll, John H.: The emergence of ruler portraiture on early hellenistic coins. The importance of being divine. In: Schultz, Peter – von den Hoff, Ralf (a cura di): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge-New York 2007, 113–122.

Krumeich 1997 Krumeich, Ralf: *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* München 1997.

Kuhrt 2001 Kuhrt, Amélie: The Achaemenid Persian empire (c. 550 – c. 330 B. C.). Continuities, adaptations, transformations. In: Alcock, Susan *et alii* (a cura di): *Empires. Perspectives from Archaeology and History*. Cambridge 2001, 93–123.

Kunze 2002 Kunze, Christian: *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*. München 2002.

Kurke 1999 Kurke, Leslie: *Coins, Bodies, Games and Gold: The Politics of Meaning in Archaic Greece*. Princeton 1999.

Kyrtatas 2011 Kyrtatas, Dimitris J.: Slavery and Economy in the Greek World. In: Bradley, Keith – Cartledge, Paul (a cura di): *The Cambridge World History of Slavery, I, The Ancient Mediterranean World*. Cambridge 2011, 91–111.

La Rocca 2011 La Rocca, Eugenio: Il ritratto e la somiglianza. In: La Rocca, Eugenio – Parisi Presicce, Claudio – Lo Monaco, Annalisa (a cura di): *Ritratti. Le tante facce del potere, catalogo della mostra*. Roma 2011, 21–28.

Laubscher 1982 Laubscher, Hans Peter: *Fischer und Landsleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*. Mainz am Rhein 1982.

Lemaire 2000 Lemaire, André: Remarques sur certaines legendes monétaires ciliciennes (V^e–IV^e s. av. J.-C.). In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide*. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 129–141.

Le Rider 1997 Le Rider, Georges: Le monnayage perse en Cilicie au IV^e siècle. In: *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi 226 (1997)*, 151–169.

Le Rider 1998 Le Rider, Georges: Le début du monnayage achéménide. Continuation et innovation. In: Arsebük, Güven – Mellink, Machteld J. – Schirmer, Wulf (a cura di): *Light on the top of the black hill. Studies presented to Halet Çambel*. Istanbul 1998, 663–673.

Le Rider 2001 Le Rider, Georges: *La naissance de la monnaie. Pratiques monétaires de l'Orient ancien*. Paris 2001.

Le Rider 2007 Le Rider, Georges: *Alexander the Great. Coinage, Finances and Policy*, translated by W. E. Higgins. Philadelphia 2007.

Le Rider – Callataj 2006 Le Rider, Georges – de Callataj, François: *Les Séleucides et les Ptolémées. L'héritage monétaire et financier d'Alexandre le Grand*. Paris 2006.

Lichtenberger 2012 Lichtenberger, Achim: Gibt es eine vorhellenistische makedonische Tradition für das Diadem? In: Lichtenberger, Achim *et alii* (a cura di): *Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? Kolloquium vom 30–31 Januar 2009 in Münster*. Bonn 2012, 163–179.

Lombardo 1989 Lombardo, Mario: Oro lidio e oro persiano nelle *Storie* di Erodoto. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque*. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989. In: *Revue des études anciennes 91 (1989)*, 197–208.

Loroux 1981 Loroux, Nicole: *L'invention d'Athènes: histoire de l'oration funèbre dans la cité*. Paris 1981.

Ma 2013 Ma, John: *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*. Oxford-New York 2013.

Maddoli – Saladino 1995 Maddoli, Gianfranco – Saladino, Vincenzo (a cura di): *Pausania, Guida della Grecia, Libro V, L'Elide e Olimpia*. Milano 1995.

Maddoli – Nafissi – Saladino 1999 Maddoli, Gianfranco – Nafissi, Massimo – Saladino, Vincenzo (a cura di): *Pausania, Guida della Grecia, Libro VI, L'Elide e Olimpia*. Milano 1999.

- Maderna 2009** Maderna, Caterina: Von der Ordnung der Mimik. Bedrohliche Leidenschaften in der antiken Bildkunst. In: *Städel-Jahrbuch 20* (2009), 7–54.
- Maffre 2004** Maffre, Frédéric: Le monnayage de Pharnabaze frappé dans l'atelier de Cyzique. In: *The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society* 164 (2004), 1–32.
- Mann 2012** Mann, Christian: Gleichheiten und Ungleichheiten in der hellenistischen Polis: Überlegungen zur Stand der Forschung. In: Mann, Christian – Scholz, Peter (a cura di): ›Demokratie‹ im Hellenismus. Von der Herrschaft des Volkes zur Herrschaft der Honoratioren? Mainz am Rhein 2012, 11–27.
- Martin c. s.** Martin, Katharine: Numismatische Reflexe dynastischer Repräsentation? Ein anderer Blick auf die Münzprägung im 4. Jh. v. Chr. In: Winter, Engelbert – Zimmermann, Konrad (a cura di): Zwischen Satrapen und Dynasten: Kleinasien im 4. Jahrhundert v. Chr. Wissenschaftliches Kolloquium, 25.02 bis 26.02.2013 im Lindgerhaus in Münster. In corso di stampa.
- Martin 1996** Martin, Thomas R.: Why did the Greek polis originally need coins?. In: *Historia* 45 (1996), 257–283.
- Mastromarco 1979** Mastromarco, Giuseppe: Il pubblico di Eronda. Padova 1979.
- Mauermann 2009** Mauermann, Dorothea: Eine prägende Persönlichkeit. In: Einicke, Ralph *et alii* (a cura di): Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler, II. Langenweißbach 2009, 365–371.
- Meadows 2012** Meadows, Andrew: Recensione di Evangéline Markou, *L'or des rois de Chypre. Numismatique et histoire à l'époque classique*, Athènes 2011. In: *American Journal of Numismatics* 24 (2012), 187–197.
- Meiksins-Wood 1988** Meiksins-Wood, Ellen: Peasant-Citizen & Slave. The Foundations of Athenian Democracy. London-New York 1988.
- Meiksins-Wood 1996** Meiksins-Wood, Ellen: Schiavitù e lavoro. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 1. Noi e i Greci*. Torino 1996, 611–636.
- Melville-Jones 1999** Melville-Jones, John R.: Ancient Greek Gold Coinage up to the Time of Philip of Macedon. In: Amandry, Michel – Hurter, Silvia – Bérard, Denyse (a cura di): *Travaux de numismatique grecque offerts à Georges Le Rider*. London 1999, 257–275.
- Metzler 1971** Metzler, Dieter: *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*. Berlin 1971.
- Metzler 2008** Metzler, Dieter: Der Adler als achämenidisches Herrschaftszeichen auf den Münzen von Themistokles von Magnesia am Mäander (ca. 465–459 v. Chr.). In: Winter, Engelbert (a cura di): *Vom Euphrat bis zum Bosphorus. Kleinasien in der Antike*. Festschrift für Elmar Schwertheim. Bonn 2008, 461–470.
- Mildenberg 1993** Mildenberg, Leo: Über das Münzwesen im Reich der Achämeniden. In: *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 26 (1993), 55–79; ristampato in: Hübner, Ulrich – Knauf, Ernst Axel (a cura di): *Vestigia Leonis. Studien zur antiken Numismatik Israels, Palästinas und der östlichen Mittelmeerwelt*. Göttingen 1998, 3–29.

Mildenberg 1995 Mildenberg, Leo: The Cyzicenes: A Reappraisal. In: *American Journal of Numismatics* 5–6 (1993–94), 1–12.

Mildenberg 2000 Mildenberg, Leo: On the so-called satrapal coinage. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide*. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes. Istanbul-Paris 2000, 9–20.

Mørkholm 1991 Mørkholm, Otto: *Early Hellenistic Coinage: From the Accession of Alexander to the Peace of Apamea (336–188 B. C.)*. Cambridge 1991.

Momigliano 1974 Momigliano, Arnaldo: *Lo sviluppo della biografia greca*. Torino 1974.

Morris 1996 Morris, Ian: The strong principle of equality and the archaic origins of Greek democracy. In: Ober, Josiah – Hedrick, Charles (a cura di): *Dēmokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*. Princeton N.J. 1996, 19–48.

Moysey 1986 Moysey, Robert A.: The silver stater issues of Pharnabazos and Datames from the mint of Tarsus in Cilicia. In: *Museum Notes. The American Numismatic Society* 31 (1986), 7–61.

Moysey 1989 Moysey, Robert A.: Observations on the numismatic evidence relating to the great satrapal revolt of 362/1 B. C. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque*. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 107–139.

Murray 1998 Murray, Oswyn: Modello biografico e modello di regalità. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2/III. Una storia greca: Trasformazioni*. Torino 1998, 249–269.

Musti 1981 Musti, Domenico: *L'economia in Grecia*. Bari 1981.

Nagy 1996 Nagy, Gregory: Aristocrazia: caratteri e stili di vita. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2/I. Una storia greca: Formazione*. Torino 1996, 577–598.

Naster 1989 Naster, Paul: Les statères ciliciens de Pharnabaze et de Datame à types communs. In: Le Rider, Georges *et alii* (a cura di): *Kraay–Mørkholm Essays. Numismatic Studies in Memory of C. M. Kraay and O. Mørkholm*. Louvain-la-Neuve 1989, 191–201.

Nieswandt 2012 Nieswandt, Heinz Helge: Stoffbinden im Achaimenidischen Reich. Zu sog. Satrapenmünzen und verwandten Denkmälern im östlichen Mittelmeergebiet. In: Lichtenberger, Achim *et alii* (a cura di): *Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? Kolloquium vom 30–31 Januar 2009 in Münster*. Bonn 2012, 249–278.

Nollé 1996 Nollé, Johannes: Themistokles in Magnesia. Über die Anfänge der Mentalität das eigene Porträt auf Münzen zu setzen. In: *Schweizerische numismatische Rundschau* 75 (1996), 5–31.

Ober 1989 Ober, Josiah: *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*. Princeton N.J. 1989.

- Parise 1996** Parise, Nicola Franco: Le prime monete. Significato e funzione. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2/I. Una storia greca: Formazione*. Torino 1996, 715–734.
- Parise 2000** Parise, Nicola: La nascita della moneta. Segni premonetari e forme arcaiche dello scambio. Roma 2000.
- Peter 1997** Peter, Ulrike: Die Münzen der thrakischen Dynasten (5.–3. Jahrhundert v. Chr.). Hintergrund ihrer Prägung. Berlin 1997.
- Pfuhl 1927** Pfuhl, Ernst: Die Anfängen der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität. München 1927, 1–31; ristampato in *Fittschen* 1988, 224–252.
- Picard 1986** Picard, Olivier: Numismatique et iconographie: le cavalier thrace. In: Kahil, Lily – Augé, Christian – Linant-de Bellefonds, Pascale (a cura di): *Iconographie classique et identités régionales (Bulletin de correspondance hellénique suppl. 14)*. Athènes–Paris 1986, 67–75.
- Picard 2000** Picard, Olivier: Monnayage en Thrace à l'époque achéménide. In: Casabonne, Olivier (a cura di): *Mécanismes et innovations monétaires dans l'Anatolie achéménide. Numismatique et histoire. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 22–23 Mai 1997, Institut Français d'Études Anatoliennes*. Istanbul–Paris 2000, 239–253.
- Picard 2006** Picard, Olivier: Mines, monnaies et impérialisme. Conflits autour du Pangée (478–413 a. C.). In: Guimier-Sorbets, Anne-Marie – Chatzopoulos, Miltiades B. – Morizot, Yvette (a cura di): *Rois, cités, nécropoles. Institutions, rites et monuments en Macedoine. Actes des colloques de Nanterre, décembre 2002, et d'Athènes, janvier 2004*. Athènes 2006, 269–282.
- Picard 2012** Picard, Olivier: Le portrait de Ptolémée I ou comment construire la monnaie d'un nouveau royaume. In: Suspène, Arnaud – Duyrat, Frédérique (a cura di): *Le caractère du prince. Expressions monétaires du pouvoir en temps de troubles*. In: *Cahiers des études anciennes* 49 (2012), 19–41.
- Prestianni-Giallombardo - Tripodi 1996** Prestianni-Giallombardo, Anna Maria – Tripodi, Bruno: Iconografia monetale e iconografia reale macedone. I tipi del cavaliere nella monetazione di Alessandro I e Filippo II. In: *Revue des études anciennes* 96 (1996), 311–355.
- Price 1983** Price, Martin Jessop: Thoughts on the Beginnings of Coinage. In: Nugent, Christopher – Brooke, Lawrence *et alii* (a cura di): *Studies in Numismatic Method Presented to Philip Grierson*. Cambridge-London-New York 1983, 1–10.
- Price 1989** Price, Martin Jessop: Darius I and the daric. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 9–14.
- Prioux 2008** Prioux, Évelyne: Le portrait perdu et retrouvé du poète Philitas de Cos: Posidippe 63 A-B et IG XIV 2486. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 166 (2008), 66–72.

- Protzmann 1977** Protzmann, Heiner: Realismus und Idealität in Spätklassik und Frühhellenismus. Ein Kapitel künstlerischer Problemsgeschichte der Griechen. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 92 (1977), 169–203.
- Psôma 2006** Psôma, Sélènè: Notes sur la terminologie monétaire en Grèce du nord. In: *Revue numismatique* 162 (2006), 85–98.
- Queyrel 2009** Queyrel, François: Réalisme et mode de représentation dans l'art du portrait hellénistique: le cas de Délos. In: *Ktéma* 34 (2009), 243–255.
- Raaflaub 1985** Raaflaub, Kurt: Die Entdeckung der Freiheit. Zur historischen Semantik und Gesellschaftsgeschichte eines politischen Grundbegriffes der Griechen. München 1985.
- Raaflaub 1996** Raaflaub, Kurt: Equalities and Inequalities in Athenian Democracy. In: Ober, Josiah – Hedrick, Charles (a cura di): *Dēmokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*. Princeton N.J. 1996, 139–174.
- Raeck 2003** Raeck, Wulf: Rolle und Individuum im frühen griechischen Porträt. In: Büchsel, Martin – Schmidt, Peter (a cura di): *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*. Mainz am Rhein 2003, 29–42.
- Raeck 2013** Raeck, Wulf: Der bärtige Bronzekopf von Porticello und der Weg zum Individualporträt. In: Brinkmann, Vinzenz (a cura di): *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, catalogo della mostra*. München 2013, 181–193.
- Röhrl 2014** Röhrl, Boris: *Kunsttheorie des Naturalismus und Verismus: Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*. Hildesheim–Zürich–New York 2014.
- Root 1989** Root, Margaret Cool: The Persian Archer at Persepolis. Aspects of Chronology, Style and Symbolism. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 33–50.
- Root 1991** Root, Margaret Cool: From the heart. Powerful persianism in the art of the Western empire. In: Sancisi-Weerdenburg, Heleen – Kuhrt, Amélie (a cura di): *Asia Minor and Aegypt. Old Cultures in a New Empire (Achaemenid History 6)*. Leiden 1991, 1–29.
- Roscalla 1996** Roscalla, Fabio: Mida. In: Settis, Salvatore (a cura di): *I Greci. Storia Cultura Arte Società 2/I. Una storia greca: Formazione*. Torino 1996, 1281–1294.
- Saladino 2013** Saladino, Vincenzo: Il ritratto di Seuthes III, con un'appendice di Edilberto Formigli. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 127–128 (2012–2013), 125–206.
- Saladino 2014** Saladino, Vincenzo: Etiopi in Tracia? In: Bausi, Alessandro – Gori, Alessandro – Lusini, Gianfranco (a cura di): *Linguistic, Oriental and Ethiopian Studies in Memory of Paolo Marrassini*. Wiesbaden 2014, 647–656.
- Schneider 1974** Schneider, Lambert A.: Recensione di Metzler 1971. In: *Gnomon* 76 (1974), 397–405.
- Schultz - von den Hoff 2007** Schultz, Peter – von den Hoff, Ralf (a cura di): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge-New York 2007.

- Schwabacher 1957** Schwabacher, Willy: Satrapenbildnisse. Zum neuen Münzporträt des Tissaphernes. In: Schauenburg, Konrad (a cura di): *Charites. Studien zum Altertumswissenschaft. Festschrift E. Langlotz*. Bonn 1957, 279–285; ristampato in Fittschen 1988, 337–350.
- Sheedy 2007a** Sheedy, Ken A. (a cura di): *Alexander the Great and the Hellenistic Kingdoms. Coins, Image and the Creation of Identity. The Westmoreland Collection*. Sydney 2007.
- Sheedy 2007b** Sheedy, Ken A.: Magically back to life. Some thoughts on ancient coins and the study of hellenistic royal portraits. In: Sheedy, Ken A. (a cura di): *Alexander the Great and the Hellenistic Kingdoms. Coins, Image and the Creation of Identity. The Westmoreland Collection*. Sydney 2007, 11–16.
- Shenkar 2008** Shenkar, Michael: Aniconism in the Religious Art of Pre-Islamic Iran and Central Asia. In: *Bulletin of the Asia Institute* 22 (2008), 239–256.
- Siti 2013** Siti, Walter: *Il realismo è l'impossibile*. Roma 2013.
- Smith 1981** Smith, Robert R. R.: Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits. In: *The Journal of Hellenic Studies* 71 (1981), 24–38.
- Smith 1988** Smith, Robert R. R.: *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford 1988.
- SNG Turkey** *Sylloge Nummorum Graecorum, Turkey 1: The Muharrem Kayhan Collection*. Istanbul 2002.
- SNGvA** *Sylloge Nummorum Graecorum Deutschland, Sammlung Hans Von Aulock*. Berlin 1957–1967.
- Stähli 2014** Stähli, Adrian: Sprechende Gegenstände. In: Bielefeld, Ruth (a cura di): *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*. Heidelberg 2014, 113–141.
- Stewart 1990** Stewart, Andrew: *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven-London 1990.
- Stewart 1993** Stewart, Andrew: *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.
- Stewart 2007** Stewart, Andrew: Alexander, Philittas, and the Skeletos: Poseidippos and the Truth in Early Hellenistic Portraiture. In: Schultz, Peter – von den Hoff, Ralf (a cura di): *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge-New York 2007, 123–138.
- Stronach 1989** Stronach, David: Early Achaemenid Coinage. Perspectives from the Homeland. In: *Iranica antiqua* 24 (1989), 255–278.
- Thompson 2011** Thompson, Dorothy J.: Slavery in Hellenistic World. In: *Slavery and Economy in the Greek World*. In: Bradley, Keith – Cartledge, Paul (a cura di): *The Cambridge World History of Slavery, I, The Ancient Mediterranean World*. Cambridge 2011, 194–213.
- Troxell 1981** Troxell, Hyla A.: Orontes, Satrap of Mysia. In: *Schweizerische numismatische Rundschau* 60 (1981), 27–37.
- Tuplin 1989** Tuplin, Christopher: The Coinage of Aryandes. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 61–82.

- Tuplin 2007** Tuplin, Christopher: Treacherous hearts and upright tiaras: The Achaemenid kings head-dress. In: Tuplin, Christopher (a cura di): *Persian Responses. Political and Cultural Interaction with(in) the Achaemenid Empire*. Swansea 2007, 67–97.
- Vargyas 2000** Vargyas, Péter: Darius I and the daric reconsidered. In: *Iranica antiqua* 35 (2000), 33–46.
- Vickers 1985** Vickers, Michael: Early Greek Coinage, a Reassessment. In: *The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society* 145 (1985), 1–44.
- Vickers 1986** Vickers, Michael: Persépolis, Athènes et Sybaris. Questions de monnayage et de chronologie. In: *Revue des études grecques* 99 (1986), 239–270.
- Virgilio 2003** Virgilio, Biagio: Lancia, diadema e porpora. Il re e la regalità ellenistica (*Studi Ellenistici* 14). Pisa 2003.
- von den Hoff 1994** von den Hoff, Ralf: *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*. München 1994.
- von den Hoff 2003** von den Hoff, Ralf: Naturalismus und Klassizismus: Stil und Wirkung frühhellenistischer Porträts. In: Zimmer, Gerhard (a cura di): *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik, Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop*. Wolnzach 2003, 73–96.
- von Reden 2010** von Reden, Sitta: *Money in Classical Antiquity*. Cambridge-New York 2010.
- Vorster 2004** Vorster, Christiane: Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr. In: Bol, Peter Cornelis (a cura di): *Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*. Mainz am Rhein 2004, 383–428.
- Voutiras 1980** Voutiras, Emmanuel: *Studien zur Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts*. Diss. Bonn 1980.
- Voutiras 2001** Voutiras, Emmanuel: Zur Aufstellung und Datierung des Aristotelesporträts. In: Bergemann, Johannes (a cura di): *Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde*. Klaus Fittschen gewidmet. Rahden-Westf. 2001, 123–143.
- Voutiras 2009** Voutiras, Emmanuel: *Imagines virorum illustrium. Problemi di identificazione dei ritratti greci*. In: *Archeologia Classica* 60 (2009), 85–115.
- Wallace 1987** Wallace, Robert W.: The origin of the electrum coinage. In: *American Journal of Archaeology* 91 (1987), 385–394.
- Wallace 1989** Wallace, Robert W.: On the production and exchange of early Anatolian electrum coinage. In: Descat, Raymond (a cura di): *L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989*. In: *Revue des études anciennes* 91 (1989), 87–94.
- Weidauer 1975** Weidauer, Liselotte: *Probleme der frühen Elektronprägung*. Fribourg 1975.
- Weidauer 1981** Weidauer, Liselotte: Die Elektronprägung in der orientalisierenden Epoche frühgriechischer Kunst. In: *Schweizerische numismatische Rundschau* 60 (1981), 7–19.

- Weiser 1989** Weiser, Wolfram: Die Eulen von Kyros dem Jüngeren. Zu den ersten Münzporträts lebender Menschen. In: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 76 (1989), 267–296.
- Weisser 2006** Weisser, Bernhard: Herrscherbild und Münzporträt in Kleinasien. In: Das persische Weltreich. Pracht und Prunk der Großkönige, catalogo della mostra. Speyer-Stuttgart 2006, 71–85.
- Weisser 2009** Weisser, Bernhard: Perser, Alexander und die Seleukiden. In: Hansen, Svend - Wiczorek, Alfred – Tellenbach, Michael (a cura di): Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel, catalogo della mostra. Mannheim 2009, 111–117.
- Winzer 2005** Winzer, Axel: Antike Portraitmünzen der Perser und Griechen aus vor-hellenistischen Zeit (Zeitraum ca. 510–322 v. Chr.). Die frühesten Porträts lebender Menschen von Dareios I. bis Alexander III. March-Hugstetten-Kronberg 2005.
- Wright 2012** Wright, Nicholas L.: The Horseman and the Warrior. Paionia and Macedonia in the Fourth Century B. C. In: The Numismatic Chronicle. The Journal of the Royal Society 172 (2012), 1–26.
- Zahle 1989** Zahle, Jan: Politics and Economy in Lycia During the Persian Period. In: Descat, Raymond (a cura di): L'or perse et l'histoire grecque. Table ronde CNRS, Bordeaux, 20–22 Mars 1989. In: Revue des études anciennes 91 (1989), 169–182.
- Zahle 1990** Zahle, Jahn: Herrscherporträts auf lykischen Münzen. In: Götter, Heroen, Herrscher in Lykien. Wien-München 1990, 51–56.
- Zanker 1995** Zanker, Paul: Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik. In: Archäologischer Anzeiger (1995), 473–481.

MASSIMILIANO PAPINI

NON SOLO »OBESI«: IL RITRATTO IN ITALIA CENTRALE E IN ETRURIA TRA IV E I SEC. A. C.

Anni Venti del secolo scorso, i più vivaci per lo studio sul ritratto in Italia centrale, specie nei contributi di Guido Kaschnitz von Weinberg sulla struttura »stereometrica« e »cubistica« opposta all'organicità greca: lì si sarebbero manifestate le più genuine energie creative indigene, dai canopi chiusini in poi. Oggi, di quel metodo e delle sue degenerazioni, ossessionate dalle costanti etniche italiche, non resta più niente dopo la fine della grande stagione etrusca del Novecento: fu Ranuccio Bianchi Bandinelli nel 1942 a demolire le correnti di pensiero nazionalistiche dirette a esaltare nell'arte medio-italica un'originalità indipendente dagli apporti ellenici. In seguito la discussione, rimasta soprattutto riservata agli Etruscologi, è stata come attraversata da un senso di delusione, perché, a parte i pochi bronzi, i più numerosi sarcofagi, urne e teste votive, per lo più tipizzati, non rispondono al criterio della totale somiglianza agli individui, attesa, a torto, dalla moderna concezione di ritratto.¹

Piuttosto, solo la graduale migliore conoscenza dei materiali ha permesso la verifica dei gradi di assorbimento delle sollecitazioni greche. Specie dalla fine dell'VIII sec. a.C. l'artigianato dell'Italia centrale fu esposto a ondate di ellenizzazione più o meno intense, un aspetto della più ampia dialettica con impulsi culturali irradiati dall'esterno che toccarono non solo i gruppi dirigenti; scambi commerciali, conquiste militari e

1 Sul ritratto in Italia centrale e a Roma tra IV e I sec. a.C. vedi la voce compilata per l'Enciclopedia dell'Arte Antica da Bianchi Bandinelli 1965, 714-733; per l'opera più sistematica e corredata di numerose illustrazioni sino al II-I sec. a.C. vedi Papini 2004 (di seguito, salvo pochi casi, si tenderà a non citare i molti titoli lì già compresi). Non sono invece adeguate le trattazioni rapide di Balz 2009 e Carpino 2013.

iniziative di singoli facilitarono l'importazione di oggetti, la circolazione di iconografie e stili nonché l'arrivo di pittori, ceramisti e scultori greci.²

Un esempio fra tanti: alla testa Lorenzini, la più greca delle opere etrusche (così fu definita da Bianchi Bandinelli), da poco si è aggiunta un'altra testa femminile in marmo apuano dal territorio volterrano, della fine del VI sec. a. C., scolpita da un artigiano o greco o locale con una padronanza dei modi della scultura ionica; ciò a conferma di come lo sfruttamento del marmo in Etruria settentrionale poté esser favorito da immigrati con nuove competenze tecnologiche insediatisi forse a Pisa, *polis hellenis* secondo le versioni greche sulla sua origine, predominanti sulla tradizione di una fondazione etrusca.³

Tuttavia, la recezione sin dagli esordi consisté non solo nell'imitazione, semplificazione o impoverimento di una lingua franca e duttile del Mediterraneo, ma anche nella selezione – talora resistenza –, ibridazione, rielaborazione, e rifunzionalizzazione di temi e forme a seconda delle condizioni artigianali e storiche e delle tradizioni degli ambienti ospitanti; perciò le arti figurative in Italia centrale riescono non di rado a mantenere un timbro più o meno riconoscibile, e non solo nelle fasi in cui il contatto con la grecità fu più intermittente.

Come dalla fine del VI sec. a. C., quando, dopo la nascita dei regimi repubblicani nelle principali città etrusche e latine e dopo la disfatta navale degli Etruschi a Cuma nel 474 a. C., la tendenza fu verso il restringimento delle occasioni per lo sfoggio di ricchezza (anche nel mondo funerario) e l'indebolimento delle committenze pubbliche: Etruria e Roma non ebbero allora un Partenone. La cultura figurativa sino circa alla metà del IV sec. a. C. accolse le coeve conquiste greche in modo non sistematico, senza però sapere o volere abbandonare le soluzioni del passato, tardo-arcaiche prima, severe poi, per cui la coesistenza di tante esperienze non facilita la definizione di chiare sequenze cronologiche. La critica si è avvalsa pertanto della nozione di attardamento dovuto alla relazione tra centro, il luogo delle innovazioni (la Grecia), e periferia, il luogo del ritardo (l'Italia). In questo caso intendere però attardamento nel senso di generale ritardo è sbagliato, perché le esperienze classiche furono anche recepite con tempestività: come nell'Etruria Padana grazie alla vitalità dell'*emporion* di Spina, *polis hellenis* responsabile della

2 Eccellente sintesi sui rapporti tra l'arte etrusca e greca dal Villanoviano II sino al II sec. a. C. in Maggiani 2011a.

3 Per la testa Lorenzini: Maggiani 2004a, 163–164 figg. 23–24. Per la testa Bargagli: Cianferoni 2013.

massiccia importazione di ceramica attica, che anche nell'agro falisco e orvietano non smise di circolare oltre il 474 a. C.;⁴ e artigiani ateniesi continuarono a stanziarsi in Etruria, come insegna il caso di Metru, artigiano dal Ceramico di Atene trapiantato in Etruria, che, appartenente alla categoria forse dei meteci, intorno alla metà del V sec. a. C. firma una *kylix* da Populonia attribuita all'area di Vulci;⁵ d'altra parte, anche gli artigiani greci potevano essere molto condizionati dal nuovo ambiente, come un altro ceramografo, Praxias, operante a Vulci circa nel 475-450 a. C. e forse oriundo di un centro della Grecità Occidentale, il cui linguaggio formale, pur nel tono fortemente atticizzante, ha accenti etruschi senza paralleli nelle produzioni magno-greche.⁶

Inoltre, al passaggio tra V e IV sec. a. C., specie nel corridoio della Valle del Tevere e del Chiana, risalgono le più vistose riprese del classico: la coroplastica templare da Volsinii (tempio del Belvedere, tempio di via S. Leonardo, fine V sec. a. C.) e poi da Falerii Veteres (tempio Scasato II, 390-380 a. C.)⁷ mostra un'adesione tanto puntuale ai modelli attici da averne suggerito la disponibilità in disegni e calchi. Tuttavia, pur in possesso dei presupposti figurativi, l'Italia centrale nella produzione votiva e funeraria sinora non ha restituito veri e propri equivalenti dei diversi ritratti greci del V sec. a. C.

Alcune teste giovanili di destinazione votiva di V-IV sec. a. C., con reminescenze policletee nelle chiome, sono state esaltate per i lievi tocchi a prima vista individualizzanti nei lineamenti, come quella fittile Malavolta dal santuario del Portonaccio di Veio⁸ o il bronzo al Museo Archeologico Nazionale di Firenze, di datazione però controversa.⁹ Ancora: il bronzo dal Lago di Bolsena si presenta più maturo per una barba a fitte e leggere incisioni.¹⁰

4 Ambrosini 2005, 324.

5 Williams 2013, 47-48; Colonna 2014, 61 fig. 20.

6 Bruni 2013; Colonna 2014, 61.

7 Per esempio, da ultimi rispettivamente Camporeale 2013, 37-38 e Harari 2010, 91-95.

8 Papini 2004, 128 figg. 47-50.

9 Papini 2004, 61-72 figg. 1-5 (prima metà del IV sec. a. C.). Dubbi su alcuni confronti li selezionati (senza però tenere conto della complessiva trama dei paralleli, comunque mai del tutto sovrapponibili) sono espressi in *Ritratti* 2011, 145 n. 2, 9 (Avagliano, Alessandra, con preferenza per il più generico IV sec. a. C.).

10 Papini 2004, 129-131; *Seduzione etrusca* 2014, 437-438 n. III, 69 (Swaddling, Judith, con datazione al 375-350 a. C.).

Teste del genere aiutano a immaginare la qualità e l'aspetto delle opere nei santuari, tra cui il *Fanum Voltumnae* di Volsinii, *foyer* religioso del *nomen etruscum* di recente riscoperto grazie allo scavo di Campo della Fiera; e possono dare un'idea di alcune delle 2000 statue razziate nel 264 a. C. da M. Fulvio Flacco proprio a Volsinii;¹¹ tantissime statue che all'inizio del III sec. a. C. Roma non dovettero però impressionare per *charis* ed *edone* come circa cinquant'anni più tardi avrebbero fatto gli *ornamenta* presi da M. Claudio Marcello a Siracusa.

Neppure in ambito funerario le poche teste barbate in pietra dell'Etruria costiera consentono confronti stretti con la ritrattistica greca, al massimo vagamente ripresa nel cippo tarquiniese in nenfro di Larth Paipnas (prima metà del IV sec. a. C.?).¹² A Caere, altra *polis* particolarmente *hellenis* (malgrado l'assenza di una simile qualifica nei testi antichi),¹³ il sarcofago del »Magistrato« in travertino, riportato alla metà del IV sec. a. C.,¹⁴ con ciocche chioccioliformi sulla fronte e falcate su calotta cranica e barba, non è toccato dalle formule utilizzate sui volti di strateghi, letterati o filosofi greci nella prima metà del IV sec. a. C.

Di aspetto simile potevano essere i volti delle più antiche statue-ritratto pubbliche in bronzo a Roma, quasi sicuramente barbate (vedi *infra*): come le quattro erette *in rostris* per gli ambasciatori ingiustamente

11 Plin. nat. 34, 16, 33: nel II-I sec. a. C. fu Metrodoro di Scepsi, storico filomitridatico, a malignare che i Romani avessero espugnato Volsinii appunto per le 2000 statue che vi si trovavano, insinuazione forse influenzata dai dibattiti sui furti d'arte dalla fine del III sec. a. C. in poi o dai saccheggi di opere nelle città pontiche a opera di Lucullo e di Silla ad Atene.

12 Papini 2004, 135-136 figg. 61-64.

13 Per i rapporti di Caere con il mondo greco coloniale e metropolitano dalla seconda metà dell'VIII sec. a. C. almeno sino all'età arcaica vedi la rassegna di Bellelli 2012. Nel IV sec. a. C., dal 386 a. C., Caere fu poi molto legata a Roma con un accordo tra *gentes* patrizie e aristocrazia ceretana nei termini di un rapporto di *hospitium publicum* (Torelli 2014, 268-270).

14 Papini 2004, 136-138 figg. 67-69. Quanto alla cronologia, tramite il riesame generale della Tomba dei Sarcofagi, Thiermann - Arnold 2013, 116-119. 131-133, hanno recuperato la datazione già avanzata da Gilotta intorno alla metà del IV sec. a. C.; che lo scultore del sarcofago del »Magistrato« si sia tuttavia avvalso di elementi stilistici »arcaizzanti« per distanziare temporalmente e per glorificare il defunto come capo della famiglia aristocratica e alto magistrato è una suggestione inverosimile; si tratta piuttosto di una dinamica artigianale di una bottega allora insistente su formule etichettabili come arretrate solo da una (fuorviante) prospettiva greca.

uccisi in missione a Fidene nel 438 a. C.;¹⁵ statue alte tre piedi secondo quanto annotato dagli Annali, ossia 80–90 cm, *mensura honorata* evidentemente allora vigente – l'identica modesta misura ricostruibile per la figura cui apparteneva la testa Malavolta. Anche la statua con capo velato dell'augure Atto Navio davanti alla Curia, la cui base bruciò ai giorni dell'incendio durante il funerale di Publio Clodio, poteva avere dimensioni analoghe, a giudicare dalla pur più generica indicazione sulla sua altezza inferiore al vero da parte di Dionigi di Alicarnasso, il quale al pari di Plinio il Vecchio la considera eretta da Tarquinio Prisco.¹⁶

Circa negli stessi anni del sarcofago ceretano, su un sarcofago bisomo da Vulci, in travertino, della metà del IV sec. a. C., il defunto maschile assume invece l'aspetto di un cittadino ateniese da stele funeraria attica.¹⁷ Che sia o meno frutto dell'intervento di un artigiano greco, gli Etruschi conobbero simili tipi di visi barbati anche mediante l'importazione di pregiati sarcofagi in marmo pario, come quello ›del Sacerdote‹, scelto per il capostipite della famiglia dei Partunu a Tarquinia, Laris; il prestigioso esemplare rientra in una produzione greca di sarcofagi antropoidi, indirizzata specie a famiglie di rango principesco o sacerdotale del mondo fenicio-punico;¹⁸ ma a circa trent'anni di distanza (320 a. C.) nella stessa tomba dei Partunu, Velthur, il ›Magnate‹, morto a 82 anni, abbandona la barba:¹⁹ tra poco vedremo perché.

In Etruria dalla metà del IV sec. a. C. alla ripresa del fervore edilizio nel settore pubblico e sacro si accompagnò la costruzione di nuovi ipogei

15 Plin. nat. 34, 11, 23–24.

16 Dion. Hal. ant. 3, 71, 5; Plin. nat. 34, 11, 21. Tuttavia, altri studiosi non escludono la fine del IV sec. a. C. (vedi per esempio, Sehlmeier 1999, 83–86, 109) oppure, meno bene, la reinterpretazione di un'antica statua arcaica velata del cui significato si sarebbe persa memoria (come di nuovo pensa Briquel 2005, 69–70).

17 Nielsen 1992, 119–121 (per la contemporaneità o quasi a un altro sarcofago bisomo in nenfro e per l'idea di un artigiano greco); Papini 2004, 138–139 fig. 72 (vista la complessità dei rapporti anche figurativi tra artigiani stranieri e ambiente ospitante, troppo drastico nel rigettare l'opzione di una mano greca all'opera).

18 Sul tema vedi Bol – Junginger 2004, tavv. 65 c; 66 c; 68 b (che ne attribuiscono però la realizzazione a una mano fenicio-punica, al pari degli altri affini esemplari della necropoli di Santa Monica a Cartagine); sull'immediata influenza riguardante la tipologia della figura distesa almeno sulla produzione dei sarcofagi tarquiniesi vedi Meissner 2004; vedi anche Haumesser 2007, 272–273.

19 Papini 2004, 81 figg. 25–26.

gentilizi, testimoni di un mutamento delle forme mentali della classe di *nobiles* impegnati ora a esaltare il proprio prestigio mediante simboli del potere, *res gestae* e memoria di uno o più antenati, il tutto accompagnato da scene dell'oltretomba. Nei dipinti e poi appunto sui coperchi di sarcofagi si incontrano teste via via più personalizzate.

Così a Vulci, nella tomba François (seconda metà del IV sec. a. C.), in uno spazio pseudo-domestico con una decorazione ricca di eventi paradigmatici mitologici e storici nonché di lezioni etiche,²⁰ Vel Saties con veste riccamente decorata e corona d'alloro, compare a fianco di una porta con la raffigurazione isolata di un altro membro della *gens* sepolto nella camera retrostante;²¹ insieme al piccolo Arnth, egli è protagonista di una scena a prima vista solenne che, in parte sfuggente, rimanda alla sapienza divinatoria secondo la lettura tradizionale, però messa in discussione da chi preferisce interpretarla come quadretto di vita quotidiana per il confronto anche con le stele funerarie attiche con genitori e figli che giocano con volatili.²² Vel Saties ha i baffi, come una testa fittile da Caere, località Vignali o «Tempio del Manganello», della fine del IV sec. a. C. (vedi *infra*), mentre le lunghe barbe servono a nobilitare i personaggi del passato remoto, ossia la maggior parte degli eroi greci nella scena di sacrificio dei Troiani e dei vincitori protagonisti delle *Tuscae historiae* nell'«atrio» e nel «tablino».²³

Alla decorazione della tomba François, un «contenitore dinastico di marca apulo-macedone»,²⁴ parteciparono più mani di qualità oscillante, forse anche magno-greche;²⁵ ma anche nei dipinti di altri sepolcri si di

20 Per la più precisa cronologia vedi Andreae 2004, 176 (320–310 a. C.). Per le varie risonanze ideologiche sottolineate negli studi più recenti, talora con qualche eccesso interpretativo (condivisibili gli appunti in questo senso di Weber-Lehmann 2005), per esempio, vedi d'Agostino 2003; Musti 2005; Harari 2007; sintesi critica in Gilotta 2007, 67; manca di nuovi spunti Rathje 2014.

21 Per Weber-Lehmann 1999, 452, sulla porta era raffigurata una figura femminile, magari la moglie, e non il padre del fondatore; vedi anche Andreae 2004, 201–202.

22 Weber-Lehmann 1999; concorda Andreae 2004, 201; Weber-Lehmann 2005, 103–104; insiste sulla sapienza divinatoria, per ora senza obiezioni sostanziali alla tesi alternativa, Maggiani 2004b, 61.

23 Per la discussione e le illustrazioni delle teste dipinte nella tomba François ancora fondamentale Messerschmidt 1930, tavv. 16–17; 19–20; 22–23; 25–27.

24 Gilotta 2002, 76.

25 Weber-Lehmann 2005, 112.

alto livello, ma meno ellenizzanti e più legati al *milieu* tardo-classico del bacino tiberino, bastano pochi, semplici tocchi a ravvivare i visi.

A Tarquinia nella tomba degli Scudi,²⁶ sulla parete sinistra della camera principale, il suo costruttore Larth Velchas, in veste di magistrato, sfila verso il padre Velthur, fondatore della stirpe effigiato come defunto eroizzato in trono, quasi assimilato a Zeus-Ade e accompagnato dalla moglie che lo addita come capostipite: attraverso la glorificazione del padre, Larth, forse non un membro dell'antica nobiltà, ma *homo novus* detentore a Tarquinia per ben tre volte di un'alta magistratura, lo zilacato, glorifica se stesso, tanto da ricomparire nella stessa tomba accompagnato da un lungo elogio con *cursus honorum*. Padre e figlio, insieme alle mogli, sono rappresentati anche nel tradizionale tema del banchetto oltremondano, sempre con corta barba resa a tratteggio, come incisa (camera principale, parete di fondo e parete destra: Taf. 4); in un caso Velthur ha il naso aquilino, caratteristica molto usata per conferire una nota più personale ai visi,²⁷ mentre i volti femminili sono usualmente più armonici.

Ancora più caratterizzato alla fine del IV sec. a.C. è il profilo del personaggio a banchetto, stavolta assieme a un giovane, dipinto sul lato sinistro del corridoio di una nuova tomba di Sarteano nell'agro chiusino, attribuita a un artigiano in rapporto con le pitture parietali e con i ceramografi a figure rosse operanti a Volsinii: all'espressività concorrono due sottili rughe sulla fronte, il sopracciglio mosso, le labbra appena volte verso il basso e la piega naso-labiale (Taf. 5). Nessuna sorpresa, perché la stessa tomba prende il nome da uno straordinario demone infernale femminile in atto di guidare la quadriga.²⁸

Nessuna sorpresa poi perché siamo nella prima fase ellenistica, quando ormai si era ristabilito un generale riallineamento figurativo dell'Italia centrale alla Grecia e quando nel ritratto greco stava affermandosi sempre più la cura della *similitudo*, buona persino per i metoposcopi davanti

26 Sul ciclo pittorico della tomba degli Scudi fondamentale Maggiani 2005; vedi anche Torelli 2007, 156–157 figg. 12–17; Torelli 2012, 15–17 figg. 7–9 (pittore italiota o di formazione campana; cronologia alla metà del IV sec. a. C.); per il corteo lì raffigurato vedi anche Menzel – Naso 2007, 35–36.

27 Persino sulle teste rapidamente tratteggiate sulle *kelebai* volterrane: Papini 2004, 282–284 figg. 239–240.

28 Minetti 2006, 27–29 figg. 23–29 (demone); 30–31 figg. 31–33 (banchettanti); 82 (per i legami non solo artigianali tra ambienti chiusino e orvietano); Torelli 2012, 14 figg. 5–6.

ai ritratti dipinti da Apelle,²⁹ e del «giusto canone della realtà» (citazione dal verso di un ormai celebre epigramma di Posidippo sulla statua di Filita di Cos, il n. 63 del papiro milanese) o dell' «effetto di realtà».³⁰ In Grecia al perfezionamento della *similitudo* contribuirono anche innovazioni come quella di Lisistrato, fratello di Lisippo, che seppe «reddere similitudines» – mentre prima si cercava di fare i ritratti più belli possibile – e per primo riprodusse il ritratto umano in gesso ricavato dalla faccia e poi corretto.³¹ La novità a Roma si incontrò con la consuetudine delle *imagines maiorum* in cera, che, quasi di certo preesistente,³² alla fine del IV sec. a. C. conobbe una più intensa politicizzazione.

Le *imagines maiorum*, sebbene in modo indiretto, poterono talora riflettersi anche su come i committenti sceglievano di farsi raffigurare nella statuaria onoraria, con una *similitudo* senza il freno della *pulchritudo*.³³ Del resto, le famiglie patrizie tolleravano anche *cognomina* derivanti da particolari segni e difetti fisici, come *Paetus* (un po' strabico), *Flaccus* (dalle orecchie pendule), *Nasica* (dal naso aguzzo) o *Labeo* (labbrone), in grado di diventare marchi di identità familiare come nel caso di M. Tullio Cicerone: malgrado i consigli degli amici che gli raccomandavano di evitare quel *cognomen*, scherzando disse che si sarebbe dato da fare per rendere il nome di Cicerone più celebre degli Scauri (dai piedi deformi) e dei Catuli (piccoli cani); inoltre, al tempo della questura in Sicilia, nell'offrire agli dèi un simulacro in argento, vi fece incidere le prime due parole, Marco e Tullio, e accanto pregò lo scalpellino di incidere un cece!³⁴ Forse i Romani non avrebbero allora biasimato un artista come Demetrio di Alopece perché più amante della *similitudo* che della *pulchritudo*: il «ritrattista di uomini e non di dèi», era considerato artefice di una statua detta dello stratega corinzio Pellico, mezzo nudo per il modo di portare il mantello, panciuto, calvo, con barba scomposta dal vento e con vene sporgenti.³⁵

29 Plin. nat. 35, 36, 88: per la pseudo-scienza dei metoposcopi vedi Dasen 2007, 29–31.

30 Secondo la moderna espressione adottata da von den Hoff 2007.

31 Plin. nat. 35, 44, 153.

32 Torelli 1997, 176.

33 Sull'argomento in dettaglio vedi Papini 2011, con bibliografia precedente; vedi anche il bel contributo di Dasen 2010, soprattutto 109–122.

34 Secondo l'aneddoto trasmesso da Plut. *Cicero* 1, 3–6.

35 Per Demetrio vedi Quint. 12, 10, 9, e Lukian. *Philopseudes* 18.

Anche nell'Urbe, tra IV e III sec. a. C., le esigenze rappresentative della nuova *nobilitas* patrizio-plebea portarono al conferimento di onori pubblici sotto il controllo del senato e del popolo per la celebrazione di meriti individuali esemplari e utili per l'insieme della città,³⁶ viceversa, in Etruria la dimensione pubblica delle forme celebrative, non escludibile a priori, resta sfuggente.³⁷ Oltre forse a diversi ritratti di ricostruzione di figure elette a *exempla virtutis*, pur non ben databili a causa delle notizie a volte equivocate e anacronistiche della tradizione letteraria, o legate ai primordi di Roma (la galleria dei re in Campidoglio assieme a Bruto, differenziati per attributi e vestiario),³⁸ di sicuro si innalzarono anche statue onorarie dei trionfatori nei luoghi più in vista, come quelle equestri di L. Furio Camillo e C. Menio nel 338 a. C. al Foro – spazio che nel frattempo aveva acquistato una nuova *dignitas* – e di Q. Marcio Tremulo in toga nel 306 a. C. davanti al tempio dei Castori:³⁹ nell'Urbe »*rara illa aetate res*«, afferma Livio.⁴⁰ 338 e 306 a. C.: negli spazi pubblici di Atene tra le due date erano invece proliferate le statue per lo più equestri di Demetrio del Falero, infrangendo in modo radicale il controllo che sin lì aveva regolato la parsimoniosa concessione di immagini onorarie ma che sarebbe ritornato in vigore alla sua caduta.⁴¹ Erano gli anni dell'espansione di Roma in Italia: le conquiste militari, oltre alla trasformazione degli assetti politici e socio-economici, consentirono alla città di entrare in contatto anche con varie aree geografiche a nord e a sud e dunque con altrettante forme culturali di ellenismo: specie in occasione della vittoria

36 Per la nuova *nobilitas* e l'influenza greca sul suo sistema di valori in sintesi vedi Humm 2007 (118–121, per le statue onorarie, per cui vedi anche Hölscher 2014, 270–271). Per le evidenze archeologiche del IV–III sec. a. C. vedi anche la sintesi di Coarelli 2011, 181–186 (va però espunta da quella serie il cosiddetto Numa dalla casa delle Vestali al Foro, per il quale vedi anche il contributo di Rebaudo 2006).

37 Sulla dimensione più pubblica delle rappresentazioni politiche e commemorative a Roma vedi Hölscher 2005, 476.

38 Discussioni degli antichi testi in Hölscher 1978, 328–331 e Sehlmeier 1999, 68–74.

39 Conviene distinguere la statua di L. Furio Camillo da quella di un Camillo *in rostris* (forse il celebre vincitore di Veio) annoverata tra le più antiche in assoluto da Plin. nat. 34, 11, 23: Hölscher 1978, 338; più cauto Sehlmeier 1999, 51.

40 Liv. 8, 13, 9.

41 Azoulay 2009.

nel 272 a. C. su Taranto, la città che almeno sino al III-II sec. a. C. molto contribuì alla trasmissione nella penisola di modelli figurativi.⁴²

Anche gli stranieri per vari motivi dedicarono a proprie spese statue a Roma, come gli abitanti di Turi per il tribuno della plebe C. Elio nel 285 a. C. (la prima elevata pubblicamente a spese di cittadini stranieri in quanto autore di una legge contro Stennio Stallio Lucano che aveva depredata gli abitanti di Turi) o per il generale C. Fabrizio Lusino nel 282 a. C. che li aveva liberati da un assedio;⁴³ facile che ambedue fossero state realizzate da artefici magno-greci.

Ancora: finanche le formule di dedica paiono ricalcate su quelle greche, a giudicare da quanto letto da Plinio il Vecchio negli Annali a proposito della statua decretata alla vergine vestale Taracia Gaia o Fufezia, con la disposizione »che fosse collocata dove voleva«, una clausola, continua Plinio il Vecchio, fonte di particolare *honoris*, benché la critica moderna abbia talora ridotto la notizia a invenzione.⁴⁴ Infine, in un anno imprecisabile di una delle guerre sannitiche furono erette agli angoli del Comizio statue di personaggi greci del passato, Alcibiade e Pitagora, anch'esse verosimilmente realizzate da scultori greci o almeno basate su archetipi greci; la decisione del senato rispose a un responso dell'oracolo di Apollo Pizio, che aveva ingiunto ai Romani di onorare il più valoroso e il più saggio dei Greci, esempi rispettivamente di due valori cardinali della società romana, *fortitudo* e *sapientia* (quest'ultima è una virtù complessa, nel senso di *phronesis* e *sophia*).⁴⁵ Sono molte le speculazioni moderne sull'abbinamento Pitagora-Alcibiade, ed è un'ipotesi che i senatori

42 Al proposito vedi Maggiani 2009, 6-7, e soprattutto Ambrosini 2011; ma vedi anche Bruni 2007, 125-126.

43 Plin. nat. 34, 15, 32; Hölscher 1978, 342; Sehlmeier 1999, 116-117.

44 Plin. nat. 34, 11, 25; Hölscher 1978, 333-334 (notizia che sconfinava nel campo leggendario); Sehlmeier 1999, 82. L'iscrizione ateniese IG II² 450 (314-313 a. C.) attesta la concessione al macedone Asandro di erigere una statua equestre in bronzo nell'*agora*, ovunque volesse, purché non presso i Tirannicidi.

45 Plin. nat. 34, 12, 26; Plut. *Numa* 8, 20-21. Per le varie spiegazioni vedi Papini 2004, 175-179; Humm 2005, 541-558, 585, 621-624 (in particolare, per la scelta di Pitagora); Humm 2007, 112-114; La Rocca 2012a, 41-42; La Rocca 2012b, 58; Coarelli 2013, 41-43; la migliore analisi si trova in Russo 2005, che ha sottolineato l'origine del tutto romana della scelta di due figure prettamente greche quali Pitagora e Alcibiade nell'ambito del conflitto sannitico e in relazione al difficile rapporto con Taranto alla fine del IV sec. a. C. Per il cosiddetto Pitagora di Ostia, in realtà un ritratto rilavorato del IV-V sec. d. C., da ultimo vedi Kovacs 2014, 99, 283 n. B 96 tav. 28, 1-2.

abbiano potuto attingere a un modello politico, ideologico e culturale spesso ritenuto elaborato in un centro dell'Italia del sud, in particolare tarantino. Sulla scelta di Pitagora può avere influito la diffusione delle dottrine pitagoree tra le famiglie più ellenizzate della *nobilitas*; e Alcibiade, »*princeps forma*«,⁴⁶ può sottintendere una *imitatio* ateniese: di un Atene come già ammantata nel mito, come quella che spinse i Romani a leggere gli eventi che condussero alla repubblica secondo lo schema della cacciata dei Pisistratidi e delle seguenti riforme clisteniche. Ma un fatto è certo: se in un *locus celebr* in cui si eleggevano i più alti magistrati e si votavano le più importanti leggi un politico e un pensatore greco incarnavano *fortitudo* e *sapientia*, le loro formule ritrattistiche potevano benissimo confarsi anche alle effigi che si andavano innalzando. Quando ormai le due statue erano da tempo scomparse, se Plutarco ne riferisce grazie al racconto di »molti«, foriero però di tante controversie da dispensarlo da un'ulteriore discussione, a Plinio il Vecchio pare strano che i senatori di quel tempo avessero anteposto Alcibiade a tanti altri e Pitagora a Socrate. Non sappiamo se il modello di Socrate a Roma fu mai usato quale incarnazione di *sapientia* nelle immagini; ma lo fu per un membro dell'*élite* lucana di Paestum alla vigilia della romanizzazione, così raffigurato nella scena di incontro in una tomba femminile della necropoli di Spinazzo.⁴⁷ Così, forse non a caso, il cosiddetto Bruto capitolino (IV–III sec. a. C.) trova i migliori confronti tipologici in Teofrasto, un bronzo anonimo dalla villa dei Papiri e Demostene. Che sia opera di un greco o meglio di un italico ellenizzato, tuttavia in chiave formale il cosiddetto Bruto si differenzia da quei modelli greci, specie nella stilizzazione di barba e capelli piatti;⁴⁸ la chioma è semmai molto vicina al trattamento del coevo bronzo abruzzese da S. Giovanni Lipioni, nel Sannio Pentro, opera isolata nella cultura figurativa locale, nella quale si è riconosciuto o un membro influente di una *gens* locale o, forse meno bene, un gene-

46 Plin. nat. 36, 4, 29.

47 Papini 2004, 281–282 fig. 237.

48 Per il cosiddetto Bruto vedi Papini 2004, 72–94 figg. 16–14; grossolano al riguardo il giudizio di Gilotta 2007, 74 nota 116 (la parte sul cosiddetto Bruto non è oltretutto una »digressione«). Vedi anche *Ritratti* 2011, 180–181 n. 2, 39 (Papini, Massimiliano – Parisi Presicce, Claudio, quest'ultimo convinto del fatto che possa trattarsi di un ritratto di ricostruzione augusteo); *Katalog der römischen Porträts* 2010, 1–4 n. 1 tavv. 1–3 (Cain, Petra, con datazione proto-ellenistica).



1 Bronzo da S. Giovanni Lipioni (IV–III sec. a. C.). Parigi, Biblioteca Nazionale, Cabinet des Medailles, inv. 857

rale romano vincitore durante una guerra sannitica (fig. 1).⁴⁹ Stavolta, la barba è resa mediante una puntinatura che trova due paralleli molto vaghi con i cavalieri dipinti sulle lastre con scena del ritorno del guerriero nelle tombe pestane: il segno particolare di *fortitudo* di un valoroso condottiero? Ipotesi solo suggestiva, ma, al di là del fatto che tutti gli altri cavalieri nel repertorio delle tombe di Paestum hanno la barba piena, fu comunque una moda abbastanza diffusa, come attestato da un tipo in terracotta da Cerveteri e non solo.⁵⁰ Piuttosto, la sua acconciatura con

⁴⁹ Strazzulla 1997 (con larga datazione tra fine IV e inizio II sec. a. C.); Papini 2004, 99–111 figg. 31–34; *Katalog der römischen Porträts* 2010, 3 ad n. 1 (Cain, Petra).

⁵⁰ Papini 2004, 103 fig. 35.

scriminatura al centro della fronte riflette le tante soluzioni per così dire classicheggianti comuni nella coroplastica votiva.⁵¹

Appunto nel IV–III sec. a. C. la consuetudine dei doni votivi in terracotta in area etrusco-laziale-campana raggiunse un apice quantitativo e qualitativo, con donatori dai ceti popolari o rurali; i dedicanti davano più enfasi all'atto dedicatorio più che al destinatario dell'offerta nelle immagini di offerenti simbolicamente presenti sotto forma di teste e statue.⁵² Tantissimi i tipi eseguiti con matrici: tra le formule più frequenti sui volti giovanili l'abbassamento delle sopracciglia o la depressione orizzontale sulla fronte, mentre i capelli mostrano influenze greche di ogni genere, di rado puntualmente riprese, più spesso rielaborate o semplificate. Tipi per lo più standardizzati, quindi, che però aiutano a ricostruire le premesse figurative della ritrattistica, in un momento in cui ancora strettissimo si configurava il rapporto tra artigianato e manifestazioni più colte.⁵³ E tipi da non sottovalutare, ai quali nel profilo corrispondono anche le teste imberbi e giovanili dipinte all'interno della tomba del Convegno di Tarquinia. Lì un corteo di *apparitores* in ›*Manteltoga*‹ sfila con varie insegne (bastone a torciglione, verghe, lance e bipenni), stavolta senza figure demoniache;⁵⁴ alla sua guida si trova un magistrato di alto rango che, forse a capo dell'alleanza tra due città, si distingue dagli accompagnatori solo per i capelli bianchi e soprattutto per le vesti, tunica e toga: sono insomma le insegne del rango e il nome iscritto, più del viso, a preservarne la memoria individuale.

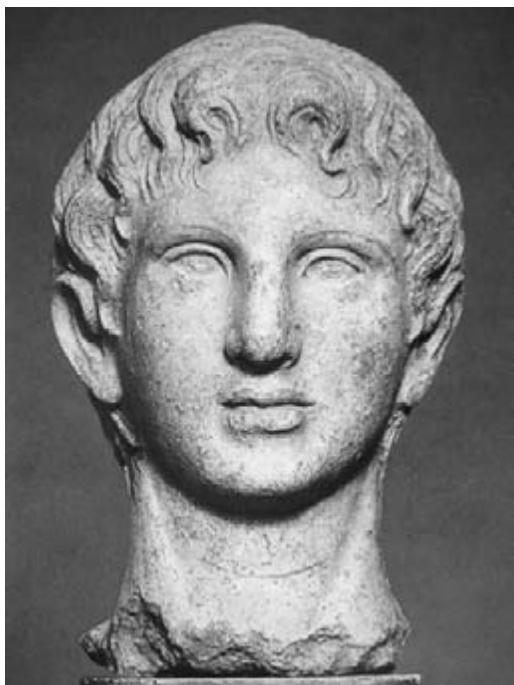
Il *dossier* votivo riflette anche il rivoluzionario cambio di paradigma nella quotidianità e nella ritrattistica dinastica introdotto da Alessandro,

51 Papini 2004, 224–227. Queste soluzioni continuano ad alimentare l'illusione di un recupero da parte di Augusto di un »ritratto-tipo« italice (da ultimo Borbein 2012, 142–147; *versus* già Papini 2004, 94–99).

52 Una sintesi generale sulle offerte nei santuari etrusco-italici in Comella 2005; una riflessione sul ruolo dei santuari campani nell'elaborazione della nuova tipologia degli *ex voto*, sulla cronologia e dislocazione dei (non molti) depositi di Roma nonché su un ridimensionamento del ruolo della colonizzazione romana per la loro diffusione in Gentili 2005.

53 Per una rassegna dei tanti tipi maschili e femminili vedi Papini 2004, 207–245.

54 Menzel – Naso 2007 (per il valore commemorativo e celebrativo delle pitture e con datazione non oltre il primo quarto del III sec. a. C.); vedi anche Torelli 2007, 168–169 fig. 43; Torelli 2012, 22–24 figg. 15–17.



2 Testa fittile (fine IV sec. a. C.). Fulda, Castello di Fasanerie

che impose ai soldati macedoni la rasatura per ragioni pratiche.⁵⁵ In Grecia l'introduzione della rasatura non restò senza polemiche, e a nulla servirono le leggi come a Rodi o a Bisanzio per vietarla;⁵⁶ a Roma i *tonsores* (sia barbieri sia tosatori di pecore) arrivarono dalla Sicilia nel 300 a. C. grazie a P. Titinio Mena, una benemerenzza persino pubblicamente ostentata in un'iscrizione di Ardea, mentre il primo a introdurre l'uso di radersi ogni giorno fu più tardi l'Africano Minore.⁵⁷ Il fatto che una volta non esistessero barbieri traeva conferma per Varrone proprio dalle statue iconiche, un discrimine oggi sfruttabile solo con cautela a fini cronologici: per lui la maggior parte di quelle più antiche avevano capelli lunghi

⁵⁵ Perché le barbe in battaglia sarebbero state più facili da afferrare: Plut. *Moralia* 180 B.

⁵⁶ Secondo le parole di Crisippo nel quarto libro dell'opera *Il bene e il piacere*: Athen. 13, 565 b-d.

⁵⁷ Varro rust. 2, 11, 10; Plin. nat. 7, 59, 211: Palombi 1997, 26 note 65, 91.

e *barba magna*, forse un po' come quella degli eroi etruschi nella tomba François o dei re di Roma, Anco Marcio escluso cinto da diadema, almeno a giudicare dalle monete.⁵⁸ Naturalmente, se in Grecia tutti i sovrani si conformarono alla novità, ma non tutti gli uomini più eminenti, come l'auleta Timoteo di Tebe stando a Crisippo, a Roma il *cognomen* Barbato portato dal console del 298 a. C. è sintomatico della conservazione di un costume abbandonato ai suoi giorni.⁵⁹ In Italia centrale anche altre componenti dell'immagine di Alessandro furono riproposte, come i capelli lunghi e l'*anastolé*, riformulata in mille maniere, come sulla testa fittile al Castello di Fasanerie⁶⁰ (fig. 2). È vero che l'*anastolé* si diffuse al punto da associarsi anche a divinità o a *gorgoneia*, ma evidentemente fu sentita come una cifra adatta a connotare il condottiero carismatico, compreso Q. Fabio sull'affresco dell'Esquilino; inoltre, già l'*elogium* di L. Papirio Cursor, triplice trionfatore nel 329, 319 e 310 a. C., secondo la tradizione ripresa da Tito Livio, esalta la sua grande forza d'animo e di corpo e insiste sul suo raffronto, anzi sulla sua competizione con le imprese quasi simultanee di Alessandro Magno; con lui il generale *invictus* avrebbe potuto competere se il Macedone avesse rivolto le armi contro l'Europa,⁶¹ secondo una *imitatio* esaltata anche dai capi locali delle aristocrazie daunie e peucezie.⁶²

Alcune teste fittili, eseguite a mano e riferibili al IV–III sec. a. C., sono più personalizzate (ma non per forza più aderenti all'effettiva fisionomia del dedicante: fig. 3), tra cui una al British Museum ha una ver-

58 Per il gruppo capitolino vedi Hölscher 1978, 328–332. Per le monete con le effigi dei re vedi Papini 2004, 155–163 figg. 85–91, con qualche inutile complicazione e con un giudizio troppo meccanico ed errato per esempio riguardo l'immagine di Anco Marcio e la sua presunta comunanza con effigi del I e non del III sec. a. C.; posto che le monete attingano alle immagini del gruppo capitolino, la presenza del diadema, come per Numa Pompilio, può andare a ennesima riprova della cronologia del gruppo in epoca medio-repubblicana.

59 Humm 2007, 115.

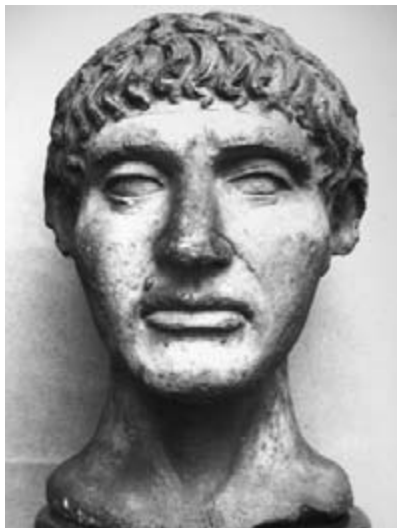
60 Papini 2004, 228–238 figg. 123–126. Per la ripresa dell'immagine di Alessandro Magno vedi anche Humm 2007, 123–125; *Ritratti* 2011, 148–149 nn. 2, 12–13 (Sannibale, Maurizio).

61 Liv. 9, 16–19: sull'elogio di Papirio Cursor in Livio, sulla sua ripresa di una tradizione elaborata alla fine del IV sec. a. C. e sui rapporti tra Alessandro e Roma vedi Mahé-Simon 2001.

62 Vedi Pouzadoux 2013, grazie alla particolare selezione dei temi decorativi sui vasi dell'ipogeo monumentale di Dario a Canosa prima della conquista romana.



3 Testa fittile dal deposito presso l'Ara della Regina (IV–III sec. a. C.). Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3733



4 Testa fittile (IV–III sec. a. C.). Londra, British Museum, inv. 1956.6–28 I



5 Testa fittile da Falerii Veteres (*ante* 241 a. C.). Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 7311



6 Testa fittile da Falerii Veteres (*ante* 241 a. C.). Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 7311

ruca a destra (fig. 4),⁶³ un'anomalia cutanea per la cui rappresentazione non c'è quindi bisogno di attendere i più noti esempi tardo-repubblicani. Per un busto da Falerii Veteres, dalla stipe votiva collegata al cosiddetto tempio maggiore sulla collina di Vignale (*ante* 241 a. C.: figg. 5–6), la principale fonte di ispirazione, sia per la faccia spigolosa con gli occhi infossati sia per il tracciato dei capelli sul retro, è il ritratto di Menandro, almeno presupposto anche da tre maschere liparesi nella prima metà del III sec. a. C.; vi spicca poi la nudità delle spalle, come su un altro busto da Cales dal viso un po' alla maniera di Alessandro.⁶⁴ Che la nudità o seminudità fosse stata corrente almeno nelle aree sacre è dimostrato dai tanti offerenti nella piccola bronzistica; ma nei santuari i nudi coesistevano con le statue vestite, come mostra anche un bel frammento di un busto giovanile dalla stipe votiva di Luceria,⁶⁵ colonia latina dedotta nel territorio daunio nel 315 a. C.: il suo palese rapporto di derivazione dell'Eschine lascia intuire il ruolo dell'ambiente magno-greco nella trasmissione del tipo dell'ammantato verso l'Italia centrale.

Roma, territorio »romanizzato«, Paestum lucana, Etruria, Sannio Pentro: sfumature »dialettali« a parte, la *koine* artigianale in questa vasta area geografica si rafforzò grazie sia alla mobilità di maestranze e cartoni sia all'espansionismo romano. Tuttavia, tra tanti stimoli figurativi, a seconda delle zone è possibile individuare delle differenze nella scelta dei modelli ritrattistici con ovvie ripercussioni sul piano dei messaggi?

Pare di sì, almeno su alcuni sarcofagi etruschi del IV–III sec. a. C. Fisici corpulenti e teste pingui, anche negli esemplari formalmente più *naïf*, poterono concorrere allo sviluppo del *topos* della *tryphe*, secondo il rimprovero moralistico rivolto agli Etruschi dalla tradizione greca e romana dal IV sec. a. C. in poi, sino all'obeso etrusco di Catullo. Alcuni

63 Per la singola discussione di questi esemplari vedi Papini 2004, 247–256. 265–267 figg. 158–165, 168–169, 176–179, 191–193. Per la testa del »barbaro« e per il busto femminile dalla località Vignali oppure dal tempio del »Manganello« vedi anche *Cerveteri* 2014, 29–30 nn. 1, 3 (Sannibale, Maurizio, con datazione rispettivamente al III sec. a. C. e alla prima metà dello stesso secolo). Sulle varie anomalie cutanee cui non rinunciano i ritratti romani è di grande interesse Dasen 2007.

64 *Ritratti* 2011, 186–187 n. 2, 44 (E. La Rocca); vedi anche La Rocca 2011, 77 (fig. 26, per il busto di Cales). Per le tre maschere di Lipari vedi Schwarzmaier 2011, 80–81, che vi intravede però un »*Charaktertypus*« cittadino negando l'identificazione con Menandro in base a ragionamenti in questo caso metodologicamente un po' rigidi relativi al trattamento della chioma sulla fronte.

65 D'Ercole 1990, 97. 108–109 n. C₃I tav. 34.



7 Testa di sarcofago in nenfro dalla tomba dei Pulena. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9872



8 Testa di sarcofago in nenfro, da Volsinii (*ante* 264 a. C.). Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, inv. H. I. N. 429



9 Pseudo-Albino. Parigi, Louvre, MA 919



10 Urna in alabastro (primo quarto del II sec. a. C.). Volterra, Museo Guarnacci, inv. 291

ritratti riprendono e semplificano chiaramente gli elementi del viso di Tolemeo I, ed è impressionante la somiglianza tra il sarcofago in nenfro del *mystes* dionisiaco dalla tomba dei Pulena (fig. 7) con il volto di Tolemeo I nella versione trasmessa dal ritratto ora a Copenhagen.⁶⁶ Immagini del genere non dovevano però essere limitate al solo ambito sepolcrale, come implicato da un bronzo dai dintorni di Fiesole al Louvre, forse databile al secondo quarto del III sec. a. C. per la vicinanza a qualche testa di Tolemeo II.⁶⁷ Queste effigi miravano all'esaltazione della prosperità, secondo lo stile di vita degli esponenti dei *clan* gentilizii: nelle tombe essi celebravano una sorta di eterno simposio, in un momento, il III sec. a. C., che oltretutto è anche quello in cui il dionisismo in Etruria ricevette uno *status* istituzionale – ed è risaputo il ruolo di Dioniso anche nell'ideologia tolemaica. È invece inconcepibile che simile codice ritrattistico possa avere riscosso successo a Roma per politici e uomini d'azione. Basta ricordare l'episodio dell'ambasciata romana guidata da Scipione Emiliano presso Tolemeo VIII Evergete II nel 140–139 a. C.: i testi antichi enfatizzano in quell'occasione l'opposizione tra la severa virilità dei romani e l'esibizionismo di Tolemeo VIII, il Pancione »*vultu deformis*«, che a causa della *tryphe* aveva un ventre enorme impossibile da cingere con le braccia e indossava un chitone lungo sino ai piedi e trasparente.⁶⁸ D'altronde, gli obesi non piacevano ai Romani, ma neppure in Grecia: nel III sec. a. C. presso i Lacedemoni era biasimato chi aveva un aspetto fisico troppo rotondo, e fu persino sancito per i giovani l'obbligo di presentarsi ogni dieci giorni nudi al cospetto degli efori.⁶⁹

Nel mio dottorato più di dieci anni fa avevo cercato di seguire la ripresa dei modelli tolemaici per i visi (molto meno per le chiome) di sarcofagi e urne etruschi sino alla fine del III sec. a. C.: il tentativo mi pare oggi essere stato solo in parte giusto ma troppo meccanico.⁷⁰ Non ci furono solo Tolemei. Per esempio, un sarcofago di un altro individuo

⁶⁶ Papini 2004, 295–317 figg. 244–255.

⁶⁷ Papini 2004, 111–118 figg. 43–46; *Ritratti* 2011, 175 n. 2, 35 (Gaultier, François, con datazione alla prima metà del III sec. a. C. e attribuzione a un *atelier* aretino).

⁶⁸ Athen. 12, 549 d.

⁶⁹ Secondo la testimonianza del ventisettesimo libro di Agatarchide riportata da Athen. 12, 55 c.

⁷⁰ In questo senso sono condivisibili tutte le critiche di Maggiani 2009, 4–5, che comunque non disconosce le influenze anche tolemaiche (vedi anche Maggiani 2013, 427).

pingue in nenfro da Orvieto oggi a Copenhagen rientra nella medesima logica, ma raffigura un individuo con lunghe ciocche sulla fronte che, in forma più voluminosa, ricordano Posidippo (fig. 8)⁷¹. In più, al di là del fatto che non è scontato che tutti i modelli giungessero in Italia centrale contemporaneamente alla creazione degli archetipi, è vano cercare sempre e a ogni costo un referente preciso nelle pettinature e nei lineamenti della ritrattistica greca, tolemaica o meno, e bisogna fare attenzione nel valutare singole somiglianze, che possono esser anche casuali, come indizi di un rapporto preciso o di una conoscenza puntuale: semmai, gli scalpellini a seconda di capacità e livello qualitativo per creare i propri tipi adottavano, rielaboravano, semplificavano e schematizzavano un bagaglio di spunti e formule fissati nella loro memoria o presenti nell'attrezzeria di bottega sotto forma di modellini o disegni.

Le realizzazioni di maggior impegno presentano talora una forte insistenza sui tratti d'età come segno di rispettabilità; un'insistenza al di là dei *»portraits-age«* dinastici come Tolemeo I e Seleuco I, che anticipa e rende meno singolari alcune teste romane del I sec. a. C. celebri per la descrizione minuziosa della pelle; ciò vale per il suddetto sarcofago orvietano o per altre opere notevoli, quali un'urna fittile da Chiusi a Worcester e un'altra in alabastro a Volterra (Guarnacci 119), con resa del torso stavolta smagrita.⁷² Esempi che mostrano quel che può accadere in altre società e culture politiche, allontanandosi dalle tradizioni estetiche normative del mondo greco e dalla relativa coesione delle più canoniche immagini dei dinasti per lo più dai volti lisci. I committenti etruschi – e probabilmente romani – non ebbero invece scrupoli nel farsi effigiare anche così, tanto che, più di rado, anche i visi femminili non restarono immuni.⁷³ Non c'è però bisogno di ricadere nel luogo comune del *»realismo«* del ritratto italico, perché i *»portraits-age«* non furono un'opzione esclusiva: lo dimostrano, tra i tanti esempi, opere della metà circa del III sec. a. C., come la giovanile urna fittile Guarnacci 527⁷⁴ o l'urna chiusina

⁷¹ Papini 2004, 302–303 figg. 267–270; Gentili 2009, 417 fig. 11 (280–270 a. C.).

⁷² Papini 2004, 304–306 figg. 279–282. Per le due urne fondamentale Maggiani 2009, figg. 10, 12, 17–18, 30, il quale, anche sulla base di considerazioni relative alla tipologia delle casse, ha ritenuto inopportuno il loro accostamento, datando Guarnacci 119 al 230–220 a. C. e l'urna fittile a Worcester intorno alla metà del III sec. a. C. e coinvolgendo poi nel riesame anche Guarnacci 121 (figg. 13, 15–16, 20), riferita al 280–260 a. C.

⁷³ Papini 2004, 330–331 figg. 367–369.

⁷⁴ Maggiani 2009, fig. 8.

di Larth Sentinates Caesa dalla tomba della Pellegrina, in cui l'età avanzata, un po' come può capitare sulle teste votive, è invece indicata con una calvizie abbinata a un viso tanto giovanile da aver invitato al confronto, poco decisivo però a fini cronologici, con l'Ermite che si slaccia il sandalo.⁷⁵ L'ampiezza di possibilità a disposizione è mostrata anche dalla bottega responsabile delle urne nel ›tablino‹ dell'ipogeo dei Volumni a Perugia, dell'ultimo quarto del III sec. a. C.,⁷⁶ sulle quali i segni di età, allorché presenti, sono poco marcati.

Dal III–II sec. a. C. si intensificò l'ellenizzazione di costumi e arti figurative, anche tramite i bottini d'arte da Asia Minore e Grecia: è il periodo con cui gli archeologi classici hanno maggiore dimestichezza. Molto studiate sono state così le statue divine in marmo realizzate anche da scultori ateniesi attivi a Roma (e a Delo) e la coroplastica templare; meno analizzata è stata la ritrattistica, per la rarità di casi urbani sui quali potere seguire il processo, comunque non lineare, dalla »*Pathossteigerung*« alla »*Pathosdämpfung*«. Eccetto lo Pseudo-Ennio dalla tomba degli Scipioni,⁷⁷ altre opere ci trovano discordi nella determinazione dell'identità greca o romana degli effigiati in assenza di chiari elementi di riconosci-

75 Maggiani 2009, 7. 9 figg. 23, 25: sono però importanti le altre riflessioni dell'Autore sulla cronologia (intorno alla metà del III sec. a. C.).

76 Verso il 220 a. C. per Colonna 2011, 123–124. Per più ragioni, tra cui anche la tipologia delle urne oltretutto ancora a busto scoperto, è invece problematico il tentativo di Lippolis 2011, di abbassare la datazione del sepolcro al II–I sec. a. C.; l'idea gli è suggerita da vari argomenti, tra cui la struttura dell'ipogeo che imita un'abitazione e i busti dagli sguardi convergenti scolpiti alla base del timpano sovrastante l'ingresso del ›tablino‹: una testa (Cacu o Apollo) avrebbe una resa barocca dei capelli (non si può però definire tale); l'altra è da lui confrontata, sulla scia di Colonna e già di von Gerkan e Messerschmidt, con l'Arringatore per »un'affinità formale e compositiva non sottovalutabile, anche se generica« (Lippolis 2011, 145) e considerata appunto un ritratto tipologico del fondatore della tomba, Arnth (presentato però in tutt'altro modo nella sua urna), lì invece effigiato in una tenuta da viaggio, militare tra i »muli mariani«. Continuo a pensare che la presunta somiglianza con l'Arringatore sia illusoria e comunque non valida a fini cronologici (per il recupero di una vecchia identificazione vedi Domenici 2009, 110–114. 122–124, con lieve correzione di Colonna 2011, 121). Inoltre, a riprova della cronologia alla fine del III sec. a. C., vedi anche l'importante annotazione di Maggiani 2009, 6 e Maggiani 2011b, 186, riguardo alla possibilità di un confronto tipologico e non solo tra l'urna fittile di Worcester e le urne di Thefri Velimnas e Aule Velimnas; sull'urna di Thefri vedi anche Colonna 2011, 118.

77 Papini 2004, 469–473 figg. 441–444.

mento, così che è un azzardo proporre nomi (anzi, è quasi sempre meglio rinunciare): sono sintomatici i problemi riguardanti il ›Principe delle Terme,⁷⁸ (nei decenni iniziali del II sec. a. C.) o una testa di Terracina (fine del II sec. a. C.).⁷⁹ Si aggiungono le non sorprendenti difficoltà nella definizione delle cronologie, con divergenze di opinione anche eclatanti: questo il caso del cosiddetto Mario di Monaco di Baviera, arrivato a Palazzo Barberini nel 1628, e del cosiddetto Silla di Copenhagen, lì giunto invece qualche anno dopo, identificati con le statue degli Scipioni e inquadrati nel terzo quarto del II sec. a. C., idea che continua a essere molto problematica.⁸⁰

Tuttavia, se disponessimo di più esempi sicuri con la possibilità di nominarli, continueremmo a trovarci di fronte a una moltitudine di scelte

78 Per una sua identificazione con Scipione Emiliano (la cui residenza principale, gli *horti Scipionis*, si trovava sul Quirinale) e una cronologia al secondo terzo del II sec. a. C. vedi ora anche Etcheto 2012, 278–282: il nome, malgrado i tanti sforzi, è tanto problematico quanto quello avanzato tempo fa a mo' di provocazione da chi scrive; pare però immotivato il bisogno del confronto con la statuaria di Delo e con l'Ercole del Foro Boario; tra tante incertezze e speculazioni (comprese le mie di più di un decennio fa, con molti argomenti deboli, mentre anche la rivalorizzazione di un vecchio spunto del 1945 da parte di Brinkmann 2013, 33–36, di considerare il Pugilatore e il Principe delle Terme un gruppo di Amico e Polluce, risalente persino al IV–III sec. a. C., lascia perplessi), l'unica cosa indiscutibile continua a essere che il profilo somiglia molto all'effigie monetale di Eumene II.

79 Vorster 2007, 277–278; Celani 2013, 407–434. 461–464, benché con negazione della natura di ritratto e identificazione tanto erudita quanto improbabile con Iuppiter Anxur, tra l'altro neppure favorita dall'importante rettifica sulla misura della testa (46 cm) notata dallo studioso.

80 Di fronte ai dubbi già sollevati, è tornato sull'argomento Coarelli 2014, senza prendere atto di Faedo 2005, 43–44 nota 161, fondamentale per le vicende anti-quarie (prima del 1640 i ritratti dei cosiddetti Mario e Silla non facevano coppia): la conoscenza della bibliografia non è un obbligo e la sua citazione in effetti è talora »asfissiante«, ma può almeno far evitare di insistere sulle medesime conclusioni con gli stessi argomenti senza approfondimento; »singolarmente inadeguata« è semmai la proposta dello studioso di riconoscere lo stesso personaggio effigiato dal cosiddetto Mario, ossia Scipione Africano, in un ritratto al Museo Nazionale Romano per un »innegabile stretto rapporto fisionomico«, idea che urta contro le più elementari regole dello studio della ritrattistica antica. Per le teste in questione si raccomanda Vorster 2007, 292–294 (ma sul cosiddetto Silla di Monaco di Baviera come »falso« del Seicento si è di nuovo lungamente soffermato Celani 2013, 390–407).

individuali in concorrenza reciproca a seconda di carattere, età e ruoli degli effigiati, come per il I sec. a. C., meglio conosciuto. Anche nel II sec. a. C. opere interamente o quasi omologate alla coeva ritrattistica dinastica, come magari il tipo Tirana-Museo Nazionale Romano,⁸¹ dovevano coesistere con teste del genere forse del famoso personaggio effigiato nello Pseudo-Albino (fig. 9),⁸² il cui archetipo non deve per forza essere stato una statua parzialmente nuda;⁸³ teste simili di anziani con cruda registrazione dei segni d'età sono riecheggiate anche nel repertorio delle urne, come sulla Guarnacci 291 (fig. 10)⁸⁴ o su quella fittile degli Sposi.⁸⁵ Al di là del riconoscimento di Catone il Censore (lo Pseudo-Albino è ancora un buon candidato), anche la sua statua (postuma?) nel tempio di *Salus* eretta dal popolo con l'iscrizione commemorativa non della gloria militare ma della censura⁸⁶ poteva essere su quella falsariga, almeno a giudicare dalla stilizzazione del suo volto delineata dalle fonti posteriori

81 Papini 2004, 447–457 (con cronologia verso la metà del II sec. a. C.); riabbassamento dell'archetipo al 70–50 a. C. e identificazione con Attico grazie all'interessante considerazione anche del luogo di rinvenimento di due repliche in Celani 2013, 348–366; il suo studio non convince però in molti punti (per esempio, nel fatto che la *barbula* manchi sull'esemplare albanese per attenuarne il tono romano: 353; alla stessa pagina si riscontra confusione nell'uso dei termini come idealizzazione ed espressività; un equivoco consiste poi nel confondere tra stile del possibile originale e stile della replica; infine, non è condivisibile la proposta di assegnare il cosiddetto Varrone, Pompeo e il suo presunto Attico a una medesima bottega).

82 Papini 2004, 459–464 figg. 426–437 (Pseudo-Albino); nuova replica da Interamna Nahars: *Museo Comunale di Terni* 2008, 167–168 n. 173 (Coarelli, Filippo, con sua datazione al terzo quarto del I sec. a. C.). Cronologia dell'archetipo dello Pseudo-Albino all'inizio del I sec. a. C. in Vorster 2007, 285, per il confronto con il cosiddetto Generale di Tivoli.

83 Molto dipende dalla testa di Parigi, appartenente forse a un busto e non a una statua (Megow 2005, 29 tavv. 5 a; 6 a–d, con rettifica della sua idea avanzata nel 1999). Per la datazione della replica vedi *Età della conquista* 2010, 275–276 n. II, 4 (Buccino, Laura, con eventuale cronologia a epoca flavia, così come Fittschen 2006, 81–82).

84 Papini 2004, 316–317 figg. 355–356; Maggiani 2009, 14 figg. 34–35 (inizio II sec. a. C.).

85 Nielsen 1992, figg. 3, 5, 6–8, 16, 20 (per il realismo solo apparentemente individuale della coppia, malgrado si tratti di un'opera speciale su commissione); vedi anche Papini 2004, 479–480 figg. 468–471.

86 Plut. *Cato Major* 19, 4–6; Sehlmeier 1999, 146–148 (con cronologia all'età dei Gracchi o più tardi); Sauron 2013, 138–141.

(aria accigliata e truce, con sopracciglia corrugate, insieme alla *toga praetexta*).⁸⁷

Urne volterrane a parte, l'artigianato nel II sec. a. C. subì un forte decremento qualitativo e non aiuta più a colmare la documentazione lacunosa. Non mancano però eccezioni, come nella stipe trovata nell'area di Via della Società Operaia ad Arezzo, la maggiore base strategica dell'espansione romana in Italia settentrionale: lì le teste fittili di ottima fattura, ancora stranamente trascurate dagli specialisti del settore, presentano notevoli somiglianze con i ritratti noti da Delo o con l'Arringatore.⁸⁸

Chiudiamo proprio con una domanda sull'Arringatore: idealmente si tratta dell'ultimo ritratto etrusco oppure del primo romano dopo la concessione della cittadinanza romana nell'89 a. C.?⁸⁹ Il ritratto non può dircelo; ma la veste, una *toga praetexta*, e le scarpe chiuse, *calcei* con due *corrigiae*, senza puntuali riscontri nelle immagini etrusche, sono il segno del rango di magistrati e senatori romani d'origine patrizia. Questa di conseguenza la storia individuale ricostruibile grazie a un'effigie finalmente intera: la statua di Aule Meteli, ormai membro della nuova aristocrazia municipale, fu dedicata in un santuario del Trasimeno; statua però ancora legata alla tradizione e al dio locale Tec Sanś, con un posto di rilievo nel *pantheon* di Perugia, come rivelato dall'epigrafe che oltretutto nell'uso delle «apicature» può risentire della pressione del coevo alfabeto latino.⁹⁰ Forse aveva davvero ragione Bianchi Bandinelli:⁹¹ di etrusco era rimasta solo l'iscrizione.

87 Così è stilizzato l'aspetto di Catone in Hor. epist. 1, 19, 12–14, e Mart. 11, 2, 1.

88 Papini 2004, 268–271 figg. 196–218; da respingere l'opinione di chi, come Bruni 2009, 98–99, sulla scia di Colonna, ritiene le teste databili non oltre l'inizio del II sec. a. C.

89 Sulla tradizionale cronologia tardo-ellenistica dell'Arringatore vedi gli argomenti ripresentati da Papini 2004, 335–343 (concorda Lippolis 2011, 145), che, insistendo tra l'altro sui paralleli nella ritrattistica delia, non sono però pronunciati «a ogni costo», come vuole Colonna 2009, 241, nota 22, ancora convinto della sua appartenenza al III–II sec. a. C.; l'idea è invece ancora più da escludere dopo il riesame di Fittschen 2008, soprattutto dedicato alle scarpe chiuse con *corrigiae*.

90 Da ultimo Agostiniani 2012.

91 Bianchi Bandinelli 1965, 718.

 REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1-7, 9 Photos DAI Rom (Papini 2004)

Fig. 8 Photo Ny Carlsberg Glyptotek (Papini 2004)

Fig. 10 Photo Musée du Louvre (Papini 2004)

Tav. 4 Photo DAI Rom (Papini 2004)

Tav. 5 Minetti 2006, Fig. 32

 BIBLIOGRAFIA

Agostiniani 2012 Agostiniani, Luciano: L'iscrizione dell'Arringatore. In: Bonamente, Giorgio (a cura di): *Augusta Perusia. Studi storici e archeologici sull'epoca del bellum Perusinum* (Studi di storia e di storiografia 15 [41]). Perugia 2012, 1-6.

Ambrosini 2005 Ambrosini, Laura: Circolazione della ceramica attica nell'agro falisco e volsiniese: un confronto. In: *Annali della Fondazione per il Museo »Claudio Faina«* 12 (2005). Orvieto, l'Etruria meridionale interna e l'agro falisco, 301-330.

Ambrosini 2011 Ambrosini, Laura: Produzioni artistiche e artigianali. In: *Bollettino di archeologia online, edizione speciale 1* (2011), 54-80.

Andrae 2004 Andrae, Bernard: Die Tomba François. Anspruch und historische Wirklichkeit eines etruskischen Familiengrabes. In: Andrae, Bernard – Hoffmann, Andreas – Weber-Lehmann, Cornelia (a cura di): *Die Etrusker*, catalogo della mostra. München 2004, 176-207.

Azoulay 2009 Azoulay, Vincent: La gloire et l'outrage. Heurs et malheurs des statues honorifiques de Démétrios de Phalère. In: *Annales. Histoire, sciences sociales* 64, 2 (2009), 303-340.

Balty 2009 Balty, Jean-Charles: Portrait étrusque, portrait romain. In: Bruni, Stefano (a cura di): *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, I. Pisa-Roma 2009, 57-60.

Bellelli 2012 Bellelli, Vincenzo: Caere e il mondo greco. Appunti di archeologia e di storia. In: *Incidenza dell'Antico: dialoghi di storia greca* 10 (2012), 137-166.

Bianchi Bandinelli 1965 *Enciclopedia dell'Arte Antica* VI (1965), 695-733, s. v. Ritratto (Bianchi Bandinelli, Ranuccio).

Bol - Junginger 2004 Bol, Renate – Junginger, Doris: Marmorsarkophage aus Karthago mit liegender Deckelfigur. In: Bol, Renate – Kreikenbom, Detlev (a cura di): *Sepulchral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete* (7. Jh.

v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz. Paderborn 2004, 153–182.

Borbein 2012 Borbein, Adolf H.: Augustus / Romulus. Italische Reminiszenzen in der augusteischen Bildsprache. In: De Angelis, Francesco *et alii* (a cura di): Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der arte plebea bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstag von Paul Zanker (Palilia 27). Wiesbaden 2012, 133–155.

Brinkmann 2013 Brinkmann, Vinzenz: Zurück zur Klassik. In: Brinkmann, Vinzenz (a cura di): Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, catalogo della mostra. Frankfurt am Main–München 2013, 15–57.

Briquel 2005 Briquel, Dominique: Considérations sur la légende d’Attus Navius. In: *Res Antiquae* 2 (2005), 61–82.

Bruni 2007 Bruni, Stefano: Riflessi della grande pittura. In: *Ostraka* 16, 1 (2007), 115–130.

Bruni 2009 Bruni, Stefano: Arezzo etrusca: l’artigianato artistico. In: Camporeale, Giovannangelo – Firpo, Giulio (a cura di): Arezzo nell’antichità. Roma 2009, 87–104.

Bruni 2013 Bruni, Stefano: Attorno a Praxias. In: *Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina»* 20 (2013). Mobilità geografica e mercenariato nell’Italia preromana, 257–319.

Camporeale 2013 Camporeale, Giovanni: Velzna/Volsinii/Orvieto: risorse naturali, artigianato artistico, mobilità di maestri. In: Della Fina, Giuseppe M. – Pellegrini, Enrico (a cura di): Da Orvieto a Bolsena: un percorso tra Etruschi e Romani, catalogo della mostra. Ospedaletto 2013, 28–44.

Carpino 2013 Carpino, Alexandra, Portraiture. In: J. MacIntosh Turfa (a cura di): *The Etruscan World*. London–New York 2013, 1007–1016.

Celani 2013 Celani, Alessandro: Una certa inquietudine naturale. Sculture ellenistiche fra senso e significato. Perugia 2013.

Cerveteri 2014 Gaultier, Françoise *et alii* (a cura di): Gli Etruschi e il Mediterraneo. La città di Cerveteri, catalogo della mostra. Roma 2014.

Cianferoni 2013 Cianferoni, Giuseppina Carlotta: La Testa Bargagli e la statuaria tardo arcaica a Volterra. In: Bruni, Stefano – Cianferoni, Giuseppina Carlotta (a cura di): Δόσις δ’ ὀλίγη τε φίλη τε. Studi per Antonella Romualdi. Firenze 2013, 263–269.

Coarelli 2011 Coarelli, Filippo: Storia dell’arte romana, I. Le origini di Roma. La cultura artistica dalle origini al III secolo a. C. Milano–Paris–Mainz 2011.

Coarelli 2013 Coarelli, Filippo: Argentum signatum. Le origini della moneta d’argento a Roma (Istituto italiano di numismatica. Studi e materiali 15). Roma 2013.

Coarelli 2014 Coarelli, Filippo: Un ritratto di Scipione l’Africano nel Museo Nazionale Romano. In: Abbondanza, Letizia – Coarelli, Filippo – Lo Sardo, Eugenio (a cura di): Apoteosi. Da uomini a dèi. Il Mausoleo di Adriano, catalogo della mostra. Roma 2014, 111–115.

Colonna 2009 Colonna, Giovanni: Il dio Tec Sanś, il monte Tezio e Perugia. In: Bruni, Stefano (a cura di): *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, I. Pisa-Roma 2009, 239-253.

Colonna 2011 Colonna, Giovanni: Per una rilettura in chiave storica della tomba dei Volumni. In: Cencioli, Luana (a cura di): *L'Ipogeo dei Volumni. 170 anni dalla scoperta, atti del Convegno. Città di Castello 2011*, 107-127.

Colonna 2014 Colonna, Giovanni: Firme di artisti in Etruria. In: *Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina» 21 (2014)*. Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a. C., 45-68.

Comella 2005 Comella, Annamaria: Il messaggio delle offerte dei santuari etrusco-italici di periodo medio- e tardo-repubblicano. In: Comella, Annamaria - Mele, Sebastiana (a cura di): *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana. Atti del Convegno di Studi Perugia, 1-4 giugno 2000 (Bibliotheca Archaeologica 16)*. Bari 2005, 46-59.

D'Agostino 2003 D'Agostino, Bruno: Appunti in margine alla Tomba François di Vulci. In: Minetti, Alessandra (a cura di): *Pittura etrusca: problemi e prospettive (Quaderni archeologici 5)*. Siena 2003, 100-110.

Dasen, 2007 Dasen, Véronique, *Autour du portrait romain: marques identitaires et anomalies physiques*. In: Paravicini Bagliani, Agostino - Spieser, Jean-Michel - Wirth, Jean (a cura di): *Le portrait. La représentation de l'individu (Mikrologus 17)*. Firenze 2007, 17-33.

Dasen, 2010 Dasen, Véronique, *Wax and Plaster Memories. Children in Elite and non-Elite Strategies*. In: Dasen, Véronique - Späth, Thomas (a cura di): *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture*. Oxford 2010, 109-145.

D'Ercole 1990 D'Ercole, Maria Cecilia: *La stipe votiva del Belvedere a Lucera (Corpus delle stipe votive in Italia III)*. Roma 1990.

Domenici 2009 Domenici, Iliara: *Etruscae fabulae. Mito e rappresentazione (Archaeologica 56)*. Roma 2009.

Età della conquista 2010 La Rocca, Eugenio - Parisi Presicce, Claudio, con Lo Monaco, Annalisa (a cura di): *I giorni di Roma. L'età della conquista, catalogo della mostra*. Roma 2010.

Etcheto 2012 Etcheto, Henri: *Les Scipions. Famille et pouvoir à Rome à l'époque républicaine (Ausonius Éditions, Scripta Antiqua 45)*. Bordeaux 2012.

Faedo 2005 Faedo, Lucia: *Girolamo Tezi e il suo edificio di parole*. In: Faedo, Lucia - Frangenberg, Thomas (a cura di): *Hieronimus Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*. Pisa 2005, 3-117.

Fittschen 2006 Fittschen, Klaus: *Recensione a Megow 2005*. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen 258 (2006)*, 72-90.

Fittschen 2008 Fittschen, Klaus: *Der Arringatore: kein römischer Bürger?* In: La Rocca, Eugenio - León, Pilar - Parisi Presicce, Claudio (a cura di): *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, suppl. 18)*. Roma 2008, 175-183.

- Gentili 2005** Gentili, Maria Donatella: Riflessioni sul fenomeno storico dei depositi votivi di tipo etrusco-laziale-campano. In: Comella, Annamaria – Mele, Sebastiana (a cura di): Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo-repubblicana. Atti del Convegno di Studi Perugia, 1–4 giugno 2000 (Bibliotheca Archaeologica 16). Bari 2005, 367–378.
- Gentili 2009** Gentili, Maria Donatella: Considerazioni sui sarcofagi in pietra d'ambiente volsienese. In: Bruni, Stefano (a cura di): Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale, I. Pisa–Roma 2009, 407–421.
- Gilotta 2002** Gilotta, Fernando: Note prenestine. In: Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria. Atti della Giornata di studio (Quaderni di archeologia etrusco-italica 27). Roma 2002, 59–81.
- Gilotta 2007** Gilotta, Fernando: Pitture etrusche: discussioni e studi recenti. In: Bollettino d'arte 140 (2007), 57–74.
- Harari 2007** Harari, Maurizio: Lo scudo ›spezzato‹ di Vel Saties. In: Ostraka 16, 1 (2007), 45–54.
- Harari 2010** Harari, Maurizio: The Imagery of the Etrusco-Faliscan Pantheon between Architectural Sculpture and Vase-painting. In: Bouke-van der Meer, Lambert (a cura di): Material Aspects of Etruscan Religion. Proceedings of the International Colloquium Leiden (BABESCH Annual Papers on Mediterranean Archaeology, suppl. 16). Leuven–Paris–Walpole 2010, 83–103.
- Haumesser 2007** Haumesser, Laurent: La peinture en mouvement: les sarcophages en marbre de Carthage et d'Etrurie. In: Annali della Fondazione per il Museo »Claudio Faina« 14 (2007). Etruschi Greci Fenici e Cartaginesi nel mediterraneo centrale, 271–287.
- Hölscher 1978** Hölscher, Tonio, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 85, 2 (1978), 315–357.
- Hölscher 2005** Hölscher, Tonio: The public monumentalisation of the Roman Republic. In: The Journal of Roman Archaeology 18, 2 (2005), 472–478.
- Hölscher 2014** Hölscher, Tonio: Monumente der Geschichte – Geschichte als Monument?. In: Dally, Ortwin *et alii* (a cura di): Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom. Berlin–Boston 2014, 255–284.
- Humm 2005** Humm, Michel: Appius Claudius Caecus. La République accomplie (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 322). Roma 2005.
- Humm 2007** Humm, Michel: Forma virtutei parisuma fuit: les valeurs helléniques de l'aristocratie romaine à l'époque (médio)-républicaine (IVE–IIIe siècles). In: Aristocratie antique. Modelès et exemplarité sociale. Dijon 2007, 101–126.
- Katalog der römischen Porträts 2010** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul – Cain, Petra: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 4). Berlin–New York 2010.

Kovacs 2014 Kovacs, Martin: Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Reihe B: Studien und Perspektiven 40). Wiesbaden 2014.

La Rocca 2011 La Rocca, Eugenio: Innamorati dell'immortalità. Ritratto realistico e ritratto ideale: Medio Oriente, Egitto, Grecia, Roma. In: La Rocca, Eugenio – Parisi Presicce, Claudio (a cura di): Ritratti. Le tante facce del potere, catalogo della mostra. Roma 2011, 53–83.

La Rocca 2012a La Rocca, Eugenio: La pietrificazione della memoria: i templi a Roma in età medio-repubblicana. In: Ostraka (2012), 37–88.

La Rocca 2012b La Rocca, Eugenio: La bellezza di Roma, ovvero gli spazi della memoria e dell'identità. Alcuni aspetti urbanistici tra Repubblica e Impero. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 103 (2012), 43–77.

Lippolis 2011 Lippolis, Enzo: L'Ipogeo dei Velimna/Volumni al Palazzone di Perugia: un caso di rappresentazione familiare e il problema interpretativo. In: Cencioli, Luana (a cura di): L'Ipogeo dei Volumni. 170 anni dalla scoperta, atti del Convegno. Città di Castello 2011, 135–159.

Maggiani 2004a Maggiani, Adriano: I Greci nell'Etruria più settentrionale. In: *Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina»* 11 (2004). I Greci in Etruria, 149–173.

Maggiani 2004b Maggiani, Adriano: Gli affreschi della Tomba François. I frammenti fiorentini. In: Moretti-Sgubini, Anna Maria (a cura di): Eroi Etruschi e Miti Greci. Gli affreschi della Tomba François tornano a Vulci, catalogo della mostra. Calenzano 2004, 59–66.

Maggiani 2005 Maggiani, Adriano: Simmetrie architettoniche, dissimmetrie rappresentative. Osservando le pitture della Tomba degli Scudi di Tarquinia. In: Gilotta, Fernando (a cura di): Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania. Atti della Giornata di studio. Napoli 2005, 115–132.

Maggiani 2009 Maggiani, Adriano: L'urna quadrifronte della Collezione di antichità di Raffaello Consortini. All'inizio dello stile grandioso a Volterra. In: *Prospettiva* 133 (2009), 2–21.

Maggiani 2011a Maggiani, Adriano: Rapporti tra l'arte etrusca e greca. In: Marzatico, Franco – Gebhard, Rupert – Gleirscher, Paul (a cura di): Le grandi vie delle civiltà Relazioni e scambi fra Mediterraneo e il centro Europa dalla preistoria alla romanità, catalogo della mostra. Trento 2011, 213–219.

Maggiani 2011b Maggiani, Adriano: Uno scultore perugino a Volterra? In: Cencioli, Luana (a cura di): L'Ipogeo dei Volumni. 170 anni dalla scoperta, atti del Convegno. Città di Castello 2011, 183–196.

Maggiani 2013 Maggiani, Adriano: Selvans? Una testa in alabastro del Museo Archeologico di Firenze. In: Bruni, Stefano – Cianferoni, Giuseppina Carlotta (a cura di): Δόσις δ' ὀλίγη τε φίλη τε. Studi per Antonella Romualdi. Firenze 2013, 417–429.

Mahé-Simon 2001 Mahé-Simon, Mathilde: L'enjeu historiographique de l'*excursus* sur Alexandre (IX, 16, 11–19, 17). In: Briquel, Dominique – Thuillier, Jean

Paul (a cura di): *Le censeur et les Samnites. Sur Tite-Live, livre IX (Études de littérature ancienne 11)*, Paris 2001, 37–63.

Megow 2005 Megow, Wolf R.: *Republikanische Bildnis-Typen*. Frankfurt 2005.

Meissner 2004 Meissner, Nike: *Die Inszenierung des Jenseits. Die Reaktion in Etrurien auf den sog. Priestersarkophage in Tarquinia*. In: Bol, Renate – Kreikenbom, Detlev (a cura di): *Sepulchral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz*. Paderborn 2004, 183–192.

Menzel - Naso 2007 Menzel, Marion – Naso, Alessandro: *Raffigurazioni di corti magistratuali in Etruria. Viaggi nell'al di là o processioni reali?* In: *Ostraka 16*, 1 (2007), 23–43.

Messerschmidt 1930 Messerschmidt, Franz: *Nekropolen von Vulci (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 12. Ergänzungsheft)*. Berlin 1930.

Minetti 2006 Minetti, Alessandra: *La Tomba della Quadriga Infernale nella necropoli delle Pianacce di Sarteano (Quaderni archeologici 6)*. Roma 2006.

Museo Comunale di Terni 2008 Coarelli, Filippo – Sisani, Simone (a cura di): *Museo Comunale di Terni. Raccolta archeologica. Sezione romana. Città di Castello 2008*.

Musti 2005 Musti, Domenico: *Temi etici e politici nella decorazione della Tomba François*. In: *Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale. Veio, Caere, Tarquinia, Vulci. Atti del XXIII Convegno di studi etruschi ed italici. Pisa-Roma 2005*, 485–505.

Nielsen 1992 Nielsen, Marjatta: *Portrait of a Marriage: The Old Etruscan Couple from Volterra*. In: Fischer-Hansen, Tobias *et alii* (a cura di): *Ancient Portraiture: Image and Message (Acta Hyperborea 4)*. Copenhagen 1992, 89–141.

Palombi 1997 Palombi, Domenico: *Tra Palatino ed Esquilino: Velia, Carinae, Fagatal. Storia urbana di tre quartieri di Roma antica (Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte, suppl. 1)*. Roma 1997.

Papini 2004 Papini, Massimiliano: *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C. (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale, suppl. 13)*. Roma 2004.

Papini 2011 Papini, Massimiliano: *Le (brutte) cere dei Romani. Verità – senza bellezza – nella ritrattistica repubblicana*. In: *La Rocca, Eugenio – Parisi Presicce, Claudio* (a cura di): *Ritratti. Le tante facce del potere, catalogo della mostra*. Roma 2011, 33–43.

Pouzadoux 2013 Pouzadoux, Claude: *Eloge d'un prince daunien: myths et images en Italie méridionale au IV siècle av. J.-C. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome fasc. 352)*. Rome 2013.

Rathje 2014 Rathje, Annette: *Self-representation and Identity-creation by an Etruscan Family. The Use of the Past in the François Tomb at Vulci*. In: *Alroth, Brita – Scheffer, Charlotte* (a cura di): *Attitudes towards the Past in Antiquity. Creating Identities. Proceedings of an International Conference*. Stockholm 2014, 55–65.

- Rebaudo 2006** Rebaudo, Ludovico: Melpomene e Numa. Vicende antiche e moderne di due statue romane. In: *In partibus Clivus*. Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli. Napoli 2006, 19–112.
- Ritratti 2011** La Rocca, Eugenio – Parisi Presicce, Claudio (a cura di): *Ritratti. Le tante facce del potere*, catalogo della mostra. Roma 2011.
- Russo 2005** Russo, Federico, *Genealogie numaiche e tradizioni pitagoriche*. In: *Rivista di cultura classica e medioevale* 47, 1, 2005, 265–290.
- Sauron 2013** Sauron, Gilles: *Storia dell'arte romana, II. La Repubblica. Dalle conquiste alle guerre civili*. Milano–Paris–Mainz 2013.
- Schwarzmaier 2011** Schwarzmaier, Agnes: *Die Masken aus der Nekropole von Lipari (Palilia 21)*. Wiesbaden 2011.
- Seduzione etrusca 2014** Bruschetti, Paolo *et alii* (a cura di): *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra. Ginevra–Milano 2014.
- Sehlmeyer 1999** Sehlmeyer, Markus: *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit (Historia Einzelschriften 130)*. Stuttgart 1999.
- Strazzulla 1997** Strazzulla, Maria José: *La testa in bronzo di personaggio virile da S. Giovanni Lipioni*. In: *Campanelli, Adele – Faustoferri, Amalia (a cura di): I luoghi degli Dei. Sacro e natura nell'Abruzzo italico*, catalogo della mostra. Chieti 1997, 8–13.
- Thiermann - Arnold 2013** Thiermann, Ellen – Arnold, Stefan: *Die Tomba dei Sarcofagi in Cerveteri. Ein spätklassischer Kontext etruskischer Architektur, Malerei und Sarkophage*. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 119 (2013), 99–138.
- Torelli 1997** Torelli, Mario: *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*. Milano 1997.
- Torelli 2007** Torelli, Mario: *Linguaggio ellenistico e linguaggio «nazionale» nella pittura ellenistica etrusca*. In: *Ostraka* 16, 1 (2007), 149–170.
- Torelli 2012** Torelli, Mario: *L'esigenza della chiarezza. La pittura parietale etrusca tardo-classica ed ellenistica e le conquiste pittoriche greche*. In: *Harari, Maurizio – Paltineri, Silvia (a cura di): Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica. Atti del Convegno (Studia Archaeologica 188)*. Roma 2012, 9–26.
- Torelli 2014** Torelli, Mario: *Cerveteri e Roma*. In: *Gaultier, Françoise et alii (a cura di): Gli Etruschi e il Mediterraneo. La città di Cerveteri*, catalogo della mostra. Roma 2014, 268–272.
- von den Hoff 2007** von den Hoff, Ralf: *Naturalism and Classicism. Style and Perception of Early Hellenistic Portraits*. In: *Schultz, Peter – von den Hoff, Ralf (a cura di): Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge 2007, 49–62.
- Vorster 2007** Vorster, Christiane: *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*. In: *Bol, Peter C. (a cura di): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, III. Hellenistische Plastik*. Mainz 2007, 273–331.

Weber-Lehmann 1999 Weber-Lehmann, Cornelia: Die Auspizien des Vel Saties: Ein Kinderspiel. Etruskische Selbstdarstellung im Spannungsfeld zwischen römischer Politik und griechischen Lebenswelten. In: Docter, F. Roald – Moormann, Eric M. (a cura di): Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998. Classical Archaeology towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives (Allard Pierson Series 12). Amsterdam 1999, 449–453.

Weber-Lehmann 2005 Weber-Lehmann, Cornelia: Überlegungen zum Bildprogramm der Tomba François. In: Gilotta, Fernando (a cura di): Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania. Atti della Giornata di studio. Napoli 2005, 103–114.

Williams 2013 Williams, Dyfri: Greek Potters and Painters: Marketing and Movement. In: Tsingarida, Athena – Viviers, Didier (a cura di), Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th – 1st Centuries BC). Proceedings of the International Symposium held at the Université libre de Bruxelles 19–21 June 2008 (Études d'archéologie 5). Bruxelles 2013, 10–60.

CARMEN MARCKS-JACOBS

ZUM VORTRAG VON INDIVIDUALITÄT IM IBERISCHEN HEILIGTUM CERRO DE LOS SANTOS

Im Südosten der Iberischen Halbinsel befindet sich auf einer natürlichen Anhöhe ein Heiligtum, das unter dem Namen Cerro de los Santos bekannt ist.¹ Das Heiligtum ist vor allem deshalb ein bedeutender Fundort, weil von hier etwa die Hälfte des gesamten Fundaufkommens iberischer Rundplastik stammt. Dabei handelt es sich um Statuen und Statuetten von Männern und Frauen, die als Votive aufgestellt waren. Diese Weihungen bilden insgesamt die Mehrzahl menschlicher Darstellungen in Stein aus jener Kultur. Ohne sie liegt der Anteil anthropomorpher Skulpturen in der Rundplastik bei nur 30%, während auf die zoomorphen 70% entfallen.² Der Zeithorizont, aus dem die Skulpturen vom Cerro de los Santos stammen, umfasst das 4. bis 1. Jh. v. Chr.³

Die genannten Figuren bilden nun die einzige Fundgruppe iberischer Plastik, in der ein Teil der Männerfiguren griechische Ikonographie aufgreift. Er sei im Folgenden in den Vordergrund gerückt; jedoch bedarf es zunächst einiger einleitender Bemerkungen.

Die iberische Kultur erstreckte sich über den gesamten Südosten der Pyrenäen-Halbinsel und den östlichen Küstenstreifen mit seinem Hinterland. Im Norden reichte ihr Verbreitungsgebiet bis knapp über die Pyrenäen hinaus.⁴ In diesem Gebiet vollzog sich nach dem aktuellen

1 Zu diesem Fundplatz gibt es zahlreiche Abhandlungen. Grundlegende Literatur ist aufgeführt bei Nünnerich-Asmus 1999, 97–98 Nr. 15.

2 Mielke 2012, 22 mit Anm. 29.

3 Vgl. Marcks 2005, 35–54, bes. 52–53. Anders D. P. Mielke, der eine Datierung bis zum 1. Jh. n. Chr. zugrunde legt, siehe Mielke 2012, 38.

4 Den gegenwärtigen, auf den Sprachzeugnissen beruhenden Kenntnisstand fasst Mielke zusammen, siehe Mielke 2012, 18–19 mit Karte Abb. 2. Für einen

Stand der Forschung im 6. Jh. eine Neuformierung der Gesellschaft, die dazu führte, dass sich die iberische Kultur herausbildete. Zuvor existierten in diesem Gebiet frühbronzezeitliche Kulturen, darunter die tartessische innerhalb der heutigen Provinz Andalusien und die phönizische an der Südküste. Iberische Kultur entstand also in einem Raum, der regional in unterschiedlicher Weise vorgeprägt war und entwickelte daher von Anfang an vielfältige Ausprägungen. Für ihre weitere Entwicklung waren außerdem griechische und punische Kultureinflüsse prägend. Diese wirkten zeitlich und regional in unterschiedlicher Intensität auf die iberische Kultur ein und beförderten deren Heterogenität. Die Bezeichnung ›Iberer‹ ist folglich ein Oberbegriff für eine kulturelle Gemeinschaft, die zu allen Zeiten ihres Bestands regionale Sonderentwicklungen entfaltete.⁵

Dieses Merkmal bleibt durch die gesamte iberische Zeit hindurch bestehen und ist, wie sich zeigen lässt, auch der iberischen Großskulptur eigen.⁶ Die je unterschiedliche Entwicklung erschwert nicht nur die Datierung der einzelnen Skulpturen, sondern auch die Interpretation der Bildwerke. Im Folgenden sollen die Eigenheiten iberischer Großskulptur anhand ausgewählter Beispiele veranschaulicht werden.

Wie eine Verbreitungskarte von Dirk Paul Mielke aus dem Jahr 2012 zeigt,⁷ gibt es eine Konzentration von Großplastik-Funden im Süden und Südosten der Halbinsel und entlang einer Linie, die mit dem Verlauf der Via Herculea zusammenfällt,⁸ einem zentralen Verkehrsweg, der später ausgebaut und dann zur Via Augusta wurde.⁹ Diese für das 2. Jh. v. Chr. belegte Trasse dürfte auch schon früher existiert und bedingt haben, dass sich iberische Großskulptur dort konzentrierte, wo es einen erhöhten Durchgangsverkehr gab.

Im Norden, dort, wo es mit Emporion und mit Rhode seit dem 6. Jh. bzw. seit dem 5. Jh. zwei griechische Kolonien gab, sind erstaunlicherweise

nach Siedlungsformen definierten iberischen Kultur- und Lebensraum siehe Ruiz Rodríguez 1997, 93–105.

⁵ Mielke 2012, 19. Zusammenfassend zur kulturellen Identität der Iberer und der Heterogenität iberischer Kultur, ebd. 43.

⁶ Eine detaillierte Untersuchung hierzu hat Dirk Paul Mielke vorgenommen. Sein Aufsatz ist grundlegend für die folgenden Ausführungen: Mielke 2012, 17–58.

⁷ Ebd., 18 Abb. 2.

⁸ Ebd., 47.

⁹ Nünnerich-Asmus 1993, 133.

keine Funde von Großskulpturen gemacht worden. Hier scheint man eine derartige Produktion nicht entwickelt zu haben.¹⁰ Die diesen Kolonien geographisch am nächsten gelegenen Fundplätze iberischer Großplastik liegen im Ebro-Tal und gehören erst in das 2.–1. Jh. v. Chr., also in die spätiberische Phase. Der Kontakt mit den Kolonien beförderte die Produktion von Großplastik also nicht. Dies passt zu der allgemeinen Beobachtung, dass beide Kolonien keinen nennenswerten kulturellen Einfluss auf ihre Umgebung ausübten und keine überregionale Bedeutung besaßen.¹¹ Auch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es anscheinend keine Importe griechischer Großplastik auf die Iberische Halbinsel gegeben hat.

Bei den Iberern gab es Großskulptur nur im sepulkralen Bereich und in Heiligtümern. Folglich kennen wir nur Grabskulpturen, Votivstatuen und Götterbilder; auf Ehrenstatuen gibt es keine Hinweise – und innerhalb der Siedlungen wurde keine Großplastik gefunden. Großskulptur war also stets mit der religiösen Sphäre verbunden.¹²

Da nur eine beschränkte Anzahl von Großskulpturen gefunden wurde, und Gräber mit Skulpturenschmuck eine Ausnahme darstellen, kann man davon ausgehen, dass die Verwendung von Statuen einer gesellschaftlichen Elite vorbehalten war.¹³

Die erhaltene iberische Großskulptur ist meist stark fragmentiert. Nur wenige Exemplare sind absolut datiert. Die chronologische Einordnung erfolgt ansonsten zumeist über den Kontext, z. B. über griechische Keramikimporte, die mit Skulpturen geschmückten Gräbern beigegeben wurden.

Zum Wesen iberischer Skulptur gehört eine gewisse Offenheit für äußere Einflüsse. Die oben bereits angesprochene, bei der Großplastik greifbare regionale Vielfalt wurde stets durch äußere Einflüsse unterschiedlicher Herkunft bereichert, welche sich die Iberer anverwandelten. Das Grabmal von Pozo Moro kann dies veranschaulichen.¹⁴ Es ist der älteste erhaltene Grabbau überhaupt und bietet zugleich das

10 Jaeggi 1999, 108.

11 Ebd., 107–109; Mielke 2012, 42, weist speziell auf die Folgenlosigkeit hin, die die griechische Präsenz für die Ausbildung iberischer Großskulptur hatte.

12 Mielke 2012, 22.

13 Ebd., 22. 46.

14 Almagro Gorbea 1983, 177–293; Almagro Gorbea 2000, 31–63; Blech 1997, 193–210; Mielke 2012, 23–29 (mit Abb. 5. 6 a–c. 7), mit einer ausführlichen Rekonstruktion des Grabmals, einer Zusammenfassung zum Stand der Forschung

früheste Beispiel iberischer Großskulptur. Der Grabbau wird über die in der zugehörigen Brandbestattung gefundene griechische Keramik, u. a. Fragmente einer attisch-rotfigurigen Schale und einer schwarzfigurigen Lekythos, an die Wende vom 6. zum 5. Jh. datiert.¹⁵ Der Grabmaltypus ist punisch, die Bilderwelt orientalischen Ursprungs. Eine Bauanalyse ergab, dass eine Beteiligung von Puniern an der Errichtung des Grabturms ausgeschlossen werden kann. Wir haben es hier also mit einem an punischer Grabarchitektur orientierten Turmmonument zu tun, das mit Reliefbildern ausgestattet ist, die in ihren Motiven und im Stil stark orientalisch beeinflusst sind, deren Bedeutung aber allein aus orientalischer Ikonographie heraus nicht erschließbar ist.¹⁶

Dass auch in späterer Zeit äußere Einflüsse angenommen und verarbeitet werden, zeigt ein Kopffragment aus der Nekropole von Verdolay in der heutigen Provinz Murcia.¹⁷ Das Arrangement der Haare erinnert an Rollenfrisuren, wie sie zum Beispiel ein Bronzekopf trägt, der zu einer auf der Akropolis von Athen aufgestellten Statuette gehörte, und wie sie in der westgriechischen Kunst in klassischer Zeit weit verbreitet war.¹⁸ Allerdings führt ein Vergleich der Frisuren zu dem Ergebnis, dass an der iberischen Figur die Rollenfrisur als solche nicht verstanden wurde, da die Haarsträhnen in der falschen Richtung aufgewickelt wurden. Außerdem weist der iberische Kopf einen Haarreif auf, der zweigeteilt ist und wie zwei Ringe um den Kopf gelegt ist, welche, wie W. Trillmich herausstellt, zu breit sind, um als doppeltes Band gedeutet werden zu können.¹⁹ Was wir hier vorliegen haben, ist, wie Trillmich zusammenfasst, der den Kopf Mitte der 70er-Jahre als erster eingehend studierte, eine »bewusst stilisierte, dabei aber »sinnentleerte« Form.«²⁰ Mit welcher Botschaft das ikonographische Zitat für den iberischen Betrachter möglicherweise verbunden war, lässt sich nicht rekonstruieren.

zu Interpretation von Ikonographie und Architektur sowie mit weiterführender Literatur.

15 Mielke 2012, 23–24.

16 Ebd., 26–28 (zu den Reliefs). Die Reliefs in guten Abbildungen bei: Almagro-Gorbea 1998, 148–149.

17 Zum Kopf: Rouillard 1998a, 311 Nr. 189 mit Abb. und älterer Literatur. Für eine ausführliche Diskussion der Datierung des Kopfes siehe Trillmich 1975, 212. 243–245. Zur Nekropole: Sánchez Meseguer 1991.

18 Trillmich 1975, 220; de Ridder 1896, 288–290, Nr. 767, Abb. 274–275.

19 Hierzu ausführlich Trillmich 1975, 217.

20 Ebd.

Beide Beispiele zeigen, dass eine Regelmäßigkeit weder für die Auswahl äußerer Einflüsse noch bei der Art und Weise ihrer Adaption erkennbar ist. So muss man, wie Trillmich in anderem Zusammenhang formuliert hat, feststellen: »Above all, it is necessary to acknowledge that Iberian sculpture is sculpture of the Iberians, who adopted from the Greeks, and others, what they wanted and when they felt like it, maintaining their cultural, ideological, and aristocratic independence.«²¹.

So erklärt sich auch der höchst disparate Befund beim Vergleich des schon erwähnten Grabturms von Pozo Moro mit dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen sog. *Guerrero a Caballo* aus der Nekropole Los Villares²². Bei ihm handelt es sich um eine Reiterskulptur, die in viele Fragmente zerschlagen aufgefunden und für die Museumspräsentation wieder zusammengesetzt wurde. Der Reiter wird über die Stratigraphie an den Anfang des 5. Jh. datiert²³, ist demnach nur unwesentlich jünger als das Grabmal von Pozo Moro. Beide Fundorte liegen zudem nur 18,6 km voneinander entfernt. Während das Monument von Pozo Moro, wie wir gesehen haben, von der architektonischen Form her punisch ist und seine Bilderwelt in den orientalischen Raum weist, hat der Reiter von Los Villares gar nichts Orientalisches an sich. Beide Monumente wurden aber von Iberern etwa zur gleichen Zeit, in demselben geographischen Raum und mit demselben Ziel geschaffen, nämlich an einen Verstorbenen zu erinnern. Dass das jeweilige Vokabular von den Zeitgenossen ohne Weiteres verstanden werden konnte und mit einem gewissen Prestige verbunden war, darf man voraussetzen.

Die Unterschiedlichkeit der Motive und Themen erschwert ihre Interpretation. Hinzu kommt, dass es keine schriftlichen Zeugnisse gibt, die einen Zugang zur Vorstellungswelt der Iberer und Möglichkeiten der Interpretation eröffneten.²⁴ So ist eine Darstellung wie jene auf dem Pfeilermonument aus der Nekropole Coimbra del Barranco Ancho aus der Mitte des 4. Jh., die auf den ersten Blick an eine griechische Abschiedsszene erinnert, in der Forschung auch weiterhin ein ungelöstes

21 Trillmich 1990, 611; dies wird auch herausgestellt bei Mielke 2012, 45 mit Anm. 134.

22 Jaeggi 1999, 212 Nr. 92 Taf. 8.

23 Mielke 2012, 33.

24 Ebd., 45.

Rätsel.²⁵ Denn betrachtet man das Monument insgesamt genauer, muss man feststellen, dass es ikonographische Eigenheiten gibt, die sich aus dem griechischen Bilderrepertoire nicht erklären lassen, etwa, dass die Pferde auf drei Reliefseiten des Pfeilers mit ihren Hufen auf einen menschlichen Kopf bzw. in Miniatur dargestellte Tiere treten.

Die iberische Skulptur lässt sich mit dem gängigen, für andere Regionen des Mittelmeerraumes entwickelten Instrumentarium nicht immer erschließen. Das ist eine Erkenntnis, die in der Iberer-Forschung erst vor kurzen gereift ist. Angestoßen wurde sie durch die Monographie von O. Jaeggi »Der Hellenismus auf der Iberischen Halbinsel« von 1999 und erst kürzlich durch den Aufsatz von D. P. Mielke zur iberischen Großskulptur aus dem Jahr 2012²⁶ bekräftigt. So stößt vor allem die Datierung nach stilistischen Kriterien, wie sie für die griechische Plastik anwendbar sind, bei der iberischen Plastik an ihre Grenzen. Zur Verdeutlichung mag hier wieder auf den Befund von Los Villares verwiesen werden, der auch schon von Mielke angeführt wird.²⁷ Hier kam nicht nur die oben angeführte Reiterskulptur aus dem Beginn des 5. Jh. zutage, sondern auch eine weitere, weniger plastisch ausgeführte Figur des gleichen Typs, die allerdings sehr viel später entstanden ist, nach Ausweis der Mitfunde im ausgehenden 5. Jh.²⁸ Der Vergleich beider Reiterfiguren zeigt, dass sich die stilistische Entwicklung nicht ohne Weiteres als ein organischer Vorgang erschließt, dessen Entwicklung den Schluss erlaubt, dass die Figur mit der größeren plastischen Qualität die jüngere sei.

Zusammenfassend kann man sagen, dass iberische Großskulptur von Anfang an äußere Einflüsse aufnimmt. Diese wirken regional unterschiedlich und machen sich in Stil und Ikonographie in unterschiedlicher Intensität geltend. Iberische Großplastik lässt sich daher ohne äußere Anhaltspunkte nur schwer datieren und interpretieren.²⁹

Schauen wir nun auf die Darstellung von Menschen in der iberischen Großskulptur und konkret darauf, welche Motive und Themen diese Darstellungen bestimmten.

25 García Cano 1994, 173–201; Rouillard 1998, 305–306 Nr. 174; Mielke 2012, 32 mit Abb. 10 a–d (Reiter), Abb. 10 e (Sitzende Gestalt und stehendes Kind – »Ab-schiedsszene«).

26 Mielke 2012, bes. 42.

27 Ebd., 35.

28 Blánquez 1998, 308 Nr. 181 (mit Abb.).

29 So auch bei Mielke 2012, 41.49, resümierend festgehalten.

In der großformatigen Grabskulptur gibt es den Typus der Urne in Büstenform. Zu ihm gehören Darstellungen gewandeter Frauen und Männer im Büstenformat und mit Gesichtszügen, die keine Individualisierung erkennen lassen, vielmehr eine Idealvorstellung vermitteln sollen.³⁰ Das bekannteste Beispiel ist wohl die *Dama de Elche*³¹. Allerdings ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob solche Skulpturen tatsächlich auf die oder den Verstorbenen zu beziehen sind oder ob es sich um Darstellungen von Gottheiten handelt.

Bei der Grabskulptur gibt es außerdem den stehenden Reiter. In der Physiognomie sind individuelle Merkmale ebenfalls nicht erkennbar. Dass mit solchen Figuren aber eine bestimmte Person, nämlich der Verstorbene, gemeint sein dürfte, liegt nahe. Reiterstatuen standen auf einem Podest über dem Grab und mögen den Grabherrn in idealisierender oder heroisierender Weise dargestellt haben.³²

Auch in den Votivstatuen präsentiert sich ein typisiertes, der Gottheit angenehmes Menschenbild – die meisten von ihnen sind Gabenbringer. In ihrem Fall ist davon auszugehen, dass es sich um Selbstweihungen ihrer Stifter handelt, dass also mit den Statuen bestimmte Personen gemeint sind. Diese Vermutung erhärtet eine kleinformatige Zweiergruppe von Mann und Frau vom Cerro de los Santos, die ein Gaben bringendes Paar darstellt.³³ Etwaige Inschriften auf den Basen der Votivstatuen, die eine Deutung als Selbstweihung erhärten könnten, existieren leider nicht.

Neben den Einzelfiguren gibt es Darstellungen von Männern im Kampf mit Tieren. Diese stammen von zwei Fundorten. Einer von ihnen ist die Nekropole vom Cerrillo Blanco³⁴. Für das hier zutage gekommene Skulpturenensemble bietet der Fundkontext einen *terminus ante quem* im frühen 4. Jh. Der andere Fundkomplex stammt aus einem Heiligtum

30 Ebd., 37–38 zum Typus der Urne in Büstenform.

31 Jaeggi 1999, 213 Nr. 98. Taf. 11, mit einer Auswahl der wichtigsten älteren Literatur zu dieser Skulptur. Blázquez Martínez 2005, 61–88, zur Forschungsgeschichte.

32 Die Fundkontexte der beiden Reiterskulpturen aus Los Villares lassen Rückschlüsse auf den ursprünglichen Aufstellungskontext zu, siehe Mielke 2012, 32–35, Abb. 11 a (Rekonstruktionsvorschlag).

33 Rouillard 1998b, 321 Nr. 210 mit Abbildung und grundlegender Literatur.

34 Zu den Skulpturenfunden vom Cerrillo Blanco: Ruano Ruiz 1987, 23–28 Nr. J-15–J-28; Jaeggi 1999, 213 Nr. 99, 11, 101, 102, Taf. 11–12; Mielke 2012, 35–36 Abb. 13.



1 Votivstatue mit Himation vom Cerro de los Santos. Yecla, Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina, Inv.-Nr. CS-S-16



2 Votivstatue mit Himation vom Cerro de los Santos. Yecla, Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina, Inv.-Nr. CS-S-29

oder Heroon auf der Anhöhe des Cerro de El Pajarillo³⁵. Er wird ebenfalls an den Anfang des 4. Jh. datiert. Im erstgenannten Fall wird vermutet, dass die Statuen auf mehrere Gräber verteilt waren. Die hier dargestellten Kämpfe sind wohl als Bewährungstaten zu verstehen. Sie geben einen Einblick in eine Vorstellungswelt, die sowohl im Diesseits als auch im Jenseits liegt. Im zweiten Fall weist die Fundlage der Figuren darauf hin, dass sie zur Ausstattung des Heiligtums bzw. Heroons gehört haben. Auch hier wird den Darstellungen in der Forschung eine symbolische,

35 Molinos Molinos – Chapa Brunet – Ruiz 1998; Mielke 2012, 38–39, Abb. 16, ausführlich und mit älterer Literatur zur Rekonstruktion des Skulpturenensembles und zur Interpretation der Anlage.

transzendente Bedeutung unterstellt. Die Dargestellten sind gewiss nicht als Personen der realen Welt zu verstehen.

Der bis hierhin gegebene Überblick über Themen und Motive in der Plastik seit dem 6. Jh. zeigt, dass zwar davon auszugehen ist, dass Statuen bisweilen bestimmte Personen verkörpert haben dürften, dass eine Individualisierung im Bildwerk aber nicht stattgefunden hat.

Im 2./1. Jh. v. Chr. lässt sich an den Skulpturen vom Cerro de los Santos eine neue Facette der statuarischen Repräsentation beobachten. Üblicherweise werden hier Männer und Frauen dargestellt, die einheimische Tracht tragen und diese mit einheimischem Schmuck kombinieren. Die Frauen können sitzen oder stehen, tragen lange Kleider mit weitgeschnittenen Schleiermänteln, die meistens über den Hinterkopf gezogen sind und deren Säume auf der Vorderseite kunstvolle Zickzackfalten bilden. Kombiniert wird diese Tracht mit aufwendigem Ohr- und Halsschmuck³⁶. Die Männer sind stets stehend dargestellt, tragen doppelt gelegte Mäntel mit einer speziellen Drapierung, bei der der Stoff meistens über der linken Schulter mit einer Fibel befestigt wird, so dass von dort aus eine Kante diagonal vor dem Oberkörper verläuft.³⁷ Diese Art der Bekleidung ist die traditionelle und kommt auch bei kleinformatigen Bronzefiguren vor sowie bei Großskulptur aus dem sepulkralen Bereich, etwa beim oben erwähnten Pfeilermonument von Coimbra del Barranco Ancho.

Unter den Funden gibt es aber auch eine Gruppe von vier männlichen Statuen, die einen Mantel tragen, der in der Art und Weise seiner Drapierung mit der von Himatien übereinstimmt (Abb. 1–2)³⁸. Die genannten Statuen sind in der Forschung als kaiserzeitliche Togati gedeutet worden, die den zeitgenössischen Togatypus in der Drapierung jedoch fehlerhaft wiedergeben.³⁹ Die Bildhauer seien aufgrund ihrer unzulänglichen technischen Fähigkeiten an der Umsetzung der komplizierteren Motive Umbo und Sinus gescheitert und hätten sich darauf beschränkt, den Balteus der Togen darzustellen. Die überforderten

36 Beispiele für weibliche Votivfiguren vom Cerro de los Santos bei Rouillard 1998b, 325–326 Nr. 225–227 (mit Abb.). Allgemein zur weiblichen iberischen Tracht siehe De la Bandera 1977.

37 Ruano Ruiz 1987, 478; Marcks 2005, 37.

38 Abgebildet werden hier nur die zwei besser erhaltenen Stücke. Noguera Celdrán 1994, 137–144 Nr. 40-MO, 41-MO, 43-MO und 45-MO, Taf. 62–69. 72 (mit Abbildung aller vier Exemplare).

39 Noguera Celdrán 1994, 139. 213; Jaeggi 1999, 121.

Steinmetze hätten also zu einer Vereinfachung des Vorbildes gegriffen. Durch diese Erklärung wurden die betreffenden Votivstatuen mit der kaiserzeitlichen Existenz des Heiligtums in Verbindung gebracht und zur römischen Kunst der Provinz Hispania gerechnet. Die Statuen verkörpern aber, wie ich in einer früheren Arbeit dargelegt habe, nicht den missglückten Versuch, die kaiserzeitliche Toga wiederzugeben,



3 Grabrelief aus Samos, Archäologisches Museum, Vathy, Inv.-Nr. 249

sondern reproduzieren erfolgreich das Himation.⁴⁰ Sie sind somit auch nicht in die römische Phase des Heiligtums einzuordnen und mit einer romanisierten Bevölkerungsgruppe zu verbinden, sondern gehören einer früheren Phase des Heiligtums an.⁴¹

Die an den Figuren dargestellte Art und Weise der Drapierung des Himations entspricht dem von Hans Möbius an ostgriechischen Grabreliefs definierten hellenistischen ›Typus Kos‹⁴² (Abb. 3). Dieser hat seinen Ursprung im ostgriechisch-kleinasiatischen Raum und fasste im ostmediterranen Bereich auch als Figurenschema für Votivfiguren junger Männer Fuß, wie Funde vom 3. Jh. v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr. aus zyprischen Heiligtümern belegen.⁴³ Dieses Mantelschema fand in hellenistischer Zeit auch Eingang in die Heiligtümer Mittelitaliens.⁴⁴ Die wohl bekanntesten Figuren dieser Art sind die großformatigen Terrakottavotive aus Lavinium.

Die Himationfiguren aus dem iberischen Heiligtum sind nun vor diesem Hintergrund zu betrachten. Sie sind die westlichsten Ausläufer dieses spezifischen Mantelstatuenschemas und somit als das Ergebnis hellenistischen Kultureinflusses zu bewerten. Wie dieser vermittelt wurde, lässt sich nicht genau rekonstruieren, doch dafür, dass Mittelitalien dabei wohl eine tragende Rolle als Impulsgeber zukam, gibt es belastbare Anhaltspunkte aus dem Fundspektrum des Cerro de los Santos selbst. Hier wurden nämlich neben den Körpern im Himation auch isolierte Köpfe von Statuen gefunden, die ikonographische und stilistische Anklänge an mittelitalische Exemplare erkennen lassen und also für eine Verbindung zu Mittelitalien sprechen.

Insgesamt sind es acht Köpfe aus lokalem Sandstein mit einer Kinn-Scheitel-Höhe von 17 bis 24 cm, die, wie Othmar Jaeggi ausführlich und überzeugend dargelegt hat, eine Individualisierung nicht beabsichtigen.⁴⁵ Ihre Abhängigkeit von italischen Terrakotten erkannte José Miguel Noguera Celdrán als erster. Er kategorisierte sie als Reflexe ikonographischer Formen aus Italien und datierte sie insgesamt in das zweite Drittel des 2. Jh. v. Chr. Jaeggi bestätigte zwar die Abhängigkeit von italischen Terrakotten, machte aber für die einzelnen Köpfe differenzierte

⁴⁰ Marcks 2005, 39–42.

⁴¹ Ebd., bes. 50.

⁴² Möbius – Pfuhl 1977, 62.

⁴³ Marcks 2005, 40–41 mit Anm. 99. 100.

⁴⁴ Ebd., 41.

⁴⁵ Jaeggi 1999, 115–118, bes. 118, Taf. 14–16.

Datierungsvorschläge, die vom 3. bis ins 1. Jh. v. Chr. reichen.⁴⁶ Nun ist zwar keiner jener acht Köpfe mit irgendeiner der Statuen aus dem Cerro de los Santos direkt zu verbinden, doch ist es rein statistisch wahrscheinlich, dass der eine oder andere von ihnen zu einem Körper im Himation gehört, zumal sie auch in Maßen und Proportionen zu den Statuenkörpern passen. So machen es die im Heiligtum gefundenen Köpfe höchst wahrscheinlich, dass auch die Votive im Himation das Produkt hellenistischer Kultureinflüsse in italischer Brechung sind.

Bei genauerem Hinsehen erkennt man an den Statuen mit Himation Halsringe und Armreifen⁴⁷ (Abb. 2). Die Figuren tragen also zum Himation den herkömmlichen Schmuck, der in der iberischen Kultur seit jeher zur Tracht des Mannes gehörte und seine gesellschaftliche Stellung kennzeichnete. Die Votive kombinieren also fremde Tracht mit traditionellen Schmuckelementen. Die Statuen sind somit Zeugnis dafür, dass sich einzelne Iberer eine neu an die Hand gegebene Möglichkeit der Selbstdarstellung zu eigen machten, um sich aus der Masse der Weihenden herauszuheben.⁴⁸

Warum es gerade im Cerro de los Santos und nur hier die Weihung von Votiven im Himation gab, erfordert allerdings eine Erklärung.⁴⁹ Nun liegen für einen stetigen und nachhaltigen Kultureinfluss aus Mittelitalien auf den Südosten der Iberischen Halbinsel spätestens seit dem 3. Jh. v. Chr. handfeste Anhaltspunkte vor. Zu ihnen gehören der Import von Keramik aus mittelitalischen Werkstätten sowie zahlreiche Imitate italischer und griechischer Keramiksorten, die in Folge der regen Handelstätigkeiten im Südosten der Iberischen Halbinsel und

46 Ebd., 119–120; Marcks 2005, 42. E. Truskowski folgt der genannten kulturhistorischen Einordnung nur bedingt, siehe Truskowski 2006, 237. 239. Sie datiert drei Köpfe (F1, F9 und F14) in den Zeitraum Ende 3. bis Ende 2. Jh. v. Chr., zwei Köpfe (H1 und H4) allerdings in tiberische bis claudische Zeit (S. 254–255), weil sie an ihnen charakteristische Züge der römischen Porträtplastik zu erkennen glaubt.

47 Marcks 2005, 45.

48 Ebd., 45. Mielke 2012, 48, hingegen vertitt die Ansicht, dass die Skulpturen aus spätiberischer Zeit (1. und 2. Jh. v. Chr.), zu denen auch die hier behandelten Votive vom Cerro de los Santos gehören, keinen sozial-distinktorischen Charakter mehr hätten.

49 Dieses Faktum habe ich in meiner Dissertation ausführlich diskutiert (Marcks 2005, 46–51). Die Ergebnisse werden hier nur kurz resümiert.

entlang der Levanteküste gefunden wurden.⁵⁰ Dass italischer Kultur-einfluss auch auf das Heiligtum Cerro de los Santos einwirkte, ist mit Sicherheit zu konstatieren. Er wird in der Architektur des Heiligtums fassbar, die während des 2.–1. Jh. v. Chr. entstand. Die bauliche Ausstattung entstand im Zuge einer Monumentalisierungswelle, die damals weitere Heiligtümer im Südosten und Süden der Iberischen Halbinsel ergriff und mancherorts im Zusammenhang mit der gleichzeitig sich in Mittelitalien zutragenden Monumentalisierung von Heiligtümern zu sehen sein dürfte.⁵¹ Entscheidend ist nun aber, dass dieser Zugriff auf fremde, mittelitalische Architekturformen und -modelle im Cerro de los Santos selektiv erfolgte. Damals entstand hier ein Antentempel ionischer Ordnung.⁵² Anders als in Mittelitalien üblich, gab es keinen determinierten Temenosbereich, man verzichtete auf ein Podium, und das ionische Kapitell wurde abgewandelt. Diese Art des Zugriffs, bei dem ausgewählte mittelitalische Elemente mit Eigenem kombiniert wurden, entspricht eng der oben beschriebenen Verbindung von Himationstracht und einheimischem Schmuck und macht wahrscheinlich, dass die Votive im Himation der Monumentalisierungsphase des Heiligtums angehören. Träger der Monumentalisierung und Weihende der neuartigen Votive könnten die Bewohner einer nahegelegenen iberischen Siedlung, des Tolmo de Minateda, gewesen sein, dessen kulturelle und historische Entwicklung sich mit den Vorgängen im Heiligtum plausibel verbinden lässt und der, verursacht durch die römische Machtentfaltung in der Region, im 2. Jh. v. Chr. nachweislich in eine Phase des wirtschaftlichen Wohlstandes eintrat.⁵³

Die Monumentalisierung des Heiligtums auf dem Cerro de los Santos folgt, wie oben angedeutet, einem Impuls, der etwa gleichzeitig auch in Mittelitalien zur Monumentalisierung von Heiligtümern führte und dem über Italien vermittelten griechischen Einfluss nunmehr eine neue Qualität gab.

Nun hat sich gezeigt, dass die Monumentalisierung der Heiligtümer in Campanien und Latium von dort beheimateten Händlern finanziert wurde, deren Wohlstand dies ermöglichte und die so einen Weg fanden,

50 Jaeggi 1999, 18–19 (zusammenfassend zu den Imitaten), 19. 21. 36–37 (zu den Importen); Marcks 2005, 50–51 mit Anm. 156 mit weitere Literatur.

51 Marcks 2005, 49.

52 Ebd., 48.

53 Für eine ausführliche Darlegung der Zusammenhänge siehe ebd., 46–48.

sich in Szene zu setzen.⁵⁴ Wenn die Monumentalisierung des Heiligtums auf dem Cerro de los Santos tatsächlich, wie man annehmen kann, mit der Blüte der Siedlung auf dem Tolmo de Minateda zusammenhing, dann könnte sie der Lage der Siedlung an jener Straße zu verdanken sein, die die Minen von La Carolina, in denen die Römer Silber abbaute,⁵⁵ mit der Küste verband.

Die intensiven Kontakte mit Mittelitalien, die sich in der Gleichzeitigkeit der Entwicklung hier und dort, aber insbesondere auch in der Übernahme von Architekturformen dokumentiert, dürften auch auf andere Bereiche der Kultur und Lebensweise Auswirkungen gehabt haben. Die Übernahme des Himations als Kleidungsstück und Element der Selbstdarstellung dürfte sich so erklären lassen.

Im beachtlichen Spektrum von Aussagen, die Kleidung vermitteln kann, darunter administrative Funktion oder militärischer Rang, religiöse Überzeugung oder berufliche Tätigkeit, ist mit dem Himation offenbar eine ideologisch-kulturelle Positionierung intendiert. Dies stellt innerhalb der bis dato verfügbaren Möglichkeiten individueller Selbstdarstellung zwar keine grundsätzliche Neuerung dar, doch bedeutet die Darstellung im griechischen Mantel eine neue Facette. So zeigt sich, dass in den Selbstweihungen iberischer Bürger im 2./1. Jh. v. Chr., vermittelt über Mittelitalien, ein erstes Element griechischer Selbstdarstellung Eingang findet.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1-2 Foto C. Marcks-Jacobs

Abb. 3 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/579216>, D-DAI-ATH-Grabrelief-0587 (mit freundlicher Genehmigung des DAI-Athen)

⁵⁴ Ebd., 50 mit Literatur.

⁵⁵ Ebd., 47.

LITERATUR

- Almagro-Gorbea 1983** Almagro-Gorbea, Martín: Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. In: *Madriдер Mitteilungen* 24 (1983), 177–293.
- Almagro-Gorbea 1998** Almagro-Gorbea, Martín: Pozo Moro. In: *Association Française d'Action Artistique / Ministerio de Educación y Cultura, Fundació »La Caixa« / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.): *Die Iberer*. München 1998, 148–149.
- Almagro-Gorbea 2000** Almagro-Gorbea, Martín: Pozo Moro 25 años después. In: *Revista de Estudios Ibéricos* 2 (2000), 31–63.
- Blánquez 1998** Blánquez, Juan: Reiter mit Pferd aus Los Villares. In: *Association Française d'Action Artistique – Ministerio de Educación y Cultura, Fundació »La Caixa« – Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.): *Die Iberer*. München 1998, 308.
- Blázquez Martínez 2005** Blázquez Martínez, José Maria: Historiografía de la Dama de Elche: sus prototipos de fuera de Hispania. In: *Lucentum* 23/24 (2005), 61–88.
- Blech 1997** Blech, Michael: Los inicios de la iconografía de la escultura ibérica en piedra: Pozo Moro. In: Ricardo Olmos, Juan Antonio Santos Velasco (Hrsg.): *Iconografía ibérica – iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura*. Madrid 1997, 193–210.
- De la Bandera 1977** De la Bandera, Maria Luisa: El atuendo femenino ibérico 1, *Habis* 8 (1977), 253–297.
- García Cano 1994** García Cano, José Miguel: El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). In: *Revista de Estudios Ibéricos* 1 (1994), 173–201.
- Jaeggi 1999** Jaeggi, Othmar: *Der Hellenismus auf der Iberischen Halbinsel. Studien zur iberischen Kunst und Kultur. Das Beispiel eines Rezeptionsvorgangs*, Bd. 1: *Iberia Archaeologica*. Mainz 1999.
- Marcks 2005** Marcks, Carmen: *Formen statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und in der Kaiserzeit* (Dissertation, Universität zu Köln, URN: urn:nbn:de:hbz:38-22564, online unter: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2256/> [25. November 2015]).
- Mielke 2012** Mielke, Dirk Paul: Zu den Anfängen der entwickelten figürlichen Kunst bei den Iberern. Die Großskulptur. In: Christopher Pare (Hrsg.): *Kunst und Kommunikation. Zentralisierungsprozesse in Gesellschaften des europäischen Barbarikums im 1. Jahrtausend v. Chr.* Mainz 2012, 17–58.
- Möbius - Pfuhl 1977** Möbius, Hans – Pfuhl, Ernst: *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Bd. 1. Mainz 1977.

Molinos Molinos - Chapa Brunet - Ruiz 1998 Molinos Molinos, Manuel - Chapa Brunet, Teresa - Ruiz, Arturo: El santuario heroico de ›El Pajarillo‹ (Huelma, Jaén). Jaén 1998.

Noguera Celdrán 1994 Noguera Celdrán, José Miguel: La escultura romana de la provincia de Albacete (Hispania Citerior - Conventus Carthaginensis). Albacete 1994.

Nünnerich-Asmus 1993 Nünnerich-Asmus, Annette: Straßen, Brücken und Bögen als Zeichen römischen Herrschaftsanspruchs. In: Walter Trillmich u. a. (Hrsg.): Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit, Mainz 1993, 121-157.

Nünnerich-Asmus 1999 Nünnerich-Asmus, Annette: Heiligtümer und Romanisierung auf der Iberischen Halbinsel. Überlegungen zu Religion und kultureller Identität. Mainz 1999.

De Ridder 1896 de Ridder, André: Catalogue des Bronzes trouvez sur L'Acropole d'Athènes. Paris 1896.

Rouillard 1998a Rouillard, Pierre: Kopf aus Verdolay. In: Association Française d'Action Artistique - Ministerio de Educación y Cultura, Fundació »La Caixa« - Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Die Iberer. München 1998, 311.

Rouillard 1998b Rouillard, Pierre: Opfer darbringendes Ehepaar. In: Association Française d'Action Artistique - Ministerio de Educación y Cultura, Fundació »La Caixa« - Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Die Iberer. München 1998, 321.

Ruano Ruiz 1987 Ruano Ruiz, Encarnación: La escultura humana de piedra en el mundo ibérico III. Madrid 1987.

Sánchez Meseguer 1991 Sánchez Meseguer, José Lorenzo: La necrópolis ibérica del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia). In: Quesada Sanz, Fernando (Hrsg.): Las necópolis. Congreso (nacional) de arqueología ibérica (Madrid noviembre 1991). Madrid 1992, 349-396.

Trillmich 1975 Trillmich, Walter: Ein Kopffragment aus Verdolay bei Murcia. Zur Problematik der Datierung iberischer Großplastik aufgrund griechischer Vorbilder. In: Madrider Mitteilungen 16 (1975), 208-245.

Trillmich 1990 Trillmich, Walter: Early Iberian Sculpture and ›Phocaeen Colonization‹. In: Jean-Paul Descoëudres (Hrsg.): Greek colonists and native populations. Proceedings of the first Australian congress of classical archaeology held in honour of Emeritus Professor A. D. Trendall (Sydney 9.-14. Juli 1985). Canberra 1990, 607-611.

Truskowski 2006 Truskowski, Elisabeth: Étude stylistique de la sculpture du sanctuaire ibérique du Cerro de los Santos - Albacete (Espagne), Mongraphies Instrumentum Bd. 33. Montagnac 2006.

III PORTRÄT IM HELLENISTISCHEN MITTELASIEN UND IN CHINA

KAZIM ABDULLAEV

THE ROYAL PORTRAIT IN HELLENISTIC BACTRIA

The portrait art known from the Central Asian sector of the Hellenistic world is relatively rare, except for the magnificently executed portraits of rulers on coins and other specimens of medal art. However, sculpture discovered during the excavations of Ai Khanum (Afghanistan) and Takhti Sangin (Tajikistan) allow us to speak about the existence of the portrait genre in the art of Bactria. With high probability we can assume that the available works in non-transportable materials such as clay and plaster were created locally. The fragmentation of the sculptures in the majority of cases does not allow attribution of them as portraits of specific rulers, although the signs of royal character are evident. We can only in a hypothetical form associate a particular work with a particular historical person.

This article presents an attempt to draw upon different kinds of art as sources, too, mostly works of small forms: toreutics, coins, glyptic, terracotta figurines, etc.¹ In the process of multiple reproductions over a long period of time the original image is usually transformed and ultimately departs far from the prototype. With the help of iconographic analysis of works we can trace how the original image acquires new elements that complicate its identification. At the same time by this path we can try to reconstruct the lost works of monumental art.

The initial stage of the emergence of the portrait in Central Asian art has still not been completely studied. The extant works permit us to outline its origins only in hypothetical form. A powerful impetus to the development of this genre occurred during the eastern campaigns of Alexander the Great, with the formation and development his own cult

¹ However, the article treats numismatic material, especially Greco-Bactrian coins, only in certain cases, reserving this topic for a special study.

as king. One of the external manifestations of this cult was the creation of portraits and images of the king in various forms of art: sculpture, painting, the art of small forms, etc.² The portrait of a reigning king as a means of propaganda and as a constituent element in formation of the imperial cult in Bactria theoretically could have appeared with the arrival of the troops of Alexander and the first wave of immigrants and settled veterans.

As the studies of archaeological sites in Central Asia (Ai Khanum, Merv, Nisa, Takhti Sangin, etc.) have shown, the Greeks and Macedonians brought to the new lands their cultural achievements from their distant homeland –such as the Delphic maxims and the sculpting technique of Corinthian capitals.³ Once abroad, they tried to recreate a social structure familiar to their lifestyle, as much as was possible given the climatic conditions and material resources. We may suppose that Hellenistic culture helped to create in that area an atmosphere with a tremendous creative impulse.

The earliest records that the Persian kings and princes were attracted by the services of the Greek artists belong to the 5th century BC. The Persian satraps Tissaphernes (411 BC) and Phrataphernes (410 BC) minted silver tetradrachms that were developed by Greek engravers of coins.⁴

Around 360 BC, the satrap Orontes, son-in-law of Artaxerxes II, minted silver tetradrachms with his portrait, executed in a Greek style typical of the 4th century BC,⁵ in Colophon, and gold staters in Lampsacus.⁶ Around the same time the founder of the dynasty of Caria, Mausolus, erected his famous funerary monument (*mausoleum*). In the construction of the mausoleum the architects Satyr and Pitos, and the sculptors Sco-

2 It is known from literary sources, for example, that priority in representing the royal portrait in sculpture was held by Lysippus, in painting by Apelles, and in stone-carving by Pyrgoteles (Plin. nat. 35; 37, 4).

3 The maxims were placed in sanctuary of Kineas by a person by the name of Clearchos, probably Clearchos of Soli, one of disciples of Aristotle. According to the same inscription, he had copied them from Delphi: Robert 1968, 416–457; Bernard 1973, 207–237.

4 Bieber 1961, figs. 243–344.

5 Bieber 1961, figs. 247–248.

6 There is a view that the Persian governors, who were free from the religious prohibition of Greek tradition against depicting the portrait on the coins beside the image of divinity, were the first to champion the idea of representing their portrait (Zograf 1961, 70, 71).

pas, Leochares, and Bryaxis took part, and completed the monument after the death of the satrap and his wife, Artemisia. The Mausoleum became one of the Seven Wonders of the World. The complex, surrounded by an Ionic colonnade, had as cult statues standing colossi of Mausolus and Artemisia. They were probably completed shortly before the death of the king (the former satrap) in 363 BC. It should be noted that the admiration of this king for Hellenic culture sets him in the ranks of the forerunners of Hellenistic culture and makes him almost the first Philhellene in the East. Subsequently, this epithet was declared in Central Asia by Parthian kings in the titulature on their coins.⁷

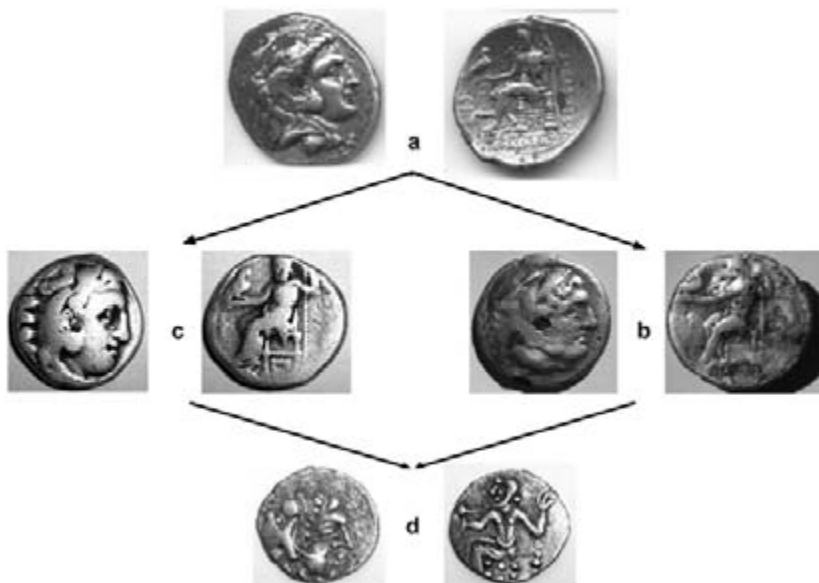
The period of the reign of Alexander is a much-compressed and dynamic period of time which more than two millennia and three hundred years later, seems like a series of rapid forced marches through countries and continents. Artistic realization of the image of Alexander began during his lifetime; however, reliably identified Greek works originating from the historical-cultural regions of Central Asia are still unknown. For the period of the Diadochi and the first Seleucid rulers numismatic material gives us a series of portraits of both Alexander and his successors.

How was a circle of images formed that veiled the features that date back to the portrait of Alexander himself? The portrait on the coins is a kind of iconographic reference, which could follow the model of other genres of fine art. Officially approved by the king, the image becomes a kind of artistic standard, which was maintained during the life of the king. However, after the death of the king his portrait could be amended according to the established traditions of a particular school or the style of the leading masters. If for the lifetime of Alexander the benchmark for the whole empire was the works of Lysippos⁸ and other leading artists in the period of the Diadochi, the Hellenistic states (Seleucid empire, Ptolemaic Egypt, the Kingdom of Pergamon, etc), especially when they fragmented after the collapse of the empire, formed their own style of image of Alexander. However, despite the transformation of some details the main idea and iconographic scheme did not undergo radical changes. This phenomenon is fully reflected in coin iconography.

One of the earliest examples of Alexander's portraits is his incarnation in the image of Heracles on Seleucid coins (fig. 1a). To some

⁷ Koshelenko – Gaibov 2010, 169–177.

⁸ Loewy 1891; Johnson 1927; Bosworth 1988, 19–20; Green 2007, 4; Mihalopoulos 2009.



1a-d a: Tetradrachm of Seleucus I. Boysaritepa, Samarkand Region. Uzbekistan; b: drachm. Kuldortepa. Urgut District, Samarkand Region; c: drachm of Alexander type. Chimkurgan reservoir area. Kashkadarya Region, Uzbekistan; d: imitation to the drachm of Alexander type. Chimkurgan reservoir area. Kashkadarya Region

extent, the portrait on the coins of Seleucus I Nicator in Central Asia is the starting point in the subsequent development of the image, with its gradual degradation from the point of view of iconography and weight standard. Coins of the so-called »type of Alexander« show a rather broad chronological framework, indicating the establishment of traditions in the portrait of Alexander. It is hard to say whether a semantic background still remained throughout the existence of this image, or if we should instead consider it a benchmark that was used through inertia. A number of imitative coins of the »Alexander type« may indicate the existence in coin iconography of the image of Alexander-Heracles.⁹ Below we will try to follow the development of this image, in which the artistic merit clearly diminishes with increasing distance from its original prototype.

⁹ Abdullaev 2007, 535–575, fig. 1.

To date, the closest to the drachmas with the portrait of Alexander in lion's scalp is a coin found in 2006 on the site of Kuldortepa, in the territory of Urgut district of Samarkand region which comes from the upper archaeological layers. The coin is subaerate i. e. it was covered with a thin layer of silver and through the shell one can see oxidized copper filler. On the reverse side there are adhesions of the silver coating (fig. 1b).¹⁰

In the right field of the reverse of the coin there is a poorly distinguishable legend, the worst preserved letter being the first »alpha«-we can read only the right part of the letter, although the first four letters can be recognized with certainty. We should also note a relief under the hand of Zeus holding the bird, resembling the shape of the letter Λ, possibly a monogram (?). However, the fact that the iconography of the coins does not correspond to the standard is revealed by a number of inconsistencies in the transfer of parts of the image. In particular, the figure of Zeus is shown by quite massive forms, ill-defined musculature of the foot, and disproportion in showing the hand with a bird. Some discrepancies can be observed in the portrait of Alexander on the obverse, for example coarsened facial features and generalization in transferring the image of the lion's scalp. The knot on his neck showing the knotted paws of the predator is modeled in solid relief without elaboration.

Despite some iconographic degradation, the coin is, however, one of the earliest imitations of the drachmas of Alexander type. This situation is confirmed not only by the proximity of the stamp to the originals, but also by the presence of the legend on the reverse. This last fact allows us to set this coin ahead of a number of issues imitating the drachmas of Alexander type.

If we assume iconographic degradation as a data indication, then chronologically this coin should be followed by imitations of drachmas without legend (anepigraphic), one of which we present as an example. It was found on one of the archaeological sites located in the flood zone of Chimkurgan reservoir in Kashkadarya region of Uzbekistan. However, we should note that the weight ratio of this type is closer to the real drachma (according to the Attic standard) with portrait of Alexander.¹¹

10 Obverse: Head of Alexander-Heracles to right in lion's scalp. Reverse: Enthroned Zeus to left. In left field faintly traced inscription: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Diameter 19 mm, thickness 0.15 mm, weight 3.55 g, A-R= ↓↓. Private collection.
11 Diameter 15.5 mm, thickness 2.8 mm, weight 4.1 g. Institute of Archaeology, Academy of Sciences of Uzbekistan. Date of acquisition 30/10/2001, no. V78 2001 KK1.

On this specimen (fig. 1, c), despite presenting the next stage of degradation in the image one can still discern the features of the portrait of Alexander (wide slit eyes, massive nose with a slight hump) without distortion. The lion's scalp is more schematic—the mane is divided into symmetrical reliefs with the texture of the fur executed by deep strokes. The upper and lower jaws of the predator are shown somewhat schematically. The chin of Alexander is modeled as a swollen rounded form, with faint relief in the lips. The reverse retains the general scheme of the composition with Zeus on the throne, and distinguishable drapery enveloping the figure, but the figure is interpreted conventionally, without a detailed study of muscles and with the arm in the form of continuous relief. The solid line of the rod turns into a number of beads arranged vertically one above the other. Between the legs of the throne there is a sign in the shape of the letter Γ, perhaps a monogram. The legend, as already noted, is absent.

The next evolution of the imitation of the drachmas of Alexander type could be characterized as a significant iconographic degradation of the portrait of Alexander-Heracles and the image of Zeus on the reverse side of the coins. A characteristic feature of this series is much reduced weight.¹² Regarding the images, both sides have undergone significant distortion. On the obverse side the embossed musculature of the personage represents only portions of the relief-islands (forehead, cheek) in combination with fine relief lines: the nose, eyelids, edge of the scalp, lips, and chin are shown in shape of relief dots. The lion scalp is almost unrecognizable. The figure of Zeus on the throne on the reverse has been modeled into a single relief, while the facial features and other attributes are shown by relief circles of different sizes (fig. 1, d). The staff depicted in the shape of four vertically arranged beads placed under a bent elbow. The arm with fingers is shown by three curved lines. The figure of a bird in the hand is also difficult to identify.

Coins similar to those described above were collected in the generalizing work of E. V. Zeymal¹³ but, at the time of his publishing, the localization of these coins remained unclear, although it is expected to be the area north of the Amu Darya – Oxus River, i. e. Sogdiana. The archaeological discoveries of the last decades of the twentieth century and the first decade of the twenty-first century led to a major breakthrough in

12 The coin was found in the same area of Chimkurgan reservoir in Kashkadarya Region. Diameter 14.8 mm, thickness 1.1 mm, weight 0.8 g.

13 Zeymal 1983, 77–80.

this area. The finds of coins—imitations of drachmas of Alexander type were fixed in the territory of Southern Sogdiana, especially in Shahrisabz and Kitab districts of Kashkadarya region (Uzbekistan). Some of the finds come from the cultural layers of archaeological sites, which allow a more-or-less precise linkage of these coins to the history and culture of the territory.¹⁴

Prototypes of these coins and samples for imitation could be tetradrachms and drachmas of Alexander the Great, and later these same types reproduced on the coins of Seleucus I and Antiochus I. The coins of the first two Seleucid kings in their turn could serve as models for further imitations ranging from about the late 4th century BC to 261 BC—the year of the death of Antiochus I. The coins of Alexander type could have for some time circulated in the markets of Bactria and Sogdiana—in the territory north and west of the Hissar range where we localize the coins analyzed above.¹⁵

Anepigraphic coins of the next generation with the type of Alexander can presumably be dated to the second half of the 2nd and the 1st century BC. Coins with a strong weight reduction and iconographic degradation could presumably be dated to the 1st–2nd century AD. They are to some extent close to an already quite changed portrait of Alexander. We do not exclude that the latter may be preceded by intermediate types, but this assumption remains hypothetical and based on insufficient typological elaboration.

This wide chronological range clearly shows how popular the image of Alexander was. We have shown only some samples of the official art, which could have served as examples to be emulated in other genres of figurative tradition.

In the Hellenistic states of Central Asia can be traced, if I may say so, »the style of Alexander«. This style is to a certain extent within the mainstream of overall development of the plastic arts, but the main role in its formation is played by the image of Alexander itself, and the main inspiration for this phenomenon was Lysippus and his school with many followers and imitators who worked in the vast territory of the Hellenistic world. This style is expressed in a set of artistic methods and

14 Thus, for example, near the village of Bugazhil, on a small hill (*tepa*) in the area of the Jartepa site was found a coin minted in imitation of drachmas of Alexander. Diameter 16.0 mm, weight 4.6 g (Omelchenko 2001, 14–15).

15 Compare, for example, the coins of Diodotus with the name of Antiochus II (Bopearachchi 1991, 41–43).

techniques; particularly obvious in the works of plastic art is the interpretation of the elements of the portrait images: poses, hairstyles, features, and facial expressions, etc. Interestingly, these artistic methods of plastic expression cover all kinds of visual art, in particular those related to the artistic method of three-dimensional treatment of the depiction. Our range of images chronologically covers a considerable period of time from the early 3rd century BC to the first centuries of our era.

Was the creation of a portrait of Alexander influenced by the Hellenistic tradition of sculptural art or, on the contrary, did a created example of a portrait leave its mark on the subsequent works of art? Perhaps here we see the phenomenon of the interaction of already established traditions of the era, which are aligned with socially significant works (the portrait of the king) and the subsequent impact of these works on the visual arts, which to a certain extent, take on an imitative character. Rooted in remote corners of the Hellenistic world the image of Alexander could serve as a model, but at the same time could develop independently according to the artistic potential of the region.

AI KHANUM

Despite the fact that the portrait sculpture of Bactria came to us in extremely limited quantity, it should be said that this genre is seamlessly woven into the ideology of the Greek polis, in which an important place is occupied by the cult of the king. The portraits created by Bactrian masters do not cede in their artistic merit and realism to any of the centers of either Asia Minor or the Greek mainland. They can rightly be considered the masterpieces of Hellenistic art.

In Central Asia an intensive colonial policy by Greeks mainly from Asia Minor begins at the end of the 4th to the first half of the 3rd century BC.¹⁶ Precisely this period witnessed the construction of many architectural structures designed in the Greek style but using Middle Eastern traditions: local raw materials and construction machinery. The discovery of Ai Khanum by French archaeologists under the leadership of D.Schlumberger and P. Bernard offers a remarkable example in this respect.¹⁷ The extant stone sculpture in a quantitative sense is consider-

¹⁶ Bernard 1992; Bernard 1994a, 473–511; Bernard 1994b, 99–129.

¹⁷ Bernard 1969, 313–355.

ably inferior to the works executed in clay and plaster, but is preserved in the shape of sculptural crumbs. The quantitative predominance of clay sculptures suggests that the Bactrian artists gave preference to clay, although, judging by the stone sculpture, they were well versed in the technique of sculpture in stone too.

Alongside all the advantages of clay sculpture (less time-consuming technique, availability, cheapness of material, ease and speed of processing), it had one, but a significant drawback – it was fragile and easily subject to damage. This explains partly the small number of preserved sculptures. Another important point should be noted: as the Ai Khanum material demonstrates, portraits of the kings and rulers were destroyed by the conquerors in the first place. A vivid picture of devastation of »the temple with niches« is given by Paul Bernard author and director of the excavations, »along the long walls of the cella were three pedestals. The most important is the pedestal in the depth of the wall, built of brick (height 80 cm, depth 1.40 m). It was badly damaged by a pit dug by treasure hunters. This mortise, no doubt, was the base of the cult statue, some fragments of which were soon found«.¹⁸

The works in the temple with niches were marked by finds of fragments of clay and plaster sculptures (fig. 2) which belonged to the three statues once located in the interior of the temple. Judging by the size of the parts, the sculptures were large and, according to the author of the excavation, were located on pedestals of clay bricks in the lobby on both sides of the door of the cella.¹⁹ It is not impossible that in the temple with niches of Ai Khanum numerous small fragments are related to the lost images of royal persons and nobles. This can only be a guess.

We may note another technique used by Bactrian masters – acrolith. Among the extant fragments of sculptures, of exceptional interest is a fragment of a foot of a colossal statue, which was placed in all probability in the depths of the cella of the temple. The statue was undoubtedly of a cult character, judging by the nature of images and symbols, and was Greek in its artistic merit and technique. A foot with sandal demonstrates excellent modeling of the fine structure of the foot not only in the anatomical aspect, but also in terms of the imagery of a character. The sandal with a design of winged thunderbolts is typically Greek and fairly »widespread in the Greek statues.«²⁰ Based on the proportions, one

¹⁸ Bernard 1969, 327–330.

¹⁹ Bernard 1969, 329–330.

²⁰ Bernard 1969, 340; Bieber 1928, 27–28; Bieber 1941, 62–63; Erbacher 1914.

can imagine the majesty and monumentality of the sculpture. It is difficult to say whether there was a second foot, or if the master was able to »hide« it under the drapery of the clothing, as is demonstrated in some examples of the plastic art of the Hellenistic period.²¹ Anyway, during the excavation of the temple, and in particular the room where the statue may have stood, no fragment of the second foot was found. Fragments of the hand belonging to the same sculpture were also found.²² According to the leader of the excavation, Paul Bernard, the fragments belonged to the sculpture executed in the acrolith technique. A detail of the left hand with clenched fingers indicates that the figure was holding an object, which, unfortunately, has not survived.

With regard to the technique of sculpture, at first glance acrolith technique does not seem quite a typical method for Bactrian artisans in this region, given that most works of art in the later periods were made or mainly made either of stone or—the vast majority—of clay. Clay, as shown by the numerous monuments of the plastic art of Bactria, in time becomes the most popular material. The combined technique of stone and clay, however, is one of the oldest traditions in Greek art. As noted by Paul Bernard, this technique is typically Greek,²³ and was practiced in the Hellenistic epoch. We recall, for example, the statue of Apollo in Daphne executed by Bryaxis,²⁴ and many statues of Damophon from Messina who worked in this technique. Pausanias tells us (4,31,6) that Damophon was called to restore the statue of Zeus by Phidias, after it fell victim to the earthquake in 183 BC. By doing the work with great care, he had the opportunity at the same time to learn how to assemble a large statue in parts, as well as to understand the style of the classical era. Subsequently he became a great admirer of Phidias and an imitator of his style.²⁵ In his works the influence of classicism can be traced, particularly in his sculptures on the Peloponnese—Messene, Aegion, Megalopolis, and in the sanctuary of Demeter and Despoina near Lycosura in Arcadia. According to the description of Pausanias (8,37), cult statues were restored and assembled from many fragments.

²¹ Bieber 1961, fig. 3; Marconi 2007a, fig. 7.

²² Bernard 1969, 338, fig. 15, 16.

²³ Bernard 1969, 339; Amelung 1908, 169; Lechat 1918–19, 27–43.

²⁴ Lacroix 1949, 319–320; Downey 1961, 85.

²⁵ Bieber 1961, 158.



2 Head of Female (left) in clay and male in plaster (right). Temple with niches. Ai Khanum. Afghanistan

We can say that the leading masters of sculpture and their lesser-known pupils worked in many parts of the vast Hellenistic world and not only knew the contemporary artistic trends, but were also familiar with the famous masterpieces of the previous periods. The image of Phidias' Zeus in Olympia remained for a long time not only the recognized standard of sculptural skill, but also a model for numerous imitations.²⁶ This is to some extent reminiscent of the artists of the developed Renaissance, when, even as disciples, the great masters copied in the Brancacci chapel the images created by the genius of Masaccio. If such a situation is to some extent speculative, the archaeological data clearly show us the most popular pieces of works that served as models for ancient masters.²⁷

A remarkable example of this phenomenon is presented by finds of plaster medallions with known compositions (images) on the theme of Greek mythology from Begram (Afghanistan).²⁸ It should be added that, in addition to Begram, a similar model was discovered recently at the site of Old Termez.²⁹ Such models could be used to create and replicate

²⁶ Lechat 1922; Lacroix 1949.

²⁷ Mairs 2014, 175–195.

²⁸ Hackin 1939; Hackin 1954; Kurz 1954, 93–146.

²⁹ Pontbriand – Leriche 2012, 19, fig. 4.

not only decoration for metal wares, but also for other types of fine and decorative art. For example, they could serve as models for terracotta production, although the creation of molds for subsequent replication of terracotta images had its specific path of development.³⁰

TAHTI SANGIN

The discovery of the Temple of the Oxus in the south of Tajikistan has added another bright page to the Hellenistic culture of Central Asia.³¹ As follows from the dedicatory inscriptions in Greek, the temple was dedicated to the deity of the Oxus.³² Tracing its composition to the traditions of ancient Mesopotamia and Iran, the temple of the Oxus includes in its decorative frame both eastern and western elements. Here we may mention the capitals of Ionic orders adorning the portal of the temple. Many finds and the nature of cult are associated with traditions of Asia Minor. In the central part of the temple and the corridors flanking the central room were found more than two dozen clay-plaster and plaster sculptures and many small fragments.³³ It is assumed that in front of the entrance to the *iwān* was a giant bronze sculpture, from which a pedestal is preserved.³⁴

The long L-shaped rooms served as treasuries containing objects dedicated to the deity. After repeated robberies of the temple of the Oxus, as noted by the authors earlier, in the corridors were found more than five thousand dedicatory objects, being in the majority a variety of weapons, the later layers mainly arrowheads and spears. I. R. Pichikian notes several ways to store the offerings. They were found in: 1. Favissa—fences, specially arranged for the collection of religious offerings; 2. Botros = pits dug for the storage of religious offerings or receptacles (tanks, tubs) used for the same purpose; 3. Cultic graves, consisting of objects brought here and dumped on the floor (it was often the product of a single material: ivory, sculpted unbaked clay, the sintered oxides of oxide »conglomerates« of iron weapons). From the destination, all the objects found in the corridors were evidently intended as a gift to the deity.

³⁰ Abdullaev 2002, 53–69.

³¹ Pichikian 1991; Litvinsky – Pichikian 2000; Litvinsky 2010.

³² Litvinsky et al. 1985, 84–110; Bernard 1987, 103–115; Rougemont 2012, 196–198.

³³ Litvinsky 2010, 239.

³⁴ Litvinsky – Pichikian 2000, 123.

The character of works of art and the other finds offered shows that the divinity was venerated most likely by both the Greek- and Iranian-speaking population. By the nature of the objects from the temple, and their ethnic and cultural attribution, we can assume that the donors belonged to different ethnic groups. Images of clearly Greek appearance are found along with images showing the features of the local ethnic group. To this local group can be attributed the bearded head with head-dress typical of Bactrian costume.³⁵ At the same time all of this testifies to common cult devoted to the deity of the Oxus among the Bactrian population.³⁶

The sculpture of Takhti Sangin was executed in clay mixed with plaster. Further investigation in the process of restoration showed that the sculpture was executed in clay using reeds as frames. The clay was then covered with a layer of alabaster, which in turn was decorated with polychrome paint and gilding.³⁷ Figures wearing royal wreaths with typical Greek modeling of the hair clearly show individual traits, and perhaps represented local rulers.

An identification of these sculptural portraits as Seleucid kings has been proposed by I. Pichikian according to whom there existed two different age groups.³⁸ The first proposed group is represented by the head of a man in his fifties, which has been interpreted as an image of Seleucus I (fig. 3, right).³⁹ The second proposed group is represented by the head of a younger man (fig. 3, left), which has been identified as Antiochus I (son of Seleucus I). These two portrait sculptures were discussed by B. A. Litvinsky, who, however, associated the ›second head‹ of Pichikian's classification with Seleucus and assigned the image of the ›older man‹ to King Antiochus.⁴⁰ However, B. A. Litvinsky in his recent volume devoted to the art of the temple of Oxus has revised the attribution proposed earlier. In particular, noting the poor preservation of the clay sculptures, he left open the question »who do they represent?«⁴¹ At the same time Litvinsky finds very interesting and attractive the idea pro-

35 The head was attributed, but with a question mark, by Litvinsky to a satrap or priest (Litvinsky 2010, 244–249).

36 For the cult of the river divinity see Abdullaev 2013.

37 For the question of technique see Novikova 2010, 504–520.

38 Pichikian 1991, 189–94.

39 Pichikian 1991, 190.

40 Litvinsky 2004, 45, 46.

41 Litvinsky 2010, 267.



3 Left: head of younger man; right: head of an older man. Clay, gilding. Tahti Sangin, Tajikistan

posed by Balahvantsev of matching the clay sculptures of Takhti Sangin to portraits of the pre-Seleucid rulers Stasanor of Soli and Andragoras.⁴²

However, this at first glance original idea is, on closer examination, untenable even as a hypothesis, for the following reasons: The dating of Andragoras' reign by the post-Alexandrine and pre-Seleucid eras automatically assigns the time of the temple's functioning to the pre-Seleucid period. Meanwhile, the author of the volume, B. A. Litvinsky, argued that the temple of the Oxus relates to the Seleucid period. If some of the offerings from the temple of the Oxus and the Oxus Treasure can be dated to an earlier period, it is exclusively thanks to their precious character. It is possible that part of the treasure is the object of an offering that may have been preserved for a long time, but it is unlikely that this assumption can be extended to clay sculptures preserved over the centuries in order then to bring them to the temple as a votive. His dating to the period of the 5th–4th century BC seems poorly reasoned and unlikely.

As for the version of Andragoras, this assumption clouds even more the already unclear situation with the controversial personality of Andragoras and his political activities. Andragoras' coins, which make up a rare category in museums' collections, are not important for the

⁴² Litvinsky 2010, 267, 268.

dating and localization of the Takhti Sangin archaeological complex.⁴³ The personality of Andragoras in written sources is rather obscure⁴⁴ and meantime the mint of his coins is limited and they are as a rule of unknown origin. In any case, no coin of this ruler has ever been fixed in an archaeological layer of any site, not only in Bactria, but even in the Parthia. That seriously hampers the determination of the borders of his kingdom.⁴⁵ The several coins of the Oxus Treasure on which Balahvantsev based his theory do not guarantee their localization, because the site of Oxus Treasure itself has so far not been firmly established. Considering the circumstances mentioned above, the statement of Balakhvantsev, that »all the known coins of Andragoras came from the territory of Bactria, and in the lands of historical Parthienna they do not occur« seems very disputable. As for Stasanor and his coins, the information about this ruler is extremely limited, and the historical picture is even more unclear. For Stasanor we do not have a single portrait or coin that could somehow be tied to Bactria and Sogdiana.

Meanwhile, if we consider the sculptural portraits of Takhti Sangin as a father-son pair, in this aspect the remarkable find of a Greek inscription from the Kulyab region in Tajikistan, in relatively close proximity to Takhti Sangin, provides an extremely illuminating insight. This

43 The image of a bearded head on the gold staters cannot be identified with certainty with a portrait of Andragoras himself. The bearded profile closely resembles the image of Zeus on the coins of many of the kings, including the first of the Seleucids.

44 According to the inscription from Gurgan a certain Andragoras was appointed in Parthia and Hyrcania as a satrap just before the death of Antiochus I in 261 BC. Subsequently during the reign of the next Seleucid king, Antiochus II Teos (261–246 BC), Andragoras tried to gain independence (cf. his gold staters and silver drachma) and mint his coins without royal titles. However, after a short reign he was overthrown and killed by Parni under the leadership of Arsaces (Robert 1960, 88–91; Bivar 2000, 286).

45 It is clear from the documents of the Rob Archives (Afghanistan) (Sims-Williams 2012) that along the river Amu Darya – Oxus (on both sides?) there were located several temples dedicated to the god of the river; this evidence means that there is no reason to privilege the archaeological monument of Takhti Sangin exclusively as the localization of the Oxus Treasure. At the moment, it is difficult to talk about the scale of these temples; their status and the exact location remain unclear. It seems likely that the temples had treasuries. It is possible that such treasuries could belong to the hoards or separate finds from Takhti Sangin, Takhti Kubad, Mir Zakah, and others (Abdullaev 2013, 180–181).



4 Medallion with representation of a male in helmet. Bronze. Tahti Sangin

inscription, which was published by French scholars and to which previous authors have not drawn attention, concerns a dedication by one Heliodotus.⁴⁶

Two great kings, Euthydemus and his son Demetrius, are mentioned in the inscription with the highest epithets. The inscription could be read as a kind of proclamation of royal power. At least from this inscription one can deduce the popularity of these kings and the existence of a certain cult of them.

In addendum to the fact presented above it is impossible to ignore the other evidence that quite often there are finds of coins of Euthydemus and Demetrius north of the Amu Darya (Oxus),⁴⁷ and in the left-bank area of it,⁴⁸ and this applies not only to the silver coinage, but also to the bronze coins of these kings.

Moreover, the clay portrait from Takhti Sangin representing a head with curled hair and wearing a diadem and the coin portraits of Euthydemus have certain features in common, including the hairstyle and head-dress with diadem and the profile with straight nose. According to the

⁴⁶ Bernard et al. 2004, 333–356.

⁴⁷ Zeymal 1982, 44–45; Rtveladze 2003, 97–99; Abdullaev 2006, 108, 112.

⁴⁸ Bernard 1985, 38–66; Holt 1981, 7–44.

numismatic material of Hellenistic Bactria there is a series of magnificently executed portraits of kings with the same set of attributes (see the paper of O. Bopéarachchi). Therefore, the identification and comparison of clay sculptures with historically recognizable Bactrian personalities must remain open to conjecture, although we shift the emphasis in the interpretation of sculptural images of Takhti Sangin toward Euthydemus and Demetrius.

In addition to the abovementioned inscription from Kulyab another important factor should be considered. Works of art from Takhti Sangin, among which a special place is held by an image of Marsyas, clearly hint at Asia Minor in the character of the worship performed in the temple of the Oxus⁴⁹ in a remote point of Hellenistic world. Numerous finds of aulos-like flutes as offerings to the deity of the river Oxus may also be considered as indirect evidence of Asia Minor traditions associated with the cult of Marsyas—the legendary inventor and virtuoso player of the flute who embodied a tributary of Meander River. Is this a connection with the fact that Euthydemus himself was a native of Magnesia on the Meander?⁵⁰

The figurative complex of Takhti Sangin gives us another remarkable artifact, showing a portrait, this time in bronze. We are talking about a round-shaped medallion with rim turned outward.⁵¹ The medallion was found in one of the corridors of the temple, in the layer that preceded the Kushan period and is dated by B. A. Litvinsky to the second century BC.⁵²

On the medallion a male bust in profile to the right is represented (fig. 4).⁵³ It is inscribed in a circle, bounded by a raised rim, which, in turn, is decorated with a deep transverse depression (in imitation of a coin cartouche?). The head of the personage is well set on a short and massive neck, his face is shown in a generalized and rough manner, and a straight nose continues the line of the forehead. However, the face looks a bit strange. Relative to the helmet it protrudes forward and is

49 Abdullaev 2013, 163–182.

50 Bernard 1987.

51 Diameter 25–26 cm. Catalog Moscow 1983, 26, no. 75; Catalog Dushanbe 1985, no. 215.

52 Litvinsky 2010, 269.

53 I take this opportunity to express my great gratitude to the Director of the Takhti Sangin Archaeological Expedition, Angelina Druzhinina, for kindly providing the photo.

placed unnaturally under the brim of the headdress. It seems that here are shown two faces one over another. This is particularly noticeable in non-matching lines, depicting the lower jaw of the personage. In all likelihood, the »upper« face modified later appears in the shape of a mask. An etched vertical groove serves as the dividing boundary. Although the »lower« face is hidden it can be guessed from the relief of the orbital cavity, and if you follow its contours it is quite clear that the profile of Eucratides emerges. We can say that, on the surface of the original portrait of Eucratides on the medallion, the face of another personage was reproduced that had nothing in common with the original. All the other details repeat the portrait of the Greco-Bactrian king on his coins. The helmet has the same configuration as that of Eucratides. On the nape under the helmet there are two ends of the diadem. In the middle of the helmet there are indistinct reliefs that are interpreted by B. A. Litvinsky as »the ear and a small horn of a bull.«⁵⁴ The boundary line between the »two faces« that was described earlier was interpreted by Litvinsky as a cheek protector.

In general, the image on the medallion follows the scheme of the Greco-Bactrian coins, and in particular, the coins of Eucratides. Many of the elements repeat the features of the Greco-Bactrian portrait, though at a much lower artistic level when renewing details. If we talk about a portrait likeness, the image on the medallion has nothing to do with the profile portrait on the coins except for certain details belonging to the original (earlier) representation. Eucratides' portrait on his coins shows a sinking bridge of his nose, with the nose protruding forward at a sharp angle, and a prominent, slightly pointed chin, whereas on the medallion one can see the direct form of the nose continuing the line of the forehead, and a soft rounded chin. We can say that the craftsman depicted the features of other personage while preserving royal signs characteristic of the portrait of Eucratides. A variety of the so-called Boeotian helmet in Bactria is described in works of B. A. Litvinsky.⁵⁵ The helmet as a sign of belonging to Greek culture is observed in other monuments of art of small forms, namely the two-color cameo from Tillyatepe (Afghanistan) with profile bust to left of a personage.⁵⁶ However, because of the absence of any regal accessory or sign one cannot relate this image

⁵⁴ Litvinsky 2010, 270.

⁵⁵ Litvinsky 2000, 64–70; Litvinsky 2001, 349–352.

⁵⁶ Sarianidi 1985, 68, 69, 122, 123.

to royal portraits. It is quite possible that here we have a representative of the military aristocracy.

The above mentioned type of »Bactrian« helmet from Takhti Sangin finds its nearest analogy in the figurative complex of Tillyatepe. We are talking about a pair of clasps depicting a warrior in a muscle cuirass holding spear and shield. At the same time this object of jewelry presents a particular interest for the portrait art of Bactria. Before starting a detailed analysis it is necessary to give a brief overview of the entire complex of the Tillyatepe treasure.

TILLYATEPE

The Tillyatepe complex, discovered by Soviet scholars in 1978 in northern Afghanistan in the Shibergan area, produced a kind of sensation in archaeological science primarily by the abundance of works of art made of precious metals, mostly gold. They all came from the tombs of the nomad migration period and from their richness they must have belonged to nomad aristocracy. The objects found share one trait—they all belong to the household complex, jewelry, or clothing of people buried here, so all can be considered to be objects from the grave goods. The complex includes various categories of art products which reflect the main trends in the development of craft at the time of burial. The chronological index is provided by numismatic finds, all falling within the same period (1st century BC –1st century AD). Most of the objects fit securely into this framework. The later date is confirmed by the coin, which yields a *terminus ante quem*. As for the earlier date, although it is acceptable for most objects, it should be mentioned that there are separate samples, for example glyptic and toreutics, which can be dated earlier than the first century BC.

Stylistically and in part thematically the Tillyatepe complex can be divided into three categories. To the first category are attributed the artifacts made under the strong influence of the Hellenistic pictorial tradition: The themes are originally Greek, but are transformed both in appearance and also, perhaps, in their semantic underpinnings. In this category we include compositions depicting the procession of Dionysus,⁵⁷ the image of Triton, Cupid on a dolphin, Aphrodite-Psyche and Cupid,

⁵⁷ Abdullaev 2005, 227–258.

and a heavily armed foot-soldier in hoplite armor, which may transmit the image of the divine warrior. We will come back to these examples, but here, looking ahead, it is possible to emphasize one important feature of them, namely that they were executed in the local Bactrian traditions. This is revealed primarily in the methods of modeling of various details, which show clearly the local pictorial tradition. By all evidence, some household objects by their form and functional features also gravitate to Greek culture.

The second category of objects is related to the so-called nomadic culture, characteristic of the vast expanse of Central Asia up to the Altai, Siberia and up to the borders of Western China. The works of this group show not only the characteristics of the so-called »animal style,« but are diverse in their subject matter. Their attribution for that reason sometimes becomes difficult. They could either be works by Bactrian masters, or have been brought from remote regions of Central Asia. In any case, some elements of that »animal style,« for example the so-called »dot« and »comma,« were successfully used by Bactrian masters, as objects of first category demonstrate.

The third category of objects consists of artistic craftsmanship of obviously imported character. These are Chinese mirrors and other works created under the strong influence of Chinese art. There are also objects that were created under the clear influence of the art of the Indian subcontinent.

It should be noted that initially Greek topics (first category), absorbing new details in the process of multiple reproductions, become sometimes difficult to recognize and identify.⁵⁸ It is very possible that these themes in certain cases changed their original meaning. All this taken together resembles the, so to speak, »Roman Style« of Central Asia of the 2nd century BC—2nd century AD.

As an example of this artistic phenomenon and at the same time an example of an aspect of royal portraiture we will take the gold clasp with the image of a warrior from grave number 3 of Tillyatepe.

These are two rectangular openwork plates, which were connected to each other by means of specially soldered hooks and a pair of loops.⁵⁹ The obverse side of these plates bears a mirror-image executed in high relief (fig. 5). On the plate with hooks the head of the personage is turned

⁵⁸ See on this phenomenon Abdullaev 2016 (in press).

⁵⁹ Sarianidi 1989, 73.



5 Clasps with representation of warrior (Alexander-Ares). Gold. Tillyatepe. Afghanistan

in three-quarter view. This subject V. I. Sarianidi treats as an abstract image of a soldier, close to the image of the god of war Ares or of Heracles.⁶⁰

The warrior is dressed in a so-called »muscle« cuirass (*thorax*) that is fastened in the upper part of the stomach by a knot. He holds a spear in his right hand and a shield in his left. The length of the spear is not clear because it is limited by the frame of the composition. Another important weapon of the personage is the short sword. The handle of the sword is modeled in shape of a gryphon head.⁶¹ The hips are protected by two rows of trapezoidal plates coming down to the knees (*pterygium*). On his feet are, apparently, high sandals, as evidenced by two thick leather straps tied to the leg and under the kneecap. On the breast there are thick folds of the cloak thrown back.⁶² There is one more important detail in the depiction which probably indicates the royal character of the personage, namely fluttering bands of a diadem on both sides of the head.

⁶⁰ Sarianidi 1989, 76.

⁶¹ A similar shape of handle was discovered at Takhti Sangin (Litvinsky 2010, 88–105).

⁶² On this detail in the costume of Central Asia in the Hellenistic period see Abdullaev 2006b.

The face of the personage has a straight, somewhat large nose and wide eyes, and frowning brows modeled by relief of the protruding eyebrow. A typical technique is slightly recessed space around the mouth and nostrils, which emphasizes the relief muscles of the lips, with slightly parted lips. The finely delineated full lips have a distinctive M-shaped depiction of the upper lip and the chin is softly rounded. Lush curls fall on his shoulders.

Of particular interest is the helmet. As the author of publication describes: a »helmet, scalloped edges of which are decorated with swirls; on the top helmet has four circular recesses—perhaps for the incrustation of semi-precious stones, which, however, has not been inserted. Between the two pairs of grooves a tapered horn extends upwardly. On top of the helmet gently meanders a long plume. The helmet was attached to the head with a strap passed under the chin.«⁶³ As an analogy V. I. Sarianidi cites the helmet of Menelaus on the statue of the famous group »Menelaus with the body of Patroclus,« and helmets on a relief depicting a battle between riders and Amazons. According to the author of the publication, »the closest, if not identical, type of *sultan* protruding from the top is shown by the »Macedonian« helmet of Greco-Bactrian king Eucratides.«⁶⁴

Indeed, one of the most remarkable parts of the image is a helmet. It is an obviously complicated design which combines elements of different helmets of antiquity. Its scalloped edges more resemble Boeotian helmets and, not surprisingly, it is not easy to choose for it a more-or-less precise analogy. It is particularly difficult to determine the upper part of the helmet.

However, it is difficult to agree with V. I. Sarianidi that on helmet, »a long *sultan* (plume—Kazim Abdullaev) meanders.« Such a determination is contrary to the unnatural manner in which the »*sultan*« twists and the way it is depicted. Firstly, in section this detail is obviously round—at the base it has a wider shape, as if it comes from the top of the helmet. Another important point in the depiction of the helmet is that the upper part of the helmet continues a tubular relief with a gradual narrowing towards the end. We do not see shown separately either the »*sultan*« or its attachment to the helmet, that is, this detail is uniform with the helmet and continues its hemispherical part. In any case, it is

63 Sarianidi 1989, 74.

64 Sarianidi 1989, 76.

difficult to associate this shape with a ponytail, which has a completely different texture. To the right and left of this detail there are socket inserts, and below the »*sultan*« comes another detail in sharpened form, which the author calls the horn. Finally, on the left side of the helmet there is a dented line of unclear character.

The combination of parts located on the top surface of the helmet is complex and not immediately interpretable, and the combination of horn and plume becomes clear only after a detailed analysis. In my opinion, here we have the configuration of the head of an elephant with curled trunk, i. e. a helmet made in shape of an elephant's scalp. In this case, the round section of the curled element becomes understandable, as does the »horn,« which actually means the tusk of the elephant. In addition, it is interesting to note points of depression on the trunk surface, which presumably show the rough and uneven texture of the skin.

Our interpretation of the helmet as an elephant's scalp rapidly moves Tillyatepe's image of a warrior away from the representation of Ares which was earlier proposed by V. I. Sarianidi, and the composition takes on a whole different meaning. A headdress of such shape, we believe, is not characteristic of the iconography of the Greek god of war, or for the popular Heracles.

However, the helmet in the shape of an elephant's scalp is associated with the portraits of Alexander on the coin iconography of the early Ptolemaic (specifically Ptolemy I)⁶⁵ and Seleucid kings (Seleucus I Nicator)⁶⁶ and Antiochus I. There is every reason to say that the depiction of the head on the clasp from Tillyatepe finds close analogies in the official iconography of Alexander among the Seleucids and Ptolemies. The convergence of these images is not based only on the similarity of certain parts, but, as will be shown below, also on the other elements of the iconography (fig. 6).

A very close analogy to the head of the Tillyatepe personage is presented by the portrait of Alexander on the gold stater (fig. 7) from the treasure of Mirzakah (Afghanistan) which was published by O. Boppearachchi and Flandrin.⁶⁷ However, it is necessary to note certain different ways of modeling the elephant scalp between these images. For example,

⁶⁵ Dahmen 2007, pl. 4.1-4; pl. 4.5, 112-113.

⁶⁶ For example, a gold double Daric minted at Susa (Houghton and Lorber 2002, pl. 10, 183).

⁶⁷ Boppearachchi / Flandrin 2005; on the Alexander Medallion see also Holt 2003; Holt 2007, 13-29, and Stewart 2007, 75-81.



6 Tetradrachm of Ptolemy I with representation of Alexander in elephant scalp



7 Gold stater from the hoard of Mirzakah (Afghanistan) with representation of Alexander in elephant scalp

in representing the elephant's trunk, it is raised up in the shape of an »S« with a posture bending forward as though trumpeting. The tusks sticking out of the trunk also point forward, unlike in the Tillyatepe image in which the tusk is shown slightly to the side.

Nevertheless, it is impossible to ignore the similarities of some of the details in the interpretation of the portrait on a coin of Ptolemy and the Tillyatepe image. A similar way of modeling, for example, can be seen in the finely-cut lips and the base of the nose protruding against a deepened background. The wide shape of the eyes and straight nose with rounded soft chin can be observed in both images. Chronologically later are the coins of the Greco-Bactrian king Demetrius, whose most representative portrait is adorned with the elephant scalp. Here the elephant's head (fig. 8) is shown in a similar manner to that in the Ptolemaic coin, i. e., with S-shaped trunk curved forward and with tusk (Ptolemaic coins show a pair of tusks). On some coins there is a clearly marked eye of the elephant. Nevertheless, we should note a significant difference between these portraits. If the portrait of Alexander on coins of Ptolemy has a distinct resemblance to the Tillyatepe image, the portrait on the coins of Demetrius shows a completely different type of appearance.⁶⁸

The portrait of Alexander on the coins of Ptolemy has similarities with the iconography of Alexander (Alexander-Heracles) in the Seleucid

⁶⁸ One should also note the faience head found in the Ai Khanum area which was attributed as a portrait of Demetrius by O. Boppearachchi (1998, 23–30).



8 Portrait of Greco-Bactrian King Demetrius on the obverse of his tetradrachm

coinage that may indicate common origins and the possible existence of a single standard in the image of Alexander. The original portrait could, all the same, theoretically be from works created by Lysippos and other famous sculptors and engravers of the Hellenistic era. In coins of the first of the Seleucids, and in particular in the coinage of Seleucus I and Antiochus I, Alexander appears in the lion's scalp, often associating it with the image of Heracles. The portrait of Alexander on the coins of Seleucus I was a kind of benchmark not only in coin iconography, as we will show below, but also in other genres of fine art of small forms in Central Asia from the Hellenistic period.

In this regard I should cite here a relief image on ivory, decorating the face of the scabbard of a miniature votive sword, *mákhaira*, also from Takhti Sangin and executed in the best traditions of Hellenistic art.⁶⁹ The sculptural modeling of the face and the methods used by the master allow us to associate this work with the portrait of Alexander-Heracles on the Seleucid coins and at the same time with the image of the Tillyatepe composition. Here one can observe the same oval face with wide eyes, the deepening around the mouth, M-shaped contour of the upper lip, and soft chin (fig. 9). The lion's scalp is interpreted interestingly,

⁶⁹ The fragment consists of several vertically stratified thin flakes of ivory, found in different places of the Botros no. 2 in the far northwestern corner of the 20 m by-pass corridor of the temple at a depth of 3.5 m from the modern surface. The size of the portrait bust: height 33 mm, width 2.8 mm (Pichikian 199, 172–179, fig. 29; Litvinsky 2010, 204–211).



9 Ivory relief with representation of Alexander-Heracles. Tahti Sangin

and the lion's mane is depicted in a particularly noteworthy way, in the form of separate curls with incised lines showing the texture of the fur. This style is typical for the anepigraphic coins mentioned above (recall that chronologically they were dated to the 2nd–1st century BC). The other remarkable detail in the portrait in ivory from Takhti Sangin is the sculptural technique for interpreting eyebrow and lips on the lion's scalp—they are greatly exaggerated, making the eye sockets hard and unnaturally sunken, and in this position the eyebrows have a bend, giving the impression of two curved horns.

If we talk about a portrait likeness, the image on the clasp of Tillytepe is wonderfully close to the equestrian portrait of Alexander on a



10 Portrait of Alexander on the Pompeian mosaic (left) and on the gold clasp from Tillyatepe

mosaic from Pompeii.⁷⁰ The similarity is expressed not only in the identity of facial features: the same straight and rather large nose, large eyes with folds of concentration on the bridge of the nose, finely defined lips, etc.; to be emphasized also is the armor of Alexander (fig. 10). And both here and there a hero is dressed in a muscle cuirass with pterygium, and both heroes are armed with a spear. In this case we should recall a quite popular image of Alexander in Greco-Roman art, where he is dressed in armor with a spear in the manner of Ares-Athena. As one of the examples one can cite here the famous relief from the Villa Albani, where Alexander appears to the philosopher Diogenes.⁷¹

Returning to the image from Tillyatepe one can assume that on the one hand the personage himself in all probability is Alexander, while on the other hand all the other elements of composition confirm the supposition of V. I. Sarianidi that it can be related to the representation of Ares. The presence of dragons in the corners of the composition emphasizes the chthonic character of the divine personage. According to myth, the dragon was a son of Ares and guarded the city of Thebes (Ov. met. 3,31–64; Hyg. fab. 6, 178). The birds depicted in the upper corners of the composition, to judge by the shape of the especially powerful head and twisted beak, is clearly predatory. Probably they represent kites, which is also one of the symbols of the god Ares. A warrior in full regalia with shield and spear does not contradict the image of Ares, except for one

70 We may note here the bronze sculptural portrait of Alexander on horseback from Herculaneum (Archaeological Museum of Naples), further evidence of the popularity of Alexander the Great in Greco-Roman art.

71 Bol 1992, 116, ff. III. 2 cat. no. 293, pl. 80, 81; Abdullaev 2015, 131–132, fig. 4.



11 Terra cotta head with a personage in kausia. Kampyrtepa. South of Uzbekistan

detail—the helmet in the form of elephant head, which undermines the credibility of identification with Ares. In all probability, the composition from Tillyatepe represents Alexander the Great in the hypostasis of the Greek god of war, Ares. This incarnation was specifically popular in Greco-Roman art.

Here can be recalled murals of the Pompeian cycle depicting the celebration of the marriage of Alexander-Mars and Roxana.⁷² The image of Ares can be traced in late Hellenistic Central Asia,⁷³ and in the post-Greek period, namely in Kushan iconography. Interestingly in this regard, representations on the coins of the Kushan king Huvishka show deities who are fully comparable with the Greek Ares.⁷⁴

⁷² There is a description of the painting by Lucian of Samosata (Hdt. or Aet. 5).

⁷³ The depiction of this god is well represented on the reliefs of rhytons from Old Nisa (Masson – Pugachenkova 1959, 168).

⁷⁴ Goble 1984, pl. 18, type 224, 225, 236, 237, 238; pl. 27, type 369.

KAMPYRTEPA

The relatively poor material for the art of the portrait in the stone sculpture of the region is to a certain extent compensated by other forms of visual art, particularly terracotta figurines. Of great interest in this regard is the terracotta head found in the cultural layers of Kampyrtepa⁷⁵ archaeological site, from the Hellenistic period. The terracotta figurine was executed in high relief and represents a portrait of an elderly personage.⁷⁶

It has a pretty full, round face with a mild relief in the cheeks, and small mouth and full lips (fig. 11). The upper lip, like the previous images, has an M-shaped configuration. There is a smooth chin and wide eyes, though because of poor preservation it is difficult to distinguish the relief of eyelids, but the large eyeballs are clearly visible. The nose is damaged at the base, but had a clear downward extension. The wings of the nose are carefully designed. The brow arches are only slightly expressed and almost do not stand out in relief. The forehead in the upper part is covered with a dense adjoining portion of the headdress. On the sides, from closely adjacent to the base of the headdress are shown small curls of hair.

Of particular interest is a headdress in the shape of a *kausia*. The lower part of the headdress in the shape of a narrow band is tightly set on the head, while the upper part has a rounded dome shape with the edge protruding ahead. Terracotta was found in the room (no. 93) on the citadel of the Kampyrtepa site and was dated by excavators to the 3rd–2nd century BC. In its form the headdress is reminiscent of the Macedonian *kausia*. In coin iconography such a headdress is characteristic for the portraits of some Greco-Bactrian kings.

It is known that this is the typical Macedonian headdress, worn usually, but not exclusively, by the military.⁷⁷ As a royal headdress the *kausia* appears for the first time on the coins of Antimachus Theos. He is the first Greco-Bactrian king who was portrayed in such a headdress

75 Kampyrtepa is located on the right bank of the old bed of the Amu Darya – Oxus about 29 km to northwest of Termez (South of Uzbekistan). The site is dated to the 3rd century BC – 2nd century AD (Rtveladze 1989, 47–48).

76 Abdullaev 1995b, 5–6.

77 Paul Bernard dealt with the meaning of *kausia* in one of his seminars in at the Ecole Pratique des Hautes Etudes, I^{re} section, Livret 2, 1981–1983, 78–79; see also the religious regulation in the Letoon of Xanthos, which prohibited the wearing of *kausia* in the temple (Leroy 1986, 290–293).

but it was complemented by another royal symbol, namely the diadem. A similar cap of the *kausia* with the same diadem is found precisely on the single emission of Apollodotus I.⁷⁸

We cannot ignore in this regard a portrait sculpture from the Villa Albani, whose attribution remains controversial.⁷⁹ Some researchers continue to associate this sculpture with a portrait of the Greco-Bactrian king Euthydemus. On the other hand, compelling arguments presented by P. Bernard,⁸⁰ and later also by O. Boppearachchi,⁸¹ deny the affiliation of the Albani portrait to Euthydemus. The absence of any reliably attributed portraits of this king hinders a final resolution of this issue. The identification of sculpture in the round, built on the basis of the analysis of coin iconography, remains one of the most complicated methods and needs additional arguments.

As for the terracotta head in *kausia* from Kampyrtepait should be noted that despite the high relief it was executed in the traditional way, i. e., the back of the figurine is flat and we cannot observe any traces of the diadem that we see on the coins of either Antimachus or Apollodotus.

The popularity of the cult of the king and his portrait is shown by the reliefs on ceramic vessels, made in imitation of precious metal ware. These are the so-called Megarian or Pergamon bowls distributed throughout the vast territory of the Hellenistic world including Bactria and Sogdiana.⁸² Of particular interest is a fragment of such bowls found in a stratigraphic trench on the citadel of Bactres⁸³ and later published by J.-C. Gardin.⁸⁴ Above all, in this fragment what attracts attention is a relief on the bottom of the vessel. The relief is not fully preserved and

78 Boppearachchi 1991, 60.

79 At the end of the 19th century, based on the similarity with the late coins of Euthydemus I, I. P. Six attributed the sculpture portrait as the image of a Greco-Bactrian king. However, this attribution has been criticized by G. Heintz and R. R. R. Smith. Their point of view is based on the manner of modeling of the nose. Whereas there is a slim, forward-protruding nose on the coins, on the Albany portrait it is shown as fleshy and concave; besides, there are no signs of royalty. It has been suggested that this is a portrait of a Roman commander of the 2nd–1st century BC. (Smith 1988, 149, appendix IV; see also Fleischer 1991, 102).

80 Bernard 1985, 131–133.

81 Boppearachchi 2001, 27.

82 Gardin, Lyonnet 1976, 48; Shishkina 1975, fig. 3, 12–16.

83 Schlumberger 1949, 186–187, fig. 16.

84 Gardin 1957, pl. V, 1b.

represents the fragment of a profile portrait of a personage with diadem, the ends of which hang down behind (fig. 12). Curly hair adorned with a diadem clearly indicates that it is a royal personage. The profile image of the bust is much like coin portraits of the Greco-Bactrian kings. Who exactly is depicted, it is hard to say; it could be a portrait of Euthydemus or Heliocles or some other Greco-Bactrian king.

As previously noted, the relief on the bottom of the bowl, which was characteristic and common in the Hellenistic world of metal ware and its imitation in ceramic, basically repeats the methods of decoration. At the bottom of these bowls are usually depicted heads, specifically of satyrs and other personages of the Dionysian circle.⁸⁵ It can be assumed that the pouring of the wine into the bowl was meant not just for drinking, but simultaneously as libations upon the image of the deity. The Bactrian bowl, decorated with the king's portrait, has in this case a special value and indicates the existence of this custom, provided that our guess has a basis in fact. In any case, the decoration of the bottom of a vessel with a royal portrait is relatively rare in Hellenistic pottery and especially so for the Central Asian region.

Terracotta figurines with obvious signs of a portrait could be made from matrices derived from impressions in the clay by objects made in other materials—metal, ivory, etc.—which then served as models for subsequent reproduction. The examples were initially close to the works of Hellenistic sculpture, but eventually lost many features, transforming into new images. In particular, the modified image elements are head-dress, hairstyle, jewelry, and elements of the costume.

As an example of this artistic phenomenon in terracotta production in Central Asia I should like to give two kinds of image. The first (a group of figurines) represents a remote echo of the same portrait of Alexander the Great discussed above. On the one hand, a very revealing sign of the popularity of Alexander is his image in a mass form of art products like terracotta sculpture. On the other hand, due to the specificity of terracotta production, we cannot categorically identify patterns of terracotta image with a portrait of Alexander. In the form in which they reached us, they have already lost a number of details and acquired highly schematized and rough treatment, but the manner of depiction of facial features also preserves expressions typical of many works of Hellenistic sculpture (fig. 13). All this encourages us to bring these de-

⁸⁵ Kottaridi 2012, figs. 224, 240.



12 Relief decoration (appliqué) on the bottom of a bowl. Bactres. Afghanistan

pictions into the context of the image of Alexander. A wide shape of the eyes with elaborated eyelids, glance directed a little above the spectator, a straight nose, oval face, an M-shaped bend of the upper lip— all these elements are brought together by these terracotta examples of Hellenistic sculpture images, although they even date down to the early Middle Ages.⁸⁶ Anyway, one of the examples of this group of terracottas was found in the archaeological layer of the Afrasiab site, dated no earlier than the 5th century AD.⁸⁷

⁸⁶ Meshkeris1977, pl. X, 1; pl. XII, 3; 4; pl. XXIII, 1.

⁸⁷ Kabanov1984, 76–77, fig. 3a, 1.



13 Head of terra cotta figurine of ›Alexander type‹. Afrasiab site. Samarkand

The second type of portrait art in terracotta sculpture is presented by a head discovered during excavations of an ancient archaeological site Erkurgan (Kashkadarya, Uzbekistan). The find was unearthed in the early medieval layers; however, the original depiction clearly goes back to an earlier figurative tradition (fig. 14). Here one can observe the same shape of wide eyes, reliefs of eyeballs and eyebrows, upward look, soft oval face—all of this represents again artistic techniques typical for the works of the Hellenistic era. Along with that, the design of the headdress is quite primitive in character. The pointed form of headdress with irregular contours marked by deep incisions clearly contrasts with the well-designed face. This detailed image, explicitly introduced by the master of a later period, reflects a quite different ethno-cultural environ-



14 Terra cotta head of a personage in high crown.
Erkurgan. Kashkadarya, Uzbekistan

ment than the one in which the image was initially created. So, observing this specimen it becomes evident that the potters—the artisans who »corrected« ancient models—had often limited artistic skills.

CONCLUSION

Despite the limited number of images, we can make a preliminary conclusion that the portrait genre in Central Asia, particularly in Bactria and Sogdiana, formed with the development of the cult of Alexander the Great. The portrait of Alexander, most clearly reflected in coin iconography, was subsequently developed in other kinds of art. The image of

Alexander, and possibly his cult, existed for a long time. It should be noted that with time a portrait of Alexander was transformed in its details, while retaining the basic and main features. In all likelihood, while in the subsequent Greco-Bactrian period in the official art (coin iconography) the image of Alexander the Great is reflected weakly, in other genres of art of small forms his portrait continues to occur. Here should be mentioned another personification of Alexander in the image of Ares on the Tillyatepe clasp. In numismatics, this phenomenon does not concern to imitative series: while keeping the overall scheme they could lose their original meaning. It applies, for example, to the coins with the image of a head in the lion's scalp (Alexander-Heracles): with loss of clarity of the details they are no longer perceived as a full-fledged portrait. It is difficult to say definitely, but we can assume that the image of Alexander the Great was preserved in folklore and folk art (terracotta). Anyway, in the visual arts, this trend loses its original clarity of reproduction. In the subsequent period after the Seleucid kings the art of portraiture as well as propaganda of the cult of power continues to develop successfully, and a shining example of this is the Greco-Bactrian coins, on which we have not focused our attention, reserving that for a special paper.

Among the portraits of the Greco-Bactrian kings special attention should be paid to two historical figures—Euthydemus and Demetrius. The first, according to the sources, proved an extraordinary personality, the second appears as the conqueror of India, crowned with a helmet in the shape of an elephant head, only after Alexander appeared as such on the coins. In this context once again one must mention the inscription from Kulyab celebrating the two great kings of Bactria. Many finds from Takhti Sangin hint at an origin in Asia Minor for the cultural life of the inhabitants of this neighborhood.

It is to be hoped that further excavations of such archaeological sites as that of Takhti Sangin will enrich our knowledge of Bactrian culture, and in particular the field of portraiture, by new discoveries and findings.

 IMAGE CREDITS

All the illustrations were modified by the author in Photoshop

Fig. 1 after Abdullaev 2007, fig. 1

Fig. 2 Courtesy of Paul Bernard

Fig. 3 After I. Pichikyan 1991. Modified in Photoshop by author.

Fig. 4 Courtesy of A. Drujinina

Fig. 5 after V. Sarianidi 1985

Fig. 6 Photo. Modification by Photoshop

Fig. 7-8 Courtesy of O. Bopearachchi

Fig. 9 after Pichikian 1991, modified by Photoshop

Fig. 10 Collage of author

Fig. 11, 13-14 Photo by author

Fig. 12 after Gardin 1957

 BIBLIOGRAPHY

Abdullaev 1991 Abdullaev, Kazim et al. (eds.): *The Culture and Art of Ancient Uzbekistan*, exhibition catalogue, vol. 1–2. Moscow 1991.

Abdullaev 1995a Abdullaev, Kazim: *Armor of Ancient Bactria*. In: Invernizzi, Antonio: *The Land of the Grifhons*. Florence 1995, 163–180.

Abdullaev 1995b Abdullaev, Kazim: *Portretnoe izobrazhenie v terrakote iz Kampyrtepa (Portraits en terre cuite de Kampyr Tepe)*. *Drevnee iskusstvo Uzbekistana. Résumés des communications. Colloque sur l'art d'Ouzbékistan: Antiquité, Moyen Age, Époque contemporaine*. Tashkent 1995, 5–12.

Abdullaev 2002 Abdullaev, Kazim: *Reutilization of Old Images for New Iconographic Generations. The Question of the Destiny of Greek Images in the Post-Hellenistic Period*. In: *East and West* 52, 1–4 (December 2002), 53–69.

Abdullaev 2005 Abdullaev, Kazim: *Les motifs dionysiaques dans l'art de la Bactriane et de la Sogdiane*. Actes du colloque international: *Afghanistan Ancien carrefour entre l'est et l'ouest*. Turnhout 2005, 227–258.

Abdullaev 2006a Abdullaev, Kazim: *Nahodki ellinisticheskikh monet k severu ot Amudar'i-Oksa*. In: *Rossiskaya arheologiya* 3 (2006), 106–115.

Abdullaev 2006b Abdullaev, Kazim: *Ob odnom makedonskom obychie v kostyume Sredne Azii*. In: *Istoriya Uzbekistana v arheologicheskikh i pismennykh istchnikah*. Tashkent 2006, 83–90.

Abdullaev 2013 Abdullaev, Kazim: *Images d'un dieu-fleuve en Asie Centrale: L'Oxus*. In: *CRAI* (2013), 173–193.

- Abdullaev 2016** Abdullaev, Kazim: Aphrodite ou Maîtresse des animaux? In: Espagne, Michel—Gorshenina, Svetlana—Grenet, Frantz—Mustafayev, Shahin—Rapin, Claude (ed.): *Asie Centrale. Transferts culturels le long de la Route de la soie*. Paris 2016, 97-115.
- Amelung 1908** Amelung, W.: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien II*, 1908.
- Antiquities 1991** *Antiquities of Southern Uzbekistan* (exhibition catalogue), University of Soka. Tokyo 1991.
- Bernard 1969:** Bernard, Paul: Quatrième campagne des fouilles à Ai Khanoum (Bactriane). In: CRAI (1969).
- Bernard 1985** Bernard, Paul: Fouilles d’Ai Khanoum. IV. Les Monnaies hors trésors. Questions d’histoire Gréco-Bactrienne. *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan* 28, Paris 1985.
- Bernard 1987** Bernard, Paul: Le Marsyas d’Apamée, l’Oxus et la colonisation séleucide en Bactriane. In: *Studia Iranica* 16 (1987), 103-115.
- Bernard 1994a** Bernard, Paul: L’Asie centrale et l’Empire Séleucide. In: *Topoi. Orient-Occident* 4/2 (1994), 473-511.
- Bernard 1994b** Bernard, Paul: The Greek Kingdoms of Central Asia. In: Harmatta, János (ed.): *History of Civilizations of Central Asia, Vol. II: The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations: 700 B. C. to A. D. 250*, (UNESCO Publishing). Paris 1994, 99-129.
- Bernard et al. 2002** Bernard, Paul et al.: Carnet de route en images d’un voyage sur les sites archéologiques de la Bactriane afghane (mai 2002). In: CRAI (2002), 1385-1428.
- Bernard et al. 2004** Bernard, Paul et al.: Deux nouvelles inscriptions grecques de l’Asie central. *Journal des Savant, Juillet-Décembre* (2004), 333-356.
- Bernard 2006** Bernard, Paul: La colonie grecque d’Ai Khanoum et l’hellénisme en Asie centrale. In: *Afghanistan, les trésors retrouvés. Catalogue d’exposition, Muséum national des Arts d’asiatiques—Guimet*. Paris 2006, 55-67.
- Bieber 1961** Bieber, Margarete: *The Sculptures of Hellenistic Age*. New York 1961.
- Bieber 1964** Bieber, Margarete: *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago 1964.
- Bol 1992** Bol P. C: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke III*, Berlin 1992.
- Bopearachchi 1991** Bopearachchi, Osmund: *Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques: catalogue raisonné*. Paris 1991.
- Bopearachchi 1998** Bopearachchi, Osmund: A Faience Head of a Graeco-Bactrian King from Ai Khanum. In: *Bulletin of the Asia Institute* 12 (1998), 23-30.
- Bopearachchi—Flandrin 2005** Bopearachchi, Osmund—Flandrin, Philippe: *Le portrait d’Alexandre le Grand: histoire d’une découverte pour l’humanité*. Monaco 2005.
- Bosworth 1988** Bosworth, A. B. *Conquest and Empire: The Reign of Alexander the Great*. New York 1988.

- Brentjes 1982** Brentjes, Burchard: Tacht Sangin in Taikistan (Das Altertum, Bd. 28), Berlin 1982.
- Dahmen 2007** Dahmen, Karsten: The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins. London–New York 2007.
- Downey 1961** Downey, Glanville: A History of Antioch in Syria: from Seleucus to the Arab conquest. Princeton 1961.
- Drevnosti Tadzhiqistana 1985** Drevnosti Tadzhiqistana [Antiquities of Tajikistan], exhibition catalogue, Dushanbe 1985.
- Dyakonov–Zeymal 1988** Dyakonov, Igor'—Zeymal, Evgeni: Pravitel Baktrii Andragor i ego monety. In: Vestnik revney Istorii 4 (1988), 4–19.
- Fuye 1910** Fuye, Allote de la: Monnaies incertaines de la Sogdiane et des contrées voisines. In: RN (1910), 282–292.
- Gardin 1957** Gardin, Jean-Claude: Céramiques de Bactres. Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan, Vol. 25. Paris 1957.
- Gardin–Lyonnet 1976** Gardin, Jean-Claude—Lyonnet, Bertille: La Céramique, Fouilles d'Ai Khanoum (Afghanistan): Campagne de 1974, Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, vol. 63. Paris 1976.
- Gardner 1910** Gardner, Ernest Arthur: Six Greek Sculptors. London 1910.
- Gardner 1979** Gardner, Percy: New Coins from Bactria. In: NC 19 (1879), 1–12.
- Göbl 1984** Göbl, Robert: System und Chronologie der Münzprägung des Kušānreiches. Wien 1984.
- Hansen 2009** Hansen, Svend et al. (eds.): Alexander der Grosse und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel. Ausst.-Kat. Mannheim 2009.
- Holt 2003** Holt, Frank: Alexander the Great and the mystery of the elephant medallions. London 2003.
- Holt 2007** Holt, Frank: Authenticity. In: Holt, Frank—Bopearachchi, Osmund (eds.): The Alexander Medallion. Exploring the Origins of a Unique Artefact. Paris 2007, 13–29.
- Houghton–Lorber 2002** Houghton, Arthur—Lorber, Catherine C.: Seleucid Coins. A Comprehensive Catalogue. Part I Seleucus I through Antiochus III., vol. I. Lancaster—London 2002.
- Johnson 1927** Johnson, F. P.: Lysippos. Durham 1927.
- Kabanov 1984** Kabanov, Sergey K.: Terrakoty iz raskopa na Afrasiabe. In: IMKU 19 (1984), 72–80.
- Kottaridi 2012** Kottaridi, Angeliki: Sokrovishche Makedonii. Muze arskih Grobnic v Egah. Athen 2012.
- Koshelenko–Gaibov 2010** Koshelenko, Gennadiy—Gaibov, Vasif: Numizmaticheskie dannye po problem tsarskogo kulta v Parfii. Vestnik drevney Istorii 3 (2010), 169–178.
- Koshelenko–Serdityh 1986** Koshelenko, Gennadiy—Serdityh, Zoya: Tsarski kult v Greco-Baktrii. In: Koshelenko, G. A. (ed.): Probemy Ideologii i Kultury v aneklassovykh formatsiyah. Moscow 1986, 300–306.
- Lacroix 1949** Lacroix, Léon: Les reproductions de statues sur les monnaies grecques. Liège 1949.

- Lechat 1922** Lechat, Henri: *La sculpture grecque; histoire sommaire de son progrès, de son esprit, des ses créations*. Paris 1922.
- Lippold 1950** Lippold, G.: *Die Griechische Plastik (Handb. d. Arch. III)*. München 1950.
- Litvinsky et al. 1985** Litvinsky, Boris—Vinogradov, Yuri—Pichikian, Igor: *Votiv Atrosoka iz Hrama Oksa v Severnoy Baktrii*. *Vestnik revney Istorii* 4 (1985), 84–110.
- Litvinsky 2001** Litvinsky, Boris: *Khram Oksa v Baktrii (Juzhny Tadzhiqistan)*, vol. 2, *Baktrijskoe vooruzhenie v drevnevostochnom i grecheskom kontekste*. Moscow 2001.
- Litvinsky 2003** Litvinsky, Boris: *Hellenistic Clay Portraits from the Temple of the Oxus*. In: *Parthica* 5 (2003), 37–62.
- Litvinsky 2004** Litvinsky, Boris: *Esche o znaczeni i semantike zolotykh plastin iz Amudar'inskogo klada*. In: *Arheologiya i paleoekologiya Evrazii* (2004), 231–244.
- Litvinsky 2010** Litvinsky, Boris: *Khram Oksa v Baktrii (Juzhny Tadzhiqistan)*, vol. 3, *Ikusstvo, khudozhestvennoe remeslo, muzykal'nye instrumenty*. Moscow 2010.
- Litvinsky–Pichikjan 2000** Litvinsky, Boris—Pichikjan, Igor: *Takhti Sangin; Ellinisticheskii Khram Oksa v Baktrii (Juzhny Tadzhiqistan)*, vol. 1, *Raskopki. Arhitektura. Religioznayazhizn*. Moscow 2000.
- Loewy 1891** Loewy, Emanuel: *Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik*. Hamburg 1891.
- Lyonnet 1997** Lyonnet, Bertille: *Céramique et peuplement du chalcolithique à la conquête arabe*, vol. 2. In: Gardin, J.-C. (dir.): *Prospections Archéologiques en Bactriane orientale (1974–1978)*. Paris 1997.
- Mairs 2014** Mairs, Rachel: *Models, Moulds and Mass Production. The Mechanics of Stylistic Influence from Mediterranean to Bactria*. In: *Ancient West and East* 13 (2014), 175–195.
- Marconi 2007a** Marconi, Clemente: *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: The Metopes of Selinus*. Cambridge 2007.
- Marconi 2007b** Marconi, Clemente: *Acrolithic and Pseudo-acrolithic Sculpture in Archaic and Classical Greece and the Provenance of the Getty Goddess*. In: *Cult Statue of a Goddess. Summary of Proceedings from a Workshop Held at The Getty Villa, May 9, 2007*. Los Angeles, The J. Paul Getty Trust 2007, 14–22.
- Masson–Pugachenkova 1959** Masson, Mikhail—Pugachenkova, Galina: *Parfyan-skie ritony*. In: *Trudy YuTAKE* 4. Ashkhabad 1959.
- Meshkeris 1977** Meshkeris, Veronika: *KoroplastikaSogda*. Dushanbe 1977.
- Mihalopoulos 2009** Mihalopoulos, Catie: *The Official Portraiture of Alexander the Great*. In: Heckel W.—Tritle, Lawrence A. (ed): *Alexander the Great. A New History*. Oxford 2009, 276–293.
- Mitchiner 1975** Mitchiner, Michael: *Indo-Greek and Indo-Scythian Coinage*, vol. 1: *The Early Indo-Greek and their Antecedents*. London, 1975.

- Musakaeva 1999** Musakaeva, Al'fiya: O nachal'noi stadi denezhnyh otnosheni v Sogde. In: *Drevni Karshi, istoriya kul'tury gradostroitel'stv Srednei Azii: Tezisy dokladov*. Karshi 1999.
- Novikova 2010** Novikova, Larisa: Tehnika tehnologiya izgotovleniya glinyanoi skulptury v SredneiAzii (na materialah Tahti-Sangina), vol. V: Litvinsky, B. A.: HramOksa v Bakrii (Yuzhnyi Tadjikistan), vol. 3, M.: Vostochnaya literatura, Prilozhenie IV (2010), 504–520.
- Omel'chenko 2001** Omel'chenko, Andrei Podrazhanie drahme s tipom Aleksandra Makedonskogo iz Yuzhnogo Sogda, Numizmatika Central'no Azii V. Tashkent 2001, 14–17.
- Omel'chenko 2003** Omel'chenko, Andre: Arheologo-topograficheskoe obsledovanie pamyatnikov epohi antichnosti v Ayakchinskom oazise (Kitabski raion Kashkadar'insko oblasti), Arheologicheskie issledovaniya v Uzbekistane 2002 god. 3. Tashkent 2003, 118–124.
- Orsi 1933** Orsi, Paolo: *Templum Apollonis Alaie as Crimissa promontorum*. Rome 1933.
- Pichikyan 1991** Pichikyan, Igor': *Kul'tura Bakrii. Ahemenidski I ellinisticheski periodi*. Moskva, 1991.
- Pontbriand–Leriche 2012** Pontbriand, Segolen de—Leriche, Pierre: Un bâtiment d'artisanat kouchan á l'Ancienne Termez. In: *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies* 4/38 (2012), 14–23.
- Richter 1950** Richter, Gisela: *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. New Haven 1950.
- Robert 1960** Robert, Luis: Inscription hellenistique d'Iran. In: *Hellenica* 11–12 (1960), 88–91.
- Rougemont et al. 2012** Rougemont, Georgeet—Bernard, Paul—Huysse, Philip: *Corpus inscriptionum Iranicarum Part II, Inscriptions of the Seleucid and Parthian periods and of Eastern Iran and Central Asia*, vol. 1: *Inscriptions in non-Iranian languages*, vol. 1: *Inscriptions grecques d'Iran et d'Asiecentrale*. London 2012.
- Rtveladze 1989** Rtveladze, Edvard: Selevkidskie monety iz Kampyrtepa. In: *Obshchestvennye nauki v Uzbekistane* 2 (1989), 47–48.
- Schlumberger 1949** Schlumberger, Daniel: La prospection archéologique de Bactres (printemps 1947). In: *Syria, Revue d'art oriental et d'archéologie* 26 (1949), 17–41.
- Shishkina 1974** Shishkina, Galina: Pottery of the 4th–2nd centuries BCE (Afrasiab II). In: *Afrasiab* 3 (1974), 28–51.
- Shishkina 1975** Shishkina, Galina: The Hellenistic Pottery of Afrasiab. In: *Soviet Archaeology* 2 (1975), 60–78.
- Sims-Williams 2012** Sims-Williams, Nicholas: *Bactrian documents from Northern Afghanistan I. Legal and Economic Documents (revised edition)*, *Studies in the Khalili Collection*, vol. III. *Corpus Inscriptionum Iranicarum vol. VI: Bactria*. London 2012.

Smirnova 2005 Smirnova, Natal'ya: O rannih podrazhaniyah monetam Evkratida. In: *Central'naya Aziya: istochniki, istoriya, kul'tura: materialy Mezhdunarodno nauchno konferencii, posvyashenno 80-letiyu doktora istoricheskikh nauk E. A. Davidovich deistvitel'nogo chlena Akademii nauk Tadzhikistana, akademika RAEN, doktora istoricheskikh nauk B. A. Litvinskogo*. Moscow 2005, 668–671.

Stewart, 2007 Stewart, A.: »Doubt the doubters« In: Holt, Frank—Bopearachchi, Osmund (eds.): *The Alexander Medallion. Exploring the Origins of a Unique Artefact*. Paris 2007, 75–81.

Zograf 1961 Zograf, Alexander: *Antichnye monety (Materialy i issledovaniya po arheologii SSSR 16)*. Moscow–Leningrad 1961.

OSMUND BOPEARACHCHI

ALEXANDRE LE GRAND ET LES PORTRAITS MONÉTAIRES DES SOUVERAINS INDO-GRECS

La conquête par Alexandre le Grand des satrapies les plus orientales de l'empire perse (la Bactriane, la Sogdiane, les Paropamisades, l'Arachosie, le Séistan, et le Gandhāra), entre 329 et 326 av. J.-C., a fortement changé la carte géopolitique de la région par les conséquences de grande envergure qu'elle a eues sur elle. Le roi traverse l'Hindou Kouch en 329 pour gagner la Bactriane, après avoir fondé Alexandrie du Caucase, puis, au retour en 327, il franchit l'Indus et atteint Taxila, où il est l'hôte du roi local. En 326, il marche de Taxila vers l'Hydaspe (Jhelum) et livre une bataille décisive contre l'armée indienne du roi Poros. Ce fut la dernière de ses plus grandes batailles et l'une des plus remarquables.¹ Les médaillons d'argent qui commémorent probablement cette grande victoire figurent la bataille sanglante contre les éléphants qui attaquent brutalement et mutilent les soldats grecs (Pl. 6a–b).² Sur l'unique médaillon d'or connu à ce jour, l'Inde est symbolisée par un scalp d'éléphant porté par le vainqueur et un éléphant marchant vers la droite (Pl. 6c–d).³ Comme

1 Voir Holt 1993, 2003 et 2005.

2 Cette pièce est conservée dans une collection privée à San Francisco.

3 Ce médaillon a été publié pour la première fois par Bopearachchi / Flandrin 2005. Son authenticité a été contestée à tort par certains. Sur une table ronde organisée afin de vérifier la validité de ces réserves et dont les actes ont été publiés, voir Holt / Bopearachchi 2011. Deux articles ont encore paru récemment pour contester l'authenticité de cette pièce exceptionnelle : l'un de Robert Bracy (2011), qui n'est point une autorité sur le monnayage d'Alexandre, l'autre par François de Callatay (2013), qui se contente de reprendre les arguments avancés par ses prédécesseurs. L'importance de cette pièce a été mise en valeur par Briant 2010, 20–3, 164 et Boardman 2015, 69, pl. VII, qui font autorité sur ce sujet

Andrew Stewart l'a souligné à juste titre : »Having beaten Poros and his elephants, Alexander now wears the skin of the invulnerable pachyderm just as his ancestor Heracles once wore the skin of the invulnerable Nemean Lion, and continued to do so on Alexander's own silver«. ⁴ La corne d'Ammon symbolise la visite d'Alexandre à Siwah pour consulter l'oracle de Zeus-Ammon, le dieu qu'il reconnaissait comme son vrai père. L'égide portée par le vainqueur est aussi une allusion directe à Zeus. Andrew Stewart résume également le symbolisme des trois attributs : »Alexander is the invincible world conqueror and Zeus-Ammon's beloved son ; cross him at your peril«. Comme nous allons le voir, le message politique fort généré par ce portrait a eu un grand impact sur les pièces émises par ses successeurs grecs dans les territoires indiens.

Après la mort d'Alexandre en 323 av. J.-C., son empire fut divisé entre un certain nombre de ses anciens généraux et associés. En 306, Séleucos se déclare roi et fonde sa nouvelle capitale à Séleucie du Tigre en même temps que la Bactriane et la Sogdiane passent sous le contrôle de la dynastie séleucide, tandis que les territoires au sud de l'Hindou Kouch passent sous le contrôle de Chandragupta, le fondateur de l'empire Maurya. ⁵

Les premières émissions d'argent d'Antiochos I^{er} à Antioche étaient simplement aux types d'Alexandre, mais elles ont été rapidement remplacées par une nouvelle série avec un portrait du roi au droit et au revers Apollon, le dieu protecteur des Séleucides, assis sur l'omphalos, type monétaire qui a servi de blason à l'ensemble de la dynastie séleucide. C'est à partir de 293 av. J.-C., quand Antiochos I^{er} eut été installé comme vice-roi de son père dans les satrapies orientales, dites »supérieures«, à l'est de la Mésopotamie, que Bactres commence à jouer un rôle important en tant qu'atelier monétaire. ⁶ Ses types séleucides avec le portrait royal au droit et une divinité au revers deviennent alors les prototypes pour

avec Frank Holt et Andrew Stewart (voir Holt / Bopearachchi 2011). Il convient de signaler ici que, contrairement aux savants qui ont accepté l'authenticité de ce document numismatique, ceux qui l'ont contestée n'ont jamais examiné personnellement le médaillon, et ce malgré plusieurs occasions offertes à cette fin.

⁴ Dans Holt / Bopearachchi 2011, 78.

⁵ Pour une discussion sur ce sujet, voir Bernard 1985, 85-95 ; Coloru 2009, 139-42.

⁶ Pour les monnaies frappées en Bactriane par les premiers souverains séleucides, voir Bopearachchi 1998, n^{os} 28-74.

la plupart des émissions en or et en argent des souverains grecs qui ont régné en Bactriane et en Inde après la révolte de Diodote.

Dans le résumé que nous a laissé Justin d'un ouvrage de l'historien latin Trogue Pompée qui rédigea à l'époque d'Auguste des *Histoires Philippiques* – c'est-à-dire relatives à l'histoire de la Macédoine –, nous apprenons (XLI, 4) qu'un certain Diodote, gouverneur des « mille villes de la Bactriane », fit sécession et prit le titre de roi (Pl. 6e-f).⁷ La reconstitution de l'histoire des souverains gréco-bactriens, autrement dit des successeurs de Diodote en Bactriane et plus tard en Inde, dépend essentiellement des émissions monétaires de ces souverains. C'est grâce à ces monnaies que nous connaissons aujourd'hui l'existence de quarante-quatre rois grecs qui ont régné en Bactriane et en Inde, alors que les sources écrites n'en mentionnent que huit. Les pièces qu'ils ont émises, avec leurs portraits au droit et des divinités ayant un rapport avec leur propagande politique au revers, ont été utilisées pour délivrer un message politique à leurs sujets. Dans de nombreux cas, leurs portraits et les types de revers évoquent directement ou indirectement Alexandre le Grand comme le conquérant grec qui avait arraché leur empire aux Achéménides. C'est ainsi qu'Agathocle, un souverain indo-grec, engagé dans une lutte pour le pouvoir, rappelle qu'il est bien l'héritier légitime du trône en émettant des séries de monnaies commémoratives qui commencent – et ce n'est pas un hasard – avec Alexandre le Grand lui-même.⁸

Avant de parler de l'importance des portraits numismatiques de ces rois, il faut peut-être signaler que seulement deux portraits sculptés les représentant ont jusqu'ici été trouvés dans ces territoires.⁹ Le premier est une tête en argile et stuc trouvée dans les fouilles de Takht-i-Sangin

⁷ Cette pièce est conservée dans une collection privée à San Francisco, cf. Bopearachchi 1991, pl. 1–2, séries 3–15.

⁸ Pour ces monnaies commémoratives frappées par Agathocle au nom d'Alexandre, voir Bopearachchi 1991, pl. 8, série 12.

⁹ Rappelons également que, contrairement à l'opinion de W. W. Tarn, G. M. A. Richter et bien d'autres, le buste de la collection Albani à Rome ne représente pas Euthydème I^{er}, le souverain gréco-bactrien successeur des deux Diodote. Helga von Heintze a montré de manière convaincante que le buste est plus proche du style des sculptures républicaines tardives que de celles de la période hellénistique. Paul Bernard a également souligné que le chapeau à larges bords que porte le personnage en question n'a rien de commun avec la *kausia* des rois gréco-bactriens figurant sur un certain nombre de leurs émissions. Je crois que ces arguments solides sont suffisants pour éliminer le malentendu créé autour

au Tadjikistan. Paul Bernard l'attribue avec prudence à un roi séleucide, probablement à Séleucos I^{er}, en faisant valoir que certaines caractéristiques physiques de cette tête et le traitement de la chevelure sont proches stylistiquement de l'effigie de Séleucos I^{er} sur les monnaies et du buste en bronze du même roi trouvé à Herculaneum.¹⁰ La seconde est la tête en faïence d'un roi gréco-bactrien, qui appartenait à une statue acrolithe, trouvée fortuitement dans les environs d'Aï Khanoum. En l'absence de toute inscription, l'identité du roi représenté reste incertaine. L'examen des portraits monétaires des différents rois nous a conduit à penser que le personnage, parce qu'il est diadémé, pourrait être Démétrios I^{er}. Certains caractères physionomiques comme le nez pointu, aux narines bien marquées, et le menton saillant rappellent le portrait de Démétrios I^{er} figuré sur ses monnaies d'argent. Cependant, même si on admet que la tête en faïence était coiffée d'un scalp d'éléphant travaillé à part et ajusté sur le crâne, on remarque que fait défaut sur celle-ci la chevelure tombant sur la nuque visible sur le portrait monétaire du roi. Un examen attentif montre que le bas de la tête avait été conçu pour être inséré dans une structure en bois, comme sur la plupart des statues acrolithes.¹¹

Les fragments de la statue de culte trouvés dans la cella du temple principal d'Aï Khanoum¹² et la tête en faïence qui provient très probablement de la même ville grecque sont les seuls exemples d'acrolithes trouvés en Bactriane. Cette rareté ne reflète certainement pas la réalité et il a certainement existé bien plus d'acrolithes et de sculptures représentant des rois gréco-bactriens et indo-grecs qu'il ne nous en reste. Malheureusement, en Asie centrale et dans le nord-ouest de l'Inde, on ne connaît jusqu'à présent que très peu de villes grecques ou, plus simplement, de niveaux grecs dans les sites déjà connus. C'est ainsi que les niveaux grecs de Taxila, ville pourtant largement fouillée, restent à explorer. Même en Afghanistan, exception faite d'Aï Khanoum, nous en savons encore très peu sur les niveaux grecs des villes antiques de l'ancienne Bactriane. Je suis convaincu que des recherches scientifiques à venir finiront par mettre au jour des sculptures représentant des portraits royaux.

du buste de la collection Albani. Pour une mise au point élaborée sur ce sujet, voir Bernard 1985, 132–133.

10 Pour plus de détails voir Bopearachchi 1998, 127, voir également Litvinskij 1998, pl. 4, 2.

11 Bopearachchi 1998.

12 Bernard 1969, 338–45.

La ville grecque d'Aï Khanoum, fouillée par la Délégation archéologique française en Afghanistan (DAFA) sous la direction Paul Bernard entre 1964 et 1978, est le meilleur exemple des compétences architecturales des Grecs de la Bactriane. L'emplacement sur une zone triangulaire au confluent de l'Oxus et du Kokcha semble avoir été choisi pour sa valeur stratégique, la ville jouant le rôle d'une puissante base militaire conçue pour contrôler, depuis le piémont des montagnes qu'elle surveille, les confins orientaux de la plaine de Bactriane et leur arrière-pays montagneux à travers lequel s'ouvrent les percées d'accès vers la Chine et, plus près, vers l'Inde du Nord. Les quartiers résidentiels ainsi que la plupart des édifices publics, comme le palais royal avec son quartier administratif, le théâtre, le gymnase ainsi que les temples, ont été construits dans la ville basse, plus étendue et plus facile d'accès que l'acropole davantage exposée aux intempéries.¹³ Un groupe de sculptures de dieux grecs, de philosophes et d'athlètes trouvées à Aï Khanoum témoigne de la qualité des artistes locaux. Comme Paul Bernard l'a souligné, si les sculpteurs se montrent plutôt conservateurs dans leurs goûts esthétiques et fidèles aux modèles du second classicisme grec des IV^e et III^e siècles avant n. è., ils se signalent par l'innovation technique consistant à utiliser systématiquement pour des statues de moyennes dimensions ou des figurations en relief, en décor intérieur, le modelage d'argile crue séchée, sur armature de bois, éventuellement conjuguée avec des couches de stuc.¹⁴ Ils usent aussi de la technique grecque de la statuaire composite dite «acrolithe», utilisée pour les statues de grandes dimensions, généralement dans les temples, où seules les parties dénudées du corps – visage, mains et pieds – sont en pierre, plaquées sur un mannequin de bois revêtu de tissu, comme en témoignent les fragments de doigts et un pied de la statue de culte retrouvés dans le temple principal de la ville.

La tête de marbre, le torse et les membres d'un Bodhisattva trouvés à Tahkal Bala (Peshawar) au Pakistan et datés de la période kouchane, qui font également partie d'une statue acrolithe, montrent la diffusion de cette technique typiquement grecque en Inde deux cents ans après l'effondrement du pouvoir grec en Bactriane.¹⁵ Parlant de cette statue, John

13 Pour une mise au point sur l'ensemble des fouilles à Aï Khanoum, voir Bernard 2009 ; et aussi la préface de P. Bernard dans Lecuyot 2013, ix-xx.

14 Pour une discussion plus récente et des photographies en couleurs de ces objets, voir Bernard 2008, n^{os} 32 et 34.

15 Sur l'histoire de la découverte de cette sculpture exceptionnelle, voir Bopearachchi 2007.

Boardman a pu écrire que «... the classicizing style and the excellence of the carving has hardly a match in the contemporary Mediterranean world». ¹⁶ Cette tête en marbre est un parfait exemple de syncrétisme entre l'iconographie bouddhique et le savoir-faire grec qui se sont développés dans la région, longtemps après l'effacement de l'hégémonie politique des colonies grecques. Le goût pour les portraits puissants dans l'art du Gandhāra révélé par de nombreuses sculptures de l'époque kouchane est, à notre avis, dérivé d'une tradition grecque de plus de 300 ans. C'est ce que nous voyons aussi à travers les portraits numismatiques.

Des milliers des pièces émises par les souverains grecs qui ont circulé en Asie centrale et en Inde, portent des représentations des divinités grecques et témoignent de la prééminence d'une culture hellénistique dans la région. Zeus, Athéna, Poséidon, Dionysos, Apollon, Artémis, Hélios, Séléné, Hermès, Niké Tyché et Héraclès étaient les divinités le plus souvent représentées sur leur monnayage. ¹⁷

Plusieurs souverains de la Bactriane indépendante ont légitimé leur royauté en s'identifiant avec Alexandre le Grand et en utilisant des types monétaires évoquant son personnage. Le fondateur du royaume gréco-bactrien, Diodote («don de Zeus»), fait frapper l'image protectrice de sa divinité éponyme, un Zeus foudroyant tenant, outre le sceptre, le foudre (Pl. 6e-f) ¹⁸, tel qu'il figurait sur une série de médaillons commémoratifs frappés par Alexandre vraisemblablement après sa victoire sur le roi indien Poros (Pl. 6a-b). Euthydème I^{er}, le successeur des deux Diodote, choisit Héraclès comme type monétaire principal parce que ce dernier était populaire à Magnésie du Méandre, la ville grecque d'Anatolie dont on pense que la famille du roi était originaire, et pour s'identifier à Alexandre, qui se revendiquait descendant d'Héraclès par son père à travers les Téménides d'Argos (Pl. 7a-b). ¹⁹

Parlons un peu plus des portraits de ces premiers rois véritablement gréco-bactriens. Sont-ils réels ? Diodote, qui conquiert le pouvoir en se révoltant contre son suzerain, frappe d'abord des monnaies calquées sur

16 Boardman 1994, 145.

17 Pour les représentations de ces divinités sur les monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques, voir l'index dans Bopearachchi 1991, 377-81.

18 Ce tétradrachme est conservé dans une collection privée à San Francisco. Pour une étude plus récente sur l'ensemble du monnayage de Diodote, voir Kritt, 2015.

19 Ce tétradrachme est conservé dans une collection privée à San Francisco, cf. Bopearachchi 1991, pl. 2-3.

celles d'Antiochos II. Il est même difficile de dire lequel des deux représente l'effigie réelle du dernier souverain séleucide à avoir régné, nominalemment au moins, en Bactriane. Euthydème I^{er}, qui fait valoir à Antiochos III que, s'il a pris le pouvoir, c'est en anéantissant les descendants des vrais rebelles à sa dynastie que furent les Diodote, affiche pourtant un portrait de lui-même identique à celui de Diodote II, le souverain dont il s'est débarrassé en le faisant périr. On a longtemps cru que l'évolution de ses portraits, d'un homme jeune à un homme âgé, correspondait à une évolution naturelle, biologique, mais une étude des coins sur l'ensemble de son monnayage réalisée par Olivier Bordeaux montre le contraire. On constate que le portrait monétaire âgé précède celui d'un homme d'âge moyen.²⁰ La plupart de ces portraits sont d'ailleurs largement idéalisés.

Il est fort probable que c'est avec Démétrios, le fils d'Euthydème, que commence la tradition des portraits fidèles des souverains. Démétrios I^{er}, le premier souverain gréco-bactrien à pénétrer dans les territoires indiens occupés depuis un certain temps par les Maurya, se présente sur ses monnaies d'argent coiffé de la dépouille d'éléphant qui symbolise l'Inde, comme Alexandre l'avait fait cent ans plus tôt (Pl. 7c-d).²¹ Lysias, un des successeurs de Démétrios dans les territoires indiens, a également adopté ce symbole au revers de ses monnaies.²² Ces deux souverains s'identifient ainsi à Alexandre en adoptant le même type de portrait inventé par les graveurs du souverain macédonien et en s'associant à son héros, Héraclès, le mortel devenu immortel grâce à ses travaux.

Le portrait d'Euthydème II, qui était probablement un autre fils d'Euthydème I^{er} comme son nom le laisse supposer, se différencie par ses caractères stylistiques de celui de Démétrios I^{er} pour former un groupe homogène avec ceux d'Agathocle et Pantaléon qui furent aussi ses contemporains. Les portraits respectifs de ces quatre rois sont caractérisés par la même disposition du diadème avec les fanons ondulant obliquement et les effigies du groupe Euthydème II / Agathocle / Pantaléon partagent un type commun de visage bien individualisé qui se distingue par un profil tranchant au nez très long, avec une narine profondément découpée, et par un menton très proéminent, presque en galoche.²³

²⁰ Bordeaux 2015.

²¹ Ce tétradrachme est conservé dans une collection privée à San Francisco, cf. Bopearachchi 1991, pl. 4-5.

²² Bopearachchi 1991, pl. 38, séries 1-4.

²³ Pour Euthydème II, voir Bopearachchi 1991, pl. 5-6, séries 1-4 ; pour Agathocle, *ibid.*, pl. 6-7, séries 1-4 ; pour Pantaléon, *ibid.*, pl. 9, séries 1-3.

Prenons un autre cas très parlant. Comme nous l'avons déjà souligné dans une étude antérieure, la distinction entre les deux Hélioclès pouvait déjà être pressentie à partir de la différence des portraits (Pl. 7e-f et 8a-b)²⁴: »L'homme au visage presque émacié, aux chairs tendues sur une ossature saillante, avec une mâchoire anguleuse, une bouche aux lèvres serrées et avancées, le profil en lame de couteau et son air de concentration dure peut difficilement être le même que celui qui est figuré sur les monnaies d'Hélioclès I^{er} avec un visage nettement plus âgé, beaucoup plus charnu, parfois empâté, le front plissé, deux rides tombant des ailes d'un nez épais, le menton en galoche, et un air de paysan rusé«²⁵.

Sur ses émissions d'argent monolingues, Antimaque I^{er} est représenté portant la *kausia*, un couvre-chef en feutre à la calotte bombée et à larges bords, porté par les soldats macédoniens, les hauts fonctionnaires de l'entourage royal et même par Alexandre le Grand, et qui distinguait immédiatement un Macédonien du reste des Grecs (Pl. 8c-d).²⁶ Apollodote I^{er}²⁷, suivi par Lysias²⁸ et Antialcidas²⁹, l'a adopté pour évoquer le conquérant macédonien.

Eucratide I^{er}, le dernier roi grec à régner à la fois en Bactriane et en Inde, est crédité de l'émission de la plus grande (en taille et en poids) dénomination d'or jamais frappée dans l'antiquité. Notre principale source d'information sur Eucratide est Justin (XLI, 6), qui rapporte qu'un certain Démétrios fut renversé par l'usurpateur Eucratide, qui devint un roi puissant en Bactriane avant d'envahir l'Inde. Sur le revers de ses pièces en or³⁰, argent et bronze, Eucratide I^{er} a fait figurer un type monétaire jusqu'ici inconnu dans le domaine numismatique bactrien, à savoir les jumeaux célestes, les Dioscures (fils de Zeus) Castor et Pollux, à cheval portant des palmes, caracolant à droite ou debout de face, tenant

24 Le tétradrachme monolingue d'Hélioclès est conservé dans une collection privée à San Francisco, cf. Bopearachchi 1991, pl. 24-25; le tétradrachme au poids indien bilingue se trouve au Cabinet des médailles de Paris (BnF), voir Bopearachchi 1991, Hélioclès II, série 1, n° 1 et pl. 42, série 1.

25 Bopearachchi 1991, 98.

26 Ce tétradrachme est conservé dans une collection privée à San Francisco, cf. Bopearachchi 1991, pl. 9-10, série 1.

27 Ibid., pl. 11, série 1.

28 Ibid., pl. 38, série 19.

29 Ibid., pl. 39-41, séries 4, 5 et 13.

30 Sur la découverte du médaillon exceptionnel qui fait la fierté du Cabinet des Médailles de Paris (BnF), voir Holt 2012.

chacun une lance.³¹ Une fois de plus il s'agit d'une allusion à Zeus, le dieu suprême, objet d'une grande vénération par Alexandre. Le portrait d'Eucratide au droit de ses pièces est une création remarquable dans l'art du portrait gréco-bactrien. Il y est représenté coiffé d'un casque à cimier orné de cornes et d'oreilles de taureau comme sur les monnaies de Séleucos I^{er} frappées à Suse, entre 305 et 295 av. J.-C. qui représentent Alexandre comme Dionysos, le conquérant légendaire de l'Orient.³² Pour ce portrait d'Eucratide, le graveur s'est ainsi certainement inspiré, sur ordre du souverain, de ce type monétaire de Séleucos I^{er}. Les cornes et l'oreille du taureau sont des attributs de Dionysos, le dieu du vin mais aussi de la vie éternelle, qui est monté sur une panthère. Selon le mythe, Dionysos a conquis l'Inde grâce à sa puissance mystérieuse ; Alexandre, qui a conquis (partiellement) l'Inde par la force des armes, pouvait être considéré comme un second Dionysos. De la même façon, Eucratide prétend être un autre Dionysos et un second Alexandre. L'image héroïque du souverain vu de dos, le torse nu et brandissant un javelot, est une autre manière de dire qu'il est un souverain hors de l'ordre commun, au-dessus des autres (Pl. 8e-f).³³

Sur ses monnaies commémoratives, Eucratide se sent suffisamment assuré de son pouvoir pour ne pas craindre de suggérer publiquement que sa royauté est celle d'un usurpateur. Sur le revers des pièces de monnaie commémorant ses parents Héliclès et Laodice, on observe que seule sa mère porte le diadème royal, mais pas son père.³⁴ Lorsque cela était nécessaire, les rois grecs en Inde ont suivi le prototype innovant lancé par leurs contemporains en Égypte. La figuration de bustes jumelés, que ce soit ceux du roi et de la reine ou de la reine-mère, est bien attestée dans le monnayage ptolémaïque. Les exemples les plus célèbres sont ceux de Ptolémée I^{er} et Bérénice³⁵, de Ptolémée II et Arsinoé.³⁶ Leurs représentations sont ainsi liées au culte et la déification des dirigeants.

Agathocleia, qui a assumé pendant un certain temps la régence de son fils Straton, signale le transfert progressif du pouvoir en frappant d'abord

31 Pour les séries en argent et en bronze d'Eucratide I^{er}, voir Bopearachchi 1991, pl. 16-21, séries 1-8, 11, 12 et 19.

32 Houghton / Lorber 2002, pl. 10, n^{os} 173-175 ; pl. 11, n^{os} 195-200.

33 Ce tétradrachme est conservé dans une collection privée à San Francisco, cf. Bopearachchi 1991, pl. 19, série 8.

34 Cf. Bopearachchi 1991, pl. 19-20, séries 11-16.

35 Le Rider / Callataÿ 2006, n^{os} 41-42 à gauche.

36 Ibid., n^{os} 41-2 à droite.

des pièces représentant son seul portrait avec une légende grecque mentionnant uniquement son nom, puis en repoussant son propre buste au second plan pour laisser le premier à Straton. Elle se met également en retrait dans les légendes où elle finit par laisser, là aussi, la première place à son fils.³⁷ Quelques années plus tard, Hermaïos, un roi grec qui règne vers 90 av. J.-C., associe sa femme Calliope dans le portrait et dans la légende.³⁸

Une bague en or et péridot, trouvée fortuitement au Pakistan, représente les bustes jumelés d'un homme au premier plan et celui d'une femme à l'arrière-plan, tous deux diadémés, donc un couple royal.³⁹ Nous pensons à Hermaïos et à son épouse Calliope. La position du buste féminin diadéme au second plan montre que Calliope se présente comme l'épouse du roi. La même apparaît au droit d'une série de monnaies en argent en reine-amazone. Habillée d'une tunique courte, portant des bottines à revers, un bonnet à calotte moulante dont les fanons flottent au vent derrière la tête et tenant à deux mains les brides de sa monture, cette reine-amazone avance sur son cheval au galop, équipée d'un arc dans son goryte.⁴⁰ Étant donné que celle-ci occupe la place normalement réservée au portrait royal, on peut penser que cette reine aura joué un rôle important dans le royaume indo-grec.

Ménandre I^{er}, le plus grand souverain grec à régner dans les territoires indiens, s'est identifié à Alexandre le Grand en choisissant comme type principal Athéna *Alkidèmos* (>protectrice du peuple<), la déesse de la ville de Pella en Macédoine où Alexandre était né. Cette Athéna tient un bouclier ou une égide, les deux décorés d'une tête de Gorgone et lançant le foudre de son père Zeus.⁴¹ Le message politique véhiculé par ce type monétaire était si puissant que la plupart de ses successeurs comme Agathocleia et Straton I^{er}, Straton I^{er} seul, Polyxène, Amyntas, Épandre, Thrason, Nicias, Apollodote II, Dionysios, Zoïle II, Apollophane et Straton II et III l'ont adopté sur leurs monnayages.⁴² Même si les portraits

37 Cette évolution est marquée par plusieurs séries de monnaies : Bopearachchi 1991, pl. 34-35, séries 1-6.

38 Cf. Bopearachchi 1991, pl. 52, séries 1-2.

39 Bopearachchi / Landes / Sachs 2003, 147 et 165, n° 135.

40 Bopearachchi 1991, pl. 53, série 6.

41 Ibid., pl. 26-30, séries 3-16.

42 Pour Agathocleia et Straton I^{er}, voir Bopearachchi 1991, pl. 35, séries 5-6 ; pour Straton I seul, ibid. pl. 35-37, séries 1-21 et 23-28 ; pour Polyxène, ibid. pl. 43, séries 1-2 ; pour Amyntas, ibid. pl. 47, série 13 ; pour Épandre, ibid. pl. 48,

de tout derniers souverains indo-grecs, comme Apollophane, Straton II et II, offrent un aspect grotesque, certainement à cause de l'absence de graveurs expérimentés dans une période de décadence politique, leur attachement à la tradition hellénique continue de se manifester par ce type de revers symbolique.

Lorsque Ménandre décida de se présenter lui-même sur une série d'émissions dans une posture héroïque, vu de dos et brandissant la lance, une égide ornée d'une tête de Gorgone – l'attribut par excellence d'Athéna – protégeant son épaule gauche a été ajoutée afin de les différencier des émissions d'Eucratide I^{er}, son contemporain⁴³ (Pl. 9a–b).⁴⁴ Ce type devint très populaire parmi beaucoup d'autres de ses successeurs, comme Hélioclès II, Philoxène, Diomède, Amyntas⁴⁵ et Archébios (Pl. 9c–d).⁴⁶ Lysias franchit un nouveau pas en remplaçant cette égide d'Athéna par le protomé d'un éléphant avec des défenses proéminentes (Pl. 9e–f).⁴⁷ Antialcidas, le contemporain de Lysias, n'hésite pas à figurer un éléphant vénérant un Zeus stéphanéphore.⁴⁸ Sur trois séries de monnaies d'argent émises par le même souverain, Zeus se tient debout avec son sceptre devant un éléphant au-dessus duquel volette une Niké présentant une couronne.⁴⁹ Tout se passe comme si le pachyderme, machine de guerre du roi indien Poros qui impressionna si vivement l'armée grecque d'Alexandre le Grand, avait véritablement attendri les Grecs qui ont régné sur les territoires indiens, même trois cents ans après la mort du conquérant.

série 1 ; pour Thrason, voir Senior 1982 ; pour Nicias, Bopearachchi 1991, pl. 49, série 1 ; pour Apollodote II, *ibid.* pl. 61, séries 1–3 ; pour Dionysios, *ibid.* pl. 67, série 1 ; pour Zoïle II, *ibid.* pl. 67–68, séries 1–2 ; pour Apollophane, *ibid.* pl. 68, série 1 et pour Straton II et III, *ibid.* pl. 69, séries 1–2 et 6.

43 Voir supra n. 30.

44 Cette pièce, qui reste unique et qui provient du dépôt de Mir Zakah II, a été publiée par Bopearachchi 1999, 41. Elle est aujourd'hui conservée dans une collection privée en Californie.

45 Pour Hélioclès II, voir Bopearachchi 1991, pl. 42, séries 4–6 ; pour Philoxène, *ibid.*, pl. 44, séries 7–9 ; pour Diomède, *ibid.*, pl. 51, série 7 et pour Amyntas, *ibid.*, pl. 47, séries 8–12.

46 Cette pièce est conservée au Cabinet des Médailles de Paris (Bnf), voir Bopearachchi 1991, pl. 50, série 1, no. 1.

47 Cette pièce est conservée dans une collection privée californienne, cf. Bopearachchi 1991, pl. 38, série 2.

48 Bopearachchi 1991, pl. 39, séries 1–5, pl. 40, séries 9–13.

49 *Ibid.*, pl. 39, séries 6–8.

Ainsi l'impact causé par la conquête d'Alexandre le Grand en Inde à la fin du IV^e siècle av. J.-C. a continué pendant des siècles, laissant des réminiscences du passé dans les esprits et les comportements des différentes populations de la région, à la fois grecques et indiennes. Les souverains grecs, soucieux de justifier leur légitimité à régner sur les territoires indiens, de leur côté, cherchaient de plus en plus à s'identifier à Alexandre le Grand et à la tradition grecque qu'ils ont essayé de maintenir pendant plus de 300 ans après son fulgurant passage. C'est ce message que leurs portraits monétaires nous révèlent.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Pl. 7-9 Osmund Bopearachchi

BIBLIOGRAPHIE

- Bernard 1969** Bernard, Paul : Quatrième campagne de fouilles à Aï Khanoum (Bactriane). In : CRAI (1969), 313-355.
- Bernard 1985** Bernard, Paul : Fouilles d'Aï Khanoum IV. Les monnaies hors trésors. Questions d'histoire gréco-bactrienne. Mémoires de la DAFA 28. Paris 1985.
- Bernard 2008** Bernard, Paul : The Greek colony at Aï Khanum and Hellenism in Central Asia. In : Hiebert, Fredrik – Cambon, Pierre : Afghanistan : Hidden treasures from the National Museum, Kabul. Washington D. C. 2008, 81-129.
- Bernard, 2009** Bernard, Paul : La découverte et la fouille du site hellénistique d'Aï Khanoum en Afghanistan : comment elles se sont faites. In : Parthica 11 (2009), 33-56.
- Boardman 1994** Boardman, John : The diffusion of Classical art in Antiquity. London 1994.
- Boardman 2015** Boardman, John : The Greeks in Asia. London 2015.
- Bopearachchi 1991** Bopearachchi, Osmund : Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques. Catalogue raisonné. Paris 1991.
- Bopearachchi, 1998** Bopearachchi, Osmund : A faïence head of a Graeco-Bactrian king from Ai Khanum. In : *ibid.* – Altman, Carol – Grenet, Frantz (éd.) : Alexander's legacy in the East. Studies in honor of Paul Bernard. BAsInst 12 (1998), 23-30.

- Bopearachchi 1998** Bopearachchi, Osmund : *Sylloge nummorum Graecorum*. Graeco-Bactrian and Indo-Greek coins. The collection of the American Numismatic Society, part 9. New York 1998.
- Bopearachchi 1999** Bopearachchi, Osmund : Le dépôt de Mir Zakah. Le plus grand trésor du monde, son destin et son intérêt. In : *Dossiers d'archéologie* 248 (novembre 1999), 36-43.
- Bopearachchi, 2007** Bopearachchi, Osmund : Acroliths from Bactria and Gandhâra. In : Meth-Srinivasan, Doris (éd.): *On the cusp of an era : Art in the Pre-Kushana world*. Leiden – Boston 2007, 119-132 et pl. 5.1-5.10.
- Bopearachchi – Flandrin 2005** Bopearachchi, Osmund – Flandrin, Philippe : Le portrait d'Alexandre. Histoire d'une découverte pour l'humanité. Monaco 2005.
- Bopearachchi – Landes – Sachs 2003** Bopearachchi, Osmund – Landes, Christian – Sachs, Christine : De l'Indus à l'Oxus. Archéologie de l'Asie Centrale. Catalogue de l'exposition Musée de Lattes 2003.
- Bordeaux 2015** Bordeaux, Olivier : Les successeurs d'Alexandre le Grand en Asie centrale et en Inde, à partir des études de coins et de la restitution des trésors monétaires. Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne 2015.
- Briant 2010** Briant, Pierre : *Alexander the Great and his empire* (trad. A. Kuhrt). Princeton 2010.
- Bracey 2011** Bracey, Robert : Review of the Alexander medallion. Exploring the origins of a unique artefact. In : *NumChron* (2011), 487-494.
- Coloru 2009** Coloru, Omar : *Da Alessandro a Menandro. Il regno Greco di Bactriana*. Pisa 2009.
- Callataÿ 2013** Callataÿ, François de : Pourquoi le »distatère en or au portrait d'Alexandre« est très probablement un faux moderne. In : *RNum* 170 (2013), 175-189.
- Lecuyot 2013** Lecuyot, Guy : Fouilles d'Aï Khanoum IX. L'habitat. Mémoires de la DAFA 34. Paris 2013.
- Holt 1993** Holt, Frank L. : *Alexander the Great and Bactria*. Leiden 1993.
- Holt 2003** Holt, Frank L. : *Alexander the Great and the mystery of the elephant medallions*. Berkeley 2003.
- Holt 2005** Holt, Frank L. : *Into the land of bones. Alexander the Great in Afghanistan*. Berkeley 2005.
- Holt 2012** Holt, Frank L. : *Lost world of the golden king : In search of Ancient Afghanistan*, Berkeley 2012.
- Holt – Bopearachchi 2011** Holt, Frank L. – Bopearachchi, Osmund (éd.): *The Alexander medallion. Exploring the origins of a unique artefact*. Lattes 2011.
- Houghton – Lorber 2002** Houghton, Arthur – Lorber, Catharine : *Seleucid coins. A comprehensive catalogue. Part I, Seleucus I through Antiochus III*. New-York – Lancaster – London 2002.
- Kritt 2015** Kritt, Brian : *New discoveries in Bactrian numismatics. Classical numismatic studies* 8. Lancaster 2015.

Le Rider - Callatä 2006 Le Rider, Georges – Callatä, François de : Les Séleucides et les Ptolémées. L'héritage monétaire et financier d'Alexandre le Grand. Paris 2006.

Litvinskij 1998 Litvinskij, Boris A. : La civilisation de l'Asie centrale antique (trad. L. Vaysse). Archäologie in Iran und Turan, Bd. 3. Rahden 1998.

Senior 1982 Senior, Robert C. : Sale list. England, 1982.

ANTONIO INVERNIZZI

LE PORTRAIT CHEZ LES PARTHES

Les monnaies nous permettent de connaître la série complète des portraits des souverains arsacides. À ces documents il faut ajouter les portraits monétaires des rois vassaux de la Perside, l'Élymaïde, la Characène, l'Osrohène. On peut donc suivre de près l'évolution du style du portrait royal monétaire parthe à partir de la deuxième moitié du III^e siècle av. J.-C. jusqu'au premier quart du III^e siècle ap. J.-C. La variété des formes en est considérable, car ce long laps de temps est marqué en Orient par les profonds changements culturels consécutifs aux conquêtes d'Alexandre et ensuite par le renversement des normes de la représentation figurée qui concerne d'ailleurs tout le monde antique, en un mot par le passage d'un naturalisme de matrice hellénistique aux formes de l'Antiquité tardive, qui en sont souvent la négation.

Et pourtant ces témoignages si abondants ont des limites objectives. Les images que les souverains confiaient à la circulation monétaire – portraits, motifs, symboles – répondent en effet à des exigences primaires particulières, non seulement artistiques mais aussi politiques et économiques. Le portrait monétaire a ses propres lois techniques et idéologiques et, en principe, sa présentation et son évolution ne coïncident pas forcément avec les caractères des portraits en sculpture et peinture. Ces derniers nous sont malheureusement parvenus en très petit nombre à l'époque parthe ancienne, qui correspond à l'âge hellénistique, et la distribution des documents dans les différentes régions de l'empire durant l'époque parthe tardive, bien plus riche de documents, est largement hétérogène. Par conséquent, on est loin de bien connaître l'évolution de l'art du portrait chez les Parthes.

En abordant cet argument, il ne sera question des portraits monétaires que pour signaler quelques points importants de convergence avec de rares données de la sculpture, ce qui n'exclut *a priori* pas tout à fait l'existence contemporaine de styles d'exécution différents, notamment

en considération des diversités régionales qui caractérisent l'art dans l'empire parthe. Mais pour les tout premiers débuts de l'âge parthe, le recours aux monnaies est inévitable, car ne sont connues à ce jour que des pièces frappées en Asie centrale par Arsace I^{er} (238–211 av. J.-C.)¹ et ses successeurs immédiats. Dans ces images, il est difficile de reconnaître des traits qui révèlent le physique ou le caractère du roi. Ce sont des portraits intentionnels et typologiques, réglés par des soucis d'identification de l'état royal (la tiare, le profil à gauche opposé au profil séleucide à droite) plutôt que de la personne du roi. Arsace devenait d'ailleurs un titre, comme César pour les Romains.

Rien ne change, au delà de la main du graveur, jusqu'à la conquête de Séleucie-du-Tigre par Mithradate I^{er} (165–132 av. J.-C.) en 141 av. J.-C.² Le choix de cet atelier comme siège privilégié pour l'émission des tétradrachmes royaux marque un tournant décisif dans la conception du portrait monétaire arsacide en étroite relation avec la création de l'empire. Mithradate adopte iconographie et style séleucides, et le portrait de ses premiers tétradrachmes³ peut bien être considéré à la fois comme un produit de l'art parthe ainsi que de l'art séleucide, le graveur étant sans doute séleucide. Une telle adhésion ne répond pas seulement à des soucis politiques de légitimation de la prise arsacide du pouvoir, mais à des motivations culturelles plus générales et profondes, qui restent valides également sous les premiers successeurs, Phraate II (132–127 av. J.-C.)⁴ et Artaban I^{er} (126–122 av. J.-C.).⁵ Les images de ceux-ci sont également conçues d'après le goût hellénistique du portrait, c'est-à-dire que ce sont des portraits qui révèlent une physionomie déterminée, bien que plus ou moins idéalisée. Par contre, dans son dessin général, le portrait monétaire s'éloigne assez tôt des modèles séleucides en représentant le buste du roi.

1 Sellwood 1980, séries S1–4; Sulla via di Alessandro 2007, 51, n. 27. Cf. les remarques sur les premiers types monétaires arsacides dans Invernizzi 2001, 134–135.

2 Sur l'histoire des premiers Arsacides et sur la durée du règne de Mithradate I^{er} voir Assar 2006a et Assar 2006b. Sur les conquêtes de Mithradate I^{er}, voir Olbrycht 2010.

3 Sellwood 1980, série S13; Ghirshman 1962, 114, fig. 135; Invernizzi 2001, 145, fig. 8; Sulla via di Alessandro 2007, 51, n. 28.

4 Sellwood 1980, série S17; Sinisi 2008, 235, fig. 2.

5 Sellwood 1980, série S21; Sinisi 2008, 232, fig. 1d.



1 Nisa, »Salle Ronde«: portrait de Mithradates I^{er}, argile crue

Précisément à ce moment historique de la création de l'empire, un premier témoignage de sculpture révèle l'existence d'une conception stylistique du portrait analogue à celle du portrait monétaire. La statue fragmentaire d'argile crue de dimensions monumentales mise au jour à Nisa Parthe⁶ (fig. 1) est un portrait physiognomique. Le modelé du visage est emprunté à un frais naturalisme de goût hellénistique et l'expression fière caractérisée par le nez est tempérée par une longue barbe qui

6 Invernizzi 2001, 145–147, fig. 9; Invernizzi 2009, 129, fig. 10.2; Bollati 2008, 175, Area F12, pl. XXV–XXVII; Invernizzi 2011a, 197, fig. 8; Invernizzi 2011b, 683, fig. 18.

confère au personnage l'air digne d'un philosophe. Dans ce portrait j'ai proposé de reconnaître Mithradate I^{er}, mais ce qui importe, bien plus que son identification, est sa correspondance stylistique avec les portraits des monnaies frappées à Séleucie-du-Tigre par Mithradate I^{er} et ses premiers successeurs. La statue d'argile a été certainement créée à Nisa par un artiste grec ou formé dans un atelier grec de l'Asie centrale, mais le naturalisme vigoureux de ce visage ne surprend pas en ce temps et en ce lieu où des artistes grecs de très haute valeur ne s'appliquent pas seulement à l'aménagement décoratif des bâtiments monumentaux mais sont engagés dans la création de l'apparat iconographique des symboles et des motifs idéologiques de la royauté arsacide.⁷ À Séleucie, Mithradate I^{er} a pu tout naturellement avoir recours au service des graveurs déjà au travail dans l'hôtel de la monnaie local ; à Nisa, œuvraient des artistes de la Parthie ou d'une région proche de l'Asie centrale, qui s'exprimaient dans un langage plus réaliste que celui convenable pour un portrait monétaire.

La statue faisait partie d'un groupe de sculptures d'argile crue placées dans la Salle Ronde, dont on n'a récupéré que quelques fragments.⁸ Il s'agit là vraisemblablement de portraits commémoratifs de personnages royaux habillés à la mode grecque, mais aussi à l'iranienne et en habit militaire. Le bâtiment était une sorte de mausolée ou, mieux, de mémorial royal⁹, érigé vraisemblablement en l'honneur de Mithradate I^{er} et d'autres membres de la dynastie. Tant l'existence d'un groupe de statues que leur placement dans un espace de vénération en quelque sorte sacrée sont des nouveautés significatives pour l'art de l'Iran ancien, et dénoncent une influence grecque.

Parmi les précédents classiques, on peut rappeler le groupe de statues de la famille royale macédonienne, ouvrage de Léocharès, exposé dans le Philippeion, la tholos que Philippe II fit bâtir dans le sanctuaire de Zeus à Olympie après la bataille de Chéronée (338 av. J.-C.) à fin de propagande politique et religieuse.¹⁰ *Mutatis mutandis*, les sculptures de Nisa peuvent être considérées dans une certaine mesure comme une adaptation parthe de buts politiques et religieux analogues. À Nisa, la commémoration dynastique a lieu dans un espace monumental circulaire

7 Invernizzi 1995b.

8 Invernizzi 1998a ; Sulla via di Alessandro 2007, 31, fig. 3 ; Bollati 2008.

9 Košelenko 1977, 57-64 ; Invernizzi 2001, 147. Sur le culte royal en Parthie, cf. Dabrowa 2009.

10 Schultz 2009 ; Invernizzi 2011a, 199, fig. 12. Sur la propagande politique des premiers Arsacides, voir Dabrowa 2008.

dont la forme se rattache exclusivement à des traditions architecturales funéraires locales.¹¹ Mais l'idée d'un groupe de statues honoraires qui ne sont pas des images de dévots consacrées aux dieux dans un temple, suivant des pratiques communes soit dans l'Orient ancien soit en Parthie (voir surtout Hatra), mais qui sont elles-mêmes des objets de dévotion, peut être rapportée à une origine grecque, hellénistique. Les formes commémoratives de la monarchie macédonienne servaient de modèle aux princes de l'Asie hellénisée et l'autocélébration des Argéades à Olympie n'était probablement pas inconnue aux artistes hellénistiques ou hellénisants de l'Asie centrale. Des notions pareilles peuvent bien avoir influencé les artistes engagés à Nisa dans la célébration des Arsacides, directement ou par l'intermédiaire d'autres exemples du IV^e siècle en Asie, comme le groupe statuaire de bronze des Hékatomnides de Carie à Iasos¹² et éventuellement des réalisations séleucides qui demeurent inconnues¹³.

11 Invernizzi 2014 ; Invernizzi 2016.

12 Sur la reconstruction du groupe statuaire de Iasos, voir Masturzo 2015, fig. 17–18. Cf. Henry 2016 dans ce même volume. Sur les bases des statues du monument, voir Berti et al. 2010. Le Mausolée d'Halicarnasse et le *hiérothesion* d'Antiochos I^{er} de Commagène à Nemrud Dagh (Sanders 1996) célèbrent les dynastes avec une ornementation sculptée encore plus riche et variée.

13 L'existence d'un culte royal séleucide en 193 av. J.-C. est prouvée par la trouvaille à Nehavand, l'ancienne Laodicée en Iran occidental, d'une stèle avec une inscription d'Antiochos III relative à l'institution du culte de la reine Laodice (Robert 1949 ; Callieri 2001, 104, fig. p. 100). Mais les témoignages du culte royal séleucide sont génériques et fragmentaires. Les sources cunéiformes de la Babylonie (Pirngruber 2010) ne nous informent sur l'existence ni de mausolées ni de statues des rois. Le fondateur de la dynastie était cependant l'objet d'un culte à Séleucie de Piérie, où le Nikatoreion avait la structure d'un *téménos*, comme c'est le cas de l'hérôon de Kinéas et du «Mausolée au caveau de pierre» à Ai Khanoum en Bactriane. Dans les deux villes, ces lieux cultuels étaient étroitement associés au palais (Canepa 2010, 7–10) et des cérémonies officielles de culte se déroulaient sans doute dans ces établissements, mais les pratiques honoraires et les rituels funéraires dans l'empire séleucide restent largement inconnues. Dans le sud de la Babylonie, les deux *tumuli* circulaires de Frehat en-Nufeġi près d'Ourouk sont des documents exceptionnels. Le plus petit, qui a été l'objet de fouilles, a révélé la tombe d'un personnage de haut rang du III^e siècle av. J.-C. appartenant peut-être à l'entourage royal (Pedde 1995). Par leur typologie et leur construction ces *tumuli* représentent un lien entre les usages funéraires de la Macédoine et ceux des steppes. C'est à une variété de ces derniers que l'on peut rattacher aussi la Salle Ronde de Nisa (Invernizzi 2014 ; Invernizzi à paraître).

Par rapport au portrait monétaire de Mithradate I^{er}, celui de Mithradate II (121–91 av. J.-C.) accroît de plus en plus l'expressivité des éléments physiologiques.¹⁴ Mais les traits sereins hellénisants des prédécesseurs cèdent la place à un style linéaire plus stylisé et à l'adoption d'éléments iconographiques plus clairement iraniens (la tiare, le style de la barbe). Dans la sculpture monumentale, les portraits de la Salle Ronde ont entretemps fait école à Nisa où, à une époque que l'on peut vraisemblablement placer dans la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C., d'autres statues d'argile crue de même format furent installées dans la Salle Carrée lors de sa deuxième phase de construction.¹⁵ Il en subsiste trois têtes, dont deux – un guerrier (fig. 2) et un personnage à tête nue (fig. 3) – conservent presque entièrement leur visage.¹⁶ Il pourrait s'agir

Quant aux monuments honoraires avec des statues des Séleucides, nos connaissances sur le portrait royal monumental sont encore plus réduites. À Séleucie de Piérie on n'a trouvé aucune statue des fondateurs, et dans les régions orientales l'identité du personnage dont seul le visage a été trouvé dans le « Temple à niches indentées » d'Aï Khanoum est incertaine (Cambon 2006, 151 et 264, n. 12). La tête de bronze avec diadème trouvée en pièces à Shami en Élymaïde (Stein 1940, 150–151, pl. 4, 5.1; Fleischer 2000, 227–228; Callieri 2001, 109–111) appartenait à une statue monumentale représentant vraisemblablement un roi séleucide, mais il s'agit là d'une dédicace votive, non d'un objet cultuel.

Quant aux statues de la Salle Ronde de Nisa, dont on a trouvé seulement de menus fragments, il n'y a aucune certitude qu'elles aient été créées pour former un vrai groupe sculpté. Les fouilles n'ont donné aucune information précise sur leur emplacement dans la salle et les bases sur lesquelles elles étaient placées n'ont pas laissé la moindre trace, étant vraisemblablement en matière périssable. Par conséquent, la contemporanéité de ces sculptures, pourtant probable, n'est pas assurée.

14 Cette progression, déjà annoncée dans les portraits des tétradrachmes frappées à Séleucie du Tigre (Sellwood 1980, S23 et S24; Sulla via di Alessandro 2007, 51, n. 29), devient surtout claire dans les pièces des séries S25–29, frappées en Iran à Ecbatane et Rhagae. La mise en valeur des éléments typologiques iraniens se poursuit sur certaines émissions des successeurs, de Gotarse I^{er} (Sellwood 1980, série S 33), à Orode I^{er} (Sellwood 1980, série S 31), et à Phraate III (Sellwood 1980, série S38–39).

15 Pugačenkova 1958, fig. p. 86 et 94; Ghirshman 1962, 28, fig. 37. Des niches ne sont plus prévues dans la nouvelle restitution de la salle mise au point par Pilipko 1996, pl. 57, où les statues sont placées sur une sorte d'étroite console dans la partie supérieure de la paroi.

16 Pilipko 1989, 1991 et 1995; Invernizzi 2000, fig. 4; Invernizzi 2001, 147–151, fig. 10–11; Invernizzi 2011a, 197, fig. 6.



2 Nisa, »Salle Carrée«: tête de guerrier, argile crue



3 Nisa, »Salle Carrée«: tête de prince, argile crue

ici d'une galerie de divinités ou, mieux, de personnages humains, d'ancêtres, historiques ou mythiques, commémorés en série tout autour de la salle, mais leur identité reste incertaine.

Le style hellénisant de ces sculptures se place dans une ligne de nette continuité avec celui des sculptures de la Salle Ronde. Le regard héroïque et les mèches libres des cheveux agités par le vent du prince tête nue pourraient bien convenir à un portrait royal idéalisé, et on aimerait savoir si l'influence des modèles hellénistiques a pu aller jusqu'à reproduire l'*anastolè* des cheveux d'Alexandre. Mais l'état de conservation ne permet même pas de vérifier la présence du diadème, que plusieurs rois arsacides ont choisi de préférence parmi les *regalia*, à partir de la moitié du I^{er} siècle av. J.-C. jusqu'à Vologèse I (51-79 ap. J.-C.). Parmi les souverains de cette période, on découvre un certain air de famille iconographique et stylistique surtout avec Orode II (57-38 av. J.-C.)¹⁷, ce qui pourrait offrir une vague indication chronologique.

17 Sellwood 1980, série S45-47; Ghirshman 1962, 114, fig. 144; Sulla via di Alessandro 2007, 52, n. 34; Sinisi 2008, 238, fig. 3.



4 Ikaros: caricature d'un roi parthe, terre cuite

Les têtes de la Salle Carrée (fig. 2 et 3) ont été, elles aussi, modelées par des artistes de valeur d'Asie centrale de formation hellénistique, dans un style hellénisant encore relativement frais et dans une technique hellénistique. Celle-ci est particulièrement évidente dans la tache de chaux blanche sur la pupille du guerrier, qui rend le reflet d'un éclat de lumière. Mais si on compare plus en général ces têtes à l'expressivité réaliste du portrait de la Salle Ronde, bien que celui-ci n'ait plus d'œil, leur regard paraît plus figé et leur expression plus compassée, de sorte qu'on dirait difficilement qu'elles ont été peintes sur le modèle vivant.

L'époque hellénistique a un goût particulier pour le modelage de l'argile ; à cet égard, il vaut la peine de mentionner, à un niveau bien différent de qualité de production et dans une autre région, une figurine en terre cuite représentant un souverain trônant en habit iranien (fig. 4). Cette petite sculpture a été modelée à la main dans l'île d'Ikaros, à l'embouchure du golfe Persique, à une époque qui doit être antérieure à la

conquête arsacide.¹⁸ Au premier coup d'œil, on pourrait y voir un vrai portrait honoraire, mais en réalité il s'agit là d'une caricature, précisément d'un roi parthe¹⁹, car pour la tête on a utilisé une tête de femme moulée, sur laquelle on a modelé à la main la couronne et la longue barbe, ce dernier détail exprimant la condition royale, comme dans la tête de la Salle Ronde de Nisa. L'esprit de cette moquerie est on ne peut plus grec et on se souvient à ce propos du caractère efféminé de la mode parthe qui deviendra un *topos* fréquent dans la littérature romaine.

Les monnaies du I^{er} siècle av. J.-C. me paraissent orienter la chronologie des sculptures mises en lumière à Shami. Le portrait d'Orode II (57–38 av. J.-C.)²⁰ est idéalement physionomique et certaines séries reproduisent même un détail comme la prétendue verrue arsacide du front, qui est interprétée comme une donnée physique permanente ou comme un signe temporaire, détail se rapportant en tout cas au rang royal et élément commun à d'autres souverains du monde parthe, notamment aux seigneurs hatréens²¹ (fig. 14). Mais dans l'ensemble, le portrait d'Orode apparaît idéalisé et, dans cette même période, la petite tête de marbre avec diadème de Shami²² (fig. 5) qui représente un dignitaire ou un dynaste de l'Élymaïde peut être considérée comme une *interpretatio parthica* de certaines caractéristiques du modelé hellénistique. Le traitement lumineux des surfaces, polies et presque diaphanes, est une spécificité courante des petites sculptures lithiques travaillées à la grecque dans l'empire parthe des siècles précédant notre ère. Cette sculpture, de petites dimensions mais d'une qualité tout à fait remarquable, met bien en valeur la personnalité du sujet avec son idéalisation poussée au delà du naturalisme objectif.

18 Mathiesen 1982, 30–36, n. 67, fig. 21a–d; Mathiesen 1992, vol. II, 170–172, n. 92, fig. 31.

19 Voir mon compte rendu de Mathiesen 1982, dans *Mesopotamia*, 18–19 (1983–1984), 254.

20 Sellwood 1980, série S45–47; Ghirshman 1962, 114, fig. 144; Sulla via di Alessandro 2007, 52, n. 34; Sinisi 2008, 238, fig. 3.

21 Voir plus loin. Cf. aussi la tête avec tiare Fig. 20, note 59, et deux têtes de personnages romains Fig. 23, note 64.

22 Stein 1940, 133–134, fig. 48–49; Ghirshman 1962, 96, fig. 107A; Ghirshman 1976, pl. CXXXV, 1–2; Colledge 1977, pl. 8c; Kawamy 1987, 174–175, pl. 17; Mathiesen 1992, vol. II, 167–168, n. 86; Invernizzi 2000, 244–245, n. 135.



5 Shami: tête de prince élyméen, marbre



6 Suse: tête de femme ou déesse, marbre

Une œuvre de taille réelle, la tête de femme couronnée de Suse²³ (fig. 6), réalisée par un artiste peut-être grec de la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C., Antiochos fils de Dryas, traduit une vision complètement naturelle suivant le goût hellénistique du modelé délicat du visage. Les divergences d'opinions sur l'interprétation de la figure comme une reine parthe divinisée ou une déesse humanisée touchent au problème de l'existence, en Parthie, d'un phénomène bien connu dans l'art hellénistique : l'humanisation de la divinité face à la divinisation et l'héroïsation de l'homme. Dans cette période, les traits du visage sont souvent surchargés en un sens expressif pseudo-personnel, et ce même dans des produits artisanaux comme les *rhyta* d'ivoire de Nisa Parthe.

Le problème du rapport humain-divin dans la sculpture de la Parthie a été soulevé à propos d'une statue de Nisa datant de la deuxième moitié

23 Plusieurs interprétations ont été avancées : déesse, Tyché, la reine Mousa épouse de Phraate III, reine parthe non identifiée, femme. Voir Cumont 1939; Ghirshman 1962, 96, fig. 107b; Colledge 1977, pl. 9c; van den Berghe 1978, 140; Colledge 1979, 225-226, fig. 4; Kawami 1987, 168-169, n. 7, pl. 10; Colledge 1990; Peck 1993, pl. XVII; Daems 2001, 49-50 et 131, fig. 183; Amiet 2001, 248-249 et 273, fig. III, 9; Parlasca 2002; Merkelbach, Stauber 2005, 73, n. 401; Pasmans 2005, 2, fig. 1; Strugnelli 2008, 287-288, fig. 5; Invernizzi 2009, 129, fig. 10,1. Sur les reines parthes voir Bingwood 2008 et Brosius 2010; sur la reine Mousa: Bigwood 2004 et Gregoratti 2012, 184-186.



7 Shami: tête de prince élyméen, bronze

du II^e siècle av. J.-C. qui représente Aphrodite Anadyomène. À sa découverte, cette sculpture avait été interprétée comme l'image de la princesse arsacide Rhodogune²⁴, fille de Mithradate I^{er} et épouse de Démétrios II

24 Masson – Pugačenkova 1957. Voir la traduction italienne de cet article dans Invernizzi 2009, 153–163. Cette statuette a été généralement considérée comme étant d'importation (surtout par Bernard 1979, 129–133), mais une étude détaillée de l'original au musée d'Ashgabat a montré qu'elle ne peut avoir été sculptée qu'à Nisa ou plus généralement en Parthie, où d'ailleurs travaillaient d'autres artistes de formation hellénistique (Invernizzi 2009, 3–41). Des parties non secondaires de la statuette étaient modelées sur des pièces en stuc ou en pierre attachées. Les cheveux, notamment les masses libres entre la tête et les mains, étaient modelés en stuc, et auraient difficilement pu survivre sans dommage au long voyage de la Méditerranée jusqu'à l'Asie centrale. Aussi une partie des plis du manteau qui enveloppe les jambes fut modelée séparément sur des morceaux de la même pierre collés au bloc principal, mais aujourd'hui perdus; tout le drapé fut ensuite peint en rouge pourpre. Ce sont là des techniques largement répandues dans l'Asie hellénisée pour compléter des détails même importants de statuettes de petites dimensions, vu la rareté de bonne pierre à sculpter. Mais, de l'analyse de la statuette, il ressort surtout que les deux parties principales dont elle se compose sont de matière bien différente: le torse est de marbre, matière certainement importée, et la base est de pierre grise, matière certainement locale, ce qui implique que la statuette entière a été sculptée en Asie centrale.



8 Hung-e Azhdar: relief rupestre

lors de sa captivité parthe, en vertu de l'expression étrangement sévère du visage de la déesse. Cependant, cette particularité est un caractère stylistique assez commun dans la petite sculpture de l'Asie hellénisée et la sculpture de Nisa est par ses dimensions une statuette²⁵. La technique d'exécution de son visage et en particulier le tracé assez flou de ses yeux trouvent une bonne comparaison dans la tête de marbre de Shami. Par contre, les traits physiologiques de la tête de Suse paraissent beaucoup mieux personnalisés, même en cas d'une interprétation divine du sujet.

La tête de la grande statue de bronze de Shami²⁶ représentant un prince élyméen (fig. 7) permet d'établir que le processus de création d'une vision stylistique complètement parthe du portrait est en cours de pleine réalisation durant cette époque de l'hellénisme tardif. Comparé aux têtes de la Salle Carrée de Nisa, le visage du prince en bronze avec sa froide caractérisation physiologique, son idéalisation et son modelé

²⁵ Invernizzi 2009, 3-41, pl. I-VIII; Sulla via di Alessandro 2007, 62, fig. 1; Invernizzi 2011a, 195, fig. 4; Invernizzi 2011b, 688, fig. 25. Les doutes sur la pertinence de la tête avec la statue avancés par Colledge 1987 dans la légende de sa pl. VII ne reposent sur aucun support objectif.

²⁶ Godard 1937; Stein 1938, 324, pl. 10; Stein 1939; Seyrig 1939; Stein 1940, 130-132; Ghirshman 1962, 88, fig. 99; Gall 1969-70, 302-303, pl. 59.1-2 et 61.1; Ghirshman 1976, pl. CXXXV3; Colledge 1977, pl. 12; Colledge 1987, 162, pl. XIV; Kawamy 1987, 169-171, pl. 11; Mathiesen 1992, vol. II, 166-167, n. 80; Sarkhosh Curtis 1998, fig. 1; Gall 1998, pl. 3a-b; Invernizzi 2000, 230, fig. 1; Sulla via di Alessandro 2007, 159, fig. 4; Invernizzi 2011a, 192, fig. 1b. Sur le costume parthe, voir Sarkhosh Curtis 1993 et 1998.

simple et raide marque un pas ultérieur vers la régression définitive du naturalisme qui triomphera dans l'âge parthe tardif, ce qui devient surtout évident ici grâce à l'iconographie totalement iranienne de la figure. Les deux têtes de Shami (fig. 5 et 7), la petite en marbre et la monumentale en bronze, réalisent au plus haut niveau deux formes de portrait dont le contraste est seulement apparent. L'une et l'autre ont assimilé et dépassé, chacune à sa manière, la leçon du naturalisme hellénistique, dont les traces, plus évidentes dans la tête de marbre, restent harmonieusement subordonnées à un intérêt accentué pour la correspondance des traits physiologiques et la régularité des données iconographiques – ce qui convient aussi aux têtes de la Salle Carrée de Nisa.

D'une époque comprise entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} ap. J.-C. on peut dater un autre portrait officiel, le cavalier du relief rupestre d'Hung-e Azhdar, en Élymaïde²⁷ (fig. 8) devant lequel, à une époque parthe assez tardive, on sculpta des personnages debout qui ont effacé les figures qui devaient compléter la scène triomphale originale. La typologie hellénistique du cavalier fut adaptée au goût parthe pour célébrer non un roi arsacide mais un prince local victorieux. La dureté de la roche est en partie responsable du caractère du modelé du visage, dont la plasticité aux forts contrastes de clair-obscur aboutit à des résultats fort différents du traitement des têtes de Shami.

On retrouve les mêmes effets dans d'autres reliefs rupestres, par exemple dans le rocher de Bisoutoun qui représente un sacrifice offert sur un autel par un personnage où l'on doit reconnaître un portrait.²⁸ Au-delà du conditionnement partiel de la matière du support, que l'on retrouvera en Élymaïde jusqu'à la fin de l'époque parthe, en particulier dans les reliefs rupestres de Tang-e Sarvak²⁹, l'apparente pluralité des styles d'exécution dans la sculpture parthe contemporaine doit beaucoup à la formation différente des artistes et, dans une situation générale de

27 Vanden Berghe 1963; Ghirshman 1976, pl. CXXXIV, 3; Colledge 1977, pl. 17; Vanden Berghe – Schippmann 1985, 32–38 et 125–130, pl. 1–16; Kawami 1987, 124, n. 49, pl. 57–60; Mathiesen 1992, vol. II, 135–136, n. 11, fig. 18; Gall 1998, pl. 8a–b; Invernizzi 1998b; Sulla via di Alessandro 2007, 30, fig. 2; Messina – Mehr Kian 2010; Invernizzi 2011a, 194, fig. 2; Messina 2014.

28 Ghirshman 1962, 53, fig. 66; Gall 1969–70, 315, fig. 6; Colledge 1977, pl. 16; Kawami 1987, 160–162, pl. 4–5; Mathiesen 1992, vol. II, 175–176, n. 96; Gall 1996, pl. 13–14.

29 Vanden Berghe, Schippmann 1985, 75–77 et 161, pl. 37; Mathiesen 1992, vol. II, 119–121, n. 1, fig. 1.



9 Suse: tête d'homme

forte caractérisation régionale, dépend seulement dans une moindre mesure des facteurs chronologiques.

Et pourtant, hormis l'apparente variété, la conception du portrait reste essentiellement la même. Entre le réalisme de surface du cavalier élyméen et celui de la tête d'homme de Suse³⁰ (fig. 9), il n'y a comme différence importante que la technique d'exécution. De la description plastique des traits du visage du cavalier, exprimée par des lignes en fort clair-obscur, ressort presque un effet de dessin surchargé, qui correspond substantiellement au goût descriptif de la tête de Suse, où les lignes à sillons légèrement incisés sur le visage restent en surface, la différence étant surtout technique. Dans les deux cas, il s'agit d'un réalisme éloigné du réalisme gréco-romain contemporain, un réalisme que l'on pourrait appeler conventionnellement typologique et déjà proche du transcendant.

Justement à cette époque, entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} ap. J.-C., dans les régions occidentales de l'empire entre l'Élymaïde et la Mésopotamie, on définit les règles de la composition et du style qui caracté-

30 Contenau 1943; Ghirshman 1962, 98, fig. 109; Kawamy 1987, 220, pl. 70; Colledge 1977; Colledge 1979; Mathiesen 1992, vol. II, 169, n. 88, fig. 30; Amiet 2001, 257–258 et 288, fig. III, 33; Sulla via di Alessandro 2007, 190–191, n. 111.

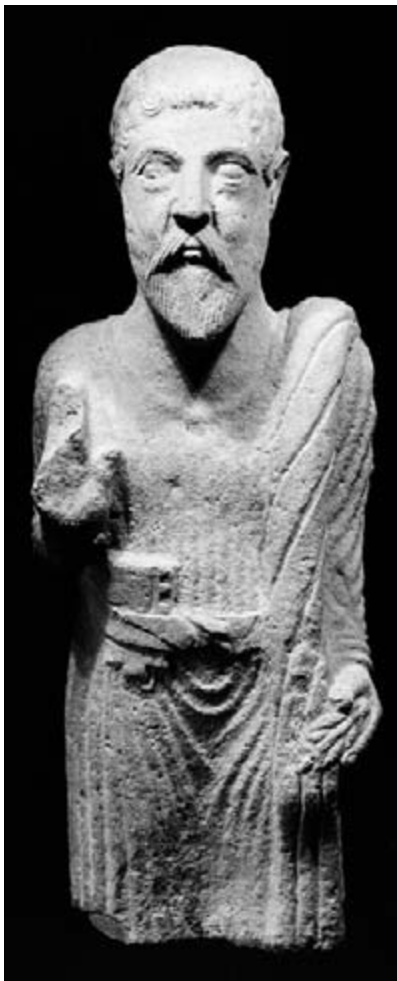
riseront l'art parthe tardif³¹, art que Rostovtzeff a décrit dans une étude qui demeure fondamentale.³² La structure naturelle de la figure chère à l'esthétique hellénistique finira par cesser d'être le point de départ de la création artistique ; le premier souci qui guidera la représentation des personnages ne portera plus sur leurs traits physiologiques réels, mais ce seront plutôt les signes extérieurs de leur état social (habillement, coiffure, etc.) qui devront s'imposer à l'apparence. Voilà les éléments qui vont désormais caractériser tant la statuaire que le relief et la peinture.

À la variété des résultats appréciée à l'âge hellénistique s'oppose l'uniformité typologique des œuvres parthes tardives et le développement ultérieur du portrait est de plus en plus caractérisé en un sens typologique. C'est du moins ce que l'on observe dans les régions occidentales de l'empire que l'on appelle *Greater Mesopotamia*, de l'Iran du S-O à la Mésopotamie septentrionale, d'où provient la presque totalité des témoignages connus. La conception structurelle des images ne change que dans les données iconographiques particulières et paraît répétitive dans la posture de la figure entière et dans la définition du visage. L'abondance des documents, qui contraste avec leur rareté aux siècles précédents, confirme qu'une vision unitaire a été finalement atteinte, au moins dans ces régions où l'ancien substrat culturel commun était encore bien vivant, ce qui n'exclut pourtant pas les différences stylistiques, parfois considérables, des réalisations individuelles. En effet la diversité des ateliers, des mains des artistes et de la qualité des œuvres aboutit à une considérable pluralité de résultats, parfois au sein d'un même centre de production, ce qui est particulièrement évident à Hatra, où florissait une vigoureuse activité au service d'une clientèle assez variée.

De manière générale, c'est presque une nouvelle histoire qui va maintenant commencer. Depuis le passage à l'ère vulgaire jusqu'aux derniers jours de l'empire parthe, et même au-delà, le portrait à figure entière, qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme, fera désormais l'objet d'une dédicace religieuse. Ce sera régulièrement un orant en totale frontalité, debout ou beaucoup plus rarement assis, le bras droit levé, la main ouverte vers le spectateur, ou tenant une offrande. Aucune différence de présentation ne distingue à cet égard l'Élymaïde de la Mésopotamie septentrionale, et les différences dans la réalisation des principes communs sont la conséquence de la pluralité d'ateliers régionaux et locaux.

31 Gawlikowski 1979.

32 Rostovtzeff 1935.



10 Kalgah: statue d'orant élyméen



11 Statue d'orant élyméen (Collection Rabenou)

Dans la région élyméenne, qui est formée d'une suite de plaines, de vallées et de montagnes où les liaisons routières ne sont pas faciles, des ateliers différents servaient les fidèles qui consacraient leurs images non loin de Suse, dans les sanctuaires de Masjid-e Suleiman et de Bard-e Néshandeh.³³ Quatre sculptures, grâce à leur état de conservation, nous

33 Ghirshman 1976, surtout 227–252 (sur le portrait parthe), pl. XXV–XXXIII, LXXI–XCI; Kawamy 1987, 175–177, 182–187, 208–209, 216–217, 219–221; Mathiesen 1992, vol. II, 151–164.

renseignent au mieux sur les caractères de cette production et sur l'évolution du portrait élyméen : l'orant de Kalgah, près de Masjid-e Sulaiman³⁴ (fig. 10) et celui de la collection Rabenou³⁵ (fig. 11), tous deux en ronde-bosse ; le dévot du Metropolitan Museum de New York³⁶ en relief ; l'officiant de Tang-e Sarvak³⁷, un relief rupestre. Ce dernier est le seul que l'on puisse dater avec quelque précision de la phase finale de l'époque parthe. Les quatre personnages suivent tous les mêmes normes de présentation, mais se distinguent par la variation de leur habillement, qui a cependant en commun un châle roulé suspendu à l'épaule gauche.

Des quatre personnages, celui de Kalgah (fig. 10) est le seul qui, malgré son expression figée, exprime encore une vague apparence de réalité dans la volumétrie de la tête et dans la plasticité du modelé du visage charnu aux yeux légèrement asymétriques. Voilà les traits stylistiques qui introduisent au goût régional élyméen. La stylisation encore assez fine de la robe plissée est apparemment tout ce qui reste de l'ancien naturalisme hellénistique, et il est possible que ce soit en rapport avec une date relativement ancienne de la sculpture, entre la fin du I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C. Vraisemblablement plus tardives et datables des I^{er}-II^e siècles paraissent les orants Rabenou (fig. 11) et de New York, dont le modelé des visages aux surfaces gonflées et lisses ne suit plus la structure osseuse naturelle de la tête. Le regard figé et devenu inexpressif des yeux n'a plus rien de terrestre, mais appartient déjà au domaine de la transcendance.

Enfin, au début du III^e siècle, le corps allongé hors proportion du personnage de Tang-e Sarvak est moins plat seulement par comparaison avec les figures frontales ajoutées en face du cavalier de Hung-e Azhdar vers la fin de l'époque parthe (fig. 8). Ces différences illustrent bien le développement des tendances des ateliers dans une même région. Le style linéaire et la qualité modeste de la figure de Tang-e Sarvak sont assez proches de la dernière représentation conventionnelle d'un roi arsacide sur une stèle de Suse, où Artaban IV (V) est en compagnie du satrape

34 Sarkhosh Curtis 1994, 201-204, pl. I ; Invernizzi 2000, 249, 251-252, n. 139.

35 Ghirshman 1962, 27, fig. 36 ; Gall 1969-70, 310-311, fig. 5 ; Ghirshman 1976, pl. CXXXVI ; Kawamy 1987, 217-218, pl. 66 ; Gall 1998, pl. 5a.

36 Ghirshman 1976, pl. CXXVII ; Kawamy 1987, 187, pl. 33 ; Sulla via di Alessandro 2007, 177-178, n. 91.

37 Ghirshman 1962, 55, fig. 68 ; Colledge 1977, pl. 19 ; van den Berghe, Schippmann 1985, 75-77 et 161, pl. 37 ; Kawamy 1987, 198-200, pl. 47.



12 Assur: tête d'homme



13 Doura-Europos: tête d'homme

de la ville Kwasaq.³⁸ Cette œuvre permet de bien juger l'énorme distance qui sépare l'art parthe tardif des premiers portraits royaux de l'époque hellénistique.

Les différences locales d'exécution et la pluralité des mains d'artistes sont particulièrement évidentes dans la Mésopotamie septentrionale où Assur, Doura-Europos et surtout Hatra nous ont livré des témoignages représentatifs des ateliers locaux respectifs. Parmi les sculptures parthes provenant du temple A d'Assur, il faut mentionner spécialement les trois stèles à figure entière qui remontent à une époque comprise entre la fin du I^{er} siècle av. J.-C. et le début du I^{er} siècle ap. J.-C. Deux stèles représentent un personnage de trois-quarts avec le visage de profil³⁹, la

38 Ghirshman 1962, 56, fig. 70; Colledge 1977, pl. 29; Kawamy 1987, 164-167, pl. 7; Mathiesen 1992, vol. II, 168, n. 87, fig. 29; Sarkhosh Curtis 1998, pl. IVb; Invernizzi 2000, 238, fig. 6; Amiet 2001, 245 et 259-260, fig. 5.

39 Andrae - Lenzen 1967, 105-106, pl. 59a, c (Ass. 1072, Ass. 1071); Gall 1969-70, 306, pl. 60; Colledge 1977, pl. 28a; Mathiesen 1992, vol. II, 190-191, n. 158-159, fig. 41-42; Gall 1998, pl. 4b-c. Une inscription date la stèle Ass. 1072 de l'ère séleucide 324 = 12/13 ap. J.-C. (Aggoula 1985, 26-28, n. 4).

troisième le montre frontalement⁴⁰. Au style d'exécution plat et linéaire de ces figures s'oppose une tête en ronde-bosse de même provenance⁴¹ (fig. 12). Ici le sens volumétrique, l'effet fortement plastique du traitement des cheveux, le modelé du visage aux surfaces pleines et lisses et les paupières dessinées en relief sont comparables aux sculptures hattéennes tardives.

Dans la région du Moyen-Euphrate, Doura est parthe jusqu'à la conquête romaine des Antonins, mais la culture de Doura romaine se maintient profondément enracinée dans la sensibilité artistique de l'époque précédente, de sorte que le style des sculpteurs et des peintres s'oriente vers une totale adhésion au style parthe tardif. Ce sont précisément les lois de la frontalité parthe que suivent les scènes aux figures humaines et divines du milieu religieux local. Datant du deuxième siècle ap. J.-C., les fresques du temple de Bel représentent le groupe familial de Bithnanaia⁴² dessiné complètement à plat contre une façade architecturale dépourvue du moindre sens spatial. Les officiants du sacrifice peint à côté, qui sont mieux préservés, se présentent eux aussi en totale frontalité ; et les traits nettement linéaires du visage de Conon⁴³, avec son regard dirigé vers l'éternel, annoncent bien à l'avance le style de l'Antiquité romaine tardive et de l'art byzantin. Sur les sculptures on découvre les mêmes effets. Parmi les autres œuvres, une tête d'homme se distingue par la disposition en stricte symétrie des mèches des cheveux et de la barbe réalisées en haut relief et par le sentiment de quasi-étonnement que le regard barré des yeux inspire (fig. 13).⁴⁴

Le nombre exceptionnel de sculptures qui représentent des divinités et des personnages humains mises au jour à Hatra et datables en général des II^e-III^e siècles provient du grand sanctuaire et des petits temples

40 Andrae – Lenzen 1967, 106, pl. 59b (Ass. 1759) ; Gall 1969–70, 306, pl. 61, 2 ; Colledge 1977, pl. 28b ; Mathiesen 1992, vol. II, 191–192, n. 160, fig. 43 ; Gall 1998, 77–78, pl. 4a.

41 Andrae – Lenzen 1967, 106–107, pl. 58e (Ass. 974) ; Mathiesen 1992, vol. II, 192–193, n. 161, fig. 44.

42 Breasted 1924 ; Cumont 1926, 41–176, pl. XXXI–XLII ; Perkins 1973, 36–41 (en particulier 40–41 pour la date tardive de la fresque), pl. 10 ; Colledge 1977, pl. 48c ; Downey 1977, pl. XLVII.

43 Ghirshman 1962, 46, fig. 59.

44 Baur 1932, 102–104, pl. XV, 1 et XVI, 1 (un prêtre de Hadad ou le dieu lui-même) ; Downey 1977, 79–80, pl. XVII, 63 (Hadad ou un dieu) ; Mathiesen 1992, vol. II, 203, n. 190, fig. 67.

de la ville, où les rois⁴⁵ (fig. 14), les nobles⁴⁶, les prêtres (fig. 15) et aussi un petit nombre de femmes de haute condition sociale⁴⁷ (fig. 16) avaient consacré leur image. La pose de ces dévots est la même que celle des dédicataires élyméens, mais la branche de palmier dans leur main gauche s'impose souvent à l'attention par ses dimensions. Une grande épée qui pend au flanc des nobles met en évidence le rang militaire de ces personnages, qui posent leur main gauche sur la poignée⁴⁸. D'autres attributs remplacent parfois la branche de palmier.⁴⁹ L'offrande des prêtres est caractéristique : ils prennent des grains d'encens dans une petite boîte tenue dans la main gauche⁵⁰ (fig. 15). D'autres statues votives renvoient à des cérémonies déterminées à l'occasion de la dédicace d'une image divine que l'officiant, appartenant aux plus hauts degrés de la société de

45 La statue du Temple IX (ici Fig. 14) est identifiée soit à Sanatruq I soit à Sanatruq II : Ghirshman 1962, 94, fig. 105 ; Hatra 1974, 300–301, n. 301 ; Basmachi 1976, 308, n° 52, fig. 243 ; Mathiesen 1992, vol. II, 214–215, n. 215, fig. 82 ; Invernizzi 2000, 242, fig. 9 ; Sulla via di Alessandro 2007, 79, fig. 7 ; Dirven 2008, pl. LXXI.

46 Voir les principaux types statuaires de la noblesse de Hatra réunis en dessin dans Winkelmann 2013, 238 et 354, fig. 68.

47 La statue de Abbu, femme de Sanatruq II, est exposée à l'extérieur des Grands Iwans, Hatra 1974, 9 et 70, n. 11 ; Basmachi 1976, 306, n° 33–4, fig. 226 ; Colledge 1977, pl. 13b ; Stierlin 1987, pl. 177 ; Mathiesen 1992, vol. II, 210, n. 206, fig. 76 ; Sommer 2003, 25, fig. 29. L'image de Dushfari, fille de Sanatruq II provient du Temple V, Ghirshman 1962, 95, fig. 106 ; Hatra 1974, 250–251, n. 240 ; Basmachi 1976, 304, fig. 222 (238 ap. J.-C.) ; Mathiesen 1992, vol. II, 205–207, n. 200, fig. 72 ; Gall 1998, pl. 10d ; Dirven 2008, pl. LXXVI. La statue assise de Abu bint Jabalu provient du Temple IV, Ghirshman 1962, 93, fig. 104 (identifiée comme Washfari) ; Hatra 1974, 219, n. 211 ; Basmachi 1976, 307, n° 41, fig. 235. Malka a consacré sa statue dans le Temple XIV, al-Aswad 2013, 112 et 340, fig. 39.

48 Statue du Temple IV, Hatra 1974, 225, n. 212 ; Basmachi 1976, 307, n° 45, fig. 238 ; Ghirshman 1962, 99, fig. 110 ; Dirven 2008, pl. LXXIV ; Statue du Temple III, Ghirshman 1962, 89, fig. 100 ; Hatra 1974, 208–209 n. 197 ; Colledge 1977, pl. 13a ; Gall 1998, pl. 10b ; Sommer 2003, 30, fig. 33.

49 Le personnage en habit simple du Temple VI (Hatra 1974, 258, n. 251) est interprété comme un marchand qui tient une bourse de monnaies dans sa main gauche. Basmachi 1976, 308, n° 51, fig. 242 propose d'y reconnaître un scribe avec à la main un récipient ou un instrument d'écriture.

50 Hatra 1974, 259, n. 252 ; Basmachi 1976, 308, n° 48, fig. 240 (Temple VI) ; Dirven 2008, pl. LXXIII (Temple V) ; al-Aswad 2013, 113 et 341, fig. 42 (Temple XIV).



14 Hatra: le roi Sanatruq II



15 Hatra: statue de prêtre

la ville, tient entre ses mains.⁵¹ Parmi ces dédicaces, il faut spécialement signaler la statuette de l'Aigle, symbole de Maran, dieu poliade de Hatra⁵² (fig. 22). Les statues de femmes sont beaucoup plus rares ; elles lèvent la main droite paume ouverte comme les hommes, mais soulèvent légèrement avec la gauche le bord du manteau qui les enveloppe (fig. 16). Elles portent une haute coiffure d'où pend un voile et sont parées de riches bijoux.

Les différences entre les portraits individuels concernent surtout l'habillement. Le costume de parade des rois (fig. 14) se compose d'une tunique et de pantalons, sur lesquels parfois s'ouvre complètement un

⁵¹ Hatra 1974, 62–63, n. 3–4 ; Stierlin 1987, pl. 179 ; Sarkhosh Curtis 1998, pl. IVa ; Sommer 2003, 24, fig. 28.

⁵² Stierlin 1987, pl. 181 ; al-Salihi 1991 ; Sommer 2003, 75, fig. 106. Sur l'identification du personnage avec Nasru, voir *infra*.



16 Hatra: statue de Abu bint Jabalu

pardessus. Leurs vêtements sont souvent très richement décorés et on peut les croire inspirés des habits de la cour arsacide.⁵³ Surtout, les tuniques et les ceintures sont couvertes d'un réseau serré de décors géométriques brodés en général de perles, les dessins figurés étant exceptionnels. Les vêtements des personnages de rang inférieur ou sacerdotal sont beaucoup plus simples (fig. 15).

53 L'habit de la statue attribuée à 'Abd Samya, fils aîné de Sanatruq I, et son successeur, qui était placée en pleine vue dans un édicule à l'extérieur du Temple Carré, porte une décoration brodée particulièrement somptueuse, qui fait exceptionnellement place à des motifs figurés (Hatra 1974, 67–68 n. 9 ; Basmachi 1976, 306, n° 33.2, fig. 226 ; Mathiesen 1992, vol. II, 210–211, n. 207, fig. 77 ; Dirven 2008, pl. LXXII). Un sujet figuré se retrouve aussi dans la statue de Nasru, le dédicant de l'Aigle (voir Fig. 22 et infra note 62).

La structure des visages, malgré leur générale uniformité typologique, présente une variété remarquable de solutions stylistiques, qui sont bien sûr en rapport avec la qualité des ouvrages et la diversité des sculpteurs et des ateliers, mais bénéficient aussi de relations artistiques intérieures et extérieures assez variées. Font ainsi l'objet d'interprétations assez différentes des traits du visage et de leur expression non seulement les portraits des personnages d'un même rang, mais aussi les portraits d'un même personnage, ce qui prouve la vitalité et la richesse de la vie artistique de la ville dans les derniers temps de l'époque parthe. Plusieurs artistes dotés d'une personnalité plus ou moins forte et parfois assez originale travaillaient dans les ateliers très actifs de Hatra, et dans des cas exceptionnels certains d'entre eux ont même voulu signer leur ouvrage, tel Shebiz, auteur de la statue de la prêtresse Maratib dédiée dans le Temple V en 235, qui a été malheureusement retrouvée acéphale.⁵⁴

On peut apprécier l'importance de la sensibilité expressive personnelle du sculpteur si l'on compare les têtes de trois statues du roi Sanatruq II. Parmi elles, deux⁵⁵ (fig. 14 et 17) s'imposent par la richesse des cheveux relevés en trois grandes masses de boucles serrées par un diadème, qui est surmonté par un aigle aux ailes déployées. Le goût plastique, presque baroque, de ces boucles contraste avec les fines mèches linéaires de la barbe et des moustaches, dont le dessin se répète dans le troisième portrait⁵⁶ ainsi que dans la plupart des statues de personnages barbus.⁵⁷ Mais cette troisième tête, qui porte une haute tiare, offre, malgré la qualité du travail, des traits plus conventionnels face à l'expression plus personnelle du visage des deux portraits à tête nue, malgré leur regard figé et absent.

La simple chevelure à boucles, qui est assez fréquente, s'accompagne d'une variété structurelle considérable des visages, arrondis ou plus allongés, et du traitement des surfaces, plus lisses, gonflées ou légèrement modulées. Les visages des statues féminines (fig. 16) sont eux aussi variés, mais aucun sculpteur ne paraît montrer un vrai intérêt pour l'ana-

⁵⁴ Basmachi 1976, 304, n° 23 (IM 56757).

⁵⁵ Pour la Fig. 14, voir Ghirshman 1962, 94, fig. 105; Hatra 1974, 300-301, n. 301; Invernizzi 2011a, 192, fig. 1b. Pour la Fig. 17 voir Hatra 1974, 65, n. 6; Terra tra i due fiumi 1985, 345 et 424, n. 237; Invernizzi 1986, fig. 29; Sommer 2003, 31, fig. 34.

⁵⁶ Stierlin 1987, pl. 179; Sarkhosh Curtis 1998, pl. IVa; Sommer 2003, 24, fig. 28.

⁵⁷ Voir par exemple Ghirshman 1962, 89, fig. 100; Hatra 1974, 208-209 n. 197; Colledge 1977, pl. 13°; Gall 1998, pl. 10b; Sommer 2003, 30, fig. 33.



17 Hatra: tête du roi Sanatruq II



18 Hatra: tête d'homme



19 Hatra: tête d'homme



20 Hatra: tête avec tiare

tomie réelle et la structure osseuse naturelle des têtes des personnages représentés. Ce sont les yeux, dont le dessin est moins varié, et leur regard inexpressif et transcendant qui s'imposent comme le trait principal d'une image qui néglige les formes réelles entre ces deux extrêmes : d'un côté un goût pseudo-réaliste⁵⁸ (fig. 18) qui se rattache à l'ancien style linéaire de la tête de Suse (fig. 9), et de l'autre un caractère que l'on aimerait appeler pré-byzantin (fig. 19).

L'expression moins vague et conventionnelle de certaines têtes paraît bénéficier de contacts avec la Syrie romaine et de possibles influences de son art. En particulier, les yeux d'un portrait avec tiare⁵⁹ dont les paupières s'allongent aux commissures externes (fig. 20) donnent au visage une expression beaucoup moins figée et conventionnelle, en tout cas très différente de celle de la tête de Doura avec le même dessin des yeux (fig. 13). Une autre tête⁶⁰ (fig. 21) fait exceptionnellement revivre le style plus expressif et le réalisme linéaire des traits, qui autrefois caractérisaient la tête de Suse (fig. 9), mais le modelé des surfaces révèle peut-être une influence étrangère et une expression générale pleine de vigueur et bien plus personnalisée que dans le cas du pseudo-réalisme d'autres portraits.

Une statue qui représente vraisemblablement le Seigneur Nasru dans l'action de consacrer une image de l'Aigle (fig. 22)⁶¹ est surtout originale en ce qu'elle révèle une combinaison presque mécanique d'éléments iconographiques et stylistiques locaux et d'un visage doté d'une caractérisation expressive tout spécialement vigoureuse. Le contraste entre la plasticité de la grande boule de cheveux surmontant la tête et la barbe compacte aux mèches finement incisées, dont le dessin est ici particulièrement mouvementé, entre dans les caractères habituels de la statuaire locale. Mais les cheveux très courts qui couronnent le front suivant la mode commune (fig. 17) forment un dessin proche de la mode romaine, qui est la conséquence de l'absence des boules latérales de cheveux. Et l'expression du visage surtout, que l'on dirait presque pathétique au sens étymologique du mot, paraît influencée par la mode et le style romain provincial.

58 Hatra 1974, 212, n. 199 ; Stierlin 1987, pl. 178 ; Dirven 2008, pl. LXX (Temple III ; »with scroll or moneybag«).

59 Invernizzi 1990, fig. 5-6. Un cercle analogue à celui de la tête de Romain couronné est incisé sur les tempes.

60 Ghirshman 1962, 90, fig. 101 ; Hatra 1974, 224-225, n. 216 ; Basmachi 1976, 307, n° 70, fig. 234 ; Invernizzi 1986, fig. 34.

61 Stierlin 1987, pl. 181. Cette identification est proposée par Al-Salihi 1991.



21 Hatra: tête d'homme



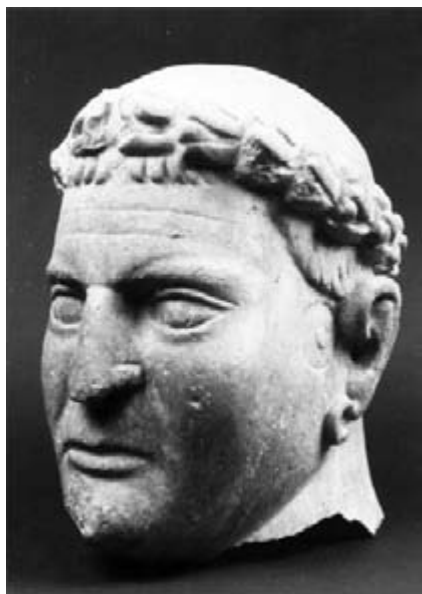
22 Hatra: tête de Nasru

On a observé qu'un souci expressif analogue caractérise les visages d'autres images divines rapportables à Nasru⁶², qui fut Prêtre Suprême et Seigneur de Hatra entre 114 et 138 ap. J.-C. Cette identification permet une datation de la statue dans une phase assez précoce de la prospère production sculpturale de la ville, et plus précisément permet d'établir une relation de ce portrait avec les années de l'expédition de Trajan en Mésopotamie, car ce fut justement sous la seigneurie de Nasru que Hatra échappa à la conquête romaine.⁶³

Une relation si étroite avec l'art romain provincial ne resta pas un épisode isolé à Hatra. Ce sont de toute évidence deux personnages romains qui y ont consacré leurs statues-portraits, créées à la façon de l'art de la province romaine de Syrie. Cela a pu vraisemblablement se passer

62 Al-Salihi 1991, 39. Nasru, représenté dans sa fonction de Prêtre Suprême, porte une tunique richement brodée et ornée d'une image d'Aphrodite, ainsi qu'un manteau qui révèle le panneau sacerdotal caractéristique (Al-Salihi 1991, fig. 1-2).

63 Nasru célébra l'échec de la prise de la ville par l'armée romaine dans ses inscriptions et dans un relief commémoratif (Hatra 1974, 113-115, fig. 88-90; Al-Salihi 1991, 39).



23 Hatra: tête d'un romain

à l'époque de l'alliance de la ville avec Rome à finalité anti-sassanide pendant les derniers temps de l'empire arsacide⁶⁴ (fig. 23). Bien que les sculpteurs soient locaux, ces portraits dénotent une tentative consciente de reproduire des formes proches de celles de la sculpture de la Syrie romaine et de créer des portraits à la physionomie et l'expression bien réelles. Des cercles sont incisés sur les tempes des deux têtes, les mêmes que l'on retrouve sur les tempes de quelques statues de Sanatruq II (fig. 14) et d'une tête avec tiare (fig. 20). Ces signes, que l'on a voulu rapprocher de la «verruie arsacide» sur certains portraits royaux monétaires, sont vraisemblablement des marques non permanentes en rapport avec des cérémonies particulières, peut-être religieuses.

64 La tête avec couronne de laurier (Hatra 1974, 103, n. 71; Basmachi 1976, 307, n° 70, fig. 234), qui avait été reconnue comme une image de Trajan (Toynbee 1970; Toynbee 1972, pl. V; Colledge 1977, 86) est plutôt la représentation d'un prêtre (Terra tra i due fiumi 1985, 346 et 424-425, n. 238; Invernizzi 1986, fig. 16-20; Stierlin 1987, pl. 190; Invernizzi 1990, fig. 1-2; Sommer 2003, 64, fig. 83). Encore plus proche de l'art de la Syrie romaine est un deuxième portrait nu-tête, (Hatra 1976, 104, n. 72; Invernizzi 1986, fig. 21-24; Invernizzi 1990, fig. 3). Une nouvelle étude des deux portraits vient d'être annoncée (Krumeich 2016).

En conclusion de cette rapide présentation de la florissante activité des sculpteurs hatréens à l'époque parthe tardive, il vaut la peine d'observer que les visages des dieux suivent des formules tout à fait semblables à celle des personnages humains, ce qui invite à se demander si on a fait dans un certain sens revivre un type de rapport dieu-homme comparable à celui qui avait aussi caractérisé l'époque hellénistique en Orient. On peut par exemple comparer une statuette d'Héraclès à la longue barbe de Hatra⁶⁵, dont le style purement local, malgré la médiocre qualité du travail, respecte le caractère de divine majesté du héros gréco-romain, avec une autre statue du héros aux moustaches et à la courte barbe, auquel les yeux incrustés confèrent une expression figée mais dans l'ensemble un air plutôt humain que divin.⁶⁶ À Doura-Europos aussi, Asharu et Sa'ad sur leur relief⁶⁷ ont exactement les mêmes visages standardisés qui pourraient convenir à de nobles dédicataires parthes. Le dieu Arsu à la lance⁶⁸, dont le visage conventionnel suit d'autres typologies et principes, paraît encore plus humanisé, de sorte que cette image pourrait bien représenter un soldat de garde plutôt qu'un dieu.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1-3, 8, 14, 17-20, 23 © Centro Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia

Fig. 4 d'après Mathiesen 1982

Fig. 5, 7, 10 © Wien, Kunsthistorisches Museum

Fig. 6 © DAI

Fig. 9 d'après Sulla via di Alessandro

Fig. 11 © Coll. Rabenou, New York

Fig. 12 © Istanbul, Musée Archéologique

Fig. 13 d'après Baur 1932

Fig. 15, 16 d'après Hatra 1974

Fig. 21 Baghdad, Iraq Museum

Fig. 22 © Henri Stierlin, Genève

⁶⁵ Hatra 1974, 188-189, n. 182.

⁶⁶ Hatra 1974, 242, n. 228; Basmachi 1976, 309, n° 65, fig. 248.

⁶⁷ Perkins 1973, 96-98, pl. 39; Downey 1977, 57-60, n. 45, pl. XII; Mathiesen 1992, vol. II, 200, n. 181, fig. 59

⁶⁸ Downey 1977, 53-55, n. 42, pl. XI; Mathiesen 1992, vol. II, 198-199, n. 178, fig. 57.

BIBLIOGRAPHIE

- Aggoula 1985** Aggoula, Basile : Inscriptions et graffites araméens d'Assour. AION 45, Suppl. 43. Napoli, 1985.
- Al-Aswad 2013** Al-Aswad, Hikmat Basheer : New discoveries in Temple XIV in Hatra. In : Dirven, Lucinda (éd.) : Hatra. Politics, culture and religion between Parthia and Rome. Stuttgart 2013, 107–114.
- Al-Salihi 1991** Al-Salihi, Wathiq : A statue of the chief priest from Hatra. In : BAsInst 5 (1991), 35–40.
- Amiet 2001** Amiet, Pierre : La sculpture susienne à l'époque de l'empire parthe. In : IrAnt 36 (2001), 239–291.
- Andrae - Lenzen 1933** Andrae, Walter - Lenzen, Heinz : Die Partherstadt Assur. Leipzig 1933 (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient Gesellschaft 57). Osnabrück 21967.
- Assar 2006a** Assar, Gholamreza F. : Moses of Chorene and the Early Parthian chronology. In : Electrum 11 (2006), 61–86.
- Assar 2006b** Assar, Gholamreza F. : A revised Parthian chronology of the Period 165–91 BC. In : Electrum 11 (2006), 87–158.
- Basmachi 1976** Basmachi, Faraj : Treasures of the Iraq Museum. Baghdad 1976.
- Baur 1932** Baur, Paul V. C. : Sculptures. In : Baur, Paul V. C. - Rostovtzeff, Mikhail I. - Bellingier, Alfred R. (éd.) : The Excavations at Dura-Europos. Preliminary report of third season of work November 1929-March 1930. New Haven 1932, 100–139.
- Bigwood 2004** Bigwood, Joan M. : Queen Mousa, mother and wife (?) of king Phraatakes of Parthia. A re-evaluation of the evidence. In : Mouseion. Journal of the classical association of Canada 4 (2004), 35–70.
- Bigwood 2008** Bigwood, Joan M. : Some Parthian queens in Greek and Babylonian documents. In : IrAnt 43 (2008), 235–274.
- Bollati 2008** Bollati, Ariela : Le sculture in argilla cruda dipinta. In : Invernizzi, Antonio - Lippolis, Carlo (éd.) : Nisa Partica. Ricerche nel complesso monumentale arsacide 1990–2006. (Monografie di Mesopotamia IX). Firenze 2008, 167–196.
- Breasted 1924** Breasted, James H. : Oriental forerunners of Byzantine painting. Chicago 1924.
- Brosius 2010** Brosius, Maria : Women I. In Pre-Islamic Persia. In : Encyclopaedia Iranica. <http://www.iranicaonline.org/articles/women-i> (2010–03–15).
- Callieri 2001** Callieri Pierfrancesco : L'Iran nel periodo macedone e seleucide. In : Antica Persia. I tesori del Museo Nazionale di Tehran e la ricerca italiana in Iran. Catalogue de l'exposition Museo Nazionale d'Arte Orientale Roma 2001, 100–111.

- Cambon 2006** Cambon, Pierre (éd.): Afghanistan. Les trésors retrouvés. Collections du musée national de Kaboul. Catalogue de l'exposition Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet. Paris 2006.
- Canepa 2010** Canepa, Matthew P.: Achaemenid and Seleucid royal funerary practices and Middle Iranian kingship. In : Börm, Henning – Wiesehöfer, Josef (éd.): *Commutatio et Contentio*. Studies in Late-Roman, Sasanian, and Early Islamic Near East. In Memory of Zeev Rubin. Düsseldorf 2010, 1–21.
- Colledge 1977** Colledge, Malcolm A. R.: Parthian art. London 1977.
- Colledge 1979** Colledge, Malcolm A. R.: Sculptor's stone carving techniques in Seleucid and Parthian Iran and their place in the ›Parthian‹ Cultural milieu. Some preliminary observations. In : *EastWest* 29 (1979), 221–240.
- Colledge 1987** Colledge, Malcolm A. R.: Greek and non-Greek interaction in the art and architecture of the Hellenistic East. In : Kuhr, Amélie – Sherwin-White, Susan (éd.): *Hellenism in the East. The interaction of Greek and non-Greek civilizations from Syria to Central Asia after Alexander*. London 1987, 134–162.
- Colledge 1990** Colledge, Malcolm A. R.: Musa from Susa, or, Tyche revealed. In : *Études et Travaux* 15 (1990), 99–108.
- Contenau 1943** Contenau, Georges: Tête d'homme d'époque parthe. In : *Mémoires de la Mission archéologique en Iran* 39 (1943), 187–191.
- Cumont 1926** Cumont, Franz: Fouilles de Doura-Europos 1922–1923. Paris 1926.
- Cumont 1939** Cumont, Franz: Portrait d'une reine parthe trouvé à Suse. In : *CRAI* (1939), 330–341.
- Dabrowa 2008** Dabrowa, Edward: The political propaganda of the first Arsacids and its targets (From Arsaces I to Mithradates II). In : *Parthica* 10 (2008), 25–31.
- Dabrowa 2009** Dabrowa, Edward: Mithradates I and the beginning of the ruler-cult in Parthia. In : *Electrum* 15 (2009), 41–51.
- Daems 2001** Daems, Aurelie: The iconography of Pre-Islamic women in Iran. In : *IrAnt* 36 (2001), 1–150.
- Dirven 2008** Dirven, Lucinda: Aspects of Hatrene religion. A note on the statues of kings and nobles from Hatra. In : Kaizer, Ted (éd.): *The variety of local religious life in the Near East in the Hellenistic and Roman periods. (Religions in the Graeco-Roman world 164)*. Leiden 2008, 209–246.
- Downey 1977** Downey, Susan B.: The stone and plaster sculpture. The excavations at Dura-Europos. Final report 3/1/2. Los Angeles 1977.
- Fleischer 2000** Fleischer, Robert: Griechische Kunst in Iran vor der Partherzeit. In : 7000 Jahre persische Kunst. Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum in Teheran. Catalogue de l'exposition Kunsthistorisches Museum, Wien – Mailand 2000, 220–229.
- Gall 1969–70** Gall, Hubertus von: Beobachtungen zum arsakidischen Diadem und zur parthischen Bildkunst. In : *IstMitt* 19–20 (1969–70), 299–318.
- Gall 1996** Gall, Hubertus von: Der grosse Reliefblock am sog. Partherhang. In : Wolfram Kleiss, Wolfram – Calmeyer, Peter (éd.): *Bisutun. Ausgrabungen und Forschungen in den Jahren 1963–1967*. Berlin 1996, 85–88.

- Gall 1998** Gall, Hubertus von : Architektur und Plastik unter den Parthern. In : Wiesehöfer, Robert (éd.) : Das Partherreich und seine Zeugnisse. (Historia Einzelschriften 22). Stuttgart 1998, 75–94.
- Gall 2000** Gall, Hubertus von : Das parthische Felsheiligtum von Tang-e Sarwak in der Elymais (Khuzestan). Neue Beobachtungen und Forschungsergebnisse. In : AMIT 32 (2000), 319–359.
- Gawlikowski 1979** Gawlikowski, Michel : L'art ›parthe‹ et l'art arsacide. In : Akten des VII. Int. Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie (München 1976). Berlin 1979, 323–326.
- Ghirshman 1962** Ghirshman, Roman : Iran. Parthes et Sassanides. Paris 1962.
- Ghirshman 1976** Ghirshman, Roman : Terrasses sacrées de Bard-è Néchandeh et Masjid-i Solaiman. (Mémoires de la Délégation archéologique en Iran 45). Paris 1976.
- Godard 1937** Godard, André : Les statues parthes de Shami. In : Athar-e Iran 2 (1937), 285–305.
- Gregoratti 2012** Gregoratti, Leonardo : Parthian Women in Flavius Josephus. In : Hirschberger, Martina (éd.) : Jüdisch-hellenistische Literatur in ihren interkulturellen Kontext. Frankfurt – Bern – New York 2012, 183–192.
- Hatra 1974** Safar, Fuad & Muhammad Ali Mustafa : Hatra. The city of the Sun god. Baghdad 1974.
- Henry 2015** Henry, Olivier : Quel(s) portrait(s) pour les Hékatomnides ? In : Boschung, Dietrich - Queyrel, François (éd.) : Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt. Paderborn 2016, 101–120.
- Invernizzi 1986** Invernizzi, Antonio : Traiano a Hatra ? In : Mesopotamia 21 (1986), 21–50.
- Invernizzi 1990** Invernizzi, Antonio : Facial marks in the Parthian world. In : SilkRoadArtA 1 (1990), 35–50.
- Invernizzi 1994** Invernizzi, Antonio : Die hellenistischen Grundlagen der frühparthischen Kunst. In : AMI 27 (1994), 191–203.
- Invernizzi 1995a** Invernizzi, Antonio (éd.) : In the Land of the Gryphons. Papers in Central Asian Archaeology in Antiquity (Monografie di Mesopotamia V). Firenze 1995.
- Invernizzi 1995b** Invernizzi, Antonio : Corinthian terracotta capitals in hellenized Asia. In : Invernizzi 1995a, 3–12.
- Invernizzi 1998a** Invernizzi, Antonio : Parthian Nisa. New lines of research. In : Wiesehöfer, Josef (éd.) : Das Partherreich und seine Zeugnisse. (Historia Einzelschriften 122). Stuttgart 1998, 45–59.
- Invernizzi 1998b** Invernizzi, Antonio : Elymaeans, Seleucids and the Hung-e Azhdar relief. In : Mesopotamia 33 (1998), 219–259.
- Invernizzi 2000** Invernizzi, Antonio : Die Kunst der Partherzeit. In : 7000 Jahre persische Kunst. Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum in Teheran. Catalogue de l'exposition Wien, Kunsthistorisches Museum Wien – Mailand 2000, 230–261.

- Invernizzi 2001** Invernizzi, Antonio : Arsacid dynastic art. In : *Parthica* 3 (2001), 133–157.
- Invernizzi 2009** Invernizzi, Antonio : *Nisa Partica. Le sculpture ellenistiche. (Monografie di Mesopotamia 11)*. Firenze 2009.
- Invernizzi 2011a** Invernizzi, Antonio : Parthian art – Arsacid art. In : *Topoi* 17 (2011), 189–207.
- Invernizzi 2011b** Invernizzi, Antonio : Royal cult in Arsakid Parthia. In : Iossif, Panagiotis P. – Chankowski, Andrzej S. – Lorber, Catharine C. (éd.) : *More than men, less than gods. Studies in Royal cult and imperial worship*. Leuven 2011, 649–690.
- Invernizzi 2014** Invernizzi, Antonio : Tradizioni architettoniche nella Partia arsacide. In : Bruno Jacobs (éd.) : *Parthische Kunst – Kunst im Partherreich. Akten des Internationalen Kolloquiums in Basel (9. Oktober 2010)*. Duisburg 2014, 33–76.
- Invernizzi 2016** Invernizzi, Antonio : A note on the architectural traditions in Arsacid Parthia. The round hall in Nisa. In : Sarkhosh Curtis, Vesta – Pendleton, Elizabeth J. – Alram, Michael - Daryae, Touraj (éd.) : *The Parthian and early Sasanian empires. Adaptation and expansion*, London 2016, 83–89.
- Kawami 1987** Kawami, Trudy S. : *Monumental art of the Parthian period in Iran*. (Acta Iranica. 3^e sér. 13). Leiden 1987.
- Košelenko 1977** Košelenko, Gennadij A. : *Rodina Parfjan*. Moskva 1977.
- Krumeich 2016** Krumeich, Ralf : Zwischen Mesopotamien und Rom. Zwei mit Ohrringen und Stigmata versehene Bildnisse lokaler Priester oder Aristokrater aus Hatra. In : Nieswandt, H.-Helge / Schwarzer, Holger (éd.) : *Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen ! Festschrift für Dieter Salzmann zum 65. Geburtstag*. Münster 2016, Band I, 327–339.
- Berti et al. 2010** Berti, Fede – Fabiani, Roberta – Kiziltan, Zeynep – Nafissi Massimo (éd.) : *Marmi erranti. I marmi di Iasos presso i Musei Archeologici di Istanbul*. Istanbul 2010.
- Masson - Pugačenkova 1957** Masson, Mihail E. – Pugačenkova, Galina A. : *Mramornye statui parfjanskogo vremeni iz Staroj Nisy*. In : *Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv* 1956. Skulptura, živopis', arhitektura 1957, 460–489.
- Masturzo 2015** Masturzo, Nicolò : Il piedistallo del monumento per gli Ecatomnidi. In : *StClOr* 61 (2015), 27–61.
- Mathiesen 1982** Mathiesen, Hans E. : *Ikaros 1. The terracotta figurines*. Aarhus 1982.
- Mathiesen 1992** Mathiesen, Hans E. : *Sculpture in the Parthian empire. A study in chronology*. Aarhus 1992.
- Merkelbach - Stauber 2005** Merkelbach, Reinhold – Stauber, Josef (éd.) : *Jenseits des Euphrat. Griechische Inschriften. Ein epigraphisches Lesebuch*. München – Leipzig 2005.
- Messina 2014** Messina, Vito : A new proposal for identifying the kings represented on the Hung-e Azhdar rock relief. In : *IrAnt* 49 (2014), 331–345.

- Messina - Mehr Kian 2010** Messina, Vito – Mehr Kian, Jafar : The Iranian-Italian joint expedition in Khuzistan. Hung-e Azhdar. 1st campaign (2008). In : *Parthica* 12 (2010), 31–45.
- Olbrycht 2010** Olbrycht, Marek Jan : Mithradates I of Parthia and his conquests up to 141 B. C. In : Dabrowa, Edward *et al.* (éd.) : *Hortus historiae*. Studies in honour of Professor Józef Wolski. Kraków 2010, 229–241.
- Parlasca 2002** Parlasca, Klaus : Das Bildnis einer parthischen Königin (Musa). In : *AKorrBl* 32 (2002), 407–414.
- Pasmans 2005** Pasmans, Patrik : De munten van de parthische koningin Musa. In : *De Muntklapper* 45 (2005), 1–5.
- Peck 1993** Peck, Elsie H. : Crown II. From the Seleucids to the Islamic conquest. In : *Encyclopaedia Iranica* 6/4, 408–418.
- Pedde 1995** Pedde, Friedhelm : Tumuli Frehat en-Nufeği. In : Boehmer, Rainer M. – Pedde, Friedhelm – Salje, Beate : Uruk. Die Gräber. (Ausgrabungen in Uruk-Warka Endberichte 10). Mainz am Rhein 1995, 140–152.
- Perkins 1973** Perkins, Ann : The art of Dura-Europos. Oxford 1973.
- Pilipko 1989** Pilipko, Viktor N. : Golova v šleme iz Staroj Nisy. In : *Vestnik Drevnej Istorii* 3 (1989), 171–177.
- Pilipko 1991** Pilipko, Viktor N. : Una testa con elmo da Nisa Vecchia. In : *Mesopotamia* 26 (1991), 155–164.
- Pilipko 1995** Pilipko, Viktor N. : Clay sculptures from Nisa. In : Invernizzi 1995a, 13–21.
- Pilipko 1996** Pilipko, Viktor N. : Staraja Nisa. Zdanie s kvadratnym zalom. Moskva 1996.
- Pirngruber 2010** Pirngruber, Reinhard : Seleukidischer Herrscherkult in Babylon. In : Rollinger, Robert *et al.* (éd.) : *Interkulturalität in der Alten Welt*. Vorderasien, Hellas, Ägypten und die vielfältigen Ebenen des Kontakts. Wiesbaden 2010, 533–549.
- Pugačenkova 1958** Pugačenkova, Galina A. : Puti razvitija arhitektury Južnogo Turkmenistana pory rabovladienija i feodalizma. Trudy Južno-Turkmenistskoj arheologičeskoj Kompleksnoj Ekspedicii VI. Moskva 1958.
- Robert 1949** Robert, Louis : Inscriptions séleucides de Phrygie et d'Iran. In : *Hellenica* 7 (1949), 5–29.
- Rostovtzeff 1935** Rostovtzeff, Mikhail : Dura and the problem of Parthian art. In : *YaleClSt* 5 (1935), 155–304.
- Sanders 1996** Sanders, Donald H. (éd.) : Nemrud Dağı. The *Hierotherion* of Antiochus I of Commagene. Winona Lake 1996.
- Sarkhosh Curtis 1993** Sarkhosh Curtis, Vesta : A Parthian statuette from Susa and the bronze statue from Shami. In : *Iran* 31 (1993), 63–69.
- Sarkhosh Curtis 1994** Sarkhosh Curtis, Vesta : Ancient finds from Ancient Elymais in Southwestern Iran. In : *Iranica Antiqua* 29 (1994), 201–214.
- Sarkhosh Curtis 1998** Sarkhosh Curtis, Vesta : The Parthian costume and headdress. In : Wiesehöfer, Robert (éd.) : *Das Partherreich und seine Zeugnisse*. (Historia Einzelschriften 22). Stuttgart 1998, 61–74.

- Schultz 2009** Schultz, Peter : Divine images and royal ideology in the Philippeion at Olympia. In : Jensen, J. Tae – Hinge, G. – Schultz, P. – Wickkiser, B. (éd.) : Aspects of Ancient Greek cult. Context – Ritual – Iconography. Aarhus 2009, 125–193.
- Sellwood 1980** Sellwood, David : An introduction to the coinage of Parthia. London ²1980.
- Seyrig 1939** Seyrig, Henri : La grande statue parthe de Shami et la sculpture palmyrénienne. In : Syria 20 (1939), 177–183.
- Sinisi 2008** Sinisi, Fabrizio : Tyche in Parthia. The image of the goddess on Arsacid tetradrachms. In : NumZ 116–117 (2008), 231–248.
- Sommer 2003** Sommer, Michael : Hatra. Geschichte und Kultur einer Karawanenstadt im römisch-parthischen Mesopotamien. Mainz am Rhein 2003.
- Stein 1938** Stein, Aurel : An archaeological journey in Western Iran. In : The Geographical Journal 92 (1938), 313–342.
- Stein 1939** Stein, Aurel : bronze statue from Khuzistan, Iran. In : Antiquity 13 (1939), 234–236.
- Stein 1940** Stein, Aurel : Old routes of Western Iran. London 1940 (reprint 1969).
- Stierlin 1987** Stierlin, Henri : Cités du désert. L'art antique au Proche-Prient. Pétra, Palmyre, Hatra. Fribourg 1987.
- Strugnell 2008** Strugnell, Emma : Thea Musa, Roman queen of Parthia. In : Iranica Antiqua 43 (2008), 275–298.
- Sulla via di Alessandro 2007** Sulla via di Alessandro. Da Seleucia al Gandhara. Catalogue de l'exposition Palazzo Madama Torino 2007.
- Terra tra i due fiumi 1985** La terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana. La Mesopotamia dei tesori. Catalogue de l'exposition Torino – Firenze – Roma 1985–1986.
- Toynbee 1970** Toynbee, Jocelyn M. C. : Two male portrait-heads from Hatra. In : Sumer 26 (1970), 231–235.
- Toynbee 1972** Toynbee, Jocelyn M. C. : Some problems of Romano-Parthian sculpture at Hatra. In : JRS 62 (1972), 106–107.
- Vanden Berghe 1963** Vanden Berghe, Louis : Le relief parthe de Hung-i Nauruzi. In : IrAnt 3 (1963), 155–168.
- Vanden Berghe 1978** Vanden Berghe, Louis : La découverte d'une sculpture rupestre à Darabgird. In : Iranica Antiqua 13 (1978), 135–147.
- Vanden Berghe - Schippmann 1985** Vanden Berghe, Louis – Schippmann, Klaus : Les reliefs rupestres d'Elymaïde (Iran) de l'époque parthe. Gent 1985.
- Winkelmann 2013** Winkelmann, Sylvia : The weapons of Hatra as reflection of interregional contacts. In : Dirven, Lucinda (éd.) : Hatra. Politics, culture and religion between Parthia and Rome. (Oriens et Occidens 21). Stuttgart 2013, 235–249.

FRANTZ GRENET

PEUT-ON PARLER DE RÉALISME DANS LES PORTRAITS ROYAUX EN ASIE CENTRALE POST-HELLÉNISTIQUE ?*

Wir sind Barbaren und stolz dazu
(citation d'un auteur innommable)

Par le terme ›post-hellénistique‹, j'entendrai la période qui commence à la chute des royaumes grecs au profit de divers conquérants d'origine nomade, processus qui s'amorce en Bactriane vers 145 avant notre ère et s'achève au Pendjab au début de notre ère. Mon enquête, forcément très sélective, se poursuivra jusqu'à la veille de la conquête de l'Asie centrale au milieu du sixième siècle par l'empire des Turcs occidentaux, dont les souverains semblent avoir renoncé à tout intérêt pour les portraits.

Il n'est pas besoin de rappeler l'extraordinaire qualité qu'avait atteint l'art du portrait, et en particulier du portrait monétaire, chez les Gréco-Bactriens et les premiers Indo-Grecs¹, qualité qui sur les meilleurs exemplaires semble avoir trouvé un juste équilibre entre l'idéalisation des traits et la possibilité conservée d'une reconnaissance physique. Cet

* Je voudrais tout d'abord remercier les organisateurs du colloque d'avoir si amicalement accepté d'accueillir ma communication en dernière minute et tout en sachant qu'elle serait préparée à Samarkand, donc avec un accès incomplet à la documentation numismatique, source principale, bien que non exclusive, sur l'art du portrait ou sur son absence dans l'Asie centrale post-hellénistique. Pour la publication, je remercie Osmund Bopearachchi qui m'a permis de reproduire des documents de sa photothèque.

¹ À ce sujet, voir dans ce volume les contributions de Kazim Abdullaev et Osmund Bopearachchi.



1 Sinatrukès, monnaie d'argent



2 Gundafar, monnaie d'argent

art se maintient en Bactriane jusqu'au dernier roi Hélioclès dont le règne s'achève vers 130 avant notre ère. Au sud de l'Hindukush, il se poursuit durant quelques décennies jusqu'au monnayage émis du vivant d'Hermaios, dernier souverain qui a régné dans la région de Kabul. Ensuite il décline, puis s'effondre grotesquement chez ses épigones qu'on suit dans le Pendjab jusqu'au début de notre ère. Les souverains indo-scythes qui prennent progressivement la place des derniers rois grecs préféreront les images équestres qui permettent de faire l'économie du portrait individuel. La même tendance s'observe aussi, à peu près au même moment, dans l'empire parthe où le dernier monnayage visant vraiment à marquer des traits particuliers est celui du vieux roi Sinatrukès (fig. 1) qui règne dans les années 70 avant notre ère. Après lui, mis à part quelques rares exceptions, les rois arsacides ne se différencient plus que par d'autres critères : la chevelure, la barbe, dans certains cas la tiare², le seul trait proprement physique qui subsiste et qu'on retrouve chez presque tous étant la marque temporelle qu'on a proposé d'interpréter comme une verrue héréditaire, réelle ou imitée.³

Et pourtant le deuxième quart du premier siècle marque un renversement de tendance, limité aux zones orientales de l'Iran. Le roi indo-parthe Gundafar, en grec Gondopharès (ca. 30–56 de notre ère dans le dernier état des hypothèses chronologiques), à qui son prestige valut de figurer dans la tradition chrétienne sous le nom déformé du Roi Mage

² L'étude systématique des meilleurs spécimens, brillamment amorcée par Sinisi 2014, devrait cependant permettre une analyse plus nuancée.

³ Invernizzi 1990.



3 À gauche un des princes Yuezhi de Khalchajan; à droite Héroas, monnaie d'argent

Gaspard, eut à son service de bons graveurs (fig. 2). En Bactriane son contemporain partiel Héroas (fig. 3, droite), ancêtre de la dynastie kouchane⁴, inaugure une tendance que, faute d'une meilleure expression, je proposerai d'appeler le ›réalisme ethnique de rupture‹, et qu'on va retrouver de manière récurrente en Asie centrale jusqu'au sixième siècle. Il ne s'agit pas véritablement de portraits individuels aux sens des portraits royaux hellénistiques, et sur ce point j'avoue éprouver un certain scepticisme face aux tentatives qui ont été faites pour identifier le personnage d'Héroas au sein des images de groupe des reliefs de Khalchajan ou des tapis de Noïn-Ula.⁵ Ce qu'on affiche, c'est plutôt la structure générale du visage (fig. 3, gauche), qui distingue ces nomades surgis des confins de la Chine de leurs prédécesseurs grecs ou scythes. C'est aussi et surtout la déformation crânienne artificielle, un procédé hérité des steppes et visant à prévenir toute usurpation de l'identité ethnique ou clanique : on peut apprendre la langue des nouveaux maîtres, on peut se travestir de leur

4 Répertoire le plus complet dans Cribb 1993 (qui identifie Héroas à Kujula Kadphisès, une opinion qui n'a pas été généralement suivie).

5 Pugachenkova 1971, 45–75, qui parle plutôt du ›clan d'Héroas‹ et présente avec prudence l'identification d'un personnage spécifique comme Héroas lui-même; Francfort 2013, 1573–1574 (pour Noïn-Ula). Je me suis moi-même laissé aller à identifier l'un des personnages du groupe familial royal de Khalchjan comme le roi parthe Vardane I^{er} (c. 39–47), dont nous savons qu'il s'était réfugié un moment dans une cour bactrienne (Grenet 2000). Il pourrait aussi s'agir de Vologèse I^{er} (51–79). L'identification comme un Arsacide s'était déjà imposée à Pugachenkova (1971, 55).



4 À gauche Théodoric, médaillon en or; à droite Théodahad, monnaie de cuivre

costume, mais on ne peut pas contrefaire la forme de crâne qu'on vous a modelée au berceau. Un dernier trait caractéristique est la grosse moustache et l'absence de barbe, tout au plus réduite à des favoris, laissant à nu le menton saillant.

Je voudrais sur ce dernier point m'autoriser une petite digression : ce n'est pas le seul contexte où ce trait s'est trouvé affiché en volonté de contraste avec les images royales précédentes. Il existe au moins un autre exemple, plus tardif mais éclairant par comparaison : ce sont les rois ostrogoths d'Italie, en premier lieu Théodoric (474-526) (fig. 4, gauche). Dans une brillante analyse, Brian Ward-Perkins a montré que la pilosité avait été chez eux utilisée comme langage politique : le port de la seule moustache, un attribut pour lequel il n'existe pas même de mot en latin, était tout à fait étranger au portrait gréco-romain où il n'était réservé qu'à de rares exceptions exotiques, principalement les Galates et les Gaulois.⁶ Dans tous les autres cas, la moustache s'accompagnait d'une barbe au

⁶ Ward-Perkins 2005, 72-75. Il est intéressant de noter que cette sémantique a été par moments réactivée à la Renaissance : «Le géographe d'origine polonaise Philippe Clavier signale que les Polonais à la fin du XVI^e siècle ont le menton et les joues rasées et ne portent que des moustaches à la manière des Germains d'antan. Cette image de la noblesse polonaise ou des Tatars rencontre des échos jusque chez Agrippa d'Aubigné qui, dans les *Tragiques* (...), évoque les ›Sarmathes rasés‹, de façon nullement péjorative» (Le Gall 2011, 43). Les longues moustaches des Janissaires étaient considérées comme un instrument de terreur (*id.*, 170).



5 Nisa, tête grandeur nature en argile crue, ›Salle blanche‹

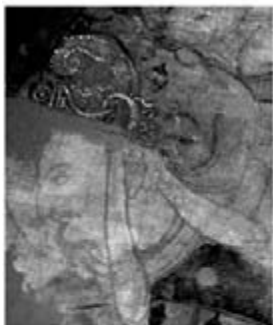


6 Vima Kadphisès, monnaie d'or

moins naissante ou couvrant le menton. Pour m'en tenir à un exemple proche de notre présent objet d'étude, ces deux traits combinés apparaissent sur une tête de terre crue de Nisa (fig. 5) où Antonio Invernizzi a proposé de reconnaître un ancêtre de la dynastie arsacide figuré selon un type héroïque (c'est l'époque où les souverains arsacides s'intitulent ›philhellènes‹ sur leurs monnaies).⁷ On peut citer aussi la fameuse statue en bronze du sanctuaire de Shami en Élymaïde, qui figure sans doute un seigneur local vêtu à la parthe. En se montrant moustachu, mais imberbe et avec une chevelure longue mais très disciplinée, Théodoric proclame qu'il n'est ni grec, ni romain ou romanisé, ni l'un de ces barbares hirsutes du Danube que l'art romain avait depuis longtemps appris à figurer, mais autre chose : un Goth. Son successeur Théodahad (534–536) aura beau se piquer de néo-platonisme, il n'arborera pas pour autant la barbe du philosophe et s'en tiendra à la moustache (fig. 4, droite).

Je pense que c'est aussi la raison pour laquelle aucun des nombreux personnages du clan kouchan sur les scènes de Khalchajan n'est montré autrement que moustachu et imberbe, qu'ils soient groupés dans des scènes statiques ou archers combattant à cheval. La preuve inverse vient des adversaires qu'ils combattent (pl. 10a), des cataphractaires qui sont très probablement des Saces, donc, au sens large, des Scythes, issus de

⁷ Invernizzi 2001, 147–150.



7 Idem, profil du roi; monnaies d'or de Huvishka (ca. 150 – ca. 190)



8 Kay Wahrām Kushānshāh, monnaie d'argent du Gandhāra (ca. 380–400)



9 Tête grandeur nature en argile stuqué, probablement d'un roi kouchano-sassanide, Bactriane

la vague précédente des envahisseurs de la Bactriane⁸ : ils sont figurés barbus et avec des traits »europoïdes«, comme l'avaient toujours été les Scythes dans l'art grec. Par rapport à ces envahisseurs en quelque sorte familiers, les Kouchans, ou plutôt la horde des Yuezhi dont ils sont issus, s'affirment comme un peuple nouveau descendu dans l'arène.

Ce type de réalisme s'estompe sous les premiers successeurs d'Héraos, peut-être moins par choix que faute de graveurs compétents. Kujula Kadphisès, le premier empereur kouchan, reprend le type schématique du roi gréco-bactrien casqué, ou tout simplement copie celui d'Auguste. Son successeur Vima Taktu, qui n'apparaît pratiquement sur ses monnaies qu'avec le titre grec de »Sôter Mégas«, s'efface derrière l'image radiée d'un Apollon que les Bactriens identifiaient sans doute à Mithra, auquel convenaient du reste tout à fait les titres grecs arborés par le roi.⁹

La tendance à un réalisme ethnique bien marqué reprend sous Vima Kadphisès (c. 110–127)¹⁰ (fig. 6), puis Kanishka (127 – c. 150), adoptant la barbe qu'abandonneront de nouveau leurs successeurs. Les statues de Kanishka, le plus grand empereur de la dynastie kouchane, qui acheva la conquête de l'Inde du nord et envoya une ambassade à Hadrien, auraient peut-être montré des traits plus individuels si elles ne nous étaient pas parvenues acéphales, ainsi celle retrouvée à Mathurā et à Surkh Kotal. À défaut, ces statues permettent au moins de constater que trois siècles après leur arrivée en Bactriane les Kouchans mettaient encore leur point d'honneur à arborer le lourd caftan et les bottes de feutre des cavaliers de la steppe, si inconfortables dussent-ils être dans la chaleur indienne.

Le rendu d'une physionomie individuelle est en tout cas avéré pour Huvishka (c. 150 – c.190), fils et successeur de Kanishka, d'abord par plusieurs de ses portraits monétaires, ensuite et surtout par un extraordinaire document que j'ai eu la chance de pouvoir présenter à l'Académie des Inscriptions, conjointement avec mon ami le regretté

8 Bernard 1980 ; Bernard 1987, dont l'interprétation comme une scène de combat me paraît plus convaincante que celle de Mode *et al.* 2013 qui, comme auparavant Pugachenkova, reconstitue graphiquement la scène comme un retour triomphal associant deux groupes alliés. Toutefois la moustache portée seule semble déjà attestée sur les meilleurs spécimens des monnaies indo-scythes au roi cavalier (F. Sinisi, communication au colloque *Ancient Chorasmia. Central Asia and the Steppes*, Université Bordeaux-Montaigne, 17-18 octobre 2016).

9 Grenet 2001, 41 et fig. 13.

10 Bopearachchi 2008.

Boris Marshak (pl. 11).¹¹ Il s'agit d'une peinture exécutée sur une étoffe de coton, très probablement en Bactriane, et retrouvée dans un site de la route sud du bassin du Tarim, au Turkestan chinois, d'où il est parvenu dans une collection privée (Mehmet Hassan, à Bangkok). C'est le seul exemple connu d'une peinture d'Asie centrale exécutée sur toile. Dans la scène, malheureusement incomplète, le roi trône, surmonté par un *putto* à la grecque qui lui apporte un ruban marquant la protection divine. Il est flanqué de personnages qui symbolisent les principales fonctions de l'État : à gauche, un ou sans doute deux prêtres sortant d'un temple ; à droite, un personnage plutôt replet tenant un plat couvert, suivi d'un autre tenant une flèche. Dans la partie manquante en bas à gauche, Marshak et moi avons proposé de restituer un personnage agenouillé vers lequel s'abaisse le regard intense du roi, peut-être le prince héritier recevant l'investiture. Il est intéressant de constater que le prêtre et le représentant de la classe guerrière ont un profil de type kouchan analogue à celui du roi, mais que le porte-plat, sans barbe ni moustache, présente un type ›europoïde‹ banal qui semble le rattacher à la population locale. Plus marquant encore est le visage du roi sur lequel s'est concentré le talent du peintre (fig. 7). En l'absence de toute inscription, c'est bien ce visage qui, comparé aux monnaies, permet sans hésitation d'identifier Huvishka, dont par ailleurs le couvre-chef exubérant, sorte de combinaison entre la tiare et le turban, trouve aussi des analogies sur ses portraits monétaires. Je ne puis faire mieux que de citer ici le commentaire que Paul Bernard avait publié à la suite de notre communication : »Le visage massif, le nez crochu, la bouche rentrante aux lèvres minces, le menton en galoche composent un portrait qui frappe par une fidélité sans concession au modèle, mais ne retranche rien de la majesté naturelle de la scène et des acteurs, œuvre d'un maître, déjà si moderne, de la peinture de son temps, annonçant l'art d'un Velasquez plutôt que celui d'un Le Brun.«

Après ce bref retour en force du réalisme, l'art du portrait semble disparaître de nouveau en Asie centrale, et cela pour plus de deux siècles. Cette période correspond à une domination sassanide directe ou indirecte sur la Bactriane, et l'on sait qu'après les monnaies du fondateur Ardashir I^{er} les Sassanides ont adopté un type royal totalement stéréotypé, au point que même le roi Shāpūr II qui fut couronné dans le ventre de sa mère est dès le début figuré comme un adulte barbu.¹² Les barbes

¹¹ Marshak – Grenet 2008.

¹² En ce qui concerne la glyptique, je suis moins convaincu que Pierfrancesco Callieri quant au caractère ›naturaliste‹ des portraits même sur les sceaux les

n'ont même plus ces subtiles différences de coupe qui permettaient encore de distinguer entre eux les portraits des rois arsacides. Les portraits royaux sassanides ne se différencient que par les couronnes, et aussi par les légendes que bien peu devaient pouvoir lire, si l'on en juge par les difficultés qu'elles posent, hormis les plus soignées d'entre elles, aux meilleurs épigraphistes modernes. Toutes ces remarques s'appliquent aussi aux monnaies émises en Bactriane et au Gandhāra par les souverains que les numismates appellent ›kouchano-sassanides‹ (c. 280–380) et qui semblent avoir été des vice-rois dotés d'une large autonomie, pris dans une branche cadette de la dynastie d'Iran (fig. 8). On retrouve ce caractère impersonnel sur une tête en stuc figurant vraisemblablement l'un de ces rois (fig. 9).

Nous voici donc revenus à des histoires de barbes et de moustaches. Au risque de lasser le lecteur, je dirai que c'est par là que s'est insinué de nouveau le réalisme ethnique lorsque le langage monétaire de l'Asie centrale a éprouvé le besoin de le réinventer. Ce moment se situe peu avant le milieu du cinquième siècle. Les Kouchano-Sassanides ont alors été balayés depuis plusieurs décennies par une nouvelle vague de peuples venus de la steppe, connus des sources gréco-latines sous le nom de ›Chionites‹ qui n'est autre qu'une forme iranienne du nom des Huns. Parmi eux finit par émerger en Bactriane, vers 420 ou 430, une dynastie éphémère, les Kidarites, dont la propagande semble s'être efforcée de maintenir un compromis entre légitimité locale et affirmation identitaire.¹³ Sur des sceaux gravés à Samarkand, un de leurs rois s'intitule en bactrien »roi des Huns, grand roi des Kouchans, seigneur de Samarkand« (fig. 10).¹⁴ Le portrait de trois quarts est à la sassanide, mais la barbe a disparu, observation confirmée sur des monnaies émises au Gandhāra par cette même dynastie. Sur les monnaies où il se montre parfois imberbe et parfois moustachu (fig. 11) le souverain kidarite présente schématiquement des traits qu'on peut déjà dire »altaïques«, avec

plus soignés (Callieri 2014, 166–167, 173). Il est significatif que le plus bel exemplaire, le ›Jacinthe de Gotha‹ de la Bibliothèque nationale (ibid., fig. 105), ait été usurpé par l'un des rois Shāpur qui a fait regraver la légende sans pour autant faire remanier le portrait.

13 Pour cette période et la période hephtalite, jusqu'au VI^e siècle, le répertoire numismatique le plus riche est maintenant Pfisterer 2013. Voir aussi Alram 2016. Les dates indiquées ici dépendent d'hypothèses chronologiques parfois différentes, sur lesquelles voir Grenet 2002.

14 ur-Rahman – Grenet – Sims-Williams 2006.



10 Empreinte de sceau d'un souverain kidarite de Samarkand (c. 460), avec relevé de la légende en bactrien

un visage rond et des yeux écartés, ce qui serait conforme à ce qu'on soupçonne de l'appartenance ethnique originelle des nouveaux venus en Asie centrale. J'évite à dessein le terme plus précis »mongoloïde« qu'on rencontre parfois dans les publications d'histoire de l'art mais que les spécialistes d'anthropologie physique n'emploient qu'avec prudence pour l'Asie centrale de ces hautes périodes, sachant que tout s'est passé par mélanges et infiltrations progressives et que le concept de »race turque«, à quelque époque qu'on se situe, n'est qu'un dangereux fantasme des nationalismes modernes.¹⁵

Sous les Hephtalites, issus de la même nébuleuse que les Kidarites et qui les évincent à partir de 457, ce réalisme va s'exacerber à un degré encore jamais rencontré. Dès les monnaies émises au Gandhāra par leur premier roi Khingil (fig. 12, gauche) (dont le nom, soit dit en passant, veut dire ›poignard‹, tout un programme), l'on sait à quoi s'en tenir : le portrait rompt délibérément avec tout ce qui pouvait encore rappeler la physionomie royale sassanide. La couronne elle-même disparaît, la marque de la fonction royale se réduisant alors à des rubans qui ne pendent plus de rien. Ce n'est évidemment pas par hasard que, dans le même temps, les Hephtalites ont renoncé au titre de ›roi des Kouchans‹, éliminant ainsi de leur titulature toute référence au passé politique de

15 Telle est la position raisonnable défendue par Khodzhaïov 1980, qui n'a malheureusement pas toujours été suivi par ses collègues archéologues des républiques turcophones après les indépendances de 1991. Voir aussi La Vaissière 2007, pour les conclusions à tirer des sources historiques (notamment chinoises).



11 Souverain kidarite, monnaie d'argent du Gandhāra (milieu V^e s.)



12 Khingil, monnaie d'or du Gandhāra (c. 460), et crânes hephtalites

la région. Ils sont venus ici pour faire table rase, et c'est bien le sort qu'en 484 ils réserveront à l'armée sassanide venue les attaquer sous la conduite du roi Pērōz. Le crâne ›en pain de sucre‹, à la déformation encore plus spectaculaire que ceux des premiers Kouchans, n'est pas une exagération de l'artiste mais correspond à une réalité confirmée par les sépultures hephtalites (fig. 12, droite). Il est vrai cependant que sous les successeurs de Khingil les visages prennent un aspect de plus en plus



13 Javukha, monnaie d'argent du Gandhāra (c. 490)

effrayant qu'accentuent encore les grosses boucles d'oreilles, ainsi sur les monnaies de Javukha émises vers 490 (fig. 13). Le message ici délivré, d'une manière qui paraît délibérée (car on peut difficilement invoquer la maladresse des graveurs, ou leur irrévérence), trouve un écho saisissant dans un passage du chroniqueur arménien Lazare de Pharp :

»Même en temps de paix, personne ne pouvait conserver son courage et son calme s'il voyait un Hephtalite ou même s'il entendait parler d'eux. (...) Pērōz entra en campagne, mais ses troupes s'avançaient davantage comme des condamnés à mort que comme des guerriers au combat.«¹⁶

On peut ainsi avancer l'idée que les souverains hephtalites auraient joué de leur apparence physique irréductible à tout canon antérieur de beauté, qu'il soit grec ou iranien, pour faire passer un message de terreur. À titre de contre-épreuve on notera que les sceaux privés à portraits, qui en Bactriane et au Gandhāra maintiennent ou retrouvent durant toute la période une remarquable qualité, présentent parfois des traits ethniques marqués mais sans jamais chercher à impressionner désagréablement (fig. 14).¹⁷

À partir de 560 la conquête turque met fin à la puissance hephtalite en Sogdiane et en Bactriane, et du même coup à ces exubérances de l'art monétaire. Les nouveaux souverains, sauf rares exceptions, éviteront de

16 Traduit d'après Ter-Mkrtichjan 1979, 55.

17 Nombreux exemples de cette époque reproduits et discutés dans Callieri 1997; Lerner 1999; Lerner – Sims-Williams 2011.



14 empreintes de sceaux bactriens du V^e s. homme; femme

mettre leur visage sur les monnaies¹⁸, tandis qu'au sud de l'Hindukush les successeurs des Hephtalites adopteront des images plus conformes aux canons indiens.

Le réalisme exacerbé des Hephtalites continuera cependant à jouer un rôle de marqueur ethnique, mais désormais transposé au seul domaine artistique. Vers 740, donc déjà sous la domination arabe, deux cycles de peintures murales ornant de riches maisons de Pendjikent près de Samarkand furent exécutés pour illustrer les exploits du héros Rostam, sans doute en s'inspirant de rouleaux historiés qui étaient utilisés comme support pour la récitation par des bardes professionnels. Contrastant avec le type habituel des visages dans la peinture sogdienne, Rostam est figuré toujours de profil et avec des traits qui rappellent de près ceux de certaines monnaies hephtalites émises plus de deux siècles auparavant au Gandhāra (pl. 10b). La ressemblance est si forte qu'on a pu supposer que le peintre, ou plutôt ses prédécesseurs, avaient copié des monnaies. Boris Marshak a expliqué de manière convaincante cette étrange fidélité de détail à des modèles si lointains : dans la tradition littéraire iranienne Rostam est présenté comme issu des rois païens de Kābul, une région où

18 Le seul portrait d'un *qaghan* de l'empire des «Turcs occidentaux» connu pour cette période, celui de Ton yabghu (*Jeb šāhānšāh*) (619–630) sur une médaille d'argent frappée en Bactriane, est idéalisé avec l'œil de profil démesurément agrandi, le seul marqueur ethnique étant la pilosité: absence de barbe et de moustache, longs cheveux tressés en arrière (Harmatta 1982).

précisément avaient régné les Hephtalites.¹⁹ C'est un semi-étranger, en tout cas un héros de la frontière, et l'un des cycles peints de Pendjikent tout récemment élucidé par Michael Shenkar montre son fils Farāmarz allant porter jusqu'en Inde le renom de sa famille.²⁰ On aurait donc ici l'ultime avatar de ce réalisme ethnique de rupture, ou tout au moins de différenciation, dont je me suis efforcé d'établir la réalité dans l'art de l'Asie centrale post-hellénistique.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1-2, 3 (à droite), 6, 8, 11, 12 (monnaie d'or), 13 © O. Bopearachchi

Fig. 3 (à gauche), 12 (crânes hephtalites) © T. K. Khodzhaïov

Fig. 4 Ward-Perkins 2005, fig. 4.2-3

Fig. 5 d'après Tanabe *et al.* 1999, fig. 109

Fig. 7 © F. Grenet, F. Ory

Fig. 9 d'après Sérinde 1995, n°20

Fig. 10 © A. ur-Rahman

Fig. 12 (femme) d'après Lerner 1999, fig. 10

Fig. 14 (homme) Lerner / Sims-Williams 2011, 123, AB 7.1

Pl. 10a d'après Drevnosti 1991, fig. 223

Pl. 10b © F. Grenet, F. Ory

Pl. 11 © F. Grenet

BIBLIOGRAPHIE

Alram 2016 Alram, Michael: Das Antlitz des Fremden. Die Münzprägung der Hunnen und Westtürken in Zentralasien und Indien. Wien 2016.

Bernard 1980 Bernard, Paul: Plutarque et la coiffure des Parthes et des nomades. In : *Journal des Savants* (1980), 67-84.

Bernard 1987 Bernard, Paul: Les nomades conquérants de l'empire gréco-bactrien. Réflexions sur leur identité ethnique et culturelle. In : *CRAI* (1987), 758-768.

19 Marshak 2002, 37-38.

20 Shenkar 2014.

- Bopearachchi 2008** Bopearachchi, Osmund : Les premiers souverains kouchans : chronologie et iconographie monétaire. In : *Journal des Savants* (2008), 3–56.
- Callieri 1997** Callieri, Pierfrancesco : Seals and sealings from the North-West of the Indian subcontinent and Afghanistan (4th century BC–11th century AD). Naples 1997.
- Callieri 2014** Callieri, Pierfrancesco : Architecture et représentations dans l’Iran sassanide. Paris 2014.
- Cribb 1993** Cribb, Joe : The ›Heraus‹ coins : their attribution to the Kushan king Kujula Kadphises, c. AD 30–80. In : Price, Martin – Burnett, Andrew – Bland, Roger (éd.) : *Essays in Honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins*. London 1993, 107–134.
- Drevnosti 1991** Drevnosti Juzhnogo Uzbekistana. Tashkent 1991.
- Francfort 2013** Francfort, Henri-Paul : Les nomades installés dans la Bactriane (II^e s. av. J.-C.-I^{er} s. ap. J.-C.) : nouvelles découvertes. In : CRAI (2013), 1543–1576.
- Grenet 2000** [Grenet, F.] : Novaja gipoteza o datirovke rel’efov Khalchajana. In : *Vestnik Drevnej Istorii* (2000), 130–135.
- Grenet 2001** Grenet, Frantz : Mithra, dieu iranien : nouvelles données. In : *Topoi* 11 (2001), 35–57.
- Grenet 2002** Grenet, Frantz : Regional interaction in Central Asia and Northwest India in the Kidarite and Hephtalite periods. In : Sims-Williams, Nicholas (éd.) : *Indo-Iranian languages and peoples*. Oxford 2002, 203–224.
- Harmatta 1982** Harmatta, János : La médaille de Jeb šāhānšāh. In : *Studia iranica* 11 (1982), 167–180.
- Invernizzi 1990** Invernizzi, Antonio : Facial marks in the Parthian world. In : *BAsInst* 1 (1990), 35–50.
- Invernizzi 2001** Invernizzi, Antonio : Arsacid dynastic art. In : *Parthica* 3 (2001), 133–157.
- Khodzhajov 1980** Khodzhajov, Telman K. : *K paleoantropologii drevnego Uzbekistana*. Tachkent, 1980.
- La Vaissière 2007** La Vaissière, Étienne de : Is there a ›nationality‹ of the Hephtalites ? In : *BAsInst* 17 (2003 [2007]), 119–132.
- Le Gall 2011** Le Gall, Jean-Marie : *Un idéal masculin ? Barbes et moustaches, XV^e–XVIII^e siècles*. Paris 2011.
- Lerner 1999** Lerner, Judith : Some Central Asian seals in the Rosen collection. In : Alram, Michael – E. Klimburg-Salter, Deborah (éd.) : *Coins, art and chronology. Essays on the pre-Islamic history of the Indo-Iranian borderlands*. Wien 1999, 265–276.
- Lerner – Sims-Williams 2011** Lerner, Judith – Sims-Williams, Nicholas : *Seals, Sealings and Tokens from Bactria to Gandhara (4th – 8th century CE)*. Wien 2011.
- Marshak 2002** Marshak, Boris : *Legends, tales, and fables in the art of Sogdiana*. New York 2002.

- Marshak - Grenet 2008** Marshak, Boris – Grenet, Frantz : Une peinture kouchane sur toile. In : CRAI (2006 [2008]), 947–960.
- Mode et al. 2013** Mode, Markus : Die Skulpturenfriese von Chalčajan. Neue Rekonstruktionsversuche zur Kunst der Frühen Kuschan in Baktrien. In : Lindström, Gunvor *et al.* (éd.): Zwischen Ost und West. Neue Forschungen zum antiken Zentralasien. Darmstadt 2013, 205–220.
- Pfisterer 2013** Pfisterer, Matthias : Hunnen in Indien. Die Münzen der Kidariten und Alchan aus dem Bernischen Historischen Museum und der Sammlung Jean-Pierre Righetti. Wien 2013.
- Pugachenkova 1971** Pugachenkova, Galina A. : Skul'ptura Khalchajana. Moskva 1971.
- Sérinde 1995** Sérinde, terre de Bouddha : dix siècles d'art sur la route de la soie. Catalogue d'exposition Grand-Palais Paris. Paris 1995.
- Shenkar 2014** Shenkar, Michael : The epic of *Farāmarz* in the Panjikent paintings. In : BAsInst 24 (2010 [2014]), 67–84.
- Sinisi 2014** Sinisi, Fabrizio : Sources for the history of art of the Parthian period; Arsacid coinage as evidence for continuity of imperial art in Iran. In : Parthica 16 (2014), 9–59.
- Tanabe et al. 1999** Tanabe, Katsumi *et al.*, New history of world art 15. Shogakukan 1999.
- Ter-Mkrtichjan 1979** Ter-Mkrtichjan, L. Kh. : Armjanskije istochniki o Srednej Azii. Moskva 1979.
- ur-Rahman - Grenet - Sims-Williams 2006** ur-Rahman, Aman – Grenet, Frantz – Sims-Williams, Nicholas : A Hunnish Kushan-shah. In : Journal of Inner Asian art and archaeology 1 (2006), 125–131.
- Ward-Perkins 2005** Ward-Perkins, Brian : The fall of Rome and the end of civilization. Oxford 2005.

RUBINA RAJA

POWERFUL IMAGES OF THE DECEASED

Palmyrene Funerary Portrait Culture between Local, Greek and Roman Representations

INTRODUCTION¹

Since Palmyra was rediscovered by British merchants in the 18th century, the ruins of the city have fascinated travellers and scholars alike.² The city's rich archaeological remains, including the main street, the temples of Allat, Bel and Baal-Shamin as well as the numerous tower tombs hovering over the city soon became motifs in European art, and scholars who travelled in the region, visited Palmyra in order to buy antiquities and visit the site.³ The rich portrait culture of the city, mainly stemming from the funerary monuments around the city, the numerous tower tombs and hypogea as well as temple tombs, also caught an early

1 I would like to thank the organisers of the conference and the participants for useful input on the paper given in Paris. Furthermore, I gratefully acknowledge the financial support which the Carlsberg Foundation has granted the project since 2012 and extended until the end of 2019.

2 Wood 1753 for the earliest account of the rediscovery of Palmyra. Furthermore, see the recent publications by Fauriat-Sartre and Sartre on Palmyra and Zenobia for new research on the site, overviews and further references on the history of the site (Sartre-Fauriat – Sartre 2008; Sartre – Sartre-Fauriat 2014; Sartre – Sartre-Fauriat 2016).

3 Raja (forthcoming a) as well as Raja – Sørensen 2015a for introductions to Danish research done in the 19th and 20th centuries in Palmyra.

fancy and were collected by museums and private collectors around the world from an early point onwards.⁴ Therefore, today Palmyrene funerary portraits are known to most scholars who take an interest in representations of individuals and groups in antiquity.⁵ The Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen holds the largest collection of Palmyrene funerary sculpture outside of Syria, which in large was bought by the brewer Carl Jacobsen.⁶ However, what remains largely unknown is the fact that Palmyrene funerary portraits make up the largest group of representations of individuals stemming from a single urban setting and from a chronologically well-defined period, namely the first century CE to the late third century CE when Palmyra was sacked by the Romans due to the uprising against the Romans led by Queen Zenobia.⁷ Due to the work undertaken within the Palmyra Portrait Project, we now know that more than 3.000 of these portraits still exist, and naturally many more would have existed in antiquity.⁸ The Palmyra Portrait Project's corpus now constitutes the

4 See Raja 2015a for a recent overview of the research undertaken on the portraiture in the last century.

5 See among others the following for some of the studies which have been undertaken on Palmyrene funerary sculpture: Ingholt 1928 ; Ingholt 1935 ; Ingholt 1936 ; Ingholt 1938 ; Ingholt 1970–1971 ; Ingholt 1974 ; Seyrig 1936 ; Mackay 1949 ; Gawlikowski 1966a ; Gawlikowski 1966b ; Colledge 1976 ; Parlasca 1976 ; Parlasca 1984 ; Parlasca 1988 ; Parlasca 1990a ; Parlasca 1990b ; Parlasca 1995 ; Sadurska 1982 ; Sadurska 1988 ; Sadurska 1994 ; Sadurska 1996 ; Makowski 1985 ; Sadurska – Bounni 1994 ; Ploug 1995a ; Finlayson 1998 ; Yon 2002 ; Yon 2002–2003 ; Yon 2012 ; Heyn 2008 ; Heyn 2010 ; Heyn 2012 ; Stauffer 2012.

6 See Raja (forthcoming a) as well as Raja – Sørensen 2015a for the history of the collection and further references. Also see the following publications for further references: Hvidberg-Hansen – Ploug 1993 ; Hvidberg-Hansen 1998 ; Ploug 1995b. Ingholt 1928 remains a standard work on Palmyrene funerary sculpture. Published in 1928 as the habilitation of Harald Ingholt, this publication for the first time ordered the Palmyrene funerary portraits chronologically. The typology and chronology of the portraits remain largely valid to this day.

7 Schenke 2003. Also see the recent contribution by Albertson 2016, 150 where further references are given to the chronological span of the portraits. Furthermore, see Ploug 1995a, 12–13.

8 The Palmyra Portrait Project based at Aarhus University, funded by the Carlsberg Foundation and headed by the author has since 2012 collected a corpus of the Palmyrene funerary sculptures. This corpus holds more than 3.000 portraits at present. More information about the project and its publications can be found on the website: projects.au.dk/palmyraportrait.

largest corpus of portraits of individuals from the Roman period ever collected and made searchable.⁹

The oasis city of Palmyra is uniquely located. Its position in the Syrian Desert between Damascus and the Euphrates was part of the reason why the city flourished so immensely during the Roman period when it became a trade hub connecting and managing trade routes from the East to the West as well as from the North to the South,¹⁰ not least in the first three centuries CE. Apart from being a trade hub and connecting point for the reloading of caravans, switching from camel caravans coming from the East to partly donkey caravans going towards the West, the city and its inhabitants were naturally exposed to a wide range of cultural influences due to these wide-ranging connections. It is no surprise that, for example, more than fifty different textiles and patterns have been found in the graves of Palmyra, and that the funerary sculpture shows an array of jewellery testifying to the influence from the East as well as from the West, which had gained ground and penetrated Palmyrene culture over the centuries when the city flourished and became a pearl of the Syrian Desert.¹¹ Palmyra was a city with a long heritage. The city Tadmor, as it was called in antiquity, was mentioned in sources from the second millennium BCE. Already then, it existed in some form; however, little is known about the history and archaeology of the site in these earlier periods. Palmyra only becomes truly graspable archaeologically from the late first century BCE.¹² It was also in this period that the new portrait habit in the shape of the funerary portraits found its way into the Palmyrene society. This tradition of depicting the deceased alone or together with family members was kept up over centuries, and the corpus of funerary sculpture presents a unique opportunity to examine and discuss the development of the portrait tradition in Palmyra over time.

9 An online publication of the corpus is planned for early 2020.

10 See Seland 2015 for a recent contribution dealing with evidence of Palmyra's role in long-distance trade as well as for further references on the nature of Palmyrene long-distance trade. Also see Smith 2013 for a recent contribution on Palmyra and its society.

11 Stauffer 2012 for a contribution on the textiles found in the funerary contexts as well as further references. For jewellery, see Krag – Raja (forthcoming) also for further references.

12 Kropp – Raja (2016) for a collection of contributions from the conference of the same name, which all deal with the archaeology and history of Palmyra.

THE PROBLEM OF THE HELLENISTIC FORERUNNERS AND CULTURAL AMNESIA IN THE PORTRAIT CULTURE

Palmyrene funerary portraiture came into existence in a culture which had long been under Hellenistic influence ; however, whether or not portraiture existed in Palmyra in the Hellenistic period and how it would have looked, we do not know, since the archaeological evidence does not allow insight into these questions.¹³ The early Roman-period grave-stelae markers and the stelae loculus reliefs from funerary contexts in Palmyra clearly draw on Hellenistic forerunners, perhaps indicating that a portrait tradition, or at least a tradition of depicting deceased individuals in funerary contexts had existed in the area earlier, or that the region had been in touch with earlier Hellenised areas, which certainly was the case (fig. 1).¹⁴ It is hard to imagine that portrait culture in Palmyra came into being solely as a result of Roman influence on the region, and that, as suggested, reliefs of freedmen and their families would have been the models for the Palmyrene funerary portraits.¹⁵ More refined mechanisms must be considered, such as earlier portrait traditions in the region as well as a common surge in the interest in depictions of individuals, perhaps spurred by the increase in the Roman presence from the late first century BCE onwards, already from the time of the conquest of the region by Pompey ; however, such a surge in interest would have been spurred on an elite level and not the level of lower middle and middle-class representations, such as the freedmen reliefs were. The elite of Palmyra did not see themselves as middle-class citizens of the Roman Empire but as a society of strong elite families who, with the introduction of new funerary monument types into the cityscape, had the opportunity to reshape the way in which funerary commemoration and representations were displayed.¹⁶ The funerary monument types determined to a great extent—actively or inactively—which type of funerary-

13 See Schmidt-Colinet – al-As'ad 2013, which aimed at finding Hellenistic phases of the city, but in the end focused on what turned out to be early Roman phases.

14 Raja 2015a, 335. Furthermore, see Parlasca 1976, 34–39 as well as Parlasca 1982, 22–23.

15 See Zanker 1992 for this line of argument.

16 See the seminal study by Yon 2002 on the elite of Palmyra, in which it also becomes clear that from what we know, mainly through the epigraphic material, the Palmyrene elite was not oriented towards Rome but rather more concerned



1 Stele with a boy, dated 150–170 CE, Ny Carlsberg Glyptotek, I. N. 1147. Inscription reads: »Alas! Nûrbêl, son of Taimai (son of (?)), Mattenai«



2 Loculus relief with a woman, dated 100–150 CE, Archaeological Museum, Istanbul, Turkey, I. N. 3713/O. M. 163. Inscription reads: »Šegel, daughter of [ʿAtē]nuri, son of Moqimū«

commemoration would be suitable to display there.¹⁷ Here the portrait bust was the perfect medium ; however, the Roman-style bust, relief or in the round, was in fact adapted locally in Palmyra. The funerary portraits in Palmyra were indeed more than just busts.¹⁸ They displayed more than the upper part of the upper body, which was the usual format for Roman

with positioning themselves within the strongly family-focused Palmyrene society.

17 Henning 2013 for a recent study of the tower tombs of Palmyra. See Schmidt-Colinet 1992 for a publication of one of the more seldomly encountered temple tombs. See Sadurska – Bounni 1994 for several of the hypogea and the portraits set up in these.

18 See Kropp – Raja 2014 as well as Kropp – Raja 2015 for observations on this phenomenon.

period bust representations. The Palmyrene busts usually depicted the individual down to the waist, thereby creating more space for the display of visual elements, which added to the representation of the individual (fig. 2). These visual elements would, among other things, include the entire arms and hands, which in turn could hold objects that also became part of the representation.¹⁹ The conclusion remains that we cannot say anything about possible Hellenistic portrait traditions in Palmyra itself or even the immediate surrounding region, but we may with confidence say that the portrait in Palmyra was adapted in the funerary sphere to the local situation through adornment and representations of the deceased in the grave types, which were introduced from the first century CE onwards.²⁰ We might even be looking at Palmyra being the place in which the more-than-bust-shaped portrait relief came into being in the first century CE. Apart from the loculus reliefs, the busts could also be located on walls, door lintels as well as ceiling coffers.²¹ Sometimes these busts were also accompanied by inscriptions showing that they were also meant to depict individuals.

PALMYRENE FUNERARY PORTRAITS—COMPRISED FAMILY CONSTELLATIONS

The Palmyrene funerary portraits are abundant in numbers. This is a situation which stands in stark contrast to the evidence which comes from the public sphere where only little material has survived.²² There are many reasons for this. Firstly, imported marble statues would have been reused over time, burnt to lime or used as spolia in secondary contexts. Secondly, bronze statues would have been remelted and would also not have survived. Much sculpture made in the local limestone might also either have been reused or have weathered away over the centuries due to the soft material of the limestone. We therefore cannot, neither on a quantitative nor a qualitative level, compare the material from the funerary sphere with that of the public sphere to any fully useful extent. The material we do have from the public sphere, though, does indicate

19 See Heyn 2010 for the until now most comprehensive study of gestures and their potential meaning in Palmyrene funerary sculpture.

20 Raja 2015a, 337.

21 See for example Parlasca 1985.

22 Raja 2015a.



3 Loculus relief with a child and a woman, dated 150–200 CE, Berkshire Museum, Massachusetts, Pittsfield, USA, I. N. 1903.7.3 Inscription reads: »HB, daughter of, Hanina. Alas! Na'am(ai), daughter of Gaddaršû, wife of, Ḥaninâ, (son of), Iarḥai. Alas!«

that the nature of the motifs and representations differ from that of the funerary sphere, although some stylistic traits in the sculpture and reliefs are certainly recognisable as Palmyrene.²³ It is no surprise, however, that there would have been differences in the choice of motifs displayed in the public sphere and the grave sphere. The various settings and their different audiences and spectators would have called for different modes of representation. Whereas representations of individuals in the public sphere focused on statues of Palmyrene citizens in the shape of honorific statues, on reliefs showing religious processions or ritual action as well as reliefs showing, among other things, Palmyrene priests and altars

23 See Yon 2002 for examples of some of the sculpture from the public sphere.



4 Sarcophagus lid with two seated women, a reclining priest and two standing individuals; box with three women and two men, dated 239 CE through inscription, Palmyra Museum, Palmyra, Syria, I. N. 1795/6644, 1796/6645. Context: Hypogeum of the Bôlbarak family, Valley of the Tombs. Inscriptions read: »This image is of Bôlbarak, son of Moqimû, Bôlbarak, the exedra, and the podium in front of it, in the month of Nisan, year 550 (239). T, daughter of Gaddâ, his mother. ʾMTD^cTH, daughter of, Bôlbarak, the wife of Bôlbarak. Šalmat, daughter of, Bôrefâ, wife of, Bôlbarak. Moqimû, his son. Šalmat, his daughter«. Inscriptions with busts on sarcophagus box: »Amatnanai, his daughter. Bôlbarak, his son. ʾT^c, his daughter«

with the depiction of the individuals who sponsored the monument, the representations in the funerary sphere were quite different. The Palmyrene funerary sphere focused exclusively on the representation of a variety of individuals belonging to Palmyrene families shown in numerous ›comprised‹ family constellations.²⁴ By ›comprised‹ family constellations, I mean representations of parts of the family and/or perhaps even an idealised image of the family. Palmyrene funerary representations of individuals fall into two large groups: funerary reliefs and representations on

²⁴ See Raja (forthcoming b) on family representations in Palmyra.

sarcophagi (lids and boxes) (fig. 3 and 4). The funerary reliefs, so-called loculus reliefs, came into existence in the first century CE. These reliefs, which are by far the most common funerary representation throughout the three centuries of existence, are rectangular local limestone slabs on which one or several individuals were depicted. Often the individuals were accompanied by one or several inscriptions telling us who the individuals were, and how they were related.²⁵ This situation in itself is unique and provides us with detailed insight into the choices made in the funerary representations. Other categories within the loculus group include banqueting reliefs, which show a reclining person, most often a male person along with his seated wife or a servant who serves drink or food to him. The so-called stela motifs also belong to the loculus group, and these depict individuals in full figures on a loculus slab and draw upon the motifs from the earlier grave stela mentioned above.

The sarcophagi, which came into being later than the loculus reliefs and with large lids displaying sculptures, partly also in the round, show family scenes focussing on the *pater familias* reclining on a banqueting kline surrounded by family members standing behind him and often with his wife displayed sitting on a chair at the end of the kline. The boxes of the sarcophagi were often decorated with further busts of family members, often also accompanied by inscriptions telling us who these individuals were.

Sometimes the inscriptions accompanying the individual even give us an exact date or year for the death of the individual for whom the portrait was put up.²⁶ The two categories, loculus reliefs and sarcophagi, are the main representational types encountered in the Palmyrene graves. Free-standing sculpture and wall paintings depicting deceased individuals, however, are also known, but they seem to have been much rarer than the two other categories.²⁷ In this contribution, the focus will

25 Krag – Raja (forthcoming) as well as Raja (forthcoming c) for aspects concerning, in particular, the representations of women and children together as well as representations of priests in constellations, of which we only have four examples.

26 According to the database of the Palmyra Portrait Project, three percent of the portraits are dated by inscription. This is not much in the larger picture but still more than is the case with other categories of sculptural material.

27 Raja – Sørensen 2015b for a recent contribution which includes fragments of free-standing sculpture found in a family grave excavated in 1928 by Harald Ingholt. Also see Raja – Sørensen (forthcoming) for wall paintings as well as

be on the loculus reliefs, while reference will be made to the sarcophagi group for the sake of comparison.

THE LOCULUS RELIEFS—BETWEEN PORTRAIT REPRESENTATION AND PRODUCTION ECONOMY

Single representations on loculus reliefs were the most common type of representation within this type. At the point in time when the Palmyra Portrait Project database held a total of 2923 portraits across all types, 1023 of these appeared on single loculus reliefs. Only 145 loculus reliefs showed two or more individuals ; thus a total of 1168 loculus reliefs were registered at this point in time.²⁸ The loculus reliefs were by far the preferred medium used for funerary representations in the Palmyrene graves throughout the three centuries in which they existed. The single representations dominated throughout the centuries as a category. This pattern, focussing on the representation of a single individual placed centrally in the loculus relief, is quite outspoken and might indeed be an indication that these reliefs could have been mass-produced in workshops, partly prepared and sitting on the shelve until a customer ordered one to be finished including choice of gender, attributes and clothing as well as inscription.²⁹ Certainly, the often standardised measures of the portraits, the dimensions of the faces and bodies (length, width and depth), would point so such a conclusion. One can imagine that slabs were prepared with rough outlines which were then worked to fit the wishes of the customer(s) when bought.³⁰ This would have allowed for,

Raja – Sørensen (2015a), also for the wall paintings in the Tomb of Hairan depicting Hairan and his wife in the shape of honorific statues. Sørensen 2016 deal with until now unpublished material from the excavation diaries of Harald Ingholt. The diaries of Harald Ingholt are forthcoming, edited and commented by Raja – Yon (forthcoming).

28 Since the statistics were done, the number of portraits has gone up ; however, the statistic values have not changed.

29 Wielgosz-Rondolino 2016 for a contribution which includes some reflections on workshops. No workshop has been found in Palmyra as of yet ; nonetheless, it is very clear from the portraits that several workshops/craftsmen's hands existed. This is one area which is researched within the framework of the Palmyra Portrait Project.

30 In the Palmyra Portrait Project database, all measures of the loculus reliefs which have been available to the project are recorded. Collections at Ashmolean

for example, only deciding on gender as well as attributes when the relief was bought. Such a process indicates that the buyer of the relief would have been involved in the process of deciding how the portrait(s) should look in details. This indeed makes sense, since the number of attributes, including jewellery, details in clothing and textile decoration as well as the degree of detail in headgear and hair coiffeurs would have had an immense impact on the final price of the product. The *loculus* reliefs are therefore expressions of a refined production economy and are objects through which we may trace basic preferences as well as choices made when a budget allowed for more than just the standard portrait. Furthermore, workshop styles combined with the wish of the customer for certain individualising features of the depicted person would also have led to unique pieces. Such concerns have an impact on how we must view these portraits: not only were these representations of a deceased individual and sometimes some of his or her living or deceased family members; these portraits were also direct expressions of a monetary value. Therefore, they are entangled between the sphere of representation and that of expressing societal status and economic wealth as well as personal choice. Although this is not a surprise, it is an observation which has until now remained under-researched. This complex set of interacting criteria have an impact on the way in which we understand these representations as portraying an individual but at the same time serving as a way of including and communicating a whole range of societal norms and values as well as aesthetic choices.

Male depictions make up the majority of representations in the single-*loculus* reliefs (fig. 5); however, single female representations are common as well. The ratio between these categories is roughly sixty to forty percent according to the Palmyra Portrait Project database. This is important to note, particularly in the light of the assumption, and probably rightly so, that Palmyra was a patriarchal society based on families with a male head, also indicated by tomb foundations and inscriptions

Museum (Oxford), British Museum (London), the Glyptothek (Munich), Louvre (Paris), Metropolitan Museum of Art (New York), Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhagen), as well as Yale University Gallery have been recorded by team members of the Palmyra Portrait Project. The Palmyra Portrait Project gratefully acknowledge the support which these institutions and their staff have provided our project with.



5 Loculus relief with a man, dated 230–250 CE, Archaeological Museum, Istanbul, Turkey, I. N. 1041. Inscription reads: »‘Autân son of, Lišamš (son of (?)), ’Aušai (or: ’Ausai)«

from the public sphere.³¹ The funerary sphere, however, seems to be one in which men and women were almost equally commemorated, since the single-loculus reliefs clearly indicate that the person depicted is the deceased. Single-loculus reliefs were not simply attributes to other reliefs; they were the primary media of commemoration of one distinct individual who was often even named in the accompanying inscription. The grave setting as such made up a large portrait gallery of the extended Palmyrene families; however, the grave spaces were also dynamic. From legal inscriptions, for example, we know that parts of graves could be

31 See Sadurska – Bounni 1994 for evidence of tomb foundations. Furthermore, see Cussini’s (2016) research contribution on the legal language of the Palmyrenes, also for further references.

sold off to other families, grave niches could be taken down when underground tombs were extended, and new niches with new burials could be put up. This meant that the portrait galleries were not necessarily static spaces, displaying linear development over time, and graves were not sacred to an extent which did not allow for erasure of them. This fact, however, also makes reconstruction of exact family overviews difficult, if not almost impossible.

The 145 loculus slabs which carry more than one portrait make up approximately twelve percent of all loculus reliefs (fig. 6). Whereas the single-portrait loculus are by far the most dominating, the multi-portrait loculus reliefs are the ones which display a much wider variety in constellations and comprised family scenes. The combination of husband and wife is often seen; however, other constellations often occur as well. Mothers and fathers with a child or two children is a motif which also appears (fig. 3).³² Furthermore, reliefs depicting siblings, nephews and nieces with uncles and aunts are also encountered (fig. 6). Adult children together with their parents is a further motif.³³ Although these multi-portrait loculus reliefs in general adhere to the overall scheme used within the Palmyrene funerary portraiture and show the same adherence to an overall standardisation, at the same time they very directly show that choices made within the repertoire differed to a degree that does not allow for generalisation. These comprised family scenes offer insight into the importance attributed to displaying a variety of family ties within the funerary sphere. When seen in context in the tombs, alongside the multiple single-portrait loculus reliefs, these multi-portrait loculus reliefs add to the picture of the Palmyrene ›extended families‹ (tribes) who constituted Palmyrene society also throughout the Roman period.³⁴ The production economy of the multi-portrait loculus slabs is interesting. Not all of these reliefs were made in a style which could be considered more refined than the most basic single-portrait loculus reliefs. This indicates that also in the case of the multi-portrait loculus reliefs, choices were made which not only involved deciding which family members of the deceased should be displayed together with the deceased, but which were also of economical nature, involving decisions on the elabo-

32 See Krag – Raja (forthcoming) for representations of women and children in these loculus reliefs as well as further references.

33 See Krag – Raja (forthcoming).

34 See Kaizer 2000 for evidence on the tribes of Palmyra as well as Smith 2013 for a new survey of the evidence and further references.



6 Loculus relief with two men and a girl, dated 160–170 CE, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Denmark, I. N. 1027. Inscription reads: »Yarḥibôlê, son of Malê. Alas! Bêltâ, his daughter. Alas!«

ration of the portraits and their attributes. While one might expect that multi-portrait loculus reliefs would generally have been more elaborate, being more expensive to produce, since more labour hours would have been required, this is in fact not the case. This observation underlines the conclusion that these reliefs were important expressions of deliberate choices made by the person(s) who ordered them. The multi-portrait loculus reliefs were not merely expressions of more wealth than a single portrait; rather, they were expressions of a desire to display particular family ties very explicitly in the funerary context.

Certainly, the loculus reliefs need to be seen within the wider grave context in which they were placed. The tower tombs, hypogea as well as the temple tombs, functioned as portrait galleries where any visitor was presented with a view of the large Palmyrene families and their connections across families (tribes), partly through inter-marriage, their long genealogies and a variety of the comprised family constellations. These situations were achieved through the mix of single and multi portraits depicted on loculus reliefs along with the later introduced banqueting scenes, both on loculus slabs as well as on the elaborate sarcophagi lids

and boxes.³⁵ These tombs, through the display of the portraits, became containers of the power of Palmyrene families which was expressed through their long genealogies, sometimes recorded on the reliefs themselves and sometimes simply expressed through the immense amounts of depictions of deceased family members with which the visitor was confronted when entering the grave.

A MATTER OF STATUS ? DISPLAY OF POSITIONS AND PROFESSIONS IN THE LOCULUS RELIEFS

In the loculus reliefs, an emphasis on the individual and his or her relations to the family and to certain family members was central. Often, it has been claimed that these portraits, in particular the male portraits, also refer to the professions of the men, such as caravan leaders;³⁶ however, a profession is utmost rarely mentioned in the inscriptions which accompany the individuals.³⁷ An emphasis in these inscriptions is almost exclusively on the family relations and the genealogy underlining the importance which the family held. The corpus collected within the Palmyra Portrait Project and the possibility to view all these portraits together for the first time allow us to conclude that profession was truly not a concern in the male representations in the funerary sphere. The three main types of male representations on loculus reliefs included men depicted in the Greek himation and chiton, men depicted in Parthian dress (on banqueting reliefs) as well as depictions of Palmyrene priests, who would wear a priestly garment which could be quite elaborately decorated.

Depictions of Palmyrene priests make up approximately eighteen percent of the male representations, which is a notable number (figs. 7, 8 and 9).³⁸ However, through recent studies, it is now clear that these representations are not to be interpreted as expressions of a profession

35 Again see Sadurska – Bounni 1994 for several in-situ situations in tombs. Furthermore, see Krag 2016 for further references. Also see Schmidt-Colinet 1992 for a study of a temple grave and its inventory.

36 Heyn 2010, also for further references.

37 See forthcoming volume on positions and professions in Palmyra edited by Reeves – Sørensen, both former postdoctoral fellows in the Palmyra Portrait Project.

38 See Raja 2016 for a recent contribution on priestly representations in constellations in the Palmyrene funerary sculpture. Also see Raja 2015b as well as



7 Banquet relief with a seated woman and reclining priest, dated by inscription to 146–147 CE, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Denmark, I. N. 1160/IN 1159. Inscription reads: »Malikû, son of Lišamš, son of Ḥannabêl ʿAʿabî, year (4)58. Šimʿôn, son of Ḥairân, Firdûsî, his wife«

held by Palmyrene male individuals; rather, they were expressions of a societal position held by these male individuals, which was of high prestige and indicated a certain status within the Palmyrene society. I have furthermore argued elsewhere that Palmyrene priesthoods, on the basis of the depictions of priests in the loculus reliefs and on the sarcophagi lids, were most likely hereditary priesthoods which were passed on within the larger families of a certain status.³⁹ In fact, there seems to be a general disinterest in having status displayed through profession within the Palmyrene funerary sculpture; status was solely displayed and communicated through family ties, and being a priest obviously held such an important societal status that just displaying this meant that one had underlined one's status within Palmyrene society as a whole. Therefore, priests are also, apart from four cases, always depicted alone on the loculus reliefs (fig. 9). Their status as priests in itself was enough to underline the importance of the family from which they came.⁴⁰ The situation is different on the sarcophagi, on which up to five priests can be depicted, again underlining the societal importance of this position

Raja 2015c for contributions which concern Palmyrene priesthoods and the organisation of religious ritual and life in Palmyra in the Roman period.

³⁹ See Raja 2016; Raja 2015b; Raja 2015c.

⁴⁰ See Raja 2016 for further argumentation.



8 Loculus relief with a priest, dated 50–150 CE, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, Rome, Italy, I. N. MB 250. Inscription reads: »Alas! Habbûla, son of Nesâ. Son of, Yarhibôl«

and its hereditary nature within the family.⁴¹ The sarcophagi lids offered the possibility for the commissioning person(s) to display an even larger degree of individuality and display of family relations and status. In these scenes, several individuals could be displayed together, all gathered around the head of the family who was represented reclining on a banqueting couch enjoying a meal, often even with a drinking cup in hand. These sarcophagi lids were, so to say, snapshots of the family; however, as with the multi-portrait loculus reliefs, they were also constructed scenes, showing a selection of family members in a variety of roles. The banqueting scenes should be understood as Henri Seyrig interpreted

⁴¹ Raja 2016.



9 Loculus relief with a woman and priest, dated 150–200 CE, unknown location. Inscription reads: »Male, son of, Taiból son of, Male. Alas! Aqame, his mother«

them, namely as profane scenes, devoid of any religious connotations.⁴² Rather, they should be understood as representations of feasts in life and as images depicting the centrality family ties held in Palmyra. Religious connotations are largely absent in the corpus of the funerary portraits in general. These representations were commemorations of the deceased, set up in grave contexts from where we know very little about the rituals which took place there,⁴³ however, we may conclude that in the portrait representations themselves, religion does not seem to have played a major factor.

⁴² Seyrig 1951, 38.

⁴³ Raja 2015a, 347. Furthermore, see Kaizer 2000 for the most comprehensive study of the evidence for the religious life of Palmyra.

Women depicted in the loculus reliefs were often in the early period represented with spindle and distaff, items that connected them with the domestic sphere (fig. 2).⁴⁴ This changed in the second century CE when such attributes were substituted with a wealth of jewellery and more focus on the elaborate headgear as well (fig. 3). Female representations in the funerary sculpture in general show a much larger diversity than the male representations, both when it comes to the display of attributes but also concerning clothing and not least jewellery and headgears.⁴⁵ Single-loculus portrait of women were also the most common representation of women within the category of the loculus reliefs. It is impossible to say whether there were strict patterns in relation to how women were displayed in graves in relation to their husbands, fathers or brothers. We have too few in-situ situations in order to make out distinct and reliable patterns;⁴⁶ however, we know of a few instances in which one and the same woman was portrayed, originally most likely in different grave contexts, indicating that double representations indeed did exist. These portraits are both identified by inscription. They display one and the same woman, »Ala the daughter of Yarhai who died in 114 CE«. ⁴⁷ Perhaps one of these was displayed in the grave of the husband and the other one in the grave of her family;⁴⁸ however, this remains speculative, since these portraits do not stem from in-situ contexts. Certainly, even though seldom, such a situation raises questions about the meaning of these portraits as representations of individuals. One line of argumentation is that these were indeed not one-to-one representations of the individual depicted but rather idealised representations of the individual.⁴⁹ In double or multiple constellations, women were often shown together with their husbands; however, constellations on loculus

44 Krag (forthcoming). Furthermore, see also Krag – Raja (forthcoming) for further references. Also Krag 2016 as well as Heyn 2016 present important observations on female representations in the funerary sphere in Palmyra.

45 See Finlayson 1998; Finlayson 2002–2003 as well as Finlayson 2004 for contributions on the headgear of women in the Palmyrene funerary sculpture. Although I do not agree with the conclusions of the author that, for example, the headgear are indications of tribal affiliation, these contributions are important collections and presentations of the evidence.

46 Sadurska – Bounni 1994 remain a good source and starting point to several in-situ situations in published tombs.

47 Raja 2015a, 352 also for further references.

48 Raja 2015a, 352 as well as Kropp – Raja 2014 for further references.

49 Kropp – Raja 2014 as well as Raja 2015a, 354.



10 Loculus relief with two male individuals, 150–200 CE, National Museum of Damascus, Damascus, Syria, I. N. 15020. Inscription reads: »Moqimu, son of Haire, (son of) Akkaledi. Alas! He lived, 16 years. Belsur, son of Haire, (son of) Akkaledi. Alas! He lived, 19 years«

reliefs also include representations of women together with their fathers, uncles, aunts, siblings and children.⁵⁰ Such constellations were not uncommon and appeared across the chronological span of the Palmyrene funerary portraits. These constellations also reflect direct choices made by the commissioner of the loculus relief about which relations should be displayed on the reliefs. It was not unimportant whether a woman was displayed with her husband, brother or sister, uncle or children; however, what remains difficult to get at is what exactly these constellations tell us about the choices made. Were these various constellations direct representations of emotional ties? Of real relationships between

50 Krag – Raja (forthcoming) on the loculus reliefs depicting women together with their children.

particular family members ? Or simply, as we may assume, expressions of the importance of underlining the strength of family ties in Palmyra ?

Representations of children make up another important category of portrayals within the funerary sculpture toward understanding the positioning of these portraits within the funerary sphere of Palmyra. In the category of the loculus reliefs, there are so far 137 loculus reliefs with children shown in various constellations with other children and/or adults (figs. 1, 3 and 6). These include both loculus reliefs and the so-called stela motifs, where the individuals are shown in full figures on loculus reliefs. Furthermore, there are 36 single-loculus relief portraits of children. Of these, 33 are shown on loculus stela reliefs, and only three on loculus bust reliefs.⁵¹ It is clear that children, although not extremely frequently depicted, did hold a noticeable place in the representation of the individual in the funerary sphere. In the 36 cases in which children are shown alone, we can assume with certainty that they are the deceased. In a number of further cases, children are shown with other children, siblings (fig. 10), and in these cases, at least one of them can be assumed to be the deceased. Representations of male children take preference over those of girls ; however, girls are in some cases displayed just as prominently as boys and even received their own single-loculus reliefs. When we consider the data from the ancient world on child death rates which, although speculative, must have held some truth, we must assume that child deaths were quite frequent, and that this was also the case in Palmyra. In this way, the representations of children can be assumed to be nowhere close to representative of the real numbers ; however, in this field, much remains speculative. Clearly, portrayals of children appear mostly in combination with that of deceased parents or other relatives, and therefore, to a large degree they appear as attributes underlining the importance of the family within Palmyrene society and not least the family settings within the grave monuments. Adult children are also a category which can be distinguished in the multi-portrait reliefs. There are several examples where adult children are depicted together with their parents. These reliefs again underline the importance of displaying family ties. Whether the parent(s) or the child was the deceased does not make a difference for the interpretation of these images as displaying

⁵¹ Sara Ringsborg is writing an MA thesis on the representations of children in the loculus reliefs. I thank her for doing the statistics and grouping of these portraits.

family relations across generations and stating that ties existed beyond death, and the deceased was part of the family network.

Age signs were not commonly depicted in the Palmyrene funerary portraiture. There are only a few examples where age was conveyed through the portraits themselves, such as through wrinkles, crow feet next to the eyes and lines on the forehead and neck; however, much more than being signs of age, in particular the lines on the foreheads and the necks may be interpreted as sign of the materiality of the body and a representation of the flesh itself. This indeed would have made the portraits even more lively when displayed in the darkness of the graves, which must have been lit almost exclusively by artificial light at certain occasions. Here, also the polychromy of the portraits comes into the picture. Not much is known about the way in which these portraits were coloured in antiquity; however, through the analysis done within the Palmyra Portrait Project of the visual traces of ancient colour, it has become clear that many still carry a few traces of colour, in particular still preserved in the areas of the eyes, noses, jewellery as well as folds on the clothes and in the lines of the hair.⁵² Often, the accompanying inscriptions carry extensive traces of red paint. Furthermore, a few modern studies have been done on Palmyrene portraits regarding the colours, and it seems clear that these portraits indeed were treated with colour.⁵³

In general, it can be concluded that the constellations within the various single and group portrayals in the *loculus* reliefs, their positions and relations to each other within the grave settings seem to have been much more complex and loaded with meaning than earlier assumed. The overview provided by the Palmyra Portrait Project's extensive database provides a solid way of researching these relationships and also laying open the problems which still need to be tackled. A firm focus on the family can be distinguished; however, within the category of the family, several and differing variations of comprised family constellations were available and used in a variety of contexts. The representations were dynamic and flexible. Although the single portrait was the preferred

⁵² These traces are all recorded in the database of the project.

⁵³ Raja – Sørensen 2015b, also for further references to the analysis undertaken by the Tracking Color project at the Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen on the so-called Beauty of Palmyra. In this contribution, one also finds references to the original descriptions by Harald Ingholt on the find of the Beauty of Palmyra and her then much more vivid colours. Also see Sargent – Therkildsen 2010.

within the *loculus* relief group, the constellations display a wide variety of depictions, and as mentioned above, the individual portraits were first and foremost all displayed within the wider context of the family grave, making the Palmyrene graves large portrait galleries displaying the power of the family within Palmyrene society.

Certainly, Palmyrene funerary portraiture did not portray the individual in a veristic manner, and we cannot claim that they indeed looked like the portrayed person had looked alive. However, judging on the basis of the vast database of the Palmyra Portrait Project, it is also clear that there were quite distinct differences from portrait to portrait, and that each portrait was individual in the sense that it was not a direct copy of another one. Means of individualisation seems to have been achieved through other measures in Palmyra, including the use of the combination of facial traits, jewellery, clothing and attributes.⁵⁴

CONCLUSION

The diversity of the *loculus* reliefs outlined in this contribution show that portrait culture in Palmyra had its own distinct trajectory. It might have been influenced by earlier Hellenistic traditions which, however, are difficult to trace due to the state of the evidence. Nonetheless, in for example male dress codes, Greek clothing remained preferred to Roman dress and was also more common than Parthian costume in the funerary sculpture. Furthermore, a clear choice could also be made when deciding to be depicted in the Parthian banqueting dress. Female representations show a larger diversity in choice of attributes, jewellery types, headgear and clothing decoration. In these representations, we get closer at Palmyrene style and local choices, which had their own internal logic. The faces of the Palmyrenes, although not adhering to a veristic portrait tradition, did indeed represent individuals of Palmyrene society, and they did so in a deliberately developed local style which was upkept over three centuries with some stylistic variation traceable. The representations on the *loculus* reliefs embody multiple identities, showing that Palmyrene society was wholly aware of trends and traditions in the surrounding world; however, these representations insisted on their own style and expressions, setting them quite clearly apart from other

⁵⁴ Raja 2015a, 355–356 on the term ›knowledge culture‹ in Palmyra.

branches of provincial portraiture. Palmyrenes did not view themselves as provincial; for them, Rome was not the centre to exclusively look for inspiration from. Palmyrene society and its portrait culture drew on a variety of local, regional and imperial traditions, making them true images of Palmyrene power.

IMAGE CREDITS

Fig. 1, 6-7 Palmyra Portrait Project

Fig. 2-5, 8-10 Palmyra Portrait Project from Ingholt Archive

BIBLIOGRAPHY

- Albertson 2016** Albertson, Fred: Typology, attribution, and identity in Palmyran funerary portraiture. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (ed.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 150–165.
- Colledge 1976** Colledge, Malcolm: *The Art of Palmyra*. London 1976.
- Cussini 2016** Cussini, Eleonora: Reconstructing Palmyrene legal language. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (ed.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 42–53.
- Finlayson 1998** Finlayson, Cynthia Sue: *Veil, Turban and Headpiece: Funerary Portraits and Female Status at Palmyra*. Unpublished PhD dissertation, University of Iowa.
- Finlayson 2002-2003** Finlayson, Cynthia Sue: *Veil, turban and headpiece: Funerary Portraits and Female Status at Palmyra*. In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes 45-46 (2002-2003)*, 221–235.
- Finlayson 2004** Finlayson, Cynthia Sue: *Textile exchange and cultural and gendered cross-dressing at Palmyra, Syria (100 BC–AD 272)*. In: *Textile Society of American Symposium Proceedings*. Earleville 2004, 60–70.
- Gawlikowski 1966a** Gawlikowski, Michał: *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*. In: Kazimierz Michałowski, Maria Ludwika Bernhard (ed.), *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*. Warszawa 1966, 411–419.
- Gawlikowski 1966a** Gawlikowski, Michał: *Problemy ikonografii kapłanów palmyreńskich, les prêtres de Palmyre problems d'iconographie*. In: *Studia Palmyrénskie 1 (1966)*, 74–95.
- Henning 2013** Henning, Agnes: *Die Turmgräber von Palmyra: Eine lokale Bauform im kaiserzeitlichen Syrien als Ausdruck kultureller Identität*. *Orient-Archäologie* 29. Rahden 2013.

- Heyn 2008** Heyn, Maura K.: Sacerdotal activities and Parthian dress in Roman Palmyra. In: Cynthia S. Colburn, Maura K. Heyn (ed.): *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*. Newcastle 2008, 170–193.
- Heyn 2010** Heyn, Maura K.: Gesture and identity in the funerary art of Palmyra. In: *American Journal of Archaeology* 114 (2010), 631–661.
- Heyn 2012** Heyn, Maura K.: Female portraiture in Palmyra. In: Sharyn L. James, Sheila Dillon (ed.): *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester 2012, 439–441.
- Heyn 2016** Heyn, Maura: Status and stasis: Looking at women in the Palmyrene tomb. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (Eds.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 194–206.
- Hvidberg-Hansen 1998** Hvidberg-Hansen, Finn Ove: *The Palmyrene Inscriptions*. Copenhagen 1998.
- Hvidberg-Hansen–Ploug 1993** Hvidberg-Hansen, Finn Ove—Ploug, Gundhild: *Palmyra Samlingen: Katalog*. Copenhagen 1993.
- Ingholt 1928** Ingholt, Harald: *Studier over Palmyrensk Skulptur*. Copenhagen 1928.
- Ingholt 1935** Ingholt, Harald: Five dated tombs from Palmyra. In: *Berytus* 2 (1935), 58–120.
- Ingholt 1936** Ingholt, Harald: *Inscriptions and sculptures from Palmyra 1*. In: *Berytus* 3 (1936), 83–125.
- Ingholt 1970–1971** Ingholt, Harald: *The Sarcophagus of Be'elai and Other Sculptures from the Tomb of Malkû, Palmyra*. *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* (1970–1971), 457–476.
- Ingholt 1974** Ingholt, Harald: Two unpublished Tombs from the Southwest Necropolis of Palmyra. In: *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History, Studies in Honor of George Miles*. Beirut 1974, 37–54.
- Kaizer 2002** Kaizer, Ted: *The Religious life of Palmyra: A Study of the Social Patterns of Worship in the Roman Period*. *Oriens et Occidens: Studien zu antiken Kulturkontakten und ihrem Nachleben* 4. Stuttgart 2000.
- Krag 2016** Krag, Signe: Females in group portraits in Palmyra. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (ed.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 180–193.
- Krag (forthcoming)** Krag, Signe: *Representations of Palmyrene women in funerary sculpture from the first century BC to the third century AD*. *Studies in Classical Archaeology*. Brussels (forthcoming).
- Krag–Raja (forthcoming)** Krag, Signe—Raja, Rubina: *Representations of women and children in Palmyrene funerary loculus reliefs, loculus stelae and wall paintings*. In: *Zeitschrift für Orientarchäologie* (forthcoming).
- Kropp–Raja 2014** Kropp, Andreas—Raja, Rubina: *The Palmyra Portrait Project*. In: *Syria* 91 (2014), 393–405.
- Kropp–Raja 2015** Kropp, Andreas—Raja, Rubina: *The Palmyra Portrait Project*. In: José María Álvares, Trinidad Nogales, Isabel Rodà (ed.), *Proceedings of the*

XVIIIth International Congress of Classical Archaeology 2, Centre and Periphery in the Ancient World. Merida 2015, 1223–1226.

Kropp–Raja 2016 Kropp, Andreas—Raja, Rubina: The World of Palmyra in Copenhagen. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (ed.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 7–16.

Mackay 1949 Mackay, Dorothy: The jewellery of Palmyra and Its Significants. In: *Iraq* 11 (1949), 160–187.

Makowski 1985 Makowski, Krzysztof: La sculpture funéraire Palmyrénienne et sa fonction dans l'architecture sépulcrale. In: *Studia Palmyreńskie* 8 (1985), 69–117.

Parlasca 1976 Parlasca, Klaus: Probleme Palmyrenischer Grabreliefs: Chronologie und Interpretation. In: Edmond Frézouls (ed.): *Palmyre: Bilan et Perspectives*. Colloque de Strasbourg 18–20 Octobre 1973 à la mémoire de Daniel Schlumberger et de Henri Seyrig. Strassbourg 1976, 33–44.

Parlasca 1982 Parlasca, Klaus: Syrische Grabreliefs hellenistischer und römischer Zeit: Fundgruppe und Probleme. *Trierer Winckelmannsprogramme* 3. Mainz 1982.

Parlasca 1984 Parlasca, Klaus: Probleme der palmyrenischen Sarkophage. In: Bernard Andreae (ed.): *Symposium über die antiken Sarkophage*: Pisa 5.–12. September 1982. Marburg 1984, 283–297.

Parlasca 1985 Parlasca, Klaus: Das Verhältnis der palmyrenischen Grabplastik zur römischen Porträtkunst. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung* 92 (1985), 343–356.

Parlasca 1988 Parlasca, Klaus: Ikonographische Probleme palmyrenischer Grabreliefs. In: *Damaszener Mitteilungen* 3 (1988), 215–221.

Parlasca 1990a Parlasca, Klaus: Palmyrenische Skulpturen in Museen an der amerikanischen Westküste. In: Marion True, Guntram Koch (ed.): *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum* 1 (1990), 133–144.

Parlasca 1990b Parlasca, Klaus: Römische Elemente in der Grabkunst Palmyras. In: Fawzi Zayadine (Ed.): *Petra and the Caravan Cities*. Amman 1990, 191–196.

Parlasca 1995 Parlasca, Klaus: Some problems of Palmyrene plastic art. In: *ARAM Periodicals* 7 (1995), 59–71.

Ploug 1995a Ploug, Gunhild: *Catalogue of the Palmyrene Sculptures*: Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen 1995.

Ploug 1995b Ploug, Gunhild: *The Palmyrene Sculptures*. Copenhagen 1995.

Raja 2015a Raja, Rubina: Palmyrene funerary portraits in context: Portrait habit between local traditions and imperial trends. In: Jane Fejfer, Mette Moltesen, Annette Rathje (ed.): *Traditions: Transmission of Culture in the Ancient World*. *Acta Hyperborea* 14. Copenhagen 2015, 329–361.

Raja 2015b Raja, Rubina: Cultic dining and religious patterns in Palmyra: The case of the Palmyrene banqueting tesseræ. In: Stephan Faust, Martina Seifert, Leon Ziemer (ed.): *Antike. Architektur. Geschichte: Festschrift für Inge Nielsen zum 65. Geburtstag*. *Gateways* 3. Hamburger Beiträge zur Archäologie und Kulturgeschichte des antiken Mittelmeerraumes. Aachen 2015, 181–200.

Raja 2015c Raja, Rubina: Staging »private« religion in Roman »public« Palmyra: The role of the religious dining tickets (banqueting tesseræ). In: Clifford Ando, Jörg Rüpke (ed.): *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion. Historical and Comparative Studies*. Berlin 2015, 165–186.

Raja 2016 Raja, Rubina: Representations of priests in Palmyra: Methodological considerations on the meaning of the representation of priesthood in Roman period Palmyra. In: *Religion in the Roman Empire* 2, 1 (2016), 125–146.

Raja (forthcoming a) Raja, Rubina: Danske pionerer i Palmyra: Den danske Palmyra forskning i et historiografisk perspektiv. In *Carlsbergfondets Jubilæumsskrift* (forthcoming).

Raja (forthcoming b) Raja, Rubina: Family matters! Family constellations in Palmyrene funerary sculpture. In: Jane Fejfer, Mette Moltesen, Annette Rathje (ed.) *Acta Hyperborea* 15 (forthcoming).

Raja (forthcoming c) Raja, Rubina: Networking beyond death: Priests and their family networks in Palmyra explored through the funerary sculpture. In: Eivind Heldaas Seland (ed.): *Proceedings of the conference Sinews of Empire: Networks and Regional Interaction in the Roman Near East and beyond*. Oxbow (forthcoming).

Raja–Sørensen 2015a Raja, Rubina—Annette Højen Sørensen: Harald Ingholt and Palmyra. Aarhus 2015.

Raja–Sørensen 2015b Raja, Rubina—Annette Højen Sørensen: The »Beauty of Palmyra« and Qasr Abjad (Palmyra): New Discoveries in the Archive of Harald Ingholt. In: *Journal of Roman Archaeology* 28 (2015), 439–450.

Raja–Sørensen (forthcoming) Raja, Rubina—Sørensen, Annette Højen: The Palmyra Portrait Project and historiographic research: Johannes Østrup and his discovery in Palmyra 1893. In: *Proceedings from the Workshop on the Grave of the Three Brothers*. Beirut (forthcoming).

Raja–Yon (forthcoming) Raja, Rubina—Yon, Jean-Baptiste: The excavation diaries of Harald Ingholt from Palmyra. *Palmyrene Studies. Scientia Danica H*. Copenhagen (forthcoming).

Reeves–Sørensen (forthcoming) Reeves, Tracey –Sørensen, Annette Højen (ed.): *Positions and Professions in Palmyra. Palmyrene Studies. Scientia Danica H*. Copenhagen (forthcoming).

Sadurska 1982 Sardurska, Anna: Portrait funéraire de Palmyre: Problèmes et méthodes des recherches. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Reihe Gesellschaftswissenschaften* 31 (1982), 269–271.

Sadurska 1988 Sardurska, Anna: Die palmyrenische Grabskulptur. In: *Altertum* 34 (1988), 14–23.

Sadurska 1994 Sardurska, Anna: L'art et la société: Recherches iconologiques sur l'art funéraire de Palmyre. In: *Archeologia* 45 (1994), 11–23.

Sadurska 1996 Sardurska, Anna: L'art et le société: Recherches iconologiques sur la sculpture funéraire de Palmyra. In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 42 (1996), 285–288.

- Sadurska–Bounni 1994** Sadurska, Anna—Bounni, Adnan: *Les Sculptures Funéraires de Palmyre*. Rome 1994.
- Sargent–Therkildsen 2010** Sargent, Marie Louise –Therkildsen, Rikke Hoberg: The technical investigation of sculptural polychromy at the Ny Carlsberg Glyptotek 2009–2010: An outline. In: Jan Stubbe Østergaard (ed.): *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 2*. Copenhagen 2010, 11–26.
- Sartre–Sartre-Fauriat 2014** Sartre, Maurice—Sartre-Fauriat, Annie: *Zénobie: De Palmyre à Rome*. Paris 2014.
- Sartre–Sartre-Fauriat 2016** Sartre, Maurice—Sartre-Fauriat, Annie: *Palmyre: Vérités et légendes*. Paris 2016.
- Sartre-Fauriat–Sartre 2008** Sartre-Fauriat, Annie –Sartre, Maurice: *Palmyre: La cité des caravans*. Paris 2008.
- Schenke 2003** Schenke, Gesa: Frühe palmyrenische Grabreliefs: Individuelle und kulturelle Identität durch Selbstdarstellung im Sepulkralbereich. In: Klaus Stefan Freyberger, Agnes Henning, Henner von Hesberg (ed.): *Kulturkonflikte im Vorderen Orient an der Wende vom Hellenismus zur römischen Kaiserzeit*. Rahden 2003, 109–116.
- Schmidt-Colinet 1992** Schmidt-Colinet, Andreas: *Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra: Studien zur palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung*. Mainz 1992.
- Schmidt-Colinet–Al-As’ad 2013** Schmidt-Colinet, Andreas—Al-As’ad, Waleed: *Palmyras Reichtum durch weltweiten Handel: archäologische Untersuchungen im Bereich der hellenistischen Stadt 1*. Wien 2013.
- Seland 2015** Seland, Eivind Heldaas: *Palmyrene long-distance trade: Land, river, and maritime routes in the first three centuries CE*. In: Mariko N. Walter, James P. Ito-Adler (ed.): *The Silk Road: Interwoven History*. Cambridge 2015, 101–131.
- Seyrig 1936** Seyrig, Henri: Note sur les plus anciennes sculptures Palmyréniennes, In: *Berytus* 3 (1936), 137–140.
- Seyrig 1951** Seyrig, Henri: Le repas des morts et le »banquet funébre« à Palmyre. In: *AAAS* 1 (1951), 32–40.
- Smith 2013** Smith, Andrew M.: *Roman Palmyra: Identity, Community, and State Formation*. New York 2013.
- Stauffer 2012** Stauffer, Annemarie: Dressing the dead in Palmyra in the second and third centuries AD. In: Maureen Carroll, John Peter Wild (ed.): *Dressing the Dead in Classical Antiquity*. Gloucestershire 2012, 89–98.
- Sørensen 2016** Sørensen, Annette Højen: Palmyrene tomb paintings in context. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (ed.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 103–117.
- Wielgosz-Rondolino 2016** Wielgosz-Rondolino, Dagmara: Palmyrene portraits from the temple of Allat: New evidence on artists and workshops. In: Andreas Kropp, Rubina Raja (ed.): *The World of Palmyra: Palmyrene Studies 1*. Scientia Danica H, 4, 6. Copenhagen 2016, 166–179.

Wood 1753 Wood, Robert: Les Ruines de Palmyre, autrement dite Tedmar au désert. London 1753.

Yon 2002 Yon, Jean-Baptiste: Les Notables de Palmyre. Beirut 2002.

Yon 2002-2003 Yon, Jean-Baptiste: Zenobie et les femmes de Palmyra. In: *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 45/46 (2002-2003), 215-220.

Yon 2012 Yon, Jean-Baptiste: Inscriptions grecques et latines de la Syrie, Palmyre, tome 17, fascicule 1. Beyrouth 2012.

Zanker 1992 Zanker, Paul: Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab in römischem Kaiserreich. In: Hans-Joachim Schalles, Henner von Hesberg, Paul Zanker (ed.), *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr.: Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*. Köln 1992, 339-359.

IRIS GERLACH

VOM KOLLEKTIV ZUM INDIVIDUUM: DER WEG ZUR PORTRÄHTHAFTEN DARSTELLUNG IN SÜD- ARABIEN (JEMEN)

In der südarabischen Archäologie bilden Untersuchungen zu porträthaftern Darstellungen bisher ein Desiderat,¹ auch thematisch übergreifende kunstgeschichtliche Abhandlungen gehen in der Regel über reine Materialvorstellungen nicht hinaus.² So fehlt zum gegenwärtigen Forschungsstand eine systematische Bearbeitung kunsthistorischer Fragen zum südarabischen Menschenbild.³

Überlegungen zu den Formen des Porträts, seiner Kontextualisierung und Funktion stehen im Mittelpunkt dieses Beitrages, in dem auch der Wandel des Menschenbildnisses in Abhängigkeit zu den gesellschaftlichen Veränderungen in Südarabien thematisiert wird. Ein zeitlicher Schwerpunkt liegt dabei auf dem Zeitraum der frühsabäischen Zeit (8. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 2. Jhs. v. Chr.), in der sich in Süd-

1 Eine systematische archäologische Erforschung Südarabiens, der Region des heutigen Jemen, setzt erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Gründe hierfür sind neben der geographischen Abgeschlossenheit vor allem die außenpolitische Isolierung während der osmanischen Besatzung im 19. Jahrhundert und des zaidistischen Imamats (bis 1962) sowie mehrere Bürgerkriege. Zur Forschungsgeschichte siehe ausführlich de Maigret 1996, 31–105 sowie Dostal 1998; Vogt 1999.

2 Antonini 2001, 2003, 2004, 2007; ‘Alī ‘Aqīl – Antonini 2007; Antonini de Maigret 2012.

3 Die anthropomorphen Darstellungen Südarabiens waren bislang Gegenstand von nur wenigen Einzelaufsätzen, siehe Hauptmann von Gladifß 1979; Gerlach 2005; Fleischer – Schulz 2012; Hitgen 2013; Hitgen 2014.

arabien eine eigenständige, kaum äußeren Einflüssen unterworfenen Formensprache etabliert. Diese verändert sich erst im Laufe der mittel-sabäischen bzw. frühhimyarischen Zeit (1. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. n. Chr.) durch direkte Kulturkontakte mit dem mediterranen Raum, insbesondere dem Römischen Reich. Wie sich diese überregionalen Beziehungen auch auf die Darstellung des südarabischen Menschenbildnisses auswirkten, wird im Anschluss erläutert.

MENSCHENBILDER DER BRONZEZEIT (3. UND 2. JT. V.CHR.)

Sieht man auf der Arabischen Halbinsel von Felszeichnungen ab, die Menschen meist bei der Jagd im kollektiven Verband in einer Gruppe handelnd und seltener als Einzelpersonen darstellen,⁴ finden sich in Südarabien die frühesten anthropomorphen Darstellungen in der schriftlosen Kultur der Bronzezeit auf Stelen⁵ und in Form von Statuetten.⁶

Wie beispielsweise ein Grab von al-Qibali im Südlichen Jawl (Ḥaḍramawt) belegt,⁷ waren einige der ansonsten meist aus unbekanntem Fundkontexten stammenden bis zu 1,5 m hohen Stelen ursprünglich in die Außenwände von Rundgräbern verbaut⁸ und stehen damit in direktem Zusammenhang mit dem Ahnen- bzw. Totenkult. Die dekorierten Stelen treten allein, paarweise oder in Gruppen auf und zeigen im Flachrelief oder als Ritzzeichnung ausschließlich Männerdarstellungen in stark abstrahiertem Stil (Abb. 1): Es erfolgte dabei eine Reduzierung der Formen vor allem auf das Gesicht, mit einer Addition unterschiedlich kombinierter anatomischer Details wie Augenpaare, Nase, Mund, Bart und weiterer zum Teil nur schwer zu deutender Motive, die möglicherweise Frisuren, Trachtelemente, religiöse Symbole oder auch Stammeszeichen darstellen. Eine Art Gürtel trennt den Ober- vom Unterkörper; letzterer findet ebenso wie das Geschlecht keine Wiedergabe. Gestalterischer Akzent liegt auf einem immer wiederkehrenden Attribut, einer Waffe in Form eines Dolches mit halbmondförmigem Griff,

⁴ Siehe z. B. Inizan – Rachad 2007, 73–93; Anati 1968.

⁵ Newton – Zarins 2000, 167–168; Antonini de Maigret 2012, 18–19.

⁶ Antonini de Maigret 2012, 17–18.

⁷ Vogt 1998, 114, Abb. S. 110.

⁸ Nur in Safir (Jawl/Ḥaḍramawt) wurden dekorierte Stelen auch im Inneren der bronzezeitlichen Gräber gefunden. Newton – Zarins 2000, 168.



1 Mit anthropomorphen Darstellungen dekorierte bronzzeitliche Stelen aus Südarabien (3./2. Jt. v. Chr.)

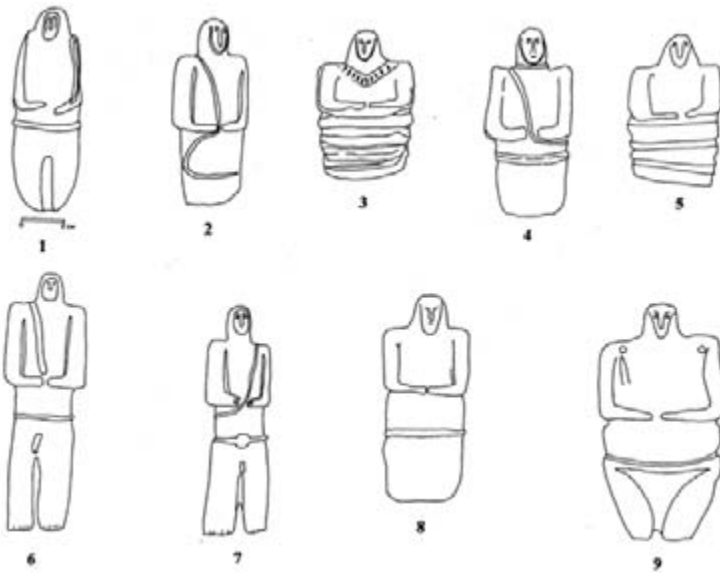
deren metallenen Vorbilder bislang in Südarabien nicht belegt sind,⁹ im Vorderen Orient dagegen von der Mitte des 3. Jts. bis zum Anfang des 2. Jts. v. Chr. verbreitet waren.¹⁰ Wirbelsäule und Rippen sind – ebenfalls stark stilisiert – bei einigen der Stelen auf der Rückseite angegeben, weshalb diese als Prototypen dreidimensionaler Skulpturen in Südarabien gelten können.¹¹ Diese Denkmalgattung wurde in einer offensichtlich für die bronzzeitlichen Kulturen der Arabischen Halbinsel typischen Formensprache gestaltet wie vergleichbare Stelen aus Saudi Arabien und dem Oman zeigen.¹²

9 Kupferne Dolchklingen allerdings ohne erhaltenen Griff aus der zweiten Hälfte des 3. Jts. v. Chr. sind aus Südarabien bekannt. Vgl. Seipel 1998, Nr. 76; Guimilia-Mair u. a. 2000.

10 Vogt 1998, 114; Newton – Zarins 2000, 158, Fig. 2 b, c.

11 Vogt 1998, 114.

12 Ähnlich dekorierte Stelen finden sich über die Arabische Halbinsel hinaus im Mittelmeerraum. Newton – Zarins 2000, 167, Fig. 9. 169.



2 Weibliche und männliche bronzezeitliche Statuetten aus Südarabien
(3./2. Jt. v. Chr.)

Die anthropomorph dekorierten Stelen bilden die einzigen figürlich gestalteten Reliefs in der Bronzezeit Südarabiens. Allein aufgrund ihrer außergewöhnlichen Steinbearbeitung handelt es sich um herausragende Monumente. Auf diesen bildlich dargestellt zu werden, war vermutlich nur wenigen Männern höheren gesellschaftlichen Ranges wie Clanführern, Priestern und/oder Kriegern vorbehalten.¹³ Der obligatorische Metalldolch ist dann als Statussymbol zu verstehen.

Individuelle Züge fehlen bei diesen Menschenbildern ebenso wie auch andere Formen einer spezifischen Kennzeichnung wie etwa charakteristische Attribute, Gesten oder Namensinschriften. Vermutlich fand über eine bewusste Auswahl bestimmter Motive und ihrer Anordnung, deren Deutung sich uns nicht oder noch nicht erschließt, eine Individualisierung statt. Diese könnte vom zeitgenössischen Betrachter unter Umständen als Abbild einer bestimmten Person, auf jeden Fall aber einer gesellschaftlichen Klasse verstanden worden sein. Derartige Überlegungen sind gerade in einer schriftlosen Kultur nur schwer nach-

¹³ Die Stelen werden daher auch als ›Kriegerstelen‹ bezeichnet. Vgl. Vogt 1998, 114. Newton – Zarins 2000, 171.

weisbar, aber bei Fragen wie der nach dem Beginn des ›Wunsches‹, ein Abbild von sich oder einer bestimmten Person zu erschaffen, von Relevanz. Der Ahnenkult scheint hierfür – zumindest im südarabischen Kulturraum – wichtige Impulse gegeben zu haben. Um die Stelen als Versuch einer ersten individualisierenden Darstellungsweise zu deuten, fehlen vor allem schriftliche Dokumente, die es erlauben, die Botschaften der wiedergegebenen Details zu interpretieren oder bestimmten Personen zuzuweisen.

Wie die menschlichen Darstellungen auf den Stelen, weisen auch die bronzezeitlichen Statuetten aus den südarabischen Regionen des Ḥawlān, Ġawf und Ḥaḍramawt keine individualisierenden Merkmale auf (Abb. 2). Die Funktion dieser maximal nur 30 cm großen, aus Stein gefertigten und ebenfalls überwiegend aus unbekanntem Fundkontext stammenden Plastiken wird im religiös-kultischen Kontext zu suchen sein.¹⁴ Sie werden daher häufig als Idole angesprochen, auch wenn ein archäologischer Nachweis für diese Deutung fehlt.

Zu unterscheiden sind ein männlicher und ein weiblicher stark stilisiert dargestellter Typus. Der Körper besitzt eine eher blockhafte Form, die Arme sind vor dem Leib angewinkelt und der proportional sehr klein ausgebildete Kopf weist eine nur rudimentär ausgearbeitete Gesichtsform auf. Die männlichen Statuetten sind stärker gelängt als die Frauendarstellungen und tragen einen Gürtel um die Hüfte sowie ein Band, das schräg über die Schulter gelegt ist. Die Beine sind durch eine vertikale Linie angegeben, das Glied – sofern dargestellt – ist plastisch herausgearbeitet. Die weiblichen Statuetten sind von gedrungener Gestalt, das Geschlecht wird bei einigen Objekten durch die Angabe der Vagina definiert. Die Beine sind meist nicht erkennbar, vielmehr kann der Unterkörper durch im Relief ausgearbeitete Wülste ausgebildet sein, die sich als Darstellung eines fülligen Leibes deuten lassen.¹⁵

Bei den Statuetten handelt es sich um eine standardisierte Wiedergabe von Männern und Frauen mit lediglich geschlechtsspezifischen Unterscheidungen ohne individualisierende Merkmale. Ob es sich um die Darstellung bestimmter Personen, etwa um Substitute von Weihenden

¹⁴ Siehe z. B. Antonini de Maigret 2012, 17.

¹⁵ Weibliche Tonfigurinen der bronzezeitlichen Sabir-Kultur von der Küstenregion des Jemen (Vogt – Buffa 2005, 440), die in einen vergleichbaren Kontext gesetzt werden (Antonini de Maigret 2012, 18), lassen sich nur bedingt mit diesem Typus der Statuetten vergleichen.

handelt, lässt sich ebenso wenig belegen wie eine Deutung als anthropomorphes Götterbild bzw. Idol.

Die reliefierten Stelen wie die Statuetten bilden die frühesten Zeugnisse anthropomorpher Plastik in Südarabien. Wie die Standardisierung und starke Stilisierung belegt, stand nicht die Individualität des Einzelnen im Vordergrund, sondern die den Normen bronzezeitlicher Kulturen Südarabiens entsprechende Abbildung eines Menschen als solchen. Erst in der Eisenzeit entwickeln sich neue Gestaltungsweisen, die durch spezifische ikonographische Merkmale, vor allem aber durch die Namensinschrift einen Bezug zum dargestellten Individuum herstellen.

›NAMENPORTRÄTS‹ IN FRÜHSABÄISCHER UND MITTELSABÄISCHER ZEIT (8. JH. V.CHR. BIS BEGINN DES 1. JHS. V.CHR.)

Am Ende des 2. Jts. v. Chr. findet in Südarabien ein gesellschaftlicher Umbruch von den bronzezeitlichen Kulturen zu hochkomplexen Gesellschaften mit differenzierten Sozialstrukturen statt, der zudem den Beginn der Eisenzeit markiert. Dies wird mit der Einwanderung von Bevölkerungsgruppen aus der Levante in Verbindung gebracht, durch die sich die südarabische Schrift und Sprache entwickelt und sich verschiedene technische und soziale Innovationen in Südarabien verbreiten.¹⁶ Die Gründe und der genaue Ablauf dieser Migrationsbewegungen sind bisher nur in Ansätzen rekonstruierbar.¹⁷ Festhalten lässt sich, dass es zu einem Kulturwandel kommt, der nicht nur die Gesellschaftsformen betrifft, sondern zu neuen Bau- und Konstruktions-techniken sowie zu einer neuen Formensprache in der Kunst führt mit nur wenig aus anderen Kulturen entlehnten Bildprogrammen.

Der gesellschaftlich-kulturelle Wandel zeigt sich auch in einem sich verändernden Menschenbild. Deren Darstellung findet sich von nun an vor allem in zwei Bereichen: weiterhin im Ahnenkult sowie im religiösen Kontext in Form von Weihgaben. Einen Herrscherkult mit der entsprechenden bildlichen Repräsentation kann dagegen in dem Zeitraum

¹⁶ Vgl. z. B. de Maigret 1996, 174–176; Sedov 1996, 86; Nebes 1996, 21; Nebes 2001, 429–433; Vogt – Sedov 1998, 267; Gerlach 2010, 51; Hitgen 2012, 260–263.

¹⁷ Das Migrationsmodell ist in der Forschung nicht unumstritten und wird z. T. vehement abgelehnt. Vgl. Avanzini 2003, 141; Avanzini 2009; Edens 2002, 85; Schiettecatte 2010, 200–201; Crassard – Schiettecatte 2012, 223–225.

des frühen 1. Jts. v. Chr. bis zur Zeitenwende für Südarabien nicht nachgewiesen werden.

Während die ersten Bronzereliefs,¹⁸ die anthropomorphe Bronzeplastik¹⁹ sowie die Steinreliefs aus dem Ġawf²⁰ in frühsabäischer Zeit neben typisch südarabischer Ikonographie Einflüsse aus dem syromesopotamischen Kulturkreis aufweisen, entwickelt die Steinplastik eigenständige Stil- und Gestaltungsmerkmale.²¹ Charakteristika sind dabei eine starke Stilisierung und Frontalität sowie bei Menschendarstellungen eine unproportionierte Wiedergabe einzelner Körperpartien.²² Hinzu kommt, dass nun erstmals ausschließlich die Abbildung des Kopfes für das Bildnis eines Menschen Verwendung findet. Dabei handelt es sich um Grabplastik wie sie vor allem in den Friedhöfen von Hayd ibn ‘Aqīl im Wādī Bayḥān²³ und des Awām-Tempels in der Oase von Mārib²⁴ gefunden wurde.

In den Außenbereichen dieses letztgenannten Heiligtums erforschte die Außenstelle Sanaa des Deutschen Archäologischen Instituts die größte Nekropole der sabäischen Kulturlandschaft.²⁵ Diese wurde nach den bisherigen Ausgrabungsergebnissen vom 8. Jh. v. Chr. bis in das 4. Jh. n. Chr. genutzt. Der Awām-Tempel nahm eine wichtige Stellung als überregionale Pilgerstätte ein²⁶ und entsprechend kam auch dem Friedhof eine große Bedeutung als Begräbnisplatz von Saba’ zu. Bei den Grabanlagen handelt es sich um Mausoleen mit mehreren ober- und unterirdischen Stockwerken²⁷ (Abb. 3). In den Gräbern wurden die Verstorbenen in Kollektivbestattungen beigesetzt. Die monumentalen Inschriften an den Außenfassaden der Gräber geben Auskunft über die Besitzer und deren Anteile am Grab.²⁸ Zwar lassen sich anhand der Inschriften bisher keine Grablegen von sabäischen Herrschern identifizieren, doch belegen die Texte, dass hier auch Mitglieder der

18 Gerlach 2000.

19 Hitgen 2013, 280.

20 Arbach – Audouin 2004; Antonini 2004.

21 Antonini 2003, 22; Hitgen 2013, 279–280.

22 Hauptmann von Gladiß 1979, 150–151; Antonini 2003, 22; Hitgen 2013, 280.

23 Cleveland 1965.

24 Albright 1958.

25 Gerlach 2002.

26 Maraqtan 2005, 69.

27 Röring 2002.

28 Nebes 2002.

sabäischen Oberschicht, etwa Priester und Clanführer sowie ihre Familienangehörigen, bestattet wurden. Die Grabbeigaben in Form von Kultgeräten wie Opferplatten und Weihrauchbrennern, zoomorphen und anthropomorphen Tonfigurinen, Keramikgefäßen etc. sind in der Regel miniaturisiert und standardisiert.²⁹ Bereits in der Antike wurde das Innere der Gräber durch Raubgrabungen und Brand stark zerstört, so dass die wenigsten Funde *in situ* waren und eine Datierung etwa über stratigraphische Kriterien fast unmöglich ist.³⁰

Nach dem bisherigen Forschungsstand treten im Awām-Friedhof die ersten anthropomorphen Abbildungen spätestens ab dem 6. Jh. v. Chr. auf.³¹ Es handelt sich hierbei zum einen um Tonmasken,³² die in Nischen der Grabfassade eingesetzt waren, zum anderen um ebenfalls an der Grabfront angebrachte Reliefdarstellungen und Ritzzeichnungen von immer frontal abgebildeten Köpfen bzw. Gesichtern.

Von den Tonmasken fanden sich bisher nur wenige Exemplare, die alle Männer wiedergeben. Einige anatomische Details wie etwa Kinn- und Wangenpartie sind plastisch herausgearbeitet; Augen, Nase und Mund dagegen stark stilisiert und der Bart wie additiv hinzugefügt. Anhand der beiden hier abgebildeten Masken (Abb. 4a und b) lässt sich das Formenspektrum dieser Bildgruppe gut dokumentieren, wobei offen bleibt, ob es sich um eine stilistische Entwicklung handelt oder verschiedene Werkstätten vorliegen. Während sich die eine Maske (Abb. 4a) fast ausschließlich aus der Frontalansicht erschließt, der Mund sich plastisch kaum vorwölbt, das erhaltene Ohr in die Fläche projiziert und lediglich die spitze Nase dreidimensional geformt ist, erhält die zweite Maske (Abb. 4b) durch die harmonischeren Übergänge und plastisch herausgearbeiteten Gesichtspartien eine größere Lebendigkeit. Zu beobachten ist dies etwa an der Modellierung der Nasenflügel und Kinn-

29 Gerlach 2002, 54–56.

30 Ebd., 45–46.

31 Eine genaue Datierung dieser Darstellungen ist bisher nur bedingt möglich und erfolgt in der Regel über die Paläographie der Inschriften sowie über einige generelle Kriterien der Entwicklung altsüdarabischer Plastik. In einigen Fällen werden auch Antiquaria wie Tracht und Frisuren zur Datierung herangezogen (Antonini 2001, 25–26; Antonini 2003, 22). Grabungskontexte helfen nur in wenigen Fällen, eine genauere zeitliche Einordnung zu treffen. Meist sind die Friedhöfe durch Plünderungen und Zerstörungen bereits in der Antike gestört, wie dies auch auf den Awām-Friedhof zutrifft.

32 Gerlach 2002, 56.



3 Mehrgeschossige Grabbauten des Awām-Friedhofs von Mārib (6./5. Jh. v. Chr.)



4a-b Tonmasken waren ursprünglich in Nischen der Grabfassaden eingesetzt (6./5. Jh. v. Chr.), Awām-Friedhof in Mārib

partie sowie an der leichten Wölbung von Stirn und Wange. Beide Darstellungen verzichten auf individuelle Züge.

Wesentlich einfacher sind die Reliefköpfe an den Grabfassaden des Friedhofs gestaltet (Abb. 5). Diese wurden vermutlich sukzessive an einigen Außenfassaden der im 5./4. Jh. v. Chr. errichteten Grabbauten angebracht, eine genauere Datierung der einzelnen Kopfdarstellungen innerhalb dieses Zeitraums ist bisher nicht möglich.³³ Die Reliefs geben meist lediglich die Kontur des Kopfes bzw. des Gesichtes einschließlich einer summarisch gestalteten Frisur und ggf. Bartes an. Es erfolgt dabei eine additive Aneinanderreihung anatomischer Details, wobei Augen, Mund und Oberlippenbart als Wülste plastisch leicht erhaben gearbeitet sein können. Daneben existieren reine Ritzzeichnungen mit einer noch vereinfachteren Wiedergabe der Anatomie.

Beide Darstellungsformen treten an ein- und derselben Grabfassade auf, wobei die qualitativen Unterschiede nicht nur mit den technischen Fähigkeiten der Handwerker zu erklären sind, sondern sicherlich auch mit der sozialen Stellung und/oder den finanziellen Möglichkeiten der Auftraggeber. Im Sinne des »weiten Porträtbegriffes«³⁴ lassen sich diese Darstellungen als Namensporträts bezeichnen, die Zuordnung zu einer bestimmten Person erfolgt lediglich durch eine oberhalb des Kopfes eingemeißelte Namensinschrift.

Plastisch ausgearbeitete Köpfe aus Kalzitsinter (sog. jemenitischer Alabaster),³⁵ die in Nischen von pfeilerartigen, aus Kalkstein gefertigten Grabstelen eingesetzt waren, zeugen im Awām-Friedhof von einer wesentlich aufwendigeren Form der Totenverehrung.³⁶ Auch hier erfolgt über die jeweils über der Nische angebrachte Namensinschrift eine Identifizierung des Abbildes mit einer bestimmten Person.³⁷ Über

33 Die den Köpfen zuzuordnenden Namensinschriften sind aufgrund ihrer flüchtigen Ausführung paläographisch nicht genau zu datieren.

34 Siehe hierzu Viamus: <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/a> (5. Januar 2016).

35 Kalzitsinter wurde bereits in der Antike in der Region Mārib abgebaut und herkömmlich ebenso wie der um Sanaa vorkommende »reine« Alabaster als sog. jemenitischer Alabaster bezeichnet. Siehe Weiß u. a. 2008.

36 Gerlach 2002, 52–53.

37 An einigen Nischen fanden sich seitlich Reste von Dübellöchern mit Bronze- bzw. Eisenresten, so dass sich eine Tür, die das Abbild des Verstorbenen verbarg, bei diesen rekonstruieren lässt. Ob diese Tür bei bestimmten Kulthandlungen im Rahmen des Ahnenkults geöffnet wurde, lässt sich nur vermuten. Gerlach 2002, 57.



5 Außenfassade eines Grabes mit Reliefköpfen und jeweils über den Köpfen angebrachten Namensinschriften (5./4. Jh. v. Chr.), Awām-Friedhofs in Mārib



6 Männerkopf mit Bart als Abbild des Kopfes eines Verstorbenen (6./5. Jh. v. Chr.), Kalzitsinter, Awām-Friedhof in Mārib.



7 Männerdarstellung mit Bart in Form von Punktbohrungen (letztes Drittel 1. Jt. v. Chr.). Kalzitsinter, Awām-Friedhof in Mārib

paläographische Kriterien lassen sich die Namensinschriften und damit die Köpfe ins letzte Drittel des 1. Jts. v. Chr. datieren.³⁸

Die Grabstelen des Awām-Friedhofs fanden sich nicht *in situ*, allerdings immer in unmittelbarer Nähe zu den Grabbauten, so dass eine Aufstellung direkt vor den Grabfassaden rekonstruiert wird.³⁹ Sie markieren damit nicht die exakte Grablege des Toten innerhalb des Kollektivgrabes, sondern allgemein das Grabgebäude des auf der Stele Dargestellten.

In der Stilistik und Gestaltungsart lässt sich ein großer Variantenreichtum erkennen. Dieser ist zum einen abhängig von der jeweiligen Zeitstellung, zum anderen wiederum auch von dem sozialen Status und den finanziellen Mitteln der Auftraggeber. So kommen, vergleichbar mit den Masken, sehr flächig angelegte Köpfe vor, deren einzelnen anatomischen Details nur wenig plastisch gearbeitet sind (Abb. 6). Andere Köpfe dagegen weisen eine stärker ausgeprägte Komplexität mit einer präziseren Formensprache auf. Fanden sich etwa bei den älteren Beispielen nur flächig modellierte Bärte, tauchen jetzt auch solche in Form von regelmäßigen Punktbohrungen auf (Abb. 7). Die Wiedergabe eines Bartes erlaubt damit eine Interpretation der Bildnisse als Männerdarstellungen; ein Bart ist allerdings im Umkehrschluss nicht obligatorisch für eine Geschlechtsbestimmung. Einzig sicheres Indiz dafür ist eine Namensinschrift, die bei keiner Grabstele fehlt. So zeigt auch der bartlose Kopf der Stele Aw 99 B 608⁴⁰ (Taf. 12a–b) laut Namensinschrift einen Mann. Durch die Verwendung verschiedener Materialien zur Betonung von Details wie den Augen und Augenbrauen, die mit einer farbigen Glaspaste eingelegt sind, wird hier ein durchaus von anderen unterscheidbares spezifisches Bildnis geschaffen. Doch weder Geschlecht noch Alter lassen sich anhand der Physiognomie erkennen.

Vermutlich bot die Haartracht Anhaltspunkte für eine Geschlechtsbestimmung, doch war diese fast immer in Gips ausgeführt, der gleichzeitig der Fixierung des Kopfes in der Nische diente. Die entsprechenden Bereiche haben sich bei den sabäischen Köpfen aus dem Awām-Friedhof

38 Allerdings wurden die wenigsten noch in den Nischen gefunden, sondern meist getrennt voneinander wahllos im durch Brand und Raubgrabungen gestörten Grabkontext.

39 Dafür, dass die Grabstelen an die Grabfassaden gelehnt waren und nicht freistanden, spricht die meist nur sehr grobe, nicht auf Sicht gearbeitete Stelenrückseite.

40 Gerlach 2002, 57, Taf. 32.1a–b.

nicht mehr oder nur in Fragmenten erhalten.⁴¹ Bei den etwa zeitgleichen oder nur wenig älteren Ritz- und Reliefköpfen an den Grabfassaden (Abb. 5) werden Männer und Frauen durch unterschiedliche Frisuren gekennzeichnet. Letztere haben langes, bis auf die Schultern fallendes Haar. Eine ähnliche Haartracht findet sich bei vollplastisch gearbeiteten Grabköpfen aus dem qatabanischen Raum, wo sich die Gipsfrisur teilweise vollständig erhalten hat. So sind z. B. bei der sog. Myriam aus dem Friedhof Ḥayd bin ʿAqīl bei Timna^{c 42} die Haare glatt von der Stirn nach hinten gelegt und fallen in Strähnen hinter den Ohren bis in Höhe unterhalb des Kinns. Es scheint sich hierbei um eine für das letzte Drittel des 1. Jts. v. Chr. typische Frauenfrisur zu handeln, wobei bei deren Darstellung wiederum kein Wert auf Individualität gelegt wurde.

Ab dem 1. Jh. v. Chr. finden sich bei einigen wenigen über die Namensinschrift als Frauendarstellungen zu identifizierenden Köpfen am Hals parallele, umlaufende Rillenlinien⁴³ (Taf. 13), in denen analog zur hellenistisch-römischen Plastik sog. Venusringe gesehen werden. Zeitgleiche Kopfdarstellungen ohne Ringe zeigen allerdings, dass auch dieses Stilelement nicht zwingend für weibliche Bildnisse gewesen ist.

Die anthropomorphen Darstellungen, die der Wiedergabe von Verstorbenen im Awām-Friedhof dienten, weisen mehrere Gemeinsamkeiten auf. So wird die menschliche Darstellung einzig auf die Wiedergabe des Kopfes reduziert. Anhand der Physiognomie lassen sich weder Geschlecht, Alter noch individuelle Züge bestimmen. Die Angabe des Bartes oder die Wiedergabe von Venusringen gaben nicht nur das Geschlecht an, sondern dienten möglicherweise auch als Altersangabe und/oder zur Bestimmung des sozialen Status. Trotz der schematisierten und kanonisierten Formensprache fungierte jeder einzelne Kopf ganz explizit als Abbild einer realen Person, die in dem so gekennzeichneten Grab bestattet war. Die Individualisierung erfolgte über die Namensinschrift, so dass man wiederum von Namensporträts im Sinne des »weiten Porträtbegriffes« sprechen kann.

Eindeutig Kindern zuzuweisende Köpfe fehlen im Bildrepertoire des Awām-Friedhofs,⁴⁴ wie auch generell Kinder in der altsüdarabischen Kunst des 1. Jts. v. Chr. keine Darstellung finden. Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob diese entweder aufgrund gesellschaftlicher Normen nicht

41 Gerlach 2002, Taf. 32.2.

42 Antonini 2001, 150, Nr. E 59.

43 Z. B. Seipel 1998, 344, Nr. 317

44 Im Friedhof wurden dagegen Knochen von Kindern jeden Alters gefunden.

abgebildet oder sie möglicherweise nur in der gleichen Weise wie Erwachsene dargestellt wurden.

Bedenkt man, dass im Awām-Friedhof hochgerecht etwa 20.000 Menschen, wenn auch über einen Zeitraum von etwa 1000 Jahren,⁴⁵ bestattet wurden, bildete man die wenigsten Verstorbenen in Form von Namensporträts ab. Im Bereich der bisher ganz oder teilweise untersuchten 45 Gräber⁴⁶ fanden sich lediglich 65 Grabstelen, davon 14 mit erhaltenen Köpfen, sowie 30 weitere meist bestoßene oder fragmentarisch erhaltene Köpfe.⁴⁷ Diese Funde konzentrierten sich überwiegend auf das Areal B. Hier wurden mehrere Gräber, in denen u. a. laut Inschriften Mitglieder der sabäischen Oberschicht bestattet wurden,⁴⁸ freigelegt. In anderen Friedhofsbereichen wie dem Areal A fanden sich dagegen nur sehr wenige Stelen, obwohl dort Gräber mit über 200 Individuen belegt sind.⁴⁹

Stelen mit den formalisierten und in gewisser Weise idealisierten Abbildern der Verstorbenen zu errichten, war demnach nur einer kleinen Gruppe der sabäischen Gesellschaft vorbehalten. Es entzieht sich unserer Kenntnis, welche Regularien bestanden, Stelen im Friedhofsgebiet zu errichten. Offensichtlich war dieses nur ausgewählten Repräsentanten der Oberschicht wie den in den Inschriften genannten Priestern oder Clannführern sowie wenigen Frauen vorbehalten. Auch wenn die Grabstelen ebenso wie die an den Grabfassaden angebrachten Reliefköpfe nur die Gräber der Verstorbenen markierten und nicht den exakten Bestattungsort innerhalb des Kollektivgrabes, so dienten alle Namensporträts dem Gedenken und der Ehrung des Verstorbenen – die Erinnerung an den Toten sollte der Nachwelt über den Akt der Bestattungsrituale hinaus erhalten bleiben.

Auch eine Identifizierung des Verstorbenen über seinen Namen im Grabnischen war für den sabäischen Totenkult wichtig. Dies bezeugen Hunderte, über das gesamte Friedhofsareal verteilte, als Ostraka

⁴⁵ Gerlach 2002, 57.

⁴⁶ Vgl. Röring 2002, Taf. 1–2.

⁴⁷ Gerlach 2002, 57. Die große Anzahl von sabäischen Kalzitsinterköpfen, die sowohl im Jemen als auch im internationalen Kunsthandel angeboten werden, spricht dafür, dass die ursprüngliche Anzahl von Grabstelen auch im stark geplünderten Awām-Friedhof deutlich höher gewesen sein muss.

⁴⁸ Die Namen der ›Besitzurkunden‹ auf den Grabfassaden entsprechen nicht denen auf den bisher gefundenen Grabstelen (mündliche Auskunft Norbert Nebes).

⁴⁹ Hitgen 1998, 120.

bezeichnete Keramikscherben mit dem eingeritzten Namen des Toten.⁵⁰ Es handelt sich hierbei vielfach um vollständig erhaltene Ränder und Henkel, so dass anzunehmen ist, dass man diese mit einem Band am Leichnam befestigte und ihm so eine ›Identität‹ auch im Tod verlieh. Eine andere Identifizierung des Verstorbenen innerhalb der Kollektivbestattung etwa über besonders gekennzeichnete Grablegen oder das Beigabenrepertoire erfolgte nach bisherigem Forschungsstand nicht.

Alle anthropomorphen Darstellungen des Awām-Friedhofs stehen in der gleichen gestalterischen Tradition: Tonmasken, Ritz- und Reliefköpfe sowie die Kalzitsinterköpfe der Stelen zeigen mehr oder weniger alterslose Menschendarstellungen, die lediglich – dies allerdings nicht obligatorisch – über Details wie Frisur, Bart oder Venusringe genauer beschrieben werden und standardisierte Typen sabäischer Männer und Frauen verkörpern. In einer Gesellschaft, in der die Bedeutung der Gemeinschaft bzw. des jeweiligen Stammesverbandes mit seiner vereinenden Religion über der des Individuums steht,⁵¹ erklärt sich eine solche normhafte Darstellung des Menschenbildnisses. Ein ›Herauslösen‹ aus dem gesellschaftlichen Kollektiv bis hin zu einer gewissen Individualisierung erfolgte lediglich über die Namensinschrift.

Weihgaben in Form von unterlebensgroßen Bronzestatuen bilden eine weitere Gruppe plastisch dargestellter Menschenbildnisse der frühsabäischen Zeit. Aus der ersten Hälfte des 1. Jts. v. Chr. sind bislang lediglich vier sabäische Statuen von Männern bekannt,⁵² die als Weihgaben in den sabäischen Heiligtümern Aufstellung fanden.⁵³ Bei

50 Gerlach 2002, 57, Taf. 33,5.

51 Robin 2005, 16.

52 Alle vier Statuen befinden sich heute im Nationalmuseum von Sanaa. Drei stammen aus Ausgrabungen im Awām-Heiligtum in Mārib (Albright 1958, 270–271; Alī ‘Aqīl – Antonini 2007, 140–143), eine – ebenfalls sabäische, allerdings im Kunsthandel erworbene Skulptur – aus Našqum (Mille u. a. 2010). Zwei weitere männliche Bronzestatuen aus dem Kunsthandel wurden kürzlich vorgelegt (vgl. Antonini de Maigret – Agostini 2013). Aufgrund von Unsicherheiten bzgl. ihrer Provenienz und Datierung sowie der Tatsache, dass bei einer Statue eine Fälschung nicht ausgeschlossen werden kann, bleiben diese hier allerdings unberücksichtigt.

53 Die sabäischen Heiligtümer wurden in einem Zeitraum von über 1200 Jahren vom Beginn des 1. Jts. v. Chr. bis ins 4. Jh. n. Chr. kontinuierlich, mit variierender Intensität, genutzt. Während dieses langen Zeitraums verändern die sich wandelnden gesellschaftlichen Strukturen die jeweiligen Kultpraktiken und auch das Weihgabenrepertoire. Dies betrifft auch Weihgaben in Form

allen Unterschieden im Detail unterliegen sie der gleichen Konzeption: Alle Statuen weisen bis auf die Armhaltung eine strenge Symmetrie und Frontalität auf, auch der Kopf ist frontalansichtig wiedergegeben. Es handelt sich um Männer mit nacktem Oberkörper, bekleidet mit einem Wickelrock sowie bei der Ma'dikarib genannten Statue (Taf. 14) zusätzlich mit einem über Rücken, Schultern und Hüften gelegten Raubtierfell.⁵⁴ Während diese Statue in Schrittstellung verharrt, sind die drei anderen – soweit der Erhaltungszustand eine Aussage erlaubt – mit nahezu parallel nebeneinander gesetzten Beinen fast bewegungslos gestaltet. Die Arme sind vor dem Körper angewinkelt erhoben. Mindestens eine Hand hielt dabei einen Gegenstand, vermutlich einen Stab umschlossen, die andere war flach wie zum Gruß ausgestreckt bzw. beim Ma'dikarib zur Faust geballt.

Die Gesichter mit den geschlossenen Lippen, den geraden, scharfkantig geschnittenen, in die geschwungenen Augenbrauen übergehenden Nasen sowie die großen ebenfalls deutlich umrandeten Augen wirken stark standardisiert und nicht individualisiert. Dennoch lassen sich bei den Statuen Unterschiede aufzeigen: Zwar weisen alle vier eine lockige, haubenartig wirkende Frisur auf, doch reicht ihre plastische Ausformung von einfachen, leicht erhabenen runden Noppen bis zu differenziert ausgeführten Haarsträhnen, die erst in ihrem Abschluss lockig auslaufen. Drei der Männer tragen zudem Stirnbänder und Halsketten, zwei sind bärtig dargestellt, was das Alter oder den gesellschaftlichen Rang ausdrücken könnte. Auch die Wickelröcke sind jeweils unterschiedlich ausgeführt und nur zwei Männer tragen in ihrem Gürtel einen Dolch.

Eine Individualisierung des Bildnisses erfolgt über diese Attribute nicht, doch scheint es sich um bewusst eingesetzte, auf bestimmte Weise angeordnete Kompositionen zu handeln, die sich allerdings bei einer so

anthropomorpher Rundplastik: Während aus der ersten Hälfte des 1. Jts. v. Chr. archäologisch bislang lediglich die hier genannten Bronzestatuen als Weihgaben bekannt sind, finden sich in der mittelsabäischen Zeit eine Fülle von anthropomorphen Plastiken und inschriftlich genannter Statuen und Statuetten. Ein Überblick über die sabäischen Heiligtümer bietet Schmidt 1997/98. Siehe zuletzt Gerlach – Schnelle 2013 mit weiterer Literatur.

⁵⁴ Lehóczky – Schauer 1998; 'Alī 'Aqīl – Antonini 2007, 140–141 mit weiterer Literatur. Zu Recht wurden bei dieser ins 6. Jh. v. Chr. datierenden Statue Parallelen zur phönizisch-zypriotischen Plastik gezogen. Vgl. für die Zusammenfassung des Forschungsstands 'Alī 'Aqīl – Antonini 2007, 39–40.

geringen Anzahl von nur vier Statuen einer genaueren Deutung entzieht. Der zeitgenössische Betrachter verband mit der spezifischen Zusammenstellung der Attribute, der Tracht und Gestik sicherlich einen bestimmten Personentypus, der seine Zuordnung zu einer individuellen Person wiederum nur über die Widmungsinschrift erfährt. So ist die gewidmete Person einschließlich ihrer Genealogie in den auf drei Statuen erhaltenen Inschriftentexten genannt.⁵⁵ Es lässt sich zwischen Einzelwidmungen wie der des Hawtar'athat⁵⁶ sowie der Weihung von ganzen Statuengruppen wie im Fall des Ma'dikarib⁵⁷ unterscheiden. Bei letzterer Widmung handelt es sich um nur eine von insgesamt vier in der Inschrift genannten Statuen. Diese repräsentieren reale, als Krieger bezeichnete Personen, nämlich die Söhne des Stifters. Dabei bezieht sich die Stiftung nicht auf die Objekte – also die Bronzeskulpturen – allein, sondern in erster Linie auf die Personen und den nicht näher ausgeführten Grundbesitz, die dem Heiligtum und seiner Priesterschaft zufielen. Die Statuen sind damit bildhafter Ausdruck der in der Inschrift genannten Personenwidmung. Ähnlich verhält es sich bei einer anderen Statue aus dem Awām-Tempel,⁵⁸ deren Pendant sich nicht mehr erhalten hat. Ursprünglich handelte es sich um zwei Cousins, deren Väter beide Statuen (und somit jeweils einen ihrer abgebildeten Söhne) dem Tempel weihten.⁵⁹

Die Stifter und ihre Söhne sind Repräsentanten der sabäischen Oberschicht, die zum einen über die finanziellen Möglichkeiten verfügten, ein derartig aufwendiges Weihobjekt in Auftrag zu geben, sich zum anderen dadurch auszeichneten, dass sie ihre Söhne in den Besitz des Tempels stellten. Trotz des hohen sozialen Status der Stifter verwendeten die Künstler normenhafte Darstellungen. Nur die Attribute wie etwa die unterschiedliche Kleidung, Frisur, die Angabe des Dolches sowie des Schmucks heben bestimmte Eigenschaften der Abgebildeten hervor.

Fasst man die Zeitspanne des 8. bis zum frühen 1. Jh. v. Chr. zusammen, lassen sich Gemeinsamkeiten im Kunstverständnis dieser Zeit festmachen, die auch in der anthropomorphen Plastik ihren Niederschlag finden: Allen Arbeiten liegt eine normierte Formensprache zu-

55 Zu Personenwidmungen siehe zuletzt Multhoff 2011, 340–342.

56 Mille u. a. 2010, 15–18.

57 Zur Inschrift Seipel 1998, 284–287, Nr. 139; Jändl 2009, 153–154.

58 Seipel 1998, 327, Nr. 253.

59 Jändl 2009, 155.

grunde. Die Darstellungen sind statisch angelegt und weisen kaum Bewegung auf, sie sind stark stilisiert und in ihrer Formgebung vor allem auf ihre Konturen reduziert. Eine strenge Frontalität und Einhaltung symmetrischer Formen sowie die Betonung bestimmter Merkmale wie der Armhaltung unter Aufgabe der Einhaltung natürlicher Proportionen bilden weitere Charakteristika. Die immer wiederkehrenden Attribute besitzen weniger individualisierende Eigenschaften, sondern belegen die gesellschaftlich-soziale Stellung des Dargestellten. Letzteres zu manifestieren war offensichtlich wichtiger als die Schaffung eines physiognomisch unverwechselbaren Abbilds. Die eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Person erfolgt ausschließlich über die Namensinschrift, die jedes Bildnis aufwies und damit als Namensporträt gelten kann.

HELLENISTISCH-RÖMISCHER EINFLUSS AUF DAS SÜDARABISCHE MENSCHENBILDNIS IM 1. JH. V. CHR. BIS 3. JH. N. CHR.

Während sich die südarabische Kunst und damit einhergehend das südarabische Menschenbild im Laufe des 1. vorchristlichen Jahrtausend relativ eigenständig entwickelte,⁶⁰ kommt es ab dem späten 1. Jh. v. Chr. zu umwälzenden Veränderungen in der Region, die sowohl die Gesellschaft als auch die materielle Kultur Südarabiens betreffen.⁶¹ Ihren Anstoß mag man in der Expansionspolitik Alexanders des Großen sehen, der in seinen letzten Lebensjahren das südliche Arabien aufgrund seiner Monopolstellung im Weihrauchhandel erobern wollte.⁶² Trotz seines frühzeitigen Todes setzt dieses Vorhaben Alexanders Mechanismen in Gang, die zur allmählichen Erkundung Südarabiens und der Erschließung der Seegebiete um die Arabische Halbinsel durch die Ptolemäer führten.⁶³ Nicht der gescheiterte Feldzug von Kaiser Augustus im Jahre 24 v. Chr. nach Südarabien,⁶⁴ sondern der konsequente Ausbau des Seehandels durch das Römische Reich entlang des Roten Meeres bis nach Indien bringt Südarabien schließlich in direkten und intensiven Kontakt mit der mediterranen Welt.⁶⁵

⁶⁰ Z. B. de Maigret 1994; Gerlach 2000; Antonini 2003, 22; Hitgen 2005, 60.

⁶¹ Hitgen 2005, 2013, 280–283.

⁶² Högemann 1985.

⁶³ Z. B. Dihle 1978.

⁶⁴ Siehe ausführlich bei Marek 1993 sowie Simon 2002 mit weiterer Literatur.

⁶⁵ Hitgen 2013, 283.

Die Auswirkungen sind tiefgreifend. Es kommt nicht nur zu einer Einfuhr von Gold und römischen Münzen, sondern auch Waren wie Wein, Getreide, Stoffe, Pferde und torenutische Erzeugnisse erreichen im Austausch zu Weihrauch, Myrrhe und Gewürzen Südarabien.⁶⁶ Neben den Waren finden neue Techniken und Gesellschaftsformen Eingang in die südarabische Kultur. Im Zuge dessen verändern sich die Herrschafts- und Gesellschaftsstrukturen, die Bestattungssitten, später auch die Religion vom Polytheismus zum Monotheismus. Die materielle Kultur all dieser Bereiche zeigt neue Gestaltungs- und Repräsentationsweisen.⁶⁷

Als ein Beispiel sei hier der Kult genannt: Im frühen 1. Jh. v. Chr. wird der Tempel zunehmend als öffentlicher Raum für eine immer größer werdende aktiv im Kultgeschehen eingebundene Gemeinschaft verstanden. So öffnen sich die Heiligtümer nun größeren Bevölkerungsgruppen und die zuvor reglementierte Zugänglichkeit wird zumindest teilweise aufgehoben.⁶⁸ Dies spiegelt sich archäologisch am offensichtlichsten an einer Flut von Weihgaben wider. Kleine anthropomorphe Bronzefigurinen werden als Massenprodukte standardisiert gefertigt und auf Inschriftenblöcke mit individuellen Widmungstexten gesetzt (Taf. 15). Die Individualisierung erfolgt über die Inschrift, in der der Stifter immer mit Namen genannt ist.

Ab dem späten 1. Jh. v. Chr. kann man in der anthropomorphen Plastik einen rasanten stilistischen Wandel erkennen. So unterscheiden sich etwa die Darstellungen dreier Könige aus Awsān deutlich voneinander⁶⁹ (Taf. 16a–c): Inschriftlich belegt ist, dass es sich bei diesen Weihstatuetten um die Bilder dreier aufeinanderfolgender Herrscher, um Großvater, Vater und Sohn handelt, die jüngste Statuette also kaum 60 Jahre nach der ältesten geschaffen wurde. Ohne im Detail auf die stilistischen Eigenheiten einzugehen, sei bemerkt, dass sich hier aus einem formelhaften Abbild in relativ kurzer Zeit eine deutlich plastischere, lebendigere Wiedergabe des Menschen entwickelt. Trotz Beibehaltung von gleicher Haltung, Gestus und Proportionsschemata unterscheiden sich die drei Könige in zwei Bereichen deutlich, in ihrer Tracht sowie

⁶⁶ Z. B. Casson 1989.

⁶⁷ Hitgen 2005.

⁶⁸ Nachgewiesen werden kann dies nicht nur für den 'Almaqah-Tempel in Şirwāḥ, sondern etwa auch für den Bar'ān-Tempel in Mārib. Vogt – Herberg – Röring 2000, 3–4.

⁶⁹ Für eine kurze Zusammenfassung siehe: Antonini 2001, 65–66. 92–94, Nr. C 55–57. Vgl. zur stilistischen Entwicklung auch Hitgen 2013, 282.

in ihren Kopfdarstellungen. Bei der Kleidung entwickelt sich aus einem einfachen, schlicht herabfallenden Gewand zunächst ein nur wenig gegliedertes, in der Hüfte gegürtetes Kleidungsstück, das in einem Wickelrock endet und schließlich eine aus gefältelem Untergewand, einer Tunica, sowie kunstvoll drapierten Obergewand (einer Art Himation) bestehende Tracht. In letzterem wird in der südarabischen Forschung immer wieder eine missverständene Umsetzung der römischen Toga⁷⁰ und damit ein Hinweis auf Einflüsse aus der mediterranen Welt gesehen.

Auch die Köpfe der drei Statuetten unterscheiden sich: Der älteste besitzt kantige, flächig gearbeitete Gesichtsformen, der Kopf des mittleren ist eher rundlich und der des jüngsten oval mit modellierten Wangenknochen. Haben die beiden jüngeren Herrscher jeweils gestutzte Vollbärte, weist der älteste nur einen Schnauzer auf. Die Haare dieses Herrschers reichen in gleichmäßigen Wellen bis zu den Schultern, die des mittleren sind als nackenlange Locken gestaltet und die des jüngsten fallen wiederum vom Mittelscheitel in dicken Strähnen bis zu den Schultern.

Jede der drei Personen weist ein eigenes, von den anderen unterscheidbares Erscheinungsbild auf, doch bleiben trotz aller stilistischer Unterschiede die Gesichtszüge formalisiert. Ohne die wie angesetzt wirkenden Details, insbesondere die Haartracht, Bärte und das Diadem besitzen die klar geschnittenen Gesichter eher standardisierte Züge.

Auch in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten bleiben Menschendarstellungen altbewährten Traditionen verhaftet. Zwar erweitert sich bedingt durch die mediterranen Einflüsse das Bildrepertoire erheblich, doch ändert sich in der Grundgestaltung des Menschenbildnisses nur wenig. Trotz Anleihen bei der griechisch-römischen Kunst bleibt das Gesicht formelhaft stereotyp. Ein Grund dafür kann darin bestehen, dass anthropomorphe Darstellungen funktional auch weiterhin als Weihobjekte oder als Ahnenbilder dienen. Erst allmählich eröffnen sich neue Möglichkeiten der Aufstellung von Menschenbildnissen im öffentlichen Raum, wofür die beiden bisher einzigartigen überlebensgroßen Bronzestatuen des Königs Damar'alī Yuhabir und seines Sohnes Ta'rān⁷¹ als Beispiel dienen können (Abb. 8). Die Statuen wurden in zahlreiche Fragmente zerbrochen in den 1920er Jahren in der frühhimyarischen Bergsiedlung Yaklā gefunden und in den 1980er

⁷⁰ Z. B. Seipel 1998, 383, Nr. 449.

⁷¹ Weidemann 1983; 'Alī 'Aqīl – Antonini 2007, 43–44. 147–148 mit weiterer Literatur; Stupperich – Yule 2014, 338–350.



8 Überlebensgroße Bronzestatuen des frühhimayrischen Königs Ḍamar‘alī Yuhabirr und seines Sohnes Ṭa’rān (2./3. Jh. n. Chr.), an-Naḥla al-Ḥamrā nahe der Hauptstadt Sanaa

in Mainz aufwendig restauriert. Laut Inschrift dienten sie der Ausstattung der Hofanlage einer fürstlichen Residenz. Formal fügen sich die Statuen in eine Reihe vergleichbarer Werke römischer Kaiser aus dem 2. oder 3. Jh. n. Chr.⁷² Vor allem stilistische Details wie die separat gearbeiteten, als Flammen auslaufenden Locken des kurzen Bartes sprechen für diese Zeitstellung. Bemerkenswert ist bei den Statuen die Kombination des aus dem mediterranen Raum bekannten Standmotives

⁷² Bei der Datierung decken sich z. T. die epigraphischen und archäologisch-kunsthistorischen Einschätzungen nicht. Während von epigraphischer Seite eine Datierung ins 4. Jh. n. Chr. bevorzugt wird (z. B. ‘Alī ‘Aqīl – Antonini 2007, 148; Jändl 2009, 157), erfolgt von archäologisch-kunstgeschichtlicher eine zeitliche Einordnung ins späte 2. oder frühe 3. Jh. n. Chr. (z. B. Parlasca 1989, 284).

mit den für römische Betrachter vermutlich fremd wirkenden Gesichtern der Männer. Beide weisen eher eine landestypische Haar- und Barttracht auf, die sie zumindest deutlich von den mediterranen Vorbildern unterscheidet.⁷³ Gleichzeitig variieren die Frisuren der beiden Könige deutlich. Während der jüngere (Ṭaʿrān) sein langes Haar locker in langen Strähnen bis auf den Rücken und teilweise bis auf die Brust fallen lässt, hat der ältere streng in Wellen nach hinten gekämmte Haare, die von einer Binde gehalten werden und hinten in einer Art Zopf enden. Der über die Inschriften belegte Altersunterschied der beiden mag in den unterschiedlichen Frisuren ebenso wie in der abweichenden Form der Schnurbärte Ausdruck finden. Während die Formen beim Vater strenger wirken, assoziieren die des Sohnes durch ihre relative Unordnung größere Dynamik und damit Jugendlichkeit. Die tiefe Stirnfalte von Ḍamarʿalī Yuhabirr soll wahrscheinlich ebenso im Kontrast zur straffen Stirnpartie seines Sohnes stehen wie der geschlossene Mund zu den deutlich geöffneten Lippen von Ṭaʿrān.

Die klar individualisierende, nicht aber ›naturalistisch‹ wirkende Abbildung der beiden Herrscher ist bisher einmalig in Südarabien. Sie waren die ersten, die nicht in religiösen Kontexten standen, sondern ausschließlich der Repräsentation der Fürstenhöfe dienten. Zwei Inschriften auf den Knien Ṭaʿrāns legen von ihrer außergewöhnlichen Entstehungsgeschichte Zeugnis ab: Auf dem rechten steht in Sabäisch »Lahayʿamm hat (sie) zusammengefügt«, auf dem linken in Griechisch »Phokas hat (sie) gemacht«.⁷⁴ Erstmals ist damit eine Zusammenarbeit eines ausländischen, griechischen Künstlers mit einem einheimischen, sabäischen belegt. Beide arbeiteten gemeinsam im Auftrag der lokalen Herrscher und sollten monumentale Werke schaffen, die sich an der Repräsentationskunst der mediterranen Welt orientierte. Zudem wurde über die außergewöhnliche Gestaltung der Gesichter ein direkter Bezug zu Südarabien geschaffen. Gleichzeitig vermerkte man auf den Bronzewerken den Aufstellungsort der Statuen, den Auftraggeber sowie die Abgebildeten selbst. Dies wiederum steht in direkter südarabischer Tradition.

Betrachtet man die Bildwerke der folgenden Jahrhunderte, der himyarischen Zeit des 4. bis 7. Jh. n. Chr.,⁷⁵ wird deutlich, dass Strömungen von physiognomisch individualisierenden Menschenbildnissen sich

⁷³ Hitgen 2013, 288.

⁷⁴ Zu den Inschriften Müller 1979; Jändl 2009, 158–159.

⁷⁵ Siehe z. B. die Reliefskulptur eines gekrönten Herrschers aus der himyarischen Hauptstadt Ḍafār. Ausführlich zuletzt Yule 2013.

nicht durchsetzen konnten. Letztendlich bleibt der südarabische Kulturraum trotz der nachhaltigen Einflüsse aus der mediterranen Welt weiterhin einem normenhaften, abstrahierten und stilisierten Menschenbild verpflichtet.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1, 2** Newton – Zarins 2000, Fig. 8; 10
Abb. 3, 4a, 4b, 5-7 DAI, Orient-Abteilung, Johannes Kramer
Abb. 8 Nach Weidemann 1983, 7. 14
- Taf. 12a-b, 13** DAI, Orient-Abteilung, Johannes Kramer
Taf. 14, 16a-c Seipel 1998, Nr. 139; Nr. 447-449
Taf. 15 DAI, Orient-Abteilung, Irmgard Wagner

LITERATUR

- ‘Alī ‘Aqīl – Antonini 2007** ‘Alī ‘Aqīl, ‘Azza – Antonini, Sabina: Bronzi sudarabici di periodo pre-islamico. Rom 2007.
- Albright 1958** Albright, Frank P.: Excavations at Mārib in Yemen. In: Richard Le Baron Bowen, Frank P. Albright (Hg.): *Archaeological Discoveries in South Arabia*. Baltimore 1958, 215–268.
- Anati 1968** Anati, Emmanuel: *Rock-art in Central Arabia*. Louvain 1968.
- Antonini 2001** Antonini, Sabina: *Statuaria sudarabica in pietra*. Rom 2001.
- Antonini 2003** Antonini, Sabina: *Sculpture of Southern Arabia: Autochthony and Autonomy of an Artistic Expression*. In: *Arabia 1* (2003), 21–26.
- Antonini 2004** Antonini, Sabina: *I motivi figurativi delle Banāt ‘Ād nei templi sudarabici*. Rom 2004.
- Antonini 2007** Antonini, Sabina: *Introduzione allo studio dell’arte sudarabica*. Roma 2007.
- Antonini de Maigret 2012** Antonini de Maigret, Sabina: *South Arabian art. Art history in Pre-Islamic Yemen*. Paris 2012.
- Antonini de Maigret – Agostini 2013** Antonini de Maigret, Sabina – Agostini, Alessio: *Two new bronze statues from Yemen*. In: Françoise Briquel-Chatonnet, Catherine Fauveaud, Iwona Gajda (Hg.): *Entre Carthage et l’Arabie heureuse. Mélanges offerts à François Bron*. Paris 2013, 3–14.
- Arbach – Audouin 2004** Arbach, Mounir – Audouin, Rémy: *Nouvelles découvertes archéologiques dans le Jawf (République du Yémen). Opération de sauvetage*

franco-yéménite du site d'as-Sawdá' (l'antique Nashshân). Temple intra muros I. Rapport préliminaire. Sanaa 2004.

Avanzini 2003 Avanzini, Alessandra: ›Centre-periphery‹ relations in pre-Islamic south Arabia. In: Mario Liverani, Francesca Merighi (Hg.): Arid lands in Roman times. Papers from the International Conference (Rome, July, 9th - 10th 2001). Florenz 2003, 141-147.

Avanzini 2009 Avanzini, Alessandra: Origin and Classification of the Ancient South Arabian Languages. In: Journal of Semitic Studies 54 (2009), 205-220.

Buffa - Vogt 2001 Buffa, Vittoria - Vogt, Burkhard: Sabir - Cultural Identity between Saba and Africa. In: Hermann Parzinger, Ricardo Eichmann (Hg.): Migration und Kulturtransfer. Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des Internationalen Kolloquiums. Berlin 23.-26. 11.1999. Bonn 2001, 437-450.

Casson 1989 Casson, Lionel: South Arabia's Maritime Trade in the First Century A. D. In: Toufic Fahd (Hg.): L'Arabie préislamique et son environnement historique et culturel. Actes du Colloque de Strasbourg 24-27 juin 1987. Leiden 1989, 187-194.

Cleveland 1965 Cleveland, Ray L.: An ancient South Arabian necropolis. Objects from the second campaign (1951) in the Timna cemetery. Baltimore 1965.

Crassard - Schiettecatte 2012 Crassard, Rémy - Schiettecatte, Jérémie: Yémen, aux origines d'une »Archéologie exotique«. In: Jessica Giraud, Guillaume Gerné (Hg.): Aux marges de l'archéologie. Hommage à Serge Cleuziou. Paris 2012, 217-239.

de Maigret 1994 de Maigret, Alessandro: Alcune considerazioni sulle origini e lo sviluppo dell'arte sudarabice. In: Norbert Nebes (Hg.): *Arabia Felix*. Beiträge zur Sprache und Kultur des vorislamischen Arabien: Festschrift Walter W. Müller zum 60. Geburtstag. Wiesbaden 1994, 142-159.

de Maigret 1996 de Maigret, Alessandro: *Arabia felix*. Un viaggio nell'archeologia dello Yemen. Mailand 1996.

Dihle 1978 Dihle, Albrecht: Die entdeckungsgeschichtlichen Voraussetzungen des Indienhandels der römischen Kaiserzeit. In: Hildegard Temporini (Hg.): *Principat*, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt 2.9.2. Berlin/New York 1978. 546-580.

Dostal 1998 Dostal, Walter: Die Erfüllung einer Sehnsucht. Der Anteil österreichischer Forscher an der wissenschaftlichen Erschließung des Jemen. In: Wilfried Seipel (Hg.): Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba[?]. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien 1998/1999. Wien/Mailand 1998. 19-25.

Edens 2002 Edens, Christopher: Before Sheba. In: St John Simpson (Hg.): Queen of Sheba. Treasures from ancient Yemen. London 2002, 80-85.

Fleischer - Schulz 2012 Fleischer, Robert - Schulz, Regine: Figurale Bronzen ägyptischer und griechisch-römischer Art vom Jabal al-Awd. In: Archäologische Berichte aus dem Yemen 13 (2012), 1-90.

- Gerlach 2000** Gerlach, Iris: Zur Übernahme altorientalischer Motive in die Kunst Südarabiens – Eine reliefierte Bronzeplatte aus dem Jemen. In: *Baghdader Mitteilungen* 31 (2000), 259–295.
- Gerlach 2002** Gerlach, Iris: Der Friedhof des Awām-Tempels in Marib. Bericht der Ausgrabungen von 1997 bis 2000. In: *Archäologische Berichte aus dem Yemen* 9 (2002), 41–91.
- Gerlach 2005** Gerlach, Iris: What is Sabaeen Art? Problems in Distinguishing Ancient South Arabian Art Using Saba and Qataban as Examples. In: *Archäologische Berichte aus dem Yemen* 10 (2005), 31–43.
- Gerlach 2010** Gerlach, Iris: Bewässerungstechniken in Südarabien: Das Reich von Saba (Jemen). In: Mamoun Fansa, Karen Aydin (Hg.): *Wasserwelten. Badekultur und Technik: Begleitschrift zur Ausstellung Wasserwelten im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg*, 15. August - 17. Oktober 2010. Mainz 2010, 50–61.
- Gerlach - Schnelle 2013** Gerlach, Iris – Schnelle, Mike: Sabäische Sakralarchitektur in Südarabien (Jemen). In: Iris Gerlach, Dietrich Raue (Hg.): *Sanktuar und Ritual, Heilige Plätze im archäologischen Befund. Forschungscluster 4, Heiligtümer, Gestalt und Ritual, Kontinuität und Veränderung. In: Menschen – Kulturen – Traditionen. Rahden/Westf. 2013*, 209–220.
- Guimlia-Mair u. a. 2000** Guimlia-Mair, Alessandra – Keall, Edward – Stock, Susan – Shugar, Aaron: Copper-based implements of a newly identified culture in Yemen. In: *Journal of Cultural Heritage* 1 (2000), 37–43.
- Hauptmann von Gladiß 1979** Hauptmann von Gladiß, Almut: Probleme altsüdarabischer Plastik. In: *Baghdader Mitteilungen* 10 (1979), 145–167.
- Hitgen 1998** Hitgen, Holger: The 1997 Excavations of the German Institute of Archaeology at the Cemetery of Awām in Marib. In: *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 28 (1998), 117–124.
- Hitgen 2005** Hitgen, Holger: The Age of the Fighting Kingdoms in South Arabia (1. century B. C. - 3. century A. D.). Aspects of the Material Culture in a Period of Change. In: *Archäologische Berichte aus dem Yemen* 10 (2005), 45–67.
- Hitgen 2012** Hitgen, Holger: Tan'im – A Sabaeen Center in the Ḥawlān. In: Alexander Sedov (Hg.): *New research in archaeology and epigraphy of South Arabia and its neighbours. Proceedings of the »Rencontres Sabéenes 15« held in Moscow*, 25.-27. Mai 2011. Moskau 2012, 259–278.
- Hitgen 2013** Hitgen, Holger: Aspects of Mediterranean Influence on the Material Culture of South Arabia during the Early Himyarite Period (1st century BC – 3rd century AD) on Example of Ḡabal al-ʿAwd. In: *Zeitschrift für Orient-Archäologie* 6 (2013), 278–298.
- Hitgen 2014** Hitgen, Holger: Ḡabal al-ʿAwd – Some Remarks on the Art and Types of Buildings during Early Ḥimyarite Times. In: Alexander V. Sedov (Hg.): *Arabian and Islamic Studies. A collection of papers in honour of Mikhail Borisovich Piotrovskij on the occasion of his 70th birthday*. Moskau 2014, 244–265.
- Högemann 1985** Högemann, Peter: *Alexander der Große und Arabien*. München 1985.

Inizan - Rachad 2007 Inizan, Marie-Louise – Rachad, Madiha: Art rupestre et peuplements préhistoriques au Yémen. Sanaa 2007.

Jändl 2009 Jändl, Barbara: Altsüdarabische Inschriften auf Metall. Tübingen 2009.

Lehóczy - Schauer 1998 Lehóczy, Lázlo – Schauer, Peter: Die Bronzestatue des Ma'dikarib aus dem 'Almaqah-Tempel Awwām von Ma'rib, Yemen. In: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 45 (1998), 473–488.

Maraqten 2005 Maraqten, Mohammed: The Awam Temple. Recent Epigraphic Discoveries at Mahram Bilqis. In: Ann Clyburn Gunter (Hg.): Caravan kingdoms. Yemen and the ancient incense trade. Washington, D. C. 2005, 68–73.

Marek 1993 Marek, Christian: Die Expedition des Aelius Gallus nach Arabien im Jahre 25 v. Chr. In: Chiron 23 (1993), 121–156.

Mille u. a. 2010 Mille, Benoît – Gajda, Iwona – Demange, Françoise – Pariselle, Christine – Coquinot, Yvan – Porto, Élisabeth – Tavoso, Olivier – Zink, Antoine: Hawtar'athat, fils de Raḍaw'il, du lignage de Shalalum. Une grande statue de bronze du royaume de Saba' (Yémen). In: Monuments et mémoires. Fondation E. Piot 89 (2010), 5–68.

Müller 1979 Müller, Walter W.: The Inscriptions of the Hellenistic Bronze Statues from Nakhlat al-Ḥamrā', Yemen (Summary). In: Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 9 (1979), 79–80.

Multhoff 2011 Multhoff, Anne: Sabäische Texte. In: Bernd Janowski – Daniel Schwemer (Hg.): Grab-, Sarg-, Bau- und Votivinschriften. (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Neue Folge 6.) Gütersloh 2011, 333–362.

Nebes 1996 Nebes, Norbert: Weihrauch und Myrrhe der Königin von Saba. Zur Entstehung früher Hochkulturen in Südarabien. In: Wirtschaft & Wissenschaft 4/96 (1996), 13–22.

Nebes 2001 Nebes, Norbert: Zur Genese der altsüdarabischen Kultur. Eine Arbeitshypothese. In: Hermann Parzinger – Ricardo Eichmann (Hg.): Migration und Kulturtransfer. Der Wandel vorder- und zentralasiatischer Kulturen im Umbruch vom 2. zum 1. vorchristlichen Jahrtausend. Akten des Internationalen Kolloquiums. Berlin 23.–26. 11. 1999. Bonn 2001, 427–435.

Nebes 2002 Nebes, Norbert: Die ›Grabinschriften‹ aus dem 'Awām-Friedhof. Vorbericht über die Kampagnen 1997 bis 2001. In: Archäologische Berichte aus dem Yemen 9 (2002), 161–164.

Newton - Zarins 2000 Newton, Lynne S. – Zarins, Juris: Aspects of Bronze Age art of southern Arabia: The pictorial landscape and its relation to economic and socio-political status. In: Arabian Archaeology and Epigraphy 11 (2000), 154–179.

Parlasca 1989 Parlasca, Klaus: Bemerkungen zu den archäologischen Beziehungen zwischen Südarabien und dem griechisch-römischen Kulturkreis. In: Toufic Fahd (Hg.): L'Arabie préislamique et son environnement historique et culturel. Actes du Colloque de Strasbourg, 24.-27. Juni 1987. Leiden 1989, 281–287.

Robin 2005 Robin, Christian: Saba and the Sabaeans. In: Ann Clyburn Gunter (Hg.): Caravan kingdoms. Yemen and the ancient incense trade. Washington, D. C. 2005, 8–19.

- Röring 2002** Röring, Nicole: Grabbauten im Friedhof des Awām-Tempels als Beispiele sabäischer Sepulkralarchitektur. In: Archäologische Berichte aus dem Yemen 9 (2002), 93–111.
- Schiettecatte 2010** Schiettecatte, Jérémie: The Arabian Iron Age funerary *stelae* and the issue of cross-cultural contacts. In: Lloyd R. Weeks (Hg.): Death and burial in Arabia and beyond. Multidisciplinary perspectives. Oxford 2010, 191–203.
- Schmidt 1997/98** Schmidt, Jürgen: Tempel und Heiligtümer in Südarabien. Zu den materiellen und formalen Strukturen der Sakralbaukunst. In: Nürnberger Blätter zur Archäologie 14 (1997/98), 11–40.
- Sedov 1996** Sedov, Alexander V.: On the Origin of the Agricultural Settlements in Ḥaḍramawt. In: Christian Julien Robin (Hg.): Arabia Antiqua. Early origins of South Arabian States. Proceedings of the First International Conference on the Conservation and Exploitation of the Archaeological Heritage of the Arabian Peninsula held in the Palazzo Brancaccio, Rome, by IsMEO, 28.–30. Mai 1991. Roma 1996, 67–86.
- Seipel 1998** Seipel, Wilfried (Hg.): Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba². Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien 1998/1999. Wien/Mailand 1998.
- Simon 2002** Simon, Robert: Aelius Gallus' Campaign and the Arab Trade in the Augustan Age. In: Acta orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae 55 (2002), 309–318.
- Stupperich - Yule 2014** Stupperich, Reinhard – Yule, Paul Alan: Himyarite Period Bronze Sculptural Groups from the Yemenite Highlands. In: Alexander V. Sedov (Hg.): Arabian and Islamic Studies. A collection of papers in honour of Mikhail Borishovich Piotrovskij on the occasion of his 70th birthday. Moskau 2014, 338–367.
- Vogt 1998** Vogt, Burkhard: Der Hadramawt während der späten Vorgeschichte. In: Wilfried Seipel (Hg.): Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba². Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien 1998/1999. Wien/Mailand 1998, 111–115.
- Vogt 1999** Vogt, Burkhard: Wagemut und Wissensdrang – Der deutsche Beitrag zur Erforschung des antiken Südarabien. In: Staatliches Museum für Völkerkunde München (Hg.): Im Land der Königin von Saba. Kunstschätze aus dem antiken Jemen. 7. Juli 1999–9. Januar 2000. Germering/München 1999, 19–27.
- Vogt u. a. 2000** Vogt, Burkhard – Herberg, Werner – Röring, Nicole: ›Arsh Bilqis‹. Der Tempel des Almaqah von Bar'an in Marib. Sanaa 2000.
- Vogt - Buffa 2005** Vogt, Burkhard – Buffa, Vittoria: Cultural Interactions with the Horn of Africa – a View from Early Arabia: In: Walter Raunig – Steffen Wenig (Hg.): Afrikas Horn. Akten der Ersten Internationalen Littmann-Konferenz, München, 2.–5. Mai 2002. Wiesbaden 2005, 437–456.
- Vogt - Sedov 1998** Vogt, Burkhard – Sedov, Alexander V.: The Sabir Culture and Coastal Yemen during the Second Millennium BC – the Present State of Discussion. In: Proceedings of the Seminar for Arabian Studies 28 (1998), 261–270.

Weidemann 1983 Weidemann, Konrad: Könige aus dem Yemen. Zwei spätantike Bronzestatuen. Mainz 1983.

Weiß u. a. 2008 Weiß, Christian – O’Neill, D’arne – Koch, Roman – Gerlach, Iris: Petrological Characterisation of ›Alabaster‹ from the Marib Province Yemen and its Use as an Ornamental Stone in Sabaeen Culture. In: *Arabian Archaeology and Epigraphy* 19 (2008), 182–192.

Yule 2013 Yule, Paul: A Late Antique Christian King from Zafār, Southern Arabia, *Antiquity* 87 (2013), 1124–1135.

LOTHAR VON FALKENHAUSEN

THE PROBLEM OF HUMAN REPRESENTATION IN PRE-IMPERIAL CHINA

In evolutionary biology, individualization is what distinguishes the higher primates from other animals.¹ Being human, in other words, entails the possibility of having one's own trajectory toward distinctive personhood. To be sure, the degree to which an individual can develop such personhood is strongly dependent on social status; yet even at the highest levels of society, the cultural definition of social roles imposes restrictions upon the unfolding of individuality. Inferring personality from portraiture is therefore fraught with complexities. Portraits above all reflect the cultural construal of the self, as refracted through conventions of artistic representation.² These two main determinants are linked in a feedback loop to each other and to the subjects being portrayed. A promising dialectic take on this problématique was suggested by the organizers of a recent symposium on rulers' portraits in the ancient world, who hypothesized that at a certain point in history »life came to be imitating art.« In other words, after a certain point in history, the self-construal and self-expression of rulers might have been guided by an aestheticizing desire to live up to, and embody, their own anticipated portraits.³ The

1 Read 2011. Read's insights echo back to early 20th-century treatments of philosophical anthropology, e. g., Scheler 1975 [1927] and Plessner 1975 [1928].

2 The literature on this topic is immense; for general orientations, see, for instance, Brilliant 1991; for China, see Vinograd 1992.

3 The Symposium »The Arts of Imperial Portraiture and the Cultural Construal of the Self« took place at Swedish Collegium for Advanced Studies, Uppsala, May 15, 2014. The participants included Christoph Harbsmeier, Christoph König, David Konstan, Lothar Ledderose, Richard Ellis Vinograd, Michael Puett,

symposium organizers deliberately left it open whether such a portrait would be a visual or a literary one.

In the ancient Mediterranean world, of course, we have both kinds of portraits to work with. As shown by the essays in this volume, long-evolving ideas concerning portraiture can be pursued through an ample corpus of visual likenesses as well as through literary descriptions and other written records. But in pre-Imperial China, while there was a strong tradition of portraying historical personalities in textual form (both written and oral),⁴ visual likenesses were nonexistent. It is an abiding paradox of early Chinese art history that, even though artistic techniques and skills were highly developed, the representation of human beings played an extremely minor role. No depictions of important people seem to have been produced. Depictions of deities in human or anthropomorphic form are also virtually absent, even though we know from texts that at least some of them were imagined to look like humans.⁵ There was apparently no idol worship; neither images of deities nor rulers' portraits were used as symbols of politics; and the subjects of a ruler did not normally know what their ruler looked like. All these characteristics of early Chinese art stand in salient contrast with long-standing cultural practices in West Asia and the Mediterranean world.

The following comparison may serve to encapsulate this contrast. Many coins issued in the Hellenistic world show the head of Alexander the Great (r. 336–323 BC) on the obverse. Even though apparently few of them are based on direct portraits, the rendering of Alexander's features, even on such mass-produced objects, is generally believed to carry some degree of resemblance to what Alexander looked like in real life.⁶ By contrast, the cast-bronze *banliang* 半兩 coins—the only kind of coin permitted to circulate during the reign of the First Emperor of Qin (Qin Shihuangdi 秦始皇帝) (r. 246/221–210 BC)—show no imagery of any sort.⁷ The obverse side of such a coin merely contains two written characters indicating the denomination: a weight of half a *liang* 兩, i. e., 8.1 grams. Unlike Hellenistic coins with Alexander on the obverse, which

and myself. I am grateful to the Collegium for inviting me to this stimulating symposium.

4 On this, see, e. g., Keightley 1993; Schaberg 2001.

5 Riegel 1989.

6 Price 1991.

7 On early Chinese coinage, see the excellent recent monographs by Emura 2011 and Kakinuma 2011 (reviewed by Falkenhausen 2013, 2014).

always show some complementary motif on the reverse, the reverse of the *banliang* coins is plain. The emperor, although he was the authority behind their issue, is nowhere represented.

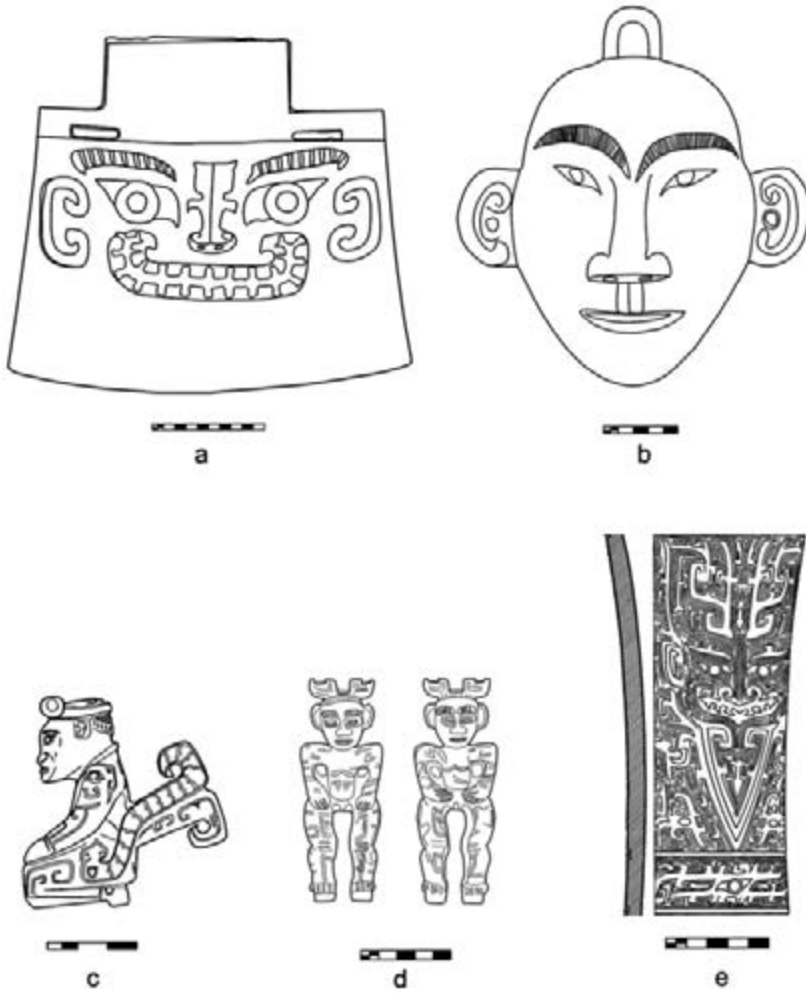
While Alexander's physiognomy was very widely known in his time and has remained present in the popular visual consciousness ever since, we have no idea what the First Emperor looked like, and neither did the vast majority of his contemporaries. Later depictions of him in popular printed books are sheer fantasy,⁸ based on physiognomic theories that stipulate, e. g., that someone so powerful must have bushy brows, large eyes and ears, and a heavy beard.⁹ Even more than his facial traits, what defines the emperor in such renditions is his garments—they, too, the outcome of dubious posterior reconstruction efforts. The contrast with portraits of Alexander, in which we recognize the subject even without any attributes whatsoever, could hardly be greater.

The strange peculiarity—as it must appear from a Western perspective—of Chinese cultural practices surrounding the visual rendering of the human figure in the time contemporaneous with the Hellenistic age is the outcome of a long tradition of aniconism, possibly even iconophobia. It can be traced back at least to the third millennium BC, when the dominant civilization of continental East Asia first took on recognizably Chinese characteristics.¹⁰ The abstention from—or perhaps the taboo on—the rendering of prominent human beings is a fundamental and enduring feature of Chinese art history, and it is linked, no doubt, to the intellectual and religious environment in which early Chinese art developed. In the first place, despite the very rich material record accumulated in almost a century of scientific archaeology, astonishingly few representations of human beings are known from pre-imperial China. Moreover, these few known representations completely lack individual features and known historical identities. We may start with some random but broadly representative examples from the latter part of the Shang dynasty (ca. 1600–1046[?] BC): a beheading-axe (*yue* 鉞) with a human face in openwork from Subutun in Qingzhou (Shandong) 山東

⁸ E. g., the widely circulated Ming dynasty depiction from the illustrated encyclopedia *Sancai tuhui* 三才圖會 (1609), edited by Wang Qi 王圻 (1529–1612); see, e. g., Pines 2013, 106.

⁹ On the influence of Chinese physiognomic science on the craft of portraiture, see, e. g., Delahaye 1994.

¹⁰ For recent archaeological syntheses of early Chinese civilization, see Liu and Chen 2012; Shelach 2015. The most recent text-based synthesis is Li 2013.



1 Late Shang period (ca. 1300–1046 BC) representations of humans: (a) Axe from Subutun, Qingzhou (Shandong); (b) Shield buckle from Anyang (Henan); (c), (d): Jade statuettes from Tomb 5 at Yinxi, Anyang; (e) Detail of an ivory cup from Tomb 5 at Yinxi

青州蘇埠屯 (fig. 1a);¹¹ an apotropaic shield buckle (*yang* 易) in the form of a human face found at the last Shang capital, Anyang (Henan) 河南安陽 (we must imagine it mounted on a lacquered wooden shield) (fig. 1b);¹² two jade statuettes of human figures from the tomb of Princess Fu Hao (Tomb 5 at Yinxi) 殷墟五號墓 (婦好墓), likewise at Anyang (fig. 1c, 1d);¹³ and, from the same tomb, a human face in turquoise inlay on an ivory cup, integrated within an abstract, non-anthropomorphic decoration scheme (fig. 1e).¹⁴

Scrutiny of the recurring human+tiger motif in Late Shang art may yield one possible clue to the underlying meaning of anthropomorphic iconography during that period. We find instances of this pictorial formula on a large beheading-axe from the tomb of Princess Fu Hao: a human head placed between two symmetrical tigers (or, more likely, lurking out from inside the mouth of one tiger simultaneously shown from two sides) (fig. 2a);¹⁵ on an open-mouth amphora-shaped *zun* 尊 vessel from Runhe in Zhuzhai District, Funan (Anhui) 安徽阜南朱砦潤河: a squatting human figure placed below the open mouth of a tiger, with the tiger's body splayed symmetrically outwards (fig. 2b);¹⁶ in a pair of sculptural *you*-vessels with arched handles, now split between the Musée Cernuschi in Paris and the Sen'oku Hakkokan (Sumitomo Collection) in Kyōto: a human figure clinging to a much larger tiger for protection (or, in an alternative view, about to be swallowed up by the animal) (fig. 2c);¹⁷ and in a marble statue from the royal Tomb 1001 at Houjiazhuang, Anyang 安陽侯家莊: evidently the representation of a squatting human clad with a tiger skin (for no tiger could possibly squat like this) (fig. 2d).¹⁸ As K. C. Chang has pointed out, in all these instances a human being is in the

11 Zhongguo 1998, 175 cpl. 183; for the preliminary excavation report, see Shandong 1972.

12 Zhongguo 1997, 216 cpl. 214.

13 Zhongguo 1980, 151–152, 153–154; cpls. 22, 25.

14 Zhongguo 1980, 215–217; cpl. 39.

15 Zhongguo 1980, 105–106; cpl. 13.1. The same motif occurs on the handles of the Simu Wu (or Houmu Wu)-*fangding* 司[后]母戊方鼎 from Wuguan, Anyang 安陽武官村 (Mizuno 1959, 6 fig. 5).

16 Ge 1959; Zhongguo 1996, 116–118 cpl. 117–119. The exact same motif also occurs on a *zun* vessel from Sacrificial Pit 1 at Sanxingdui, Guanghan (Sichuan); see Sichuan 1999, 33–39.

17 Élisseeff 1977, 122–130; Umehara 1971, vol. 1, 62–65, vol. 2: pl. 35–36. These vessels were allegedly found in Anhui county (Hunan) 湖南安化.

18 Liang and Gao 1962, vol. 1, 77–79; vol. 2, pl. 71–72.

process of entering some kind of a symbiotic relationship with the tiger; what is rendered is, perhaps, an act of shamanistic communication using an animal vehicle.¹⁹ In the last example (fig. 2d), the human figure is entirely concealed within its animal companion; in the others, part or all of the human being is visible (figs. 2a-c). In each case, as in the examples in fig. 1, the face is stereotypically rendered and devoid of any individual features or emotionality. The subject is not the human being as such, but a process of religious communication that entails metamorphosis.²⁰ This interpretive framework may be generally applied to the dominant animal-based imagery of the Shang period, of which human representations form an integral part.

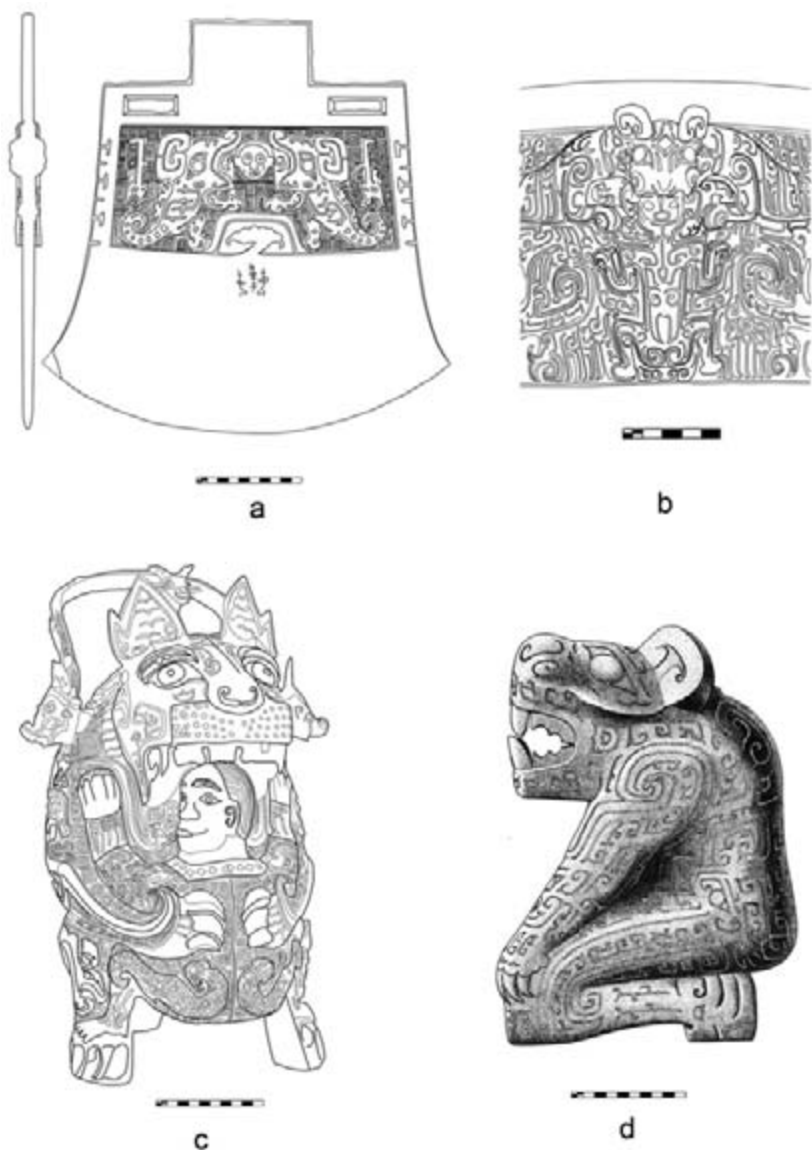
In particular, such an understanding may help explain the two known Late Shang instances of almost life-size human face renderings: on the four sides of a large tetrapodal vessel known as the Heda-*fangding* 禾大方鼎, found at Huangcai, Ningxiang (Hunan) 湖南寧鄉黃材 but almost certainly imported from Anyang (fig. 3a);²¹ and on a spouted *he* 盃 vessel allegedly found at Anyang, now in the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC (fig. 3b).²² Close examination reveals that in each case the human faces are incorporated within a zoomorphic decoration scheme. On the Heda-*fangding*, the dominant human faces are combined with animal feet, forming a variant of the animal-face décor ubiquitous on Shang bronzes. This seems to be yet another example of human beings lurking out from within animal outfits. Similarly, in the Freer *he*, the human face on the cover emerges from the body of a snake-dragon coiling around the vessel. The addition of »bottle-horns« (typical snake-dragon attributes) to the forehead transforms the human face into a hybrid zoo-anthropomorphic décor, alluding to the metamorphosis of human into animal (or vice versa). Although much larger than any other human representations encountered on Shang bronze

19 Chang 1981; 1983. Chang's view of Shang-period élite Shamanism, based on a trail-blazing study by Chen Mengjia (Chen 1936), has had its detractors (e. g., recently, Boileau 2013). Ultimately, the disagreement is merely over the use of terminology—over whether Siberian Shamanism of the ethnographic present is the only phenomenon that may be legitimately called Shamanism. The religious and sociological phenomena observed by Chen and Chang are not in dispute.

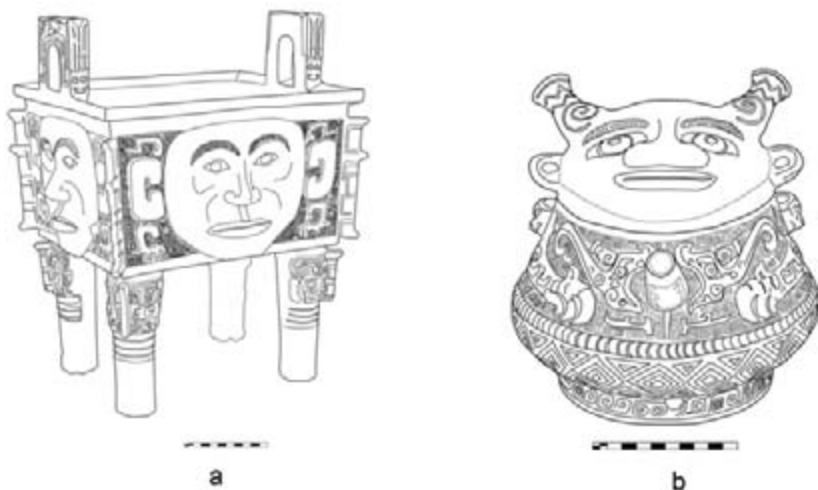
20 Childs-Johnson 1998.

21 Gao 1960; Zhongguo 1998, 24 cpl. 24. On the place of manufacture see Falkenhausen 1999, 53–56.

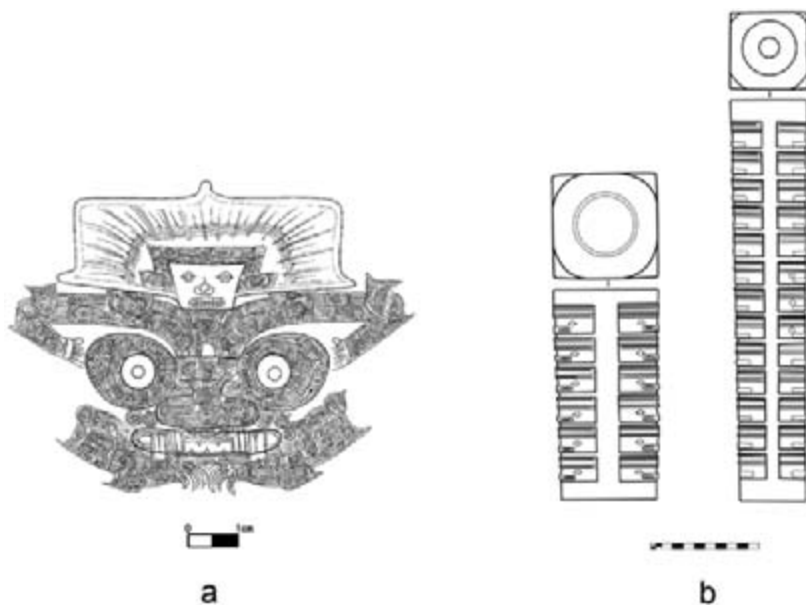
22 Pope et al. 1967, 222–226.



2 The human+tiger formula Late Shang art (ca. 1300–1046 BC): (a) Axe from Tomb 5 at Yinxu, Anyang; (b) Detail of a bronze *zun* from Runhe, Funan (Anhui); (c) Bronze *you* allegedly from Anhua (Hunan), now Musée Cernuschi, Paris; (d) Marble statue from Tomb 1001 at Houjiazhuang, Anyang



3 Large human faces in Late Shang art (ca. 1300–1046 BC): (a) Heda-*fangding* from Huangcai, Ningxiang (Hunan); (b) Bronze *he* vessel allegedly from Anyang, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC



4 Neolithic human imagery in the Liangzhu culture (late 4th–early 3rd millennium BC): (a) Decoration of a jade axe-blade from Fanshan, Yuhang (Zhejiang); (b) Late Liangzhu *cong* tubes with simplified versions of the motif from Tomb 3 at Sidun, Wujin (Jiangsu)

vessels, the two faces are likewise stereotypical and without any individual features. These are not portraits of important, recognizable persons. According to one somewhat macabre—but not altogether implausible—reading, the four faces on the *fangding* could allude to the sacrifice of human victims by means of such vessels.²³

The pictorial formula of a human (if K. C. Chang is correct, a shaman) in combination with his animal companion can be traced even further back: we encounter it already in the art of the Chinese Neolithic. The clearest and possibly earliest example is the double-face motif pervasively occurring on ceremonial jade implements from the late fourth-millennium / early third millennium BC Liangzhu 良渚 culture on the southeast coast of China. In the most complete rendition of the motif (fig. 4a), the feather-capped, round-eyed trapezoidal face on top represents the human partner, seated astride an oval-eyed animal.²⁴ The differences between the two components are clearly yet economically expressed: the even rows of teeth in the mouth of the upper face are clearly those of a human, whereas the protruding fangs of the lower face equally clearly mark it as an animal's muzzle; furthermore, the extremities of the upper component end in human hands, whereas those of the lower one feature animal claws.

In spite of the controlling position of the human component, the animal part of this composite motif is both larger and visually dominant. In fact, the human face is but faintly sketched out; the rendition of its features is highly formulaic. The same face is repeated identically in countless examples. In contemporary and later versions (fig. 4b, c), the difference between the two components becomes less and less marked, and the erstwhile faces end up being reduced to an entirely abstract motif.²⁵ By Shang times, the human face has retreated behind its animal vehicle, from where it reemerges only in exceptional cases. If, as seems likely, the iconography of Liangzhu jades is ancestral to that of Shang bronzes,²⁶ the various instances of the human+tiger motif considered above may be latter-day manifestations of the Liangzhu double-face motif, perhaps imbued with a similar religious significance.

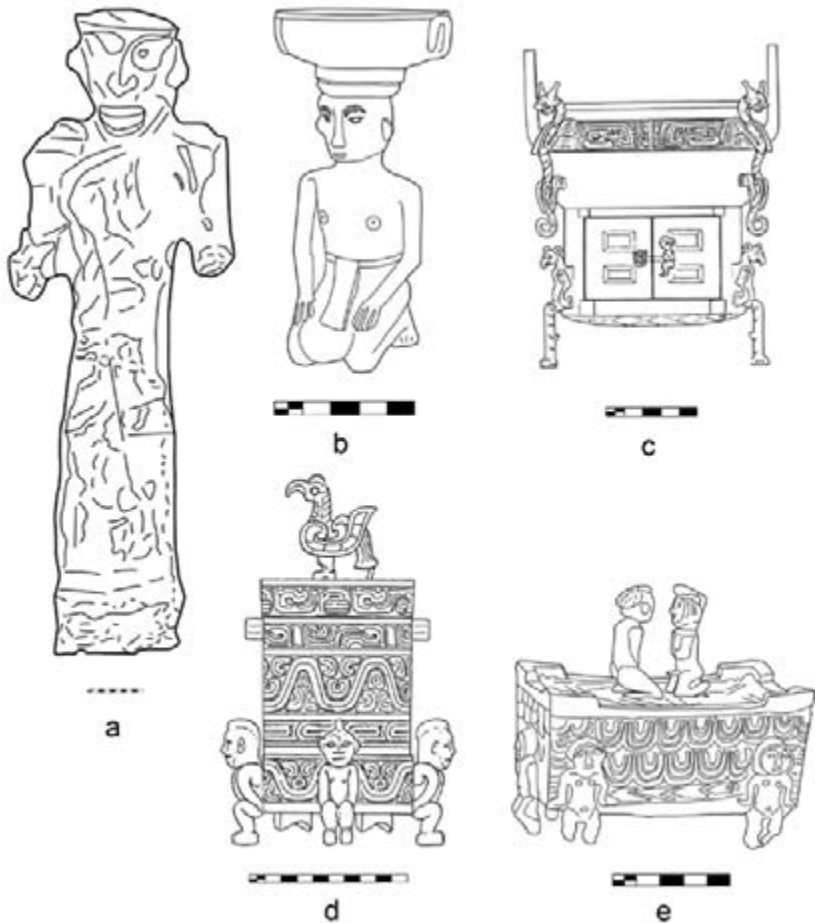
²³ On human sacrifice in early China, see Huang 1990.

²⁴ Zhejiang 2005, vol. 1, 35–69; vol. 2, 19–145, et passim.

²⁵ For later versions of the Liangzhu face iconography, see Nanjing 1984.

²⁶ As argued, e. g., by Li 1993.

Human depictions continue to be marginal during the post-Shang stages of early Chinese art history, in spite of considerable changes in their religious context. In tombs from the Middle to Late Western Zhou (ca. 1046–771 BC) and the first two centuries or so of the Eastern Zhou period (771–256 BC), recent improvements in archaeological excavation techniques have enabled the recovery of several instances of approximately



5 Human figures in Zhou art from the 10th–7th c. BC: (a) Lacquered wooden figurine from the tomb of a ruler of Ba at Dahekou, Yicheng (Shanxi), 10th c. BC; (b) Vessel carried by kneeling figure (lamp?), from Dahekou; (c) Detail of a bronze stove from a Hoard 1 at Zhuangbai, Fufeng (Shaanxi), late 9th c. BC; (d) Bronze box from Tomb 63 at Beizhao, Qucun, Quwo (Shanxi), early 8th c. BC; (e) Bronze box from Ju Xian (Shandong), early 7th c. BC

half-lifesize human figures carved from wood and sometimes lacquered; the most outstanding example so far comes from the early 10th-century BC tomb of a ruler of Ba 霸 at Dahekou, Yicheng (Shanxi) 山西翼城大河口 and measures 1.20 m in height (fig. 5a).²⁷ In the tomb context, these figures represent guardians or charioteers. They are without exception stiff, expressionless, and subservient.

In bronzes from the same time-range, human figures sometimes occur as sculptural appendages attached to vessels. This development seems linked to the gradual emergence of vessels that were not (or not exclusively) intended for a sacrificial function. The already mentioned tomb at Dahekou also yielded, for instance, a small basin held up by a half-naked kneeling figure wearing a carefully wrapped loincloth (fig. 5b); possibly, objects like this served as lamps.²⁸ In a late-9th-century BC bronze stove from a hoard of bronzes found at Zhuangbai, Fufeng (Shaanxi) 陝西扶風莊白 (fig. 5c),²⁹ the opening of the fire chamber imitates the double-pane door of a palace building, with a door guardian attached to the latch. The tiny figure lacks its right foot, consistent with textual accounts that individuals who had had their foot amputated as a punishment (*yue* 刖) were thereafter employed as door guardians.³⁰ Elsewhere humans occur as atlas figures, often kneeling, as on a jewelry container from the mid-8th-century Tomb 63 at Beizhao, Qucun, Quwo (Shanxi) 山西曲沃曲村北趙 (fig. 5d).³¹ On other non-ritual box-shaped vessels from the 8th and 7th centuries BC, we not only find additional examples of door guardians with amputated feet, but also occasional depictions of tiny squatting human figures,³² sometimes surrounded by

27 Shanxi 2014, 48 (preliminary report in Shanxi 2011, no illustration); other examples were found at the cemetery of the rulers of Rui 芮 at Liangdaicun, Hancheng (Shaanxi) 陝西韓城梁帶村 (Shaanxi 2010, 47–49, cpl. 52–54) and in Tomb 5 at Bianjiazhuang, Long Xian (Shaanxi) 陝西隴縣邊家莊 (Shaanxi 1988b, 15, fig. 2).

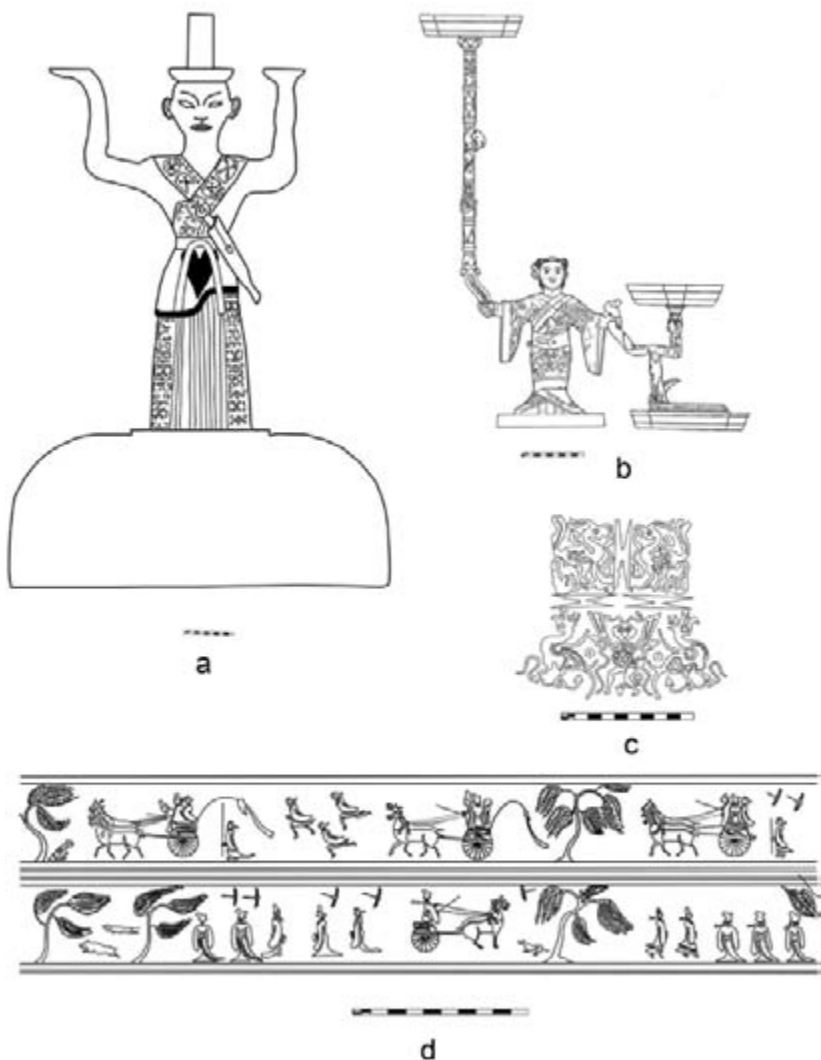
28 Shanxi 2011, pl. 6.3; also in Shanxi 2014, 12.

29 Cao 2005 vol. 5, 926–931; for the preliminary excavation report, see Shaanxi 1978.

30 E. g., *Zuo zhuan* »Zhuang 19« 左傳莊公十九年 (*Shisanjing zhushu* 9:71, p. 1773).

31 Shanxi 1994, 12–14, 17. Similar kneeling figures also sometimes occur on ritual vessels, as on the Tuo-*pan* 它盤 basin from Qijiacun, Fufeng (Shaanxi) 山西省扶風齊家村 (Cao 2005, vol. 2, 262–265).

32 E. g., on several examples from Shangguocun, Wenxi (Shanxi) 山西聞喜上郭村; Wenxi 1994, 145–146; Zhu 1994, 101–103, 109–110.



6 Some human figures in Zhou art from the 6th-4th c. BC: (a) Bell-rack support from Tomb 1 at Leigudun, Suizhou (Hubei), ca. 433 BC; (b) Lamp from the tomb of King Cuo of Zhongshan at Sanji, Pingshan (Hebei), ca. 306 BC; (c) Pictorial décor on a *hu* vessel from Tomb 131 at Xigong, Luoyang (Henan), ca. 400 BC; (d) Lacquer box with figural décor from Tomb 2 at Baoshan, Jingmen (Hubei), 4th c. BC

birds or animals, sometimes nude and obviously about to engage in sexual activity (fig. 5e).³³ For the very first time in Chinese art history, we see here a playful and even humorous dimension to human (and also animal) representations. But the human beings depicted are still anonymous and subaltern. None of them could possibly be identified, for instance, with any of the protagonists mentioned in the fairly ample historical literature about this period. The same is true of contemporaneous representations of human beings on jades (fig. 5e).³⁴

It would be easy to heap example upon example, but the general picture is clear: the poverty of human imagery in the mainstream of early Chinese art continues essentially unchanged during the latter centuries of the Eastern Zhou period, right down to the Qin unification in 221 BC, which marks the start of China's imperial era (221 BC-AD 1911). It is true that some of the human figures we encounter in this period are fully three-dimensional, and some of them are quite large, such as the bronze sword-bearing caryatids holding up the 65-bell carillon from the tomb of Marquis Yi of Zeng 曾侯乙 from Leigudun, Suizhou (Hubei) 湖北隨州擂鼓墩 (ca. 433 BC) (fig. 6a),³⁵ yet others are exceptionally luxuriously executed and realistic in their features, such as the lamp borne by a silver-headed human figure found in the tomb of a fourth century BC ruler of Zhongshan 中山 at Sanji, Pingshan (Hebei) 河北平山三汲 (fig. 6b).³⁶ These and other examples manifest continuing improvements in the artistic skills involved in the rendering of the human figure—improvements that perhaps not coincidentally went hand in hand with new concepts of personhood and the human body that are well documented in the writings of the period.³⁷ At the level of material culture, these developments are paralleled by, and perhaps reflected in, a surge in the popularity of shiny bronze mirrors as items of personal use, stemming from an apparently new concern with the viewing of one's own likeness.³⁸

33 For an especially explicit—nearly pornographic—instance from Ju Xian (Shandong) 山東莒縣 see Lü 1996, 123 cpl. 115.

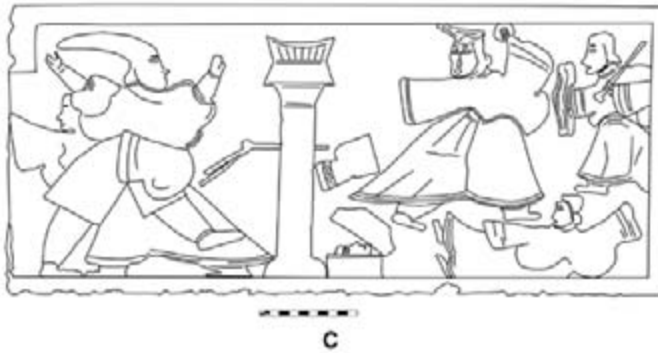
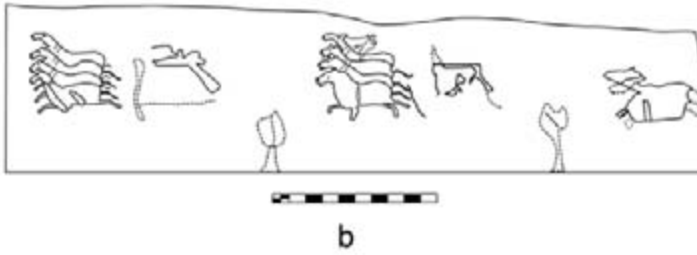
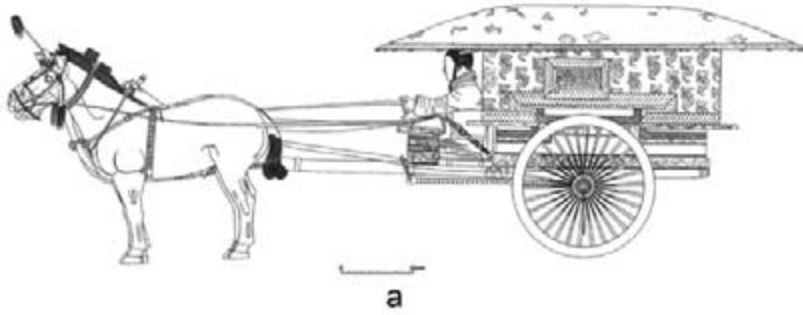
34 For just one of a multitude of possible examples, see Shanxi 1994, 18 (17 fig. 26.1, 20 fig. 30).

35 Hubei 1989 vol. 1, 78–80; vol. 2, pl. 28–30.

36 Hebei 2005, 150–160, cpl. 19, pl. 70–71.

37 Munro 1969; Fingarette 1972; Powers 2006.

38 The literature on Chinese mirrors is vast. For relatively recent efforts in English, cf. the contributions in Falkenhausen (ed.) 2010/11.



7 Visual indexes of the First Emperor in the art of early imperial China: (a) Bronze model of a carriage from Lintong (Shaanxi); (b) Fragment of wall painting from Palace 1 at Xianyang (Shaanxi), both Qin period (221–209 BC); (c) Jing Ke's attempted assassination of the King of Qin, stone relief from the Wu Family Shrines at Jiaxiang (Shandong), Eastern Han period (late 2nd c. AD)

The Eastern Zhou period also saw some fledgling forays into narrative depiction, e. g., on the well-known »pictorial bronzes« illustrating scenes from ritual and warfare from the 4th-3rd centuries (fig. 6c),³⁹ and on some remarkable lacquerwork items from the same period. The most accomplished example occurs on a round lacquered box excavated from Tomb 2 at Baoshan, Jingmen (Hubei) 湖北荆门包山 (fig. 6d).⁴⁰ But even here, and even more so in the pictorial bronzes, the scenes depicted are generic rather than specific, and the participating figures are stock figures rather than recognizable individuals.

It should be emphasized once again that all these examples are highly non-representative of Chinese art production during this long period. The vast majority of the extremely well-made bronze objects from the Shang and Zhou periods, for instance, are covered with zoomorphic décor, which after the 9th century BC was transformed into pure ornament, sometimes with sculptural renditions of animals added as appendages.⁴¹ In the enormous output of high-quality artwork from pre-imperial China, human beings are not merely subaltern, stereotypical, and mostly small, but also rare.

The long-term perspectives sketched out in the preceding can help us understand the (from a Western perspective, idiosyncratic) Chinese anthropomorphic representational practices in the time contemporaneous with the Hellenistic age. We have already characterized the essential contrasts above, taking coins as our example. *Mutatis mutandis*, the same observations apply to the First Emperor's famous Terracotta Army in Lintong (Shaanxi) 陝西臨潼秦兵馬俑, perhaps China's most famous archaeological find.⁴² The figures are life-size and in their original colored state must have appeared almost hyper-realistic. But they were mass-produced and their appliqué details prefabricated in molds, in what Lothar Ledderose has described as a modular process.⁴³ As already in the human representations of earlier times, the manufacture of the Terracotta soldiers may have been informed an underlying idealizing conception

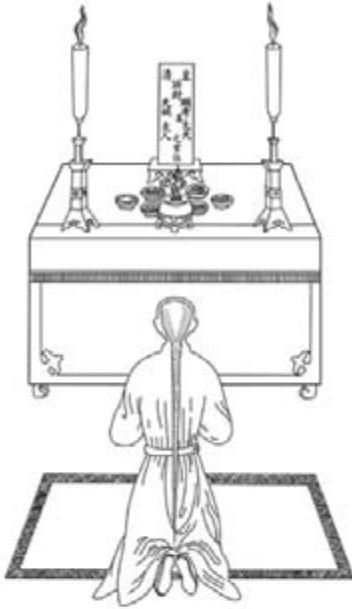
³⁹ The standard work on this topic is still Weber 1969.

⁴⁰ Hubei 1995, vol. 1, 144-146; vol. 2 cpl. 7-8.

⁴¹ Koerner 1985.

⁴² A considerable body of literature—both scholarly and popular, both in Chinese and in Western languages—has grown around the Terracotta Army. The first archaeological report on Pit 1 is Shaanxi 1988a; comparable monographs have not yet appeared on Pits 2 and 3.

⁴³ Ledderose 2000, 51-73.



a



b

8 (a) Veneration of the ancestral tablet; (b) Roadside shrine with sacred tree and earth god embodied by a stone, Cheung Chau island, Hong Kong

of what a standard male subject of the Qin empire should look like. But these figures do not portray any historically known persons,⁴⁴ and the individuals depicted were not socially prominent. What is represented is their collective social identity as members of the First Emperor's military apparatus. Pace some recent attempts to derive the Terracotta Army, or the inspiration for making it, from Western (Hellenistic) sources,⁴⁵ this absence of any intention to represent specific individuals, or to refer to specific historical events, sets these figures decisively apart from the anthropomorphic sculpture of the Near East and the Mediterranean world, and inserts them into local East Asian traditional visual practices that, as we have seen, can be traced back to much earlier times.⁴⁶

Like his Shang and Zhou predecessors, the emperor himself was hidden from view. The closest we come to an image of him is in the painted-bronze model of his carriage found in his tomb precinct (fig. 7a).⁴⁷ But he is not the person realistically depicted on the frontside—that is merely the driver, another anonymous *national face*.⁴⁸ Instead, one must imagine—and a participant in Qin culture at the time would doubtless have imagined—the emperor concealed in the carriage box behind. It is known that, as a security measure, the First Emperor, every time he left his palace, would let several such carriages depart simultaneously; no one knew which one contained the emperor.⁴⁹ The carriage, thus, is a stand-in for the imperial person and also, as it were, a signifier of the emperor's invisibility—or, perhaps more accurately, of his elusive ubiquity. In the wall paintings from the First Emperor's palace at Xianyang (Shaanxi) 陝

44 Kesner 1995.

45 Barnhart 2004; Nickel 2006–07; 2013.

46 There is another argument warranting skepticism vis-à-vis the idea of Hellenistic influence accounting for the Qin Terracotta Army: its functional integration within a burial tradition that had developed locally over more than a thousand years before the Qin period (see Falkenhausen 2004; 2006, 293–321 et passim; Lai 2015). On the rise of figurines in general see Wu 2005; Selbitschka 2015.

47 Qin 1998.

48 The term »national face« comes from a novella by Clemens Brentano, »Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter« (1817), which humorously conveys some profound insights into the nature and practice of portraiture. See Brentano 1987, 251–311.

49 On the First Emperor's concern with invisibility, see *Shi ji* »Qin Shihuang Benji« 史記秦始皇本紀 (Zhonghua ed., j. 6, p. 256); his use of »decoy carriages« is alluded to in *Shi ji* »Liu Hou shijia« 史記留侯世家 (Zhonghua ed., j. 55, p. 2034).

西咸陽 (fig. 7b),⁵⁰ we can see entire processions of such carriages speeding along, with the emperor presumably to be imagined as sitting in one of them. What a telling contrast to Alexander as depicted in the famous mosaic in Pompeii, riding into battle in full view of everybody!

Starting in Han times (206 BC-AD 220), historical scenes involving the depiction of famous people from antiquity—including, sometimes, the First Emperor (fig. 7c, albeit before the unification)—became part of the visual repertoire of Imperial China.⁵¹ As in early history painting in Europe, physiognomic likeness is not at issue in such representations, which are concerned, instead, with capturing the drama of a historical event in a gripping visual formula. Portraiture aiming to capture a sitter's likeness did, however, emerge as an artistic (or, rather, artisanal) practice during early Imperial times, or slightly before.⁵² In this connection, commemorative portraits of emperors were produced, but they were used only for cultic purposes within the imperial family and were never put on public view. During the final centuries of the imperial era, the custom of producing ancestral portraits expanded to the literati élite,⁵³ and it spread to neighboring countries. But even as late as the 18th and 19th centuries, we find curious remnants of the early Chinese custom of not representing the monarch, e.g., in the elaborate and very detailed visual representations of court festivities produced in Korea under the Joseon dynasty (1382–1910): in them, the king and/or queen, though prominently present, are always represented by an empty throne; only the lesser-ranking participants are shown in human form.⁵⁴

Obviously, we are confronted with a huge and long-standing cultural contrast vis-à-vis known representational practices in other parts of the

50 These extremely important remains have been published only in a highly preliminary fashion; see Xianyang 1980.

51 Wu 1989.

52 The earliest possible example is on the painted banner from the tomb of the Marquise of Dai at Mawangdui, Changsha (Hunan), dated to 168 BC. See Hunan 1973, vol. 1, 39–45; vol. 2, cpl. 71–77; Vinograd 1992, 20 et passim. Two late 4th- or early 3rd century silk paintings showing human figures, likewise found at Changsha, may represent an earlier stage of the same practice of providing funerary portraits (Li forthcoming). Other apparent attempts to depict identifiable individuals are attested in connection with inventories of early Han tomb figurines (see Selbitschka 2015, 38).

53 Stuart 2001.

54 Jungmann 2007. For a Ming Chinese instance of orthodox Confucian iconophobia, see Sommer 1994.

ancient world. In light of archaeological finds, it is now clear that this contrast developed gradually over time, and that it does not apply equally to all parts of continental East Asia. I have shown elsewhere that the apparent taboo on the representation of rulers and/or anthropomorphic deities existed neither during the very earliest periods of visual production in continental East Asia, nor in areas of East Asia that were outside the control of the Shang and Zhou states.⁵⁵ The taboo, in other words, is historically circumscribed and presumably deliberate; as I suggested in my earlier study, it may have been arisen in connection with the introduction of writing to the Shang kingdom. I believe it likely that at least some of the inhabitants of the Shang and Zhou territories knew of the image-making habits of their neighbors (as the later Chinese knew about West Asian coins featuring rulers' images),⁵⁶ but consciously chose to repudiate them. The reasons presumably were broadly religious ones—a topic I am planning to pursue in a separate study. I shall end with the briefest of indications of where I believe we may find the Chinese cultural equivalents—or alternatives—to the image-making practices of the Hellenistic world.

We know surprisingly little about how participants in early Chinese culture worshiped their deities, and what visual form, if any, they gave to them. Here the archaeological evidence dries up, but we may find some clues in late first-millennium BC classical texts, which we may illustrate with related practices from the living ethnographic record. In antiquity as today, ancestors and divinized humans are worshiped in shrines, placed in the household or in temples, where their presence is manifested in the form of a tablet (fig. 8a).⁵⁷ Such tablets are often inscribed with the divinity's name. Moreover, worship was offered to natural phenomena such as mountains and rivers, and the *genius loci* was worshiped in the form of the earth altar (*she* 社), normally represented by a mound of earth with a vertical element such as a tree or a standing-stone placed on top of it (fig. 8b); sometimes, the tree and/or the stone suffice by themselves.⁵⁸ The stones in question are usually without any ornamentation whatsoever; their numinous power resides in their natural form. In East Asia, we

⁵⁵ Falkenhausen 2010.

⁵⁶ *Han shu* »Xiyu zhuan« 漢書西域傳 (Zhonghua ed., j. 96A, pp. 3885, 3889); cf. Hulswé 1979, 106, 115, 116.

⁵⁷ *Zhou li* »Diguan: Dasitu« 周禮地官大司徒 (*Zhou li zhengyi* 18:692); »Chun-guan: Siwu« 周禮春官司巫 (*Zhou li zhengyi* 50:2066).

⁵⁸ Chavannes 1910; Müller 1980.

may still witness this type of worship today—especially in Japan, where closely similar and probably related practices of stone worship survive under the guise of the Shintō religion;⁵⁹ but in China and Korea, too, enthroned stone deities connected to the earth-altar tradition can still be encountered in marginal places as part of popular cults. Faceless and featureless as they are, these standing stones are regarded as the embodiment of specific divinities or human ancestors; sometimes inscriptions are placed on or near the stones to identify them. In my opinion, these phenomena have deep roots, and they may well be a living link to the ancient aniconic traditions of the Shang and Zhou.

IMAGE CREDITS

- Fig. 1a, 3a** after Zhongguo 1998, 175 cpl. 183; 24 cpl. 24
Fig. 1b after Zhongguo 1997, 216 cpl. 214
Fig. 1c-e, 2a after Zhongguo 1980, 152 fig. 79.1; cpl. 25; 216 fig. 108; 106 fig. 66 and 67
Fig. 2b after Zhongguo 1996, 117 cpl. 118
Fig. 2c after Élisseeff 1977 back cover
Fig. 2d from Liang and Gao 1962, vol. 2, pl. 72
Fig. 3b after a photo by the author (cf. Pope et al. 1967, 223 pl. 39)
Fig. 4a after Zhejiang 2005, vol. 1, 64.5
Fig. 4b after Nanjing 1984, 119 fig. 9.6-7
Fig. 5a-b after Shanxi 2014, 48; 12
Fig. 5c from Cao 2005 vol. 5, 928 upper left
Fig. 5d after Shanxi 1994, 14 fig. 24.4
Fig. 5e after Lü 1996, 123 cpl. 115
Fig. 6a after Hubei 1989 vol. 1, 79 fig. 39.3
Fig. 6b after Hebei 2005, 154-155 figs. 115-116
Fig. 6c from Cai 1994, 8 fig. 13
Fig. 6d from Hubei 1991, vol. 1, fold-out near 146
Fig. 7a Qin 1998, foldout near p. 140
Fig. 7b after Xianyang 1980, 36 fig. 3 and pl. 8.1
Fig. 7c after Zhu 1986, 51 fig. 49
Fig. 8a Doré 1914, cpl. next to p. 111
Fig. 8b Photo by author (2007)

59 This aspect of Shintō seems insufficiently covered in most general treatments of that religion, though it is briefly touched upon in Picken 1994, 127-128. For an East Asia-wide ethnological perspective on related phenomena, see Ling 1967.

BIBLIOGRAPHY

- Barnhart 2004** Barnhart, Richard: Alexander in China? Questions for Chinese Archaeology. In: Xiaoneng Yang (ed.), *Chinese Archaeology in the Twentieth Century 1* (New Haven, Conn., 2004), 329–343.
- Boileau 2014** Boileau, Gilles: *Politique et rituel dans la Chine ancienne*. Paris 2013.
- Brentano 1987** Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 19: Gerhard Kluge (ed.): Erzählungen. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Jürgen Behrens et al. (eds.)*. Stuttgart 1987.
- Brilliant 1991** Brilliant, Richard: *Portraiture*. London 1991.
- Cai 1994** Cai Yunzhang 蔡運章, Liang Xiaojing 梁曉景, and Zhang Changsen 張長森: Luoyang Xigong 131 hao Zhanguo mu. In: *Wenwu* 1994.1, 4–15, 43.
- Cao 2005** Cao Wei 曹瑋: Zhouyuan chutu qingtongqi 周原出土青銅器, 10 vol. Chengdu 2005.
- Chang 1981** Chang, Kwang-chih: The Animal in Shang and Chou Bronze Art. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41 (1981), 527–554.
- Chang 1983** Chang, Kwang-chih: *Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*. Cambridge MA 1983.
- Chavannes 1910** Chavannes, Édouard: Le dieu du sol dans la Chine antique. In: idem: *Le T'ai Chan: Essai de monographie d'un culte chinois*. Paris 1910, 437–525.
- Chen 1936** Chen Mengjia 陳夢家: Shang dai de shenhua yu wushu 商代的神話與巫術. In: *Yanjing xuebao* 20 (1936), 486–575.
- Childs-Johnson 1998** Childs-Johnson, Elizabeth: The Metamorphic Image: A Predominant Theme in Shang Ritual Art. In: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 70 (1998), 5–171.
- Delahaye 1994** Delahaye, Hubert: Faire un portrait. In: *Études chinoises* 13 (1994), 147–171.
- Doré 1914** Doré, Henri; Kenelly, Michael (tr.): *Researches into Chinese Superstitions, vol. 1*. Shanghai 1914.
- Élisseeff 1977** Élisseeff, Vadime: *Bronzes archaïques chinois au Musée Cernuschi, Tome 1*. Paris 1977.
- Emura 2011** Emura Haruki 江村治樹: Shunjū Sengoku jidai seidō kahei no seisei to tenkai 春秋戰國時代青銅貨幣の生成と展開. Tōkyō 2011.
- Falkenhausen 1999** Falkenhausen, Lothar von: Inconsequential Incomprehensions: Some Instances of Chinese Writing in Alien Contexts. In: *Res* 35 (1999), 42–69.
- Falkenhausen 2004** Falkenhausen, Lothar von: Mortuary Behavior in Pre-Imperial Qin: A Religious Interpretation. In: John Lagerwey (ed.): *Chinese Religion and Society, Vol. 1*. Hong Kong 2004, 109–172.

- Falkenhausen 2006** Falkenhausen, Lothar von: Chinese Society in the Age of Confucius (1000–250 BC): The Archaeological Evidence. Los Angeles 2006.
- Falkenhausen 2010** Falkenhausen, Lothar von: From Action to Image in Early Chinese Art. In: Cahiers d'Extrême-Asie 17 (2010), 51–91.
- Falkenhausen (ed.) 2010–11** Falkenhausen, Lothar von: The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors, 2 vols. Los Angeles 2010, 2011.
- Falkenhausen 2013** Falkenhausen, Lothar von: Review article on Shunjū Sen-goku jidai seidō kahei no seisei to tenkai, by Emura Haruki. In: Tōyōshi kenkyū 72/2 (2013), 139–148.
- Falkenhausen 2014** Falkenhausen, Lothar von: Review article on Chūgoku kodai kaheikeizaishi kenkyū, by Kakinuma Yōhei. In: Zhejiang University Journal of Art and Archaeology 1 (2014), 278–291.
- Fingarette 1972** Fingarette, Herbert: Confucius: The Secular as Sacred. New York 1972.
- Gao 1960** Gao Zhixi 高至喜: Shang dai renmian fangding 商代人面方鼎. In: Wenwu 1960.10, 57–58.
- Ge 1959** Ge Jieping 葛介屏: Anhui Funan faxian Yin Shang shidai de qingtongqi 安徽阜南發現殷商時代的青銅器. In: Wenwu 1959.1, inside front cover.
- Hebei 2005** Hebei Sheng Wenwu Yanjiusuo 河北省文物研究所: Zhanguo Zhongshan guo Lingshou cheng: 1975–1993 nian kaogu fajue baogao 戰國中山國靈壽城: 1975–1993年考古發掘報告. Beijing 2005.
- Huang 1990** Huang Zhanyue 黃展岳: Zhongguo gudai de rensheng renxun 中國古代的人牲人殉. Beijing 1990.
- Hubei 1989** Hubei Sheng Bowuguan 湖北省博物館: Zeng Hou Yi mu 曾侯乙墓, 2 vols. Beijing 1989.
- Hubei 1991** Hubei Sheng Jingsha Tielu Kaogudui 湖北省荊沙鐵路考古隊: Bao-shan Chu mu 包山楚墓, 2 vols. Beijing 1991.
- Hunan 1973** Hunan Sheng Bowuguan 湖南省博物館 and Zhongguo Kexueyuan Kaogu Yanjiusuo 中國科學院考古研究所: Changsha Mawangdui yihao Han mu 長沙馬王堆一號漢墓, 2 vols. Beijing 1973.
- Hulsewé 1979** Hulsewé, A. F. P.: China in Central Asia: The Early Stage; An Annotated Translation of Chapters 61 and 96 of the History of the Former Han Dynasty. Leiden 1979.
- Jungmann 2007** Jungmann, Burglind: Documentary Record Versus Decorative Representation: A Queen's Birthday Celebration at the Korean Court. In: Arts asiatiques 62 (2007), 95–111.
- Kakinuma 2011** Kakinuma Yōhei 柿沼陽平: Chūgoku kodai kaheikeizaishi kenkyū 中國古代貨幣經濟史研究. Tōkyō 2011.
- Keightley 1993** Keightley, David N.: Clean hands and Shining Helmets: Heroic Action in Early Chinese and Greek Culture. In: Tobin Siebers (ed.): Religion and Authority. Ann Arbor 1993, 13–51.
- Kesner 1995** Kesner, Ladislav, Jr.: Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor's Army. In: Art Bulletin 77/1 (1995), 115–132.

- Koerner 1985** Koerner, Joseph Leo: The Fate of the Thing: Ornament and Vessel in Chou Bronze Interlacy. In: *Res* 10 (1985), 28–46.
- Lai 2015** Lai, Guolong: Excavating the Afterlife: The Archaeology of Early Chinese Religion. Seattle 2015.
- Ledderose 2000** Ledderose, Lothar: Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton 2000.
- Li 1993** Li Xueqin: Liangzhu Culture and the Shang Dynasty *Taotie* Motif. In: Roderick Whitfield (ed.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes* (Colloquies on Art & Archaeology in Asia, No. 15). London 1993, 56–66.
- Li 2013** Li Feng: *Early China: A Social and Cultural History*. Cambridge 2013.
- Li forthcoming** Li Ling: *The Chu Silk Manuscripts from Zidanku, Changsha (Hunan Province)*, v. 1. Hong Kong forthcoming.
- Liang and Gao 1962** Liang Siyong 梁思永 and Gao Quxun 高去尋. *Houjiazhuang di 2 ben: 1001hao damu* 侯家莊第2本: 1001號大墓, 2 vol. Taipei 1962.
- Ling 1967** Ling Chunsheng 凌純聲: Taiwan yu Dongya ji Xinantaipingyang de shipeng wenhua 台灣與東亞及西南太平洋的石棚文化. *Zhongyang Yanjiuyuan Minzuxue Yanjiusuo zhuankan*, vol. 10. Taipei 1967.
- Liu and Chen 2012** Liu Li and Chen Xingcan: *The Archaeology of China: From the Late Paleolithic to the Early Bronze Age*. Cambridge 2012.
- Lü 1996** Lü Changling 呂常凌 (ed.): *Shandong wenwu jingcui* 山東文物精華. Jinan 1996.
- Mizuno 1959** Mizuno Seiichi: In *Shū seidōki to gyoku*. Tōkyō 1959.
- Müller 1980** Müller, Claudius C.: *Untersuchungen zum ›Erdaltar‹ she im China der Chou- und Han-Zeit*. München 1980.
- Munro 1969** Munro, Donald J.: *The Concept of Man in Early China*. Stanford CA 1969.
- Nanjing 1984** Nanjing Bowuyuan 南京博物院: 1982 nian Jiangsu Changzhou Wujin Sidun yizhi de fajue. In: *Kaogu* 1984.2, 109–129.
- Nickel 2006–07** Nickel, Lukas: Tonkrieger auf der Seidenstraße? Die Plastiken des Ersten Kaisers von China und die hellenistische Skulptur Zentralasiens. In: *Zurich Studies in the History of Art/Georges Bloch Jahrbuch* 13–14 (2006–07), 124–149.
- Nickel 2013** Nickel, Lukas: The First Emperor and Sculpture in China. In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 76 (2013), 413–447.
- Powers 2006** Powers, Martin J.: *Pattern and Person: Ornament, Society, and Self in Classical China*. Cambridge MA 2006.
- Pines 2013** Pines, Yuri: King Zheng of Qin, the First Emperor of China. In: Maria Khayutina (ed.): *Qin: The Eternal Emperor and His Terracotta Warriors*. Bern 2013, 105–115.
- Picken 1994** Picken, Stuart D. B.: *Essentials of Shintō: An Analytical Guide to Principal Teachings*. Westport CT and London 1994.
- Plessner 1975** Plessner, Hellmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin 1975 [1928].

- Pope et al. 1967** Pope, John A., et al.: *The Freer Chinese Bronzes, Volume I: Catalogue*. Washington DC 1967.
- Price 1997** Price, Philip J.: *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus: A British Museum Catalogue*. Zürich and London 1997.
- Qin 1998** Qin Shihuang Bingmayong Bowuguan 秦始皇兵馬俑博物館 and Shaanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo 陝西省考古研究所: *Qin Shihuangling tongchema fajue baogao* 秦始皇陵銅車馬發掘報告. Beijing 1998.
- Read 2011** Read, Dwight: *How Culture Makes Us Human: Primate Social Evolution and the Formation of Human Societies*. Walnut Creek CA 2011.
- Riegel 1989** Riegel, Jeffrey K.: Kou-mang and Ju-shou. In: *Cahiers d'Extrême-Asie* 5 (1989), 55–83.
- Schaberg 2001** Schaberg, David: *A Patterned Past: Form and Thought in Early Chinese Historiography*. Cambridge, MA 2001.
- Scheler 1975** Scheler, Max: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Bern and Munich 1975 [1927].
- Selbitschka 2015** Selbitschka, Armin: Miniature Tomb Figurines and Models in Pre-Imperial and Early Imperial China: Origins, Development and Significance. In: *World Archaeology* 47/1 (2015), 20–44.
- Shaanxi 1978** Shaanxi Zhouyuan Kaogudui 陝西周原考古隊. Shaanxi Fufeng Zhuangbai yihao Xi Zhou qingtongqi jiaocang fajue jianbao 陝西扶風莊白一號西周青銅器窖藏發掘簡報. In: *Wenwu* 1978.3, 1–18.
- Shaanxi 1988a** Shaanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo 陝西省考古研究所 and Shihuangling Qinyongkeng Kaogu Fajuedui 始皇陵秦俑坑考古發掘隊: *Qin Shihuangling Bingmayongkeng yihaokeng fajue baogao, 1974–1984* 秦始皇陵兵馬俑坑一號坑發掘報告, 1974–1984, 2 vols. Beijing 1988.
- Shaanxi 1988b** Shaanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo 陝西省考古研究所 et al.: Shaanxi Long Xian Bianjiazhuang wuhao Chunqiu mu fajue jianbao 陝西隴縣邊家莊五號春秋墓發掘簡報. In: *Wenwu* 1988.1, 14–23, 54.
- Shaanxi 2010** Shaanxi Sheng Kaogu Yanjiuyuan 陝西省考古研究院 et al.: Liangdaicun Rui guo mudi: 2007 niandu fajue baogao 梁帶村芮國墓地: 2007年度發掘報告. Beijing 2010.
- Shandong 1972** Shandong Sheng Bowuguan 山東省博物館: Shandong Yidu Subutun diyihao nuli xunzangmu 山東益都蘇埠屯一號奴隸殉葬墓. In: *Wenwu* 1972.8, 17–30.
- Shanxi 1994** Shanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo 山西省考古研究所 and Beijing Daxue Kaoguxue Xi 北京大學考古學系: Tianma-Qucun yizhi Beizhao Jin Hou mudi disici fajue 天馬——曲村遺址北趙墓地第四次發掘. In: *Wenwu* 1994.8, 4–21.
- Shanxi 2011** Shanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo Dahekou Mudi Lianhe Kaogudui 山西省考古研究所大河口墓地聯合考古隊: Shanxi Yicheng xian Dahekou Xi Zhou mudi 山西翼城大河口西周墓地. In: *Kaogu* 2011.7, 9–18.
- Shanxi 2014** Shanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo 山西省考古研究所 et al.: Youyoluming: Yan guo gongzhu yanli de Ba guo 呦呦鹿鳴: 燕國公主眼里的霸國, Beijing 2014.

- Shelach-Lavi 2015** Shelach-Lavi, Gideon: *The Archaeology of Early China*. Cambridge 2015.
- Sichuan 1999** Sichuan Sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo 四川省文物考古研究所: *Sanxingdui jisikeng 三星堆祭祀坑*. Beijing 1999.
- Sommer 1994** Sommer, Deborah A.: *Images into Words: Ming Confucian Iconoclasm*. In: *National Palace Museum Bulletin* 29/2 (1994), 1–24.
- Stuart 2001** Stuart, Jan: *Worshiping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Washington DC and Stanford CA 2001.
- Umehara 1971** Umehara Sueji 梅原末治: *Shinshū Sen'oku seichō 新修泉屋清賞*, 2 vols. Kyōto 1971.
- Vinograd 1992** Vinograd, Richard E.: *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600–1900*. Cambridge 1992.
- Weber 1969** Weber, Charles D.: *Chinese Pictorial Bronze Vessels of the Late Chou Period*. Ascona 1969.
- Wenxi 1994** Anonymous: *Wenxi xian Shangguocun 1989 nian fajue jianbao 聞喜縣上郭村 1989 年發掘簡報*. In: *San Jin kaogu* 1 (1994), 139–153.
- Wu 1989** Wu Hung: *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford 1989.
- Wu 2005** Wu Hung: *On tomb figurines—the beginning of a visual tradition*. In: Wu Hung and Katherine R. Tsiang (eds.): *Body and Face in Chinese Visual Culture*. Cambridge MA 2005, 13–47.
- Xianyang 1980** Xianyang Shi Wenguanhui 咸陽市文管會 et al.: *Qin du Xianyang disanhao gongdian jianzhu yizhi fajue jianbao 秦都咸陽第三號宮殿建築遺址發掘簡報*. In: *Kaogu yu wenwu* 1980.2, 34–41.
- Zhejiang 2005** Zhejiang Sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo 浙江省文物考古研究所: *Fanshan 反山*, 2 vols. Beijing 2005.
- Zhongguo 1980** Zhongguo Shehuikexueyuan Kaogu Yanjiusuo 中國社會科學院考古研究所: *Yinxu Fuhao mu 殷墟婦好墓*. Beijing 1980.
- Zhongguo 1996** Anonymous: *Zhongguo qingtongqi quanji 中國青銅器全集*, vol. 1 (Xia, Shang 1). Beijing 1996.
- Zhongguo 1997** Anonymous: *Zhongguo qingtongqi quanji 中國青銅器全集*, vol. 3 (Shang 3). Beijing 1997.
- Zhongguo 1998** Anonymous: *Zhongguo qingtongqi quanji 中國青銅器全集*, vol. 4 (Shang 4). Beijing 1998.
- Zhu 1986** Zhu Xilu 朱錫祿: *Wushi Ci Han huaxiangshi 武氏祠漢畫像石*. Jinan 1986.
- Zhu 1994** Zhu Hua 朱華: *Wenxi Shangguocun gumuqun shijue 聞喜上郭村古墓群試掘*. In: *San Jin kaogu* 1 (1994), 95–122.

IV ROM UND RÖMISCHES KAISERREICH

FRANÇOIS QUEYREL

PORTRAITS DE MAGISTRATS ET DE NÉGOCIANTS ITALIENS DANS LE MONDE GREC

La catégorie générale des magistrats est liée au monde de la cité grecque : dans les régimes démocratiques, les magistrats sont annuels en règle générale et élus selon des modalités qui varient. Leur mode de représentation se confond à l'époque hellénistique avec celui des notables auxquels leurs bienfaits valent en récompense le très grand honneur d'une statue¹ : les statues honorifiques qui représentent des magistrats sont érigées sur des places publiques et elles affichent des vertus civiques. Il existe une autre catégorie de magistrats qui prend la première place à la basse époque hellénistique, celle des magistrats romains : ce sont des acteurs de la conquête de l'Orient méditerranéen par les Romains et ils apparaissent d'abord comme les représentants de l'*imperium* de la République qui s'impose par la force des armes. Leur présence s'affirme aussi bien dans les effigies que dans l'histoire.² Il convient de voir s'ils répandent un nouveau modèle qui traduirait les nouveaux rapports mis en place, alors que le cadre institutionnel des cités perdure. Par ailleurs, la catégorie des négociants italiens n'a pas les mêmes origines, ni sociales ni ethniques, que celle des magistrats, aussi bien romains que grecs.³ Ses valeurs, qui définissent un mode de représentation, sont par définition celles du négoce, des échanges économiques. Quand ils sont des Romains, ils appartiennent à la classe des chevaliers, pas à celle des sénateurs, mais il y a aussi parmi eux des Italiens avant que la citoyenneté romaine soit étendue après la guerre sociale, notamment en Campanie.

1 Gauthier 1985 ; Ma 2013.

2 Tuchelt 1979.

3 Reger 2003 ; Andreau 2003.

Il est intéressant de voir comment les catégories institutionnelles et sociales des magistrats romains et des négociants italiens récupèrent, adaptent et transforment les schèmes des portraits grecs. On s'attend aussi à faire un inventaire des différences en comparant mode de représentation des magistrats et mode de représentation des négociants. Il faut cependant dépasser la taxinomie pour analyser les rapports complexes entretenus entre magistrats et négociants d'une part, statues et spectateurs d'autre part. Il s'agit en effet de voir comment l'espace de représentation constitue un enjeu structuré par les relations sociales et la mémoire des lieux.⁴ La question ainsi formulée porte bien sur l'image du pouvoir : pouvoirs institutionnels dans les cités, pouvoir tourné vers la conquête des officiers romains et pouvoir économique, qui est le nerf de la guerre.

LA STATUE EN TEXTE

Les institutions des cités grecques à l'époque hellénistique se lisent essentiellement dans les décrets honorifiques, où la statue est un des honneurs principaux. John Ma en a analysé toutes les conséquences historiques.⁵ Deux documents épigraphiques illustrent ce phénomène. Lors de leur conquête de l'Orient méditerranéen, les Romains abordent un champ où le portrait est contrôlé et institutionnalisé. Les décrets honorifiques mentionnent très souvent les trois »très grands honneurs« (*mégistai timai*), dont la statue fait partie avec la nourriture au prytanée et la proédrie.⁶ Ces décrets sont normalement datés par la mention du magistrat éponyme. Par exemple, le décret athénien pour le poète Philippidès⁷, de 283/2 av. J.-C., a une longueur habituelle pour ce genre de document (73 lignes) et il est daté au début de la première ligne par l'archonte éponyme d'Athènes de cette année, Euthios. Cet intitulé, qui ancre le décret dans le temps, donne le cadre légal de l'honneur avec sa date et la mention des instances qui ont pris la décision ainsi que le nom de celui qui a fait la proposition ; puis vient la partie qui est habituellement la plus développée, les considérants qui énumèrent ici toutes

4 Queyrel 2012.

5 Ma 2013.

6 Gauthier 1985.

7 *IG II² 657*. Voir Gauthier 1985, 85.

les actions du bienfaiteur de la cité d'Athènes ; après cette évocation du passé sous forme de justification vient la formule hortative qui porte sur l'avenir et doit susciter l'émulation ; la formule de résolution qui suit ramène au présent de la statue en introduisant les décisions, en particulier dans ce cas l'érection d'une statue portrait au théâtre, qui accueillait l'assemblée du peuple qui suivait les Grandes Dionysies ; la stèle inscrite sera placée près du temple de Dionysos, donc non loin de la statue honorifique de Philppidès.

Un autre décret athénien contemporain⁸ présente l'intérêt d'honorer un magistrat, l'archonte éponyme de l'année précédente, cet Euthios qui date de 283/2 le décret pour Philppidès. Ce magistrat qui vient de sortir de charge est honoré dans des circonstances dramatiques pour la cité. Philippe Gauthier a analysé le contexte historique de cette année 282/1 où Athènes espère récupérer le Pirée ainsi que le rôle joué alors par Euthios⁹:

»Nous apprenons par les considérants qu'il avait rempli scrupuleusement les obligations attachées à sa charge et qu'il avait notamment >donné tous ses soins à la procession pour Dionysos< ; aussi le peuple l'avait-il honoré de l'éloge et d'une couronne ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῇ ἐν Διονύσου, c'est-à-dire dans l'Assemblée suivant immédiatement les Grandes Dionysies. Ainsi, et comme d'autres magistrats, Euthios avait été honoré une première fois pendant qu'il était encore en fonction, vers le mois d'avril 282.«

Vers février 281, date de ce décret,

»l'Assemblée se borna (...) à confirmer les honneurs déjà proclamés et annoncés dix mois plus tôt : l'éloge public et une couronne d'or >conformément à la loi<. Elle fit toutefois ajouter la clause suivante (l. 28–31) : εἶναι δὲ αὐτῶι καὶ ἄλλο ἀγαθὸν εὐρέσθαι παρὰ τοῦ δήμου, ὅτου ἂν δοκεῖ ἄξιος εἶναι, ὅταν ὁ Πειραιεὺς καὶ τὸ ἄστν ἐν τῶι αὐτῶι γένηται.«

⁸ Merritt 1938, 100–102, n° 18.

⁹ Gauthier 1979, en particulier 349–350 (passages cités).



1 Démosthène (avec tête non pertinente). Ripon (Yorkshire), Newby Hall. Marbre. H 1,24 m

Philippe Gauthier a commenté et traduit :

»le peuple laisse espérer à Euthios que d'autres honneurs lui seront octroyés, dans une Assemblée ultérieure (παρά τοῦ δήμου), »lorsque le Pirée et la ville auront été réunis (dans le même ensemble)«,

ce qui indique que les Athéniens s'attendent à récupérer le Pirée, comme ce fut en effet le cas au printemps 281.

Ce texte permet donc de saisir la gradation des honneurs, mais il reste à s'interroger sur les espérances d'Euthios en matière d'honneurs : que peut-il attendre de plus que l'éloge et la couronne d'or qui lui sont ici décernés ? Tout simplement, cela me paraît évident, les »très grands honneurs« (*mégistai timai*) avec l'octroi d'une statue ainsi que les privilèges de la nourriture au prytanée (*sitèsis*) et de la proédrie. On constate par l'exemple d'Euthios que l'honneur de la statue est ici la récompense pour un service éminent attendu d'un citoyen qui n'est plus magistrat.

Les décrets honorifiques insistent sur les qualités de citoyens exceptionnels qui se révèlent bienfaiteurs dans des circonstances graves pour la communauté. Ces citoyens évergètes ont pu être des magistrats en charge, mais le plus souvent ils sont honorés pour avoir mis leur fortune et leur entreegent au service de leurs concitoyens, comme on le constate dans le décret en l'honneur de Philippidès : celui-ci était intervenu auprès du roi Lysimaque, dont il avait notamment obtenu un don de blé de 10 000 médimnes alors qu'Athènes connaissait une crise de subsistance ; vient seulement en second lieu le bon exercice des fonctions d'agonothète qu'il venait d'exercer en 284. L'honneur de la statue récompense le fait d'avoir soulagé la cité et de l'avoir même sauvée dans des circonstances dramatiques, bien plus que de la servir au quotidien dans l'exercice d'une magistrature. La statue est donc exceptionnelle et exemplaire.

LA STATUE EN GESTE

Comment se présentaient ces statues d'honorés ? La statue de Démosthène, contemporaine des deux décrets cités, dont on conserve des copies en marbre, a été érigée en 280/79, comme marque d'honneur posthume pour l'orateur qui s'était suicidé en 322. Denis Knoepfler a remarqué que »c'est (...) dans l'euphorie de la récupération du Pirée que le grand orateur (disparu dans la débâcle de 322) aurait été enfin hono-



2 Eschine. Naples, Musée archéologique national, 6018.
Marbre. H 2,10 m

ré d'une statue par les Athéniens». ¹⁰ Son neveu Démocharès, chef des démocrates radicaux, présenta à l'assemblée du peuple la demande des plus grands honneurs pour son oncle, en vue de réhabiliter la mémoire de cet adversaire irréductible de la Macédoine ¹¹:

»Démocharès, fils de Lachès, de Leukonoè, demande comme récompense pour Démosthène de Paiania une statue de bronze sur l'agora, la nourriture au prytanée et la proédrrie, pour lui et à perpétuité pour le plus âgé de ses descendants, (pour Démosthène) qui a été, à maintes reprises et de belle façon, un bienfaiteur et un conseiller du peuple athénien, qui a mis sa fortune personnelle à la disposition de la communauté, qui a fait don de huit talents et d'une trière lorsque le peuple libéra l'Eubée, et d'une autre lorsque Képhisodôros s'embarqua pour l'Hellespont ...«

Son effigie en bronze fut érigée sur l'Agora, au cœur du centre civique d'Athènes, entre les temples d'Arès et d'Apollon Patrôos, près des statues de Lycurgue et d'Eiréné. ¹² Cette statue du sculpteur Polyuctos nous est connue par des répliques qui ont perdu leurs mains (fig. 1) ¹³, qu'on avait restaurées tenant un rouleau, mais une statuette en bronze prouve qu'elle avait les mains jointes avec les doigts croisés. ¹⁴

Les types habituels des statues masculines drapées transmettent un message attendu des notables, fait de retenue et de maîtrise de soi, dans leurs deux motifs principaux, désignés par Pfuhl et Möbius comme le *Normaltypus* et le »type de Cos«. ¹⁵ Le *Normaltypus* figure un homme serré et même engoncé dans son manteau, avec le bras gauche qui pend le long du corps et le bras droit ramené contre la poitrine : ce schéma est celui de l'orateur à la fin du IV^e siècle, adopté pour l'original perdu en bronze de la statue d'Eschine, qui date probablement de la tyrannie pro-macédonienne de Démétrios de Phalère (317–307), connu par une copie en

¹⁰ Knoepfler 2012, 447.

¹¹ Pseudo-Plutarque, Vie des dix orateurs, 44 (847 B), traduction Gauthier 1985, 84.

¹² Hoff 2009, 195, fig. 1.

¹³ Linfert 2007. Voir Dimas 2013 ; Queyrel 2013, 107–108, 111, fig. 3.

¹⁴ Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, 2007.221. Houser 2010 ; Lang 2012, 181, n° S De8, pl. 33, fig. 232.

¹⁵ Pfuhl – Möbius 1977–1979, I, 62, 86, n° 141, pl. 32 ; Lewerentz 1993, 18–57 (*Typus I*), 58–79 (*Typus II*).



3 Kléopatra et Dioskouridès (*in situ*). Délos, Musée archéologique, A 7763 (Dioskouridès, H 1,40 m), A7799 (Kléopatra, H 1,50 m), A 7797 α-β (base, H 0,69 m). Marbre

marbre (fig. 2)¹⁶, et il perdure au II^e siècle comme l'atteste par exemple la statue de Dioskouridès à Délos en 138/7 (fig. 3).¹⁷ Dans le second motif, dit de Cos d'après une statue des années 300 trouvée à Cos, le pseudo-Hippocrate (fig. 4)¹⁸, la pose est plus active avec le bras droit qui est libéré et le manteau qui ne couvre plus tout le haut du corps. Ces deux motifs, dominants durant l'époque hellénistique, transmettent un message fondé sur la répétition de valeurs : l'idéal de retenue (*σωφροσύνη*) est exprimé et intériorisé par la pose retenue du *Normaltypus* tandis que le motif dit de Cos exprime l'action accompagnée d'une maîtrise des

16 von den Hoff 2007, 378, fig. 24 a-b.

17 Pritwitz und Gaffron 2007, 402, fig. 201 a-c ; Queyrel 2013, 105-107, 110, fig. 2.

18 von den Hoff 2007, 379, fig. 25 ; 381, 41 a-b.



4 Pseudo-Hippocrate. Cos, Musée archéologique, 32. Marbre. H 1,965 m



5 Alexandre de Magnésie du Sipyle. Istanbul, Musées archéologiques, 709. Marbre. H 1,90 m

gestes qui convient à l'orateur ; dans les deux cas, la maîtrise du corps s'exprime dans la gestuelle.

On ne peut que souligner le fort contraste qui existe entre le texte du décret honorifique, tout rempli des bienfaits exceptionnels de l'honoré, énumérés dans la partie des considérants, et la sérénité de l'effigie : l'expérience unique et exceptionnelle est le fait d'un homme que rien ne signale particulièrement dans sa statue, hormis le fait qu'il est statufié. Ce que j'appellerai le modèle de la banalité s'explique par un jeu entre

passé et présent : le passé est le domaine de la gloire des combats et des victoires, tandis que le présent affiche la réussite aux yeux des générations futures ; l'honoré incarne un modèle parce qu'il est proche de ses concitoyens en intériorisant ses exploits sources de bienfaits pour la communauté. La statue honorifique est ainsi la traduction plastique de l'histoire intentionnelle des Grecs, suivant la formule de Hans-Joachim Gehrke.¹⁹

Un dernier motif (*Typus* VI de Lewerentz, préparé par son *Typus* V)²⁰ paraît plus héroïque : il dégage le torse et les deux bras, avec une petite retombée du manteau sur l'épaule gauche, mais le sexe est toujours couvert. Ce motif de statue mi-nue, qui se distingue nettement des autres et se répand au milieu du II^e siècle, reprend des modèles divins et paraît réservé à Alexandre, comme l'Alexandre de Magnésie du Sipyle (fig. 5)²¹, et aux rois, comme un probable Attale I^{er} *synnaos* d'Héra à Pergame.²²

LA STATUE EN CONTEXTE

Au milieu de l'époque hellénistique, la documentation en ronde bosse et en marbre conservée »explose« en nombre d'exemplaires conservés : le règne des notables domine la basse époque hellénistique et il faut toujours mettre en contexte la documentation pour analyser ce phénomène où l'occupation de l'espace traduit une domination sociale.²³ Comme me l'a suggéré Christophe Chandezon, la représentation équestre est aussi un moyen de distinction spatiale. La saturation de l'espace est illustrée par une anecdote sur la statue de Chrysippe au Céramique d'Athènes qui était cachée par une effigie équestre voisine, si bien que le philosophe était surnommé par jeu de mots ›Chrysisippos‹ (Diog. Laert. 7, 182).

On peut être étonné de voir des femmes magistrats, mais en fait la prêtrise est une magistrature civique. Un vêtement particulier signale souvent ce statut. Ainsi une prêtresse de Déméter à Priène nommée Hègèsô (non pas Nikèsô lu par Hiller von Gaertringen et constamment répété), qui date de la première moitié du III^e siècle d'après la graphie de

¹⁹ Gehrke 2010.

²⁰ Lewerentz 1993, 108–138 (*Typus* V), 139–149 (*Typus* VI).

²¹ Queyrel 2015, 230 n. 5 (bibliographie), pl. 5.

²² Istanbul, Musées archéologiques, 2767. Queyrel 2015, 225 n. 35 (bibliographie), fig. 4.

²³ Szweczyk 2013.

l'inscription gravée sur sa base, porte un manteau d'un type particulier, un *diplax* en lin replié sur la poitrine dont la texture est gaufrée (fig. 6).²⁴ Elle élevait probablement le bras droit pour tenir sur sa tête, tournée vers la droite, un vase attribué de sa charge sacerdotale, suivant le schéma de l'hydrophore que reproduisent des figurines en terre cuite trouvées dans ce sanctuaire de Déméter. L'effigie, placée à droite de l'entrée du sanctuaire, est rapprochée du lieu de la charge sacerdotale.

Dans d'autres cas, la prêtresse est représentée dans l'exercice de sa fonction de sacrificante : la statue d'Aristonoè, retrouvée dans le temple de Thémis à Rhamnonte, tenait une coupe à libation dans la main droite, maintenant perdue, pour rappeler sa fonction sacerdotale (fig. 7)²⁵; la graphie de l'inscription daterait du milieu du II^e siècle av. J.-C.

Passons maintenant aux couples : la présentation de couples drapés à la fin de l'époque hellénistique insiste sur la force du lien du mariage, vertu civique ; des statues plus petites que nature présentent les époux en citoyens modèles, éventuellement dans leur maison comme à Délos avec les Athéniens Kléopatra et Dioskouridès (fig. 3).²⁶ La mise en scène transpose dans le péristyle de la maison la présentation publique de statues placées dans une niche à l'extrémité d'un portique : le couple était visible dès l'entrée de la maison dans sa niche probablement protégée par des volets ; Kléopatra a mis ses plus beaux atours avec un châle frangé diaphane qu'elle retient de sa main potelée et qui fait deviner les plis tuyautés du chiton et même la retombée de la ceinture à trois mèches nouée autour de la taille ; quant à son époux Dioskouridès, qu'elle honore de ce couple de statues portraits pour sa piété envers Apollon en 138/7, il est sobrement drapé dans un himation avec des plis d'armoire parallèles. Un couple de notables affiche sa respectabilité et sa réussite dans un cadre domestique. La frontière entre ce que nous appelons portrait public et portrait privé manque ainsi de pertinence : pourquoi ? Tout simple-

24 H. Schrader, in Wiegand – Schrader 1904, 147 fig. 118, 149–151, fig. 120 ; H. Heres – K. Hallof, in CatBerlin online, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/34627> (26 février 2015) ; Queyrel 2016, 165–166, 352, fig. 145. Restitution Νι[κ]ησῶ due à Hiller von Gærtringen 1906, 173.

25 Stais 1891, 53–55, pl. 5 (avec le bras droit). Dillon 2010, 15 fig. 1 (inversée au tirage) ; 21 fig. 9 ; 107–108 fig. 46–47 ; 245. Queyrel 2016, 167–168, 352–353, fig. 146a–b.

26 F. Queyrel, in Marcadé 1996, 208, n° 94, fig. ; Queyrel 2016, 162–164, 352, fig. 141.



6 Hègèsò. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Sk 1928. Marbre. H 1,73 m



7 Aristonoe (sans l'avant-bras droit raccordé). Athènes, Musée national archéologique, 232. Marbre. H 1,62 m

ment parce que les capacités financières et les vertus s'additionnent dans la vie du notable : il n'est pas honoré parce qu'il est magistrat, mais parce qu'il est bienfaiteur.

LA STATUE ÉQUESTRE

Dès l'origine, la statue honorifique équestre, mode de représentation qui ne peut se trouver dans une maison, est réservée aux plus hauts personnages : à la fin du IV^e siècle, l'honneur d'une statue équestre est décerné, à Athènes en 314/3, à Asandros, satrape macédonien de Carie,²⁷ et, pour la première fois, à Érétrie dès 319/8 – si on adopte la datation haute – à Timothéos, un général au service de Polyperchon.²⁸ Au III^e siècle, l'effigie équestre reste réservée aux rois et à leurs généraux, mais est-elle tributaire du modèle d'Alexandre à cheval ? En fait, le motif adopté communément, celui du cheval un sabot antérieur levé, s'en distingue, alors qu'Alexandre était représenté en action, sur son cheval cabré (*Levade* en allemand).²⁹

Les quelques statues équestres dont on conserve des restes plus ou moins complets montrent la conservation de la formule calme ; celle-ci remonterait en ronde-bosse au V^e siècle, si l'on suit l'interprétation indémontrable qui date de la première moitié de ce siècle un cheval du palais des Conservateurs à Rome apporté et réutilisé à Rome (fig. 8).³⁰ Comme le confirment de nombreuses bases d'époque hellénistique, par exemple celle du général Épigénès offerte à Délos, à l'entrée du *dromos*, vers la fin du III^e siècle par le roi Attale I^{er} (fig. 9)³¹, ou la statue équestre de Milo à la fin de l'époque hellénistique³², le cheval est figuré à l'arrêt, juste avant de partir, un sabot antérieur levé.

Les fragments d'une statue équestre en bronze doré trouvés dans un puits près de l'entrée de l'Agora d'Athènes, devant la stoa Royale et à

27 *IG* II², 450, B, l. 9–12. Voir Siedentopf 1968, 13, 83, n° I 1 ; Knoepfler 2001, 177–178 ; Azoulay 2009, 314–317.

28 *IG* XII 9, 196, l. 7–11. Voir Knoepfler 2001, 175–184 (avec datation haute).

29 Chandezon 2010, 189–190, à la différence d'Azoulay 2009, 316, qui ne tient pas compte de cette différence typologique.

30 Parisi Presicce 2007.

31 Inscription : *IG* XI 4, 1109. Queyrel 2016, 196, fig. 186.

32 Athènes, Musée national archéologique, 2715. Bergemann 1990, 54–57, P4, pl. 2a, 5a, 12–13.



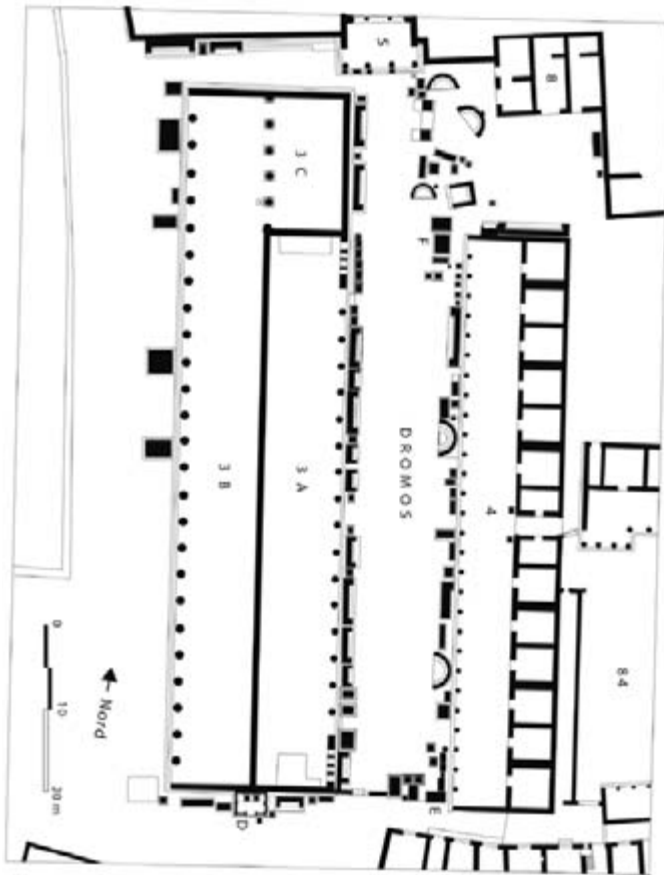
8 Cheval d'une statue équestre. Rome, Musées du Capitole, 1064. Bronze.
H 1,95 m

côté de la voie des Panathénées, sont mis en rapport avec la destruction des effgies de Démétrios Poliorcète décidée par les Athéniens en 200.³³ Les honneurs qu'avait reçus, pour avoir rétabli le régime démocratique à Athènes, Démétrios Poliorcète et son père Antigone le Borgne à la fin du IV^e siècle étaient exorbitants³⁴: les deux rois reçurent notamment un quadriges près des statues des Tyrannoctones et les titres de rois et de dieux Sauveurs ; Démétrios avait aussi reçu une statue équestre érigée sur l'Agora près de l'effgie de Démokratia qu'on restitue devant la stoa Royale.³⁵

33 Athènes, musée de l'Agora, B 1382 (épée dans fourreau); B 1384+B 1381 (jambe et drapé). Houser 1982 ; Queyrel 2016, 154, 350, fig. 125.

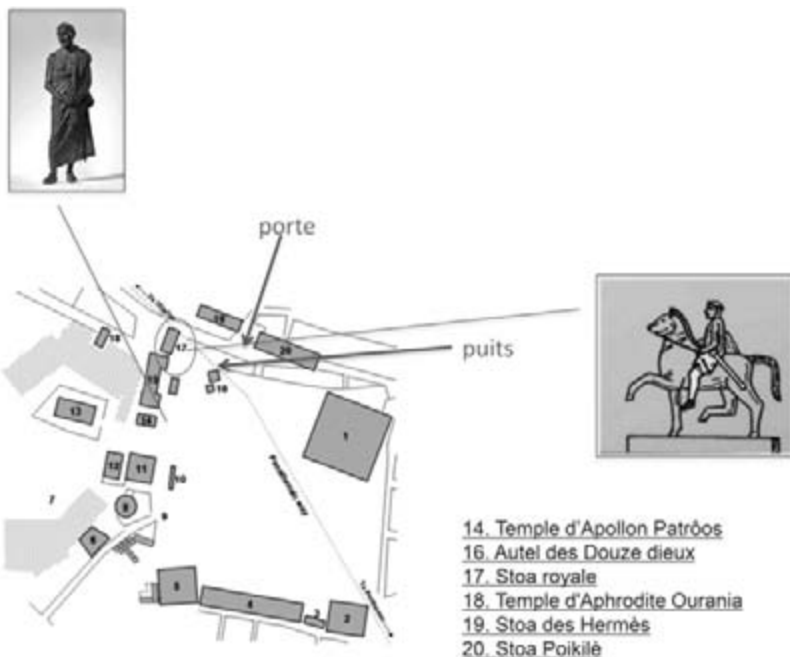
34 Günther 2015, 242–250.

35 Siedentopf 1968, 83, n° I 3.



9 Plan du *dromos* à Délos. E: base d'Épigénès; F: base des Galates (plan École française d'Athènes, B. Sagnier)

La statue équestre dont on a trouvé quelques fragments sur l'Agora était figurée passant et elle se dressait peut-être à proximité du lieu de trouvaille (fig. 10) : on est dans le secteur le plus central d'Athènes, à l'angle nord-ouest de l'Agora, non loin de l'autel des Douze dieux qui était le centre de la cité d'Athènes, si bien qu'on a proposé de replacer l'effigie équestre sur la porte retrouvée à l'angle sud-ouest de la stoa Poikilè, où la statue de Démétrios Poliorcète aurait été entourée de deux trophées. Toutefois les fragments de statue équestre retrouvés dans les puits viennent plus probablement, me semble-t-il, de l'effigie à cheval de Démétrios Poliorcète qui avait été érigée près de la statue de Démokratia devant la stoa Royale : le roi qui avait rétabli le régime démocratique à



10 Plan schématique de l'Agora d'Athènes avec provenance de la statue de Démétrios Poliorcète (F. Queyrel)

Athènes était ainsi rapproché de la personnification de la Démocratie. On constate sur cet exemple l'importance de l'environnement dans la présentation et la perception de la statue exposée dans un lieu d'affinités et de compétitions.

L'exposition à Délos de la statue équestre d'Épigénès à l'entrée du dromos, devant l'extrémité sud du portique Sud, offre un autre exemple de ce phénomène dans l'espace public d'un grand sanctuaire (fig. 9) : juché sur un cheval, le général vainqueur des Galates et d'Antiochos Hiérax a servi de référence pour les statues qui se sont progressivement agglutinées le long du dromos. Il faut le voir aussi dans son environnement et le mettre en parallèle avec les statues de la base dite des Galates³⁶, qui supportait en fait une Niké avec un trophée suivant un schéma connu sur le monnayage, notamment du tyran de Syracuse Agathocle (310–304).³⁷

36 Herbin – Queyrel 2015–2016 ; voir Queyrel 2016, 196–197, fig. 187.

37 Franke – Hirmer 1972, 54, 55, n° 137 R, pl. 48.

L'espace iconographique était donc fortement structuré par les effigies du pouvoir civique et royal quand les Romains l'ont investi. Quand on étudie les bases qui se pressent à Délos devant les deux grands portiques du dromos, il ne faut pas oublier ces effets de symétrie qui ont structuré l'espace : les portraits à pied ou à cheval qui se sont multipliés au fil du temps interagissent avec le cadre initial alors qu'une étude récente, fort suggestive, peut donner l'impression que les statues honorifiques se dressaient sur une *tabula rasa*.³⁸ Entrant dans un jeu iconographique bien fixé et accepté à la fin de la haute époque hellénistique, magistrats romains et négociants italiens s'y sont fait une place à la fois en imitant et en se distinguant ; ils en ont aussi modifié les règles à leur profit.

STATUES DE PROMAGISTRATS

Les promagistrats romains sont de plus en plus présents dans l'Orient hellénophone à partir de 200. La date importante où ils affirment leur rôle est celle de 196 avec la proclamation de la liberté des Grecs aux concours des Isthmia par Flamininus ; la guerre d'Achaïe marque aussi une rupture avec la prise de Corinthe par Mummius.³⁹ Se sont-ils fait représenter comme des Grecs ? Ce n'est *a priori* pas le cas pour les statues drapées qui se signalent par le port de la toge, non de l'himation. Mais ce qui caractérise les représentations de ces magistrats romains est leur statut de vainqueur qui garantit la paix sous l'égide de Rome ; ils sont susceptibles de recevoir à ce titre pour des bienfaits précis les « plus grands honneurs », dont la statue qui modèle et perpétue leur image.

Ce rôle assumé par les promagistrats explique que leur mode de représentation soit lié à la victoire puisque leurs statues commémorent des victoires. Pour la formule équestre, la plus ancienne statue est celle qui figurait T. Quinctius Flamininus à Delphes en 189/8 selon le schéma où le cheval passe calmement.⁴⁰ La statue équestre de Paul-Émile érigée à Delphes sur le pilier pris au dernier roi de Macédoine était représentée en action, suivant le mode de représentation usité pour Alexandre combattant sur un cheval cabré.⁴¹ En reprenant à son bénéfice le pi-

³⁸ Dillon – Palmer Baltes 2013.

³⁹ Bouchon 2011.

⁴⁰ Tuchelt 1979, 92, n. 12.

⁴¹ Boschung 2001; Queyrel 2016, 184, 185, 355, fig. 172–173.

lier en construction pour Persée, Paul-Émile a assumé avec le statut de vainqueur l'emplacement et la fonction représentative du monument. La récupération au titre de prises de guerre de bases de statues devint systématique avec Lucius Mummius, le destructeur de Corinthe⁴², qui était représenté à cheval dans un groupe de combat à Olympie.⁴³

Hormis ces monuments de victoire, les promagistrats romains se coulent aussi dans le moule des rois et généraux en adoptant la statue équestre du cheval passant calmement, qui était bien connue. Un seul indice les distingue, le port des *calcei patricii*, à deux nœuds de liens superposés. Ils sont en cuirasse d'après les fragments trouvés dans l'Agora des Italiens à Délos⁴⁴ et peuvent aussi être représentés en pied. Les promagistrats se fondent donc dans le paysage statuaire tout en gardant un signe d'identification. Une preuve en est aussi fournie par le tombeau de Scipion Nasica à Pergame, que rien ne différencie des autres en 132, hormis l'inscription bilingue.⁴⁵ Comme l'a montré Klaus Tuchelt, c'est seulement avec César que la notion d'épiphanie est incarnée par un Romain en Asie Mineure.⁴⁶

Comment expliquer cette relative timidité des promagistrats dans l'Orient grec ? En fait, ils incarnent un pouvoir qui prétend défendre la liberté des cités : sauf dans des monuments de victoire exceptionnels, ils n'assument pas la totalité de l'héritage iconographique des rois, en particulier macédoniens, qu'ils combattent.

NÉGOCIANTS À LA ROMAINE

De nombreux hommes d'affaires se fixent à Délos durant le dernier quart du II^e siècle⁴⁷ et l'Agora des Italiens, implantée entre le sanctuaire d'Apolon et le lac sacré, illustre l'importance prise par les négociants italiens (fig. 11).⁴⁸ Cette place, la plus vaste de l'île, est réservée à leur usage, avec une cour de 3440 m² et un premier état couvrant 5160 m². La vocation commerciale de cet ensemble est difficile à préciser : l'interprétation

⁴² Knoepfler 1991.

⁴³ Tuchelt 1979, 99–100.

⁴⁴ Marcadé – Queyrel 2003, 75–90.

⁴⁵ Tuchelt 1979, 14, fig. 1.

⁴⁶ Tuchelt 1979.

⁴⁷ Reger 2003 193–195, qui adopte le point de vue de Roussel 1987, 56–71.

⁴⁸ Lapalus 1939 ; voir Trümper 2008 ; Étienne – Queyrel – Redon 2009.

comme un marché aux esclaves, qui a fait couler beaucoup d'encre, paraît maintenant abandonnée. Des niches et exèdres, au nombre de 42, furent aménagées au fond du portique au fur et à mesure du développement de l'Agora des Italiens, entre ses débuts dans les années 120-110 et 88, lorsque l'île fut prise par les troupes de Mithridate VI ; elles exposaient des statues qui ont une nette fonction de représentation. Il n'y a aucune raison de vouloir en disposer certaines sur des bases dont les fondations n'ont pas été retrouvées sous les portiques, ni dans l'espace central de la place, resté vide, que rien n'amène à transformer en espace vert comme l'a proposé Monika Trümper.⁴⁹ Certaines niches abritaient des statues d'officiers romains debout ou à cheval, en cuirasse, et des statues de barbares galates.

Ces statues de barbares étaient toutes exposées isolées dans des niches de l'Agora. La plus complète est appelée traditionnellement le ›Gaulois blessé.⁵⁰ Elle n'était pas dominée par un Romain à cheval, contrairement à ce qu'on attendrait, car les fragments de statues équestres trouvés dans l'Agora des Italiens viennent tous de statues passant. On rejettera à cet égard la récente reconstitution proposée par Filippo Coarelli d'un groupe opposant un cavalier, où il veut voir Marius, et un Gaulois⁵¹, tout simplement parce que la construction du cheval en lits superposés ne peut tenir que si les plans de joint sont à l'horizontale ; d'autre part, le mouvement vivement tourné vers la gauche de la tête interdit d'y voir la tête du cavalier ainsi reconstruit.

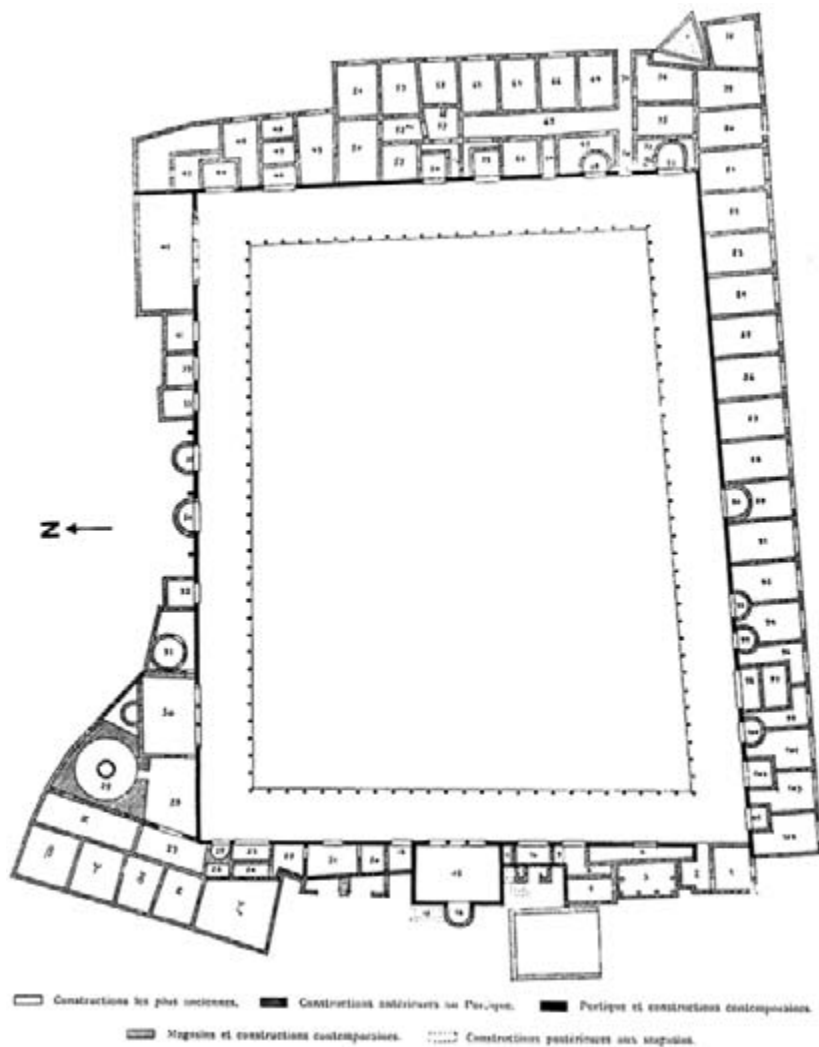
Dans ce cadre, l'exemple le mieux conservé d'une statue représentative est fourni par l'effigie de C. Ofellius Ferus, plus grande que nature, retrouvée dans sa niche à côté de sa base inscrite qui livre son nom et la signature de Dionysios et Timarchidès, ses sculpteurs athéniens de la famille de Polyclès, active notamment à Rome (fig. 12).⁵² L'exposition de la statue colossale dans une petite niche à côté de l'exèdre axiale traduit le statut de grand évergète d'Ofellius : cet Ofellius, originaire de Campanie et banquier ou négociant, avait financé la construction de cette aile de l'Agora des Italiens. Le mode de représentation choisi est inattendu pour un négociant, surtout quand on restitue, comme c'est certain, une épée tenue dans son fourreau dans la main gauche et, probablement,

⁴⁹ Étienne – Queyrel – Redon 2009.

⁵⁰ Marcadé – Queyrel 2003.

⁵¹ Coarelli 2014, fig. 99.

⁵² Queyrel 1991.



11 Plan de l'Agora des Italiens à Délos

une lance dans la main droite. Ce négociant italien est en outre nu, un grand manteau de général jeté sur l'épaule gauche : c'est le modèle d'Alexandre qu'il imite. Ce mode de représentation serait attendu pour un personnage officiel et c'est la raison pour laquelle on avait tenté d'y reconnaître un des premiers gouverneurs de la province d'Asie, ce qui est impossible, car le titre figurerait dans l'inscription. Il faut aussi voir la statue en contexte : cette effigie du constructeur, qui date des années



12 Ofellius (*in situ*). Délos, Musée archéologique, A 4340.
Marbre. H 2,28 m



13 Pseudo-athlète. Athènes, Musée national archéologique, MN 1828. Marbre. H 2,25 m

110, annonce d'autres statues ; elle sert de référence dans l'Agora dès son aménagement.

On trouve donc dans ce cadre deux registres de représentation : les barbares sont en action, en train de combattre, et les Romains ou Italiens sont en majesté, comme Ofellius, ou à la parade, comme les officiers romains passant à cheval. Ces deux catégories de personnages recourent aux formules les plus représentatives dans ce bâtiment à l'usage des Italiens et Romains : on ne trouve pas ici d'himatiophores du *Normaltypus* ou du type de Cos, mais les références sont faites à l'iconographie d'Alexandre par le négociant et aux statues équestres des rois et généraux par les officiers.

Cette image du pouvoir ne se déploie pas seulement à Délos dans le cadre de l'Agora des Italiens. On ne sait si les propriétaires de la Maison des sceaux à Délos étaient italiens. Ces banquiers négociants, qui avaient en dépôt des contrats scellés, se sont fait représenter en bustes plus grands que nature, coupés sous le haut des bras.⁵³ L'étage de leur maison, d'où proviennent les bustes, ne pouvait pas abriter de grandes statues comme le Pseudo-athlète, autre effigie de la même veine pour le visage (fig. 13)⁵⁴ : la formule abrégée du buste s'imposait. On remarque la retombée du manteau sur l'épaule qui vient de l'iconographie d'Alexandre. Quant aux femmes, elles partagent la même esthétique. La Pseudo-Cléopâtre de la Maison du Diadumène a des traits accusés, presque taillés à coups de serpe.⁵⁵

Comment s'explique l'adoption d'une formule idéalisante, ancrée dans la tradition de la statue héroïque ou royale, avec la référence très forte à la présence physique individuelle qui peut même passer pour caricaturale ? On a cru que les sculpteurs grecs se seraient vengés de leurs maîtres romains en les caricaturant. Cette vision manichéenne attire l'attention sur les rapports complexes noués lors de la commande, mais ne paraît pas à même de rendre compte d'éléments qui de nos jours semblent caricaturaux dans le portrait. Les commanditaires étaient sûrement fiers de se reconnaître et d'être reconnus et le demandaient certainement à leurs sculpteurs.

53 Délos, Musée archéologique, A 7258 et A 7259. F. Queyrel, in Marcadé 1996, 218–219, n° 99 avec fig.; Queyrel 2016, 333–334, 379, fig. 413–414.

54 F. Queyrel, in Marcadé 1996, 192–193, n° 86 avec fig.

55 Délos, Musée archéologique, A 4196. F. Queyrel, in Marcadé 1996, 214–215, n° 97 avec fig.

La statue du Pseudo-athlète, plus grande que nature, à qui manque le poli final, illustre au mieux la double tendance du portrait : un corps qui dérive de modèles idéaux et une tête bien caractérisée. Ce qui nous étonne dans cette combinaison répond en fait à une interprétation nouvelle de l'esthétique hellénistique. Le poète Posidippe de Pella, dans la première moitié du III^e siècle, opposait dans ses épigrammes sur les statues d'hommes l'esthétique désuète de Polyclète à celle de Lysippe et de ses élèves⁵⁶ : la vérité de la vie remplaçait ainsi, selon lui, l'idéal artificiel des héros. À la basse époque hellénistique, les portraits qui combinent expression individuelle et schéma corporel héroïque proposent une nouvelle synthèse qui unit les deux termes opposés à la haute époque hellénistique.

DROITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1-8, 13 [http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/838043; 4791488; 492523; 490376; 1421576; 4547619; 4119257; 4148067; 4671858](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/838043;_4791488;_492523;_490376;_1421576;_4547619;_4119257;_4148067;_4671858)

Fig. 9 plan École française d'Athènes, B. Sagnier

Fig. 10 F. Queyrel

Fig. 11 dessin N. Sigalas d'après EAD XIX, fig. 6, École française d'Athènes

Fig. 12 cliché Ph. Collet, École française d'Athènes

BIBLIOGRAPHIE

Andreau 2003 Andreau, Jean : Les commerçants, l'élite et la politique romaine à la fin de la République (III^e–I^{er} siècles av. J.-C.). In : Zaccagnini 2003, 217–243.

Azoulay 2009 Azoulay, Vincent : La gloire et l'outrage. Heurs et malheurs des statues honorifiques de Démétrios de Phalère. In : *AnnHistScSoc* 64/2 (2009), 303–340.

Bergemann 1990 Bergemann, Johannes : Römische Reiterstatuen. Ehren Denkmäler im öffentlichen Bereich. (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlichen Skulptur und Architektur 11). Mayence 1990.

Bol 2007 Bol, Peter C. (éd.) : *Hellenistische Plastik. (Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III)*. Mayence 2007.

56 Queyrel 2010.

- Bouchon 2011** Bouchon, Richard : Réelles présences ? Approche matérielle et symbolique des relations entre la Grèce balkanique et les officiels romains, de Mummius Achaïcus à Antoine. In : Barrandon, Nathalie – Kirbihler, François (éd.) : Les gouverneurs et les provinciaux sous la République romaine. Rennes 2011, 53–74.
- CatBerlin online** Gesamtkatalog der Skulpturen, Antikensammlung Berlin, online : <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de/DE/node/322> (2015). Cologne-Berlin 2016.
- 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. (Monographies d'archéologie méditerranéenne, hors-série 4). Lattes 2010, 177–196.
- Coarelli 2014** Coarelli, Filippo : La gloria dei vinti. Pergamo, Atene, Roma. Catalogue d'exposition Palais Altemps Rome. Milan 2014.
- Dillon 2010** Dillon, Sheila : The female portrait statue in the Greek world. Cambridge 2010.
- Dillon - Palmer Baltes 2013** Dillon, Sheila – Palmer Baltes, Elizabeth : Honorific practices and the politics of space on Hellenistic Delos. Portrait statue monuments along the dromos. In : *AJA* 117 (2013), 207–246.
- Dimas 2013** Dimas, Stephanie : Statue des Demosthenes. In : Dimas, Stephanie – Reinsberg, Carola – von Hesberg, Henner : Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole. (Monumenta artis Romanae 38). Wiesbaden 2013, 205–208, n° Kn 3, pl. 101.
- Étienne - Queyrel - Redon 2009** Étienne, Roland – Queyrel, François – Redon, Béatrice : Compte rendu de M. Trümper, Die ›Agora des Italiens‹. In : *Delos* (2008). In : *Topoi* 16/2 (2009), 489–510.
- Franke, Hirmer 1972** Franke, Peter R. – Hirmer, Max : Die griechische Münze. Munich 1972.
- Gauthier 1979** Gauthier, Philippe : La réunification d'Athènes en 281 et les deux archontes Nicias. In : *REG* 92 (1979), 348–399.
- Gauthier 1985** Gauthier, Philippe : Les cités grecques et leurs bienfaiteurs (IV^e–I^{er} s. av. J.-C.). Contribution à l'histoire des institutions. (BCH suppl. 12). Paris–Athènes 1985.
- Gehrke 2010** Gehrke, Hans-Joachim : Representation of the past in Greek culture. In : Foxhall, Lin – Gehrke, Hans-Joachim –Luraghi, Nino (éd.) : *Intentional history. Spining time in Ancient Greece*. Stuttgart 2010, 15–33.
- Günther 2015** Günther, Linda-Marie : Herrscherliche Inszenierungen in den Diadochenkriegen am Beispiel von Antigonos I. und Demetrios I. In : Boschung, Dietrich – Hammerstaedt, Jürgen (éd.) : *Das Charisma des Herrschers*. (Morphomata 29). Paderborn 2015, 235–252.
- Herbin - Queyrel 2015–2016** Herbin, Frédéric – Queyrel, François : Les monuments attalides du Dromos à Délos (I) : la ›base des Galates‹. *BCH* 139-140 (2015-2016), 267–319.

Hiller von Gaertringen 1906 Hiller von Gaertringen, Friedrich (éd.) : Die Inschriften von Priene. Berlin 1906.

Houser 1982 Houser, Carol : Alexander's influence on Greek sculpture as seen in a portrait in Athens. In : Barr-Sharrar, Beryl – Borza, Eugene N. (éd.). Macedonia and Greece in late Classical and early Hellenistic times. (Studies in the history of art 10, Symposium series 1). Washington 1982, 229–236.

Houser 2010 Houser, Carol : A new introduction to a portrait of Demosthenes. In : Brauer, Amy (éd.) : Teaching with objects : the curatorial legacy of David Gordon Mitten. Cambridge 2010, 120–133, fig. 1–5.

Knoepfler 1991 Knoepfler, Denis : L. Mummius Achaïcus et les cités du golfe euboïque : à propos d'une nouvelle inscription d'Érétrie. In : MusHelv 48 (1991), 252–280.

Knoepfler 2001 Knoepfler, Denis : Décrets érétriens de proxénie et de citoyenneté. (Eretria, fouilles et recherches 11). Lausanne 2001.

Knoepfler 2012 Knoepfler, Denis : Épigraphie et histoire des cités grecques. In : Annuaire du Collège de France 2010–2011. Résumé des cours et travaux 111 (2012), 435–459.

Lang 2012 Lang, Jörn : Mit Wissen geschmückt ? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt. (Monumenta artis Romanae 39). Wiesbaden 2012.

Lapalus 1939 Lapalus, Étienne : L'Agora des Italiens. (Exploration Archéologique de Délos 19). Paris 1939.

Lewerentz 1993 Lewerentz, Annette : Stehende männliche Gewandstatuen im Hellenismus. Ein Beitrag zur Stilgeschichte und Ikonologie hellenistischer Plastik. (Antiquitates 5). Hambourg 1993.

Linfert 2007 Linfert, Andreas. In : Boschung, Dietrich – Hesberg, Henner von : Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire. (Monumenta artis Romanae 34). Wiesbaden 2007, 65, n° N23, pl. 36, 1–2 ; 37, 1–4.

Ma 2013 Ma, John : Statues and cities. Honorific portraits and civic identity in the Hellenistic world. (Oxford studies in ancient culture & representation). Oxford 2013.

Marcadé 1996 Marcadé, Jean (dir.) : Sculptures déliennes. (Sites et monuments 17). Paris 1996.

Marcadé, Queyrel 2003 Marcadé, Jean – Queyrel, François : Le Gaulois blessé de Délos reconsidéré. In : MonPiot 82 (2003), 5–97.

Merritt 1938 Merritt, Benjamin D. : Greek inscriptions. In : Hesperia 7 (1938), 77–160.

Parisi Presicce 2007 Parisi Presicce, Claudio : Un cavallo di bronzo per più cavalieri. La riscoperta di un originale greco a Roma. In : BCom 108 (2007), 33–53.

Pfuhl – Möbius 1977–1979 Pfuhl, Ernst – Möbius, Hans : Die ostgriechischen Grabreliefs I–II. Mayence 1977–1979.

Prittwitz und Gaffron 2007 Prittwitz und Gaffron, Hans-Hoyer von : Die hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr. In : Bol 2007, 241–271, 401–405, fig. 197–236.

- Queyrel 1991** Queyrel, François : C. Ofellius Ferus. In : BCH 115 (1991), 389–464.
- Queyrel 2010** Queyrel, François : Ekphrasis et perception alexandrine : la réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides. In : AntK 53 (2010), 23–47, pl. 6–8.
- Queyrel 2012** Queyrel, François : Sculptures grecques et lieux de mémoire : nouvelles orientations de la recherche. In : Perspectives (2012), 1, 71–94.
- Queyrel 2013** Queyrel, François : Les statues honorifiques entre texte et image. In : Pallas 93 (2013), 101–111.
- Queyrel 2015** Queyrel, François : *Synnaoi Theoi*. Die sakrale Inszenierung der Königsstatuen. In : Boschung, Dietrich – Hammerstaedt, Jürgen (éd.) : Das Charisma des Herrschers. (Morphomata 29). Paderborn 2015, 213–233.
- Queyrel 2016** Queyrel, François : La sculpture hellénistique. 1. Formes, thèmes et fonctions (Les manuels d'art et d'archéologie antiques). Paris 2016.
- Reger 2003** Reger, Gary : Aspects of the role of merchants in the political life of the Hellenistic world. In : Zaccagnini 2003, 165–197.
- Roussel 1987** Roussel, Pierre : Délos colonie athénienne. (BEFAR 111). Paris 1987².
- Siedentopf 1968** Siedentopf, Heinrich B. : Das hellenistische Reiterdenkmal. Waldsassen 1968.
- Stais 1891** Stais, Valerios : Ἀγάλματα ἐκ Παμνοῦντος. In : Archaiologikè Ephèmeris 9 (1891), 45–62, pl. 4–7.
- Szewczyk 2013** Szewczyk, Martin : Portraits de notables à Éphèse et Pergame (II^e siècle av. J.-C.–III^e siècle apr. J.-C.) : perception visuelle et rôle social. In : HistArt 70 (2013), 53–62.
- Trümper 2008** Trümper, Monika : Die ›Agora des Italiens‹ in Delos. Baugeschichte, Architektur, Ausstattung und Funktion einer späthellenistischen Porticus-Anlage. (Internationale Archäologie 104). Rahden 2008.
- Tuchelt 1979** Tuchelt, Klaus : Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien. Beiträge zur archäologischen Überlieferung aus der Zeit der Republik und des Augustus. Bd. I. : Roma und Promagistrate. (MDAI(I) Beiheft 23). Tübingen 1979.
- von den Hoff 2007** von den Hoff, Ralf : Die Plastik der Diadochenzeit. In : Bol 2007, 1–40, fig. 1–50.
- von den Hoff 2009** von den Hoff, Ralf : Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen. Rollenbilder in der Athenischen Demokratie. In : Haake, Matthias – Mann, Christian – von den Hoff, Ralf (éd.) : Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System. Wiesbaden 2009, 193–220.
- Wiegand - Schrader 1904** Wiegand, Theodor – Schrader, Hans (éd.) : Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895–1898. Berlin 1904.
- Zaccagnini 2003** Zaccagnini, Carlo (éd.) : Mercanti e politica nel mondo antico. (Saggi di storia antica 21). Rome 2003.

DIETRICH BOSCHUNG

PORTRÄT DER SPÄTEN RÖMISCHEN REPUBLIK ALS MITTEL INNENPOLITISCHER KONKURRENZ

Für die Frage, wie Formen und Möglichkeiten des griechischen Porträts in anderen Kulturen verwendet werden konnten, bietet das spätrepublikanische Rom ein besonders aufschlussreiches Material. Denn die politische Elite Roms hat die formalen Elemente, die griechische Bildhauer zur Darstellung individueller Personen entwickelten, konsequent für eigene Zwecke und Anliegen eingesetzt. Für die folgende Skizze ist es hilfreich, dass das römische Porträt des späten 2. und des 1. Jahrhunderts v. Chr. intensiv untersucht worden ist,¹ wenngleich zahlreiche Probleme der Chronologie und der Entwicklung des spätrepublikanischen Porträts ungeklärt bleiben.² So beschränke ich mich auf die Betrachtung einiger weniger prominenter Beispiele, deren Benennung allgemein oder wenigstens weitgehend akzeptiert ist.

Das römische Porträt der späten Republik galt in der älteren Forschung als charakteristische Leistung der italischen Kunst, insbesondere wegen der »realistischen« und »veristischen« Züge, so etwa bei Guido Kaschnitz von Weinberg.³ Aber auch wer das römische Por-

1 Neuere Literatur zum Thema: Tanner 2000.– Papini 2004 (11–57 zur Forschungsgeschichte), dazu Queyrel 2013, 189–191.– Megow 2005, dazu: Fittschen 2006, 72–90.– Fittschen – Zanker – Cain 2010, 1–45 Nr. 1. 4–24. 26. 27. 30. 31. 33.– Ritratti 2011, insbesondere die Beiträge von Massimiliano Papini (33–49. 84–91) und Paul Zanker (108–119).– Pollini 2012 bes. 29–68.– Sauron 2014, 69–83.

2 Auf die Schwierigkeiten hatte bereits J. J. Bernoulli hingewiesen: »Die Ikonographie und zumal die der römischen Republik ist bekanntlich ein Tummelplatz der Willkür«: Bernoulli 1882 S. VI.– Zu Problemen des aktuellen Forschungsstands s. etwa Fittschen 2006, 78–81.

3 Kaschnitz-Weinberg 1926, 133 ff.



1 Südfries des Aemilius Paullus Denkmals. Delphi, Archäologisches Museum

trät für »eine Erscheinung sui generis« hielt und und seine postulierte Herleitung von Totenmasken als »ungriechische Wurzel« der Gattung auffasste,⁴ konnte den Zusammenhang mit dem späthellenistischen Bildnis nicht verkennen. Denn selbst wenn Totenmasken oder mechanische Abformungen von Gesichtern lebender Personen⁵ für die Herstellung römischer Porträts eine Rolle gespielt haben sollten, so ließen sie sich nur mit Hilfe von Selektion, Stilisierungen und Interpolationen in Marmor oder Bronze übertragen. Zwar lässt sich das Knochengerüst eines Gesichts ziemlich zuverlässig abformen, doch gilt das nicht für verschiebbare Elemente wie etwa die Tränensäcke oder Haare. Ein Blick auf die Frisuren macht deutlich, dass sich Locken als Detailformen auf diese Weise überhaupt nicht dokumentieren lassen. Ebenso wenig

4 So etwa Schweitzer 1948, z. B. S. 1 (»Leistung sui generis«). S. 19 (Ahnenbild als zweite »ungriechische Wurzel«)

5 Das vermutet etwa Pollini 2012 bes. 49–51.– Kritisch zur Rolle der Totenmasken: Zanker 1976 bes. etwa 594–595.

können Gipsabgüsse nach Gesichtern die durch Farbkontraste definierte Begrenzung der Lippen und damit des Mundes wiedergeben. Die Augen ließen sich nur abformen, wenn sie geschlossen waren, so dass die Form der Lider ebenso unbestimmt blieb wie die Breite der geöffneten Augen. Selbst wenn den Bildhauern tatsächlich mechanisch gewonnene Gipsmasken vorgelegen haben sollten, so bestand ihre Hauptarbeit auch in diesem Falle zweifellos in der Umsetzung in ein kohärentes System dreidimensionaler Formen. Auch eine Abformung hätte zunächst interpretiert werden müssen, indem der Porträtist die einzelnen Elemente bestimmte und bewertete; nicht jedes Detail der Abformung wäre in gleicher Weise darstellungswürdig. Wenig artikulierte Formen wie die Haare oder Hautmulden müssten ausformuliert und in plastische Details überführt werden. Dabei aber spielten in Werkstätten tradierte Konventionen eine ebenso große Rolle wie die Intentionen der Auftraggeber.

Neuere Untersuchungen haben das Ausmaß betont, in dem griechische Ausdrucksformen von römischen Politikern benutzt worden sind – und dazu gehörten die in der griechischen Kunst entwickelten Formen des Porträts.⁶ Rom hatte von Anfang an in engem Austausch mit der griechischen Welt gestanden, einerseits direkt, andererseits aber auch durch die sehr stark hellenisierte etruskische Kultur.⁷ Das verstärkte sich ab dem 3. Jh. v. Chr., als zahlreiche griechische Statuen als Kriegsbeute nach Rom gelangten und dort entsprechend präsentiert wurden. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Nach der Eroberung von Tarent im Jahre 209 v. Chr. ließ Q. Fabius Maximus eine Herakles-Statue des berühmten Bildhauers Lysipp nach Rom bringen und dort zusammen mit seiner eigenen Reiterstatue auf dem Capitol aufstellen.⁸ Im Jahre 179 v. Chr. soll M. Fulvius Nobilior aus Akarnanien 785 Bronzestatuen und 230 Marmorstatuen in die Hauptstadt gebracht haben.⁹ Die griechischen Statuen in Rom waren zunächst, wie andere Beutestücke auch, Ausdruck der militärischen Erfolge über die Städte Unteritaliens und Siziliens, später dann über die hellenistischen Königreiche. Ihre beeindruckende Menge, ihr materieller Wert und ihre dauernde Präsenz verdeutlichten, mehrten und festigten das Prestige der römischen Feldherren. Aber

⁶ Dazu etwa Zanker 1976, 581–619.– Zanker 1995, 473–481.– Vorster 2007 bes. 275–295.– Hölscher 1978, 315–357.–

⁷ Vgl. hier den Beitrag von Massimiliano Papini.

⁸ Plut. Fabius 22; Strabo 6, 278; Plin. nat. 34, 40.– Sehlmeier 1999, 125–126.

⁹ Liv. 39,5. Römische Kunst als Kriegsbeute in Rom: Wauwrick 1975, 1–46 mit weiterer Lit.– Galsterer 1994, 857–866.

diese Kunstwerke weckten und schärften auch das Bewusstsein für die Qualitäten und Ausdrucksmöglichkeiten griechischer Statuen und Gemälde. Als der römische Feldherr L. Aemilius Paullus, Sieger über den Makedonenkönig Perseus, 167 v. Chr. in Rom seinen Triumph feierte, ließ er seine Taten durch Gemälde des athenischen Malers Metrodoros darstellen.¹⁰ Wie das aussah, wissen wir nicht; aber auch ein Fries in Delphi, der die entscheidende Schlacht bei Pydna wiedergibt, ist das Werk griechischer Bildhauer. Der historische Erfolg des römischen Heeres ist mit Figurentypen und Szenen verbildlicht, die traditionell für die Darstellung griechischer Mythen verwendet worden sind (Abb. 1).¹¹

Die Zeit der späten römischen Republik, d. h. die Jahrzehnte zwischen 130 und 30 v. Chr., waren geprägt durch den Wettbewerb exponierter Politiker um Ämter, Macht und Ansehen.¹² Dieser Konkurrenzkampf ist mit vielen Mitteln, subtilen und weniger subtilen, ausgetragen worden. Zu den eher subtilen, letztlich aber sehr nachhaltigen Mitteln gehörte die Instrumentalisierung der Ausdrucksformen griechischer Kunst zur Profilierung und Selbstdarstellung der politischen Akteure. Das ließe sich in vielen Bereichen zeigen; etwa an der Benutzung griechischer Architektur durch römische Feldherren, um in Rom Monumente zur Erinnerung an ihre Siege zu errichten. Ein Beispiel dafür ist der Fortuna-Tempel, den Q. Lutatius Catulus anlässlich seines Sieges über die Kimbern (101 v. Chr.) bauen ließ. Auch das Kultbild, die Statue der Göttin, folgt ganz griechischen Vorbildern und war zweifellos das Werk eines späthellenistischen griechischen Bildhauers.¹³

Eine zweite Gattung der griechischen Kunst, die von ambitionierten römischen Politikern für eigene Zwecke instrumentalisiert wurde, ist das Porträt in der hellenistischen Tradition. Im hellenistischen Osten war es gängige Praxis, dass Könige und andere Wohltäter mit Bildnisstatuen geehrt wurden.¹⁴ Dazu gehörten seit dem 2. Jh. v. Chr. auch Römer, etwa die Statthalter der Provinzen, die als »euergetes« oder »soter« gefeiert und mit Porträts geehrt wurden,¹⁵ die ganz in hellenistischer Tradition standen. Exemplarisch zeigt dies die Ehrung für den

10 Plin. nat. 35, 135.– Dazu Lehmann 2004, 80–81.

11 Boschung 2001, 59–72.– Schraudolph 2007, 231–234. 401 Abb. 194a–i.

12 Dazu etwa Hölkeskamp 2004, 85–92.– Hölkeskamp 2006, 360–396.

13 Martin 1987, 103–111. 213–215 Nr. 5 Taf. 13–14.– Flashar 2007, 364. 419 Abb. 356.– Albers 2013, 58–60.

14 Vgl. etwa

15 Tuchelt 1979.– Tanner 90, 2000, 36–45.



2-3 Cn. Cornelius Lentulus Marcellinus. London, British Museum

römischen Legaten Cn. Cornelius Lentulus Marcellinus, die 67 v. Chr. im Apollo-Heiligtum von Kyrene errichtet wurde. Dazu wurde das ältere Bildnis eines ptolemäischen Königs auf eine Herme gesetzt und mit der Ehreninschrift für Lentulus Marcellinus verbunden, ohne dass Gesicht und Haar verändert worden wären (Abb. 2–3).¹⁶ Dabei blieb sogar das Diadem erhalten und zumindest an den Seiten sichtbar, was als Zeichen offener monarchischer Ansprüche galt und zumindest in einem römischen Kontext zu schweren Irritationen hätte führen müssen.¹⁷ Es kam in diesem Falle weder auf Erkennbarkeit des Porträts noch auf die korrekte Wiedergabe des Rangs des Geehrten an; vielmehr brachte das Denkmal zum Ausdruck, dass der römische Legat in Kyrene eine Macht-

¹⁶ Boschung 2002, 135–147 bes. 135–136 Abb. 1–2.– Brendel 1967, 409–411: Bildnis des Ptolemaios Apion.– Smith 1988, 97. 168 Nr. 64.

¹⁷ Diadem als Ausdruck der Tyrannen-Ambitionen: Suet. Tib. 2, 2: Aufstellung der *statua diademata* eines Claudius Drusus in Forum Appii beim Versuch, »*Italiam per clientelas occupare*«.– Plut. Tib. Gracchus 14, 2; 19: Angebliche Forderung nach dem Diadem führt zur Ermordung.– Dio. 36, 2, 4: Ein römischer Ritter nimmt als Anführer eines Sklavenaufstandes das Diadem. Zur Rolle des Diadems bei den Vorgängen, die zu Caesars Ermordung führten vgl. etwa Plut. Caes. 61.



4 Statue eines römischen Feldherren aus Tivoli. Rom, Museo Nazionale Romano delle Terme

position einnahm, wie sie vorher nur die Könige hatten beanspruchen können.

In der Stadt Rom sind Bildnisstatuen spätestens im 4. Jahrhundert v. Chr. als Ausweis für militärische Erfolge bezeugt, so etwa für Q. Marcius Tremulus, den Sieger über die Samniten. Für ihn wurde 306 v. Chr. auf dem Forum beim Kastortempel eine Reiterstatue errichtet. Plinius sagt ausdrücklich, dass Reiterstatuen in Rom eine Übernahme aus Griechenland seien.¹⁸ Allerdings wurde das griechische Modell bereits bei diesem frühen Beispiel angepasst, denn die Reiterstatue des Marcius Tremulus trug die römische Toga.¹⁹ Porträtstatuen führender römischer Politiker dürften zunächst nur vereinzelt aufgestellt worden sein, und gerade dadurch haben sie eine große Beachtung gefunden. So wird die Statue des Marcius Tremulus noch bei Cicero erwähnt.²⁰ Im archäologischen Befund lassen sich frühe Statuen dieser Art bis heute nicht mit Sicherheit nachweisen.²¹ Auch für das zweite und das frühe 1. Jahrhundert bleibt weitgehend unklar, welche politische Bedeutung das dreidimensionale Porträt in Rom hatte, insbesondere deshalb, weil bis heute für diese Zeit keine konsensfähigen Benennungen gelungen sind. So gilt die Bronzestatue des sog. Thermenherrschers den einen als pergamenischer König, den anderen als römisches Porträt.²² Für die eindrückliche Hüftmantelstatue aus Tivoli (›Tivoli-Feldherr‹) ist eine Benennung als A. Postumius Albinus oder als L. Munatius Plancus vorgeschlagen worden,²³ aber die Indizien dafür sind eher vage. – Und endlich könnte ein Kopf aus Tuffstein mit Lorbeerkranz aus dem Grab der Scipionen einen prominenten Vertreter dieser Familie aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. darstellen.²⁴

Klar scheint, dass die Verwendung des Porträts zu politischen Zwecken im frühen 1. Jahrhundert v. Chr., etwa in sullanischer Zeit, intensiviert worden ist. So berichtet wiederum Plinius, dass die *tribus* des rö-

18 Sehlmeier 1999, 57–60. Plin. nat. 34, 19: »*equestres utique statuæ Romanam celebrationem habent orto sine dubio a Graecis exemplo*«.

19 Plin. nat. 34, 23.– Bergemann 1990, 32. 156 L10.– Papini 2004, 186–188.

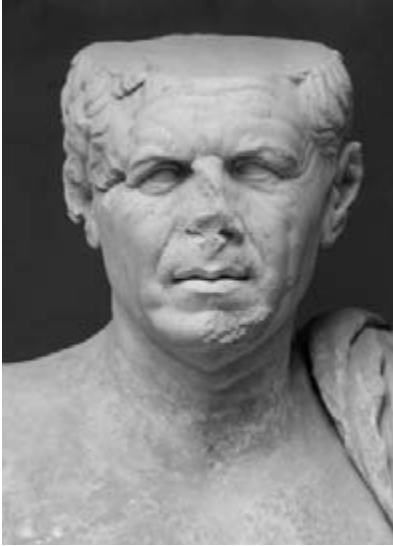
20 Cic. Phil. 6, 13.

21 Vgl. dazu etwa die Diskussion um die Datierung des ›Capitolinischen Brutus‹: Petra Cain in: Fittschen – Zanker – Cain 2010, 1–4 Nr. 1.

22 Zur weiterhin kontrovers diskutierten Benennungsfrage s. etwa Papini 2002, 9–42.– Dazu Queyrel 2013, 191.

23 Talamo 1979, 267–269 Nr. 164.

24 Coarelli 1988, 29–30 (Scipio Asiaticus).– Papini 2004, 469–473 Abb. 441–444.



5 Statue eines römischen Feldherren aus Tivoli. Rom, Museo Nazionale Romano delle Terme



6 Porträtkopf eines Mannes aus dem Grab der Scipionen. Rom, Musei Vaticani



7-8 Porträtkopf des Caius Iulius Caesar. Turin, Museo di Antichità

mischen Volkes für Gaius Marius Gratidianus in allen *vici* der Stadt Rom Statuen aufstellten (wohl 85 oder 84 v. Chr.): insgesamt wären das 265 Statuen, die nach dem Sieg Sullas dann allerdings wieder beseitigt wurden.²⁵ Noch umfassender waren die Bildnisehrungen, die der Senat 45 v. Chr. für den *dictator* Caesar beschloss: Seine Statuen sollten in allen Städten des Imperium Romanum und in allen Tempeln Roms aufgestellt werden;²⁶ dazu kamen weitere Statuen an besonders prominenten Standorten, nämlich auf dem Kapitol, auf den *rostra* des Forum Romanum und auf dem Caesarforum.²⁷

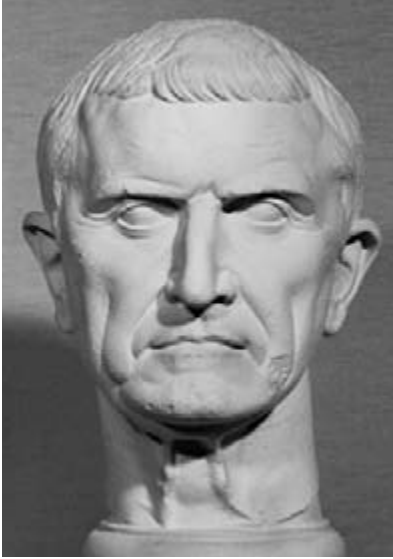
Auch ikonographisch wird das Bild für die Mitte des 1. Jh. v. Chr., d. h. für die Zeit Caesars deutlicher. So kennen wir Münzbilder mit dem Kopf und der Namensbeischrift Caesars, die dann wiederum eine sichere Identifizierung seiner rundplastischen Porträts erlauben. Damit können wir eine Bildnisfassung identifizieren, die noch zu Lebzeiten des *dictator perpetuo* entstanden sein muss.²⁸ Ihr bester Vertreter ist ein Marmorkopf aus Tusculum (Abb. 7–8), der heute in Turin aufbewahrt wird. Er zeigt eine Reihe von Besonderheiten, die individuell wirken, so die Kopfform mit der leicht einzogenen Profillinie oben und einem stark herausragenden Hinterkopf; einen mageren faltigen Hals; dünnes und flächig ausgebreitetes Haar. Das Gesicht wirkt hager, zugleich entspannt; es ist mit klaren und knappen Formen gestaltet (Lider, Stirnbegrenzung). Kleine Asymmetrien der Brauen und Wangen zeigen die mimische Beweglichkeit des Gesichts; aber eine mimische Bewegung wird nur angedeutet; es überwiegt der Eindruck der Ruhe, Gelassenheit und Selbstbeherrschung. Über der Nasenwurzel sind flache Steilfalten in die glatte Haut der Stirn eingetragen. Sie sind also nicht durch ein momentanes Zusammenziehen der Brauen zustande gekommen wie beim Tivoli-Feldherren; sie sind die eingegrabenen Zeichen früherer Anstrengungen und Leistungen, aus denen die *auctoritas* des Dargestellten resultierte. Moderne Betrachter haben dieses Gesicht als asketisch und als ironisch-distanziert beschrieben. Dass die Art der Darstellung bewusst gewählt worden ist wird klar, wenn man sie mit früheren römischen Bildnissen vergleicht, etwa dem Kopf des bereits erwähnten

25 Cic. off. 3, 80.– Plin. nat. 33, 132; 34, 27.– Sehlmeier 1999, 199–201.

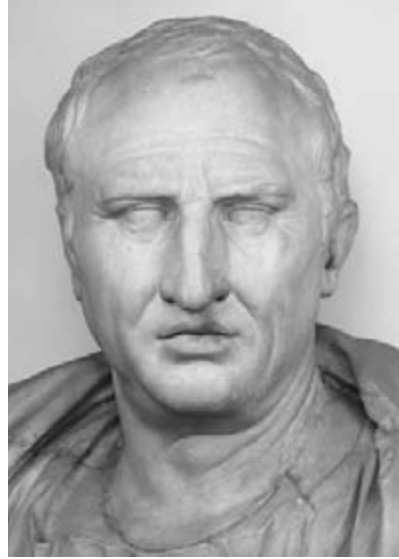
26 Cass. Dio 44,3.– App. civ. 2, 106.

27 Sehlmeier 1999, 225–238.– Paul 2008, 72–79.

28 Paul Zanker und Petra Cain in: Fittschen – Cain 2010, 19–26 Nr. 12 (Typus Vatikan – Pisa). Nr. 13 (Typus Tusculum), dazu Trunk 2010, 61–74.



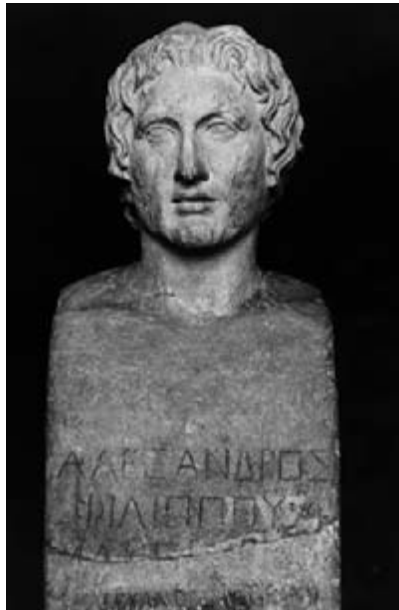
9 Porträtkopf des Marcus Licinius Crassus. Abguss München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke



10 Porträtbüste des Marcus Tullius Cicero. Rom, Musei Capitolini



11 Porträtkopf des Pompeius Magnus. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek



12 Porträtherme Alexanders des Großen. Paris, Musée du Louvre

Tivoli-Feldherrn mit seiner angestrengt zusammengezogenen Stirn, der nervös bewegten Mimik und dem geöffneten Mund.

Evident wird die absichtsvolle Stilisierung dieses Caesar-Porträts aber auch, wenn wir es mit Darstellungen seiner Zeitgenossen und Konkurrenten vergleichen. So folgt das Porträt des M. Licinius Crassus (115/114–53 v. Chr.; Konsul 70 und 55 v. Chr.) dem Bildniskonzept, das auch bei dem ein oder zwei Generationen älteren Tivoli-Feldherrn verwendet worden ist (Abb. 9).²⁹ Auch hier sind die fleischigen Wangen in ähnlicher Weise in Falten gelegt; auch hier wird die Stirn angestrengt zusammengezogen. Das sind Formen, die Kraft, Entschlossenheit, Energie ausdrücken und zugleich das fortgeschrittene Alter der Porträtierten abbilden, als Ausweis ihrer Erfahrung und Verdienste. Aber die starke mimische Bewegung des älteren Porträts ist hier gemildert; und zu diesem Eindruck trägt das gleichmäßig gelegte Stirnhaar bei, das einfach und anspruchslos wirkt. In ähnlicher Weise bezieht sich das Bildnis des M. Tullius Cicero (106–43 v. Chr.; Konsul 63 v. Chr.) auf das ältere Konzept; einzelne Formen der Wangen und des Mundes lassen sich kaum verändert wiederfinden (Abb. 10).³⁰ Dennoch ist der Ausdruck durch die Kopfwendung und die Kopfneigung beruhigt.

Wieder anders ließ sich Cn. Pompeius Magnus darstellen (Abb. 11), auch er ein zeitweiliger Verbündeter Caesars, zugleich aber sein schärfster Konkurrent und endlich sein erbittertster Feind. Auch seine Bildnisse lassen sich mit Sicherheit identifizieren, weil sie (postum) auf den Münzen seines Sohnes Sex. Pompeius erscheinen.³¹ Auffälligstes Merkmal ist die Anordnung der Stirnlocken mit den aufspringenden Strähnen über der Stirnmitte, die die Frisur Alexanders des Großen zitieren (Abb. 12). Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig, sondern sie gehört zu einer bewussten Stilisierung des Pompeius, die auch in seinem angenommenen Beinamen »Magnus« zum Ausdruck kommt. Auch trat Pompeius bei seinem Triumph in Rom in der Chlamys Alexanders auf. Das Porträt entspricht konsequent einer Selbstdarstellung, die den Anspruch erhebt, wie Alexander ein unwiderstehlicher Welteroberer zu sein. Im Porträt ist die Angleichung aber auf die Anastole beschränkt; schon die Haare an den Nebenseiten sind anders stilisiert als bei dem großen Makedonenkönig; erst recht das stark bewegte Gesicht mit tiefen

²⁹ Megow 2005, 75–85.– Raeder 2000, 136–140 Taf. 56 Nr. 42.

³⁰ Paul Zanker und Petra Cain in: Fittschen – Zanker – Cain 2010, 14–18 Taf. 12–14 Nr. 9–10.

³¹ Trunk 2008, 101–170.– Giuliani 1986, 25–100.

Stirnfalten, hochgezogenen Brauen und den kleinen kugeligen Augen. Auffällig ist die Form der Nase mit einem dünnen Rücken und einer dicken knollenförmigen Nasenspitze. Damit soll zweifellos eine Besonderheit der Physiognomie aufgenommen werden, die – anders als die programmatische Alexanderangleichung der Frisur – gerade das Individuelle und Unverwechselbare des Dargestellten betont. Auch der dünne, etwas zusammengekniffene Mund lässt sich in dieser Weise deuten.

Die betrachteten Bildnisse von Politikern aus den beiden Jahrzehnten um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. zeigen kontrastierende Arten der Selbstdarstellung und der Selbststilisierung. Manche beziehen sich auf die Konzeption älterer Porträts in Rom, so die Köpfe des Crassus und des Cicero. Andere setzen sich bewusst davon ab, so das Caesarporträt mit seinen knappen und ruhigen Formen. Ebenso intendiert ist der Bezug auf Alexander den Großen, den das Pompeius-Bildnis herstellt. All das markiert Differenz, betont das Eigene, verhindert Verwechslungen. Solche Bildnisse konnten auf öffentlichen Plätzen durchaus nebeneinander stehen; sie waren somit auch zum Vergleich miteinander bestimmt; wetteiferten miteinander um eine möglichst positive Aufnahme, versuchten, durch auffällige Merkmale unverwechselbar zu werden und sich von den anderen abzuheben. Anders als bei den Götterbildern wurden im Falle des Porträts verschiedene und gegensätzliche Ausdrucksformen entwickelt, die wiederum kompetitiv eingesetzt wurden. Dabei ging es immer auch darum, das Besondere, Einmalige der jeweiligen Persönlichkeit darzustellen, die jeweils auch Anführer einer politischen Partei ist. So schildert denn auch jedes dieser Bildnisse auf seine Weise individuelle Besonderheiten der Physiognomie, ohne dabei auf ästhetische Normen Rücksicht zu nehmen: so bei Julius Caesar die langgezogene Kopfform und den dürren Hals; oder bei Pompeius die bemerkenswerte Knollennase. Der auffällige Realismus des spätrepublikanischen Porträts ist daher kein Produkt einer allfälligen Entstehung aus den Totenmasken der Ahnen. Vielmehr erklärt er sich aus der politischen Situation, die eine einprägsame individuelle Darstellung für die ambitionierten Akteure zwingend erforderte.

Die römische Elite der späten Republik hat die Möglichkeiten des griechischen Porträts als wirkungsvolles Instrument im politischen Machtkampf genutzt. In ähnlicher Weise werden in der Zeit der Bürgerkriege die Ringsteine zu einem Mittel der Parteibildung und des Parteienkampfes: Während die eine Gruppierung ihre Loyalität zur Sache der Pompeianer dadurch zum Ausdruck brachte, dass sie das Bildnis

des Magnus an ihrem Finger führte,³² demonstrierten die Freunde des *Caesar divi filii* ihre Zugehörigkeit zu seiner Partei durch Ringsteine mit seinen Abzeichen und mit seinem Porträt.³³ Weitere Serien mit späterepublikanischen Köpfen, die bisher nicht sicher identifiziert sind, zeigen, dass andere Gruppierungen ähnlich vorgingen.³⁴ Aber während die Ringsteine nach dem Ende der Bürgerkriege und dem Sieg Octavians ihre Rolle als Medium politischer Loyalität wieder verloren, wurden die Bildnisstatuen zu einem der wichtigsten Instrumente der kaiserlichen Selbstdarstellung.

Die Bildnisse römischer Politiker aus der Mitte des 1. Jhs. v. Chr., soweit wir sie kennen, dürften auf einzelne, prominent aufgestellte Statuen zurückgehen, die später, in der frühen Kaiserzeit, als Modell für Kopien dienten. Die Möglichkeiten, die das Medium der Porträtplastik für die Selbstdarstellung römischer Politiker bot, sind erst eine Generation später ausgeschöpft worden. Dies geschah bezeichnenderweise in der Zeit der Bürgerkriege nach der Ermordung Caesars. Es war Octavian, der dafür sorgte, dass seine Bildnisse in seinem gesamten Herrschaftsbereich nach einem einheitlichen Entwurf gearbeitet wurden. Dafür wurde den Bildhauerwerkstätten eine einheitliche Vorlage zur Verfügung gestellt, die nicht nur Größe und Kopfwendung angab, sondern auch Frisur und Physiognomie des *divi filius* bis in kleine Details festlegte. Dies scheint bereits in den Jahren um 40 v. Chr. geschehen zu sein, also zu einem Zeitpunkt, als Octavian in scharfen (und noch unentschiedenen) Konflikten mit Sex. Pompeius, Lepidus und M. Antonius stand.³⁵ Jetzt wurde die einheitliche Verbreitung des absichtsvoll stilisierten Porträts gezielt eingesetzt, als Mittel im Kampf um Zustimmung und Loyalität. Diese Form der Instrumentalisierung des Porträts war dann so wirkungsvoll, dass Augustus sie auch noch beibehielt, als seine Macht längst unangefochten war. Auch seine Nachfolger haben sie fast 300 Jahre lang weiter benutzt. Damit wurde das Porträt zu einem der wirkmächtigsten Medien der römischen Kaiserzeit.

32 Trunk 2008, 143–152.

33 Sena Chiesa 2002, 395–424.

34 Vollenweider 1974.– Lang 2017.

35 Boschung 1993 bes. 11–26. 51–65.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1** Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2017332>
- Abb. 2** British Museum: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2713623>
- Abb. 3** British Museum: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2713624>
- Abb. 4** DAI ROM: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4964422>
- Abb. 5** DAI ROM: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4964409>
- Abb. 6** DAI ROM: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3785531>
- Abb. 7** DAI ROM: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6651890>
- Abb. 8** DAI ROM: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6651892>
- Abb. 9** Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, LMU München: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7105008>
- Abb. 10** Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1944308>
- Abb. 11** Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6697380>
- Abb. 12** Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln: <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/705582>

 LITERATURVERZEICHNIS

- Albers 2013** Albers, Jon: *Campus Martius. Die urbane Entwicklung des Marsfeldes von der Republik bis zur mittleren Kaiserzeit*. Wiesbaden 2013.
- Bergemann 1990** Bergemann, Johannes: *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*. Mainz 1990.
- Bernoulli 1882** Bernoulli, Johann Jacob: *Römische Ikonographie I*. Stuttgart 1882.
- Boschung 1993** Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse Augustus. Das römische Herrscherbild I 2*. Berlin 1993.
- Boschung 2001** Boschung, Dietrich: Überlegungen zum Denkmal des L. Aemilius Paullus in Delphi. In: Evers, Cécile – Tsingarida, Athéna (Hrsg.), *Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir. Hommages à Jean-Charles Balty*. Brüssel 2001, 59–72.
- Boschung 2002** Boschung, Dietrich: Das römische Kaiserbildnis und seine Aufnahme im griechischen Osten. In: Berns, Christof u. a. (Hrsg.), *Patris und Imperium. Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasien in der frühen Kaiserzeit*. Leuven – Paris – Dudley M. A. 2002.

- Brendel 1967** Brendel, Otto: A Diademed Roman? *AJA* 71 (1967), 409–411.
- Coarelli 1988** Coarelli, Filippo: Il sepolcro degli Scipioni a Roma. Rom 1988.
- Fittschen 2006** Fittschen, Klaus: Rezension zu Megow 2005, *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 258 (2006), 72–90.
- Fittschen - Zanker - Cain 2010** Fittschen, Klaus – Zanker, Paul – Cain, Petra: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts. Berlin – New York 2010.
- Flashar 2007** Flashar, Martin in: Peter C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik. Mainz 2007.
- Galsterer 1994** Galsterer, Hartmut: Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom. In: Hellenkemper Salies, Gisela (Hrsg.): Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Köln 1994. II 857–866.
- Giuliani 1986** Giuliani, Luca: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik. Frankfurt a. M. 1986.
- Hölkeskamp 2004** Hölkeskamp, Karl-Joachim: Rekonstruktionen einer Republik. München 2004, 85–92.
- Hölkeskamp 2006** Hölkeskamp, Karl-Joachim: Konsens und Konkurrenz. Die politische Kultur der römischen Republik in neuer Sicht, *Klio* 88 (2006), 360–396.
- Hölscher 1978** Hölscher, Tonio: Die Anfänge der römischen Repräsentationskunst, *RM* 85 (1978), 315–357.
- Kaschnitz-Weinberg 1926** Kaschnitz-Weinberg, Guido: Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst, *RM* 41, 1926, 133–211.
- Lang 2017** Lang, Jörn: Bekannte Unbekannte. Bildniswiederholungen in der spätrepublikanischen Glyptik. In: Greub, Thierry – Roussel, Martin: *Figurationen des Porträts*. Köln 2017 (im Druck).
- Lehmann 2004** Lehmann, Lauri: Metrodoros (I). In: Rainer Vollkommer (Hrsg.), *Künstlerlexikon der Antike 2*. München – Leipzig 2004, 80–81.
- Martin 1987** Martin, Hanz Günther: Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik. Rom 1987.
- Megow 2005** Megow, Wolf-R.: Republikanische Bildnis-Typen. Frankfurt a. M. 2005.
- Papini 2002** Papini, Massimiliano: Il Principe delle Terme, »Grieche oder Römer«? In: *BullCom* 103 (2002), 9–42.
- Papini 2004** Papini, Massimiliano: Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV et II secolo a. C. Rom 2004.
- Pollini 2012** Pollini, John: From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome. 2012.
- Queyrel 2013** Queyrel, François, Rezension zu Papini 2004: *Gnomon* 85 (2013), 189–191.
- Raeder 2000** Raeder, Joachim: Die antiken Skulpturen in Petworth House. Mainz 2000.
- Ritratti 2011** Ritratti. Le tante facce del potere. Ausstellungskat. Rom 2011.

- Sauron 2014** Sauron, Gilles: *L'imago Catonis*, aux origines du portrait romain républicain? *Revue des études latines* 92 (2014), 69–83.
- Schraudolph 2007** Schraudolph, Ellen in: Peter C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*. Mainz 2007, 231–234.
- Schweizer 1948** Schweitzer, Bernhard: *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig 1948.
- Shlmeyer 1999** Shlmeyer, Markus: *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit*. Stuttgart 1999.
- Sena Chiesa 2002** Sena Chiesa, Gemma: *Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo*. In: Michelotto, Pier Giuseppe (Hrsg.): *Logios aner. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*. Mailand 2002, 395–424.
- Smith 1988** Smith, R. R. R.: *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford 1988.
- Talamo 1979** Talamo, Emilia in: Giuliano, Antonio (Hrsg.): *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 1*. Rom 1979, 267–269 Nr. 164.
- Tanner 2000** Tanner, Jeremy: *Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic*. *JRS* 90 (2000), 18–50.
- Trunk 2008** Trunk, Markus: *Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus. Die numismatischen und glyptischen Quellen*. *JdI* 123 (2008), 101–170.
- Trunk 2010** Trunk, Markus: *Der Caesar Farnese und das Traiansforum*. *AA* (2010), 61–74.
- Tuchelt 1979** Tuchelt, Klaus: *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien. Beiträge zur archäologischen Überlieferung aus der Zeit der Republik und des Augustus I. Roma und Promagistrate*. Tübingen 1979.
- Vollenweider 1974** Vollenweider, Marie-Luise: *Die Porträtgemmen der römischen Republik*. Mainz 1974.
- Vorster 2007** Vorster, Christiane in: Peter C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*. Mainz 2007 bes. 275–295.
- Wauwrick 1975** Wauwrick, Götz: *Kunstraub der Römer. Untersuchungen zu seinen Anfängen anhand der Inschriften*. In: *JbRGZM* (1975), 1–46.
- Zanker 1976** Zanker, Paul: *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten*. In: Ders. (Hrg.): *Hellenismus in Mittelitalien*. Göttingen 1976, 581–619.
- Zanker 1995** Zanker, Paul: *Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts in der späten Republik*. *AA* (1995), 473–481.
- Zanker 2008** Zanker, Paul: *Le irritanti statue di Cesare e i suoi ritratti contraddittori*. In: Gentili, Giovanni (Hrsg.): *Giulio Cesare. L'uomo, le imprese, il mito*. Mailand 2008, 72–79.

AUTORINNEN UND AUTOREN

KAZIM ABDULLAEV (Archaeology and Art of Hellenistic Period), Lecturer at the Department of Fine Arts, Istanbul University. Senior Fellow of the Institute for the Study of the Ancient World at New York University. Associated Member of the Centre National des Recherches Scientifique (France). Recent publications include: *Images d'un dieu-fleuve en Asie centrale: l'Oxus*. (Paris 2013.)163–182; *Buddhist Iconography of Northern Bactria* (Sidney 2015).

OSMUND BOPEARACHCHI (Archeologies d'Orient et d'Occident), Adjunct Professor of Central and South Asian Art, Archaeology, and Numismatics at University of California, Berkeley. Recent publications include: (ed. with Frank Holt) *The Alexander Medaillon. Exploring the Origins of a Unique Artefact*. Paris 2007.

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: (Hg., zus. mit Christiane Vorster) *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*. Morphomata 24. Paderborn 2015; (Hg., zus. mit Jürgen Hammerstaedt) *Das Charisma des Herrschers*. Morphomata 29. Paderborn 2015.

LOTHAR VON FALKENHAUSEN is Professor of Chinese Archaeology and Art History at UCLA. Educated in Germany, China, Japan, and the US, he received his PhD in anthropology from Harvard University in 1988. His research on the Chinese Bronze Age focuses on large interdisciplinary and historical issues on which archaeological materials can provide significant new information.

IRIS GERLACH (Vorderasiatische Archäologie), Leiterin der Außenstelle Sanaa der Orient-Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts. Zum Thema erschienen: *Der Friedhof des Awām-Tempels in Marib*. Be-

richt der Ausgrabungen von 1997 bis 2000, in: *Archäologische Berichte aus dem Yemen* 9 (Mainz 2002) 41–91; *What is Sabaeen art? Problems in distinguishing ancient South Arabian art using Saba and Qataban as examples*, in: *Archäologische Berichte aus dem Yemen* 10 (Mainz 2005) 31–43.

FRANTZ GRENET (History and Archaeology of Central Asia). Formerly Deputy-director of the French Archaeological Delegation in Afghanistan (1977–1981), then Director of the French-Uzbek Archaeological Mission in Sogdiana (1989–2014), working mainly at Samarkand. Professor at the Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris) in 1999–2014, chair »Religions of the Ancient Iranian World«. Since 2013, Professor at the Collège de France (Paris), chair »History and Cultures of pre-Islamic Central Asia«.

OLIVIER HENRY (Archéologie Classique), directeur des fouilles du sanctuaire de Labraunda en Carie. Spécialiste de l'archéologie carienne, il a publié et édité plusieurs volumes qui ont trait soit au monde funéraire, soit à la Carie: *Tombes de Carie* (Rennes 2009); (éd.), *Le mort dans la ville* (Istanbul 2013); (éd.), *4th century Karia* (Istanbul 2013); avec U. Kelp (éd.), *Tumulus as Sema* (Berlin 2016).

ANTONIO INVERNIZZI, professeur émérite de l'Université de Turin (Archéologie et Histoire de l'Art de l'Orient Ancien), ancien président du Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia, ancien directeur des Missions archéologiques italiennes à Séleucie du Tigre (Iraq) et à Nisa (Turkménistan), fondateur de la revue »Parthica«.

GABRIELE KOINER (Klassische Archäologie), Vertragsassistentin am Institut der Karl-Franzens-Universität Graz. Zum Thema erschienen: *Imitation and Distinction in Cypriote Portrait Sculpture*, in: P. Scherrer – G. Koiner – A. Ulbrich (Hrsg.), *Hellenistic Cyprus and Further Studies in Antiquity*, *Keryx* 2, 2012 (Graz 2013) 119–158; *Hellenistic Sculpture from Cyprus in Berlin Collections*, in: V. Karageorghis – S. Rogge – E. Poyiadji (Hrsg.), *Cypriote Antiquities in Berlin. In the Focus of New Research* (Münster 2014) 243–262; *Portraits of the Classical Period in Cyprus*, in: *Kyprios Character. History, Archaeology & Numismatics of Ancient Cyprus*, kyprioscharacter.eie.gr/en/t/AM (07.06.2015).

JOHN MA (Ancient History), Professor for Classics at Columbia University, New York. Recent publications include: *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World* (rev. ed.) Oxford 2015.

CARMEN MARCKS-JACOBS (Klassische Archäologie), Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin, Koordinatorin der Berlin Graduate School of Ancient Studies. Zuletzt erschienen: *Monumente der Vergangenheit im maurischen Spanien – Überlegungen zu Fragen der Wissenstradition und Funktionskontinuität*, in: S. Altekamp u. a. (Hrsg.), *Perspektiven der Spolienforschung 1*. Berlin 2013, 207–235.

MASSIMILIANO PAPINI è Professore associato di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana (Sapienza, Università di Roma). Si occupa in prevalenza di storia dell'arte antica, con molteplici interessi nel campo dell'archeologia sia greca sia romana; dal 2012 è membro corrispondente dell'Istituto Archeologico Germanico. Oltre a numerosi saggi su riviste specializzate e cataloghi di mostra, ha pubblicato diversi libri, tra cui *Città sepolte e rovine nel mondo greco e romano* (Roma–Bari, 2011), *Fidia. L'uomo che scolpì gli dèi* (Roma–Bari, 2014) e *Arte romana*, Milano 2016.

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.

RUBINA RAJA (Classical Archaeology) is professor of Classical Archaeology at Aarhus University, Denmark and director of the Danish National Research Foundation's Centre of Excellence for Urban Network Evolutions. She also heads the Palmyra Portrait Project, which was initiated in 2012. She has published extensively on urban development in the eastern Roman provinces, religious identity and life in the Roman Empire and Roman period portraiture.

VINCENZO SALADINO (Archeologia Classica). Già Professore di Archeologia Greca all'Università di Firenze. In corso di stampa: *Ritratti di Socrate, Platone e Aristotele dal medioevo all'arte barocca*, in *Studi in memoria di Giorgos Despinis*. In preparazione: *Il ritratto di Omero nel Rinascimento*.

CHRISTIANE VORSTER betreut als Autorin und Mitherausgeberin den »Katalog der antiken Bildwerke« der Dresdner Skulpturensammlung. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf dem Gebiet der griechischen und römischen Skulptur. Neben Forschungen zu einzelnen Denkmälergruppen und Epochen vom Beginn der griechischen Monumentalplastik bis in die Spätantike widmet sie sich auch übergreifenden Fragen zu Herstellung und Präsentation von Skulpturen sowie zur Antikenrezeption in Renaissance und Barock.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen 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 Figurationen*, 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 Tchalakov (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 Hammers-taedt (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

TAFELN



1 Le sanctuaire de Labraunda à l'époque hékatomnide (en vert)



2 La façade restituée de l'*Andron* B de Labraunda



3 Sofia, Museo Archeologico Nazionale, ritratto di Seute III



4 Tarquinia, tomba degli Scudi, camera principale parete di fondo: Larth Velchas, dettaglio (seconda metà del IV sec. a. C.)



5 Sarteano, tomba della Quadriga Infernale, lato sinistro del corridoio (fine del IV sec. a. C.)



6a-b San Francisco, collection privée



6c-d Médaillon d'or



6e-f San Francisco, collection privée



7a-b Τétradrachme, San Francisco, collection privée



7c-d Τétradrachme, San Francisco, collection privée



7e-f Τétradrachme monolingue d'Hélioclès, San Francisco, collection privée



8a-b Tétradrachme, Paris, Cabinet des médailles



8c-d Tétradrachme, San Francisco, collection privée



8e-f Tétradrachme, San Francisco, collection privée



9a-b Provient du dépôt de Mir Zakah II, collection privée en Californie



9c-d Paris, Cabinet des médailles



9e-f Collection privée en Californie



10a Khalchajan, tête en argile crue, cataphractaire sace



10b Profils comparés de Rostam sur une peinture de Pendjikent (c. 740) et du souverain hephtalite Mehama ou Aduman, monnaie d'argent (c. 460–500)



11 Scène royale kouchane peinte sur soie



12a-b Kopf eines Mannes ohne Bart, eingesetzt in die Nische einer Grabstele (letztes Drittel 1. Jt. v. Chr.), Kopf aus Kalzitsinter, Stele aus Kalkstein, Awām-Friedhof in Märib



13 Frauenkopf mit sog. Venusringen, eingesetzt in die Nische einer Grabstele (ca. 1. Jh. v. Chr.), Kopf aus Kalzitsinter, Stele aus Kalkstein, Awām-Friedhof in Mārib



14 Bronzestatue des Ma' dikarib aus dem Awām-Tempel in Mārib
(6. Jh. v. Chr.)



15 Anthropomorphe Bronzestatuetten waren ursprünglich auf Sockeln mit Widmungsinschriften aufgesetzt (1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.)



16a-c Drei Königsstatuetten aus
Awsän (1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.),
Kalzitsinter

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

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: Archäologie als Kunst: Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart. Morphomata 30, Paderborn 2015. – Zus. mit K.-J. Hölkeskamp und Cl. Sode (Hrsg.), Raum und Performance – Rituale in Residenzen. Stuttgart 2015.

François Queyrel (Archéologie grecque), directeur d'études à l'École pratique des Hautes Etudes. Dernières publications: Sculpture hellénistique 1: Formes, thèmes et fonctions. Les manuels d'art et d'archéologie antiques, Paris 2016. – Avec R. von den Hoff et E. Perrin-Saminadayar (éd.), Eikones: Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du Ve au Ier s. av. J.-C. Venosa 2016.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GEHESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLEN PIZODEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6126-1



9 783770 561261