

DE GRUYTER

IMAGE, TEXT, STONE

INTERMEDIAL PERSPECTIVES
ON GRAECO-ROMAN SCULPTURE

Edited by Nikolaus Dietrich and Johannes Fouquet

MATERIALE TEXTKULTUREN

DE
|
G



Image, Text, Stone

Materiale Textkulturen

Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933

Herausgegeben von
Ludger Lieb

Wissenschaftlicher Beirat:
Jan Christian Gertz, Markus Hilgert, Hanna Liss,
Bernd Schneidmüller, Melanie Trede
und Christian Witschel

Band 36

Image, Text, Stone

Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture

Edited by
Nikolaus Dietrich and Johannes Fouquet

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-077569-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077576-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-077580-8
ISSN 2198-6932
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110775761>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2022934868

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2022 with the author(s), editing © 2022 Nikolaus Dietrich and Johannes Fouquet, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
This book is published with open access at www.degruyter.com.

Typesetting: Sonderforschungsbereich 933 (Nicolai Dollt), Heidelberg

Cover image: Euthydikos kore, Athenian Acropolis

(Athens, Acropolis Mus., inv. 609+689)

© Acropolis Museum, 2018. Photo: Yiannis Koulelis.

Print and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Zum Gedenken an François Lissarrague

Contents

Nikolaus Dietrich & Johannes Fouquet

Introduction — 1

I Sculpture and the (Material) Art of Epigram

Andrej Petrovic

Wonder and Surprise as Responses to Art. *Beischriften* and the Drama of Cognition — 17

Corinna Reinhardt

Homers Kameradinnen. Zum Zusammenspiel von Bild und Text an einer außergewöhnlichen Statuengruppe von der Athener Agora — 41

II A Portrait and a Name: Problematizing a (not so) Easy Match

Catherine M. Keesling

Ἀνεπίγραφοι. The Pragmatics of Unnamed Portraits — 89

Ralf Krumeich

Statuen wie Schauspieler? Zum Fortbestehen ursprünglicher Inhalte und Kontexte bei wiederverwendeten und demontierten griechischen Porträtstatuen — 115

III Inscribed Sculpture in Space: the Moving Gaze

Johannes Fouquet

Motionless Statues? Inscriptions and Bodily Kinaesthetics in Archaic and Early Classical Sculpture — 145

Katharina Lorenz

Bild und Schrift auf dem Weg zur Transmedialität. Gruppenbilder von der Spätklassik zum Hellenismus — 179

IV Exploring Image and Text Beyond Grand Sculpture

Caterina Maderna

Das Ideal der guten Ehefrau. Text und Bild – von Griechenland nach Rom — 201

Arne Reinhardt

Bilder einer intermedialen Inszenierung. Zur *ara* des M. Cocceius Iulianus aus dem Theater von Itálica — 237

V Inscriptions, Painted and Scratched

Georg Simon Gerleigner & François Lissarrague (†)

Monumentalising Vase-Inscriptions. Writing on Architectural Structures and Bodies in Greek Vase-Painting — 259

Polly Lohmann

Primary and Secondary Decoration. Text and Image in Roman Graffiti — 303

VI Inscribed Monuments in the *longue durée*

Nikolaus Dietrich

Inscribed Classical Victory Offerings at Olympia in the *longue durée*. Past as Present — 321

Notes on Contributors — 361

Abbreviations — 365

Indices — 367

Nikolaus Dietrich & Johannes Fouquet

Introduction

Obviously, the subject matter of this edited volume does not initiate a wholly new field of research. Indeed, the overriding subject of ‘image and text’ has attracted much attention over the past decades – first in the field of art history,¹ and in due course also in the field of ancient art.² As we would like to show in this introduction, however, the array of aspects discussed in this volume responds to various gaps in this large field of research by making four deliberate thematic-methodological choices. (1) While past ‘image and text’ scholarship in archaeology had a marked preference for vase-painting, we focus instead on sculpture as our main pictorial medium. (2) Although archaeologists prevail among the authors of single chapters, we nevertheless try not to privilege any single disciplinary approach, thereby counteracting an ongoing divergence between archaeology, philology and epigraphy in their ways of dealing with what may be called the ‘iconotexts’ of Greek and Roman inscribed statue monuments.³ (3) We do not discriminate between those praised masterworks of sculpture which entered the literary legacy of Graeco-Roman antiquity and more humble and (often, though not necessarily always) aesthetically and semantically less complex works of the ‘minor arts’. (4) We focus on the materiality of both sculpture and inscription, by selecting as case studies those works of which there are significant material remains. All these choices made draw back to the origin of this edited volume based on a conference at the University of Heidelberg in April 2019. It was organised by the sub-project ‘Text and Image in Greek Sculpture: A Case-Study on Athens and Olympia From Archaic to Imperial Age’ (directed by N. Dietrich, with J. Fouquet as post-doctoral researcher) of the interdisciplinary Collaborative Research Centre ‘Material Text Cultures’ funded by the German Research Foundation (DFG).⁴

Within the discipline of Classical archaeology, studying the archetypal *paragone* of the arts of image and text has significantly helped to break through the closed

1 As *pars pro toto*, we may cite Mitchel 1986, one of the founding monographs of what has been called the iconic turn in the humanities.

2 For a brilliant historiography since the very beginning of the Modern Age, see Squire 2009, 15–89.

3 For the concept of ‘iconotexts’ see Wagner 1996. The narrow focus on the intermediality of text and image semantics neglects, however, the fundamental aspect of materiality in these two media (see below).

4 For the thematic and methodological basis of the CRC 933, see Meyer/Ott/Sauer 2015. More specifically on the CRC 933’s work on image and text, see Kehnel/Panagiotopoulos 2015.

This publication originated in the Collaborative Research Centre 933 ‘Material Text Cultures. Materiality and Presence of Writing in Non-Typographic Societies’ (subproject A10 ‘Text and Image in Greek Sculpture: A Case-Study on Athens and Olympia From Archaic to Imperial Age’). The CRC 933 is funded by the German Research Foundation (DFG).

circuit which is constituted by the typological ordering of the material remains of Graeco-Roman visual culture, their stylistic dating and attribution to known artists, the reassembly of fragments, and the reconstructing original contexts. Indeed, the longstanding tradition of close study of material remains in archaeology may have sharpened our eyes for seeing in detail, but, as a side-effect, it has caused us to overlook broader perspectives on Graeco-Roman art within the field of image studies. More than in other domains of Classical archaeology, this holds especially true for its most traditional field, namely *Skulpturforschung*, in which the challenge of putting together the debris of material remains is particularly great. Since the end of the 20th century when Classical archaeology resumed the discussion of ‘image and text’ which had begun from the neoclassical engagement with ancient art in Lessing’s *Laocoon*,⁵ this diagnosis of myopia – seeing in detail but overlooking the greater picture – has, however, lost much of its persuasiveness.⁶ Thinking about ancient images through the lens of their interactions with the medium of text, as we have done for several decades now, has doubtlessly added discursive dimensions to archaeological image studies, which used to limit themselves too exclusively to the production of positive knowledge by continuing the nineteenth-century project of collecting and ordering material remains and editing textual sources.

Has the accumulated knowledge of the material remains of ancient images also furthered our thinking on ‘image and text’? The answer to this counterquestion turns out to be less obvious. Arguably, *concepts* underlying the production and reception of ancient images and reflected in ancient literary works play a greater role in the scholarship of ‘image and text’ than the *materiality* of ancient images. Indeed, ‘image and text’ scholarship has primarily dealt with ancient literature, and in particular the rich corpus of ekphrastic literature, much more than with material images.⁷ A similar prioritisation of textual aspects has also been traditionally dominant in the study of ‘iconotexts’ as which we may describe the (very often, though not always) inscribed statue monuments of Graeco-Roman sculpture. Indeed, literary epigrams mimicking ‘real’ (statue) inscriptions as compiled in the *Anthologia Graeca* and studied chiefly by philologists played a much greater role in ‘image and text’ scholarship than material inscriptions which are collected and studied especially by epigraphists. In short, there seems to be a certain logocentric bias in ‘image and text’ scholarship which shows a particular enthusiasm for ekphrastic epigrams, while being somehow uncomfortable

5 Lessing 1766; on Lessing’s *Laocoon*, its legacy and today’s thinking on image and text, see recently Lifschitz/Squire 2017.

6 Despite its mixed reviews, the study by Clairmont 1970 on Archaic and Classical funerary monuments and epigrams already notably paved the way for a new reflection on the intermediality of text and image in Classical archaeology.

7 The relevant literature is abundant. We confine us here to a few examples: Goldhill 1994; Gutzwiller 2002a; 2002b; Prioux 2007; 2008; Männlein-Robert 2007; Tueller 2008; Squire 2010; 2018, especially 12–16.

with plain and simple inscribed statue bases. It might not come as a surprise, then, that some of the most interesting and compelling recent works which make extensive use of the large corpus of materially preserved statuary inscriptions are not concerned with iconotextual intermediality but rather focus on socio-political issues.⁸

The previously attested logocentric bias of ‘image and text’ scholarship which often seems to keep at a distance the actual material remains of ancient art does not, however, hold true for every genre of ancient imagery. Greek vase-paintings – a category of ancient images that image-related discourses in ancient literature *do not* cover! – are a notable exception. Since the ground-breaking works of F. Lissarrague (who co-authors a chapter in this volume) on the inscriptions in vase-painting, this material has been intensely studied from an ‘image and text’ perspective.⁹ One reason for the inclusion of this material for ‘image and text’-related scholarship is without doubt the sheer amount of inscriptions that fill the pictorial fields of Attic vases side-by-side with the drawn figures. Moreover, the importance of narrative iconographies on these vases makes them worthy material to examine when it comes to confronting text and image.¹⁰ References to narrative myths also meant that mythological wall paintings were a good starting point in the earlier stages of modern scholarly engagement with ‘image and text’ in the field of Roman art.¹¹ Studying Greek myth from the comparative perspective of ancient literature and *narrative* pictorial art, as one might point out, seems to be a much easier and more promising task than dealing with *non-narrative* statuary as a comparandum to ancient literature.¹²

In striking contrast, however, non-narrative statuary features quite prominently in the reception of visual arts in ancient literature, especially within the genre of ekphrasis. Why, then, did the study of ekphrastic literature in relation to sculpture, which has grown as an area in the past decades, not necessarily bring us closer to the *material* legacy of Graeco-Roman sculpture? One reason is that the literary art of ekphrastic

8 See, especially, Ma 2013. Concerning earlier statuary (before the rise of honorific portraiture), the situation is different. See already Keesling 2003 on the votive statues of the Athenian Acropolis, which is not primarily socio-political in its aim.

9 See e.g. Lissarrague 1995; R. Osborne and A. Pappas in Newby/Newby-Leader 2007, 131–155; Yatromanolakis 2016. In preparation for publication is the PhD thesis by Georg S. Gerleigner (2012), *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship Between Images and Inscriptions on Greek Vases*, University of Cambridge.

10 The best example of this is the work by L. Giuliani on image and myth in Greek art published in 2003 (with English translation Giuliani 2013). Almost exclusively based on vase-paintings, the author neatly carries forward Lessing’s line of reasoning on the contrasting relation of image and text.

11 See e.g. the importance of Roman mythological wall painting in J. Elsner’s ground-breaking works on ‘image and text’ in Roman art, compiled in Elsner 2007.

12 Accordingly, the dramatically narrative Laokoon group or other narrative sculptural groups have always been a most promising starting point for reflections on ‘image and text’ (see already Lessing 1766, but also M. Squire in Newby/Leader-Newby 2007, 102–129 [on the Sperlonga grotto] whereas the usual single statues of gods, heroes, kings or athletes, and the innumerable group of honorary statues are much less suggestive for comparative perspectives with literature.

epigrams tended to focus on a few praised masterworks of ancient sculpture, such as Myron's cow or Praxiteles' Aphrodite of Knidos. Both statues were the subject of several ekphrastic epigrams, providing artful variations on the central issue of art's deceitful mimesis.¹³ Such epigrams developed, however, into a self-contained art form which was significantly detached from the actual appearance and materiality of the corresponding statues. These works surely provide us with important insights into the general ways of making and seeing sculpture, but they hardly comment on the specific characteristics of the praised sculptural works themselves. In other words, reading these epigrams does not require any material acquaintance with the corresponding statue. Therefore, the identification of numerous copies of the Knidia among the material remains of ancient sculpture through systematic archaeological research may have marked significant progress in our knowledge of the history of Greek sculpture, but arguably it did not fundamentally further our reading and understanding of the epigrams. Even in the ideal case of the Knidia, where our substantial knowledge of the literary reception of this statue is matched with a fairly precise understanding of its real appearance, the literary and the material perspectives on the Knidia hardly find common ground.

At the same time, the countless inscriptions written on actually preserved statue bases (*epigrammata* in the original sense of the word) are rather unattractive to scholars who are looking for playful intermediality and complex iconotextual semantics, at least in their vast majority.¹⁴ Indeed, metrical inscriptions with at least some 'literary ambition' are quantitatively speaking a rather marginal phenomenon. Portrait monuments constituted by far the most populous category of statuary from the Hellenistic period onwards, and therefore might offer the most promising way of illustrating how an ordinarily inscribed statue monument looked. And yet these play a very limited role in 'image and text' scholarship.¹⁵ The reason for this is obvious: the inscriptions that are usually found on portrait monuments, owing to their formulaic

13 See e.g. Manakidou 1993; Squire 2010; Bazant 2017. For ekphrastic epigrams in general, see n. 7. The materiality of epigrams in Greek sculpture has, of course, not gone fully unnoticed in philological scholarship. See especially Day 2010; Baumbach/Petrovic/Petrovic 2010; Kaczko 2016.

14 In this light, it is probably no coincidence that scholarship has especially concentrated on inscribed funerary sculpture where one might suspect, at least on first sight, more intricate forms of intermediality, see e.g. Clairmont 1970; Breuer 1995; Stears 2000; Hölscher/von Möllendorff 2008; Stupperich 2018. The contribution of K. Lorenz in Baumbach/Petrovic/Petrovic (2010, 131–148) was ground-breaking in addressing the material presence of statue inscriptions. For a first result of the work in the sub-project "Text and Image in Greek Sculpture" of the CRC 933 "Material Text Cultures" see Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020.

15 See, however, among others Krumeich 2010; Keesling 2017. Three chapters in Newby/Leader-Newby 2007 ('Art and Inscription') also deal with honorific statues, namely those by J. Ma (with socio-political focus: p. 203–220), J. Shear and V. Platt (the latter of which both deal with the practice of *metagraphe*, which arguably marks the most direct way to make honorific statuary intellectually stimulating: see pp. 221–246, 247–271).

wording and factual style, simply do not seem worth studying for any other purpose than socio-politics.

However, all those archaeologists who deplore the little attention that ‘image and text’ scholarship has hitherto given to the corpus of materially preserved statue inscriptions as a whole should be reminded of the fact that archaeological *Skulpturforschung* itself has a long tradition of picking from ancient literature and the epigraphical corpus only those parts of it which directly and positively served the individual research agenda by providing informational (and not discursive) inputs. This tradition of selectively reading literary and epigraphical texts needs to be considered, albeit summarily, here.¹⁶

Archaeological engagement with ancient sculpture has always made intensive use of Greek and Latin literature, with the long ‘art-historical’ excursus of Pliny’s *naturalis historia* forming the backbone of the history and order of particularly famous sculptors and their oeuvres. J. Overbeck’s collection of passages relating to individual artists and their works provided the central tool for such instrumental use of ancient literature in the study of ancient sculpture.¹⁷ The considerably enlarged and updated version of this compendium published in 2014 renewed this traditional way of making ancient literature profitable for our knowledge of ancient sculpture. The great benefits of the *Neuer Overbeck* (DNO) are obvious. But there is a downside too. For one might argue that the easy availability of relevant texts exempts scholars of Greek sculpture from actually *reading* the texts themselves. In order to pick out the concrete pieces of information which help to structure the chaotic mass of material remains of ancient sculpture and contextualize a single statue within art history, scholars of ancient sculpture are no more constrained to follow the discourses through which the ancient authors mentioned and commented on sculptors and their works. The contextualisation of the material fragments of ancient sculpture goes hand in hand with the de-contextualisation of those passages, which are thereby turned into fragments themselves. Self-contained literature is thus reduced to instrumental written sources, so that the ‘weaving in’ of ancient literature into our knowledge of ancient sculpture has paradoxically led to a further distancing of philology from archaeology as essentially complementary, yet more and more separated methodological approaches.

Alongside the relevant passages of ancient literature, the *Neuer Overbeck* incorporates another kind of textual source into the same compendium, namely those statue inscriptions which contain a sculptors’ signature. These epigraphical sources had originally been collected by E. Löwy in his *Inschriften griechischer Bildhauer* from 1885, making the *Neuer Overbeck* a re-edition of Löwy’s corpus too.¹⁸ With this collection of signatures, a similar paradoxical development was initiated. On the one hand, their easy availability integrated epigraphical sources into our knowledge of

¹⁶ For a more comprehensive account, see N. Dietrich in: Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 1–29.

¹⁷ Overbeck 1857.

¹⁸ Löwy 1885.

the history of sculpture, but on the other hand it isolated these signatures from all other kinds of statue inscriptions. This discouraged scholars of Greek sculpture from engaging with the statue inscriptions themselves, leaving this task to epigraphists and thereby deepening the disciplinary borders between archaeology and epigraphy. Without being interested in the de-contextualized and fragmentary nature of sculptors' signatures within the wider context of statue inscriptions, archaeologists un-knowingly devaluated the textual aspect of ancient sculpture: statue inscriptions were reduced to their informational content at the expense of their material presence on (almost) every statue monument.

With this edited volume, we would like to contribute to the field of 'image and text' scholarship in those aspects that have been, as outlined above, neglected by previous research: (1) by focusing on sculpture, including those categories of sculpture deemed uninteresting, such as portrait statues, and without discriminating between 'masterpieces' and minor products of Graeco-Roman sculpture; (2) by keeping as close as possible to the material legacy of ancient statue monuments in their pictorial and inscriptional components, without neglecting the ancient literary art of intermediality altogether; and (3) by not privileging any single disciplinary background. The six sections under which the chapters have been placed are intended to reflect these aspects which the volume seeks to put forward. As always, however, such categorisations of individual chapters implemented by the editors only partially do justice to the array of themes tackled in them. In the following brief introduction to the themes of these sections and their chapters, some of which are written in English and some in German, we will try to point out how they engage with the aspects that this edited volume seeks to cover within the larger field of 'image and text' scholarship.

In the first section, "Sculpture and the (Material) Art of Epigram", **A. Petrovic's** exploration of the recipient's responses to art ("Wonder and Surprise as Responses to Art: *Beischriften* and the Drama of Cognition": p. 17–40) takes as its starting point the concept of *thauma* (wonder, surprise), which has been variously discussed in text-driven scholarship but has hardly entered archaeological discussions of artworks.¹⁹ In analysing the mechanisms of a *thauma*-generating viewer's response to iconotextual artworks, the author builds on recent work in the cognitive sciences. With his selection of case studies from the special category of epigrammatic *Beischriften* ('tags') accompanying works of art, A. Petrovic seeks to bridge the alleged gap between the fictional epigrams of philology and the materially inscribed epigrams of epigraphy – a gap that needs to be conceived as a continuum.

The following study ("Homers Kameradinnen – zum Zusammenspiel von Bild und Text an einer außergewöhnlichen Statuengruppe von der Athener Agora": p. 41–85) by **C. Reinhardt** draws attention to a most unusual Roman monument from the wider

¹⁹ In this respect, R. Neer's 2010 book on the emergence of Classical style in sculpture is a notable exception (Neer 2010, see especially 20–69). More generally, this monograph makes a very serious and successful effort to merge archaeological and philological competences.

area of the Athenian agora, which included statues of Homer as well as two of his personified ‘children’, the *Iliad* and the *Odyssey*. By discussing an elegiac distychon inscribed into the plinth of the ‘*Iliad*’, it marks the material end of the previously mentioned continuum between literature and stone. In this case, however, the author approaches sculpture and the material art of the epigram from an archaeological vantage point. Reinhardt’s meticulous analysis of the fragmentary remains allows her to suggest a plausible reconstruction and to show the statue group’s peculiar merging of elements from the tradition of poet-portraits as well as the seemingly most un-poetic of all classes of ancient statuary, honorific portraits dressed in military cuirasses. This analysis, which is carried out in the best continuation of the tradition of archaeological *Skulpturforschung*, prepares the ground for revealing the surprisingly multifaceted interplay between pictorial representation and the text content of this iconotext, adding layers of meaning to the monument which were not included either in its pictorial representation or in its textual content when understood separately. Finally, Reinhardt discusses this statue monument in which the visual and literary culture of Roman Greece meet within the broader context of the Second Sophistic.

With the second section, “A Portrait and a Name: Problematizing a (not so) Easy Match”, we leave the sublime world of sophisticated epigrams and aesthetic experience enhanced by intermediality, a world cherished within the community of ‘image and text’ scholarship, to enter an ostensibly much drier area of research: portrait statues and their inscriptions. As mentioned above, the large number of inscribed statue bases which are materially preserved from public and religious spaces of the Hellenistic and Roman period has not served either philology’s interest in metric epigrams or the research agenda of archaeological *Skulpturforschung*. The latter has until very recently rather engaged with the statues, while gladly leaving the study of their inscribed bases to the epigraphists. That this material offers little insights into the interests of ‘image and text’ scholarship is, however, a fallacy, since combining portraits and names is not the straightforward matter we might expect it to be. The two chapters by C. Keesling and R. Krumeich paired together in this section tackle this *degré zero* of an iconotext. By merging epigraphical and archaeological methodologies, they draw a much more complex picture about the relation between the pictorial and textual means of stabilizing identity in sculpture.

C. Keesling’s chapter (“Ἀνεπίγραφτοι: The Pragmatics of Unnamed Portraits”: p. 89–113) analyses an intriguing case of portrait statues dedicated as votives to sanctuaries, namely those which were donated to the Sanctuary of the Great Gods at Samothrake. All these offerings share the quite astonishing feature of not carrying *any inscription* at all, a fact which inevitably draws attention to the actual implications of the epigraphic ‘norm’. Before discussing the specific religious motivations that may have prompted the withholding of this otherwise essential textual element of votive statues, the author considers more generally the function and meaning of naming statues through inscriptions by stressing their performative dimension. Another important side-remark, the fact that naming the individual became a normal

epigraphical practice only with the rise of honorary portraiture by the end of the Classical period, also causes us to question more general assumptions about the status of inscriptions in statuary.

R. Krumeich's contribution engages with another, yet no less perplexing case, the well-attested phenomenon of re-naming portrait statues at a later stage of their 'life' ("Statuen wie Schauspieler? Zum Fortbestehen ursprünglicher Inhalte und Kontexte bei wiederverwendeten und demontierten griechischen Porträtstatuen": p. 115–142). By focusing on Classical statue monuments from the Athenian Acropolis which were re-inscribed especially in the Augustan period, the author provides us with a deep insight into the surprisingly manifold practices of *metagraphē* that can be inferred from a close study of the statue bases and their inscriptions. Instead of unilaterally commenting on the unstable nature of the identifying connection between statue and inscription – which seems to be, at first sight, the main implication of this phenomenon – he stresses the paradoxical persistence of the original meanings that are found alongside the new re-named identities. Indeed, the act of re-inscribing does not necessarily entail the erasure of the original inscriptions. On the contrary, in some cases they were intentionally kept visible or even re-inscribed in another place of the same base. As he suggests, this preservation of the original meanings and identities might, in fact, have added prestige to those statue monuments which were re-appropriated from the glorious Classical past.

The next section "Inscribed Sculpture in Space: the Moving Gaze" addresses an important question: how do statue inscriptions deal with and seek to profit from the mobility of the recipient in space, given the fundamentally multi-perspectival nature of three-dimensional sculpture? In the light of the fragmentary state of preservation of many statue monuments that also happen to be too frequently de-contextualised, this question poses a particular challenge. Intrinsically bound to the disposition of text on the statue monuments and their setting in the wider spatial context, close attention to the materiality of these objects is required. Accordingly, this section includes two archaeological contributions which tackle the question of how statues and their inscriptions have been perceived in space over different periods (with particular focus on the Archaic/early Classical and late Classical/Hellenistic period) and with respect to different scales (the single statue or large statue groups).

Firstly, **J. Fouquet** highlights in his study of inscribed statue monuments from Archaic and early Classical period ("Motionless Statues? Inscriptions and Bodily Kinaesthetics in Archaic and Early Classical Sculpture": p. 145–177) the potential of inscriptions to make the reading viewer move around the monument by their specific disposition on the bases, encircling the statues in the centre. This attention given to the material layout of the inscriptions (in line with the methodological fundamentals of the Heidelberg Collaborative Research Centre 'Material Text Cultures') allows the author to argue for their enlivening agency. Accordingly, the trajectories drawn around these monuments by inscriptions and their readers supplement the statues with movement that their own materiality, stone or bronze, inevitably fails to perform.

Secondly, issues of a particular inscriptional layout also play a key role in the following chapter by **K. Lorenz** (“Bild und Schrift auf dem Weg zur Transmedialität: Gruppenbilder von der Spätklassik zum Hellenismus”: p. 179–197), who transposes the discussion from single statues to the larger scale of statue groups and, in terms of chronology, focuses on the late Classical and Hellenistic period. First she discusses the two imposing dedications of the city of Argos set opposite to each other alongside the processional way in the sanctuary of Delphi around the mid-fifth century BC and, in a second step, around 370 BC. Here, the author reviews the widely accepted model of a fundamental change in the relation between statue(s) and viewer that allegedly occurred in the late Classical period: an increased distancing of the sculptural images that presented themselves to the viewer in a more and more pictorial (two-dimensional) mode. Then, Lorenz supplements this model that A. Borbein established on the basis of the analysis of sculptural compositions²⁰ alone by integrating the materiality of inscriptions into the discussion. Whereas viewers addressed in Fouquet’s analysis of inscriptions of (de-contextualised) monuments were invited to walk around individual statues, the movement implied in the reception of the Argive group dedications is already defined by their positioning alongside the processional way, which constitutes a space of movement in itself. The compositional details that can be inferred from the preserved bases as well as from the layout of the inscriptions allow Lorenz to develop the widely accepted clear-cut developmental model. The better state of preservation of the Daochos monument, dated to the later 4th century BC, which has several known statues and its elaborate epigrams, enables an even more far-reaching analysis which refers back to the first section on the material art of epigram. The uniform *Schaubild* of Borbein’s framework on a spatially fixed viewer is thus broken up into a complex series of interwoven compositional patterns within the iconotexts of large group monuments.

Following these new insights into well-known monuments of grand scale, the fourth section of this volume “Exploring Image and Text beyond Grand Sculpture” sets out to show that the subtleties of textual and pictorial intermediality are not a prerogative of praised masterpieces, but may be profitably analysed on rather humble monuments of ancient sculpture. The chapter by **C. Maderna** (“Das Ideal der guten Ehefrau. Text und Bild – von Griechenland nach Rom”: p. 201–236) makes a strong case for extending the ancient culture of pictorial-textual intermediality to the socio-economic group of freedmen in Rome. Indeed, even though the central focus of the author’s discussion, a Late Republican gravestone commissioned by a (Greek) freedman for his wife Aurelia Philematium, does not stand out for its technical quality of stone carving, it does feature an array of formal and semantic interconnections between its figural relief and the two metrical inscriptions connected with it. Through analysis of the relief’s pictorial analogy to the recipient’s *cognomen* (Philematium:

²⁰ Borbein 1973.

‘little kiss’) by the most unusual motif of kissing the husband’s hand, Maderna links this humble gravestone to a wider context of monuments dedicated to freedmen, all of which illustrate elements of a playful intermediality. While challenging common preconceptions on the presumed intellectual monopoly of Roman elites over a deeper literary and pictorial culture, the author points out astounding discrepancies between the topical virtues of the good and submissive wives which are frequently reiterated in grave epigrams and reliefs on gravestones which often draw a significantly different picture.

With **A. Reinhardt’s** contribution (“*Bilder einer intermedialen Inszenierung: Zur ara des M. Cocceius Iulianus aus dem Theater von Itálica*”: p. 237–256), we remain in the social stratum of freedmen and receive further proof that subtle intermediality was a phenomenon which pervaded Roman visual culture far beyond a small learned elite. His careful analysis is devoted to a small decorative *ara* of around 200 AD from the theatre of Italica set up by the rich freedman M. Cocceius Iulianus, who apparently paid for the restoration of the theatre’s *scaenae frons*. The six sides of this hexagonal *ara* have been decorated alternately with inscribed text, which mentions the donations by Cocceius Iulianus for the theatre, and figurative reliefs showing (statuary representations of) members of the dedicant’s family. The prominent twisted columns which structure the decorative *ara* on its corners might very well ‘cite’ the donated columns in the theatre’s new *scaenae frons* that rise immediately behind the *ara*. As is minutely shown by Reinhardt, its inscriptional-cum-figurative decoration presents us with a dense network of cross-references between the media of text and image as well as between the decorated object itself and the external material and social reality, in which the dedicant wished to assert his newly gained status and prominence.

A fifth section, “Inscriptions, Painted and Scratched”, leaves the field of sculpture behind to consider two comparanda for the practice of inscribing image-carrying objects from other domains of ancient visual culture, namely Attic vases and Roman painted walls. The single joint-authored chapter by **G. Gerleigner** and **F. Lissarrague** (†) focuses on a small group of inscriptions on painted Attic vases that emulate monumental epigraphy by being placed on objects ‘in stone’ (e.g. painted stelae) or by being written directly on painted bodies (“*Monumentalising Vase-Inscriptions. Writing on Architectural Structures and Bodies in Greek Vase-Painting*”: p. 259–301). While such inscriptions certainly constitute a rare case in vase-painting, they invite direct comparison with inscriptions in sculpture and, thereby, connect the previous discussions in this volume with vase-painting as the hitherto most important field of ‘image and text’ research in archaeology. Besides many notable differences, inscriptions on vases are (mostly) painted with a pencil *on* the clay surface and are not engraved with a chisel *into* the stone as are inscriptions in sculpture.

With respect to the technical procedure of the ‘writing’ involved, Roman graffiti is a particularly interesting case of comparison. This issue is discussed in the following chapter by **P. Lohmann** (“*Primary and Secondary Decoration: Text and Image in Roman Graffiti*”, p. 301–318). Here too, the writing tool cuts *into* the plastered and

painted wall.²¹ The forceful scratching of graffiti with a sharp stylus, which destroys the smooth and painted surface of the walls and produces letters lacking the clean aesthetics of carefully cut inscriptions in stone, certainly marks the much more straightforwardly destructive mode of writing. At the same time, it might remind us of the fact that the engraving of any inscription in sculpture starts by harming a smooth stone surface. Just as with graffiti, statue inscriptions are placed on a finished monument, either as a last step in its original production or much later in its object life, as in the case of the re-inscribed monuments discussed by R. Krumeich. In her contribution, Lohmann explores Roman graffiti as *secondary* decoration, adding their iconotexts to an already finished and itself already pictorial ground.

The final section of this volume, “Inscribed Monuments in the *longue durée*”, consists of only one chapter. However, **N. Dietrich’s** contribution on inscribed victory offerings of the Classical period from Olympia and the way they were perceived in the time of their initial construction as well as their description by Pausanias many centuries later (“Inscribed Classical Victory Offerings at Olympia in the *longue durée*: Past as Present”, p. 321–359) can be fruitfully read in parallel with the chapter by R. Krumeich. Both contributions deal with the long life of statue inscriptions and the processes of re-interpreting them over time, in such a way that creates a constant tension with the persistence of their original meanings. By discussing the functioning of the inscribed monuments as a kind of cultural memory, this last chapter adds a crucial aspect to the understanding of the iconotexts of Graeco-Roman sculpture in this volume.

Bibliography

- Baumbach, Manuel/Petrovic, Andrej/Petrovic, Ivana (eds.) (2010), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge.
- Bažant, Jan (2017), “The Legend of Knidia Today”, in: *Eirene* 53, 79–112.
- Borbein, Adolf H. (1973), “Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik”, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 88, 43–212.
- Breuer, Christine (1995), *Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler. Zeugnisse bürgerlichen Selbstverständnisses vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr.*, Köln.
- Clairmont, Christoph W. (1970), *Gravestone and Epigram: Greek Memorials from the Archaic and Classical Period*, Mainz.
- Day, Joseph W. (2010), *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge 2010.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin.
- Elsner, Jaś (2007), *Roman Eyes: Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton.

²¹ On different technical procedures of writing, see Meier/Ott/Sauer 2015, 471–584 (several authors).

- Giuliani, Luca (2003), *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich.
- Giuliani, Luca (2013), *Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art* (translated by Joseph O'Donnell), Chicago.
- Goldhill, Simon (1994), "The Naïve and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World", in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 197–223.
- Gutzwiller, Kathryn J. (2002a), "Posidippus on statuary", in: Guido Bastianini and Angelo Casanova (eds.), *Il papiro di Podidippo un anno dopo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 13–14 giugno 2002*, Florence, 41–60.
- Gutzwiller, Kathryn J. (2002b), "Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram," in: Marijke A. Harder, Remco F. Regtuit and Gerry C. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams* (Hellenistica Groningana 6), Leuven, 85–112.
- Hölscher, Tonio/von Möllendorff, Peter (2008), "'Niemand wundere sich, sieht er dies Bild!' – Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon", in: *Poetica* 40, 289–333.
- Kaczko, Sara (2016), *Archaic and Classical Attic Dedicatory Epigrams: An Epigraphic, Literary, and Linguistic Commentary* (Trends in Classics Suppl. 33), Berlin.
- Keesling, Catherine (2003), *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge.
- Keesling, Catherine (2017), *Early Greek Portraiture: Monuments and Histories*, Cambridge.
- Kehnel, Annette/Panagiotopoulos, Diamantis (eds.) (2015), *Schrifträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen* (Materiale Textkulturen 6), Berlin.
- Krumeich, Ralf (2010), "Vor klassischem Hintergrund. Zum Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen auf der Athener Akropolis als Ehrenstatuen für Römer", in: Ralf Krumeich and Christian Witschel (eds.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 329–398.
- Lessing, Gotthold E. (1766), *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie*, Berlin.
- Lifschitz, Avi/Squire, Michael S. (eds.) (2017), *Rethinking Lessing's "Laocoon": Antiquity, Enlightenment, and the "Limits" of Painting and Poetry*, Oxford.
- Lissarrague, François (1995), "Epiktetos egraphsen. The writing on the cup", in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 12–27.
- Löwy, Ernst (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig.
- Ma, John (2013), *Statues and Cities: Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford.
- Manakidou, Flora (1993), *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung* (Beiträge zur Altertumskunde 36), Stuttgart.
- Männlein-Robert, Irmgard (2007), *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 119), Heidelberg.
- Meier, Thomas/Ott, Michael R./Sauer, Rebecca (eds.) (2015), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin.
- Mitchell, William J. T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago/London.
- Neer, Richard (2010), *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago.
- Newby, Zahra/Leader-Newby, Ruth (eds.) (2007), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge.
- Overbeck, Johannes (1857), *Geschichte der griechischen Plastik. Für Künstler und Kunstfreunde*, Leipzig.
- Prioux, Évelyne (2006), *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Leuven.
- Prioux, Évelyne (2007), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.

- Squire, Michael S. (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
- Squire, Michael S. (2010), “Making Myron’s Cow Moo?: Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation”, in: *American Journal of Philology* 131.4, 589–634.
- Squire, Michael S. (2018), *Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature*, Oxford Handbooks Online, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58 (accessed 18.04.21).
- Stears, Karen (2000), “Loosing the Picture. Change and Continuity in Athenian Grave Monuments in the Fourth and Third Centuries BC”, in: N. Keith Rutter and Brian A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh Leventis Studies 1), Edinburgh, 206–227
- Stupperich, Reinhard (2018), “Zum Verhältnis von Epigramm und Bild auf klassischen Grabmonumenten”, in: *Thetis* 23, 34–46.
- Tueller, Michael A. (2008), *Look Who’s Talking: Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Poetry*, Leuven.
- Wagner, Peter (1996), “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”, in: Peter Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, 1–40.
- Yatromanolakis, Dimitrios (ed.) (2016), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford.

I Sculpture and the (Material) Art of Epigram

Andrej Petrovic

Wonder and Surprise as Responses to Art

Beischriften and the Drama of Cognition

Over the past three decades, a great deal of stimulating scholarship has engaged with the relationship between the image and the text. Among other issues, scholars have in recent years raised questions of cross-fertilization and syn-activity of text and image, of the hermeneutic work expected from the recipient invested in the interpretation of iconotexts, and of the (lack of) realism of ancient *ekphraseis*.¹

Cognitive and emotional responses to art, all well attested in the epigraphic and literary sources, have, in Classics at least, attracted less attention.² Building on recent work in cognitive science, specifically on theories that model surprise as a psychophysiological event, this paper explores select metrical *Beischriften* accompanying works of art.³ I have picked a representative group of epigrams (both inscriptional and literary) that deal with various facets of surprise. I focus on those texts that provide explicit guidance to the reader-viewers concerning their expected affective and cognitive responses, in particular those of surprise and wonder, to a work of art. Furthermore, alongside the limitation to epigrams, my discussion privileges the explicit attestations of recipients' reactions of wonder and surprise, sidelining our own inferences and assumptions regarding such responses to art. The focus of the following essay is therefore on wonder and surprise as responses to art as they are embedded in and encoded by the iconotexts themselves.

By way of providing a background, I will first cursorily survey the concept of *thauma*, as applied to products of arts and crafts, and introduce the cognitive methodological model I will put to work in this article (Section I). Next, we will turn to inscriptional and

1 While the term 'iconotext' recently became somewhat fluid, I employ it in the basic sense of Nerlich 1990, 255 and Montandon 1990, 6 ('une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable.');

I point only to a narrow selection of the most relevant recent work on the topic in Classics: an excellent guide is Squire 2009; on syn-activity and cross-fertilization, Feraudi-Gruénais 2017; Goldhill 1994 on *ekphrasis* in the Hellenistic period.

2 See, however, Elsner 2004 for a psychoanalytical approach to *ekphrasis*, Goldhill 2007 for *ekphrasis* and emotions, essays in Squire 2016 for some aspects of art and cognition, and Grethlein 2017 who, while focusing on formalist and phenomenological approaches, also mobilizes cognitive studies in his discussions of aesthetic experience.

3 For a discussion of the definitions and typology of *Beischriften*, see Feraudi-Gruénais 2017, with earlier literature. Not many will share Raubitschek's 1968, 21 view that the sole purpose ("der einzige Zweck") of *Beischriften* is to explain the visual representation.

I am deeply grateful to the participants of the conference for their suggestions, as well as to the editors of this volume for their helpful and constructive observations. I thank also Ivana Petrovic and Matt Pincus for their comments on drafts of this paper. It goes without saying that the shortcomings are mine alone.

literary ekphrastic epigrams that stage the process of interpretation of the work of art they accompany. In this section, we will explore *Beischriften* that dramatize recipients' cognitive or affective reaction to artworks and embed an explicit emotional reaction to an artwork – here specifically, surprise and its effects. For the purposes of this paper, I isolate such texts from those that incite emotions towards anything outside the realm of the iconotext and its agency (from those inviting a reader to mourn the dead, to those bidding the reader to rejoice at the victories of an athlete or an army). The focus is on the iconotexts (in the narrow sense of the term) and on their appeals to the recipient in terms of the expected affective reaction, some implicit (Section II), and some explicit (Section III).

The main suggestion I will put forth in this paper is that we can distinguish between three chief triggers of surprise and wonder in epigrammatic *Beischriften* accompanying works of art: a) firstly, the reader-viewer expresses wonder when assessing the products of artistic *technē* that are perceivably of exceptional, and occasionally transcendent, verisimilitude to the object of depiction; b) secondly, in a number of cases, wonder and surprise stem from a reader-viewer's confrontation with unusual, unexpected, or norm-violating visual cues on a work of art (contextually or generally); c) thirdly, wonder and surprise result when a viewer is facing preternatural objects, namely works of art and craft that appear ensouled or otherwise endowed with extraordinary capabilities that defy materiality, such as self-moving tripods or singing statues.

I On Recipient's *Thauma* at Object's Verisimilitude

Many epigrammatic *Beischriften* accompanying works of art explicitly demand that the recipient acknowledge the lifelike nature of the work of art.⁴ Most famous in this regard is the group of thirty-six ekphrastic epigrams dedicated to Myron's cow, which highlight the verisimilitude of the sculpture by overtly rejecting acknowledgement of the artwork as artwork.⁵ A telling example is the following epigram from book nine of the *Palatine Anthology*:

Οὐκ ἔπλασέν με Μύρων, ἐψεύσατο· βοσκομένην δὲ
ἐξ ἀγέλας ἔλασας δῆσε βάσει λιθίνῳ.

Myron did not forge me. He lied, driving me from the herd
while I was grazing, and fixed me to a stone base. (Anth. Pal. 9, 719)⁶

⁴ On verisimilitude as the object of mimesis and as an ancient aesthetic criterion for art (esp. painting), see Brecolouaki 2015. Regarding epigram more specifically, see Fantuzzi in Fantuzzi/Hunter 2004, 322, drawing attention to Plat. Phaidr. 275d.

⁵ Anth. Pal. 9, 713–742. 793–798. On the Myron cow epigrams, see Gutzwiller 1998, 228–276; Goldhill 2007; Männlein-Robert 2007, 93–95; Squire 2010.

⁶ Tr. Squire.

Here, as in a number of further epigrams employing a comparable anti-Magrittean *c'est une vache, ce n'est pas une statue* strategy, it is the statue itself that requests the recipient to deny its own artificiality. In other cases, literary *Beischriften* may place the judgement in the mouth of the recipient rather than that of the object:

Ἦ τὸ δέρας χάλκειον ὅλον βοῖ τᾶδ' ἐπίκειται
ἔκτοθεν, ἢ ψυχὴν ἔνδον ὁ χαλκὸς ἔχει.

Either the whole skin of bronze is laid on top of this cow from without, or the bronze has a soul within. (Anth. Pal. 9, 717)⁷

One could list many such examples and also adduce those cases when the statues engage in a conversation with the recipient and place the appreciative judgements in the mouth of viewers. Such scenarios are fairly formulaic: “Who am I?” asks the artwork, and, “You are a cow, and not a statue of a cow”, responds the viewer.⁸

The two texts here, like many others of their ilk, are in truth no traditional ekphrastic texts at all. Catherine Keesling points out that Myron’s cow probably represented an ideal of a sacrificial animal,⁹ and this is probably as far as we can get: What one might learn from the epigrams is that the statue is capable of crying, sleeping, walking and talking, but we will struggle to find out whether the cow is black, white, red or brown.

Occasionally, however, epigrammatic *Beischriften* may explicitly address the fact that the work of art possesses exceptional verisimilitude to the object of portrayal, labelling such verisimilitude as a *thauma*, whilst also providing a traditional *ekphrasis*. An illustrative example is Anth. Pal. 16, 105 composed on a statue group portraying Theseus wrestling with the Marathonian bull:

Θαῦμα τέχνης ταύρου τε καὶ ἀνέρος, ὧν ὁ μὲν ἀλκᾶ / θήρα βίη βρίθει γυῖα τιτανόμενος / ἴνας δ' αὐχενίους γνάμπτων παλάμησιν ἔμαρψε, / λαιῇ μυκτῆρας, δεξιτερῇ δὲ κέρας, / ἀστραγάλους δ' ἐλέλιξε· καὶ αὐχένα θήρ ὑπὸ χερσίν / δαμνάμενος κρατεραῖς ὠκλασεν εἰς ὀπίσω. / ἔστι δ' ὀσασθαί τέχνης ὕπο τᾶδ' ἐνὶ χαλκῷ / θήρα μὲν ἐμπνεῖειν, ἄνδρα δ' ἰδρωτὶ ῥέειν.

Marvelous is the art of the bull and man: he, the man, his limbs all tense, forces down by his might the savage beast. To bend back the sinews of its neck he grasps with his left hand its nostrils, with his right its horn, and shakes up the neck-bones. The beast, its neck subdued by his strong hands, sinks down on its hindquarters. One may fancy that in this bronze Art makes the beast breathe and bathes the man in sweat. (tr. Paton)

⁷ Tr. Squire.

⁸ In his discussion of Myron cow epigrams, Squire (2010) draws our attention to the limitations of discursive abilities in linguistic and visual representations, what he calls ‘the ontological liminality of epigram’, and ‘the liminal ontology of the image’.

⁹ Keesling 2009, 300.

The beast breathes and the man sweats: the predilection for the trope of verisimilitude, as here occasionally coupled with descriptive narration (to which the term *ekphrasis* is sometimes reduced¹⁰), blossoms from the Hellenistic period onwards. From this point, the sculpted Maenads are truly mad and truly dangerous, painted dogs bark and bite, Alexander's marble eyes long for Hephaestion, infatuated observers succumb to agalmatophilia, Pygmalion's wishes come true as his beloved ivory girl comes to life, and all of this is dramatized and articulated as an act of viewing of the self-reflexive and knowledgeable recipient.¹¹

Such verisimilitude is often conveyed in our sources, also beyond the category of *Beischriften*, with the term *thauma*. *Thauma*, customarily translated as “a wonder” or “a marvel”, is a marked term with a long history but, as Richard Neer points out, until recently also “a basic and hugely neglected element of Greek thinking about depiction.”¹² Indeed, the designation θαῦμα and the expression θαῦμα ἰδέσθαι, “a marvel to behold”, are perhaps the most charged aesthetic verdicts attached to products of arts and crafts in the texts of the Archaic period.¹³ In Homer and elsewhere in the early period, the expression is employed to assess a whole range of objects, from familiar products to truly extraordinary ones, such as the self-moving tripods of Hephaestus or the transcendent, fit-for-gods weapons of epic heroes.¹⁴

Standing at the outset of the trajectory of the Greek art-critical language, the designation ‘marvel’ and the phrase ‘a marvel to behold’ may simultaneously embody the ultimate praise of an object's perfection and also highlight the outer perimeter of what *ekphrasis* can and cannot accomplish. Tellingly, the expression ‘a marvel to behold’ is at times employed to mark off the pinnacle of critical assessment in the very moment of a product's completion. In Homer's *ekphrasis* of Hera's chariot, for instance, the parts of the wheels come together one by one in the reader's or listener's mind, and once the wheels are about to be put in their place, this is a marvel to behold.¹⁵

¹⁰ A reduction with which one may have quibbles. This is no place to delve into the issues of ancient and modern definitions of *ekphrasis*; I point to discussions by Goldhill 1994, Goldhill 2007, and Zeitlin 2013. For an excellent bibliographical survey, see Squire 2015.

¹¹ As articulated by Goldhill 1994, 205: “The self-conscious and self-reflexive dramatization of viewing – seeing oneself seeing – is a fundamental element of Hellenistic *ekphrasis* which is regularly ignored by the general heading ‘description’.” For the Roman material, see Elsner 2007.

¹² Hunzinger 1994 and Neer 2010 (quote p. 57) provide sustained examinations of *thauma* as one of the central elements in the assessment of the Archaic and Classical art; on *thauma*'s place in the history of ancient aesthetics, see also Hunzinger 2015, 422–437.

¹³ On this phrase, see Prier 1989 which remains useful for the Archaic period, and cf. Porter 2016, 370–375.

¹⁴ Cf. “τεύχεα δὲ χρύσεια πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι” (Hom. Il. 10, 439–441; 18, 83 for the weapons); “[τρίποδες] οἱ αὐτόματοι [...] πρὸς δῶμα νεοῖατο θαῦμα ἰδέσθαι” (Hom. Il. 18, 377 Hephaestus' self-moving tripods). See also Hom. Od. 7, 45 (Odysseus marveling at Phaeacian buildings); 8, 366 (Aphrodite's clothes); 13, 108 (objects in the cave of the Naiads).

¹⁵ Hom. Il. 5, 722–725: “Ἥβη δ' ἄμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα / χάλκεα ὀκτάκνημα σιδηρέω ἄξονι ἀμφίς. / τῶν ἦτοι χρυσῆ ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθε / χάλκε' ἐπίσωτρα προσαρρήοτα, θαῦμα

Relating to works of art, the phrase is associated with the very first statue of a woman, Pandora, sculpted out of clay.¹⁶ In the iconic scene of Pandora's adornment, before she becomes animated and human-like, the *ekphraseis* of the individual elements of her clothing are marked by the same phrase: her intricate veil and her fine crown, first painted by the poet before our eyes, are now ready to be exposed to an appreciative gaze, a marvel to behold and a marvel that attracted attention in visual representations, too.¹⁷

But what kind of work does this particular phrase accomplish for the appreciation of an image or an object? In which ways, if any, does this phrase prefigure the act of reception of the text and the image that is born in our mind's eye? We have just noted that, in narrative terms, the expression may mark off the moment of completion of an object, or of one of its constituent parts. But it also does more than that. Ancient critics observe that the phrase, perhaps somewhat counterintuitively, enhances the realism of the artistic representation. When the author admits that an element of his narrative is wonderful – that is, startling, surprising, and hard to believe – then this admission reinforces the recipient's willingness to suspend disbelief. A Hellenistic scholion on Hephaestus' tripods makes this very point:

'A marvel to behold': through additions such as these, the narration becomes credible. For the poet himself admits that he introduces marvelous (*thaumasta*) and astonishing (*ekplettonta*) things.¹⁸

Thauma has the ability to astonish and surprise: it violates expectations, stuns, and drives the recipients temporarily out of their senses by forcing upon them a novel and unexpected realization; this is what the scholiast's use of the embodied conceptual

ἰδέσθαι.” “Hebe quickly put to the car on either side the curved wheels of bronze, eight-spoked, about the iron axle-tree. Of these the fellow is indeed of gold imperishable, [725] and thereover are tires of bronze fitted, a marvel to behold.” Tr. Murray.

16 Hes. Theog. 571ff. (tr. Nagy), Pandora: “For from the earth the famous Hephaistos, halting in both feet, fashioned the image of a modest maiden, through the counsels of the son of Kronos. And the goddess glancing-eyed Athena girded and arrayed her in silver-white raiment; and from her head she held with her hands a curiously embroidered veil, a marvel to look upon: and Pallas Athena placed around her about her head lovely garlands fresh-budding with meadow-flowers, and around her head she set a golden coronet, which renowned Hephaistos lame with both feet had made himself, having wrought it carefully by hand, out of compliment to Zeus his father. On it had been wrought many curious monsters, a marvel to view, as many as in great abundance the continent and the sea maintain.”

17 Attic red figure krater, Archaic period, “Niobid painter”: BAPD 206955, British Museum, London, Catalogue No. London E467.

18 Schol. bT Hom. Il. 18, 377 (tr. by the author): “θαύμα ἰδέσθαι· διὰ τῶν τοιοῦτων προσθηκῶν γίνεται πιστὸς ὁ λόγος· ὁμολογεῖ γὰρ καὶ αὐτὸς ὁ ποιητὴς ὅτι θαυμαστὰ εἰσάγει καὶ ἐκπλήττοντα.” Cf., on this passage and ἐκπληξίς, Nünlist 2009, 145 with n. 40, drawing attention to Aristot. pol. 1460a11–18 and Ps.-Plut. Hom. 6, 1 regarding θαυμαστόν as effect of poetry. On *thauma* in Homer, see also Porter 2010, 446–447 and Porter 2016, 276.

metaphor contained in ἐκπλήσσω intimates.¹⁹ Greek *thauma*, in other words, conflates a cognitive impulse with an aesthetic verdict and serves as an enhancer of a portrayal's realism. It embodies an author's request to the recipients to suspend their disbelief even further, as another Homeric scholion brings to the fore as well.²⁰ It is certainly surprising that the tripods can move around on their own, but that is what they do; this is why as objects, they stand out among all other tripods. θαῦμα ἰδέσθαι signals that the object of depiction challenges and transcends the realism of depiction and the observer's customary expectation: the aesthetic experience is generated by a violation taking place on the horizon of expectations – a surprise.

While some of the most influential ancient canonical texts on aesthetics do engage with the role of surprise in triggering emotions, and others also engage with the surprise as an aesthetic category,²¹ it was the scholars and artists of the Enlightenment who pushed surprise towards the center of aesthetic experience. In part directly inspired by ancient works of art, some of these scholars and writers mobilized surprise and wonder as aesthetic categories in their own work. A key figure in this regard was the British man of letters and pioneer of aesthetics Joseph Addison, who in the early eighteenth century laid down the foundation for what was then labelled as the aesthetics of the unexpected: in an extension of Horace's famous maxim that art ought to "instruct and delight", he posited that the art should also "surprise and delight".²² For Addison, as for a number of his contemporaries, some form of surprise or astonishment was at the very core of imaginative experience in both visual and literary works of art.²³

19 Notably, s. v. θαυματίζομαι Hesychius glosses the term as ἐκπλήττομαι. Aristotle in the *Topics* relates an apparently popular understanding of astonishment as excess of wonderment (126b, 12–34), and the pairing of τὸ θαυμαστόν with τὸ ἐκπληκτικόν is very well attested throughout our sources. On this and various other conceptual metaphors associated with surprise in Greek, see Forte 2019 and Kanellakis 2020, 5f. See below, p. 35.

20 In the *ekphrasis* of the shield of Achilles, Homer concludes the description of a farmer's field that looked black even though it was made of gold, with "τὸ δὲ περὶ θαῦμα τέτυκτο" (18, 549), "and this truly brought about wonder". The scholiast remarks on this passage (T Hom. Il. 18, 548–549a), "ἄπιστον δέ, καὶ αὐτὸς διὰ τοῦ θαυμάζειν πιστὸν εἰργάσατο", "this is incredible, but Homer made it credible by calling it a wonder". For a discussion, see Cullhed 2014, 206.

21 See above nn. 18–19 and Aristot. poet. 9, 11f. and rhet. 3, 11 with Destrée 2019, 39–47 and Walker 2019, 111–113. On Longinus, see below, pp. 35–36. On surprise as a narrative device, see Grethlein 2017, 57–66, 114, 142.

22 On this, and for a thorough overview of the aesthetics and poetics of surprise in the seventeenth and eighteenth centuries, see Miller 2015. While Miller (2015, 94) states that to "surprise and delight" is a "new and peculiarly eighteenth century formula", the pairing of "surprise and delight" as aims of a literary work of art actually precede Horace and are attested already in Theophrastus. Addison was familiar with Theophrastus' *Characters*, but whether he knew of Ammonius' summary of Theophrastean rhetorical teachings is uncertain. On ἦσαί τε τὸν ἀκροατὴν καὶ ἐκπλήξαι, see below n. 59.

23 Addison's age is marked by artists' experiments in form and a predilection for narrative turns and twists. Often, the inspiration for such experiments is sought in ancient myths and art. One could enumerate many examples, but I mention here just one, a very popular play by Aaron Hill who, inspired

While the role and character of surprise in experiencing works of art attracted considerable debate from this period onwards, in other fields more so than in Classics, the most intriguing current work on surprise is being undertaken by cognitive scientists, such as Natalie Depraz, who are interested in theorizing surprise as a psychophysiological cognitive category.²⁴ What is remarkable about this approach is that it analyzes the cardio-physiological (or neurophenomenological) effect that surprise has in the processes of cognition. In this regard, the fundamental assumption is that surprise in itself is not an emotion,²⁵ but rather a psychophysiological event which may be preceded and/or followed by emotions. Surprise, in other words, is a “complexly embodied affective process in the emergence of emotion”, as Alexander Forte recently suggested.²⁶

The complexity of this process is mirrored by the fact that one can distinguish between three microphases of surprise. The first is the phase of tension or anticipation, when we either expect nothing or have the feelings of hope or anxiety. The second is the phase of shock, labeled ‘crisis’, the confrontation with the surprising event which triggers cardio-physiological reaction and cognitive processing. Finally, there is the aftermath, the actual emotional reaction, be it one of disappointment or satisfaction.²⁷

This model is noteworthy because some of the ancient inscriptional and literary texts accompanying art, if they work with surprise as a category, may cognitively dramatize these phases in the staging of surprise. The following selection of texts will demonstrate this dramatization.

by ancient stories of moving statues, wrote *The Walking Statue: Or, the Devil in the Wine-Cellar*, 1710. In this play, he inverted the ancient motif of animated statues to tell the story of a lady who posed as a statue in order to gain access to a noble house; this play was a huge hit on the eighteenth-century stages. For a discussion of this and other examples, as well as Hill’s references to Ovid’s Pygmalion, see Miller 2015, 123–129.

24 Depraz 2019, 23–54, and other essays in Depraz/Steinbock 2019. The Papers collected in Burke/Troscianko 2017 collectively cover a lot of ground and lay fundamentals for cognitive literary studies; for surprise, see in particular the essays by David S. Miall and the piece by Alexander Bergs. See also Depraz 2018.

25 Thus questioning its place as a discrete emotion in Paul Ekman’s taxonomy of six basic emotions, which also contains anger, disgust, fear, happiness, and sadness; Ekman 1992. That said, currently the majority of scholars, including Classicists specializing in the field of emotion studies, label surprise as an emotion as a matter of course.

26 Forte 2019, 39; Forte’s essay is much broader in scope than the title would suggest and is a fine guide in cognitive linguistic analysis of surprise as formulated in Greek (also providing an analysis of some of the most prominent conceptual metaphors). The most recent survey of work in Classics on emotions, with further bibliography, is Chaniotis 2021, 1–30.

27 Depraz 2019.

II Implicit *Thauma* and the Drama of Confusion

We start by inspecting some of the more traditional modes of *ekphrasis* in epigrammatic *Beischriften* accompanying works of art. As mentioned above, the ekphrastic epigram is in full bloom in the Hellenistic period. This epigrammatic subgenre is also attested in the epigraphic record, albeit seldom. A remarkable example of what we might label a traditional ekphrastic mode in Hellenistic inscribed epigram is provided on the funerary stele of Menophila from Sardis, where we encounter an *ekphrasis* which works as a *Beischrift* (Fig. 1):

This charming stone marks a sophisticated woman. Which of the Muses she is, the letters reveal (μανύει): Menophila. For that reason, on the stele is a carved lily and an alpha, a book and a basket, and upon these, a wreath. The book stands for wisdom, the wreath that she wore on her head indicates her office; the letter alpha that she was an only child; the basket is an indicator (μάνυμα) of her orderly excellence; the flower shows the prime of her life, which Daimon stole away. May the dust lie light on such a deceased. Alas, your parents are childless; to them you have left tears.²⁸

The text introduces the characteristics of the deceased through a series of five visual cues – μνηύματα, “indicators”, as the Greek has it – represented on the stele: the book indicates wisdom, and this we could have probably guessed ourselves. A knowledgeable observer could have also understood the significance of the carved lily. If we hadn’t been told that the wreath stood for her *arche*, we might have wondered whether Menophila was involved in agonistic activities, either directly or through her family. But what of the meaning of a basket as a stand-in for her “orderly excellence”, εὐτακτος ἀρετή?²⁹ What of the exact meaning of the carved alpha, number one? Even though Menophila’s epigram seems intent on eliminating any ambiguity in the interpretation of the visual representations, it nevertheless conceals a major surprise for a

²⁸ SGO 04/02/11 = GVI 1881, 2nd c. BC: “κομψάν και χαρίεσσα πέτρος δείκνουσι· τίς ἐντι / Μουσῶν μανύει γράμματα· Μηνοφίλαν. / τεῦ δ’ ἔγκε’ ἐν στάλα γλυπτὸν κρίνον ἠδὲ και ἄλφα / βύβλος και τάλαρος τοῖς δ’ ἔ<π>ι και στέφανος. / ἠ σοφία μὲν βίβλος, ὁ δ’ αὖ περὶ κρατὶ φορηθεῖς / ἀρχάν μανύει, μουνογόναν δὲ τὸ ἐν, / εὐτάκτου δ’ ἀρετᾶς τάλαρος μάνυμα, τὸ δ’ ἄνθος / τὰν ἀκμὰν δαίμων ἄντιν ἐλήϊσατο. / κούφα τοι κόνις ἀμφὶ πέλοι τοιῆδε θανούση, / αἶ, ἄγονοι δὲ γονεῖς, τοῖς ἔλιπες δάκρυα.” Regarding vv. 1–2, some editors print “τίς ἐντι, / Μουσῶν μανύει γράμματα”, and take Μουσῶν as a possessive rather than a partitive genitive: “Who she is, the letters of the Muses reveal.” This is possible and Fantuzzi (reference below) points out that Μηνοφίλαν contains nine letters, hence an allusion to nine Muses. Furthermore, some of the attributes represented on the stele accompanying a female figure may lead observers to assume that they are dealing with a Muse. On this poem and others of this kind, see Goldhill 1994 and Fantuzzi in Fantuzzi/Hunter 2004, 328–338 (on shifts in the meaning of visual cues, p. 337). Cf. Christian 2015, 191–193.

²⁹ I wonder whether the phrase alludes to Menophila’s virginal status and her impeccable moral virtue, and, relatedly, to her service as a *kanephoros* in religious processions. Pircher (1979, 55) however, points out that the term τάλαρος is used of wicker baskets used for work and weaving in particular and suggests that it is here used as a “Sinnbild des häuslichen Lebens und [...] zur Würdigung der hausfräulichen Tüchtigkeit.”



Fig. 1: Stele of Menophila, 2nd century BC (Istanbul, Arch. Mus., inv. 4033).

discerning reader-viewer: as Michael Squire has ingeniously observed, Meno-phila's very name might indicate her *love of signs* (μηνύματα φιλεῖν).³⁰

While the interpretation of visual cues is provided in a direct and unambiguous way in Menophila's epigram, this is not always the case. The drama of viewing and cognitive processing is well attested in literary ekphrastic epigrams,³¹ and some of these epigrams complicate interpretation by staging possible misconstructions in the interpretation of visual cues. This is evident in an epigram of Antipater of Sidon, a second-century BC master of the epigrammatic genre. The following poem constructs a dialogue between two absent interlocutors, the ignorant passer-by whose anticipation went unfulfilled (section A) and the knowing stone (section B), and it presents the tension arising from the uncertainties in interpretation of the visual elements (Anth. Pal. 7, 424 = XXIX Gow-Page³²):

A. "I seek to discover what the meaning of these carvings is, that Agis made upon your stele, Lysidice. For the reins and muzzle and the bird that comes from Tanagra celebrated for its fowls, the bold awakener of battles,³³ such are not things that please or become sedentary women, but rather the works of the spindle and the loom."

The very first word of the epigram, μαστεύω, "I seek to discover; I yearn to know", intimates the observer's initial cognitive failure. It is the oddness, the perceived inappropriateness of the three visual cues (a gamecock, reins, and muzzle) represented on the funerary stele for a *woman*, that inspires the cognitive thirst: "I seek to discover", we might infer, introduces the phase of crisis caused by the violation of the viewer's expectations. An incorrect 'appraisal', that is, a cognitive evaluation leading to an emergence of an emotion, is followed by irritation on the observer's part ("such are not things that please or become sedentary women").³⁴ The knowing stone, lending its voice to the deceased, then resolves the crisis:

³⁰ Squire 2009, 161–164. Alternative etymological explanations of Menophila's name are possible, of course, and the first part of the compound is probably "moon" (μείς, μηνός, ὄ). Nevertheless, there can be hardly any doubt that the poet purposefully reworks her name's etymology by employing μηνύω and μήνυμα. If Menophila really was a priestess, as some assume, the game played with her name in the epigram would acquire additional significance; on Menophila as priestess, see Connelly 2007, 251–253.

³¹ On this, see Goldhill 1994; Gutzwiller 1998, 236–276; Fantuzzi/Hunter 2004, 336–338; Squire 2010.

³² "Μαστεύω τί σευ Ἄγισ ἐπὶ σταλίτιδι πέτρα, / Λυσιδικά, γλυπτὸν τόνδ' ἔχαραξε νόον; / ἀνία γὰρ καὶ κημός, ὃ τ' εὐόρνιθι Τανάγρα / οἰωνὸς βλαστών, θούρος ἐγερσιμάχας, / οὐχ ἄδεν οὐδ' ἐπέοικεν ὑπρωφίαισι γυναιξίν./ ἀλλὰ τὰ τ' ἠλακάτας ἔργα τὰ θ' ἰστοπόδων. / β. Τὰν μὲν ἀνεγρομένην με ποτ' εἴρια νύκτερος ὄρνις, / ἀνία δ' αὐδάσει δώματος ἀνίοχον· / ἵππαστήρ δ' ὄδε κημός ἀείσεται οὐ πολύμυθον, / οὐ λάλον, ἀλλὰ καλᾶς ἔμπλεον ἀσυχίας." Tr. Loeb. For a discussion of this poem in the context of riddling epigrams, see Garulli 2019, 273–276, and for a commentary see Penzel 2006, 113f.

³³ One of the races of roosters from Tanagra was bred for fighting; see Paus. 9, 22, 4 and Arnott 2007, 16–18, s. v. Alektor.

³⁴ For introductory discussions of the term 'appraisal' and its history in theories of emotion, see Prinz 2012, 193–195 and Giner-Sorolla 2019, 48–54.

B. “The bird of the night proclaims me one who rises in the night to work, the reins tell that I directed my house, and this horse’s muzzle that I was not fond of many words and talkative, but full of admirable silence.”

The crisis is resolved by a re-interpretation of the meaning of the visual cues. Instead of representing the anticipated embodiments of a distinctly male way of life, such as we find in inscribed and literary Hellenistic funerary epigrams,³⁵ the interpretation of the visual representations is re-gendered: the cues do not embody the public male world of cockfights, races, and horse-breeding, blatantly inappropriate on a funerary stele for a woman, but rather the distinctly female tasks and values fully suitable for the “under-the-roof-dwelling women” (v. 5 “ὑπώροφια γυναῖκες”) – diligence, household governance, taciturnity. In other words, there is no reason for the observer to be anxious, irritated, or surprised; after a correct appraisal, it turns out that everything is still perfectly fine in the patriarchal world of the female representation. In the aftermath phase, the final cognitive act in the drama of surprise, the male observer ought to feel relieved and satisfied.

Antipater’s epigram provides us with just one of many examples of ancient poets’ desire for the dramatization of the observers’ cognitive processing in moments of surprise.³⁶ In the example above, wonder and surprise are palpable (“μαστεύω τί [...] γλυπτόν τόνδ’ ἐχάραξε νόον;”), even if an explicit reference to *thauma* is missing. Now we turn to those cases when the iconotexts unambiguously and explicitly embed the notion of wonder and surprise in the process of reception.

³⁵ See, e. g., the recently published funerary epigram from Hellenistic Aphrodisias, Chaniotis 2009, 469–471: “The stone speaks of Epikrates, the son of Epikrates, still a young man, who lies under this mound. The dust is left behind, and the barbita, no longer strummed, also the Homeric (songs?) and the spears and the willow circle (i.e., the shield) with the beautiful handle, the halters (?) of the young horses, covered with cobwebs, the bows, and the javelins. Being distinguished in all this, the glorious young man went to Hades.”

³⁶ Another excellent example of such practice is an epigram by Leonidas of Tarentum, who plays out three possible interpretations of a single depiction and then comforts himself by assuming that the final interpretation might come closest to the truth. Startlement and surprise at the depiction lead first to wonder and then to an attempt to eliminate uncertainty (Anth. Pal. 7, 422): “What shall we conjecture about you (στοχασώμεθα), Pisisstratus, when we see a Chian dice carved on your tomb? Shall we not say that you were a Chian? That seems probable. Or shall we say that you were a gamester and not a particularly lucky one, my friend? Or are we still far from the truth, and was your life’s light put out by Chian wine? Yes, I think now we are near it.” Tr. Paton. For a discussion and more examples, see Goldhill 1994 and Fantuzzi in Fantuzzi/Hunter 2004, 330–337.

III Explicit *Thauma* and Neurophenomenological Metrics of Surprise

Some of the *Beischriften* demonstrate full awareness of the fact that they accompany truly unique images. Such iconotexts, clearly pushing the limits of the representational tradition and of the accustomed artistic matrices, may explicitly refer to their idiosyncratic features and may even address the recipient with a request not to wonder.

One such iconotext is the stele of Antipatros of Askalon, a well-known Attic funerary monument of the second half of the 4th or early 3rd century BC, found in Kerameikos, and now housed in the Archaeological Museum in Athens. The monument consists of a relief accompanied by a bilingual text, Greek and Phoenician, commemorating the deceased metic and stating that it was set up by his friend (Fig. 2).

The peculiarity of the text and of the accompanying relief have attracted a great deal of scholarly attention.³⁷ The central position on the relief is occupied by the image of a nude (!) corpse of the deceased on a bier, above whom two figures loom: to the left, a figure of a lion about to bite the face of the deceased, and to the right, what is traditionally interpreted as a hybrid figure consisting of a human torso in the nude with a prow of a ship in place of its head, a representation otherwise unparalleled.³⁸ The inscription first provides information regarding the name of the deceased and that of the friend who set up the monument and had an inscription in prose carved on it, accompanied by the following epigram:

Let no man wonder at this image, that on one side a lion and on the other side a prow of a ship are spread over me. For the hateful lion came, wishing to scatter me about, but friends warded [the lion] off and buried me here in this tomb, the [friends] whom I loved and for whom I wished, as they came from the sacred ship. I left Phoenicia and I, a body, am buried in this land. (tr. Stager, modified).³⁹

The similarities with the verse-inscription of Menophila and with the epigram of Antipater of Sidon are clear, but there are also differences. Like Menophila's epigram,

³⁷ *IG II/III*² 8388 (= CEG II 596); National Archaeological Museum of Athens (NM 1488). For extensive recent discussions, with overviews of previous scholarship, see Stager 2005; Hölscher/von Möllendorff 2008; Korenjak 2013; and Tribulato 2013 (also regarding the dating and textual issues).

³⁸ Currently, there seems to exist a lack of a consensus on the interpretation of the figure: a hybrid is still accepted by many, including recently Hölscher/von Möllendorff 2008 and Korenjak 2013, but is rejected by Tribulato (2013, 462 n. 5), who relies on studies of the relief by Barbanera 1992 and Stager 2005. To Tribulato's overview of opinions on the issue, one should now add Martin 2017, 119f. (who follows Stager and Tribulato in the rejection of a hybrid).

³⁹ *IG II/III*² 8388: “μηθεῖς ἀνθρώπων θαυμαζέτω εἰκόνα τήνδε, | ὡς περὶ μὲν με λέων, περὶ δὲ γὰρ πρῶν <i>γκτετάνυσται | ἦλθε γὰρ εἰχρολέων τὰ μὰ θέλων σποράσαι | ἀλλὰ φίλοι τ' ἤμυναν καὶ μου κτέρισαν τάφον οὗτη, | οὗς ἔθελον φιλέων, ἱερὰς ἀπὸ νῆος ἰόντες | Φοινίκην δ' ἔλιπον, τεῖδε χθονὶ σῶμα κέκρυνται.” The text is in places problematic and occasionally metrically awkward; see the commentary in Tribulato 2013, 466–470.

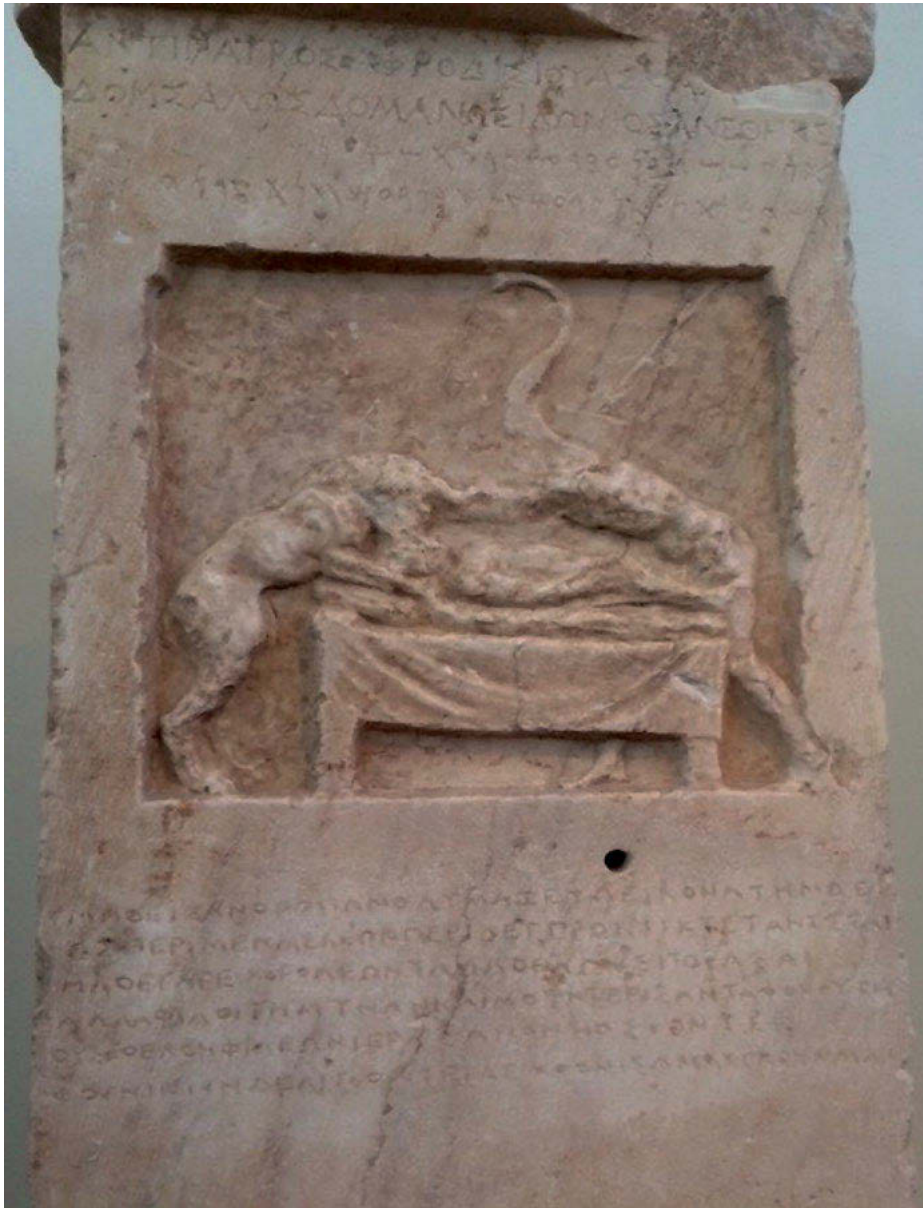


Fig. 2: Stele of Antipatros of Askalon, second half of 4th – early 3rd century BC (Athens, Nat. Mus., inv. 1488).

the text of Antipatros of Askalon’s epitaph points to the elements of the visual representation: the hateful lion, the ship, the assistance of friends. But, unlike the previous examples, the iconotext explicitly prefigures surprise in the act of reception: “μηθεις ἀνθρώπων θαυμαζέτω εἰκόνα τήνδε.” “Let no man wonder at this image”.

And no wonder that it does, since there are a number of surprising details in this iconotext that should compel any Greek recipient, if perhaps not necessarily a Phoenician visitor or a metic, to launch on a quest for meaning.⁴⁰ First, the deceased are normally portrayed dressed, not nude, on funerary monuments. Second, Classical and Hellenistic funerary reliefs normally depict the deceased in serene and melancholic situations, certainly not in the moments when their corpse is about to be outraged by a lion just seconds away from sinking its teeth into the face of the deceased.⁴¹ Finally, the specific hybridity⁴² of the right figure is particularly puzzling. Greek art is, needless to say, familiar with *Mischwesen*, but a half human-half object hybrid would lie beyond the traditional horizon of a Greek recipient's expectations and doubtlessly cause considerable bemusement. By encouraging the viewer "not to wonder", the monument admits that the visual representation is very likely to startle the viewer, provoke disbelief, and violate the viewer's expectations. In some ways, the effect of the phrase "μηθείς ἀνθρώπων θαυμάζέτω" is the polar opposite of the Homeric scholiast's interpretation of θαῦμα ἰδέσθαι: the monument's failure to admit that it does indeed represent a *thauma* only reinforces a reader-viewer's perplexity and unwillingness to suspend disbelief.

Modern scholars are equally perplexed by the monument and its features.⁴³ This iconotext startles, surprises, and tirelessly demands re-interpretation, as it incites us to enter a repeat loop of the phase of cognitive crisis. Our expectations are violated, and the repeated appraisals have left us only with frustration and disappointment in the aftermath phase. Even though we are told not to, we are held captive by wonder as

40 Stager (2005, 427–449) points out that the monument's imagery would have been by and large incomprehensible to the Greek audience, unlike to the resident or visiting Phoenicians, and Tsagalidis (2008, 57) appropriately observes that "the initial phrase [...] would have referred to the epigraph's Greek readers". Fantuzzi in Fantuzzi/Hunter (2004, 330) contextualizes the stele of Antipatros within the wider eastern tradition of symbolic funerary monuments.

41 Hölscher/von Möllendorff (2008, 307f.) point out that by the 4th c. BC there were no wild lions in Attica any longer, which is another indication in support of a metaphorical reading of the monument.

42 On hybridity, see Hölscher/von Möllendorff 2008 and Korenjak 2013. I hold no definitive views on the issue, but in order to put to rest the interpretation of the figure as a hybrid one needs to provide a more persuasive interpretation of verse 2 than has been the case thus far. V. 2 "περὶ μὲν με λέων, περὶ δὲ γὰρ πρῶψ' <ι>γκτετάνυσται" clearly juxtaposes the lion with the prow, not a man, in the act of spreading over the corpse ("stretching out", as Tribulato 2013, 463 translates).

43 Indeed, the scholarly *Ergänzungsspiel* regarding the literal and metaphorical interpretation of the iconotext started already in the 19th century and lasts until present day. See Usener 1875, 444–457; for (occasionally significantly differing) metaphorical readings, see Bäbler 1998, 131–142; Stager 2005; Korenjak 2013; and Tribulato 2013. Hölscher/von Möllendorff (2008) suggest that the monument is intentionally aporetic. It is impossible to list here all suggestions for the image's meaning, but they range from relatively straightforward interpretations, such as that Antipatros was killed by a lion and the friends came from a ship to try to save him, to ingenious metaphorical readings. One such reading is Korenjak 2013, who argues that the ship stands for the legitimate heirs of Antipatros' business as a merchant, while the lion stands for the illicit attempts by outsiders to forge his will and to seize part of his property.

our mind desperately tries to get a grasp of the image and to create a meaning, some meaning, any meaning.

Over many centuries, from Antipatros of Askalon's stele in the late 4th/early 3rd century BC to the late antique and early Byzantine period, epigrammatic *Beischriften* provide us with insights into the psychological vexations of the viewer.⁴⁴ An anonymous epigram from the *Palatine Anthology* is a telling example of such a drama: confronted with a statue group depicting Heracles fighting the Ceryneian hind, the recipient externalizes the act of perception and ponders on the tension between seeing and understanding:

Τί πρῶτον, τί δ' ἔπειτα φρεσίν, τί δὲ λοίσθιον ὄσσοις
θαυμάσσω τέχνης ἀνέρος ἢ δ' ἐλάφου;

What first, what next shall I wonder at (*thaumassō*) with my mind (*phresi*), what as the last with my eyes (*ossois*) concerning the art (*techne*) of the man and the hind.⁴⁵

There is a sense of a heart-rate raising urgency and cognitive busyness here: the order of actions conducted by first the mind and *only later* by the eyes of the reader-viewer is completely counterintuitive, as it intimates that the mental processing and the experience of *thauma precedes* the actual sensory perception. The wonder of the art, *thauma technes*, is what in this case makes the recipient stunned, perplexed, and rushing to order cognitive inputs during the 'shock phase' of the surprise, the phase of crisis. From the cognitive standpoint, the opening verses highlight the temporal gap between the two moments in the mental processing, the first one nearly automatic, seemingly intuitive and conducted by *phren*, and the other certainly intentional, analytical, and conducted by eyes. The conscious mental effort invested in the act of viewing is preceded by flashbulb processing conducted by the *phren*. In some ways, the cognitive tension this poem presents at its beginning is reminiscent of cognitive psychologist Daniel Kahneman's division of our mind's processes in two distinct systems: one fast, instinctive, and affective (system 1), and the other slower, conscious, and effortful (system 2).⁴⁶ The rest of the poem undoes the initial effects of surprising mental stimulation by focusing on the work done primarily by system 2: the information is now processed and the rest of the poem assumes a traditional ekphrastic mode of the statue group (vv. 3–8):

⁴⁴ For a late antique example, see Anth. Pal. 16, 381, 3, Thomas, 4th c. AD: "ἐκπλήττομαι δέ, πῶς γράφει χεῖρ ἔμπνούς τουτού τις ἵππους." "I am astonished how some artist's hand has painted these horses, as if alive".

⁴⁵ Anth. Pal. 16, 96, 1f. Tr. Loeb, lightly modified. For a discussion of this poem and its epic resonances, see Goldhill 2012, 105f.

⁴⁶ Kahneman 2011 provides a popular and accessible summary of the main tenets of his highly influential theory, which has found application in many fields and resulted in a flurry of publications impossible to digest here. An article related to art-historical issues, which I found particularly rewarding regarding the matters investigated here, is Mullennix et al. 2018.

ὤν ὁ μὲν ἰξὺι θηρὸς ἐπεμβεβαῶς γόνυ βρῖθει
 εὐπτόρθων παλάμαις δραξάμενος κερῶν·
 ἢ δ' ὑπὸ χάσματι πολλὰ καὶ ἄσθματι φυσιώσα
 γλώσση σημαίνει θλιβομένην κραδίην.
 Ἥρακλες, γήθησον, ὅλη κεμὰς ἦδε τέθληεν
 οὐ κέρασιν μούνοις, ἀλλὰ τέχνη χρυσέη.

He, mounting on the beast's loins, rests all the weight of his knee on her, grasping with his hands her beautifully branched antlers, while she, panting hard with open jaws and forced breath, tells of her heart's anguish (*thlibomenen kradien*) by her tongue. Rejoice, Heracles; the whole hind now glitters, not her horns alone golden, but fashioned all of gold by art.

The final lines of the poem, as is appropriate for an *ekphrasis* of a *thauμα*, provide an aesthetic verdict, in this case positive: the aftermath phase brings with itself appreciation and satisfaction.⁴⁷

We have observed that the rhetorical move of Antipatros of Askalon's stele, with its opening statement "let no man wonder at this image", necessarily amounts to an admission that there is plenty to wonder about the representation and the monument. Literary texts occasionally follow the same strategy. Antipater of Sidon, to come back to him again, uses a similar opening in his depiction of the funerary stele of Myro. On her grave, like on that of Antipatros of Askalon, the recipient is compelled to wonder by being instructed not to (Anth. Pal. 7, 425 = Gow-Page XXX):

Do not wonder (*mē thambei*) at seeing on Myro's tomb a whip, an owl, a bow, a grey goose and a swift bitch. The bow will proclaim that I was the strict well-strung directress of my house, the bitch that I took true care of my children, the whip that I was no cruel or overbearing mistress, but a just chastiser of faults, the goose that I was a careful guardian of the house, and this owl that I was a faithful servant of owl-eyed Pallas. Such were the things in which I took delight, wherefore my husband Biton carved these emblems on my grave-stone.⁴⁸

As in Antipater's Anth. Pal. 7, 424 = XXIX Gow-Page above, we again encounter an unusual and unexpected constellation of objects seemingly out of place in the context of a female burial, and the poet immediately assumes that the recipient's initial assessment will be misguided: "do not wonder". The interpretation of the visual representations is then once more re-gendered, and the recipient's initial bemusement

⁴⁷ Vv. 3–8 (tr. Paton). For another example of θαῦμα τέχνης, see above, p. 19 on Anth. Pal. 16, 105, a poem structurally similar to 16, 96 and ending with an appreciation of *technē*, but lacking the portrayal of the initial cognitive drama.

⁴⁸ Tr. Paton, modified. "Μὴ θάμβει, μάλιστα Μυροῦς ἐπὶ σάματι λεύσσων, / γλαῦκα, βῖόν, χαροπὰν χᾶνα, θοὰν σκύλακα. / τόξα μὲν αὐδάσει με πανεύτονον ἀγέτιν οἴκου, / ἃ δὲ κύων τέκνων γνήσια καδομένα· / μάλιστα δ' οὐκ ὀλοάν, ξένη, δεσπότην, οὐδ' ἀγέρωχον / δμωσί, κολάστειραν δ' ἔνδικον ἀμπλακίας· / χᾶν δὲ δόμων φυλακᾶς μελεδήμονα· τὰν δ' ἄ<ρ' ἀγρυπνον> / γλαῦξ ἄδε γλαυκᾶς Παλλάδος ἀμφίπολον. / τοιοῖσδ' ἀμφ' ἔργοισιν ἐγάθειον· ἔνθεν ὄμμενος / τοιάδ' ἐμᾶ στάλα σύμβολα τεῦξε Βίτων." For a basic commentary, see Penzel 2006, 114f.

is solved and irritation soothed as the visual cues are revealed to relate to more or less traditional feminine values: a good and able mistress of the household, a good mother, just to her slaves, reverent of Athena.⁴⁹

Thus far, we have cursorily investigated articulations of wonder and surprise instigated by either the artist's splendid technique resulting in exceptional verisimilitude, exemplified by Anth. Pal. 16, 105 discussed above, or by unusual, puzzling, or contextually unexpected visual cues, demonstrated by the stele of Antipatros of Askalon and the two epigrams of Antipater of Sidon. Now we move on to wonder and surprise stemming from a viewer's encounter with preternatural objects. In Section I, I have drawn attention to the spectrum of Homer's uses of the phrase *thauma idesthai*, and one of the examples adduced for the phrase was the passage on the self-moving tripods of Hephaestus. Indeed, we predictably find expressions of astonishment, surprise, and wonder in texts relating to statues and other works of art endowed with extraordinary faculties, objects that truly transcend the limits of verisimilitude, namely, works of art that move, sweat, laugh, talk, and more.⁵⁰

For an illustration of a recipient's wonder and surprise instigated by such faculties, we move to Egypt of the late Hellenistic and early Imperial periods. The famed colossus of Memnon provides an illustrative case study. Two statues of Amunhotep III (c. 1390–1353 BC), almost twenty meters tall and carved of quartzite, flank the main entrance into his mortuary temple. At some point, the northernmost statue was damaged in an earthquake and began producing at sunrise a “musical” sound that visitors associated with the mythological Memnon calling his mother Eos/Aurora, the goddess of the morning sun. If the sound was not heard, it was assumed that Memnon was angry and needed to be propitiated.

The wonderous statue attracted visitors from far and wide hoping to hear Memnon's voice, believed to have prophetic power. Many visitors also left behind mementos

49 Further examples of this kind of strategy – “do not wonder’, worthy of wonder though I am” – could be adduced from both literary and epigraphic sources: for another epigraphic example, see e.g. *IG XI,4 1247*, Delos, 3rd/2nd c. BC, inscribed on a treasury atop which sat a figure a wild beast. Tr. Ascough, Harland and Kloppenborg: “Σαράπιδι, Ἴσιδι, Ἀνούβιδι | Κτησίας Ἀπολλοδώρου Τήνιος | τὸν θησαυρὸν καὶ τὸ στρώμα | κατὰ πρόσταγμα τοῦ θεοῦ | ἀνέθηκεν. | *vacat.* | μή τι με θαμβήσεις ἐσιδῶν, ξένε, γοργὸν ἐόντα· | τόνδε γὰρ ἡμέριος καὶ πάννυχος ἀμφιβεβηκῶς | θησαυρὸν φρουρῶ θεῖον, ἄπνους ἐών· | ἀλλὰ χρεῖς ἐνβαλλε ὅ τί σο<ι> φίλον ἐστὶ ἀπὸ θυμοῦ | εἰς ἐμὸν εὐδεκτον σῶμα διὰ στόματος.” “This is dedicated to Sarapis, Isis, and Anubis. Ktesias son of Apollodoros of Tenos (island) set up the offering receptacle and the base according to the command (prostagma) of the god. (*vacat.*) ‘Do not be astonished when you see me [i.e. the animal in bronze who guards the treasury] looking fierce, oh stranger! For, patrolling day and night, I guard this divine offering receptacle without sleeping. Yet you please me when you throw whatever your heart desires into my spacious body through the mouth.’”

50 For movable statues, see also the contribution by J. Fouquet in this volume.

of their experiences carved on the statue itself: more than one hundred Greek and Latin inscriptions survive, many of which were carved on his right foot and ankle, some even carved at a height of four meters.⁵¹

Most of the texts carved on the colossus record – some more elaborately than others – that the visitors have heard the statue’s voice. But some of them vividly relate deeply emotional reactions to the encounter: surprise, startlement, wonder. All of these sentiments are clearly detectible in one of the most compelling poems from the colossus, a poem composed by a certain Areios, who claimed to be a “Homeric poet from Museion” (Rosenmeyer 2018, no. 37):

ὦ πόποι, ἦ μέγα θαῦμα τόδ’ ὄφ[θαλμοῖσιν ὀρώμαι].
 ἦ μάλα τις θεὸς ἔνδον, οἷ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,
 ἦὔσεν φωνήν· κατὰ δ’ ἔσχεθε λαὸν ἅπαντα.
 οὐ γάρ πως ἄν θνητὸς ἀνὴρ τάδε μηχανόωτο.

Ἀρείου Ὀμηρικοῦ ποιητοῦ ἐκ Μουσείου
 ἀκούσαντος.

How strange! This here is indeed a great wonder that I observe with my eyes: It is surely some god inside indeed, who hold the wide skies, that uttered the words and held spellbound all the people. For there is no way that a mortal man could devise these things.

By Areios, a Homeric poet from Museion,
 after he heard (Memnon’s voice)

Surprise and wonder are evident through the use of interjections and modal particles, as well as the explicit quotation of the Homeric “great marvel”, *mega thauma*. Indeed, Areios is not simply a poet in the style of Homer but is quite literally a Homeric poet: the entire epigram is constructed as a bricolage of direct quotations from various Homeric passages in which, as Patricia Rosenmeyer astutely observes, “a hero is faced with a sight that tests his grasp on reality.”⁵² But there might be more to this epigram. It seems to me that Areios has carefully arranged the verses in order to have the recipient externalize the act of collective perception and reflect on the tension between hearing and seeing following an experience of a *thauma*. The marvelous event itself is not limited to an individual auditory experience of the divine utterance (“ἦὔσεν φωνήν”), the assumption of divine presence (“θεὸς ἔνδον”), and the transcending quality of the object (“οὐ γάρ πως ἄν θνητὸς ἀνὴρ τάδε μηχανόωτο”), but it also includes the effect of the collective effervescence among the recipients: “κατὰ δ’ ἔσχεθε λαὸν ἅπαντα”⁵³ – the one wondrous thing that Areios could perceive by his eyes (“ὄφ[θαλμοῖσιν ὀρώμαι”).

⁵¹ For a detailed and insightful study of the texts, see Rosenmeyer 2018.

⁵² See Rosenmeyer 2018, 134–140, quote p.135.

⁵³ Cf. Hom. Od. 24, 530–535, in which Athena addresses the families of the suitors with a shout and instills fear in them (534: “τοὺς δὲ χλωρὸν δέος εἶλεν”). On the meaning of the verb here, see

As we established earlier, the phase of cognitive tension in which we are either emotionally blank or feel hope or anxiety, precedes the phase of crisis, the moment of surprise, with its ‘shock phase’, the phase of cognitive processing. This phase is followed by an aftermath with cognitive and affective results (disappointment or satisfaction). Cognitive scientists associate the first psycho-physiological reaction following a surprising event with a cardiovascular response: our heartbeat speeds up (a startle reflex and cardiac defense⁵⁴). Thereafter, a period of silence with internal processing may ensue, or we may react by uttering an interjection. Then, rationalization may follow, when the surprise can be verbalized in the form of an argued statement.⁵⁵

In his insightful discussion of surprise in Homer, Alexander Forte quips that, compared to modern investigators using the neurophenomenological approach to measure surprise, we as Classicists are at obvious disadvantage, since “we are unfortunately incapable of assessing Hector’s heartrate.”⁵⁶ Of course we are, yet metrical analysis might, in this particular case, prove helpful, as it maps well onto the findings of cognitive scientists. In the first two verses, the metrical structure of the poem greatly speeds up, as the first verse of the poem consists of four dactyls and the second one of five, before the poem slows down to a more spondaic rhythm. The urgency of the first two verses leaves one nearly breathless:

ὦ πόποι, ἦ μέγα θαῦμα τόδ’ ὄφ[θαλμοῖσιν ὀρώμαι] (4 dactyls + 2 spondees)
ἦ μάλα τις θεὸς ἔνδον, οἷ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν, (5 dactyls + 1 spondee)

Then, in consequence of ‘rationalization,’ as we near the aftermath phase, the rhythm slows down. The crisis has been resolved and the heartrate lowers ; note the opening spondees:

ἦ ὕσεν φωνήν· κατὰ δ’ ἔσχεθε λαὸν ἅπαντα. (3 dactyls + 3 spondees)
οὐ γάρ πως ἂν θνητὸς ἀνὴρ τάδε μηχανόωτο. (3 dactyls + 3 spondees)

In other words, the meter of the poem mirrors the drama of cognition following a surprising event, and I think this might be a purposeful effect. We should not – if you will pardon the pun – be surprised: we know from rhetorical treatises that good poetry should focus on the *ekplēxis*, the astonishment, and relating the experience of *ekplēxis* seems to be the chief aim of Areios’ poem:⁵⁷ we are spell-bound.

Rosenmeyer 2018, 136. I take the meaning of the verb here as close to that of κατέχω in the sense of divine possession and enchantment.

54 Forte 2019, 39.

55 The sequence of phases is not universal and responses may be differently encultured, but see Depraz 2019; Depraz 2018, 32; and, on interjections, Goddard 2014.

56 Forte 2019, 41.

57 Longinus 15, 2: “It will not escape you that rhetorical visualization has a different intention from that of the poets: in poetry the aim is astonishment (*ekplēxis*), in oratory it is vividness (*enargeia*). Both, however, seek emotion and excitement.”

IV Concluding Remarks

The focus of this paper on the epigraphic and literary *Beischriften* in relative isolation from other genres allowed us to investigate three distinct cultural framings of surprise articulated in our iconotexts: surprise is caused by either the exceptional verisimilitude of a work of art resulting from an artist's exceptional *techné*, by the cognitive crisis caused by a breach of aesthetic or contextual expectations, or by the preternatural faculty of a work of art.

At the outset I pointed out that the term *thauma* not only conceptually denotes a breach of recipients' aesthetic expectations but is also employed for transcending the realism of depiction that can only partially be enveloped by the term *ekphrasis*. That Myron's sculpted cow moos is a significantly more powerful image in terms of its *enargeia* than stating that it is represented with, say, brown hide and with one white spot above her left hind leg, right above the knee, somewhat to the right of its udder. In other words, appeals to naturalism, embodied actions, and verisimilitude more generally work where traditional *ekphrasis* fails.⁵⁸

In his discussion of *ekphrasis*, Simon Goldhill drew attention to the enslaving impetus of *enargeia*.⁵⁹ By now we have observed several strategies of such emotional and cognitive enslavement in our *Beischriften*, as well as the stunning effects of *ekplēxis*.⁶⁰ In some cases, the voice of the reader-viewer attempts to control and police our reactions; in others, it is the all-knowing voice of a relief or a statue. Several examined texts bear testimony to poets' self-awareness when it comes to artistic innovation and the non-conformity of their aesthetic interventions. The hybridity of the representation, alongside intentionally puzzling features; visual cues that lead recipients to aporetic moments; and representations that demand interpretation

⁵⁸ On the 'enactive style' and Homeric vividness, and ancient concepts of *enargeia*, see Grethlein/Huitink 2017.

⁵⁹ Cf. Goldhill 2007, 7: "[The] rhetoric's interest in *ekphrasis* cannot be separated from its understanding of *enargeia* and phantasia, and this means thinking above all about the psychology of influence. *Enargeia* [...] is a way of provoking emotion, of bypassing the intellectual and critical faculties. It sets out to make a slave of you.' Longinus 15, 9: 'What then is the effect of rhetorical visualization? There is much it can do to bring urgency and passion into our words; but it is when it is closely involved with factual arguments that, as well as persuading the listener, it enslaves him.'" The idea of cognitive subjugation is present already in Theophrastus: Ammonius, summarizing Theophrastus' views on the effect of word-choice and word-order, states that [a skilled rhetor] "can *delight and amaze* the hearer and *force him* into a state of conviction (ὥστε [...] ἦσαι τε τὸν ἀκροατὴν καὶ ἐκπλήξαι καὶ πρὸς τὴν πειθῶ χειρωθέντα ἔχειν)", fr. 78 = Ammon. Int. 4, 17a1 (Ammonius, Busse p. 66). On *ekplēxis* and poetry, see Goldhill 2007, 4–8 and *passim*. Longinus (15, 2, discussed by Goldhill), seems to be splitting a Theophrastean hair when he claims that "rhetorical visualization has a different intention from that of the poets: in poetry the aim is astonishment, in oratory it is vividness." For a discussion of the Theophrastus' views on *ekplēxis* and this fragment, see Porter 2016, 283–289 (esp. 288f.).

⁶⁰ To what extent such attempts are entirely successful is debatable; see Grethlein 2017, 108–113 on *enargeia* and *passim* on the 'as-if' of the aesthetic experience.

and reinterpretation of the image to which they are attached are among the principal forces generating wonder and surprise. Several texts we inspected intentionally stimulate or assume repeated appraisals, as the examples taken from Antipater of Sidon demonstrate. Some vividly portray the psychological vexations and the cognitive activity of the viewer: as the anonymous epigrammatist wrote, “What first, what next shall I wonder at with my mind, what as the last with my eyes.” Another force inciting surprise, as we observed, is represented by the extraordinary capacities ascribed to visual representations, often an image’s supernatural abilities: *megala thaumata* are both Hephaestus’ tripods in the literary tradition and Memnon’s prophetic and enchanting voice resounding in the Egyptian desert. In several examples, we recognized the outlines of Dupraz’ three main phases of surprise, and, in the case of Areios’ epigram, we also tried to check the poet’s metrical pulse.

The assertions of *thauma*, like the invitations of our *Beischriften* not to wonder, assume that the recipient will have a reason to wonder and that the representation will inevitably cause startlement and surprise. References to *thauma*, *thambeō*, *ekplēttoi* and other related terms in our texts govern recipients’ emotional and cognitive responses,⁶¹ and we could observe that such strategies are also at work in the world of the lived reality of art production, rather than in that of the literary epigram alone.

Bibliography

- Arnott, W. Geoffrey (2007), *Birds in the Ancient World from A to Z*, New York.
- Ascough, Richard S./Harland, Philip A./Kloppenborg, John S. (2012), *Associations in the Greco-Roman World: A Sourcebook*, Berlin.
- Bäbler, Balbina (1998), *Fleißige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen*, Stuttgart/Leipzig.
- Barbanera, Marcello (1992), “Ancora sulla stele funeraria di Antipatros di Ascalona: una messa a punto”, in: *Numismatica e Antichità Classiche* 21, 87–103.
- Baroni, Raphaël (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris.
- Bergs, Alexander (2017), “Under Pressure: Norms, Rules, and Coercion in Linguistic Analyses and Literary Readings”, in: *Burke/Troscianko 2017*, 279–302.
- Brecoulaki, Hairiclia (2015), “Greek Painting and the Challenge of Mimesis”, in: Pierre Destrée and Penelope Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Malden (MA), 218–36.
- Burke, Michael/Troscianko, Emily T. (eds.) (2017), *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*, New York.
- Chaniotis, Angelos (2009), “Lament for a Young Man. A New Epigram from Aphrodisias”, in: Ángel Martínez Fernández (ed.), *Estudios de Epigrafía Griega*, La Laguna, 469–77.
- Chaniotis, Angelos (2021), “Display, Arousal, and Performance of Emotions: Introduction”, in: Angelos Chaniotis (ed.), *Unveiling Emotions III*, Heidelberg, 9–32.
- Christian, Timo (2015), *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*, Göttingen.
- Connelly, Joan Breton (2007), *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton.

⁶¹ For *thauma* and strategies of persuasion in narrative literary genres, see Dillery 2018 and the essays in Gerolemou 2018.

- Cullhed, Eric (2014), "Movement and Sound on the Shield of Achilles in Ancient Exegesis", in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 54, 192–219.
- Depraz, Natalie/Steinbock, Anthony J. (eds.) (2019), *Surprise: an Emotion?*, Springer.
- Depraz, Natalie (2019), "Surprise, Valence, Emotion: the Multivectoral Integrative Cardio-Phenomenology of Surprise," in: Depraz and Steinbock 2019, 23–54.
- Depraz, Natalie (2018), "Surprise: A Circular Dynamic of Multi-Directional Verbalization", in: *Journal of French and Francophone Philosophy* 26, 21–37.
- Destrée, Pierre (2019), "Aristotle on Why we Laugh at Jokes", in: Pierre Destrée and Franco V. Trivigno (eds.), *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford, 35–51.
- Dillery, John (2018), "Words of Wonder: Initial Θαυμάζειν in Isocrates, Xenophon, and Related Texts", *Trends in Classics* 10.1, 77–100.
- Ekman, Paul (1992), "An Argument for Basic Emotions", in: *Cognition and Emotion* 6.3/4, 169–200.
- Elsner, Jaś (2007), *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton.
- Elsner, Jaś (2004), "Seeing and Saying: A Psychoanalytical Account of Ekphrasis", in: *Helios* 31, 157–86.
- Fantuzzi, Marco (2004), "The Epigram", in: Marco Fantuzzi and Richard Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, 283–349.
- Feraudi-Gruénais, Francesca (2017), "Das synaktive Potential von Beischriften", in: Irene Berti, Katarina Bolle, Fanny Opdenhoff and Fabian Stroth (eds.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (MTK 14), Berlin, 43–78.
- Forté, Alexander S.W. (2019), The cognitive linguistics of Homeric surprise, in: Peter Meineck, William Michael Short and Jennifer J. Devereaux (eds.), *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, London, 39–58.
- Garulli, Valentina (2019), "The Development of Epigram into a Literary Genre", in: Christer Henriksén (ed.), *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken (NJ), 267–86.
- Gerolemou, Maria (ed.) (2018), *Recognizing Miracles in Antiquity and Beyond* (Trends in classics, suppl. vol. 53), Berlin.
- Giner-Sorolla, Roger (2019), "The Past Thirty Years of Emotion Research: Appraisal and Beyond", in: *Cognition and Emotion* 33, 48–54.
- Goddard, Cliff (2014), "Interjections and Emotions with Special Reference to Surprise and Disgust", in: *Emotion Review* 6, 53–63.
- Goldhill, Simon/Osborne, Robin (eds.) (1994), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge.
- Goldhill, Simon (2012), "Forms of Attention: Time and Narrative in Ekphrasis", in: *The Cambridge Classical Journal* 58, 88–114.
- Goldhill, Simon (1994), "The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World", in: Goldhill and Osborne 1994, 197–223.
- Goldhill, Simon (2007), "What is Ekphrasis for?", in: *Classical Philology* 102, 1–19.
- Grethlein, Jonas (2017), *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures*, Cambridge.
- Grethlein, Jonas/Huitink, Luuk (2017), "Homer's Vividness: An Enactive Approach", in: *Journal of Hellenic Studies* 137, 67–91.
- Gutzwiller, Kathryn J. (1998), *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley.
- Hölscher, Tonio/von Möllendorff, Peter (2008), "'Niemand wundere sich, sieht er dies Bild!' Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon", in: *Poetica* 40, 289–334.
- Hunzinger, Christine (1994), "Le plaisir esthétique dans l'épopée archaïque: les mots de la famille de θαῦμα", in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 4–30.
- Hunzinger, Christine (2015), "Wonder", in: Pierre Destrée and Penelope Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Malden (MA), 422–37.
- Kahneman, Daniel (2011), *Thinking, Fast and Slow*, New York.
- Kanellakis, D. (2020), *Aristophanes and the Poetics of Surprise*, Berlin.

- Keesling, Catherine M. (2009), "Exemplary Animals: Greek Animal Statues and Human Portraiture", in: Thorsten Fögen (ed.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin/New York, 283–310.
- Korenjak, Marting (2013), "Das Grabmal des Antipatros von Askalon", in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 184, 66–72.
- Männlein-Robert, Irmgard (2007), *Stimme, Schrift und Bild: Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.
- Martin, S. Rebecca (2017), *The Art of Contact. Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art*, Philadelphia.
- Miall, David S. (2017), "'Annihilation of Self': The Cognitive Challenge of the Sublime", in: Burke and Troscianko 2017, 55–72.
- Miller, Christopher R. (2015), *Surprise: The Poetics of the Unexpected from Milton to Austen*, Cornell.
- Montandon, Alain (ed.) (1990), *Iconotextes*, Paris.
- Mullennix, John W./Pilot, Kylie M./Steeves, Taylor A./Burns, Jacob C. (2018). "The Effects of Cognitive Load on Judgments of Titled Visual Art", in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 12, 166–176.
- Neer, Richard (2010), *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago.
- Nerlich, Michael (1990), "Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy", in: Montandon 1990, 255–302.
- Nünlist, René (2009), *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge.
- Penzel, Joachim (2006), *Variation und Imitation: ein literarischer Kommentar zu den Epigrammen des Antipater von Sidon und des Archias von Antiocheia*, Trier.
- Pircher, Josef (1979), *Das Lob der Frau im vorchristlichen Grabepigramm der Griechen*, Innsbruck.
- Porter, James I. (2010), *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge.
- Porter, James I. (2016), *The Sublime in Antiquity*, Oxford.
- Prier, Raymond A. (1989), *Thauma Idesthai: The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*, Tallahassee (FL).
- Prinz, Jesse (2012), "Emotions: How Many Are There?", in: Eric Margolis, Richard Samuels, and Stephen Stich (eds.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Cognitive Science*, Oxford, 183–200.
- Raubitschek, Anton E. (1968), "Das Denkmal-Epigramm", in: *Entretiens* XIV, 3–36.
- Rosenmeyer, Patricia A. (2018), *The Language of Ruins. Greek and Latin Inscriptions on the Memnon Colossus*, Oxford.
- Squire, Michael (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
- Squire, Michael (2010), "Making Myron's Cow Moo?: Epigram and the Poetics of Simulation", in: *American Journal of Philology* 131, 589–634.
- Squire, Michael (ed.) (2016), *Sight and the Ancient Senses. The Senses in Antiquity*, London.
- Squire, Michael (2021), "Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature", in: *Oxford Handbooks Online in Classical Studies*, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58 (accessed 10/04/2021).
- Stager, Jennifer M.S. (2005), "'Let No One Wonder at This Image': A Phoenician Funerary Stele in Athens", in: *Hesperia* 74, 427–49.
- Tribulato, Olga (2013), "Phoenician Lions: The Funerary Stele of the Phoenician Shem/Antipatros", in: *Hesperia* 82, 459–86.
- Tsagalis, Christos (2008), *Inscribing Sorrow. Fourth-Century Attic Funerary Epigrams*, Berlin.
- Usener, Hermann (1875), *De Iliadis carminē quodam Phocaico*, Bonn, 33–44 (Kleine Schriften, Bd. 3, Berlin/Leipzig 1914, 411–59).

- Walker, M.D. (2019), "Aristotle on Wittiness", in: Pierre Destrée and Franco V. Trivigno (eds.), *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford, 103–21.
- Zeitlin, Froma I. (2013), "Figure: Ekphrasis", in: *Greece & Rome* 60, 17–31.

Photo Credits

Fig. 1: Photo by R. R. R. Smith.

Fig. 2: Photo by A. Petrovic.

Corinna Reinhardt

Homers Kameradinnen

Zum Zusammenspiel von Bild und Text an einer außergewöhnlichen Statuengruppe von der Athener Agora

Für diesen Beitrag greife ich unter dem Oberthema der Dichterpräsentation im Bild einen seltenen Sonderfall heraus, die Dichter-Werk-Darstellung, die nicht nur das Porträt des Dichters als mediale Umsetzung wählt, sondern auch gleichzeitig seine Werke präsent macht und mit dem Porträt bildlich verknüpft. Die gemeinsame Darstellung von Dichter und Werke(n) eignet sich in besonderem Maße dafür, die Fragen der Tagung zum Zusammenspiel zwischen Inschriften und Bild in der griechischen Plastik zu untersuchen. Für derartige Darstellungen nutzte man nämlich in verschiedener Weise Inschriften und Bilder, um Dichter und Werk miteinander in Beziehung zueinander zu setzen. Ein Werk ist in einem solchen Zusammenhang zwangsläufig ein Abstraktum und bedarf einer Umsetzung. Die Wahl zwischen bildlicher und inschriftlicher Präsentation eines Werkes ermöglichte dabei verschiedene inhaltliche Anknüpfungspunkte. Im ersten Teil des Beitrags stehen Beispiele dieser Dichter-Werk-Darstellungen und ihre Besonderheiten im Vordergrund, bevor im Anschluss ein Beispiel genauer untersucht wird.

Die anspruchsvollste Lösung innerhalb dieser Gruppe scheint nämlich im Athen des 2. Jh. n. Chr. gefunden worden zu sein. Dort kombinierte man zwei Personifikationen der Ilias und Odyssee mit ihrem Urheber im Rahmen einer heute fragmentiert überlieferten Statuengruppe und fügte Epigramme hinzu, von denen sich eines – das der Ilias – erhalten hat. Diese Gruppe wurde bislang vor allem vor dem Hintergrund von Einzelfragen und nie systematisch auf ihr spezifisches Zusammenspiel von Bild und Inschrift hin untersucht, genauso wenig wie ihre Nähe zur kaiserzeitlichen politischen Bildsprache bislang überzeugend analysiert und erklärt werden konnte.¹ Dabei bietet sie die seltene Gelegenheit mit beiden genannten Aspekten, (a) ihre intendierte Kernaussage zu erschließen und (b) zugleich darüber hinaus die Statuengruppe als

¹ Gurlitt 1869; Treu 1889; Thompson 1954, 63–65; Vermeule 1959–1960, 5. 57 Nr. 198. 199; Richter 1965, 53f. k; Stemmer 1978, 115–117 XII 1 (Odyssee); Krumeich 1995, 281; Cadario 2004, 345–347; Seaman 2005, 177–181; Leone 2013 (ausführliche Behandlung). Das Desiderat benannte bereits Kapetanopoulos 1987, 5 Anm. 21.

Ich danke der American School (insbesondere John Camp und Sylvie Dumont) und der Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλης Αθηνών für die Gelegenheit die Statuen, die Plinthe und das Beinfragment eingehend vor Ort studieren und die gezeigten Fotografien publizieren zu dürfen. Für Hinweise und Diskussionen bin ich neben den Herausgebern dieses Bandes sowie den TeilnehmerInnen der Heidelberger Tagung insbesondere Jonas Grethlein, Andreas Grüner, Felix Henke, Tonio Hölscher, Arne Reinhardt und Julian Schreyer zu Dank verpflichtet.

Diskursobjekt vor dem Hintergrund der Zweiten Sophistik zu verstehen. Die Statuengruppe hält gleich mehrere Indizien bereit, die nahelegen, dass eine solche Rezeption bereits bei der Konzeption mit eingeplant war.

Für beide Ziele wird zum Ausgangspunkt genommen, wie Bild und Inschrift an der Statuengruppe konzipiert sind – etwa die Frage, wie sie sich ergänzen, bestätigen oder gar bewusst konterkarieren. Setzte man dabei jeweils das Verständnis des jeweils anderen Parts voraus und wie eigenständig waren in diesem Zusammenhang Bild und Text zu verstehen? Wie beeinflussten sich während des Deutungsprozesses das Betrachten der Statue und das Lesen der Inschrift gegenseitig?²

Bevor nun die Statuengruppe im Fokus steht, sollen kurz einige kaiserzeitliche Bildwerke vorgestellt werden, die einen Dichter zusammen mit seinem/seinen Werk(en) darstellen. Diese Art der konzeptionellen (visuellen wie inhaltlichen) Rahmung³ bestimmte maßgeblich das Verständnis der Dichterpräsentation. Gleichzeitig zeigen diese Beispiele auf, wie unterschiedlich man in diesem Zusammenhang textliche und bildliche Elemente kombinierte und welcher inhaltliche Mehrwert daraus entstehen konnte. Die Statuengruppe aus Athen geht, wie im Beitrag dargelegt wird, dabei weit über die folgenden Beispiele hinaus.

I Dichter-Werk-Darstellungen

Ein Relief des 1. Jh. n. Chr. vom Esquilin in Rom (Abb. 1) geht einen einfachen und umso prägnanteren Weg:⁴ Es zeigt den sitzenden Euripides zwischen den Titeln seiner Werke, die ihn flankierend in alphabetischer Reihenfolge auf der Rückwand der Reliefplatte angebracht waren. Die dokumentarisch wirkende Aufzählung und kolumnenartige Anbringung der Werke ergeben nicht nur eine formalkompositorische Rahmung seines Bildnisses, sondern auch eine inhaltliche Einbettung des Euripides. Man charakterisierte Euripides explizit als Verfasser der großen Vielzahl und Vielfalt von Werken, was letztlich seinen Ruhm begründete. Dass hier die Werktitel *als Inschriften* das Bild des Euripides einfassen, ist eine naheliegende Möglichkeit, wie man die Werke in Bezug zum Dichterbildnis präsent machen konnte. Sieht man diese Umsetzung unter der Frage, wie ein Werk mithilfe von Bild oder Inschriften darstellbar gewesen wäre, ergeben sich weitere Fragen: Anders als bei den vielfach bezeugten Verbild-

² Siehe die mit dem von Wagner geprägten Begriff *Ikonotext* in Zusammenhang stehenden Fragen, bes. Wagner 1996, 15f.; Horstkotte/Leonhard 2006. S. auch das hilfreiche Vorlage-Papier einer Gießener Tagung *Ikono-Texte – Duale Mediensituationen* 2006: <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen> (Stand: 10.11.2020). Zu Untersuchungen des Text-Bild-Verhältnisses im Bereich der Plastik s. etwa exemplarisch Newby 2007; den Sammelband Newby/Leader-Newby 2007; Lorenz 2010; Squire 2011.

³ Siehe zum Konzept des Rahmens/der Rahmung in Bildwerken den Sammelband Platt/Squire 2017.

⁴ Aus Rom; H 60 cm; Paris, Musée du Louvre Ma 343; hierzu u. a. Richter 1965, 137 II a Abb. 760. 761.



Abb. 1: Relief mit Darstellung des Euripides. Ihn flankiert eine alphabetische Liste seiner Werke, Paris, Louvre Ma 343 (aus der Sammlung Albani).



Abb. 2: Fragment einer Tabula Iliaca mit Homer; Berlin, Antikensammlung SK 1755.

lichungen von Komödienszenen des Menander in Mosaik und Malerei, denen ab der Kaiserzeit auch Werktitel und Aktangaben beigeschrieben sind,⁵ werden bei der Werkliste des Euripides keineswegs die Anknüpfungspunkte gesucht, die eine szenische Visualisierung gerade in Zusammenhang zur Dichterbild bietet. Wollte man hierauf bewusst verzichten im Sinne eines Fokus auf die Vielzahl der Werke, welche anhand ihrer Titel am prägnantesten fassbar wird? Oder konnte hier schlicht nicht auf eine ikonographische Tradition der Tragödiendarstellungen zurückgegriffen werden? Im Haus des Menander in Mytilene sind dagegen im Mosaikboden des Triclinium Komödienbilder mit einem Porträt des Menander und einem Bild der Thalia gruppiert und verknüpfen damit zwei bekannte Themen der Mosaik: die der berühmten Vorbilder der Bildung und ihrer Verbindung mit den Musen sowie die Theaterszenen.

Eine frühkaiserzeitliche *Tabula Iliaca* in Berlin (Abb. 2) präsentiert wie die anderen bekannten *Tabulae Iliacae* die *Ilias* in Wort und Bild und fügt diesem Ensemble nun auch ein Bildnis des Homer hinzu.⁶ Damit unterscheidet sich diese Dichter-Werk-Darstellung von dem Euripides-Relief und auch von dem nachfolgend genannten Vergilmosaik. Bei letzteren steht deutlich das Dichterbildnis im Mittelpunkt – die *Tabulae Iliacae* widmen sich dagegen in erster Linie dem Werk. Auf der Berliner *Tabula Iliaca* ist nun auf einer Seite auch der sitzende Homer gezeigt, der in einer Buchrolle liest. Homers Werk erscheint im Relief nicht nur als gegenständliche Umsetzung in Form der Buchrolle, aus der er selbst zu lesen scheint. Vor allem in der Kampfszene auf der anderen Reliefseite und als Inschrift links über Homer auf einem Pfeiler ist das Werk präsent: Dort auf dem Pfeiler findet sich nämlich eine Art Inhaltsangabe der Gesänge 14 bis 18 der *Ilias*,⁷ die sicher nicht zufällig in der Nähe des Kopfes von Homer lokalisiert ist. Auf seinen Kopf weist nämlich auch eine Hand einer rechts verlorenen Figur, die ihn entweder ehemals bekränzte oder in irgendeiner Weise auf seinen Kopf zeigte oder ihn berührte. Der schriftliche Text und die Buchrolle als gegenständliches Bild in der Hand des Homers sind demnach einer szenischen Umsetzung der Inhalte des Werks gegenübergestellt – ein Vergleich, den der Besitzer der Platte vielfach ziehen und an die jeweiligen Unterschiede und Gemeinsamkeiten anknüpfen konnte.⁸

Die Buchrolle als dezidierter Hinweis auf das eigene Werk findet sich auch auf dem berühmten Vergilmosaik aus Sousse/Hadrumetum im heutigen Tunesien.⁹ Es

5 Zum bekanntesten Beispiel, dem Haus des Menander in Mytilene, s. Charitonidis/Kahil/Ginouves 1970; zu weiteren Menandermosaiken s. Gutzwiller/Çelik 2012.

6 Aus Rom oder Umgebung, frühkaiserzeitlich, H 10,5 cm; Berlin Antikensammlung Sk 1755, s. hierzu und zum folgenden: Squire 2011, 198f. 403f.; Schefold 1997, 312f. Abb. 194; Richter 1965, 54 Abb. 119; Skulpturennetzwerk <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/105895> (Susanne Muth, Jessica Bartz, Carla Schmidt, Klaus Hallof [Inschrift], Stand: 29.11.2021). Zu den *Tabulae Iliacae* s. grundlegend: Squire 2011, 7 <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/105895> (Klaus Hallof zur Übersetzung der Inschrift, Stand: 29.11.2021); s. Squire 2011, 99.

8 Zur Rezeption und den Hintergründen der *Tabulae Iliacae* s. grundlegend Squire 2011; zur Gegenüberstellung von Bild und Text auf dieser Platte bes. S. 99. 198f.

9 Tunis, Musée du Bardo A 226. Zum Mosaik u. a. Schefold 1997, 398f. Abb. 268; Pöhlmann 2009.

zeigt den sitzenden Vergil mit einer Schriftrolle in der Hand zwischen zwei Musen. Auf der Schriftrolle ist zu Vergil gewandt der 8. Vers der Aeneis zu lesen. Das Zitat steht aber nicht nur (analog zu den Werktiteln des Euripidesreliefs) als *pars pro toto* für das Werk. Vielmehr ermöglicht es durch seine Einbindung im Bild einen szenischen Zusammenhang, der die Inspiration der Musen für Vergil erzählt: Im Text steht nämlich nicht der eigentliche Anfang der Aeneis, sondern der achte Vers (Verg. Aen. I, 8f.), der mit einer Ansprache der Muse beginnt: *Musa mihi causa memora, quo numine laeso / quidve [...]*. Stellt man sich die Verse in der Buchrolle nun laut gelesen vor, spricht Vergil eine Muse direkt an. Im Bild wendet er sich so auch zu der rechts neben ihm stehenden Muse, die ihm wiederum etwas aus einer Schriftrolle vorzulesen scheint. Die Inspiration durch die Musen, die das Werk des Vergil so bedeutend machte, ist hier also durch eine Kommunikationssituation ins Bild gebracht. Der geschriebene Text in der Schriftrolle unterstreicht demnach sowohl inhaltlich als auch szenisch den intensiven Austausch zwischen Vergil und den Musen.



Abb. 3: Umzeichnung (Millingen 1826) eines Silberkalathos mit der Apotheose Homers in Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 25301.

Einige Male wie auf dem berühmten hellenistischen Archelaos-Relief (Abb. 12) oder einem frühkaiserzeitlichen Silberkalathos in Neapel (Abb. 3) wird eine Personifikation zur Darstellung der homerischen Werke gewählt¹⁰ – eine Darstellungsweise von dichterischen Werken, die für andere Werke nicht bezeugt ist und die sicherlich in Zusammenhang mit dem besonderen Stellenwert von Ilias und Odyssee in der Antike stand. Auf dem Silberbecher trägt ein Adler Homer empor und lässt zu beiden Seiten die Ilias

¹⁰ Hierzu generell Seaman 2005. 1. Archelaos-Relief, London, British Museum 1819,0812.1 (hierzu bes. Pinkwart 1965; Newby 2007); 2. Silberkalathos, Neapel, Arch. Nationalmuseum 25301 (hierzu bes. Pannuti 1984); 3. spätantikes Mosaik in Antalya, Museum; 4. (unsicher) Sarkophag, Paris, Louvre 1497+1500. Ausführliche Literaturverweise zu allen bei Seaman 2005, 173f. Anm. 1–5.

und die trauernde Odyssee zurück. Beide sind als Pendants gestaltet und unterscheiden sich dennoch in wichtigen Details wie ihren Attributen: Ilias trägt neben einem Helm ein Schwert in der Scheide, eine Lanze und einen Schild, die Odyssee einen Pilos und ein Ruder im Arm, während ein Schwert in der Scheide steckt. Thema des Bildes ist die Apotheose Homers. Die Anwesenheit der beiden Werke und die Buchrolle in Homers Hand verknüpft dies mit seiner dichterischen Leistung. Gleichzeitig liegen in der bildlichen Gestaltung weitere potenziell bedeutungsrelevante Aspekte – man wird sich beispielsweise fragen, weshalb Ilias und Odyssee überhaupt ähnlich einander gegenübergestellt werden, welche Rolle ihre Attribute spielen und weshalb sie *als Personen* in einer Szene anwesend sind, die Homer unter die Götter erhebt.

Beide Fragen sind auch für die Statuengruppe aus Athen von entscheidender Relevanz, auch wenn die ideellen wie räumlichen Kontexte, innerhalb derer man beide Bildwerke rezipierte und ihnen eine Bedeutung zuschrieb, sich bei der Statuengruppe und dem Silberbecher deutlich unterschieden haben werden. Damit lassen sich zwar Gemeinsamkeiten in der Bildstrategie feststellen, auf die weiter unten eingegangen wird. Das Verständnis des Bildkonzepts und mögliche intendierte Aussagen hängen jedoch maßgeblich von weiteren Faktoren ab – beispielsweise wer in welchem Umfeld den Becher und die Statuengruppe betrachten konnte und sollte.¹¹

Über das Konzept der Personifikation auf dem Silberbecher hinausgehend setzt die Athener Statuengruppe noch ein Element dazu, das ihr Verständnis maßgeblich geprägt haben muss: Der Ilias im Bild ist ein Epigramm in ich-Rede gegenübergestellt (Abb. 4 und 5), so dass das Werk gleich zweifach präsent ist und mittels zweier Medien im Rahmen der Gruppe kommuniziert.

Ἰλιάς ἢ μεθ' Ὀμηρον ἐγὼ καὶ πρόσθεν Ὀμήρ[?]-
πάρσρατις ἴδρυμαι τῶι μὲ τεκόντι νέω[ι].¹²

*The Iliad, I that was both after Homer and before Homer,
have been set up alongside him that bore me in his earlier years.*¹³
(Übers. H. A. Thompson)

Das im elegischen Distichon verfasste Epigramm präsentiert als erstes Wort den Werkstitel „Ilias“ – denn ihre Personifikation ist es selbst, die hier das Wort ergreift. Sie spricht von sich, gleichzeitig mit ἴδρυμαι/*ich stehe, bin aufgestellt* bezugnehmend auf ihre Statue, von der auf der Plinthe nur noch die Reste der Füße zu sehen sind.

¹¹ Für eine mögliche Einbettung in die „homerischen“ Silberbecher und ihre Rezeption s. Squire 2011, 82f. mit Anm. 163.

¹² Agora Museum I 6628; edd. Thompson 1954, 62–65 Taf. 14c; weitere zentrale Literatur: Raubitschek 1954; Merkelbach 1979 (= SEG 29, 192); Jones 1985 (= SEG 35, 154); Kapetanopoulos 1987 (SEG 37, 153); Geagan 2011, 18f. C29. Zur weiteren Diskussion der Inschrift s. an späterer Stelle.

¹³ Thompson 1954, 63.



Abb. 4 und 5: Plinthe der Ilias mit Epigramm, Athen, Agora Museum I 6628.

II Die Athener Gruppe: Erhaltung und Rekonstruktion

Wie bereits lange bekannt, sind zur Plinthe mit Epigramm und der dort thematisierten Statuengruppe zwei Panzertorsi zugehörig (Abb. 6).¹⁴ Diese waren bereits 1869 zusammen im Bereich der Attalosstoa aufgedeckt worden, während die Statuenplinthe und ein Beinfragment aus einem byzantinischen Brunnen im Bereich der Mittelstoa stammen. Die Zusammengehörigkeit, die H. A. Thompson nach der Entdeckung 1953 herausstellte, ist nicht zu bestreiten: Die Plinthe überliefert einen linken Fuß in einem Stiefel, der auf eine Anhöhe gesetzt ist, während der rechte als Standbein leicht nach außen gedreht ist und auf dem Boden steht. Eine der beiden Panzerstatuen zeigt ein hierfür entsprechendes – und durchaus selten belegtes Standmotiv, wie es etwa auch bei Hadrianstatuen im Typ Hierapytna umgesetzt ist, der das Bein auf einen Gegner setzt.¹⁵



Abb. 6: Statuen der Odyssee und der Ilias im Panzer; Athen, Agora-Museum S 2038 und S 2039.

¹⁴ Athen Agora S 2038 (erh. H 1,43 m) und S 2039 (erh. H 1,29 m), beide aus pentelischem Marmor: Gurlitt 1869; Treu 1889; Thompson 1954, 63–65; Vermeule 1959–1960, 5. 57 Nr. 198. 199; Richter 1965, 53f. k; Stemmer 1978, 115–117 XII 1 (Odyssee); Krumeich 1995, 281; Cadario 2004, 345–347; Seaman 2005, 177–181; Leone 2013. Zur Bildhauersignatur des Iason auf der Odyssee: *IG II/III² 4313*; *DNO V*, 4171 (Klaus Stemmer).

¹⁵ Hierzu Bergmann 2010.

Die auf den ersten Blick männlich wirkende Panzerstatue erscheint bei einem Blick auf die Rückseite der Statue (Abb. 13a) plausibel als die im Epigramm in der Ich-Form sprechende Ilias:¹⁶ Dort gibt der auf dem Rücken liegende, lange Haarzopf die Figur trotz anderweitig fehlender weiblicher Körperelemente als Frau zu erkennen. Als ein – wenn auch nicht anpassendes – Verbindungsstück zur Basis erweist sich ein Beinfragment,¹⁷ das aufgrund der Ausarbeitung und Motiv der Schnürung und der Oberflächenbearbeitung zur Gruppe zugehörig ist.¹⁸ Es belegt zusammen mit dem Fußrest auf der Plinthe (Abb. 5), dass die Ilias (Löwen-)Fellstiefel trägt, die in der Ikonographie von Personifikationen und verschiedenen Göttern üblich sind, die aber auch kaiserliche Panzerstatuen tragen.¹⁹

Die ikonographisch äußerst seltene²⁰ Panzerung einer Frau findet ein Pendant im mitgefundenen zweiten Panzertorso, dessen Weiblichkeit zwar nicht durch lang getragenes Haar, aber durch prononcierte Brüste deutlich ist. Sie nimmt durch ein komplementäres, gespiegeltes Standmotiv mit hochgestelltem Bein auf die Ilias Bezug. Ein Unterschied zwischen beiden Torsi ist die Art der Panzerung – sie tragen nicht nur unterschiedliche Panzertypen, sondern diese sind auch noch unterschiedlich dekoriert. Während der Panzer der Ilias dem hellenistischen Typ des planen Muskelpanzers mit zwei Reihen Lederstreifen²¹ folgt und auf ihm nur ein *cingulum* zeigt, ist der zweite ein klassizistischer Panzer mit zwei Reihen Pteryges über einer Reihe Lederstreifen (Abb. 7). Er trägt als Reliefdekoration auf der Brust ein Bild der Skylla, die in der ersten Pterygesreihe durch Darstellungen von Polyphem, Sirenen und Aiolos ergänzt wird – allesamt Vertreter der Abenteuer des Odysseus. Sie demnach als Personifikation der Odyssee zu bezeichnen, liegt nahe.

Weitere Partien der beiden Statuen lassen sich erschließen:²² Die Odyssee trug im linken Arm ein Ruder, von dem noch das Ruderblatt am Oberarm sichtbar ist (Abb. 8). Die rechte Hand führte nach Ausweis der Arbeitsspuren auf dem Panzer nach vorne Richtung des Oberschenkels. Ob sie hier einen weiteren Gegenstand hielt, etwa ein

16 Anders Seaman 2005, 177, die jedoch die Rückseite der Statue mit dem langen Haarzopf unberücksichtigt lässt. Ihr Hinweis auf die Unterschiedlichkeit der beiden Statuen als Argument für die Nicht-Zugehörigkeit der Statue zur Gruppe erklärt sich durch das Gesamtkonzept, s. unten.

17 Athen, Agora Museum I 6628, erwähnt bereits in Thompson 1954, 62f.

18 So auch etwa: Leone 2013, 95.

19 Siehe Goette 1988, 401–448.

20 Stemmer verweist auf die wenigen Beispiele (Stemmer 1978, 115 Anm. 314), ergänzt von Leone 2013, 89 Anm. 3. Der östliche Nemesistyp im Panzer ist einige Male bezeugt wie auf einem Relief in Patras (Museum 687), s. *LIMC* VI (1992) 748f. s. v. Nemesis Nr. 165–171 (Erinyentypus) (Pavlina Karanastassis). Nach Karanastassis bestraft Nemesis im Schema des Feinde niedertretenden Pharao selbst. In Bezug auf den Kaiser, der hierbei gemeint ist, nimmt Nemesis also dessen militärische Gestalt an, um ihrer Funktion nachzukommen. Laube (2006, 69f.) verweist dagegen auf Nemesis als Kosmokratorin. Zu ergänzen ist eine Provinzpersonifikation vom Hadrianeum in Rom (Hispania?): Rom, Musei Capitolini/Konservatorenpalast 767: Sapelli 1999, 64f. Nr. 19 mit Abb.

21 Zur Unterscheidung von Panzertypen s. u. a. Vermeule 1959–1960, bes. 3–6; Stemmer 1978, 2.

22 Zur Rekonstruktion grundlegend: Treu 1889, 165f.



Abb. 7: Panzerdekoration der Odyssee: Skylla, Aiolos, Sirenen und Polyphem, Athen, Agora Museum S 2039.

aplustre, ist nicht zu entscheiden. Die Ilias stützte sich dagegen mit der linken erhobenen Hand auf eine Lanze, während der rechte Arm der Statue nach unten genommen und leicht nach vorne angewinkelt war. Die Ansatzspuren am Oberarm zeigen, dass das in der Scheide steckende Schwert verkehrtherum in der rechten Armbeuge getragen wurde, so dass sie den Schwertknauf in der Hand gehalten haben muss (Abb. 9). Das Schwertband ist um die Scheide gewickelt. Die Panzerung und Bewaffnung der beiden Personifikationen hat wahrscheinlich eine Entsprechung im Tragen eines Helms gefunden, mindestens bei der Ilias, bei der vorstellbar ist, dass ein Helm über die Stirn geschoben über dem langen Haarzopf aufsaß.

Wie aus dem Epigramm in Verbindung mit der Komposition der beiden Torsi hervorgeht, müssen Ilias und Odyssee eine (Sitz-)Statue des Homer flankiert haben.²³ Die Ilias wendet ihren Kopf nach rechts, mit der linken Hand stützte sie sich auf eine Lanze und setzte das linke Bein auf eine Anhöhe. Da sich die Statue damit sehr deutlich formal zu ihrer linken Seite hin abschließt und nach rechts orientiert,²⁴ ist wahr-

²³ Treu 1889, 168; Thompson 1954, 63; Camp 1990, 195; Krumeich 1995, 281; Leone 2013, Abb. 11. Zu Homerbildern u. a.: Boehringer/Boehringer 1939; Richter 1965, 45–56. Zu sitzenden Dichter- und Denkertypen auf Ringsteinen Lang 2012, 80–98. Die Überlegung, ob Homer in der Athener Gruppe nur eine Buchrolle hielt oder lesend gezeigt war, kann natürlich nicht entschieden werden (vgl. die Sitzstatuen mit gehaltener Buchrolle bei: Birt 1907, 85–91).

²⁴ Anders etwa häufiger Virtus/Roma, wenn sie ihren Fuß auf einen Helm/Globus setzt. Dann stützt sie sich üblicherweise mit der jeweils anderen Hand auf einen Speer und schafft damit einen chiastischen Ausgleich des Standmotivs, s. die Tafelabb. in *LIMC VIII* (1997) s. v. Virtus. Bei der Ilias ist kein derartiger Ausgleich umgesetzt.



Abb. 9: Die Ilias trägt das Schwert in der Scheide steckend mit dem Griff nach unten im rechten Arm, Athen, Agora Museum S 2038.

Abb. 8: Reste des Ruders am Oberarm der Odyssee, Athen, Agora Museum S 2039.

scheinlich, dass sie zur Linken Homers aufgestellt war – und ihm demnach ihren Kopf zuwandte.²⁵ Weitere eindeutige Hinweise auf die Aufstellung der Gruppe fehlen, etwa zur Frage der Basen. Die erhaltene hohe und auf ihrer Vorderseite beschriftete Plinthe

²⁵ Thompson dagegen nahm mit Verweis auf die Darstellung Homers auf dem Archelaos-Relief und dem Silberbecher in Neapel (s. zu beiden Anm. 10) an, dass sie zur Rechten Homers stand („the place of honor on the poet’s right“): Thompson 1954, 64; ähnlich Leone 2013, Abb. 11. Diese Vergleiche für Gruppen von Homer, Ilias und Odyssee sind aber keineswegs verbindlich. Vergleicht man etwa das stark beschädigte Mosaik aus einem Raum an der Agora von Seleukeia/Pamphylien (Antalya Museum, abgebildet bei Seaman 2005, Abb. 13.9) steht Ilias zwar zur Rechten Homers, trägt die Lanze aber in der rechten Hand und wendet sich mit dem Kopf zu Homer in der Mitte zurück. Überträgt man die Phänomene auf die Agora-Gruppe, muss die Ilias mit der Lanze in der linken Hand und der Kopfwendung zur Linken Homers gestanden haben. Von einer ikonographischen Tradition der Gruppenkomposition kann aufgrund der Diversität der Darstellungen nicht ausgegangen werden.

der Ilias war nicht eingelassen, sondern nur aufgesetzt.²⁶ Ob die drei Statuen jedoch eine gemeinsame Basis hatten oder separat, etwa in Nischen, nebeneinander aufgestellt waren, wird ohne (Be-)Funde ungeklärt bleiben.²⁷ Vorstellbar wäre etwa auch eine Exedrasituation mit Homer in der Mitte.

Von archäologischer Seite ist mehrfach eine Entstehung der Torsi in traianisch-hadrianischer Zeit mit stilistischen und motivischen Argumenten plausibel gemacht worden,²⁸ ebenso wie das Epigramm der Ilias und die Bildhauersignatur des Iason, die sich in den Lederlaschen der Odyssee findet, paläographisch in diese Zeit datiert werden.²⁹ Dennoch kam in jüngerer Zeit der Vorschlag auf, dass die Statuen früher entstanden sein könnten. Anlass der Datierungsrevision ist die immer wieder aufkommende Frage, ob das Epigramm auf den mit dem Ehrentitel *Neos Homeros* bezeichneten Iulius Nikanor anspielt, dessen Lebenszeit üblicherweise augusteisch oder wenig später angenommen wird.³⁰ Gegen eine signifikant frühere Datierung der Torsen

26 Profilierte bzw. hohe Plinthen sind in der Kaiserzeit ein häufig bezeugtes Phänomen. Darunter belegen die gut dokumentierten Beispiele aus dem Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia exemplarisch, dass solche hohe Plinthen ohne Verklammerung und Verdübelung auf Basen aufgesetzt werden konnten: Bol 1984, 13f., s. bspw. Taf. 221.

27 Die Position der Inschrift auf der Plinthe sieht vor dem Hintergrund der sonst üblicheren mittleren Positionierung kaiserzeitlicher Inschriften ungewöhnlich aus. Die beiden Zeilen schließen fast ohne Abstand an der linken Blockkante an, müssen jedoch nach rechts hin etwas Abstand zur Blockkante gehabt haben. Diese auffällige Orientierung nach links könnte mit dem Bezug der Statue auf Homer erklärt werden. Daraus lässt sich jedoch nicht schließen, dass links direkt ein weiterer Block anschloss. Die Plinthe der Ilias scheint auf der linken und rechten Seite eine ähnliche Oberflächenbearbeitung (Pickung) wie die Vorderseite der Plinthe der Marmorreplik des Apollon Lykeios in New York (Metropolitan Museum 03.12.15, Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247002> [Stand: 30.10.2020]) oder die Plinthe der Protesilaos-Replik in New York (Metropolitan Museum 25.116 Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251929> [Stand: 30.10.2020]) zu zeigen. Die gröbere Bearbeitung der Seiten im Gegensatz zur geglätteten Vorderseite der Iliasplinthe spricht demnach nicht für direkt aneinander anschließende Blöcke. Die Vorderseite hatte man geglättet, weil dort die Inschrift angebracht werden sollte. Eine weitere Erklärungsmöglichkeit für das Layout wäre ein Archaismus, worauf mich J. Fouquet hinwies. S. hierzu Aleshire 1999 (Layout als eine Möglichkeit, auf Älteres Bezug zu nehmen).

28 Treu 1889, 166 f; Stemmer 1978, 116f. Oftmals als sich gegenseitig bestärkende Datierung über die Zuweisung zur Pantainosbibliothek.

29 Zur Bildhauersignatur des Atheners Iason: *IG II/III² 4313*; *DNO 4171* (frühes 2. Jh. n. Chr.) mit Literaturverweisen (K. Stemmer); Verweis auf die Ähnlichkeit einer Inschrift aus der Pantainosbibliothek: Thompson 1954, 64.

30 Die Rekonstruktion eines „neuen Homers“ in der Inschrift geht auf einen Vorschlag von Raubitschek zurück, in dem dieser eine neue Lesart der zweiten Inschriftenzeile vorlegte. Nach ihm war die Ilias neben einer Statue ihres „neuen Vaters“ aufgestellt und nicht neben dem, der sie als junger Mann geboren hatte (= Homer): Raubitschek 1954. Dieser neue Vater der Ilias sei Iulius Nikanor gewesen, dem die Athener im 1. Jh. n. Chr. aufgrund seiner Verdienste die Ehrentitel „Neos Homeros“ und „Neos Themistokles“ (*IG II² 3786–3789*) verliehen hätten. Merkelbach, der diesen Gedanken aufgriff, sah mit $\mu\epsilon\theta'$ Ὅμηρον und $\pi\rho\acute{o}\sigma\theta\epsilon\nu$ nicht die Ilias des Homer angesprochen, sondern Werke, die die Geschehnisse vor denen der homerischen Ilias (also aus den Kyprien) und nach ihr (etwa

sprechen neben den Untersuchungen³¹ von Georg Treu und Klaus Stemmer die jüngeren Analysen der Statuentorsi: Matteo Cadario datierte so die Statuen zwar spätf flavisch-traianisch, sah aber in der Ausführung der Pteryges der Odyssee schon Hinweise auf die in hadrianischer Zeit übliche Ausarbeitung mit größerer Relieftiefe.³² Silvio Leone betonte dagegen die Ähnlichkeiten zu Panzerstatuen Hadrians aus Athen und anderen Orten Griechenlands und schlug daher eine Datierung in die erste Hälfte des 2. Jh. n. Chr. vor.³³ Eine Entstehung der Statuen während der Regierungszeit Traians oder Hadrians ist nach den dort genannten Vergleichen am plausibelsten.

III Die Aussage der Athener Gruppe

Bevor nach dem Zusammenhang zwischen dem Epigramm und dem Bildkonzept der Gruppe gefragt werden kann, muss zunächst das bildliche Konzept eingehend analysiert werden. Hierfür ist zunächst relevant, dass es sich um eine Statuengruppe mit Homer in der Mitte handelt, der der formale Bezugspunkt beider Frauenstatuen ist. Damit muss relativ schnell klar geworden sein, dass es sich hierbei um Personifikationen der Ilias und Odyssee handelt, die hier neben ihrem Urheber als Personifikationen standen. Hierfür musste man natürlich Homer identifiziert haben und in Bezug auf die weiblichen Gestalten entweder die Inschrift(en) zumindest partiell gelesen haben oder „Signal“-Elemente wie die Skylla auf dem Panzer mit Homer in Beziehung gesetzt haben. Die Präsenz seiner beiden Werke verwies damit deutlich auf den

wie die Aithiopsis) beschreiben – deren Autor wäre dann seiner Meinung nach ein „neuer Homer“: Merkelbach 1979 (= SEG 29, 192). Follet sprach sich so für Iulius Nikanor als Stifter der Gruppe aus, indem sie den von G. Treu (1889, 167) herangezogenen Vergleich zum inzwischen als neronischen Torso mit Titusporträt identifizierten Statue aus Olympia (Olympia, Museum A 126: Hitzl 1991, 46–49 Nr. 4 Taf. 20–25) aufgriff und für eine Frühdatierung der Statuengruppe deutete, welche dann näher zur Lebenszeit des Nikanor passen würde: Follet 2004, bes. 149–151. Treu setzte die Torsi aber nicht in direkte zeitliche Nähe zur olympischen Statue, sondern ordnete sie zeitlich zwischen die Panzertorsi aus der Exedra des Herodes Atticus in Olympia und den Kaiserstatuen aus dem Metroon, besonders dem „Titus“ – seiner Meinung nach demnach passend zur Datierung der Inschrift und der von ihm vorgeschlagenen Kontextualisierung mit der Hadriansbibliothek in trajanische oder hadrianische Zeit, s. Treu 1889, 167f. Auch Kapetanopoulos (1987, 1–5) sah Nikanor als Stifter der Gruppe (jedoch mit späterer Datierung: zwischen 61/62 und 107/108 n. Chr.) und zudem auch ggf. als Verfasser des Epigramms, nicht aber als Verfasser einer neuen Ilias – der Ilias Latina, wie es Raubitschek annahm (Raubitschek 1954). Raubitschek schlug zur Lösung der Datierungsproblematik vor, dass die beiden Statuen der Ilias und der Odyssee erst im 2. Jh. n. Chr. einer Statue des Nikanor hinzugefügt wurden und so ein Gruppenzusammenhang erst hergestellt worden wäre: siehe Raubitschek 1954, bes. 317 Anm. 3. Zur Datierungsproblematik des Iulius Nikanor s. ausführlich u. a. Habicht 1996 (in Bezug zum Ilias-Epigramm S. 86f.); Jones 2011, 82f.

³¹ Treu 1889, 166f.; auf ihn Bezug nehmend Thompson 1954, 64; Stemmer 1978, 116f.

³² Cadario 2004, 346f.

³³ Leone 2013, 99–101. Das Argument des hellenistischen Panzers der Ilias für eine hadrianische Datierung erscheint mir jedoch nicht schlüssig, s. Anm. 111.

Umstand, dass Homer mit ihnen berühmt geworden war und jeder mit diesen, für die Nachfolgezeit maßgeblichen Werken seinen Namen verband. Dies allein mag bereits genügt haben, die Statuengruppe in ihrer Grundkonzeption zu erklären.

Ein Element mag hierbei jedoch irritiert haben und dazu angeregt haben, sich genauer mit der Gruppe zu beschäftigen: Man erwartete vom Erscheinungsbild derartiger Personifikationen, wie sie Ilias und Odyssee sind und wie es sie in der Kaiserzeit vielfach gab, dass sie weiblich aussahen, was in der Regel auch ein entsprechendes Gewand umfasst.³⁴ Obwohl ihre Weiblichkeit eindeutig zu erkennen ist, ist sie nicht allzu prononciert herausgestellt: Bei der Ilias gab sich ihr Geschlecht nur am ehemals behelmten Kopf und der Haartracht zu erkennen, bei der Odyssee sind darüber hinaus Brüste unter dem Panzer angegeben, die jedoch zum Teil das Paludamentum verdeckt.

Vor diesem Hintergrund bestimmt die Panzerung in Verbindung mit dem Haltungsmotiv das Erscheinungsbild der beiden Personifikationen immens und rückt sie in die Nähe zu den zahlreichen zeitgenössischen Panzerstatuen, die als Ehrenstatuen verdienter Feldherren/Kaiser aufgestellt waren. Frauen im Panzer waren extrem ungewöhnlich, vielleicht sogar im Athen des 2. Jh. n. Chr. gänzlich unbekannt, und regten sicherlich dazu an, die Panzerung zu erklären.³⁵

Der Panzer der Ilias zeigt einen durch und durch männlichen Oberkörper in Form des Muskelpanzers, der mit seinem Verzicht auf Brustschmuck den nackten und muskulösen Oberkörper mit markanter männlicher Leistenlinie in den Vordergrund stellt.³⁶ Ihr Panzer bildet damit den größtmöglichen Kontrast zur eigentlich weiblichen Figur. Dieser Fokus auf die männliche Erscheinung, den Helm, Schwert und Speer ergänzen, kann bei der Ilias als inhaltlich charakterisierend und zugleich identifizierend verstanden werden,³⁷ wenn man ihn attributiv auf das dichterische Werk bezieht: gemeint sind die kriegerischen Kämpfe um Troja. Die Ilias hat sich wie einer ihrer Helden bekleidet und gerüstet, der in siegreicher Pose dasteht.

Den Panzer der Odyssee zu erklären, dürfte um ein vielfaches schwieriger gewesen sein, denn es fällt schwer, ihn konkret attributiv auf Odysseus zu beziehen. Für kriegerische Erfolge war Odysseus weniger bekannt, vielmehr für seine erfinderische List. Trotzdem kann als Pendant zu den in der Ilias besungenen Helden vor Troja eine Leistung hervorgehoben werden – Odysseus bezwingt trotz seiner vielfachen Irrfahrten und

³⁴ Die Weiblichkeit geht aus dem Genus der beiden Worte hervor, s. Seaman 2005, 178. Personifikationen, die eine spezifische Kleidung (etwa Hosen) tragen, sind vor allem im Bereich der Provinzdarstellungen bezeugt. Dies führte konsequenterweise anfänglich dazu, die beiden Statuen von der Agora als Provinzpersonifikationen zu deuten (s. Gurlitt 1869, 163), bevor Treu (1889) noch ohne die Inschrift zu kennen den Vorschlag gemacht hatte, es handle sich um die Werke Homers.

³⁵ Auf den erhaltenen Beispielen (s. Anm. 10) sind keine Panzer bezeugt. Zu den Personifikationen: Seaman 2005; *LIMC* V (1990) 647f. s. v. Ilias (Effie Lygouri-Tolia); *LIMC* VI (1992) 942f. s. v. Odysseia (Effie Lygouri-Tolia). Zu den wenigen Belegen von Frauen im Panzer s. Anm. 20.

³⁶ Siehe Squires Überlegungen zum Körper- / Panzerkonzept des Augustus Primaporta: Squire 2013, bes. 243–245, 260–264.

³⁷ Siehe zur Unterscheidung: Dietrich 2018, 141–172 (Kap. IIIa).

letztlich trotz Widerstandes des Poseidon das Meer und kommt erfolgreich zuhause in Ithaka an. Auf die Irrfahrten über das Meer verweist nun konkret das Ruder im Arm der Odyssee. Ein weiteres Element unterstützte in der Konzeption der Odyssee diesen Fokus auf das Meer: sie muss den rechten Fuß ursprünglich auf eine Prora gesetzt haben.³⁸ Denn meist begründet sich das Hochstellen des Beines in einem konkreten Gegenstand, etwa wenn bei Feldherrenstatuen der Fuß auf einen unterlegenen Gegner gesetzt wird. Die auf der Plinthe erhaltene Anhöhe, auf die die Ilias ihren Fuß setzt (Abb. 5), lässt in ihrer aktuellen Erhaltung keine identifizierbare Gestalt eines Gegenstandes oder eines Landschaftselements erkennen – für eine Pelta beispielsweise, an die die halbrunde Grundstruktur auf den ersten Blick erinnern könnte, passt nicht, dass die Anhöhe nach hinten hin ansteigt. Die Haltung unterstreicht zwar eine machtvolle Position, liefert aber alleine noch keine überzeugende Erklärung im Rahmen der Gruppe. Es ist vorstellbar, dass eventuell eine Bemalung die ursprüngliche Identifizierung der Anhöhe gewährleistete. Sicherlich sollte aber hierdurch auch ein ähnlicher Gesamteindruck von Odyssee und Ilias als Pendants erzeugt werden. Für die Odyssee kommt dabei in erster Linie eine Prora in Frage, wie es in der kaiserzeitlichen Neptun-Ikonographie bekannt ist, der damit als Meeresherrscher gezeigt ist.³⁹

Wieso aber der Panzer? Wenn es nur darum gegangen wäre, in der Personifikation der Odyssee ihren Protagonisten nicht nur als listenreich, sondern auch als Meeresbezwinger zu charakterisieren, braucht es eigentlich den Panzer nicht, auch wenn er eine vordergründige Erklärung in diesem Aspekt finden mag. Vielmehr bleibt der Panzer ein irritierendes Element, auch wenn er sich – um eine weitere Erklärungsmöglichkeit anzuführen – dazu geeignet haben mag, auf ihm die Abbreviationen einiger seiner Abenteuer darzustellen: Die Skylla ist so in der Mitte des Brustpanzers gut zu sehen. Andere Abenteuer verstecken sich jedoch geradezu als miniaturhafte Bilder in den Pteryges, was noch dadurch verstärkt ist, dass sie sich den allgemeinen Dekorschemata von Pteryges-Verzierungen unterordnen: Polyphem und Aiolos sind nur als Kopf und in der ersten Reihe symmetrisch angeordnet an jeweils einem Ende gezeigt. Die Sirenen folgen ebenfalls der symmetrischen Struktur der ersten Pteryges-Reihe. Die zweite Reihe zeigt mit Helm, Widderköpfen und Blitzbündel Motive, die sonst auf Panzerstatuen gut bekannt sind.⁴⁰ Wenn der Panzer also eher Mittel zum Zweck gewesen wäre, um Personen aus der Odyssee zu zeigen: Wieso stellte man die Bilder dann aber so wenig deutlich heraus und fokussierte sich vor allem auf die Skylla? Die wahrscheinlichste Lösung dieser Frage ist, dass der Panzer (und die Skylla) selbst eine weitere Aussage liefern sollte.

³⁸ So auch schon Treu 1889, 166, der dies aus dem *aplustre* der Odyssee auf dem Archelaos-Relief entwickelt.

³⁹ Siehe den Typus Lateran, der bisweilen (abgewandelt) in verschiedenen Bildmedien den Fuß auf die Prora stützt: etwa: *LIMC VII* (1994) 487f. Nrn. 46–49. 56. 61. 62; 496f. (Erika Simon).

⁴⁰ Lediglich das Blitzbündel ist selten: Stemmer 1978, 164. Zu Pterygesverzierungen und Dekorschemata s. Stemmer 1978, 162–166.

Denn sieht man die Statuengruppe vor dem Hintergrund ihrer kaiserzeitlichen Entstehung und ihrem Fundort im Bereich der Athener Agora, der ein Indiz für eine Aufstellung dort oder im Bereich der kaiserzeitlichen Bauprojekte im näheren Umfeld (wie der Hadriansbibliothek) liefert, treten als Vergleich der Panzerung (in Verbindung mit dem Haltungsmotiv) die zahlreichen zeitgenössischen Panzerstatuen vor Augen, die als Ehrenstatuen verdienstvoller Feldherren/Kaiser aufgestellt waren. Mit dem Blickwinkel einer zeitgenössischen politischen Bildsprache fallen dabei bei der Odyssee mehrere Elemente auf, die auf das Meer und die Herrschaft über die See hinweisen: Da ist zum einen das Ruder in ihrem linken Arm (Abb. 8), zum anderen aber auch die Skylla als Brustbild des Panzers (Abb. 7). Als Brustschmuck von Feldherrenstatuen kann sie unter anderem den Bezug auf einen konkreten Seesieg oder generell auf die militärische Macht über das Meer herstellen.⁴¹ Die Skylla scheint am Ausgang der Republik eine besondere Rolle in der Repräsentation der Seemacht gespielt zu haben, da Sextus Pompeius sie im Zuge seiner eigenen Rückführung auf Neptun als Bildzeichen für die eigene Seemacht verwendet; Augustus greift in der Folge von Actium dieses Bildmotiv und seine Semantik auf.⁴² Dasselbe gilt für die Prora, auf die die Odyssee ihren Fuß setzte: In politischen Bildern nimmt sie als singuläres Zeichen oder zusammen mit Panzerfiguren Bezug auf einen konkreten Seesieg oder kennzeichnet eine generelle Seemacht.⁴³ In der Münzprägung des Sextus Pompeius wird so mittels der Neptunfigur, der den Fuß auf eine Prora setzt, ein Anspruch über die Seeherrschaft dargelegt.⁴⁴ In der Folge adaptierte man in der Münzprägung des Augustus nun auch dieses Motiv nach dem Sieg über Pompeius.⁴⁵ So wird Augustus in Feldherrenrüstung auf einer Provinzialprägung aus Pella im Schema des Neptun mit dem Fuß

41 Siehe Stemmer (1978, 157) zu mehreren Deutungsmöglichkeiten maritimer Motive auf Panzern. Die Beispiele mit weiterer Literatur bei Schäfer 2017, 342f. mit Anm. 41–43. Schäfer schließt hiervon jedoch die Odyssee explizit aus, weil sie ja eine Personifikation des homerischen Werks sei: Schäfer 2017, 342 Anm. 39. Meiner Meinung nach ist der Bezug gewollt. Zur römischen Skylla s. auch Stilp 2011, 18–25.

42 Hierzu zentral Schäfer 2017, bes. 340–348.

43 Zudem sind Verbindungen von Personifikationen mit Prorai sind keine Seltenheit, etwa im Fall der Fortuna und der Victoria (in Zusammenhang zu Seesiegen/Seemacht). Zur Victoria auf Prora etwa: *LIMC* VIII (1997) bspw. 246 Nr. 84 mit Abb. (Rainer Vollkommer). Zur Fortuna, die den Fuß auf eine Prora setzt s. *LIMC* VIII (1997) bspw. 131 Nr. 91 mit Abb. s. v. Fortuna (Frederico Rausa). Aber auch die Personifikation der Annona setzt bisweilen in der Münzprägung (etwa *RIC* III 145 Nr. 964 oder *RIC* IV 1, 159 Nr. 501) den Fuß auf die Prora und hält einen Korb mit Ähren. Dies spielt auf den Seehandel mit Getreide an, der die kaiserliche Macht über die Seewege voraussetzt. Zur Annona: *LIMC* I (1981), 795–799 s. v. Annona (Henriette Pavis d'Escurac).

44 Kersten 2019, bes. 184–193. S. auch: La Rocca 1987–1988, bes. 265–270. Es könnte sich bei der in mehreren Münzprägungen (etwa *RRC* 511/3) erscheinenden Figur, die ihren Fuß auf die Prora setzt, um Sextus Pompeius in Gestalt des Neptun handeln. Denn in einer anderen Prägung hat diese Figur einen Helm (*RRC* 511/4): La Rocca 1987–1988, 269; Klöckner 1997, 55f.

45 Zum Bildmotiv des adaptierten Neptunschemas als Verweis auf die Seemacht Octavians: Klöckner 1997, 57f.

auf der Prora gezeigt.⁴⁶ Sollte die Odyssee in der rechten Hand ein *aphlaston/aplustre* gehalten haben, wie es auch auf dem Archelaos-Relief der Fall ist (Abb. 12), hätte sich der visuelle Bezug zum Schema des meerbeherrschenden Neptun und dem auf dem Meer siegreichen Feldherren noch verstärkt, weil auch dieses Attribut in der Feldherrenikonographie gut bezeugt ist.⁴⁷

In der römischen Bildwelt könnte demnach die Odyssee, hätte sie nicht ihre Weiblichkeit (und vielleicht den Pilos des Odysseus auf dem Kopf), als auf dem Meer siegreicher Feldherr verstanden werden. Ihre Weiblichkeit weist sie, genauso wie das Ruder und ggf. eine Kopfbedeckung wie dem Pilos, natürlich eindeutig als Personifikation aus.

Mit diesen Bildelementen könnte man sie daher auch ohne Weiteres als Personifikation der Herrschaft über das Meer verstehen. Bezieht man diese visuell im zeitgenössischen kaiserzeitlichen Umfeld klar aufgerufene Bildassoziation auf die Personifikation der Odyssee, kann man diesen Aspekt – wie eingangs geschildert – auf ihren Protagonisten Odysseus zurückführen, dessen Irrfahrten über das Meer letztlich trotz Widerstandes des Poseidon erfolgreich zuhause in Ithaka enden. Die Skylla ist dabei im Bild doppelt verständlich – als Zeichen der Beherrschung des Meeres im o.g. Sinne und als Gegnerin des Odysseus in einem seiner vielen Abenteuer.

Mit ihrer außergewöhnlichen Bewaffnung und politischen Semantik ist die Odyssee aber nicht alleine. Auch die bildliche Gestaltung der Ilias kann man unterschiedlich, von Seiten der politischen Bildsprache und von Seiten der Personifizierung des dichterischen Werkes, verstehen. Mit der Panzer-Paludamentum-Statue, die den Fuß auf eine Anhöhe setzt, ist bei der Ilias ein Modus im Bild gewählt, der in der politischen Bildsprache der Kaiserzeit eindeutig auf Krieg und die kriegerische *virtus* inklusive der militärischen Sieghaftigkeit hinweist – eigentlich steht hier ein siegreicher Feldherr. Die Ilias kann demnach so verstanden werden, dass sie die kriegerische *virtus* ihrer Helden verkörpert. Dabei ist sie bezeichnenderweise nicht so dargestellt, dass sie mit der ikonographisch gut bekannten Virtus (oder gar Roma) verwechselt werden könnte.⁴⁸ Von deren Darstellungsmodi unterscheidet die Ilias in erster Linie der Panzer, den Virtus und Roma nie tragen. Ansonsten sind die Darstellungselemente fast zum Verwechseln ähnlich gewählt, wenn man Helm, Speer, Löwenfellstiefel und das Standmotiv bedenkt (Abb. 10).⁴⁹

Die augenscheinliche ‚Denomination‘ der Statue als siegreicher Feldherr wird mit Blick auf einige weitere Aspekte deutlicher. Die Ilias trägt das Schwert nicht kampfbereit, sondern mit dem Griff nach unten in der Scheide steckend in der rechten Arm-

⁴⁶ Provinzialprägung aus Pella, ca. 26 v. Chr.: *RPC I*, S. 297 Nr. 1548 mit Abb.; Gaebler 1935, 97 Nr. 21 Taf. 19, Nr. 14. <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/1/1548> (Stand: 26.10.2020).

⁴⁷ Kersten 2019, 188 zur Aussage in Bezug auf die Pompeius-Münzprägungen.

⁴⁸ Zur Ikonographie s. Milhous 1992; *LIMC VIII* (1997) 273–281 s. v. Virtus (Thomas Ganschow); Pfanner 1983, 67–69.

⁴⁹ Siehe etwa auf dem Augustus-Becher von Boscoreale (hier abgebildet Abb. 10): Paris, Louvre BJ2366; hierzu u. a. Milhous 1992, 241–243 (speziell zu Virtus und Honos).



Abb. 10: Virtus in machtvoller Pose als Begleiterin des Augustus auf einem Silberbecher aus Boscoreale, Paris, Louvre BJ2366.

beuge. Das passiv in der Hand gehaltene Schwert lässt sich häufiger bei kaiserzeitlichen Porträtstatuen antreffen, beispielweise, aber nicht nur, bei den Statuentypen, die auf klassische Vorbilder zurückgehen, wie dem Diomedes.⁵⁰ Das Schwert liegt als Attribut dabei oft in der linken passiven Hand und ist damit nicht in die aktive Handlung der Statuen einbezogen, wofür tendenziell die rechte Hand steht.⁵¹ Dieses Motiv ist auch für mehrere Personifikationen – der politischen (Abb. 10) wie nicht-politischen Bildsprache (Abb. 11) bezeugt, die allesamt kein situatives Potenzial zur Aufnahme einer konkreten Kampfhandlung zeigen: Auf einem marmornen Relief aus Istanbul⁵² etwa erhält die als Skene benannte Personifikation der Bühne von dem vor ihr sitzenden Euripides eine Maske (Abb. 11). Sie trägt ein Schwert im rechten Arm in der Scheide steckend und mit dem Griff nach unten.

⁵⁰ Siehe Maderna 1988, bes. 62 (zum Diomedes und der Verlagerung des Schwerts in die linke Hand bei den kaiserzeitlichen Porträtstatuen dieses Typs), 89 (zum Hermes Richelieu und der Ersetzung des Kerykeion in der Linken durch ein Schwert); Dietrich 2018, 125. Für ein exemplarisches Beispiel aus dem Bereich der Panzerstatuen siehe die Statue des Hadrian aus Hierapytna (Istanbul, Archäologisches Museum 50), bei der Ansatzspuren in der linken Hand und ein Dübelloch im Ellbogen erhalten ist (identische Pose zur Virtus auf dem Augustusbecher, Abb. 10): Bergmann 2010, 209 mit Anm. 6; 211. Hier passt es zum Motiv der machtvollen Ruheposition.

⁵¹ Zu diesem Attributverhältnis zur Figur, das in einer längeren Tradition steht, siehe ausführlich Dietrich 2018, 114–137.

⁵² Istanbul, Archäologisches Museum 1242; Richter 1965, 137 IIb Abb. 767; Schefold 1997, 342f. Abb. 216 (um 120/130 n. Chr.); Schefold spricht seltsamerweise von einem abgebrochenen Schwert, Richter von einer Schriftrolle.



Abb. 11: Euripides überreicht *Skene* eine Maske. Sie hält ihr Schwert mit dem Griff nach unten in der Scheide. Relief, Istanbul, Archäologisches Museum 1242.

In ähnlich attributiver Weise ist schon das Schwert der Ilias auf dem Archelaos-Relief gezeigt (Abb. 12). Und so kann auch die Ilias von der Agora das Schwert nicht ohne weiteres aus der Scheide ziehen und in die rechte Schwerthand nehmen, wie dies theoretisch bei einem passiven Halten des Schwertes in der linken Hand möglich wäre. Bei ihr ist die Passivität also noch dadurch betont, dass das Schwert in der rechten Armbeuge liegt und damit die rechte Hand keine sonstige aktive Handlung ausführen kann. Das Attribut ist damit rein charakterisierend zu verstehen. Das fehlende aktive Handlungspotenzial unterstützt auch das Standmotiv von Ilias und Odyssee. Beide setzen einen Fuß auf eine Anhöhe auf. Im Erscheinungsbild der Personifikationen wird damit eine momentane, eher statische Präsenz der Figuren vermittelt, die nicht dem häufig polykletisch anmutenden Pendelschritt kaiserzeitlicher Panzerstatuen folgt, der potenzielle Beweglichkeit und damit Handlungsfähigkeit zeigt. Mit dem aufgesetzten Fuß ist damit eine machtvolle Position beschrieben, die in der Kaiserzeit in der Herrscherikonographie fest verankert ist⁵³ und die demnach auch *Virtus* als Verkörperung der kaiserlichen militärischen Leistungsfähigkeit (Abb. 10) oder Roma in ihrer weltbeherrschenden Macht in gleicher Weise zeigen.

Ein Unterschied zu einer typisch zeitgenössischen Panzerstatue ist die Wahl des Panzertyps: Die Ilias trägt einen hellenistischen Muskelpanzer mit ausgeprägter

⁵³ Klöckner 1997, 50–52.

Leistenlinie, *cingulum* und zwei Reihen Lederlaschen,⁵⁴ nicht den weitaus häufiger in der Kaiserzeit verwendeten (auf klassische Vorbilder rekurrierenden) Panzer mit zungenförmigen Pterygesreihen und Panzerrelief, wie ihn die Odyssee trägt.⁵⁵

Aber auch wenn vordergründig nachvollzogen werden kann, dass die Ilias mit ihrer gesamten Rüstung und Pose die kriegerische Virtus ihrer homerischen Helden verkörpert, ist der Fokus auf diesen militärischen Aspekt bei beiden Statuen erklärungsbedürftig. Notwendig für die attributive Kennzeichnung der beiden Werke war dies keineswegs, denn auch auf anderen Darstellungen trägt die Ilias zwar Waffen (Abb. 3, 12), nie betrifft dies aber ihren Körper mit seiner weiblichen Bekleidung, wie es bei Personifikationen üblich ist. Nicht einmal Virtus als *die* Personifikation der militärischen Leistungsfähigkeit des Kaisers bekleidet sich mit (s)einem Panzer.⁵⁶

Wenn dies also Ilias und Odyssee in einer Homergruppe tun, muss es eine besondere Bedeutung haben. Und diese kann nur darin liegen, dass man mit der Panzerung eine bestimmte Aussage treffen wollte, die nicht von den üblichen Möglichkeiten, eine Personifikation mit bestimmten Attributen auszustatten, umfasst war. Der Schlüssel liegt hierbei, wie ich vorschlagen möchte, in einer zweifachen Sehweise der beiden Statuen, die von ihrer auffälligen Pendantbildung ihren Ausgang nimmt und deren visueller Impuls die Panzer und das Haltungsmotiv sind. Auf der einen Seite sind sie die Personifikationen der dichterischen Werke Homers, deren Attribute den Werkinhalt und seine Protagonisten beschreiben und charakterisieren. Darin können letztlich auch weitgehend die Panzer und das Haltungsmotiv eine Erklärung finden, wie zuvor beschrieben. Diese beiden Elemente aber im 2. Jh. n. Chr. nicht (auch) vor dem Hintergrund der politischen Bildsprache zu deuten, ist nicht vorstellbar, da der Gesamteindruck eindeutig in diese Richtung weist: Dieser Rahmen lässt die beiden Statuen nämlich auf der anderen Seite auch als die personifizierte Herrschaft über Land und Meer verstehen. Die Ilias stellt dabei als Pendant zur Odyssee die Macht zu Lande dar.

Ein solches Verständnis, das seinen Ausgangspunkt in der politischen Bildsprache findet und den Bildmodus mit den dort zahlreich vertretenen Personifikationen wie Virtus gemeinsam hat, bedeutet aber, dass sich die Aussage der Herrschaft über Land und Meer nicht (nur) auf die Personifikationen und damit die Werke selbst beziehen kann, sondern (auch) auf Homer bezogen werden muss, der in der Mitte der

⁵⁴ Siehe Laube 2007, 41–45 (Beispiele etwa am Fries von Lagina, dort Taf. 13,3; und am Pergamonaltar Taf. 14,3); grundsätzlich Cadario 2004.

⁵⁵ Siehe zum Panzertyp Stemmer 1978.

⁵⁶ In Einzelfällen ist bei der Personifikation von Honos (oder des Genius Populi Romani) ein Panzer bezeugt, der etwa in der Musterungsszene auf dem Traiansbogen von Benevent einen Panzer trägt und damit – angepasst an seine Handlung (er stellt dem Kaiser Rekruten vor) – seine üblicherweise un militärische Kleidung ablegt und nun selbst die militärische Ehre der zukünftigen Rekruten verkörpert: s. etwa Milhous 1992, 292–294 (hier auch zur Schwierigkeit der Identifikation). Eine Ausnahme bei Virtus könnte es in der Münzprägung unter Gordian geben: *RIC* IV 3, 19 Nr. 39 (dort als Virtus wegen der Umschrift benannt, aber m. E. eher als Feldherr zu deuten).

Gruppe steht. Die Ilias als Personifikation der Landmacht und die Odyssee als Personifikation der Meeresmacht verhalten sich also zu Homer in gleicher Weise wie etwa die *Virtus Augusti* zum Kaiser.⁵⁷ Wenn dies also eine Eigenschaft Homers ansprechen soll, kann man hier zunächst einen allgemein bekannten Topos heranziehen: Homer als Gesamtgriecher, dessen Heimat in der Antike vieldiskutiert und umstritten war.⁵⁸ Die erschlossene Assoziation geht hierüber aber hinaus, denn im Bild liegt klar ein *Machtanspruch* – es wird nicht nur ein Zustand beschrieben.

Wieso hat Homer also Macht über die ganze Welt? Kommt man vom Betrachten der Statuengruppe nun zum Lesen der Inschrift (oder betrachtete man die Gruppe unter dem Eindruck des Epigramms), löst sich diese Frage schnell auf, wenn man beide in Beziehung setzt.

Zurück zum Epigramm ...

Bevor dies jedoch beantwortet werden kann, stellt sich zunächst die Frage nach dem Kernthema des Statuenepigramms. Es fällt auf, dass die Zeit sowohl der inhaltliche als auch der faktische Rahmen des Epigrammtextes ist: Die Ilias beschreibt sich am Anfang als diejenige, die die Lebenszeit des Homer überdauert (und bereits vor ihm existierte), während ein Verweis auf ihre Geburt durch Homer das Epigramm abschließt.⁵⁹ Kernthema ist damit die Beständigkeit der Werke und ihre Bindung an bzw. Lösung von ihrem Autor.

Bezogen auf Homer, der ja der Mittelpunkt der Dreiergruppe war, wird damit auf seine überzeitliche Bedeutung und seinen ewigen Ruhm angespielt.⁶⁰ Ursprung und dauerhafte Existenz sind die beiden Aspekte, die den Kern des Dichterlobs und der

⁵⁷ Pfanner 1983, 68.

⁵⁸ Siehe hierzu weiter unten.

⁵⁹ Nach Thompson und Jones würde mit der Parallelisierung von *μετά* und *πρόσθεν* im Epigramm die homerische Ilias in der Weise charakterisiert, dass sie als Mythenstoff schon vor ihrem Autor existierte und mit seiner textlichen Fassung nach ihm weiter existierte: Thompson 1954, 63; s. ausführlicher: Jones 1985 und Jones 2011, 82; s. auch Geagan 2011, 18. Merkelbach dagegen sah mit *μεθ'* *Ὅμηρον* und *πρόσθεν* nicht die Ilias des Homer, sondern Werke, die die Geschehnisse vor denen der homerischen Ilias (also aus den Kyprien) und nach ihr (etwa wie die Aithiopsis) beschreiben – deren Autor wäre dann seiner Meinung nach ein „neuer Homer“, worauf das *νέω[ι]* in der zweiten Zeile anspiele: Merkelbach 1979 (= *SEG* 29, 192) („Ich, die antehomerische und posthomerische Ilias, bin hier aufgestellt neben meinem Schöpfer, dem neuen Homer, stehend“). Seine These findet auch in *SEG* 55, 2048 Unterstützung. Inwiefern jedoch „*τῶι μὲ τεκόντι νέω[ι]*“ eher als „der mich neu geschaffen hat“ oder vielmehr als „der mich als junger Mann geboren hat“ zu verstehen ist, ist sehr umstritten. Für letzteres plädierten überzeugend u. a. Thompson 1954, Jones 1985, 33 (mit dem Argument der Wortstellung „predicative“); Habicht 1996, 86f.; Geagan 2011, 18 mit Anm. 10; als Tendenz auch Jones 2011, 82. Dagegen für ersteres etwa neben Raubitschek 1954 auch Robert 1977, 14f. Anm. 42; Merkelbach 1979; *SEG* 55, 2048 (Tybout) („fare more plausible“).

⁶⁰ Siehe hierzu etwa: Skiadas 1965, 104–109 (Thema in der Epigrammliteratur).

Dichterehrung bilden: Der Dichter bringt seine Werke wie eigene Kinder hervor, die ihn überleben und ihm damit ewigen Ruhm garantieren. Als lebendes Wesen kann die Ilias schließlich auch selbst sprechen, wie sie es im Epigramm tut. Diese Aspekte finden sich verschiedentlich in der antiken Literatur, wie etwa in einem Epigramm auf Sappho aus der Anthologia Palatina, jedoch auch außerhalb des Genres der Epigrammatik.⁶¹ Bereits Platon (Pl. Symp. 209c-d) spricht von den ἔκγονα der Dichter, die ihnen unsterblichen Ruhm (ἀθάνατος κλέος) bereiten würden.⁶²

Die Ilias als Sprecherin des Epigramms weist selbst eindeutig auf ihre Statue hin, indem sie ihren eigenen statuarischen Zustand beschreibt. Liest man die Inschrift, wird man dabei ähnlich direkt zum Bild geleitet, wie wenn man das Bild betrachtet und zwangsläufig zur Inschrift kommt, wenn man von Homer ausgehend nach der Benennung der beiden Frauen fragt und schon mit dem ersten Wort der Inschrift „Ἰλιάς“ eine Antwort erhält. Auf den ersten Blick bestätigt sich dann diese Verbindung: Die Metapher der Werke als Kinder, wie es durch die angesprochene Geburt durch Homer thematisiert ist, findet sich im Bildkonzept in der Personifikation wieder. Das Epigramm erweitert hier freilich die Aussage, denn in der Dreiergruppe liegt nicht zwingend eine Vater-Kind-Relation, sondern primär eine (formal begründete) Zuordnung der beiden Frauen zu Homer. Die Gruppe erinnert mit der Aneinanderreihung der Statuen, unterschiedlichen Repräsentationstypen und bewusst pointierten Ähnlichkeiten an Familienanatheme, die dynastische Perspektiven aufzeigen und damit auch die Zukunft thematisieren.⁶³ Damit kann folglich in Verbindung mit dem Epigramm auch ein zeitlicher Aspekt innerhalb der Homergruppe gefunden werden.

Die Personifikation unterstützt dies, denn als Person hat sie eine eigene Präsenz, die noch durch die machtvolle Haltung unterstrichen wird. Die damit einhergehende eigenständige Handlungsfähigkeit entspricht der von der Person Homer unabhängigen Zukunft. Homer profitiert aber natürlich letztlich von der *überzeitlichen Bedeutung* und *Eigenständigkeit* der Werke, weil er sie in eine konkrete Form fasste und sein Name untrennbar mit ihnen verbunden ist.⁶⁴ Das Epigramm fügt der repräsentativen Darstellung des Homers mit seinen Werken daher zentrale Inhalte hinzu, die seinen Ruhm im Hinblick auf die zeitliche Dimension konkretisieren.

⁶¹ Anth. Pal. VII, 407 (Dioskourides) auf Sappho.

⁶² Hierzu und zur Verbindung mit der Personifizierung s. Seaman 2005, 176–179.

⁶³ Siehe etwa die Gruppe aus Gaius und Lucius Caesar in Korinth (Korinth Museum S 1065, S 1080), zu der man sich mittig eine Augustusstatue vorstellen kann. Hierzu etwa: Boschung 2002, 64–66 Nr. 17.2 und 17.3 Taf. 48,2; 49.1. Beide Erben sind im selben Typus dargestellt und werden damit (wie die Ilias und Odyssee) als Pendants verstanden, die zum Vergleichen anregen. Auch wenn sich das Porträt kaum unterscheidet, divergieren die Kopfwendungen, was plausibel mit einem Gruppenzusammenhang (mit einer mittigen Augustusstatue?) erklärt werden kann.

⁶⁴ Dass diese Beschreibung der Ilias „explicitly excludes the Homeric Iliad“ (und damit auch eine Statue des Homer), wie es in SEG 50, 2048 (Tybout) heißt, kann ich nicht teilen. Vielmehr findet dieser Aspekt m.E. ein Pendant im bildlichen Konzept der Gruppe.

Unter diesem Eindruck des Epigramms fällt nun auf, dass es im Bild ein Äquivalent zum Topos der Zeit, nämlich den Raum gibt, wenn man die Bildsprache der Personifikationen, wie zuvor dargelegt, auf Land und Meer bezieht. Nicht nur überzeitlichen Ruhm und eine über die Zeit machtvolle Wirkung bekommt Homer zugesprochen, sondern auch überall auf der Welt – vergleichbar dem Kaiser, dessen Macht sich *terra marique* erstreckt. Dieses Verständnis erreichte man also, wenn man unter dem Eindruck des Bildes das Epigramm verstand und wieder zu den Statuen geleitet wurde.

Es ist kein Zufall, dass diese Statuengruppe mit Homer in den Motiven des Panzers und der Haltungsschemata so deutlich Anleihen an der kaiserlichen politischen Bildsprache nimmt und auch der Bildmodus dort Vergleiche findet, wenn die Personifikationen als kompositorisch wie inhaltlich zugeordnete Figuren die Hauptfigur charakterisieren:⁶⁵

1. Zum einen war es nur so möglich, in einer Figur zwei Personifikationen zu vereinen. Denn letztlich folgt die Statuengruppe einem ähnlichen inhaltlichen Konzept wie auch die Gruppe auf dem Archelaos-Relief (Abb. 12), auf dem *Oikoumene* als Vertreterin der bewohnten Welt und *Chronos* als Vertreter der Zeit Homer bekrönen und damit die Aspekte der welt- und zeitungspannenden Bedeutung Homers ins Bild bringen.⁶⁶

Ilias und Odyssee sind hier direkt neben Homer gezeigt. Seine Verehrung, auf die die Analogie des unteren Registers zu Weihreliefs anspielt,⁶⁷ scheint daher eng mit den Werken in Beziehung gesetzt. Der Bildhauer nutzte jedoch vier Figuren, um diese umfassende Aussage zu treffen.

In der Athener Gruppe wird die Topik der Beherrschung von Land und Meer als Allegorie der weltumspannenden Bedeutung aus zwei Personifikationen entwickelt. Die inhaltliche Schnittstelle zur Odyssee und Ilias lag darin, dass die Kämpfe der Ilias zu Lande, die Irrfahrten des Odysseus entlang des (fast) gesamten Mittelmeeres stattfinden. Damit nimmt das Geschehen beider Epen den gesamten antiken mediterranen Raum ein und umfasst sowohl Land als auch Meer.

⁶⁵ Kapetanopoulos (1987, 5–8) versuchte das durch die Panzer evozierte römische Erscheinungsbild als „Athenian imperial style“ und einer Aktualisierung beider Werke zu erklären. Es könnte sein, so der zaghafte Versuch in Kapetanopoulos 1987, 5 Anm. 21, „[...] a Greek (Athenian) reaction to imperial Rome, by elevating Homer’s epics to an imperial status.“ Seaman (2005, 177–181) erklärte die Panzerung als Rekurs auf die Wehrhaftigkeit der Werke in einem Dialog zwischen Werk und Leser (s. weiter unten). Leone erklärte die Panzerung der beiden als Bezugnahme auf den Kaiser (Hadrian) – der Bildhauer hätte es zitathaft hinzugefügt, um vor dem Hintergrund des hadrianischen Bemühens um Athen den Kaiser zu erfreuen: Leone 2013, 103f.

⁶⁶ Newby 2007, 168f. S. auch Zeitlin (2001, 199) darauf verweisend, dass durch die Porträtzüge der beiden Figuren als Ptolemaios IV. Philopator und Arsinoe III. die Aussage von Chronos und Oikoumene auf Homer und zugleich auf das Herrscherpaar bezogen ist. Thompson hatte in einer Fußnote bereits (1954, 55) als Frage aufgeworfen, ob man aus der ersten Inschriftenzeile des Iliasepigramms einen ähnlichen Verweis auf Zeit und Raum wie durch Oikoumene und Chronos auf dem Archelaos-Relief herauslesen könne.

⁶⁷ Newby 2007, 165–169.

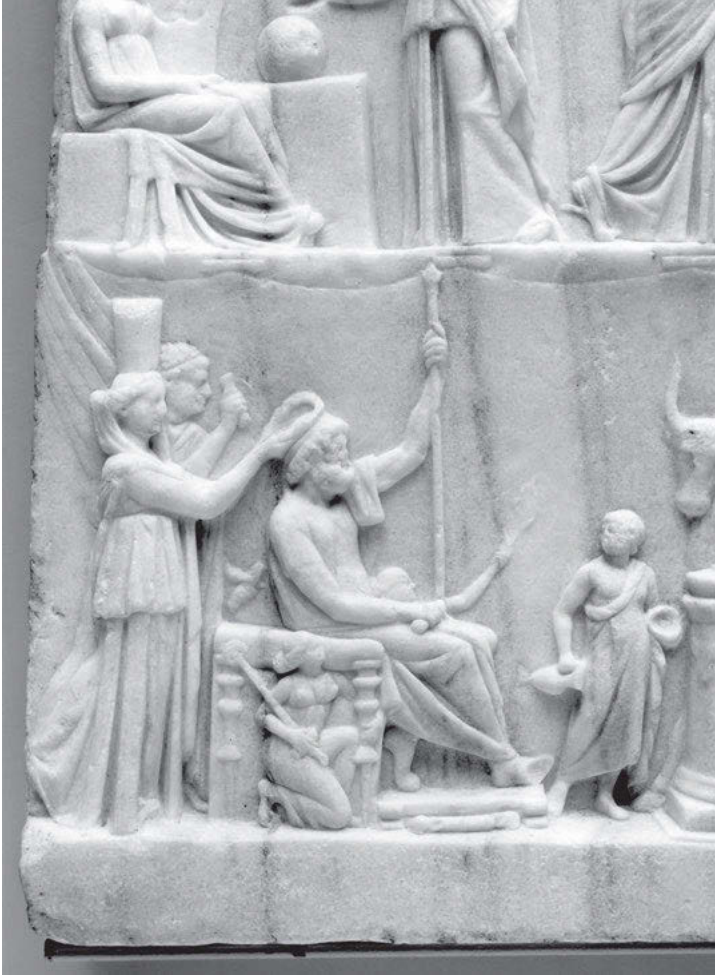


Abb. 12:
Weihrelief des
Archelaos (Aus-
schnitt) mit dem
thronenden
Homer, Ilias und
Odyssee sowie
Oikoumene und
Chronos, London
British Museum
1819,0812.1.

2. Zum anderen verbirgt sich dahinter wohl ein ganz bewusst gesuchter Vergleich zum Kaiser, wenn man sich den Gruppeneindruck vor Augen führt: Homer saß hier zwischen zwei wie kaiserliche *virtutes* erscheinenden Personifikationen, die einen immensen bildlichen Fokus auf militärische Macht legen. Letztlich resultiert in der politischen Bildsprache die kaiserliche Macht oftmals aus einer dezidiert militärischen Fähigkeit. Wird hier also mit derartigen Bildanleihen die Wirkmacht Homers auf der gesamten Welt visualisiert, wird ihm im evozierten Vergleich mit dem Kaiser eine ihm vergleichbare Macht zugesprochen: Homer ist nicht nur *princeps* aller ihm nachfolgender Dichter,⁶⁸ sondern kultureller Herrscher der Welt und ist damit

⁶⁸ Auf diesen Aspekt kann hier nur unzureichend verwiesen werden. Einen Überblick über die Rezeption Homers in der griechischen antiken Literatur bietet etwa Zimmermann 2011; kurz zu Homer als Inspirationsquelle: Seaman 2005, 174f.

dem Kaiser ebenbürtig.⁶⁹ Dieser Vergleich hat zwei Seiten, denn im Gegenzug wird damit natürlich auch der Kaiser in positiver Weise mit Homer verglichen, was, je nach ursprünglichem Aufstellungsort, intendiert gewesen sein könnte (siehe hierzu weiter unten).

Möchte man das übergreifende Konzept der Statuengruppe mit ihrem Epigramm auf wenige Worte bringen, wäre dies also die überzeitliche und weltumfassende Bedeutung des Dichters Homer, der seinen Ruhm durch seine Werke erhalten hat und dessen Macht der des Kaisers nicht nachsteht.

Bevor es nun möglich ist, das kulturelle Klima der Zweiten Sophistik als Deutungsrahmen für die Statuengruppe anzunehmen und nach möglichen Diskursen anhand und mit der Statuengruppe zu fragen, soll nun im Folgenden versucht werden, die Hintergründe dieser Gruppe im kaiserzeitlichen Athen des 2. Jh. n. Chr. zu verstehen.

IV Kontextualisierung im kaiserzeitlichen Athen

In welchem ideellen und räumlichen Kontext ist eine solche Gruppe in Athen vorstellbar? Die Konzeption der Dreiergruppe erlaubt eine Fokussierung sowohl auf Homer – er wird geehrt aufgrund seiner Werke – als auch auf die beiden Werke Ilias und Odyssee mit ihren jeweils spezifischen Charakteristika ihrer Inhalte und Protagonisten. Mit diesen beiden Aspekten ist es möglich, sowohl einen Aufstellungskontext in einer Bibliothek oder allgemeiner formuliert einem Umfeld der literarischen Bildung und Erziehung zu rekonstruieren,⁷⁰ als auch möglicherweise in Richtung der kultischen oder kultähnlichen Verehrung Homers zu blicken.⁷¹ Gerade die Kombination beider Elemente scheint für sogenannte *Homereia* zuzutreffen,⁷² auch wenn diese nur in Ansätzen in ihrer antiken Bedeutung rekonstruiert werden können und sie auch an verschiedenen Orten unterschiedlichen Charakter gehabt haben mögen.

Bezeugt sind solche *Homereia* namentlich an verschiedenen Städten bereits im Hellenismus, nämlich auf Chios, in Notion, dem Neu-Kolophon, in Smyrna und auf Delos.⁷³ Auf Chios ist so etwa inschriftlich im 1. Jh. v. Chr. ein *Homereion* bezeugt, das

⁶⁹ Auf eine ähnliche Idee zielt vielleicht auch der kurze Kommentar in Kapetanopoulos 1987, 5 Anm. 21.

⁷⁰ Etwa pointiert bei Krumeich (1995, 281) formuliert: „Repräsentation literarischer Bildung“.

⁷¹ Zum Dichterkult in Griechenland s. Kimmel-Clauzet 2013; Clay 2004, 63–98. 127–153, zu Homer speziell S. 74–76. 136–143 (Quellen). Zum Homerkult auch Pinkwart 1965, 169–173.

⁷² Auf ein *Homereion* als möglichen Kontext bzw. als Referenz der Athener Gruppe wiesen etwa bereits kurz Thompson (1954, 64) und Cadario (2004, 345) hin.

⁷³ Für Smyrna nennt Strabon (Strab. 14, 1, 37) in der Aufzählung zentraler Orte der Stadt ein *Homereion*, das er als eine *stoa tetragonos* mit einem Homertempel und *Xoanon* beschreibt. Der bemerkenswerte Umstand der kultischen Verehrung Homers in Smyrna veranlasst ihn darüber hinaus zu dem anschließenden Kommentar, dass die Smyrnäer einen besonderen Bezug zu Homer hätten und

ein Gymnasium war und in dem man die Ehrenstatue eines gewissen Megakles aufstellte.⁷⁴ Nicht immer ist jedoch klar, ob es sich um Gymnasia und/oder Kultbauten handelt. Unbenommen dieser Frage sind diese Städte aber Orte, die einen besonderen Bezug zu Homer beanspruchten, etwa Anspruch darauf erhoben, sein Geburtsort zu sein. Und hier liegt eine Schnittstelle zu Athen:

Woher Homer stammte, war vielfach diskutiert. Nicht nur die Städte Smyrna, Kolophon, Chios, Rhodos, Argos und Salamis galten verschiedentlich als Geburtsorte Homers, sondern auch Athen selbst.⁷⁵ Die Diskussion hatte offenbar in der Kaiserzeit schon solch einen topischen Charakter angenommen, dass Aelian gar keine Namen mehr nennt, als er berichtet, dass Ptolemaios IV. Philopator in Alexandria einen Tempel stiftete, in dem eine Homerstatue mit Statuen all derjenigen Städte aufgestellt war, die von sich sagten, der Geburtsort von Homer gewesen zu sein.⁷⁶

Homers Bildnis stellte man offenbar häufiger auf, wenn man gleichzeitig (etwa direkt im Epigramm auf der Basis) seine Herkunft thematisierte: Auf einer Statuenbasis aus dem Pergamener Athena-Heiligtum sind drei Gedichte erhalten, die sich alle auf den Streit der Städte um Homer beziehen.⁷⁷ In Pseudo-Plutarchs' *Homervita* wird explizit eine Statue des Homer und der Inhalt des Epigramms auf der Statuenbasis als Begründung für seine Herkunft (in diesem Fall: Kolophon) herangezogen.⁷⁸ Pausanias nennt darüber hinaus, dass auf der Basis einer bronzenen Homerstatue in Delphi ein Orakelspruch an Homer schriftlich fixiert worden wäre, der ihn als Vaterlandlosen beschreibt.⁷⁹ Auch die oben genannte Schilderung Aelians, dass Ptolemaios IV. Philopator Homer einen Tempel errichtet hätte, in dem er ihn im Kreise der Städte habe darstellen lassen, die sich um Homer stritten, passt auffällig in diese Richtung. Es wäre

sogar eine ihrer Bronzemünzen *Homereion* genannt würde. Auf Delos nennt eine 178 v. Chr. datierte Inschrift (*I.Délos* 443 Bd, 147) der Hieropen nicht näher erhaltene Aufwendungen für die Arbeit an einem *Homereion*. A. Farnoux rekonstruierte dies als ein kleines Gebäude mit einer Statue für Homer, da er aufgrund sonstiger namentlicher Nennungen von Gymnasia auf Delos ausschließt, dass es sich um ein Gymnasium handelte; s. Farnoux 2002. In Notion, dem neugegründeten Kolophon, belegt ein inschriftlicher Beschluss (ca. 180–160 v. Chr.) über Ehrungen für den pergamenischen Prinzen Athenaios ein *Homereion*, hierzu Makridy 1905, 161–163 Nr. 1; Delorme 1960, 169f.; *SEG* 56, 1227; zu allen: Clay 2004, 140–143.

74 Kaibel 1878, Nr. 860; *CIG* 2221; hierzu Peek 1976; Clay 2004, 140f.; Kimmel-Clauzet 2013, 304f. Ho 41, 202.

75 Bspw.: Hesych. (= Suda o 251 nach der edd. Adler), 2; *Vita Scorialensis* 1, 2 – beide nach West 2003; s. etwa bei Clay 2004, 136f. und Bassino 2018, 182, jeweils mit Verweisen. Diese Meinung vertraten bereits im 2. Jh. v. Chr. der bekannte alexandrinische Grammatiker Aristarchos von Samothrake und sein Schüler Dionysius Thrax, die im Rahmen der antiken Homerstudien eine führende Rolle einnahmen, s. Bassino 2018, 182. Ps.-Plut., *De Homero* 2, 2; *Vita Scorialensis* 2, 1; nach West 2003.

76 Aelian, *Var. Hist.*, XIII, 2. Hierzu Clay 2004, 139 T 6.

77 *IvP* 203, s. Richter 1965, 46 Nr. 12; Clay 2004, 137f. Vergleiche auch eine verlorene Herme von der *Via Ostiensis* in Rom mit drei Epigrammen in Bezug auf Homer: *JG* XIV, 1188; Hülsen 1901, 169 Nr. 35; Boehringer/Boehringer 1939, 74–76 Taf. 17a.

78 Ps.-Plut., *De Homero* 1, 4, nach West 2003. S. auch Richter 1965, 46 Nr. 9.

79 Paus. 10, 24, 2, hierzu Richter 1965, 45f. Nr. 4.

gut denkbar, dass vor diesem Hintergrund die Herkunftsfrage im Epigramm unter der Homerstatue in Athen ebenfalls Thema war, obwohl natürlich offenbleiben muss, ob hier der Fokus auf Homer als Athener oder als Gesamtgriechen lag.⁸⁰

Athen als Herkunftsort Homers ist jedoch nur ein Teilaspekt davon, welche Bezüge es zwischen Athen und Homer gab, die gleichzeitig einen ideellen Hintergrund der Athener Gruppe bilden konnten. Der Anspruch, Athen als Heimat Homers plausibel zu machen, ist wohl ein Resultat aus einer längeren Tradition: In vielfacher Weise ist bereits in archaischer und klassischer Zeit belegt, dass Athen einen engen Bezug zu Homer suchte.⁸¹ So führten die Athener – möglicherweise Peisistratos oder sein Sohn Hipparchos – Rhapsodenrezitationen der homerischen Werke während des Panathenäen-Festes ein, die in einer reglementierten Art und Weise vorgetragen werden mussten.⁸² Nach Gregory Nagy zog Athen Homer als Gesamtgriechen sogar für die Belange des athenischen Hegemonie-Anspruches heran.⁸³

In der Kaiserzeit griff man Athens Beziehung zu Homer mehrfach auf, etwa indem Athen in verschiedenen kaiserzeitlichen Homerviten⁸⁴ als eine Station auf Homers Reisen durch Griechenland beschrieben wird. Der Autor des *Certamen Homeri et Hesiodi*⁸⁵ erzählt, dass Homer im Laufe einer Reise nach Athen kam. Er habe im Bouleuterion Verse improvisiert, welche ihre Inspiration von dem dort brennenden Feuer erhielten.⁸⁶ Diese Beschreibung nimmt nach Paola Bassino Bezug auf den in der Homervita des Pseudo-Herodot⁸⁷ thematisierten Umstand, dass Homer in der Ilias Athen anders als etwa Argos kaum⁸⁸ rühmt, was im *Certamen* im Anschluss an seinen Aufenthalt in Athen und Korinth in Argos explizit wird: Dort rezitiert er nämlich Verse aus der Ilias,⁸⁹ während die in Athen improvisierten Verse nicht der Ilias entstammen.⁹⁰ Nach

80 Jones (1985, 34f.) schlug etwa vor, dass das literarisch überlieferte Epigramm Anth. Pal. 9, 522 unter der Homerstatue angebracht gewesen sein könnte. S. Thompson 1954, 65 mit Verweis auf Anth. Gr. 16, 292 als Vergleich für das verlorene Epigramm des Homer.

81 Zu Homer als generelle Referenz für die eigene Identität der *paideia*, innerhalb derer die Erzählung seiner Herkunft eine Möglichkeit der Darlegung war: Zeitlin 2001, bes. etwa 197–203 zu Alexandria. Kurz das Thema Athen und Homer anreißend: Lamberton 2020; grundsätzlich zum Folgenden: West 1999, explizit 380f.; Graziosi 2002, 217–228; Nagy 2009; Nagy 2010.

82 Hierzu Nagy 2010, 20–28. 59–73. Zur Frage, ob die Überlieferung des 4. Jhs. (Plat. Hipparch. 228b5–c1), dass Hipparchos die Werke nach Athen gebracht hatte und geordnet während der Panathenäen von Rhapsoden aufführen ließ, auch einen Anspruch auf den Kontakt mit den Homeridai, den Nachfolgern Homers, beinhaltet: Graziosi 2002, 220–228. Zu den Homeridai: West 1999, 366–376; Graziosi 2002, 208–217.

83 Nagy 2009, 450–587.

84 Siehe West 2003. Zur pseudobiographischen Überlieferung etwa: Lactacz 2011, 13–19.

85 Im Folgenden nach der Ausgabe: Bassino 2019.

86 *Certamen* 5, 276–285 (16).

87 Ps.-Hdt. Vit. Hom. 28; nach West 2003.

88 Siehe beispielsweise im Schiffskatalog: Hom. Il. 2.546–554.

89 *Certamen* 5, 286–301 (17).

90 Bassino 2019, 182.

der Homervita des Pseudo-Herodot habe Homer Verse zu Ehren Athens erst zur Ilias und Odyssee hinzugefügt, als ihm anlässlich einer geplanten Reise nach Zentralgriechenland offenbar geworden sei, dass er Athen nicht im gleichen Maße wie Argos gerühmt habe.⁹¹ Der Autor dieser Homervita zitiert in dieser Passage nicht nur vier Stellen aus der Ilias und der Odyssee, die mit Athen in Verbindung stehen, sondern hebt auch hervor, wie genau Homer Athen hier ehrt. Aus Anlass der Odysseestelle (Hom. Od. 7, 80–81), in der Athena nach einem Gespräch mit Odysseus nach Athen geht, betont er so, dass sie damit Athen vor allen anderen Städten ehrte. Im Narrativ der Homervita findet die Beziehung zwischen Homer und Athen so auch Niederschlag in Homers Werk.

Auch die Leistung der Athener – im Speziellen des Peisistratos – in Bezug auf die Fassung der Ilias als einheitliches, zusammenhängendes Werk wird mehrfach in den Viten hervorgehoben. Homer habe herumreisend verschiedene Gesänge vorgelesen, erst andere hätten sie zusammengefügt.⁹² Dabei wird Homer sogar in einem Epigramm auf Peisistratos, das bei einer Statue von ihm angebracht gewesen sei, als „unser Bürger“ (ἡμέτερος [...] πολίτης) bezeichnet, bezugnehmend auf den Umstand, dass Athen Smyrna gegründet habe, das sonst als die wahrscheinlichere Herkunft Homers galt.⁹³

Es lässt sich also in der Literatur der Kaiserzeit ein Bedürfnis feststellen, Athen in Beziehung zu Homer zu bringen. Möglich ist daher, dass man im kaiserzeitlichen Athen verschiedene Aspekte des eigenen Bezugs zu Homer aufgriff und hierin eine Begründung für die Aufstellung einer besonderen Homergruppe fand, oder dass dies, wenn es nicht der Anlass, dann zumindest der Hintergrund war, vor dem man die Statuengruppe mit Homer verstehen konnte.

Eine Ehrung für Homer in Athen könnte in einem *Homereion* vermutet werden, ohne dass gesichert werden kann, welcher Art dieses gewesen sein muss und ohne dass klar ist, ob es dann auch einen Kult gegeben haben könnte. Passend scheint ein solches *Homereion* im Rahmen eines Gymnasiums oder einer Bibliothek als Orte des literarischen und philosophischen Diskurses;⁹⁴ im Umfeld der Agora schlug man daher häufig die Pantainosbibliothek, aber auch seltener die Hadriansbibliothek vor.⁹⁵

⁹¹ Ps.-Hdt. Vit. Hom. 28; nach West 2003 (um 50–150 n. Chr. entstanden: West 2003, 301).

⁹² So etwa bei Hesych. (= Suda o 251 nach der edd. Adler), 6, nach West 2003.

⁹³ Anth. Pal. 11, 442; Vita Scorialensis 1, 2; Vita Scorialensis 2, 4; beide nach West 2003; hierzu Skidas 1965, 29.

⁹⁴ Siehe etwa Neudecker 2004, 305.

⁹⁵ Zu den Vorschlägen der Aufstellung s. Leone 2013, 102f. Pantainosbibliothek: etwa Thompson 1954, 64; Camp 1990, 195. Hadriansbibliothek: Treu 1889, 167f. Weitere Vorschläge gibt es von Seiten Thompson/Camp für eine Basis in der Attalosstoa: Camp 1990, 195 in Verbindung mit S. 180; von Thompson (1981, 13) für eine Aufstellung auf dem Bogen zwischen der Pantainosbibliothek und der Attalosstoa. Leone schlug aufgrund der Fundsituation einen sekundären Aufstellungsort im Gymnasium der Giganten auf der Agora vor: Leone 2013, 102f. Kapetanopoulos (1987, 9) brachte einen Bezug zum Panathenäenweg auf der Agora in die Diskussion.

Letztere ist dann gut vorstellbar, wenn man die vor dem Hintergrund der kaiserlichen römischen Repräsentation zu verstehende Bildsprache der Gruppe auf ein solches Umfeld zurückführen möchte und man sich möglicherweise eine entsprechende Kaiserehrung als Pendant zur Gruppe vorstellt.⁹⁶ Der in der Gruppe angelegte Vergleich der Bildungshoheit des Homer mit der Staatsmacht des Kaisers funktionierte für beide Seiten und wäre damit in einem Umfeld wie der Hadriansbibliothek ohne weiteres denkbar. Immerhin waren gestiftete Bibliotheken eine ideale Verbindung von staatlicher Macht und Bildung.⁹⁷ Die Frage, wer die Gruppe gestiftet hat, hängt folglich letztlich an ihrer originalen Kontextualisierung. Wenn es nicht selbst der Kaiser oder ein reicher Privatmann war, dann am wahrscheinlichsten der *demos* von Athen.⁹⁸

V Die Statuengruppe und ihr Epigramm im Umfeld der Zweiten Sophistik

Die zuvor genannten Aspekte der Verbindung von Homer und Athen waren als allgemeiner Hintergrund vor allem für die Zweite Sophistik von Bedeutung, die ihr Selbstverständnis der Bildung auch über den sachkundigen und gelehrten Diskurs der Vergangenheit gewann und damit die ehemalige Bedeutung Athens im Blick hatte. Für ihre Vertreter sind nicht nur eine fundierte Literaturkenntnis, entsprechende Diskurse und philologische Wortgewandtheit vorauszusetzen, sondern auch eine Kenntnis der visuellen Kultur der griechischen Vergangenheit und der Gegenwart.⁹⁹

Vor diesem Hintergrund und den zuvor geschilderten Verbindungen zwischen Homer und Athen in der kaiserzeitlichen Literatur sprechen mehrere Indizien dafür, dass die Statuengruppe nicht nur eine klare Aussage vermittelte, sondern selbst Gegenstand und Ausgangspunkt von Diskussionen werden sollte: Zum einen handelt es sich um ein sehr komplexes Bildwerk, das vor dem Hintergrund der eingangs vorgestellten Beispiele von Dichter-Werk-Darstellungen singulär zu sein scheint und das zudem bereits auf der Ebene der wohl für einen breiteren Rezipientenkreis bestimmten Bildaussage zwei Aussageebenen bietet, wenn man Bild und Epigramm im oben genannten Sinn verknüpfte. Zum anderen regt es durch die Pendantsituation der beiden Werke zum detaillierten Hinsehen und Vergleichen an, während dessen sich

⁹⁶ Siehe den Vorschlag von Leone, die Panzerung der beiden im Sinne einer *captatio benevolentiae* als Bezugnahme auf Kaiser Hadrian zu verstehen: Leone 2013, 103f.

⁹⁷ Hierzu Neudecker 2004.

⁹⁸ Siehe zu klassizistischen Rückgriffen der frühen Kaiserzeit in Athen als Ausdruck der eigenen Identität vor dem Hintergrund des römischen Kaisers: Bergemann 2007, 453–462.

⁹⁹ Auf die Literatur zur Zweiten Sophistik kann an dieser Stelle nur unzureichend und summarisch verwiesen werden, s. etwa Whitmarsh 2005; Goldhill 2007; Borg 2004. S. bes. Zeitlin 2001 und Borg 2004 mit einigen Beiträgen zur visuellen Kultur und den Bauwerken vor dem Hintergrund der 2. Sophistik; in Bezug auf die Piräusreliefs: Reinhardt 2019, 88–93; zu Herodes Atticus als einem Paradebeispiel grundlegend Galli 2002.

immer mehr Details offenbaren, wie wir gleich noch sehen werden. Zum anderen gibt es ungewöhnliche und erklärungsbedürftige Elemente – vor allem die Panzer –, die in den Mittelpunkt gerückt sind.

Dass Diskussionen zu bestimmten Themen wirklich anhand der Statuengruppe angestoßen werden sollten, erschließt sich letztlich nur über den Einbezug literarisch bezeugter Diskurse und der Frage, ob es entsprechende Indizien in Bild und Text und ihrem Miteinander gibt, die darauf Bezug nehmen können. Am Beispiel dreier Themen soll nun im Folgenden untersucht werden, welche Bedeutungsebenen sich ergaben, wenn man die Statuengruppe eher als Objekt der Diskussion denn als Vermittler einer eindeutigen Botschaft sah.

Unterschied und Alter der Werke

An welche bildlichen Elemente der Gruppe konnten Rezipienten aus dem Kreis der Zweiten Sophistik ihre Kenntnis der Diskussion um Homer und seine Werke anknüpfen? Gehen wir hier zunächst von einem Detail des Epigramms aus, das bereits mehrfach in seiner Bedeutung kontrovers diskutiert wurde:¹⁰⁰ Die Ilias gibt nicht nur an, dass Homer ihr Vater ist, sondern dass er sie *als junger Mann* (τῶι μὲ τεκόντι νέω[ι]) geboren hat. Dass die Ilias auf ihre eigene Geburt durch Homer verweist, hatte ja, wie zuvor dargelegt, seine primäre Begründung darin, die Überzeitlichkeit des homerischen Ruhms herauszustellen. Gleichzeitig kann sich aber an dieser Formulierung eine Diskussion anschließen, die aus der kaiserzeitlichen Literatur gut bekannt ist, nämlich die Frage, welches Werk Homer als erstes geschaffen habe und welches erst im Alter.¹⁰¹ Dies ist besonders explizit im Werk des Pseudo-Longin, Περὶ Ὑψηλοῦ („Über das Erhabene“), wohl aus dem 1. Jh. n. Chr., überliefert,¹⁰² kommt aber auch im fiktiven Dialog mit Homer bei Lukian aus dem 2. Jh. n. Chr. vor, der die wichtigsten Fragen seiner Zeit an Homer stellt.¹⁰³ Diese Frage diskutierte man offenbar auch anhand eines *Vergleichs* der beiden Werke. Der Vergleich fällt bei Pseudo-Longin zugunsten der Ilias aus, da ihr noch die Kraft Homers in seiner Jugend zugemessen wird, während sich in der Odyssee Homers Alter zeige. Den großen Unterschied zwischen beiden Werken sieht dieser Text darin, dass in der Ilias die großen Heldenkämpfe Thema sind, die mit Pathos, Gewandtheit und größter rhetorischen Gabe erzählt werden, während in der Odyssee sich nicht einmal der eigentliche Handlungsstrang unter den zahlreichen Episoden abzeichne.

¹⁰⁰ Siehe hierzu Anm. 30. 59.

¹⁰¹ Siehe hierzu etwa Bassino 2019, 181f.

¹⁰² Longin. 9, 11–15; Lebègue 1952, XI; dt. Übers. nach Brandt 1966.

¹⁰³ Lukian. ver. hist. 2, 20; Im *Certamen Homeri et Hesiodi* [16] bzw. Vers 275f. (Bassino 2019) scheint derselbe Hintergrund gemeint – hier wird explizit erwähnt, er habe die Odyssee gedichtet, nachdem er bereits die Ilias geschrieben hatte. Zur Einbettung der Lukianstelle und der Präsenz Homers: Zeitlin 2001, 242–255.

Um den Vergleich, wie ihn Pseudo-Longin anhand der Werkinhalte führt, geht es nun auch in der bildlichen Gestaltung. Die Pendantbildung der beiden Statuen fordert explizit zum vergleichenden Sehen auf und weist auf Unterschiede hin: Diese können einerseits auf den Inhalt der Werke bezogen werden, da die Odyssee im Gegensatz zur Ilias mit den Bildern der einzelnen Abenteuer auf dem Panzer und den Elementen des Meeres auf die vielfältigen Episoden von Odysseus' Irrfahrt und seinen letztlichem Sieg über das Meer rekurriert, während die Ilias ihre Helden in Person verkörpert.

Andererseits gibt es kleinere Unterschiede zwischen den beiden Statuen, die erst dann eine Bedeutung erhalten können, wenn man sie unmittelbar miteinander vergleicht und bedeutungsvolle Unterschiede sucht: Da ist zum einen die unterschiedliche Frisur der beiden Frauen. Der lange Nackenzopf der Ilias (Abb. 13a) ist an bekannten klassischen Vorbildern des 5. Jh. v. Chr. orientiert, wie den Erechtheionkoren, der Nemesis des Agorakritos, der Athena Velletri oder der Athena Parthenos und dürfte



Abb. 13a und b: Die Rückseiten der Ilias und der Odyssee lassen auf unterschiedliche Frisuren Rückschluss zu. Die Ilias trägt die Haare in einem langen Haarzopf, die Odyssee trug ihr Haar offenbar hochgebunden, Athen, Agora Museum S 2038 und S 2039.



Abb. 14a und b: Ilias und Odyssee zeigen unterschiedliche Körperformen – die eine weiblich, die andere eher männlich, Athen, Agora Museum S 2038 und S 2039.

daher wohl auch mit einer Haarkranzfrisur verbunden gewesen sein.¹⁰⁴ Das Haar der Odyssee war, da weder Ansatzspuren am Nacken und an den Schultern erhalten sind, hochgebunden (Abb. 13b). Ein weiterer Unterschied liegt darin, wie deutlich die Weiblichkeit der Personifikationen hervorgehoben ist: Die Ilias verzichtet im Körperbild zugunsten des Muskelpanzers weitgehend auf Angaben weiblicher Körperformen (Abb. 14a) und wirkt dadurch breiter, während die prononcierten Brüste unter dem Panzer der Odyssee deutlich hervortreten und ihr Körper insgesamt zierlicher erscheint (Abb. 14b). Zudem waren sie leicht unterschiedlich groß (Abb. 6) – die Ilias ist die größere von beiden –, wie bereits mehrfach angemerkt wurde.¹⁰⁵ Was bedeuteten aber diese bildlichen Aspekte? Für die anfangs erschlossene Deutung macht dies kaum einen Unterschied und ist auch unter dem Topos der Verschiedenartigkeit der Werke erklärbar, die durch motivische *variatio* im Bild unterstützt werden kann.

104 Siehe zur Frisur: Gkikaki 2014, 39–44. Zur Rezeption des Typus der Athena Velletri im kaiserzeitlichen Griechenland und den Unterschieden zur Rezeption anderer Athena-Typen: Karanastassis 1987, 350–359.

105 Die unterschiedliche Größe und Erscheinung der beiden sind bereits mehrfach bemerkt und als Alterszeichen in Bezug auf den Diskurs bei Pseudolongin interpretiert worden, so etwa: Thompson 1954, 64; Camp 1990, 195; Krumeich 1995, 281; Leone 2013, 92. 96.

Der Verzicht auf weibliche Körperformen und die breitere Statur wie Größe der Ilias passen dabei zum Konzept der Ilias, ihre Helden in idealer (männlicher) Gestalt zu verkörpern. Im direkten Vergleich zur Odyssee und ihren weiblicheren Formen stellt sich jedoch unweigerlich die Frage, weshalb die Odyssee im Gegenzug viel weiblicher gezeigt ist.

Solche direkten Unterschiede waren in der griechischen Bilderwelt potenziell bedeutungsrelevant, wenn zwei miteinander in Beziehung stehende Frauen gleichzeitig gezeigt waren, wie es etwa bei Demeter und Persephone häufiger vorkommt. Eine konnte damit als älter/matronaler und die andere als jünger/jugendlicher verstanden werden.¹⁰⁶ Bei dem Versuch einer einheitlichen „Alters-Interpretation“ ergeben sich jedoch zwei Probleme. Zum einen scheinen sich die potenziell bedeutungsrelevanten Elemente zu widersprechen – die Ilias ist etwas größer und hat eine breitere Statur, zeigt dabei jedoch keine ausgebildeten Brüste und trägt eine im 5. und 4. Jh. v. Chr. beliebte Frisur mit langem Nackenzopf, wie sie auch die jugendlichen Erechtheionkoren und verschiedene Athenastatuen tragen.¹⁰⁷ Während man die beiden letzten Elemente als tendenziell jugendliche Charakterisierung verstehen könnte, widerspricht diesem Eindruck die Größe und Statur der Ilias im direkten Vergleich mit der zierlicheren und etwas kleineren Odyssee. Über die Frisur der Odyssee und ihre mögliche Semantik kann kaum gemutmaßt werden, denn Frisuren, bei denen keine Haare auf die Schultern fallen, gibt es vielfach.¹⁰⁸

Dies ist aber nicht das einzige Problem einer klaren Altersbestimmung: Was wäre mit Alter denn genau gemeint? Würde man die Ilias als älter verstehen, weil sie als erste von Homer geschaffen wäre, oder würde ihr nicht viel eher die Jugend zukommen, mit deren Kraft Homer sie schuf? Bei Pseudo-Longin zumindest geht es weniger um das errechnete Alter, als um den Bezug zu Homers Alter und wie sich sein Alter in der Werkgestaltung äußerte – attributiv wären damit jugendliche „Altersmerkmale“ im Bild der Charakterisierung der Person Ilias (und damit dem Werk, das sie verkörpert) angemessen.¹⁰⁹

106 Siehe etwa zu Demeter/Persephone Beispiele in *LIMC* IV (1988) 864–870 (Luigi Beschi). In der schwarzfigurigen Vasenmalerei gibt es keinen nennenswerten Unterschied zwischen der Darstellung der beiden Göttinnen: Peschlow-Bindokat 1972, 81. In der spätarchaischen und klassischen rf. Vasenmalerei lassen sich trotz zunehmender Differenzierung beide anhand der Frisur/Kopfschmuck (etwa wer hochgebundenes oder wer lang herabfallendes Haar hatte) nicht systematisch unterscheiden, was darauf hindeutet, dass beide als wesensähnlich galten und das Alter keine entscheidende Rolle für die Darstellung spielte: Peschlow-Bindokat 1972, 81–89. Zu einer zunehmenden Altersdifferenzierung (vor allem anhand der Kleidung und des Unterschiedes sitzend/stehend) der beiden Figuren auf Reliefs des 4. Jh. v. Chr.: Peschlow-Bindokat 1972, 117–121; diese Tendenz scheinen nun auch Frisuren-differenzierungen zu unterstützen: Gkikaki 2014, 23.

107 Zur Verwendung dieser Frisur für tendenziell jugendliche Personen s. Gkikaki 2014, 20. 22f. 40–44.

108 Siehe hierzu etwa Gkikaki 2014.

109 Diesen wichtigen Hinweis darauf, welches Alter den Werken eigentlich zukäme, verdanke ich N. Dietrich.

Da Personifikationen sehr unterschiedliche Modi zeigen, wie sie das, für das sie stehen, verkörpern, ist es hier angebracht, im Sinne der attributiven Charakterisierung das einzelne Merkmal und seine Assoziation einem einheitlichen übereinstimmenden Eindruck vorzuziehen. Denn es geht ja nicht etwa um die zusammenhängende Charakterisierung der Aphrodite als jugendliche, schöne und begehrenswerte Göttin, sondern vielmehr um eine komplexe Verbildlichung abstrakter Inhalte, die von verschiedenartigen Elementen Gebrauch macht. Damit muss man nicht davon irritiert sein, dass sich die männlichen Körperformen der Ilias und ihre tendenziell jugendliche Frisur in Bezug auf eine einheitliche Altersdeutung widersprechen. Denn wie eingangs bereits erwähnt, konnte der Diskurs um das Alter aus Anlass des Epigramminhalts und der Kenntnis des zeitgenössischen literarischen Diskurses angestoßen werden, woraufhin einzelne Merkmale der bildlichen Gestaltung wie die Frisur der Ilias als affirmativ herangezogen werden konnten. Aufgrund der vielfachen, zuvor beschriebenen Ambivalenzen für den Gesamteindruck lässt sich dagegen keine mit bildlichen Mitteln konkret vermittelte Altersangabe der beiden Werke als Kern der *Bildaussage* der Gruppe erschließen.

Wie Pseudo-Longin hätte man daher die Frisur der Ilias vor dem Hintergrund der statuarischen Vorbilder vielleicht eher als jugendlich eingeordnet, ihre Gestalt aber als kraftvoll verstanden und damit die Ilias schließlich so beschrieben, wie es Homer noch zu der Zeit war, als er sie geschaffen hatte. Andere hätten möglicherweise die unterschiedlichen Größen der beiden als signifikant für die Altersdebatte erachtet und argumentiert, dass die Ilias größer war als die Odyssee, weil sie deren ältere Schwester war.

Man konnte die Frisur der Ilias auch von einem antiquarischen Blickwinkel betrachten – sie stimmt mit in Athen bekannten Vorbildern des 5. Jh. v. Chr. überein wie den Erechtheion-Koren und verschiedenen Athena-Typen und wird ab dem frühen 3. Jh. v. Chr. nicht mehr verwendet.¹¹⁰ Eine ähnliche Altertümlichkeit ergab sich für den Panzer der Ilias. Denn während die Odyssee mit einem zeitgenössisch üblichen Panzer bekleidet ist, wie ihn auch die Kaiser tragen, trägt die Ilias einen hellenistischen Muskelpanzer, der in seiner Ausführung ohne Reliefdekoration in der Kaiserzeit um ein vielfaches seltener belegt ist (Abb. 6).¹¹¹ Er setzt sich nämlich nicht nur

¹¹⁰ Siehe Anm. 104. Darunter auch der Athena Parthenos mit zusätzlichen Locken, die nach vorne fallen.

¹¹¹ Siehe zum hellenistischen Panzertyp Cadario 2004; Laube 2007, 117f. für die frühe Kaiserzeit (etwa Augustus Primaporta); Vermeule 1959–1960, 5–9 und im dort angeführten Katalog. Leone weist darauf, dass nach der Studie von Cadario (2004, 355–401) der hellenistische Panzertyp ab hadrianischer Zeit wieder weiter verbreitet ist, und zieht dies für die Datierung in hadrianische Zeit heran; Leone 2013, 100. Die Unterscheidung bei Cadario (2004, 355–401) für das *revival* des Panzertyps zeigt jedoch, dass der „plane“ Panzer ohne Reliefdekoration nur eine (nicht allzu häufige) Spielart des hellenistischen Panzers ist. Für die Rezeption spielt jedoch m. E. die (vorhandene oder fehlende) Brustreliefdekoration in der Wahrnehmung, ob ein Panzer eher als römisch-zeitgenössisch oder griechisch-älter verstanden werden konnte, eine größere Rolle. Bezeichnenderweise wird, wenn der

durch die zwei Reihen Lederstreifen, sondern vor allem durch das Fehlen des plastischen Brustschmucks von zeitgenössischen Panzerstatuen ab, während die Odyssee mit der Skylla auf dem Panzer nahtlos an die kaiserzeitliche Feldherrnikonographie traianisch-hadrianischer Zeit mit reichem Brustschmuck anschließt.¹¹² So wird man zwar in der Kaiserzeit vielleicht weder die Haarfrisur noch den hellenistischen relieflosen Muskelpanzer der Ilias konkret als älteren Typus im archäologischen Sinne erkannt haben, aber den Unterschied zu den zeitgenössisch üblichen Panzerformen und den häufigeren, hochgebundenen Frauenfrisuren gesehen haben – Unterschiede, für deren Begründung man möglicherweise das höhere Alter der Ilias heranzog und eine „altertümlichere“ Gestaltung als passender ansah.

Nur wenn man also das Epigramm, die Bildgestaltung und den literarisch bezeugten Diskurs wechselseitig in Beziehung zueinander setzte, entdeckte man dabei sich immer wieder bestätigende Elemente dieser Deutung. Text und Bild konnten sich hier folglich gegenseitig bestätigen. Jeweils als Einzelmotive betrachtet, waren aber weder die Panzer, die Frisuren, die Angaben der weiblichen Körperformen noch die Größe eindeutig als älter oder jünger zu deuten, genauso wenig wie die Information des Epigramms, Homer habe die Ilias als junger Mann geboren, eindeutig auf das unterschiedliche Alter der Werke hingewiesen hätte. Nur wenn man diese Aspekte vor dem Hintergrund des geschilderten Diskurses erörterte, fand man Anknüpfungspunkte im Bild.

Die Ilias als Kameradin Homers

Eine weitere Möglichkeit, das Konzept der Personifikationen mit literarisch bezeugten Diskursen zu verbinden, brachte Kristen Seaman in die Diskussion.¹¹³ Nach ihr war ein Grund, weshalb man Ilias und Odyssee als *weibliche* Personifikationen darstellte, der Rekurs auf das in der Literatur oftmals als erotisiert thematisierte Verhältnis zwischen Leser und Werk. Die Panzerung bilde dazu den Kontrast der männlich verstandenen Wehrhaftigkeit. Die Fähigkeit der Werke, sich selbst zu verteidigen zu können, findet sich wieder im platonischen Dialog Phaidros, in dem unterschiedliche Arten von Reden (Plat. Phaidr. 275e, 276a) beschrieben werden. Die eine hätte keine Kraft, sich selbst zu verteidigen oder sich selbst zu helfen und bräuchte immer ihren Autor (Vater) als Helfer, während die andere – edlere – sich selbst zu wehren vermag. Da gerade die homerischen Epen in der Antike vielfach philologisch diskutiert und

hellenistische Muskelpanzer in der Kaiserzeit aufgegriffen wird, sehr häufig der Brustschmuck darauf appliziert, wie ihn auch schon die Augustus-Statue von Prima Porta hat, s. Cadario 2004, 215–282. 357–391 *versus* Cadario 2004, 391–401 (ohne größere Brustverzierung).

112 Vermeule 1959–1960, 19–23; 48–57 (s. auch die späteren Addenda in Berytus 15, 16, 23, 26); Stemmer 1978.

113 Zum folgenden Seaman 2005, 179–181.

kommentiert wurden, kann man nach Seaman hier eine Referenz auf die Unangreifbarkeit der aufgeschriebenen Werke des Homer sehen, was durch den militärischen Habitus gestützt würde.

Bei der Panzerung handelt es sich durchaus um eines der Elemente im Bild, an dem sich eine solche Diskussion angeschlossen haben könnte, da sie sich in keiner ikonographischen Tradition der Werkpersonifikationen wiederfindet und die Anknüpfung an eine zeitgenössische politische Bildsprache für eine Dichterehrung ungewöhnlich ist. In diesem Zusammenhang mag man eben auch solche Texte wie den Platon-Dialog herangezogen haben und mit der Bildkonzeption der Gruppe sowie dem Epigramm-Inhalt vernetzt haben. Dass gerade der Panzer das irritierende Moment im Bild ist, das zur Deutung anregen sollte, belegt auch ein Blick auf das Epigramm, wenn man auch dort nach Ambivalenzen sucht: Dann findet sich ein Wort, das in gewisser Hinsicht mehrdeutig ist. *πάρστατις* hat nicht nur die wörtliche Bedeutung des Danebenstehens und beschreibt den statuarischen Zustand der Ilias neben Homer, sondern ist auch der Begriff, der in männlicher Form (*παραστάτης*) schon in klassischen Tragödien den militärischen Kameraden im Kampf meint.¹¹⁴ Der Rezipient könnte damit im Text des Epigrammes die Ilias selbst als (militärische) Kameradin ihres Vaters Homer beschrieben verstehen. Einen Hinweis für diese Lesart gab zudem die Gestaltung der Inschrift: Sie setzt die Trennung zwischen Hexameter und Pentameter als zwei Zeilen um, was *Ἰλιάς* zum ersten Wort der ersten Zeile und *πάρστατις* zum ersten Wort der zweiten Zeile macht und damit direkt übereinander zeigt.

Die Ilias charakterisiert sich folglich im Epigramm als *Kameradin Homers*. Da sie selbst sprechend wiederum Bezug zur Homerstatue nimmt, ist ihre Wehrhaftigkeit konkret auch auf seine Statue in der Mitte der Gruppe bezogen. Er wird dadurch unangreifbar und verteidigt – was letztlich wiederum mit der Kernaussage der Statuengruppe in Verbindung gebracht werden kann: Homers ewigen und weltumfassenden Ruhm.

Zu überlegen ist hier aufgrund der mehrfachen Indizien in Text und Bild, ob das Epigramm bewusst ambivalent gestaltet war.¹¹⁵ Für ersteres könnte die in der eingangs genannten Übersetzung inhaltlich vertauschte Stellung von *μετά* und *πρόσθεν* in der ersten Zeile sprechen, wenn man sie nicht allein mit dem Versmaß erklären möchte. Denn liest man *πρόσθεν* nicht als (zeitliches) Pendant zu *μετά*,¹¹⁶ sondern als räumliche Präposition, ergibt sich eine leicht veränderte Übersetzung des Epigramms: „*Ich, die Ilias, existiere/bin (noch) nach Homer, und bin (hier) vor Homer aufgestellt als Begleiterin für ihn, der mich als junger Mann geboren hat.*“

114 Auf den Zusammenhang zwischen diesem Wort und der Panzerung wies zuerst Geagan (2011, 19) kurz hin, leider ohne weitere Ausführung. S. etwa Eur. Heraclid. 111; Aesch. Pers. 950.

115 In anderem Zusammenhang (zu Iulius Nikanor) sprach Kapetanopoulos (1985, 1–5) bereits eine ambivalente Lesart an.

116 Kapetanopoulos wies bereits überzeugend darauf hin, dass *καί* nicht zwingend als Konjunktion zwischen *μετά* und *πρόσθεν* zu verstehen ist; nach ihm beginnt der zweite Satzteil bereits mit *πρόσθεν*, das er jedoch weder räumlich noch zeitlich versteht. Er übersetzt *πρόσθεν Ὅμηρου* mit „on behalf of Homer“: Kapetanopoulos 1987, 2f., was mir wenig überzeugend scheint.

Diese (sekundäre) Lesart verschiebt den Fokus des Epigramminhalts um Nuancen: πρόσθεν Ὅμηρ[-ῖδρυμαι] beschreibt nun die räumliche Disposition der Ilias, also das „vor Homer Stehen“, während πάρστατις als Substantiv die Identifikation der Ilias als Kameradin hervorhebt. Wenn πρόσθεν als Schnittstelle beider Lesarten gelten sollte, dann erklärt sich auch seine nach hinten verschobene Stellung in der ersten Verszeile. Anreiz, πρόσθεν überhaupt auch räumlich und nicht nur zeitlich zu lesen, könnte der in der Gesamtkonzeption der Gruppe gegenwärtige Fokus auf die Topoi von Raum und Zeit gegeben haben. Dass im Epigramm mit μετά, πρόσθεν und παρά gleich drei Präpositionen bzw. Präfixe verwendet werden, von denen zwei zeitlich wie räumlich verwendbar waren, und die hier einander gegenüber gestellt sind,¹¹⁷ dürfte den *pepaideumenoi* der Kaiserzeit durchaus aufgefallen sein.

Ob der Betrachter aufgrund der statuarischen Gruppenkonstellation die eine oder andere Lesart des Epigramms eher bevorzugt haben mag, weil die Ilias vielleicht weniger direkt „vor“ Homer stand, sondern leicht seitlich nach vorne versetzt war, lässt sich nicht mehr belegen. Aus den oben genannten Faktoren der Aufstellungsrekonstruktion geht nur hervor, dass es eine Dreiergruppe mit kompositorischem Fokus auf die Mittelfigur war. Epigramminhalt und statuarischer Befund müssen hier jedoch nicht zwingend identisch sein. Wie angesprochen, kann es sich hierbei um ein bewusst dialektisches Verhältnis von Bild und Text handeln, das verschiedene inhaltliche Aspekte durch die Verbindung und den Kontrast zwischen Bild- und Textinhalten herausstellt.

Ebenbürtige Töchter

Auch auf eine noch andere Weise könnte man daran anschließend Text und Bild miteinander in Beziehung gesetzt haben, wenn man bei πάρστατις an eine ähnliche Metaphorik dachte wie bei πάρεδρος. Wie πάρστατις bezeichnet πάρεδρος eigentlich zunächst eine räumliche Disposition – das (Daneben)-Thronen, das daher immer in Relation (zu einer Hauptfigur) verstanden werden muss.¹¹⁸ πάρεδρος findet sich so bei dem kaiserzeitlichen Schriftsteller Aelius Aristides (Ael. Arist. Or. 1, 88) für Erechtheus, der als πάρεδρος unter die auf der Akropolis verehrten Götter aufgenommen wird und nimmt auf das (nebeneinander) Thronen der Kultstatuen Bezug. Hatten die Rezipienten der Athener Statuengruppe sie als Kultgruppe vor Augen oder sahen zumindest den Vergleich, dass Homer aufgrund seiner Bedeutung göttlicher Ehren würdig sei,¹¹⁹ könnten sie das πάρστατις in ähnlicher Weise als Bestätigung verstanden haben. Die

¹¹⁷ Darauf wies mich J. Grethlein (Heidelberg) hin.

¹¹⁸ Auf die Verwendung von πάρεδρος (im Folgenden) wies mich F. Henke (München/Erlangen) hin. Vgl. hierzu Henke 2020, 380 mit Anm. 1621. S. in diesem Zusammenhang: Schol. Ael. Arist. 1, 43. Vgl. auch Pind. O. 8, 22–23; Pind. Isth. 7, 3–4.

¹¹⁹ Dies ist zumindest auch das Thema auf dem Archelaos-Relief und einem Silberkalathos (mit Apotheosedarstellung des Homer), s. zuvor. Zum ‚göttlichen‘ Homer: Skiadas 1965, 109f.; Zeitlin 2001, 204f.

Gruppenkonstellation der Figuren, die Kultbildgruppen nicht unähnlich ist,¹²⁰ hätte eine solche Deutung durchaus unterstützt.

Dass in der Epigrammliteratur eine derartiges Wortspiel, das auf die Bedeutungsrelation anspielt, nicht alleine steht, zeigt das Schlussepigramm aus dem späthellenistischen *Stephanos* des Meleagros von Gadara.¹²¹ Dort sagt die *coronis* der Buchrolle (analog zur Formulierung der *Ilias*: πάρστατις ἴδρυμαι) von sich selbst, sie stünde gemeinsam thronend (σύνθρονος ἴδρυμαι) am Ende der im *Stephanos* zu findenden Gelehrsamkeit/Weisheit.¹²² σύνθρονος muss hier wiederum nicht nur als alleinige räumliche Dispositionsbeschreibung verstanden werden. Vielmehr ruft es eine kultische Referenz auf, die eine Ebenbürtigkeit assoziieren lässt, immerhin bezeichnet σύνθρονος das Miteinander-Thronen (im Kult).¹²³

Mit der Wortwahl von πάρστατις im *Ilias*-Epigramm muss daher nicht gemeint sein, dass die Statuengruppe eine tatsächliche Kultbildgruppe war, vielmehr kann die Verbindung von Bild und Text eine solche Assoziation lediglich aufrufen. Die Werke Homers wären damit als ihm in seiner Bedeutung gleichgestellt und ebenbürtig verstanden, was sich nun wiederum damit in Verbindung bringen lässt, dass den Werken als Töchtern (im Text)/Personifikationen (im Bild) eine personale Eigenständigkeit und eigene Wirkkraft zugemessen wird.

VI Schluss

Am Schluss möchte ich die eingangs gestellte Frage wieder aufgreifen: In welchem Verhältnis zueinander waren also Bild und Inschrift an der Athener Statuengruppe konzipiert, um die Werke mit ihrem Autor in Beziehung zu setzen und zu vielfachen Aussagen über sie und Homer anzuregen?

Es lässt sich nicht eine einzelne Strategie ausmachen, wie das Miteinander von Bild und Inschrift geplant war. Vielmehr findet sich eine große Bandbreite: Inschrift

120 Siehe etwa die hellenistische Kultbildgruppe von Klaros (und ihre kaiserzeitliche Darstellung in der Münzprägung). S. zur Gruppe u. a. Marcadé 1998.

121 Anth. Pal. 12, 257. Zum Schlussepigramm: Oehler 1920, 342f.; Gutzwiller 1998, 279–281. Zu Meleagros und seinem *Stephanos*: Gutzwiller 1998, 276–322.

122 Anth. Pal. 12, 257 „[...] Οὐλα δ' ἐγὼ καμφθεῖσα δρακοντεῖος ἴσα νώτοις / σύνθρονος ἴδρυμαι τέρμασιν εὐμαθίας.“ “[...] I, curled up tightly like the coils of a snake's back, / sit enthroned at the end of his wisdom.” Übers. Gutzwiller 1998, 281.

123 Siehe etwa bei Diod. 16, 92, 5 (Philipp II. als σύνθρονος der zwölf Götter); SEG 26, 1272 (Hadrian als σύνθρονος des Dionysos). Hier im Epigramm des Meleagros könnte auf ironische Weise damit die fragliche Ebenbürtigkeit des kleinen Schluss-Ornaments zum bedeutungsvollen Inhalt des *Stephanos* thematisiert sein, da die *coronis* selbst sprechend sich mit Verweis auf ihre eigene ornamentale Gestalt σύνθρονος nennt, dies also in Anspruch nimmt. S. den kurzen Kommentar in: Aubreton/Buffière/Irigoin 1994, 139. Nach Gutzwiller verweist σύνθρονος zusammen mit dem Schlangenvergleich und dem Hinweis, sie sei οἰκουρῶς (in Z. 2) darauf, dass die *coronis* am Ende des *Stephanos* als Beschützerin eines heiligen Inhalts sitze, diesen also bewache: Gutzwiller 1998, 279–281.

und Bild ergänzen sich etwa beim Thema der überzeitlichen und weltumfassenden Bedeutung Homers, sie bestätigen sich gegenseitig, in dem etwa der selbst sprechenden Ilias des Epigramms eine weibliche Personifikation an die Seite gestellt ist, auf die sie selbst hinweist. Sie konterkarieren sich jedoch auch, wenn die Erwartungshaltung an diese Personifikation (im Bild) mit dem zeitgenössisch-militärischen Habitus irritiert wird und dies zur weiteren Erklärung auffordert. Wie aus den genannten Beispielen deutlich wird, liegen die Bezugnahmen nicht nur auf der Aussageebene, sondern auch auf der Ebene der strategischen Betrachter-/Leserführung.

Bewusst gesetzte Gegensätze lassen sich sowohl im Text mit den Präpositionen *μετά* und *πρόσθεν* finden als auch bei der visuellen Pendantbildung der Ilias und der Odyssee. Sie finden sich aber auch zwischen dem Text bzw. der daraus entstehenden Erwartungshaltung und dem Bild. Hieraus ergaben sich sowohl inhaltliche Aussagen als auch Anreize, Bild und Text miteinander in Beziehung zu setzen. Mit diesem Umgang von Text und Bild stellt sich die Statuengruppe vor den Vergleichen der Dichter-Werk-Darstellungen als besonders komplex dar, was ein Indiz dafür ist, dass sie trotz ihrer wahrscheinlich öffentlich zugänglichen Aufstellung etwa innerhalb einer Bibliothek nicht nur klare Aussagen kommunizieren sollte, sondern auch Anreiz zur intensiveren Auseinandersetzung mit ihr bot.

Für einen Versuch, die Gruppe im Athen des 2. Jh. n. Chr. zu kontextualisieren, habe ich daher zwei Rezeptionsebenen vorgeschlagen, die mit unterschiedlichen Betrachterkreisen und -situationen in Beziehung gebracht werden können, da sie unterschiedliche Rahmenbedingungen voraussetzen. Für die kleine Personengruppe der Zweiten Sophistik erweist sich die Statuengruppe selbst als Diskursobjekt, anhand dessen verschiedene Topoi zeitgenössischer philologischer und philosophischer Diskussionen aufgegriffen und mit verschiedenen Elementen im Bild und Epigrammtext in Beziehung gesetzt werden konnten. Gleichzeitig ergaben sich hierbei neue Bedeutungsebenen der Statuengruppe, die sich mit der Kernaussage verknüpfen ließen. So war die Statuengruppe um ein Vielfaches vielschichtiger zu verstehen, wenn man sich ihr derart intensiv zuwandte. Für diejenigen, die mit dem geschilderten Hintergrund die Statuengruppe betrachteten, fand sich hierin wohl auch der Identität stiftende Diskurs um die Vergangenheit Athens (und ihres Bezuges zu Homer) wieder, genauso wie die Bedeutung Homers für die zeitgenössische wie vergangene Bildungslandschaft Griechenlands offenbar wurde.

Aber mit einer offensichtlicheren und – aufgrund der Anleihen an der politischen Bildsprache – direkteren Kommunikation war die Statuengruppe auch für einem breiteren Rezipientenkreis verständlich und auf seine Ehrung aufgrund seiner Werke ausgerichtet. Im Zusammenspiel von Text und Bild stellte man den allgemein(er) bekannten Topos *der überzeitlichen und weltumfassenden Bedeutung Homers* heraus, der der Macht des römischen Kaisers gegenübergestellt war. Ob dieser Bezug zum Kaiser sich in der Stifter- und Aufstellungssituation widerspiegelte, muss jedoch eine offene Frage bleiben.

Bibliographie

- Aubretou, Robert/Buffière, Félix/Irigoin, Jean (1994), *Anthologie Grecque Tome XI. Anthologie Palatine Livre XII, Texte établi et traduit par Robert Aubretou, Félix Buffière, Jean Irigoin*, Paris.
- Bassino, Paola (2019), *The Certamen Homeri et Hesiodi. A commentary* (Texte und Kommentare 59), Berlin/Boston.
- Bergemann, Johannes (2007), „Klassizismus West und Ost. Romanisierung und Tradition im Spiegel der klassischen Form“, in: Yves Perrin (Hg.), *Neronia VII. Rome l'Italie et la Grèce. Hellenisme et philhellénisme au premier siècle ap. J.-C.* (Actes du VIIe Colloque international de la SEIN Athènes, 21–23 octobre 2004), Brüssel, 453–462.
- Bergmann, Birgit (2010), „Bar Kochba und das Panhellenion. Die Panzerstatue Hadrians aus Hierapytna/Kreta (Istanbul, Archäologisches Museum Inv. Nr. 50) und der Panzertorso Inv. Nr. 8097 im Piräusmuseum von Athen“, in: *Istanbuler Mitteilungen* 60, 203–289.
- Birt, Theodor (1907), *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-Antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig.
- Boschung, Dietrich (2002), *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein.
- Boehring, Robert/Boehring, Erich (1939), *Homer. Bildnisse und Nachweise I. Rundwerke*, Breslau.
- Brand, Reinhardt (1966), *Pseudo-Longinos. Vom Erhabenen: griechisch und deutsch*, Darmstadt.
- Cadario, Matteo (2004), *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a. C. al II d. C.*, Mailand.
- Camp, John (1990), *The Athenian Agora. A Guide to the Excavations and Museum*, Athen.
- Charitonidis, Serafim/Kahil, Lilly/Ginouves, René (1970), *Les Mosaïques de la maison du Ménandre a Mytilène* (Antike Kunst, 6. Beiheft), Bern.
- Clay, Diskin (2004), *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis* (Hellenistic studies 6), Washington D.C.
- Delorme, Jean (1960), *Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés a l'éducation en Grèce des origines à l'empire romain* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 196), Paris.
- Dietrich, Nikolaus (2018), *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst* (Image and Context 17), Berlin et al.
- Farnoux, Alexandre (2002), „Homère a Délos“, in: *Ktéma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome Antiques* 27, 97–104.
- Follet, Simone (2004), „Iulius Nicanor et le statut de Salamine“, in: Simone Follet (Hg.), *L'Hellenisme d'Époque Romaine: Nouveaux Documents, Nouvelles Approches (Ier s. a. C. – IIIe s. p. C.)*. Actes du Colloque international à la mémoire de Louis Robert, Paris 7–8 juillet 2000, Paris, 139–170.
- Fränkel, Max (Hg.) (1890), *Die Inschriften von Pergamon* (Altertümer von Pergamon 7,1), Berlin.
- Gaebler, Hugo (1935), *Die antiken Münzen von Makedonien und Paionia* (Die antiken Münzen Nordgriechenlands 3,2), Berlin.
- Gangloff, Anne (2010), „Rhapsodes et poètes épiques à l'époque impériale“, in: *Revue des Études Grecques* 123 (1), 51–70.
- Geagan, Daniel J. (2011), *The Athenian Agora. Inscriptions: The Dedicatory Monuments* (Agora XVIII), Princeton.
- Gkikaki, Mairi (2014), *Die weiblichen Frisuren auf den Münzen und in der Großplastik der klassischen und hellenistischen Zeit. Typen und Ikonologie* (Internationale Archäologie 126), Rahden/Westf.
- Goette, Hans Rupprecht (1988), „Mulleus – Embas – Calceus. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 103, 401–464.

- Goldhill, Simon (Hg.) (2001), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge.
- Graziosi, Barbara (2002), *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge.
- Gurlitt, Wilhelm (1869), „Scavi di Atene“, in: *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 7, 161–163.
- Gutzwiler, Kathryn/Çelik, Ömer (2012), „New Menander Mosaics from Antioch“, in: *American Journal of Archaeology* 116 (4), 573–623.
- Habicht, Christian (1996), „Salamis in der Zeit nach Sulla“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 111, 79–87.
- Harmon, Austin Morris (1961), *Lucian with an english translation by A. M. Harmon* (Loeb Classical Library Lucian I), London/Cambridge.
- Henke, Felix (2020), *Die Farbigkeit der antiken Skulptur. Die griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Polychromie*, Wiesbaden.
- Hitzl, Konrad (1991), *Die kaiserzeitliche Statuenausstattung des Metroon* (Olympische Forschungen 19), Berlin.
- Horstkotte, Silke/Leonhard, Karin (2006), „Einleitung. ‚Lesen ist wie Sehen‘ – über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung“, in: Silke Horstkotte, Karin Leonhard (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln, 1–15.
- Huelsen, Christian (1901), „Die Herminenschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts“, in: *Römische Mitteilungen* 16, 123–208.
- Jones, Christopher P. (1985), „Homer's daughters“, in: *Phoenix* 39 (1), 30–35.
- Jones, Christopher P. (2011), „Julius Nicanor Again“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 178, 79–83.
- Kaibel, Georg (1878), *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.
- Kapetanopoulos, Elias A. (1987), „The Iliad epigram from the Agora of Athens“, in: *Prometheus* 13 (1), 1–10.
- Kapetanopoulos, Elias A. (1989), „Polydeukion and the Archon Dionysios“, in: *Horos* 7, 35–40.
- Karanastassis, Pavlina (1987), „Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik. 2. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jhs. v. Chr.“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 102, 323–428.
- Kersten, Laura (2019), „NEPTVNI – Sextus Pompeius' göttliche Genealogie und das Meer“, in: Oliver Schelske u. Christian Wendt (Hgg.), *Mare nostrum – mare meum. Wasserräume und Herrschaftsrepräsentation*, Hildesheim/Zürich/New York, 175–201.
- Kimmel-Clauzet, Flore (2013), *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs. Étude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne* (Ausonius-Éditions – Scripta Antiqua 51), Pessac.
- Klößner, Anja (1997), *Poseidon und Neptun. Zur Rezeption griechischer Götterbilder in der römischen Kunst*, Saarbrücken.
- Krumeich, Ralf (1995), „Die Agora von Athen“, in: Klaus Stemmer (Hg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Berlin, 276–289.
- Lactacz, Joachim (2011), „Zu Homers Person“, in: Antonios Rengakos u. Bernhard Zimmermann (Hgg.), *Homer-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 1–25.
- Lamberton, Robert (2020), „Athens and Homer“, in: Corinne Ondine Pache (Hg.), *The Cambridge Guide to Homer*, Cambridge, 575–576.
- La Rocca, Eugenio (1987–1988), „Pompeo Magno ‚novus Neptunus‘“, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 92, 265–292.
- Laube, Ingrid (2006), *Thorakophoroi. Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1. Jhs. v. Chr.*, Rahden/Westf.

- Leone, Silvio (2013), „Iliade e Odissea. Le personificazioni scultoree die poemi omerici nell’agora di Atene“, in: *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 91, 89–109.
- Lorenz, Katharina (2010), „Dialectics at a Standstill. Archaic kouroi-cum-epigram as I-box“, in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic u. Ivana Petrovic (Hgg.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, New York, 131–148.
- Maderna, Caterina (1988), *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen Idealporträt* (Archäologie und Geschichte 1), Heidelberg.
- Makridy, Theodor (1905), „Altertümer von Notion 1“, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 8, 155–173.
- Marcadé, Jean (1998), „Nouvelles observations sur le groupe cultuel du temple d’Apollon à Claros (état d’octobre 1997)“, in: *Revue des Études Anciennes* 100,1–2, 299–323.
- Merkelbach, Reinhold (1979), „Das Epigramm auf die Ilias des Nikanor“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 33, 178–179.
- Nagy, Gregory (2009), *Homer the classic* (Sather Classical Lectures 67), Berkeley.
- Nagy, Gregory (2010), *Homer the preclassic* (Hellenic Studies 36), Berkeley.
- Neudecker, Richard (2004), „Aspekte öffentlicher Bibliotheken in der Kaiserzeit“, in: Barbara E. Borg (Hg.), *Paideia. Die Welt der zweiten Sophistik/The World of the Second Sophistic*, Berlin/New York, 293–314.
- Newby, Zahra (2007), „Reading the allegory of the Archelaos relief“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 156–178.
- Newby, Zahra/Leader-Newby, Ruth (Hgg.) (2007), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge.
- Oehler, August (1920), *Der Kranz des Meleagros von Gadara. Auswahl und Übertragung*, Berlin.
- Pannuti, Ulrico (1984), „L’apoteosi d’Omero. Vaso argento del Museo Nazionale di Napoli“, *Accademia Nazionale dei Lincei. Monumenti Antichi. Serie Miscellanea* III,2, Roma, 43–58.
- Paton, William Roger (1918), *The Greek Anthology, Volume V: Book 13: Epigrams in Various Metres. Book 14: Arithmetical Problems, Riddles, Oracles. Book 15: Miscellanea. Book 16: Epigrams of the Planudean Anthology Not in the Palatine Manuscript. Translated by W. R. Paton* (Loeb Classical Library 86), Cambridge, MA.
- Peek, Werner (1976), „Epigramm aus Chios“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 23, 87–90.
- Pfanner, Michael (1983), *Der Titusbogen*, Mainz am Rhein.
- Pinkwart, Doris (1965), *Das Relief des Archelaos von Priene und die ‚Musen des Philiskos‘*, Kallmünz.
- Platt, Verity/Squire, Michael (Hgg.) (2017), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge.
- Pöhlmann, Egert (2009), „Die zwei Musen des Vergil. Zum Vergilmosaik von Hadrumetum“, in: Georg Heldmann (Hg.), *Gegenwärtige Vergangenheit. Ausgewählte kleine Schriften* (Beiträge zur Altertumskunde 262), Berlin, 30–36.
- Raubitschek, Antony E. (1954), „The new Homer“, in: *Hesperia* 23 (4), 317–319.
- Reinhardt, Arne (2019), *Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit* (Monumentae Artis Romanae XLI), Wiesbaden.
- Richter, Gisela M. A. (1965), *The Portraits of the Greeks*, London.
- Robert, Louis (1977), „Deux poètes grecs a l’époque impériale“, in: *Stele. Festschrift N. Kontoleon*, Athen, 1–20.
- Sapelli, Marina (1999), „Catalogo“, in: Marina Sapelli (Hg.), *Provinciae fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*, Rom, 27–82.
- Schäfer, Thomas (2017), „Das Tropaeum Augusti von Lugdunum Convenarum. Skylla, Sex. Pompeius und Octavian“, in: Manuel Flecker, Stefan Krmnicek, Johannes Lipps, Richard Posamentir u. Thomas Schäfer (Hgg.), *Augustus ist tot – es lebe der Kaiser! Internationales Kolloquium anlässlich des 2000. Todestages des römischen Kaisers vom 20.–22. 11. 2014 in Tübingen* (Tübinger Archäologische Forschungen 24), Rahden/Westf., 337–365.

- Schefold, Karl (1997), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel.
- Seaman, Kristen (2005), „Personifications of the Iliad and the Odyssey in Hellenistic and Roman art“, in: Emma Stafford u. Judith Herrin (Hgg.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, London, 173–189.
- Skiadas, Aristoxenos D. (1965), *Homer im griechischen Epigramm*, Athen.
- Stemmer, Klaus (1978), *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (Archäologische Forschungen 4), Berlin.
- Stilp, Florian (2011), „Scylla l'ambivalente“, in: *Revue archéologique* 51 (1), 3–26.
- Squire, Michael (2011), *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford.
- Squire, Michael (2013), „Embodied Ambiguities on the Prima Porta Augustus“, in: *Art History* 36 (2), 242–279.
- Trapp, Michael (2017), *Aelius Aristides Orations 1–2, edited and translated by Michael Trapp* (Loeb Classical Library 533), Cambridge/London.
- Treu, Georg (1889), „Standbilder der Ilias und Odyssee zu Athen“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 14, 160–169.
- Thompson, Homer A. (1954), „Excavations in the Athenian Agora. 1953“, in: *Hesperia* 23 (1), 31–67.
- Thompson, Homer A. (1981), „The Libraries of Ancient Athens“, in: Leo Raditsa (Hg.), *The St. John's Review, Winter 1981*, 1–16, <http://s3.amazonaws.com/sjcdigitalarchives/original/87e170932b9d02dd230eee3225a20fd3.pdf> (Stand: 07.01.2020).
- Vermeule, Cornelius Clarkson (1959), „Hellenistic and Roman Cuirassed Statues“, in: *Berytus* 13, 1–82.
- Wagner, Peter (1996), „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: Peter Wagner (Hg.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (European Culture Studies in Literature and the Arts 6), Berlin, 1–40.
- Werner, Oskar (1967), *Pindar, Siegesgesänge und Fragmente, griechisch und deutsch, herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner* (Tusculum), München.
- West, Martin L. (1999), „The Invention of Homer“, in: *The Classical Quarterly* 49 (2), 364–382.
- West, Martin L. (2003), *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer, edited and translated by Martin L. West* (Loeb Classical Library 496), London.
- Whitmarsh, Tim (2005), *The Second Sophistic, Greece & Rome* (New Surveys in Classics 35), Oxford.
- Zeitlin, Froma I. (2001), „Visions and revisions of Homer“, in: Simon Goldhill (Hg.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, 195–266.
- Zimmermann, Bernhard (2011), „Homer in der griechischen Literatur der Antike“, in: Antonios Renakos u. Bernhard Zimmermann (Hgg.), *Homer-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 293–307.

Bildnachweise

Abb. 1: Foto © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.

Abb. 2: Foto © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Foto: Johannes Laurentius.

Abb. 3: Nach: Millingen, James V. (1826), *Statues, busts, bas-reliefs, and other remains of Grecian art: from collections in various countries* Bd. 2, London, Taf. 13 <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/millingen1826bd2/0066> (public domain; Stand: 29.11.2021).

Abb. 4, 5, 6, 8, 9, 14a.b: Fotos © Corinna Reinhardt / Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλης Αθηνών, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, mit Erlaubnis der Agora Excavations, ASCSA.

Abb. 7: Foto © American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations (photographer: Craig Mauzy) / Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλης Αθηνών, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς. Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων.

Abb. 10: Foto © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.

Abb. 11: Foto © D-DAI-IST-73-33 (W. Schiele) mit freundlicher Genehmigung des Archäologischen Museums Istanbul.

Abb. 12: Foto © The Trustees of the British Museum.

Abb. 13a und b: Fotos © American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations / Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλης Αθηνών, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς. Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων.

**II A Portrait and a Name:
Problematizing a (not so) Easy Match**

Catherine M. Keesling

Ἀνεπίγραφοι

The Pragmatics of Unnamed Portraits

A statue standing on an inscribed base: we take this combination of two different media for granted, first as an artefact of Greek culture and second as a legacy from Greco-Roman antiquity, but it was far from inevitable.¹ Though it is difficult to explain where and when this format originated, by the end of the Archaic period it was ubiquitous in the Greek world. The practice of inscribing texts on the bodies of freestanding marble statues, common on Samos and in Ionia in the Archaic period, proved to be an evolutionary dead end.² The separately-produced statue base as a bearer of inscribed text, – in all its shapes, types, and forms, – won out.³

Archaic votive statues – whatever they looked like and whomever they represented – functioned as *agalmata* pleasing to their divine recipients, a claim frequently made explicit in the inscriptions on statue bases.⁴ The typical “X ἀνέθηκε(v)” votive text, with its strong generic markers, can be viewed as an artefact of the oral and

1 For interactions between statue and base in Archaic and fifth-century sculpture, see the paper by Fouquet in this volume.

2 Dietrich (2017, 302–316) discusses the physical integration of sculptural image and inscribed text in Archaic sculpture generally, with less emphasis on geographical differences and chronological development.

3 Walter-Karydi (1980) places the origin of the Greek statue base in the mid-seventh century BC (see also Kissas 2000, 5–6). The statue base signed by the sculptor Euthykartides the Naxian from Delos, with its unique triangular shape and corner reliefs, has been dated to the last quarter of the seventh century (Delos A 728=Kokkorou-Alewrass 1995, 83–84 no. 12 and Hurwit 2015, 3–4). At the Ptoön in Boiotia – where the dedication of monumental bronze tripods on plain stone bases predates the dedication of monumental stone sculpture by fifty years – early experiments include a xoanon-like poros female figure with a text inscribed on the hem of her garment (Athens NM 2=Ducat 1971, 77–83 no. 46, dated ca. 640–620 BC) and a fragmentary inscription on the top of a plinth (Ducat 1971, 88–89 no. 49, also ca. 640–620 BC). The next inscription associated with stone sculpture from the Ptoön is the Doric capital of a column base dedicated by Alkmeonides in ca. 550–540 BC (Ducat 1971, 242–252 no. 141).

4 For *agalma* as a “performance frame” for votive offerings (including statues), see Day 2010, 106–129.

I would like to offer my warmest thanks to the organizers of the April 2019 Heidelberg conference, Prof.-Dr. N. Dietrich and Dr. J. Fouquet, for their invitation to take part and for their generous hospitality. When I began my work on the Archaic and Classical statue bases from the Athenian Acropolis in the early 1990s, a lively international conference on the intersection of Greek sculpture and inscribed text seemed scarcely imaginable. Any errors that remain here are my own and not the responsibility of either the editors or my fellow contributors, whose diverse perspectives I appreciate. I would also like to thank Bonna Wescoat for first making me aware of the unidentified portraits on the Eastern Hill at Samothrace several years ago, and for her help with illustrations. A former student of Classics at Georgetown University, Bailey Baumann, helped produce several of my figures for this essay.

written cultures of the Archaic period.⁵ The votive formula, like early Greek literary genres, was linked to the well-defined and very specific performance context of making a dedication to the gods. As Joseph Day has argued, inscribing the votive text permanently on stone facilitated reperformance through reading, with benefits for the dedicator whose name was inscribed: the gods were encouraged to remember and reexperience the *charis* engendered by the votive gift.⁶ It is not terribly surprising to find that votive texts inscribed on statue bases ignore the specifics (including the identity) of the statue and instead emphasize the name of the individual who dedicated it, given the centrality of naming in early Greek culture. Like both epic poetry and the historiography of Herodotus, votive inscriptions police *kleos* by recording the names of those who deserve it and, by implication, withholding the names of those who do not.⁷

The combination of an inscribed text centered on the naming of the dedicator and a statue not identified by the text frustrates the modern interpretation of Archaic Greek sculpture, particularly the kouros and kore types.⁸ Even in later periods, the traditional genre of the inscribed votive text avoided naming the statue's subject; before the Roman imperial period, there are very few exceptions to this rule. At the same time, the generic dichotomy between votive text and votive statue opened up space to play against generic expectations; I will take up this point later in this essay. First, I would like to focus specifically on the relationship between portrait statues and the texts inscribed on their bases. Portraits as a subset of Greek statue representation clearly existed already in the Archaic period, but the practice of awarding portraits as civic honors in the late Classical period decisively redirected naming in portrait base inscriptions toward the identity of the portrait subject.⁹ A new, more direct interface between statue and text became the norm for Greek portraits. The significance of this development should not be discounted: 'portraits' became a distinct genre of Greek statue when the inscribed texts that framed and contextualized them split off into a genre distinct from the traditional votive text. John Ma's authoritative typology of portrait inscriptions, developed in his 2013 book *Statues and Cities*, classifies and analyzes several subtypes of inscribed portrait texts, beginning with the simplest option, the "Great Man nominative" name label.¹⁰ But Ma's treatment by no means exhausts the possibilities, and I will briefly examine here two subtypes of portrait inscriptions

5 Depew/Obbink 2000.

6 Day 2010, 232–280.

7 For an exhaustive discussion of the role of *kleos* in Archaic Greek poetry, see Goldhill 1991, 69–166. For the role of Archaic statues and inscriptions in the circulation of *kleos*, see especially Svenbro 1993, 8–25 and Fearn 2013. Naming in Herodotus: Boedeker 2000 and Larson 2006. Withholding names: Keesling 2003, 24–26.

8 In Keesling 2003, I discussed this problem as one of "disjunctive representation". For recent thoughts on the meaning of kouros and korai, see Hölscher 2018, 212–214, 238–243. For the openness of Archaic male figures in particular to meanings assigned by the statue's viewer, see Dietrich 2018, 220–226.

9 Keesling 2017a, 33–43.

10 Ma 2013, 15–43.

before I move on to the main subject of this paper: portrait statues displayed without the names of their subjects.

Portrait Text as Performance

Like votive texts, portrait texts had a significant performative dimension. Most honorific portrait statues of the Hellenistic period were inscribed with some variation of a formula in which the honoring body was named in the nominative case and the honorand in the accusative (“X set up/honored Y”): the honorand is written (quite literally) into an objective relation to the honoring body, in most cases a civic collective. The honorific statue transaction (to use one of Ma’s terms) singles out the honorand as an individual for reward and attention, but at the same time puts him in his place by subordinating him to the collective.¹¹

Private portraits, set up in public places but commissioned by relatives or friends of the individual represented by the statue, also call for analysis in terms of performance. One particular subgroup of private portrait inscriptions are “*hyper*” (ὑπέρ) texts, in which one or more dedicators offer a statue or statues to the gods *hyper* (on account of/on behalf of/in the interest of/for the sake of/for the safety of) an individual or individuals named in the genitive case. Though this formula makes an appearance on the Athenian Acropolis as early as the second quarter of the fifth century, it became common only in the Hellenistic period, especially on Rhodes and in Asia Minor and the Black Sea region.¹² The performative dimension here works very much like a prayer or a vow. A religious context is implied, and carried by the *hyper*-text even when statues were set up outside sanctuaries, or when the inscription did not name a recipient deity. As Theodora Jim puts it in her recent study of the *hyper*-formula in inscriptions, it was used to specify to the gods the direction in which the *charis* generated by the dedicated monument should flow.¹³

In the following example of a *hyper*-inscription on a statue base from the Acropolis of Lindos on Rhodes (*Lindos* II 113), portrait statues and text ‘match’ (Fig. 1):

Ἀλεξίων Ἀ[γ]ή[σ]υλου. *vacat* [Ἀναξαγόρας καὶ Φιλ]τίας Ἀρχοκράτεις.
vacat
 Ἀναξαγόρας Ἀγησίου ὑπὲ[ρ] τοῦ αὐτοῦ ἀ]δελφοῦ Ἀλεξιωνο[ς καὶ τ]ῶν παιδίων
 τῶν [Ἀρχοκράτεις Ἀ]ναξαγόρα καὶ Φιλτία.
vacat
 Θευ[.....]ος ἐποίησε.

¹¹ Ma 2013, 45–63.

¹² Löhr (2000) catalogues twenty examples from the Classical period. See also Ma 2013, 166–167.

¹³ Jim 2014.

Alexion, son of Hagesylos.

[Anaxagoras and Phil]tias, sons of Archokrates.

Anaxagoras, son of Hagesylos, (dedicated) on behalf of his own brother Alexion and of the sons of Archokrates, Anaxagoras and Philtias.

Theu- [patronymic + ethnic] made it.

Anaxagoras dedicated portrait statues of his brother, Alexion, and two children of the family, Anaxagoras and Philtias, while the inscription, like a prayer, offered the dedication on behalf of these individuals.¹⁴ In addition to the *hyper*-formula, all three portraits have nominative name labels. From the surviving dowel holes on top of the base, we can reconstruct bronze statues of an adult on the left and two children on the right. But even though the name-label inscriptions identify the statues, if we look closely there is still a gap between statues and text. When we see an adult man with two children, we expect that man to be the children's father. The *hyper*-text tells us that the man, Alexion, was the dedicator Anaxagoras' brother, but the two children were not his sons. The inscription leaves unspecified what the children's relationship to either Alexion or Anaxagoras was: Anaxagoras and Philtias are called simply "sons of Archokrates". The choice of a *hyper*-formula, implicitly directed toward the gods, elides the family relationships of the portrait subjects to one another and (in the case of the two children) to the dedicator himself.

In some other *hyper*-inscriptions of the late Classical and Hellenistic periods, we see a significant disjunction between portrait statues and inscribed text: the portrait statues do not match the inscribed names in number or in gender. When there was

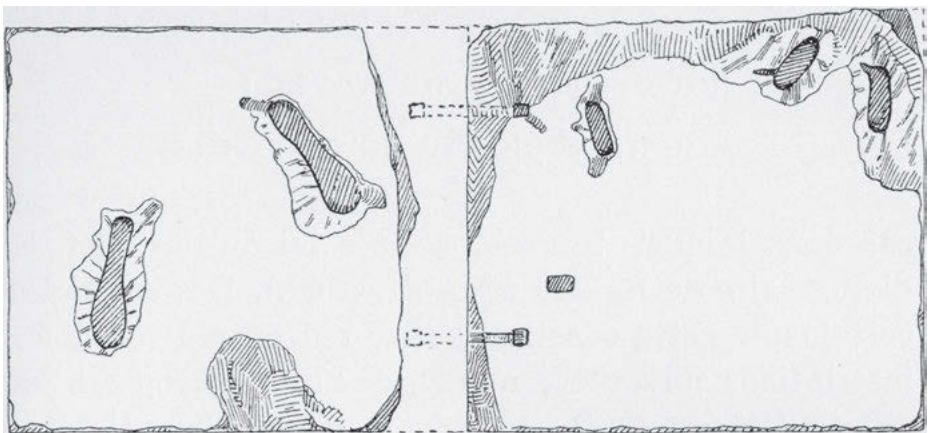


Fig. 1: Base for three bronze portrait statues from the Acropolis of Lindos on Rhodes (*Lindos* II 113: ca. 230 BC). The statue on the left represented Alexion, brother of the dedicator Anaxagoras; the two children on the right are named Anaxagoras and Philtias.

¹⁴ For this dedication, see also Biard 2017, 106–107. I cannot quite agree with his remark that “le caractère votif du monument s’efface [...] devant la coloration honorifique” (107).

an opportunity to match statues and inscribed text, why was this option not chosen? In addition, some *hyper*-dedications on behalf of named individuals were clearly not portraits at all, but rather statues of gods or of animals.¹⁵ In these latter cases especially, there seems to be a productive tension between the generic expectation framed by the *hyper*-inscription and the statues: the dedicator could choose to go against the fundamental expectation of portraits by offering a more old-fashioned, unidentified votive statue. It is symptomatic of the lack of attention to these issues of statue and text that Jim’s article on the *hyper*-formula in inscriptions makes no mention at all of the statues dedicated with this formula.¹⁶

Other subtypes of portrait inscriptions maintained a surprising autonomy from their statues. In an example of what Ma terms a “multi-relational” family monument from Rhodes, a single portrait statue of a man named Euphranor was inscribed with a total of 14 different commemorations by 21 named relatives (*SEG* 43, 527, soon after 85 BC).¹⁷ The result is an inscribed text not only overwhelming in length, but also performative and polyphonic, as each relative’s voice repeats a formulaic dedication, enacting the individual relationships between Euphranor and the members of his extended family:

[Εὐφράνορα Δαμαγόρα]
 [Δαμαγόρας Εὐφράνορος καὶ ἃ δεῖνα Θευπρόπου]
 [τὸν υἱὸν]
 Θεύπροπος ν κα[ι Βουλαρι]στα Δαμαγόρα
 τὸν ἀδελφὸν
 Φιλίσκος Εὐφράνορος τὸν τοῦ ἀδελφοῦ υἱὸν
 Θεύπροπος Εὐκλει[δ]α τὸν τᾶς θυγατρὸς υἱὸν
 Ἄγεμάχα ν καὶ ν Ἀρχέστρατος Ἀρχεστράτου
 τὸν τᾶς ἀδελφᾶς υἱὸν
 Μνασίας Θρασυμήδεις τὸν τᾶς γυναικὸς ἀδελφὸν
 Τιμόστρατος Θευπρόπου τὸν τᾶς ἀδελφᾶς υἱὸν
 Εὐφράνωρ καὶ Εὐφάνης ν καὶ Δαμαγόρας ν καὶ
 Ἄριστοκρίτα ν Φιλίσκου ν τὸν ἀνεψιὸν
 Ἀρχέστρατος καὶ Βουλαρίστα Θρασυμήδεις
 τὸν τᾶς τήθας υἱὸν
 Νικότιμος Τιμοκράτευσ τοῦ Νικοτίμου καὶ
 Ἀριστώνυμος ν Τιμοκράτευσ τὸν τοῦ θία υἱὸν
 Κρατίδας Μνασία τὸν τῶν ἀδελφῶν θίαν

¹⁵ In the last quarter of the fifth century, a woman named Argeia dedicated the statue of an animal as an *agalma* on behalf of (*hyper*) her child to the goddess Enodia at Larissa (Löhr 2000, 58 no. 63 = *CEG* I 342). A base from Hellenistic Rhodes (*IG* XII,1 113), inscribed with a dedication by a husband on behalf of himself and his wife, seems only large enough to support a single statue. Other ‘mismatched’ *hyper*-dedications: *Lindos* II 143 and 144, both ca. 200 BC, and *Lindos* II 154 (the dedication is an altar, not a statue).

¹⁶ Jim 2014.

¹⁷ Ma 2013, 161–163, 209–210, and Ma 2014, 93–94. The *editio princeps* is Kontorini 1993. “Multi-relational” family monuments: Ma 2013, 210–211. Familial portraits in general: Ma 2013, 155–239 *passim* and Biard 2017, 105–123.

Δαμαγόρας καὶ Θρασυμήδης Μνασία τὸν θίαν
 στρατευσάμενον ἔν τε τοῖς ἀφράκτοις καὶ
 ταῖς καταφράκτοις ναυσὶ
 καὶ νικάσαντα Ἀλῖεῖα ἄρματι τελείωι
 καὶ τιμαθέντα ὑπὸ τοῦ δάμου χρυσέωι στεφά[νωι]
 [ε]ὐνοίας ἔνεκα καὶ φιλοστοργίας τᾶς εἰς αὐτο[ύς]-
 θεοῖς.
 [nomen statuarii]

[Euphranor son of Damagoras]
 [Damagoras son of Euphranor and – – –, daughter of Theupropos, / (dedicated) their son]
 Theupropos and [Boulari]sta, children of Damagoras, / (dedicated) their brother
 Philiskos, son of Euphranor, (dedicated) the son of his brother
 Theupropos, son of Eukleidas, (dedicated) the son of his daughter
 Agemacha and Arcestratos, children of Arcestratos, / (dedicated) the son of their sister
 Mnasias, son of Thrasymedes, (dedicated) the brother of his wife
 Timostratos, son of Theupropos, (dedicated) the son of his sister
 Euphranor and Euphanes and Damagoras and
 Aristokrita, children of Philiskos, (dedicated) their cousin
 Arcestratos and Boularista, children of Thrasymedes, / (dedicated) the son of their aunt
 Nikotimos, son of Timokrates son of Nikotimos, and
 Aristonymos, son of Timokrates (dedicated) the son of their uncle
 Kratidas, son of Mnasias, (dedicated) the uncle of his brothers
 Damagoras and Thrasymedes, sons of Mnasias, (dedicated) their uncle;
 He had served on the undecked ships and / the decked ships
 and won at the Halieia with the horse chariot
 and been honored by the people with a golden crown;
 for his goodwill and love towards them, (they dedicated him).
 To the gods.
 [missing sculptor's signature]

In the *hyper*-dedication of Anaxagoras from the Acropolis of Lindos, we noticed that the inscribed text does not make clear the precise relationship between the two boys, Anaxagoras and Philtias, and the male relative standing beside them on the base. In the Euphranor monument from Rhodes town, a desire to perform multiple familial relationships in the text similarly outweighed considerations of clarity: it is difficult to extract a family stemma from the inscriptions on monuments such as this one precisely because the stemma was not the point. Rather, the formula of the inscription seems designed to allow multiple family members across multiple generations to lay claim to a relative honored and valued by their city: he is the hub of the wheel, and their claims on him are the radiating spokes. The portrait statue they dedicated to the gods (now lost) was a conventional token of civic honor, whether it was a ‘himation man’ or an armed figure alluding more directly to Euphranor’s naval service. The family’s dedications read almost like a series of individual acclamations added to the statue for emphasis and to increase the statue’s weight, with no intention to convey essential information to either the reader in the present or to posterity.

Portrait Representation Without Naming: The Theatral Circle at Samothrace

In the remainder of this paper I would like to approach the portrait-and-text problem in reverse, as it were, by considering portrait statues displayed without texts naming their subjects. Was setting up a portrait without naming its subject a discursive strategy in itself, one worth comparing with *hyper*-inscriptions and multi-relational family inscriptions?

I begin with a recently published case study. Bonna Wescoat's volume on the Eastern Hill area in the sanctuary of the Great Gods at Samothrace includes a reconstruction of the so-called Theatral Circle and its monuments (Fig. 2).

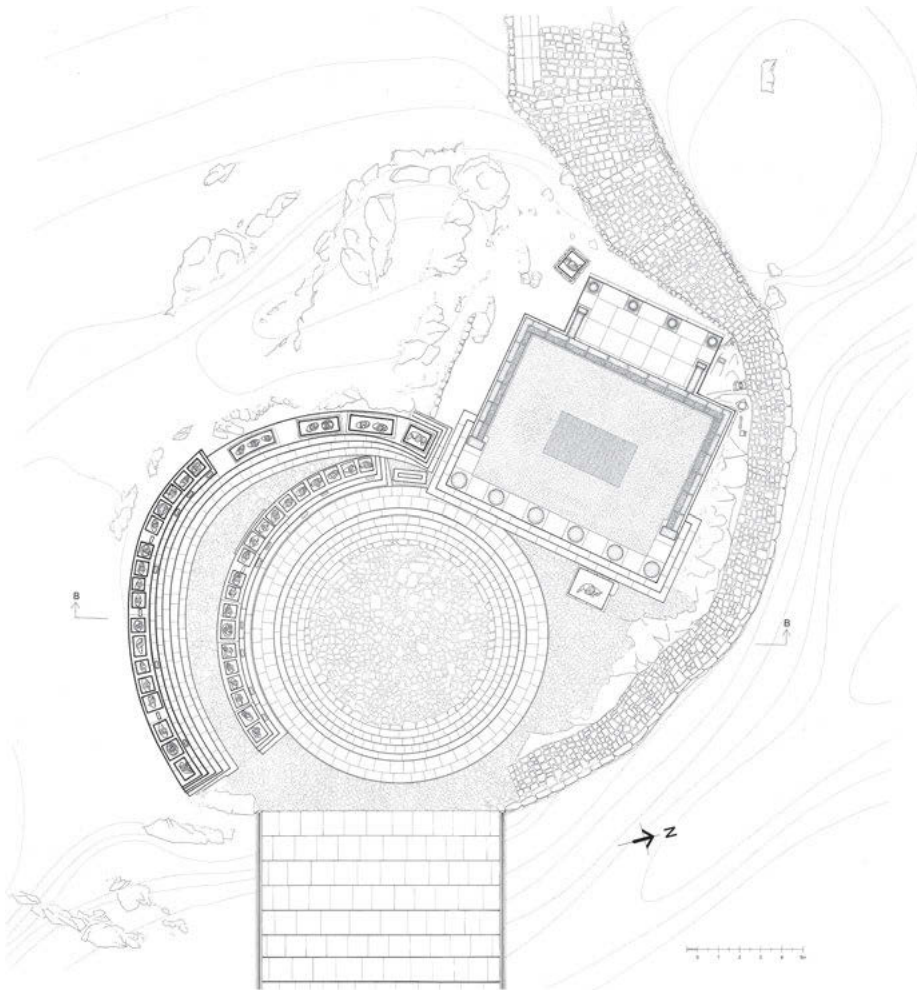


Fig. 2: Reconstruction of the Theatral Circle in the Eastern Hill area of the sanctuary of the Great Gods, Samothrace, showing the two semi-circular platforms with statue bases.

Soon after the construction of the small temple-like building dedicated in the names of Philip III and Alexander IV in ca. 317 BC, two semi-circular platforms above the Theatral Circle began to be filled with a total of about 45 bronze statues in two tiers.¹⁸ The statues on the lower tier date to the late fourth and the first half of the third centuries BC; the second tier was completed before the end of the second century BC (Fig. 3).

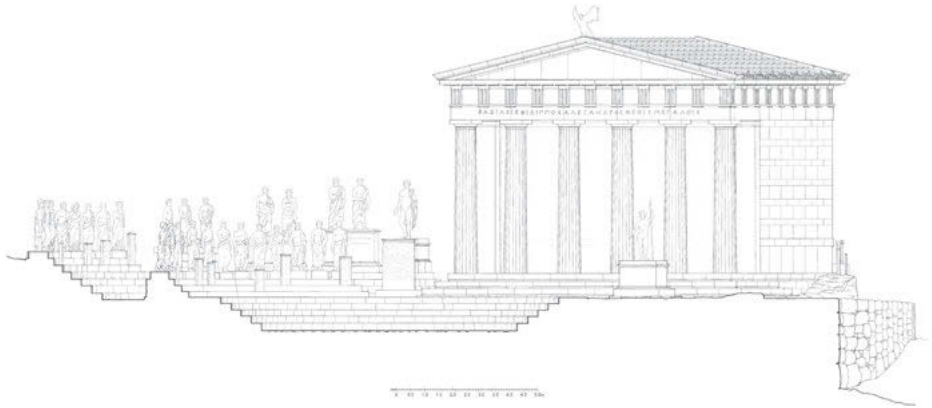


Fig. 3: Hypothetical reconstruction showing bronze portrait statues and stelai in two tiers above the Theatral Circle at Samothrace. The building on the right was dedicated by Philip III and Alexander IV of Macedonia in ca. 317 BC.

Twenty-two individual bases for lifesize bronze statues in the two tiers survive, but none of these bases has an inscription on it; the bases also lack holes for the attachment of inscribed bronze plaques. Yet, as Wescoat points out, all of the statues standing on individual bases around the Theatral Circle are likely to be portraits. The variety in the poses is limited; there are no holes on the tops of the bases for a scepter, spear, thyrsus or other divine attribute; in addition, only three out of the 22 statues are certainly female figures. We would probably expect greater variation and more female figures in a divine assembly.¹⁹ There is room for one easy way out of the problem of unnamed portraits around the Theatral Circle at Samothrace, though I am not wholly convinced by it. A few of the bases show cuttings for stelai, and there are also stela cuttings scattered around the platforms.²⁰ The lost stelai might have featured honorific texts naming the subjects of the portrait statues, but they also might have been documents of some other genre; they did not necessarily match up with individual

¹⁸ Wescoat 2017, vol. 1, 255–297. 327–337. For the so-called Dedication of Philip III and Alexander IV, see Wescoat 2017, vol. 1, 83–184.

¹⁹ Wescoat 2017, vol. 1, 293–297.

²⁰ For a catalogue of the individual bases and a discussion of the cuttings for stelai, see Wescoat 2017, vol. 1, 275–290.

statues or groups of statues. Even if they listed the names of the portrait subjects, it would have been difficult to match the names listed on the stelai with statues.

At Samothrace, it seems, we have a special case of portrait representation without inscribed commemoration: the question is why. Both Wescoat and Kevin Clinton have suggested that the Theatral Circle was a place where the first stage of initiation into the Samothracian mysteries occurred.²¹ The portrait statues here may have represented sanctuary benefactors, sacred officials, or full initiates into the mysteries: we have no way of saying for certain. The identities of some of these individuals may have been recognizable to initiates without inscriptions. In any case, the statues seem to be intended as silent witnesses to the rituals performed in the Theatral Circle. The customary inscribed ‘soundtrack’ of naming and commemoration has been intentionally turned off. The potential performativity of inscribed text on statue bases has been limited on purpose to avoid interference with the ritual imperatives of silence and secrecy. Though the situation at Samothrace was clearly unusual, it forces us to acknowledge that portrait inscriptions never functioned as mere labels for their statues, even when their sole content was the portrait subject’s name. And just as portrait texts resonated in ways that portrait statues did not, so portrait statues were sometimes left without an inscribed text by design.²²

Unnamed Portraits of Children: Lindos, Oropos, and the Athenian Acropolis

Programmatic mismatches between artistic representation through sculpture and naming through inscriptions can be identified in Greek art beginning in the Archaic period. The Archaic korai on the Athenian Acropolis ‘represented’ women (whether real women; divine women; or idealized, generic women) with inscriptions on their bases recording the names of male dedicators. At the same time, in Archaic funerary monuments in Athens and Attica, a context in which statue representation and naming matched, women were both represented and named far less often than men. On the Athenian relief gravestones of the Classical period, female representation in

²¹ Clinton 2003, 64–65 and Wescoat 2017, vol. 1, 59–62. 337–345.

²² Two other assemblages of unnamed statues are worth mentioning here, though both seem to be secondary and late in date. At Olympia, about 20 bronze statues – how many of them were portraits is unclear – were attached to the south stylobate of the temple of Zeus, probably at the same time the late antique fortification wall running through the Altis was constructed, in the 420s AD or later (see Eckstein 1969, 70–84. 124–126, and pl. 3; Lehmann/Gutsfeld 2013, 100–101; and Miller 2018). These statues were survivors of the large-scale smashing of bronze statues for scrap metal in the Altis documented by Bol (1978). On the Athenian Acropolis, a series of bronze statues on poros limestone bases was erected at the southern end of the steps west of the Parthenon (Stevens 1940, 4–13. 24–40, and Krumeich/Witschel 2010 8, n. 37, and pl. 7, figs. 11 and 12). The dates, identities, and significance of these statues remain unknown.

sculpture was on the ascendant, but women were about half as likely to be named by inscriptions as men were.²³ In Classical Athens, women's names appeared far more often as dedicators of objects inventoried inside temples – normally hidden from public view – than they did as dedicators of freestanding sculpture, where male names continued to predominate as they had done in the Archaic period.²⁴ The public display of female names evidently continued to pose a problem not shared by sculptural representations; to put it differently, representing women in Greek sculpture seems to have been avoided only in contexts where it aligned closely with inscribing women's names. If we were able to conduct a census of all the honorific portraits of the Hellenistic Greek world, we would undoubtedly find a persistent and significant gender imbalance for this particular form of public representation paired with public naming – and a strikingly similar imbalance has been noted in modern European and American honorific portraits.²⁵

My second case study of unnamed portrait statues concerns not women but children, and it ranges across various times and places in the Hellenistic world. To begin with, S. Freifrau von Thüngen's 1994 catalogue of Greek exedra statue bases includes at least two examples of Hellenistic family portrait groups combining named adult portraits with unnamed statues of children. One of these is the well-known Pamphilidas exedra on the Acropolis of Lindos on Rhodes (*Lindos II* 131, Figures 4 and 5).²⁶

23 For these issues of representing women in sculpture and text in Archaic and Classical Athens, see Osborne 2004 and the differing view expressed by Keesling 2010, 90–97. For female honorific portraits, see Dillon 2010.

24 For the high percentage of female dedicators in inscribed temple inventories see, for example, Aleshire 1992. Recent thoughts on the agency of women on Archaic and Classical dedications: Day 2016. Still fundamental for the avoidance of naming women in public in Athens is Schaps 1977. Geagan (2011, 172 n. 89), in his catalogue of inscribed honorific monuments found in the Athenian Agora excavations, claimed that “among dedications to Athenians, portraits of women were displayed on about a third of post-5th-century bases from Eleusis and from the Acropolis, compared with about 20 % of these bases from Athens as a whole and about 10 % from the Agora”. I would add that the percentages at Eleusis and on the Acropolis are inflated by the large numbers of portraits representing girls who had served as Eleusinian hearth initiates (at Eleusis) and arrhephoroi (on the Acropolis).

25 A 2011 story in the *Washington Post* (Shane 2011) noted that the Smithsonian American Art Museum's *Art Inventories Catalogue* includes 5,193 public outdoor male and female statues in the United States: 4,799 of these represent men while only 394 (less than 8 %) represent women. Many of the female statues dating between 1860 and 1959 were not portraits but allegorical or mythical figures. A letter to the editor written in response to this story (Krisinger 2011) noted that the largest Catholic church in Washington D.C., the Basilica of the National Shrine of the Immaculate Conception, features an extensive collection of portraits representing female saints. As Caroline Criado-Perez (2016) has remarked, in Great Britain “if you're a woman, your best chance of becoming a statue is to be a mythical or allegorical figure, a famous virgin, royal or nude”. Statuary Hall in the United States Capitol building includes 100 portrait statues, two chosen by each state. Before 2000, when states were allowed by Congress to replace their statues, only six out of the 100 represented female subjects.

26 Thüngen 1994, 91–93 no. 54. The example not discussed here is *IG XI,4* 1080–1083 of ca. 250 BC from Delos (Thüngen 1994, 143–145 no. 123). That monument consists of a semi-circular exedra base

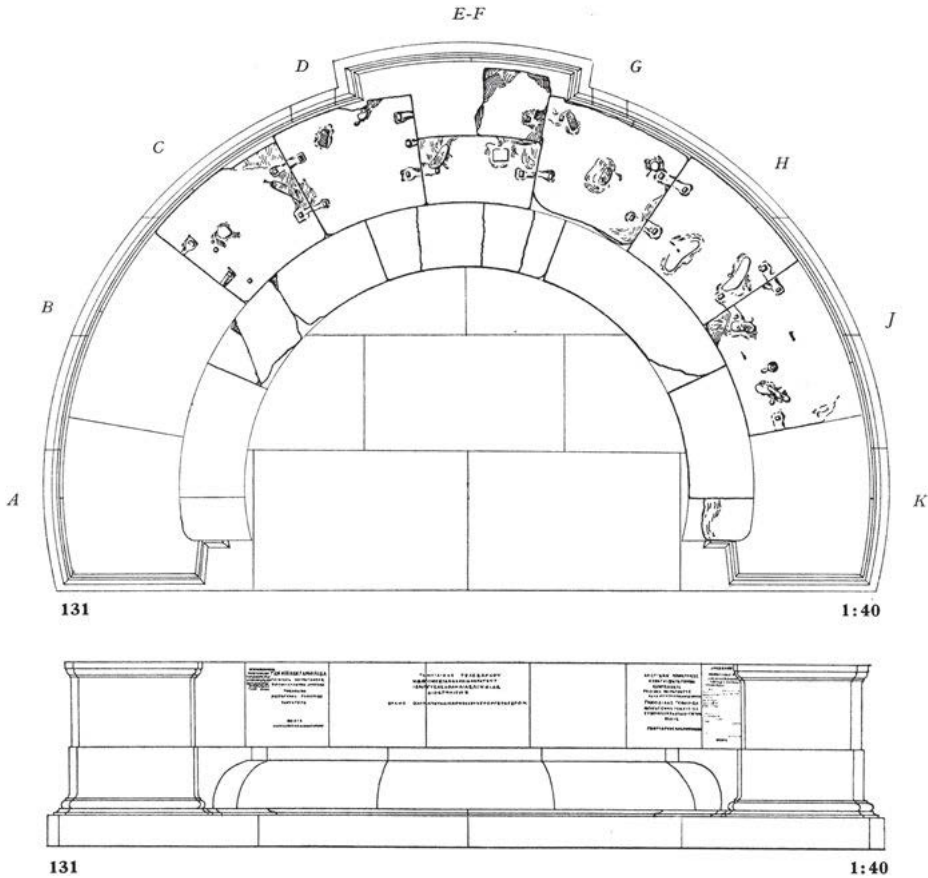


Fig. 4: The Pamphilidas exedra in the sanctuary of Athena Lindia on the Acropolis of Lindos, Rhodes. The original bronze portrait statue of Pamphilidas, son of Telesarchos, stood at the center. Four later portraits of his descendants flanked him, two on his right (Neikasikrateia, no foot holes preserved, and Pamphilidas, son of Pamphilidas) and two on his left (Aristeidias and Timodikos). Foot holes for three unidentified statues of children may also be made out, one to Pamphilidas' right and two to his left.

This particular type of exedra base was designed to support a single statue at the back: the original inscription shows that this statue represented Pamphilidas, son of Telesarchos, who served as priest of Athena Lindia and Zeus Polieus in ca. 215 BC.²⁷ Fast forward nearly 200 years to the second half of the first century BC: the exedra

with four separate inscriptions recording official honors voted by the *demos* of Delos to four male members of the same family (Phanos, son of Diodotos; Diodotos, son of Phanos; Menyllos, son of Diodotos; and Bion, son of Phanos). In addition to portraits of these adults, the base also supported an unidentified statue of a child.

²⁷ For the monument and its relocation within the sanctuary, see Weber 2013, 163–165; Griesbach 2014b, 250–256; and Priol/Griesbach 2017.

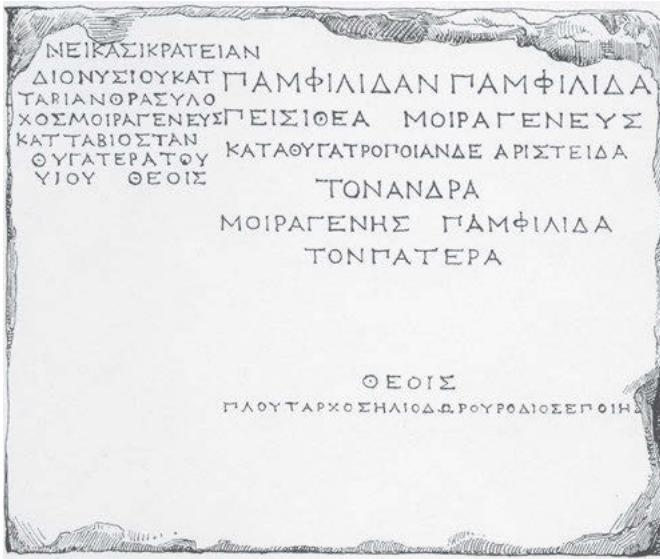


Fig. 5: Partial drawing of the dedicatory inscriptions on the Pamphilidas exedra from Lindos.

was moved to its present position, and new inscriptions naming four descendants of Pamphilidas appear (from left to right: Neikasikrateia, daughter of Dionysios; Pamphilidas, son of Pamphilidas; Aristeididas, son of Moiragenes; and Timodikos, son of Moiragenes).

Top blocks with the foot holes for three of these four statues survive, and they show that these descendants were all adults. In the late Hellenistic period, this type of reuse of an ancestor's monument for new family portraits was common in sanctuaries such as the Acropolis of Lindos and the Asklepieion at Epidauros. Such blended groups vividly embodied the historical continuity of the citizen family across generations.²⁸ But things turn out to be even more complicated than they at first seem: between the original portrait of Pamphilidas and the later portraits on the exedra stand three statues of children without any associated inscriptions at all. Someone (either Pamphilidas himself or his descendants) chose to represent the children of the family without preserving their names on stone. These children stood as unidentified material presences despite the evident concern to squeeze in lengthy inscribed texts beneath each of the adult portraits on the monument.

Rather than speculate further about the child portraits on the Pamphilidas exedra at Lindos, I would like to move on to two other examples which suggest that the practice of omitting the names of children on public monuments was not an isolated occurrence. These examples come from the so-called Lycurgan period of the 330s and

²⁸ For additions to family portrait groups over time, see Griesbach 2014a (Epidauros). In at least some cases, these statue groups were conceived of as 'open': as the family expanded, statues of new children were added to preexisting monuments. One such example is *Lindos* II 129, ca. 223 BC (Panaitios family).

320s BC in Athens, a period characterized by intense – and intensely self-conscious – cultural expression and an overt concern for tradition.²⁹ Two seemingly contradictory developments in Lycurgan Athens prove relevant to the subject of this paper. At a time when portraits (both honorific and private) were normative, and when the Athenians were awarding more portrait statues to their own citizens as an honor than ever before, we also find a spate of ostentatiously old-fashioned votive statues and reliefs, dedicated by Lycurgus' own family and by other politically active Athenian citizens.³⁰ One example is a votive relief of Pan and the nymphs in the Agora dedicated by Neoptolemos of Melite, who also gilded an altar of Apollo (Ps.-Plut. X. *Oratt.* 843–844) and restored the sanctuary of Artemis Aristoboule founded by Themistokles after Salamis.³¹ Another is a statue base inscription recording a votive dedication to Athena on the Acropolis by Philoumene, daughter of Leosthenes of the deme Kephale (*SEG* 44, 136): Φιλουμένη/Λεωσθένους Κεφαλήθεν θυγατήρ/τῆι Ἀθῆναι./Κηφισόδοτος ἐποίησε [Philoumene, daughter of Leosthenes of Kephale, (dedicated) to Athena. Kephisodotos made it].³² Since the inscription's publication by Angelos Matthaiou in 1994, it has usually been assumed that the lost statue dedicated by Philoumene was a portrait of her famous brother Leosthenes, a general killed in the Lamian War of 323–22 BC; if so, then the traditional votive formula of the inscription intentionally avoids naming the portrait subject directly. The votive text as inscribed is centered (both literally and figuratively) on the woman Philoumene as dedicator.

To return to the subject of unnamed child portraits, one Athenian votive dedication of the Lycurgan period deserving of further attention stands in the sanctuary of Amphiaraos at Oropos, which Alexander granted to Athens after his destruction of Thebes in 335 BC. Athenians, both individuals and civic officials, marked the acquisition of Oropos by dedicating statues in the Amphiareion. Two of these statue dedications, which may have stood side-by-side, were made by members of a single well-known liturgical family, that of Meidias Kephisodorou of the deme Anagyrous.³³ The dedication by Meidias' brother Thrasylochos (Fig. 6) consists of a curving top block

²⁹ For these aspects of Lycurgan Athens, see most recently Faraguna 2011 and Lambert 2011.

³⁰ For surveys of votive dedications and portraits of this period in Athens, see especially Hoff 2003 and Monaco 2011.

³¹ Parker 1996, 245–248.

³² Matthaiou 1994, 175–182 no. 1 and *DNO* III 1843. Pausanias (1, 1, 3) saw a painted portrait of Leosthenes and his sons inside a stoa in the Piraeus.

³³ For the two dedications, see Löhr 2000, 123–125 no. 141. The Demosthenic corpus (e.g. Demosth. or. 21, 78; 28, 17; and 50, 52) and inscriptions naming Meidias, his brother Thrasylochos, and Meidias' two sons together provide evidence for great wealth and “three generations of liturgical activity in the mid-fourth century” (quotation from *APF* no. 9719 s. v. Μειδίας (I) Κηφισοδώρου (I) Ἀναγυράσιος; see also *PAA* no. 517820 s. v. ΘΡΑΣΥΛΟΧΟΣ ΑΝΑΓΥΡΑΣΙΟΣ). Thrasylochos' known activities range in date from 367/6 (renewal of mining leases, recorded by Lalonde/Langdon/Walbank 1991, no. P5, ll. 49 and 51) through some time before 325/4 BC (syntrierarchy of a ship disabled in that year, *IG* II² 1629 ll. 753–4. 850–51 and *IG* II² 1631 ll. 121–122).

supported by a low, thick pillar inscribed with a simple votive formula, together with a signature of one of the best-known sculptors of the fourth century, the Athenian Leochares (*I.Oropos* 356):

Θρασύλοχος Κηφισοδώρου Ἀ[ναγυράσιος]
 ἀνέθηκε.
vacat
 Λεωχάρης ἐπόησε.

Thrasylochos son of Kephisodoros of the deme Anagyrus / dedicated. / Leochares made it.

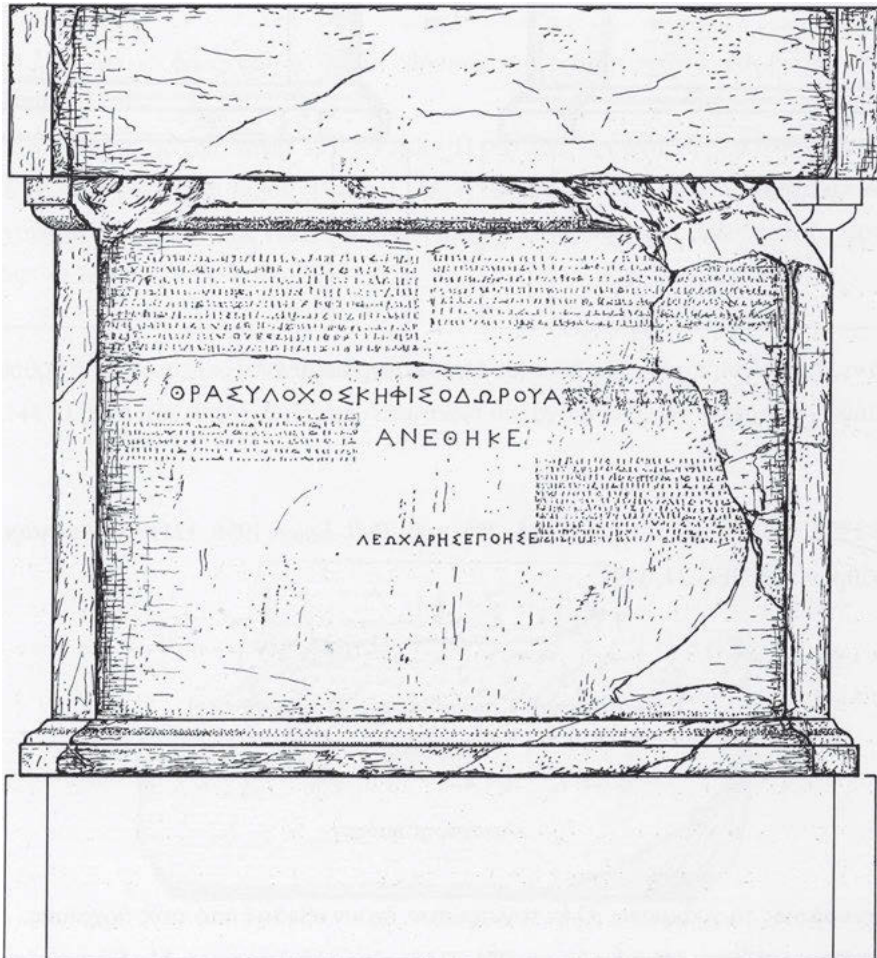


Fig. 6: Base for the dedication by the Athenian Thrasylochos Kephisodorou Anagyrasios in the sanctuary of Amphiareios at Oropos (*I.Oropos* 356, soon after 335 BC). The demotic Anagyrasios shows a partial erasure. Later honorific decrees surround the dedicatory text and the signature of the sculptor Leochares.

When the Boiotians eventually took Oropos back from the Athenians, they left the statues and the inscribed names of Athenians intact, but they did in some cases erase Attic demotics as overt textual signs of Athenian identity: on the Thrasylochos base, all but the first letter of the demotic Anagyrasios was erased. As was typical at Oropos, the base was later used as a notice board for inscribing honorific decrees. Half of these decrees were for Athenians: evidently Thrasylochos continued to be identified as an Athenian even after his Attic demotic was removed from the inscribed text.³⁴

The main question that concerns us here is the identity of the two statues dedicated by Thrasylochos (Fig. 7). We have already seen something like this in the *hyper*-dedication by Anaxagoras at Lindos: a lifesize adult on the left, child on the right. But if Thrasylochos dedicated family portraits, and if the adult figure is Thrasylochos himself, then who is the child? The votive formula of the inscription gives nothing away.³⁵

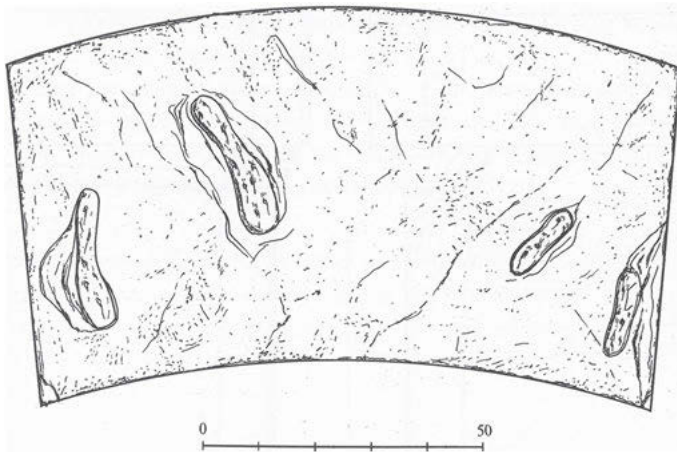


Fig. 7: Drawing showing the foot holes for two bronze statues on top of the Thrasylochos base at Oropos.

The hero/god Amphiaraos was a new addition to the Athenian pantheon, and several of the Athenian dedications at Oropos resemble acts of foundation, claiming Amphiaraos for Athenians on both the civic and the personal levels. Perhaps the two statues on the Thrasylochos base were intended to do something similar to a late-fourth

³⁴ Six Oropian honorific decrees were later inscribed on the base: these are *I. Oropos* 63 (for an Athenian poet), 64 (for two Macedonians), 65 (for an Achaian), 206 and 207 (both for Athenians), and 208 (for an Olynthian).

³⁵ Is it not at least possible that Thrasylochos dedicated a statue of Amphiaraos himself on the left, with an under-lifesize portrait of himself on the right? Also at Oropos, Ma (2013, 188–189) suggests that a statue group dedicated by an Oropian woman named Demokrite (*I. Oropos* 424–425) consisted of Demokrite herself, her father, and her son together with an over-lifesize figure of Amphiaraos. It seems to me unlikely that the sculptor Leochares would shrink a portrait of Thrasylochos down to child-size rather than simply enlarging the figure of Amphiaraos if these were the subjects of his statues.



Fig. 8: A fragmentary fourth-century Athenian votive relief (Acr. Mus. 3030) showing a man introducing a small child to the goddess Athena.

century Athenian votive relief (Acr. 3030, Fig. 8): a citizen introduces his son to a god, in the case of the relief Athena, identified by her helmet crest and the owl perched on her hand.³⁶

A wide array of gods and heroes were invoked and represented as potential child-nurturers in Classical Athens.³⁷ But even if Thrasylochos' dedication aimed at introducing an unnamed child to Amphiaraos, and thereby invoking his protection, there is a complicating factor. We know enough about Thrasylochos to say that he was about 70 years old in the years after 335 BC when he made his dedication in the

³⁶ For Acr. Mus. 3030, see Lawton 2007, 48–49. Similarly, several late Classical and Hellenistic dedications at the Epidaurian Asklepieion consist of portraits of children – or parents together with their children – inscribed with the children's names and prayers to Asklepios and Apollo to preserve them from harm (Keesling 2017a, 140–144).

³⁷ See Parker 2005, 426–439 and Ekroth 2010 (a votive relief to Theseus, *JG II*² 4553).

Amphiareion. His advanced age suggests that the child on the statue base was not a son but instead a grandson. Perhaps the votive formula was meant to convey the traditional, religious character of the gesture – representing a child before the god – without the added dimension of an inscribed text pinning down the particulars of family relationships and claiming attention to them from posterity. The generic gap created by the votive text was exploited while at the same time the child statue defies the normal generic expectation that portraits will be identified.³⁸

The Athenian Acropolis was understandably a major focal point for Lycurgan activity. I will turn now to one of the most familiar statue dedications of the Lycurgan period, the so-called Atarbos base on display in the Acropolis Museum (Acr. Mus. 1338; the inscription is *IG II² 3025*) (Fig. 9). Much of the previous scholarship has been devoted to problems now resolved, and I will not address these in any detail here.³⁹ I will take it as given that the dedication dates to 323/2 BC; that the dedicator's name was Atarbos, son of Lysistratos, of the deme Thorikos; and that the monument commemorates Atarbos' victories in the cyclic chorus and the Pyrrhic dance at the Panathenaia, as both the relief scenes on the two adjoining blocks and the inscriptions indicate.



Fig. 9: The Atarbos base (Acr. Mus. 1338, ca. 323/2 BC). © Acropolis Museum, 2009, photo: Nikos Daniilidis.

The relief on block A on the left represents seven men wrapped in himations walking toward a female personification (Atarbos' tribe Antiochis?); on block B on the right, another female personification (Panathenaia?) stands behind eight naked youths

³⁸ One example in which an inscribed text defies generic expectations established by the sculptural representation is the late fifth-century funerary stele of Ampharete from the Athenian Kerameikos (Kerameikos Museum P 695/I 221): the relief depicts a woman holding an infant whom we would naturally assume to be her child, but the epigram (*IG I³ 1290 = CEG I 89*) reveals that Ampharete and her grandchild died at the same time. Cf. the discussion in Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 195–201 (with full bibliography).

³⁹ Kosmopoulou 1998; Kosmopoulou 2002, 204–205 no. 39; Shear 2003; and Makres 2009, all with full documentation of earlier scholarship. Shear's (2003) central contention that Block B originally supported a rectangular pillar has been shown to be incorrect by Makres 2009, 243–244.

holding shields (*pyrrhichistai*). Inscription B on the right-hand block can be restored in different ways, but I concur with Andronike Makres in preferring a restoration of the text that omits the verb ἀνέθηκε:

Block A: νική[σας κυκλίωι χο]ρῶι.

Block B: [πυρριχ]ισταῖς νικήσας Ἄταρβος Λυ[σιστράτου.^{vv} Κ]ηφισό[δ]ωρο[ς ἦ]ρχε].

Having won with a cyclic chorus.

Having won with pyrrhic dancers, Atarbos son of Ly[sistratos] (dedicated). Kephisodoros [was archon].

If the two separate inscriptions A and B both seem inadequately brief, this may be because their placement on the narrow bands above the reliefs was a last-minute improvisation. There are other irregularities that point to a gap between the original intention of the dedication as planned and its final execution. The clamps left visible on the top of the two relief blocks were probably meant to be covered by a top course, but for unknown reasons this never happened, and the relief blocks in the end received both the statues and the inscriptions.⁴⁰ The anathyrosis on the side of the right-hand block B would normally point to the existence of at least one more block on the right; it seems to me, however, that this third block was never added and that the statue meant to stand alone on the third block was simply squeezed in, where it seems far too close to the edge of block B (Fig. 10).⁴¹

One question has scarcely been asked at all: whom did the three statues supported by the Atarbos base represent? Only a handful of scholars have dared to venture an answer.

Table 1: The Identities of the Statues on the Atarbos Base.

Author	Identification
Kosmopoulou (1998), 168	Dionysos and two satyrs
Wilson (2000), 39–40 and 304–305 Shear (2003), 174	Atarbos and two <i>pyrrhichistai</i>
von den Hoff (2003), 180	Portraits
Goette (2007), 122–123	Tribal eponymous hero Antiochos, a choral singer, and a <i>pyrrhichistes</i>

⁴⁰ Cf. Makres 2009, 231: “Both the *vacat* on Block A and the larger letters that record the dedicator and archon on Block B lead us to believe that both stones were prefabricated with the inscriptions recording the respective victories preinscribed. At the time of purchase by the victorious choregos, Atarbos had his name, patronymic and archon inscribed in larger letters on Block B”.

⁴¹ Cf. Makres (2009, 225–227), who thinks the monument as dedicated consisted of three or even four joining blocks.



Fig. 10: the top of block B of the Atarbos base (Acr. Mus. 1338) showing foot holes for two unidentified bronze statues of children. © Acropolis Museum, 2018, photo: Yiannis Koulelis.

Kosmopoulou, Wilson, Shear and Goette make a mistake, I believe, by allowing the subjects of the reliefs to dictate their reconstruction of the statues. Late Classical and Hellenistic honorific portraits hardly ever had relief bases, but on occasion, dynamic reliefs illustrating the agonistic or military deeds that justified the erection of a portrait were paired with portrait statues.⁴² In the case of Atarbos, the reliefs illustrate and greatly amplify the victories concisely alluded to in the inscriptions. In my view, Ralf von den Hoff comes closest to getting it right when he guesses “portraits”: a portrait of Atarbos on the left, and those of two unnamed children on the right.

The Atarbos dedication has not hitherto been classified as a family monument because neither the inscribed texts nor the reliefs allude to family relationships. Like that of Thrasylochos at Oropos, Atarbos’ inscribed dedication omits any textual element (such as a *hyper*-formula) of prayer, a vow, or thanksgiving to the gods which might have included children’s names. Setting up portraits of children in a prominent public place without naming them hints at a strategy that acknowledges common Greek attitudes about children and childhood in a different way. The fact of making the children of Atarbos’ family present on the Acropolis both advertised the family’s

⁴² Ma (2013, 40) notes that Hellenistic honorific monuments almost never have “relief ornaments”. A relief base of ca. 320–270 BC decorated with scenes of hoplites fighting cavalry may, however, belong to an honorific portrait of the Athenian general Olympiodoros on the Acropolis mentioned by Pausanias 1, 25, 2 (Schäfer 2000). The base for the victor portrait of Poulydamas of Thessaly at Olympia (Kosmopoulou 2002, 200–202 no. 36) illustrated vividly his amazing feats of strength and bravery (also described by Pausanias 6, 5, 1 and 4–7).

continuity before fellow citizens and placed the children's health and survival before the gods; at the same time, fixing their names in a permanent, public textual record might have been viewed as undesirable. Childhood was a fleeting physical state; children needed to be protected from *phthonos*, free-floating malicious envy capable of fastening itself upon them and destroying them.⁴³ Commemorating living children in public before they reached adulthood was potentially a dangerous proposition. Atarbos' dedication does seemingly incompatible things at once: it commemorates Atarbos' victories in civic competitions, but it also stands in for Atarbos and his family without overtly commemorating them in public.

I see the statues of the two children on the Atarbos base as adding something we would normally not expect to find in Greek portrait monuments. If the two child statues both stood on the base at the same time, they were so close to one another that they must have been touching, or even embracing. Most portrait inscriptions outside the funerary realm avoid overt engagement with the intimacy and emotion of family relationships.⁴⁴ These aspects of family monuments may in some cases be hiding in plain sight: they were expressed by statues, not by texts.

Postscript and Conclusion

My final two examples – the dedication of Thrasylochos at Oropos and the Atarbos base on the Acropolis – are not strictly without inscribed texts; rather, they are portraits with unnamed subjects. I take ἀνεπίγραφοι in my title from the well-known decree of 22 AD from Lindos on Rhodes (*Lindos* II 419=LSS 90), in which the Lindians decided to auction off some of the statues standing on their Acropolis as a means of raising revenue for festivals and sacrifices.⁴⁵ This document has naturally been associated with the practice of reinscribing older portrait statues with the names of new subjects (discussed by Ralf Krumeich in this volume). Though it is probably implied that purchasers are buying the right to reidentify older portrait statues with new inscriptions, this is not what the decree actually says (section 1, lines 30–44, edited). Here I will reproduce only Mika Kajava's English translation with key Greek words included, in the interests of space:

⁴³ For these dangers and the protective amulets used by the Greeks to ward them off, see Johnston 1995 and Dasen 2015. Preserved marble portraits of children frequently depict them wearing these amulets, including a marble statue group from Epidauros discussed in detail by Bobou 2008.

⁴⁴ Masséglià 2014.

⁴⁵ The term ἀνεπίγραφος in temple inventories refers to objects without accompanying inscriptions or attached labels, either because the dedicator omitted them or because they have been lost over the course of time (Aleshire 1989, 106 n. 6 and 232–233).

And since there are some ἀνδριάντες along the ascent and on the top itself [of the Acropolis of Lindos], which are without inscription [ἄνεπιγραφοί] and undistinguished [ἄσαμοι], it is expedient that these too shall be distinguished [ἐπισάμους], bearing inscriptions (saying) that they are dedicated to gods, it was voted by the Lindians....Those who have purchased the inscriptions shall not have the permission in any wise nor under any pretext to remove statues from the top; otherwise they shall be liable to be accused of impiety. But if they make a request, they shall have the permission to change (statues) [ἀπενενκεῖν, largely restored] according to what the Lindians agree on account of the request (*Lindos* II 419, section I, lines 30–44, edited, trans. Kajava 2003, 73–74).

At this late date – 22 AD – we would expect most of the statues standing on the Lindian Acropolis to be portraits, and the use of the term *andrias* here is consistent with that assumption.⁴⁶ But were these portraits *anepigraphoi* and *asamoi* because their original inscriptions were faded or damaged? Or are they portraits that never had their subjects' names inscribed to begin with? Based upon the examples examined in this paper, we should admit the possibility that these included unnamed portraits. Like the statues in the Theatral Circle at Samothrace or the children on the Pamphilidas exedra, they may have had no associated inscribed texts at all; or, like the dedications of Thrasylochos and Atarbos, they may have been inscribed with votive texts that intentionally avoided revealing their identities.

In this paper I have offered not a theoretical framework, but rather a pragmatic examination of examples. One of my main points is that any notion that portrait statues and their inscribed texts 'match' is an illusion: the generic dichotomy between statue and text remains. From the fourth century BC onwards, Greek portrait statues carried with them the generic expectation of an inscription naming the portrait subject. The examples discussed here suggest that the names of portrait subjects might be deemphasized, withheld, or suppressed for different reasons, among them the silence demanded by a mystery cult and the protection of children. In the case of the Euphranor monument from Rhodes, the inscribed text displays a long series of family relationships extraneous to the portrait statue; the Thrasylochos dedication from Oropos and the Atarbos dedication on the Athenian Acropolis both worked against fourth-century and Hellenistic generic expectations for portraits by withholding the specifics of names and family relationships. The larger point I derive from my examples is that, even in the Hellenistic period, Greek portrait statues should not be viewed solely as expressions of power relations or tokens of civic honor. I see continuity in the function of Greek statues as signs or *semata*, as stand-ins, as embodiments, as meaningful presences, and as avatars – characteristics we normally associate with Archaic votive statues – even in the era of the civic honorific portrait.⁴⁷

⁴⁶ Keesling 2017b, esp. 855–858.

⁴⁷ Statues as *semata*: Vernant 1965 and Ducat 1976. Statues as presences: Hölscher 2018, 289–298. Statues (both votive statues and portraits) as avatars: Mossman 1991.

Bibliography

- Aleshire, Sara B. (1989), *The Athenian Asklepieion: The People, Their Dedications, and the Inventories*, Amsterdam.
- Aleshire, Sara B. (1992), “The Economics of Dedication in the Athenian Asklepieion”, in: Tullia Linders and Brita Alroth (eds.), *Economics of Cult in the Ancient Greek World*, Uppsala, 85–99.
- Boedeker, Deborah (2000), “Herodotus’s Genre(s)”, in: Mary Depew and Dirk Obbink (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge (MA), 97–114.
- Biard, Guillaume (2017), *La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*(Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome 376), Athens.
- Bobou, Olympia (2008), “Private Sentiments in Public Places: Two Votive Groups from Epidauros”, in: Donna Kurtz (ed.), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou, 1977–2007* (British Archaeological Reports International Series 1976), Oxford, 213–219.
- Bol, Peter C. (1978), *Großplastik aus Bronze in Olympia* (Olympische Forschungen 9), Berlin.
- Clinton, Kevin (2003), “Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries”, in: Michael B. Cosmopoulos (ed.), *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, London/New York, 50–78.
- Criado-Perez, Caroline (2016), “I Sorted the UK’s Statues by Gender – A Mere 2.7 Per Cent are of Historical, Non-Royal Women”, in: *New Statesman*, 26.03.2016, <https://www.newstatesman.com/politics/feminism/2016/03/i-sorted-uk-s-statues-gender-mere-27-cent-are-historical-non-royal-women> (accessed 21/05/2020).
- Dasen, Véronique (2015), “Probaskania: Amulets and Magic in Antiquity”, in: Dietrich Boschung and Jan M. Bremmer (eds.), *The Materiality of Magic* (Morphomata 20), Paderborn, 177–203.
- Day, Joseph W. (2010). *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge.
- Day, Joseph W. (2016), “Servants of the Goddess: Female Religious Agency in Archaic and Fifth-Century Greek Epigrams and Dedications”, in: Eleonora Santin and Laurence Foscia (eds.), *L’épigramme dans tous ses états: épigraphiques, littéraires, historiques*, Lyons, <http://books.openedition.org/enseditions/5889> (accessed 06/05/2020).
- Depew, Mary/Obbink, Dirk (eds.) (2000). *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge (MA).
- Dietrich, Nikolaus (2017), “Framing Archaic Greek Sculpture: Figure, Ornament and Script”, in: Verity Platt and Michael Squire (eds.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Cambridge, 270–316.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten: Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin/Boston.
- Dillon, Sheila (2010), *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge.
- Ducat, Jean (1971), *Les kouroi du Ptoïon: le sanctuaire d’Apollon Ptoïeus à l’époque archaïque* (BÉFAR 219), Paris.
- Ducat, Jean (1976), “Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: kouros et kolossos”, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 100, 239–251.
- Eckstein, Felix (1969), *ANAΘHMATA. Studien zu den Weihgeschenken strengen Stils im Heiligtum von Olympia*, Berlin.
- Ekroth, Gunnel (2010), “Theseus and the Stone: The Iconographic and Ritual Contexts of a Greek Votive Relief in the Louvre”, in: Ioannis Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*(Religions in the Graeco-Roman World 170), Leiden/Boston, 143–169.

- Fraguna, Michele 2011. “Lykourgan Athens?”, in: Vincent Azoulay and Paulin Ismard (eds.), *Clisthène et Lycourge d’Athènes: autour du politique dans la cité classique* (Histoire ancienne et médiévale 109), Paris, 67–86.
- Fearn, David (2013), “Kleas versus Stone? Lyric Poetry and Contexts for Memorialization”, in: Peter Liddel and Polly Low (eds.), *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford, 231–253.
- Geagan, Daniel J. (2011), *Inscriptions: The Dedicatory Monuments* (The Athenian Agora Excavations 18), Princeton.
- Goette, Hans R. (2007), “‘Choregic’ or Victory Monuments of the Tribal Panathenaic Contests”, in: Olga Palagia and Alkestis Choremi-Spetsieri (eds.), *The Panathenaic Games* (Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens, May 11–12, 2004), Oxford, 117–126.
- Goldhill, Simon (1991), *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- Griesbach, Jochen (2014a), “Jede(r) ist ersetzbar? Zur Wiederverwendung von Statuenbasen im Asklepios-Heiligtum von Epidauros”, in: Christina Leypold, Martin Mohr, and Christian Russenberger (eds.), *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihestatuen in griechischen Heiligtümer*, Zürich, 55–69.
- Griesbach, Jochen (2014b), “Wechselnde Standorte: Griechische Porträtstatuen und die Neu-Konfiguration von Erinnerungsräumen”, in: J. Griesbach (ed.), *Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten* (Studien zur antiken Stadt 13), Wiesbaden, 149–184.
- Hölscher, Tonio (2018), *Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality* (Sather Classical Lectures 73), Oakland.
- Hoff, Ralf von den (2003), “Tradition and Innovation: Portraits and Dedications on the Early Hellenistic Akropolis”, in: Olga Palagia and Stephen V. Tracy (eds.), *The Macedonians in Athens, 323–229 B.C.*, Oxford, 173–185.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Jim, Theodora Suk Fong (2014), “On Greek Dedicatory Practices: The Problem of *hyper*”, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 54, 616–637.
- Johnston, Sarah Iles (1995), “Defining the Dreadful: Remarks on the Greek Child-Killing Demon”, in: Marvin Meyer and Paul Mirecki (eds.), *Ancient Magic and Ritual Power* (Religions in the Graeco-Roman World 129), Leiden/New York, 361–387.
- Kajava, Mika (2003), “Inscriptions at Auction”, in: *Arctos* 37, 69–80.
- Keesling, Catherine M. (2003), *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge/New York.
- Keesling, Catherine M. (2010), “Finding the Gods: Greek and Cypriot Votive Korai Revisited”, in: Ioannis Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome* (Religions in the Graeco-Roman World 170), Leiden/Boston, 87–103.
- Keesling, Catherine M. (2017a), *Early Greek Portraiture: Monuments and Histories*, Cambridge/New York.
- Keesling, Catherine M. (2017b), “Greek Statue Terms Revisited: What Does ἀνδριάς Mean?”, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 57, 837–861.
- Kissas, Konstantin (2000), *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit*, Bonn.
- Kokkorou-Alewrass, Georgia (1995), “Die archaische naxische Bildhauerei”, *Antike Plastik* 24, 37–131.
- Kontorini, Vassa (1993), “La famille de l’amiral Damagoras de Rhodes. Contribution à la prosopographie et à l’histoire rhodiennes au 1er s. av. J.-C.,” in: *Chiron* 23, 83–99.
- Kosmopoulou, Angeliki (1998), “The Relief Base of Atarbos, Akropolis Museum 1338”, in: Kim J. Hartswick and Mary C. Sturgeon (eds.), *ΣΤΕΦΑΝΟΣ: Studies in Honor of B. S. Ridgway*, Philadelphia, 163–172.
- Kosmopoulou, Angeliki (2002), *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods*, Madison.

- Krisinger, Chris J. (2011), “Where the District’s Statues of Women Are”, *Washington Post*, 24.04.2011, https://www.washingtonpost.com/opinions/where-the-districts-statues-of-women-are/2011/04/22/AF6uhpdE_story.html (accessed 21/05/2020).
- Krumeich, Ralf/Witschel, Christian (2010), “Die Akropolis als zentrales Heiligtum und Ort atheistischer Identitätsbildung”, in: Ralf Krumeich and Christian Witschel (eds.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 1–53.
- Lalonde, Gerald V./Langdon, Merle K./Walbank, Michael B. (1991). *Inscriptions: Horoi, Poletai Records, Leases of Public Lands* (The Athenian Agora Excavations 19), Princeton.
- Lambert, Stephen D. (2011), “Some Political Shifts in Lykourgan Athens,” in: Vincent Azoulay and Paulin Ismard (eds.), *Clisthène et Lycurgue d’Athènes: Autour du politique dans la cité classique* (Histoire ancienne et médiévale 109), Paris, 175–190.
- Larson, Stephanie (2006), “Kandaules’ Wife, Masistes’ Wife: Herodotus’ Narrative Strategy in Suppressing Names of Women (Hdt. 1.8–12 and 9.108–13)”, *Classical Journal* 101, 225–244.
- Lawton, Carol (2007), “Children in Classical Attic Votive Reliefs”, in: Ada Cohen and Jeremy Rutter (eds.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy* (*Hesperia* Supplement 41), Princeton, 41–60.
- Lehmann, Stefan/Gutsfeld, Andreas (2013), “Spolien und Spolisation im spätantiken Olympia”, in: Iris Gerlach and Dietrich Raue (eds.), *Sanktuar und Ritual: Heilige Plätze im archäologischen Befund* (Studien aus den Forschungsclustern des DAI, Menschen–Kulturen–Traditionen 10), Rahden, Westphalia, 91–104.
- Löhr, Christoph (2000), *Griechischen Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.* (Internationale Archäologie 54), Rahden, Westphalia.
- Ma, John (2013), *Statues and Cities: Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford.
- Ma, John (2014), “Public Spaces, Private Statues”, in: Jochen Griesbach (ed.), *Polis und Porträt: Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten* (Studien zur antiken Stadt 13), Wiesbaden, 87–97.
- Makres, Andronike (2009), “The Atarbos Base from the Akropolis of Athens Revisited”, in: Athanasios A. Themos and Nikolaos Papazarkadas (eds.), *Αττικά Επιγραφικά, Μελέτες προς τιμήν του Christian Habicht*, Athens, 225–246.
- Masséglia, Jane (2014), “Feeling Low: Social Status and Emotional Display in Hellenistic Art”, in: Angelos Chaniotis and Pierre Ducrey (eds.), *Unveiling Emotions II: Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart, 313–330.
- Matthaiou, Angelos P. (1994), “Two New Attic Inscriptions”, in: Simon Hornblower and Robin Osborne (eds.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford/New York, 175–188.
- Monaco, Maria Chiara (2011), “Offrandes publiques et privées sur l’Acropole et l’Agora d’Athènes à l’époque lycurguénne (340–320 av. J.-C.)”, in: Vincent Azoulay and Paulin Ismard (eds.), *Clisthène et Lycurgue d’Athènes: Autour du politique dans la cité classique* (Histoire ancienne et médiévale 109), Paris, 219–230.
- Mossman, Judith (1991), “Plutarch’s Use of Statues”, in: Michael A. Flower and Mark Toher (eds.), *Georgica: Greek Studies in Honour of George Cawkwell* (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London Supplement 58), 98–119.
- Osborne, Robin (2004), “Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens”, in: Robin Osborne (ed.), *Studies in Ancient Greek and Roman Society*, Cambridge, 38–60.
- Parker, Robert (1996), *Athenian Religion: A History*, Oxford.
- Parker, Robert (2005), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.

- Priol, Emeline/Griesbach, Jochen (2017), “Exèdre votive de Pamphilidas, prêtre d’Athéna Lindia et de Zeus Polieus (I. Lindos 131a–f)”, in: Francois Queyrel and Ralf von den Hoff (eds.), *La vie des portraits grecs. Statues-portraits du Ve au Ier siècle av. J.-C., usages et recontextualisations*, Paris, 299–304.
- Schäfer, Thomas (2000), “Ein Schlachtfries von der Akropolis”, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 115, 281–358.
- Schaps, David M. (1977), “The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women’s Names”, in: *The Classical Quarterly* 27, 323–330.
- Shane, Cari (2011), “Why the Dearth of Statues Honoring Women in Statuary Hall and Elsewhere?”, *Washington Post*, 15.04.2011, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/why-the-dearth-of-statues-honoring-women-in-statuary-hall-and-elsewhere/2011/04/11/AFx8lgjD_story.html (accessed 21/05/2020).
- Shear, Julia L. (2003), “Atarbos’ Base and the Panathenaia”, in: *The Journal of Hellenic Studies* 123, 164–180.
- Stevens, Gorham P. (1940), *The Setting of the Periclean Parthenon* (Hesperia Supplement 3), Princeton.
- Svenbro, Jesper (1993), *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd, Ithaca, New York/London.
- Thüngen, Susanne Freifrau von (1994), *Die frei stehende griechische Exedra*, Mainz.
- Vernant, Jean-Pierre (1965), “Figuration de l’invisible et catégorie psychologique du double: le colossus”, in: *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, 325–338.
- Walter-Karydi, Elena (1980), “Die Entstehung der griechischen Statuenbasis”, in: *Antike Kunst* 23, 3–12.
- Weber, Ulf (2013), *Versatzmarken im antiken Bauwesen* (Philippika 58), Wiesbaden.
- Wescoat, Bonna D. (2017), *The Monuments of the Eastern Hill* (Samothece 9), Princeton.
- Wilson, Peter J. (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City, and the Stage*, Cambridge.

Photo Credits

- Fig. 1: After Blinkenberg 1941, vol. 1, no. 113.
- Fig. 2: Courtesy Bonna Wescoat, American Excavations Samothrace.
- Fig. 3: Courtesy Bonna Wescoat, American Excavations Samothrace.
- Fig. 4: After Blinkenberg 1941, vol. 1, no. 131.
- Fig. 5: After Blinkenberg 1941, vol. 1, no. 131.
- Fig. 6 & 7: After Petrakos 1997, p. 283, no. 356. Reproduced courtesy of the Archaeological Society of Athens.
- Fig. 8: D-DAI-ATH-Akropolis neg. 2301, photo: Gösta Hellner.
- Fig. 9: Acr. 1338 © Acropolis Museum, 2009, photo: Nikos Daniilidis.
- Fig. 10: Acr. 1338 © Acropolis Museum, 2018, photo: Yiannis Koulelis.

Ralf Krumeich

Statuen wie Schauspieler?

Zum Fortbestehen ursprünglicher Inhalte und Kontexte bei wiederverwendeten und demontierten griechischen Porträtstatuen

In den Jahrhunderten nach ihrer partiellen Zerstörung durch die Perser im Jahr 480 v. Chr. wuchs die Anzahl statuarischer Weihungen auf der Athener Akropolis immer weiter an.¹ Vollkommen selbstverständlich war bei diesen Anathemen der enge Zusammenhang zwischen Statue und Inschriften, die über Stifter und Künstler, gelegentlich auch über Anlass und Thema der Weihung informierten.² So enthält die Weihinschrift der im mittleren 4. Jh. v. Chr. errichteten, mit einer zu rekonstruierenden Höhe von 2,25–2,5 m deutlich überlebensgroßen Porträtstatue eines Atheners namens Lysimachos den ausdrücklichen Hinweis, dass diese Stiftung nach einer „Errettung aus großen Gefahren“ erfolgt sei (Abb. 1).³ Eine dritte Zeile fungiert zugleich als präzisierende Bildnisunterschrift mit Patronymikon und Demotikon: Es handelte sich demnach um (die Statue des) „Lysimachos, Sohn des Lysitheides, aus dem Demos Agryle“. Im Falle von Porträtstatuen ging es wesentlich um die dauerhafte Repräsentation des oder der Dargestellten; überaus deutlich formuliert ist dieses Konzept in der Weihinschrift einer etwa in der gleichen Zeit in diesem Heiligtum gestifteten Statue des Polyillos, die auf eine vergleichbare Bildnisunterschrift folgt („Polyillos, Sohn des Polyllides, aus dem Demos Paiania“) und das bronzene Denkmal ausdrücklich als eine „unsterbliche Erinnerung an einen sterblichen Körper“ bezeichnet.⁴ Die entsprechende Inschrift wurde im Auftrag Lord Elgins im frühen 19. Jh. buchstäblich abgesägt, so dass über den archäologischen Befund der Oberseite und die Standspuren heute keine Aussage mehr möglich ist.⁵

1 Für die Akropolis nach den Perserkriegen vgl. Hurwit 1999, 138–153; Holtzmann 2003, 91–100; Keesling 2003, 165–198; Krumeich 2007, 387–404; Kousser 2009; Greco 2010, 118–121 (M. C. Monaco); Krumeich/Witschel 2010b, 16–28; Di Cesare 2015, 119–157; Keesling 2017, 124–140; Meyer 2017, 184–193 (Athena Promachos).

2 Vgl. Guarducci 1969, 147–162; Guarducci 1974, 89–110. 407–412; Ma 2007a, bes. 204f.; Newby 2007, 7f. 12. 14–16; Platt 2007, 250f.; Ma 2013, 15–43. Zum gelegentlichen Fehlen der zuletzt genannten Angaben in Inschriften siehe den Beitrag von C. M. Keesling in diesem Band.

3 *IG II/III²* 4323+4189; Shear 2007, 233–235 Abb. 9.7–8; Krumeich 2010, 338f. 378f. Nr. B 1 Abb. 8; Krumeich 2014a, 72. 79 Taf. 15 c; Keesling 2017, 61. 206.

4 *IG II/III²* 3838; *CEG II* 780; Löhr 2000, 79f. Nr. 89; Krumeich 2007, 388; Krumeich 2014a, 72. Der Verweis auf die Sterblichkeit des Dargestellten impliziert nicht unbedingt, dass Polyillos zur Zeit der Statuenstiftung bereits verstorben war (so aber Holtzmann 2003, 186; Keesling 2003, 191; Keesling 2017, 60; vgl. dagegen zutreffend Löhr 2000, 79f.).

5 Im Magazin des British Museum wird heute daher lediglich ein schmaler Basisabschnitt aufbewahrt (T 13,5 cm). Diese Vorgehensweise findet ihre unmittelbare Analogie in den abgesägten und nach England verbrachten Reliefs des Parthenonfrieses; zu den Praktiken Elgins und seiner Mitarbeiter vgl. Manidaki 2016, bes. 96–102 Abb. 6. 9. 10.

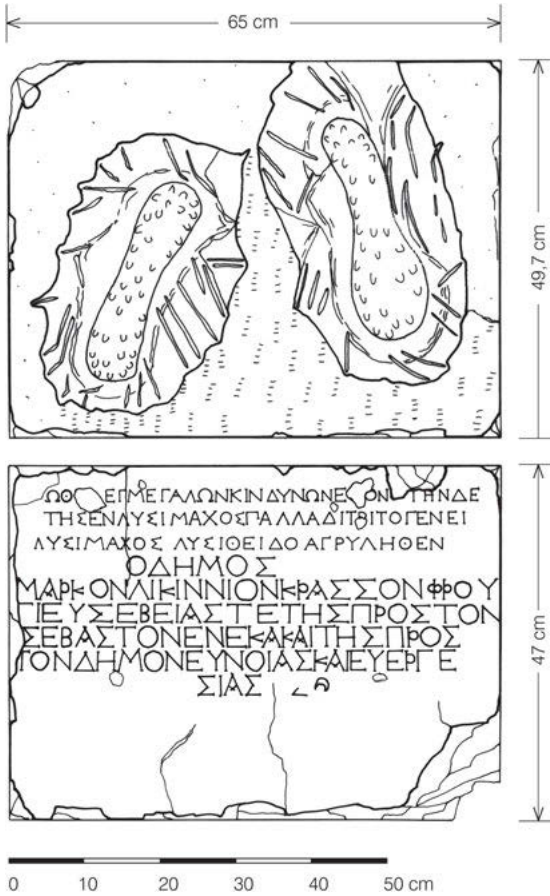


Abb. 1: Basis einer Statue des Lysimachos aus dem Demos Agryle, wiederverwendet als Ehrenstatue des M. Licinius Crassus Frugi (Konsul 64 n. Chr.). Athen Epigraphisches Museum Inv. 447.

Im Laufe der Zeit konnte die ‚natürliche‘ Verbindung zwischen Statue und Inschrift jedoch durchaus aufgelöst oder zumindest problematisch werden: Bronzene Figuren wurden reparaturbedürftig oder verfielen weitgehend, so dass sie auf Anordnung der Heiligtumsverwaltung eingeschmolzen wurden und allein die steinernen Basen erhalten blieben.⁶ Die Basen demontierter Bronzestatuen stellten günstig zugeschnittene Quader dar, die nun als Sockel jüngerer Statuen oder aber als Baumaterial in Tempeln und anderen Bauwerken des Heiligtums erneut verwendet werden konnten und auf diese Weise der Gottheit erhalten blieben.⁷ Eindrucksvolle Beispiele hierfür bieten die

⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang eine in lykurgischer Zeit (um 330 v. Chr.) angefertigte Inventarliste zum Teil beschädigter und unterlebensgroßer Statuen auf der Akropolis, die anscheinend eingeschmolzen werden sollten: *IG II/III² 1498–1501*; Harris 1992; Krumeich 1997, 147f.; Keesling 2010, 304f. (letzte allerdings mit abweichender Interpretation).

⁷ Vor dem Hintergrund der bereits seit spätarchaischer Zeit bezeugten Weiternutzung älterer Architekturteile in jüngeren Kontexten war dies wenig verwunderlich; vgl. nur Dinsmoor 1980, 24–27 Taf. 3.

Frieszone des Erechtheion, für deren Reparatur im 1. Jh. v. Chr. auch Statuenbasen aus eleusinischem Kalkstein weiterverwendet wurden, oder die spätantike Westtür des Parthenon.⁸ Die natürliche Verbindung zwischen Inschrift und Statue war in diesen Fällen nun freilich aufgehoben – mit Ausnahme der (gelegentlich sichtbaren) Standspuren erinnerte nichts mehr an Gestalt oder präzisen Aufstellungsort der ursprünglich hier befestigten Statuen.

In anderen Fällen führte die insbesondere seit dem frühen 1. Jh. v. Chr. gut belegte Praxis der Wiederverwendung älterer Statuen als Ehrenstatuen für aktuelle Honoranden entweder ebenfalls zu einer vollkommenen Auflösung ursprünglicher Zusammenhänge oder aber zu bemerkenswerten Überlagerungen von Inschriften unterschiedlicher Entstehungszeiten, durch die die zugehörigen Basen geradezu wie Palimpseste wirkten. Nach einer bekannten Aussage des Dion Chrysostomos sollen viele Zeitgenossen die Statuen der Rhodier daher für Schauspieler gehalten haben, die zunächst einen Griechen, dann einen Römer und schließlich einen Makedonen oder Perser spielten.⁹ Das Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen in der griechischen und römischen Kultur ist seit langem bekannt und wurde von Horst Blanck in einer bis heute wichtigen Monographie systematisch behandelt.¹⁰ Die fachliche und institutionelle Trennung der Disziplinen Klassischer Archäologie und Epigraphik, in denen man auf der einen Seite lange Zeit auf Fragen der Basistypologie fokussiert war und sich auf der anderen Seite primär mit den hier überlieferten Inschriften beschäftigte, war jedoch bis vor kurzem so bestimmend, dass grundlegende Facetten und Resultate der Wiederverwendung nur ansatzweise erkannt wurden.¹¹ Erst die in den letzten 25–30 Jahren in Angriff genommenen systematischen Aufnahmen von Statuenbasen in griechischen Heiligtümern und die Klassifizierung des Materials nicht allein als ‚Inschriften‘ oder ‚Basistypen‘ boten eine wichtige Grundlage für weitergehende

16. 21–24; Mylonas Shear 1999, 108–110 Taf. 5 a; Holtzmann 2003, 71f. Abb. 50; 92f. Abb. 73; Rous 2019, 110f. Abb. 2.8 (Metopenplatten der H-Architektur, wiederverwendet als Verkleidung der mykenischen Mauer im Bereich der vormnesikleischen Propyläen) oder Korres 1994b, 72–82 Abb. 8–13; Kousser 2009, 275f. (Architekturelemente des Vorparthenon, weiterverwendet im Parthenon).

8 Erechtheion: Paton 1927, 73f. 495 Abb. 207 Taf. 10; Krumeich/Witschel 2010, 32 Abb. 16. – Parthenon: Kyparissis 1927/28; Balanos 1938, 85–87 Taf. 139–141; Korres 1994a; Krumeich/Witschel 2010, 31f. Abb. 20. 21.

9 Dion Chrys. 31, 155; vgl. Platt 2007, 261.

10 Grundlegend Blanck 1969; vgl. auch Tuchelt 1979, 101–104; Hallett 2005, 139–143; Ma 2013, 61f.; Lo Monaco 2016, 220–227; Biard 2017, 237–245; Keesling 2017, 185–216; Herbin et al. 2019, 96–101 (M. Szweczyk). Für diese Praxis waren mit Sicherheit nicht allein ökonomische Gründe maßgeblich; vgl. Shear 2007, 223. 245; Platt 2007, 255f.; Ma 2013, 61f.; Krumeich 2010, 364; Krumeich 2014a, 80f. Zur Wiederverwendung älterer Statuen auf der Akropolis von Athen s. u. Anm. 33.

11 Für die naheuklidischen Inschriften aus Athen und Attika vgl. das maßgebliche Corpus der *Inscriptiones Graecae II/III*, dessen seit 2015 erscheinende 3. Auflage nun immerhin Fotografien der Inschriftenträger aufweist (vor allem natürlich der Inschriften selbst). Mehrere Monographien konzentrieren sich im Wesentlichen auf die Typologie der Statuenbasen: Jacob-Felsch 1969; von Thüngen 1994; Schmidt 1995.

Forschungen.¹² Durch den hierdurch ermöglichten ganzheitlichen Blick auf das Phänomen ergibt sich die Chance, solche ‚Umschreibungen‘ im Kontext historischer und kulturhistorischer Zusammenhänge besser zu verstehen.

Anhand ausgewählter Fallbeispiele wird es im Folgenden um einige grundsätzliche Fragen der sekundären Nutzung von Basen bereits demontierter Statuen, insbesondere aber um das Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen gehen. Zu fragen ist hier jeweils nach der Korrelation von Statue und Inschrift sowie nach der hierdurch bewirkten Visualisierung ursprünglicher und sekundärer Zusammenhänge.¹³

I Voraussetzungen: Zur Pflege und Aktualisierung griechischer Anatheme

Einen wichtigen Hintergrund für das Verständnis des Zusammenspiels von Statue und Inschrift sowie für die in der Forschung erst vor kurzem genauer in den Blick genommenen Biographien griechischer Bildnisse bieten die Siegerstatuen in Olympia. Einige dieser Statuen dürften gelegentlich restauriert worden sein und wurden zudem im 1. Jh. v. Chr. zu thematisch geordneten Gruppen zusammengestellt.¹⁴ Sehr deutlich sind die Bemühungen der Heiligtumsverwaltung, die Statuen sowie den Inhalt der begleitenden Inschriften dauerhaft zu bewahren. So wurden Weih- und Künstlerinschriften bei mehreren olympischen Siegerstatuen zumindest einmal erneuert und dabei gelegentlich auch den aktuellen Sehgewohnheiten angepasst (Abb. 2); einiges spricht dafür, dass bei dieser Gelegenheit auch die Statuen selbst restauriert wurden.¹⁵ Ähnliches geschah bei der frühklassischen Statuenreihe der Oberen Tarentiner im Apollonheiligtum von Delphi, deren Weihinschrift zunächst – dem Verlauf der Heiligen Straße folgend – von rechts nach links verlief, im späten 4. Jh. v. Chr. jedoch durch eine rechtsläufige Zeile erneuert wurde.¹⁶

¹² Vgl. etwa Löhr 1993; Petrakos 1997 (Amphiareion von Oropos); Keesling 2007; Keesling 2010; Krumeich 2010; Krumeich 2014a; Krumeich 2014b (Akropolis von Athen).

¹³ Mit Fragen des Verhältnisses ursprünglicher Intentionen zu späteren Perspektiven auf klassische Votivmonumente beschäftigt sich in diesem Band auch der Beitrag von N. Dietrich.

¹⁴ Herrmann 1988, 127; Rausa 1994, 43–51; Löhr 2000, 61–64 Nr. 68; Hölscher 2002, 339f.; Leypold 2014b, 38f.; Krumeich 2019a, 235f. (u. a. zu einer Gruppe von Siegerstatuen, die durchweg siegreiche Athleten aus der Familie der Diagoriden von Rhodos repräsentierten). Generell zu den Biographien griechischer Porträtstatuen vgl. jetzt Queyrel/von den Hoff 2019.

¹⁵ Leypold 2014b, 37f.; Krumeich 2019a, 234f. Abb. 72. 243f. Abb. 80. Solche Inschriften-Erneuerungen waren durchaus notwendig, denn zur Zeit des Pausanias waren einige ältere Inschriften kaum noch lesbar: Paus. 6, 15, 8.

¹⁶ *DNO* I 508. 509; Ioakimidou 1997, 77–82. 200–213; Jacquemin 1999, 217. 353 Nr. 455; Ioakimidou 2000, 71–73; Dally 2008, 235f. Abb. 5; Bommelaer/Laroche 2015, 191f. Nr. 409; Krumeich 2019a, 249. Zur Rezeption von Statuengruppen und ihren Inschriften in Hinsicht auf die sich im Raum bewegenden Heiligtumsbesucher vgl. in diesem Band den Beitrag von K. Lorenz.



Abb. 2: Basis einer Siegerstatue des Arkaders Tellon (Sieger im Faustkampf der Knaben, 427 v. Chr.). Mit Erneuerung der originalen Weihinschrift. Olympia, Archäologisches Museum.

Dieser kurze Blick auf die in Olympia und anderen panhellenischen Heiligtümern weit verbreitete Denkmalgruppe der Siegerstatuen zeigt sehr deutlich, wie bedeutend die enge Verbindung zwischen Statue und Inschrift von Beginn an war; die Wahrung und Pflege der originalen Figur und der zugehörigen Inschriften, ggf. auch deren Modifizierung nach zeitgenössischen Kriterien waren im Grunde selbstverständlich und insbesondere dann notwendig, wenn es sich um Denkmäler handelte, die eine hohe Bedeutung für das Selbstverständnis und die Repräsentation des jeweiligen Heiligtums hatten.

II Leere Statuenbasen und dauerhafte Memorierung

Nun konnte es im Laufe der gemeinsamen Biographie von Statue und Basis bekanntlich zu tiefgreifenden Störungen und irreversiblen Trennungen kommen. Hier lassen sich ‚natürliche‘ und außergewöhnliche Ursachen unterscheiden: So führte der altersbedingte Verfall bronzener Statuen nach einigen Jahrzehnten oft zu ihrer Einschmelzung und Konversion in neue Weihgeschenke – auf diese Weise blieben das Anathem bzw. sein Material dauerhaft im Besitz der Gottheit, wie es die religiösen

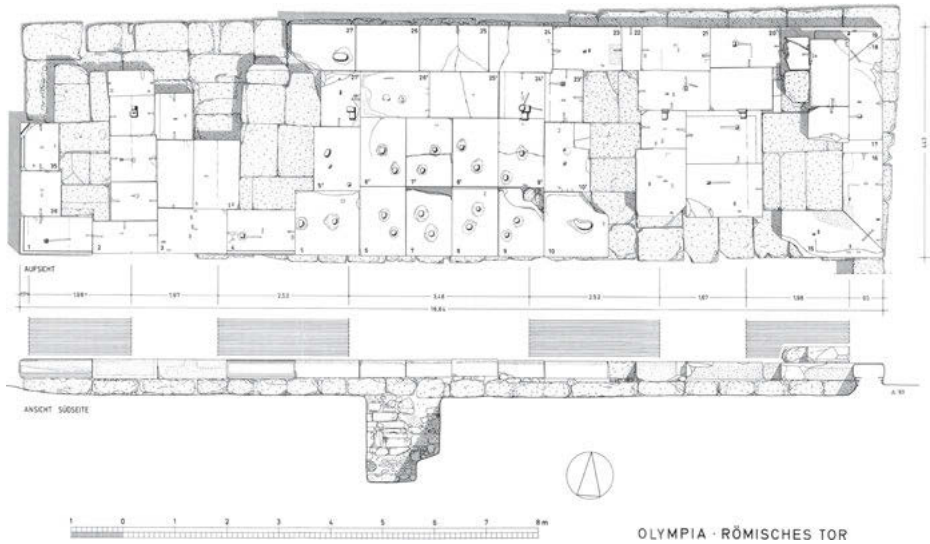


Abb. 3: Olympia, Römischer Tor im Südosten der Altis. Basisblöcke einer Viergespannweihung als Spolien im Durchgangsbereich.

Rahmenbedingungen verlangten.¹⁷ Andere Statuen fielen beispielsweise der Raubgier der Phoker oder aber eines Sulla oder Nero zum Opfer.¹⁸ In all diesen Fällen blieben oft allein die leeren Statuenbasen zurück, die nun für ihre sekundäre Nutzung im Heiligtum zur Verfügung standen. Dies führte gelegentlich zu bemerkenswerten Formen des Material-Recyclings: Gegenüber der bereits seit der klassischen Zeit belegten Weiterverwendung von Basen demontierter Bronzestatuen als Sockel jüngerer Statuen oder aber als Baumaterial¹⁹ gibt es auch einige Beispiele für ein ‚Weiterleben‘ der Steine unter deutlichem Hinweis auf ihre ursprüngliche Funktion. Eindrucksvoll sind in dieser Hinsicht die wiederverwendeten Basen einer frühklassischen Viergespanngruppe und einiger spätklassischer Anatheme im Durchgang des frühkaiserzeitlichen Römischen Tores in Olympia, die absichtlich mit den Standspuren nach oben, teilweise sogar in ihrer ursprünglichen Kombination verlegt wurden (Abb. 3).²⁰ Wer das Tor

¹⁷ Zu den religiösen Vorschriften in Bezug auf Weihgeschenke in griechischen Heiligtümern vgl. *ThesCRA I* (2004) 280f. s. v. Dedications. Greek Dedications (R. Parker); s. auch o. Anm. 6.

¹⁸ Plünderung des delphischen Apollonheiligtums durch die Phoker: s. u. Anm. 21. – Beraubung griechischer Heiligtümer durch Sulla und Nero: Dion Chrys. 31, 148f.; Tac. ann. 15, 45, 2 (Akropolis von Athen); Paus. 5, 26, 3; 10, 7, 1; 10, 19, 2; Krumeich 2019a, 239, 242–244, 258f. (panhellenische Heiligtümer von Olympia und Delphi); vgl. auch Keesling 2017, 184f.

¹⁹ Weiterverwendung gedrehter Basen in Athen, Delos und Olympia: Krumeich 2014a, 74 Taf. 13 c–d; Griesbach/Herbin 2019, 125–130; Krumeich 2019a, 238–240 Abb. 74, 75. – Recycling von Basen als Baumaterial: s. o. Anm. 8.

²⁰ Mallwitz 1988, 27, 30 Abb. 9; 35 Abb. 17; Mallwitz 1999, 270–274; Leypold 2014a, 40; Krumeich 2019a, 239, 241 Abb. 77.

passierte, musste sich vorsichtig über die perforierten Steine bewegen und fühlte sich ohne Zweifel an die vormalige Existenz einer Vielzahl lebens- oder leicht überlebensgroßer bronzener Statuen und Wagenweihungen der klassischen Zeit erinnert, die ursprünglich zur Ausstattung der Altis von Olympia gehörten; hinzu kommt zudem vermutlich auch der intentionale Verweis auf einen umfangreichen Statuenraub (des Sulla und seiner Agenten?) in diesem Heiligtum. Verloren war jedoch auch hier die ursprüngliche Verbindung von Denkmal und Weihinschrift und damit jeglicher Hinweis auf Stifter, Dargestellte und Künstler der abgeräumten Statuen.

Prinzipiell konnte die Verbindung von Statue und Inschrift aber auch dann bestehen bleiben, wenn das ursprüngliche Denkmal längst abgeräumt oder zerstört war. Einen wichtigen Hinweis auf die mögliche Persistenz solcher inhaltlichen Zusammenhänge bietet eine Abrechnung der delphischen Naopoioi aus dem Jahr 343 v. Chr.: Kurz nach dem 3. Heiligen Krieg (356–346 v. Chr.) und den Plünderungen des Apollonheiligtums durch die Phoker wurden die vermutlich auf dem Tempelvorplatz befindlichen und sehr wahrscheinlich bronzenen Reiterstatuen der phokischen Strategen Onomarchos und Philomelos im Auftrag der Amphiktyonen und der Naopoioi demontiert sowie aus dem Heiligtum entfernt. Minutiös werden die Beträge aufgelistet, die zwei Transportunternehmer für die Demontearbeiten sowie den Abtransport der Figuren und der zugehörigen Statuenbasen erhielten.²¹ Es handelt sich mithin um eine frühe Form der ‚*damnatio memoriae*‘, bei der die betreffenden Statuen sogar vollständig aus dem Kreislauf der Anatheme ausgeschlossen werden – anders als in anderen Fällen sollten offenbar weder neue Weihgeschenke noch Inschriftenstelen aus dem Metall der Statuen angefertigt werden.²² Doch damit nicht genug: Darüber hinaus verbrachte man aus dem Heiligtum auch die beiden steinernen Reiterstatuen-Postamente, deren Existenz und Inschriften die Erinnerung an die beiden Phoker auch nach der Demontage der Statuen hätten perpetuieren können – getilgt wurde auf diese Weise sowohl die visuelle als auch die epigraphische Erinnerung an die beiden verfeimten Anführer der Phoker.

Dieses Dekret des Jahres 343 v. Chr. verdeutlicht sehr klar die potentielle Kraft von Inschriften auf Basen abgeräumter Statuen im öffentlichen Kontext. Ein wichtiges Beispiel für ein solches unvollständiges und doch weiterhin nach Vollständigkeit rufendes Denkmal ist just für das Apollonheiligtum von Delphi überliefert: Kurz nach den Perserkriegen, vielleicht aber auch erst einige Zeit später ließen die Amphiktyonen eine bronzene Zweifigurengruppe errichten, die den Taucher Skyllis aus Skione

²¹ SIG³ 244 col. II Z. 41–48; *FD* III,5 23 col. II Z. 41–48; *CID* II 34 col. II Z. 56–63; Jacquemin et al. 2012, Nr. 40 col. II Z. 144–151. Vgl. Azoulay 2010, 236, 241–243; Ma 2013, 49; Krumeich 2019a, 260; Krumeich 2019b.

²² Dies war z. B. der Fall bei einer auf der Athener Akropolis gestifteten und kurz nach 480/479 v. Chr. eingeschmolzenen Statue des Hipparchos Charmou, deren Material anschließend zur Herstellung einer Inschriftenstele verwendet wurde: Lykurg. *Leocr.* 117–119; Krumeich 1997, 63f.; Krumeich 2014a, 73; Keesling 2017, 51.

und seine Tochter Hydna zeigte.²³ Beide hatten sich in den Perserkriegen bleibende Verdienste erworben, indem sie während eines Unwetters die Ankertaue zahlreicher persischer Schiffe bei Kap Sepias lösten und auf diese Weise maßgeblich zu einer Dezimierung der persischen Flotte beitrugen.²⁴ Während die Statue des Vaters noch zur Zeit des Pausanias auf dem Platz hinter dem Opisthodom des Apollontempels zu sehen war, gehörte Hydna zu den angeblich 500 bronzenen Statuen von Gottheiten und Menschen, die Nero in diesem Heiligtum rauben ließ.²⁵ Es kann dabei kaum einen Zweifel geben, dass die Statue der Taucherin nicht allein wegen ihrer ästhetischen Qualität, sondern auch und vor allem aufgrund ihrer historischen Bedeutung nach Rom verbracht wurde. Präsent blieben Hydna und ihre Statue aber auch danach, denn neben der nicht angetasteten Figur des Tauchers Skyllis dürften die Standspuren der geraubten Hydna-Statue in Delphi weiter zu sehen gewesen sein.²⁶ Ist dies richtig, so riefen sie – in Kombination mit der Statue des Skyllis und der offenbar vollständig erhaltenen Ehreninschrift – nicht allein das gesamte Denkmal in Erinnerung, sondern auch den schlimmsten Raubzug der frühen Kaiserzeit im delphischen Apollonheiligtum. Die Erinnerung an die demontierte Statue war hier selbstverständlich sehr erwünscht, denn die Präsentation der Skyllis-Statue zusammen mit der originalen, partiell beraubten Statuenbasis resultierte zweifellos aus dem Wunsch der Amphiktyonen, auf die hohe Bedeutung Delphis zur Zeit der Perserkriege zu verweisen. Es handelt sich daher um einen Fall, der gegenüber den demontierten Reiterstatuen der beiden phokischen Strategen als komplementär bezeichnet werden kann.

III Statuen wie Schauspieler? Zur Wiederverwendung griechischer Porträtstatuen

Hochinteressante Einblicke in die nun bereits mehrfach gesehene dauerhafte Korrelation zwischen Monument und Inschrift lassen sich schließlich bei Denkmälern beobachten, deren Biographie durch die seit dem 3. Jh. v. Chr. bezeugte Praxis der Wiederverwendung eine markante Wendung nahm.²⁷ Gemeint sind diejenigen Statuen,

²³ Paus 10, 19, 1–2; Krumeich 1997, 205f.; Jacquemin 1999, 227f. 312 Nr. 054; Löhr 2000, 49f. Nr. 53; Keesling 2017, 167–169 (mit – m. E. zu später – Datierung in die zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.); Krumeich 2019a, 258f.

²⁴ Hdt. 8, 8, 1–3.

²⁵ Paus. 10, 7, 1; 10, 19, 2.

²⁶ Vgl. Paus 10, 19, 1–2.

²⁷ s. o. Anm. 10 und u. Anm. 33. In der römischen Kaiserzeit handelte es sich um ein weit verbreitetes Phänomen; vgl. auch Dion Chrys. 31; [Dion Chrys.] 37. Eine Inschrift aus Chios richtet sich explizit gegen die Praxis der Statuenumschreibung (*JGR* IV 1703, Z. 14–20; 1. Jh. v. Chr.), und im Athenaheiligtum von Lindos wurde für das Recht auf die Weiternutzung älterer Statuen eine Gebühr erhoben (Blinkenberg 1941, Nr. 419, Z. 30–44; 22 n. Chr.); vgl. Blanck 1969, 101–103; Kajava 2003, 72–80; Platt 2007, 255; Keesling 2010, 307; Lo Monaco 2010, 220f.; Ma 2013, 74.

die insbesondere im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit zumeist zu Ehren römischer, für die jeweilige Polis bedeutender Magistrate und ihrer weiblichen Angehörigen umgeschrieben, in materieller Hinsicht jedoch nur in wenigen Fällen verändert wurden. Lediglich bei Mitgliedern des Kaiserhauses wird man den Kopf regelmäßig ausgetauscht oder modifiziert haben; dies gilt etwa für eine in einer zweiten Nutzungsphase mit einem Porträtkopf des Germanicus ausgestattete spät-hellenistische Panzerstatue aus Amelia oder die Reiterstatue des Domitian aus Misenum, die später als Bildnis des Nerva fungierte.²⁸ Dagegen dürften die meisten römischen Honoranden durch genuin griechische Bildnisse geehrt worden sein, bei deren Wiederverwendung in der Regel auch der Statuenkopf ohne jegliche Modifizierung beibehalten wurde.²⁹ Solche Fälle thematisiert Dion von Prusa in seiner Rede an die Rhodier und hebt dabei zugleich die Meinung seiner Zeitgenossen hervor, wonach die entsprechenden Statuen im Laufe der Zeit ähnlich wie Schauspieler verschiedene Rollen übernommen hätten.³⁰ Besonders gut bezeugt ist dieses Phänomen zunächst im Amphiareion von Oropos, wo Römer seit der sullanischen Zeit ausschließlich (!) durch wiederverwendete Statuen geehrt wurden.³¹ Auf der Akropolis von Athen wurden in der späthellenistischen Zeit sogar zwei Kolossalstatuen pergamenischer Könige namens Eumenes und Attalos (vermutlich Eumenes II. und Attalos II.) zu Ehren des Marc Anton umgeschrieben.³² Archäologisch und epigraphisch überliefert sind für dieses Heiligtum darüber hinaus etwa 25 Statuen klassischer und hellenistischer Zeit, die im 1. Jh. v. Chr. und in der iulisch-claudischen Zeit zu Ehrenstatuen römischer Magistrate oder Klientelkönige Roms erklärt wurden.³³ Dabei lassen sich drei Varianten der Wiederverwendung beobachten, von denen zwei besonders interessant sind für die Frage der Visualisierung ursprünglicher Identitäten und Funktionen der entsprechenden Denkmäler:

28 Panzerstatue aus Amelia: Rocco 2008, bes. 528–531 Abb. 57–59; La Rocca et al. 2011, 228f. Kat. 3.6 (M. Cadario); Pollini 2017, bes. 431–433 Abb. 6. – Reiterstatue aus Misenum: Bergemann 1990, 82–86 Kat. P 31 Taf. 56–58; Lahusen/Formigli 2001, 175–178 Kat. 105; Varner 2004, 120–122. 261f. Kat. 5.7; Herbin et al. 2019, 106f. Abb. 11 (M. Szewczyk).

29 Zu dieser Frage vgl. Blanck 1969, 115f.; Krumeich 2010, 346–350. Insbesondere bei den zumeist nicht mit individualisierenden Zügen versehenen weiblichen Bildnissen sind weder Austausch noch Modifizierung des Statuenkopfes zu erwarten; vgl. Krumeich 2010, 348–350; zu den idealisierten Porträtköpfen weiblicher Porträtstatuen der hellenistischen Zeit s. Dillon 2010, 103–134. Ferner verweist Keesling 2017, 190 zu Recht darauf, dass Dion Chrysostomos bei aller Kritik an der Praxis der Wiederverwendung älterer Denkmäler niemals auf eine Aktualisierung der Bildnisköpfe abhebt.

30 s. o. Anm. 9.

31 Löhr 1993, 188. 206f.; Ma 2013, 139–142. 221f.; Keesling 2017, 202f.

32 Plut. Antonius 60, 6; Queyrel 2003, 302–306; Stewart 2004, 198f.; Gans 2006, 131f. 138; Platt 2007, 256. 265; Krumeich/Witschel 2010, 21.

33 Keesling 2007; Shear 2007; Keesling 2010; Krumeich 2010; Heller 2011, 294–302; Krumeich 2014a; Krumeich 2014b; Keesling 2017, 203–214; Moser 2017; Rous 2019, 157–175.

- a) Die originale Weih- oder Ehreninschrift wurde eradiert und durch die aktuelle Inschrift ersetzt.³⁴ In diesem (auch in Oropos gut bezeugten) Fall erinnerten allein die Statue selbst sowie ggf. die im Original beibehaltene Künstlersignatur an die ursprüngliche Entstehungszeit des Denkmals – aufgehoben bzw. stark modifiziert war nun die enge Kombination von Statue und Inschrift(en); allein die Signatur stammte noch aus der primären Phase des Denkmals und diente als Qualitätsmerkmal. Beispiele hierfür sind eine im mittleren 1. Jh. v. Chr. zur Ehrung des Proconsuls C. Orconius weiterverwendete Statue (ohne Signatur) (Abb. 4. 5) sowie eine Statue des späten 5. Jhs. v. Chr., die in der augusteischen oder tiberischen Zeit zu Ehren des Aemilius Lepidus umgeschrieben wurde; in diesem Fall blieb die Signatur des insbesondere als Maler bekannten Künstlers Apollodoros aus Athen erhalten.³⁵
- b) Auch bei der zweiten Variante der Umschreibung wurden die primären Zeilen eradiert, während man die Künstlerinschriften im Original bewahrte. Zusätzlich entschieden sich die Athener hier jedoch, die originale Weihinschrift auszugsweise (oder gar in ihrer Gesamtheit) auf einer der Basisnebenseiten zu wiederholen.³⁶ Als eine späthellenistische, um 100 v. Chr. entstandene Porträtstatue in der augusteischen Zeit zu Ehren des L. Domitius Ahenobarbus (Konsul des Jahres 16 v. Chr.) umgeschrieben wurde, ließ man den Namen des ursprünglichen Stifters (und Dargestellten) Phanomachos aus Eleusis zur Linken der Statue auf der Basisoberseite in einer frühkaiserzeitlichen Kursivschrift eintragen (Abb. 6. 7).³⁷ Dass es sich hier keineswegs um belanglose Graffiti handelte, zeigen die gelegentlich sehr sorgfältig ausgeführten Zeilen an den Basisnebenseiten; dies ist der Fall bei einer Statue des Atheners Kleidikos aus dem Demos Lamprai, die in claudischer oder neronischer Zeit als Ehrenstatue des Proconsuls Cn. Acerronius Proculus weiterverwendet wurde.³⁸ Besonders bemerkenswert ist die im mittleren 1. Jh. v. Chr. oder in augusteischer Zeit erfolgte Umschreibung einer späthellenistischen Statue des Archinos aus Eleusis zu Ehren des Auguren P. Cornelius Lentulus, denn hier wurde das Inschriften-Exzerpt auf der Basisoberseite zunächst (ähnlich wie bei der Statue des Phanomachos) neben dem linken Fuß der Statue in mehreren Zeilen und kursiven Buchstaben ausgeführt, anschließend jedoch noch einmal

³⁴ Krumeich 2010, 368–370 Kat. A 1–3.

³⁵ C. Orconius: *IG II/III² 4106*. – Aemilius Lepidus: *IG I³ 898 + IG II/III² 4142; DNO II 1583; Loewy 1885, Nr. 55; Raubitschek 1949, Nr. 146; Krumeich 2010, 368f. Kat. A 1.*

³⁶ Krumeich 2010, 332–337. 370–377 Kat. A 4–10 (fast durchweg mit stehengelassenen originalen Künstlersignaturen); für die Wiederholung (oder Paraphrase) einer vollständigen primären Weihinschrift s. u. Anm. 40.

³⁷ *IG II/III² 4144; DNO V 3705; Loewy 1885, Nr. 313; Krumeich 2010, 332f. 372f. Kat. A 6 Abb. 1; Krumeich 2014a, 76f.; Krumeich 2014b, 147f. Abb. 7; Rous 2019, 160 Abb. 3.13.* Kursive Buchstabenformen sind bereits in hellenistischer Zeit belegt: Larfeld 1914, 265. 269.

³⁸ *IG II/III² 4181; DNO V 3707; Loewy 1885, Nr. 318; Krumeich 2010, 335f. 374f. Kat. A 8 Abb. 3; Keesling 2017, 211–213 Abb. 63. 64; Rous 2019, 160 Abb. 3.14.*



Abb. 4: Basis (Fragment) einer hellenistischen Statue, wiederverwendet als Ehrenstatue des Proconsuls C. Orconius. Athen, Altes Akropolismuseum Inv. Akr. 20241.

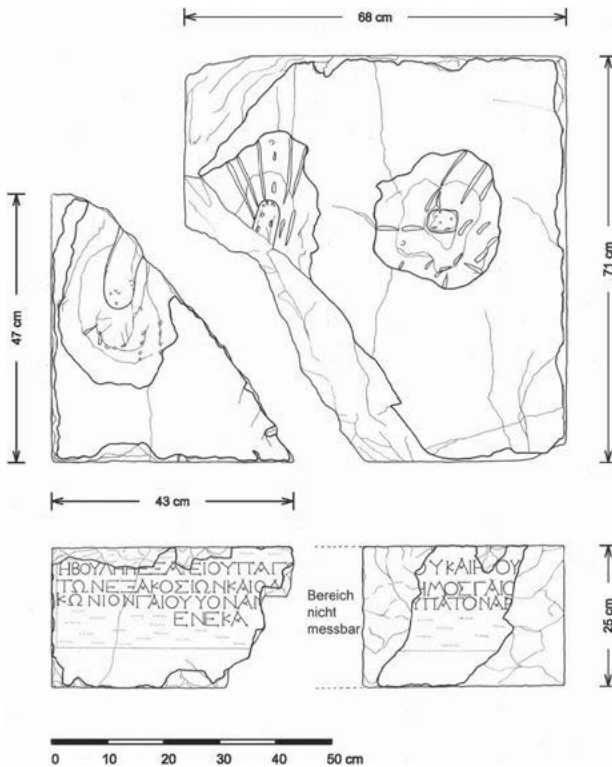


Abb. 5: Wie Abb. 4. Zeichnung der Vorderseite und der Oberseite mit den Standspuren.

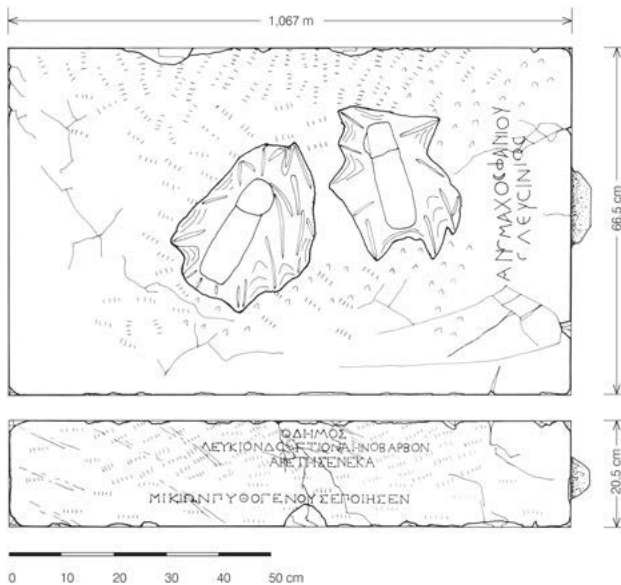


Abb. 6: Basis einer Statue des Phanomachos aus Eleusis, wiederverwendet als Ehrenstatue des L. Domitianus Ahenobarbus (Konsul 16 v. Chr.). Athen, Altes Akropolismuseum Inv. Akr. 131168.

Abb. 7: Wie Abb. 6. Zeichnung der Vorderseite und der Oberseite mit den Standspuren.

in einer sorgfältigen und parallel zum Basisrand verlaufenden Zeile wiederholt (Abb. 8).³⁹ Ähnlich wie bei der Statue des Kleidikos bekam die intentionale Memorierung des ursprünglichen Statueninhabers auf diese Weise einen geradezu offiziellen Anstrich.

Gegenüber der ersten Variante der Umschreibung war die Betonung originaler Zusammenhänge hier weitaus deutlicher: Zusätzlich zu der Statue selbst und der zugehörigen Künstlersignatur bewahrte nun auch der intentional auf einer

³⁹ IG II/III² 4102; Korres 1994a, 82f. Kat. MB 8; Shear 2007, 225–229 Abb. 9.1–3; Krumeich 2010, 333–335, 373f. Kat. A 7 Abb. 2; Krumeich 2014a, 77 Taf. 14 b.

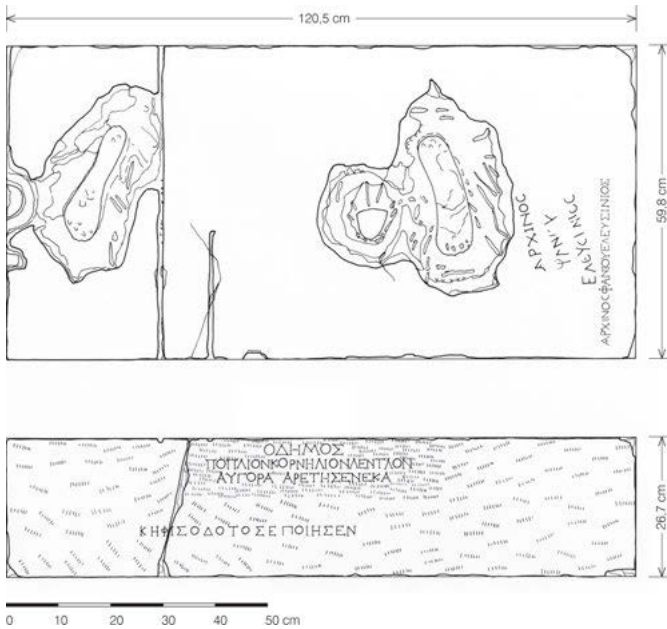


Abb. 8: Basis einer Statue des Archinos aus Eleusis, wiederverwendet als Ehrenstatue des P. Cornelius Lentulus. Athen, Altes Akropolismuseum Inv. Akr. 13155.

der Basisnebenseiten wiederholte Name der ursprünglich dargestellten Person wesentliche Informationen zu Ikonographie, Zeitstellung und Funktion des originalen Denkmals; in einem Fall wurde sogar die gesamte ursprüngliche Weihinschrift auf der Basisoberseite wiederholt.⁴⁰ Prinzipiell erinnert dieses Vorgehen an die für die Akropolis und Kos belegten Listen von Namen derjenigen Personen, die als Stifter oder Geehrte mit einigen kürzlich eingeschmolzenen Weihgeschenken bzw. Ehrenstatuen verbunden waren.⁴¹ Während es sich hier allein um Namenlisten und die Erinnerung an nicht mehr existente Denkmäler handelt, blieben die zuletzt genannten Statuen auf der Akropolis von Athen dagegen intakt erhalten und konnten trotz ihrer offiziellen Umschreibung auf einen aktuellen Honoranden weiterhin ohne weiteres als Porträtstatuen von Athenern des 5.–2. Jhs. v. Chr. verstanden werden.

- c) Ganz ähnlich waren die Resultate der dritten Variante, bei der die ursprüngliche Inschrift wie im Fall der Lysimachos-Statue (Abb. 1) nicht ansatzweise gelöscht wurde.⁴² Bei solchen Inschriften-Überlagerungen handelt es sich um intentional ‚stehengelassene‘ Informationen zu den ursprünglichen Stiftern und Identitäten umgeschriebener Statuen; sie sind klar zu unterscheiden von Fällen, in denen

⁴⁰ IG II/III² 4117+3882; DNO V 3706; Shear 2007, 229–233 Abb. 94–6; Krumeich 2010, 336f. 375f. Kat. A 9 Abb. 7; Keesling 2017, 213f. Abb. 65; Rous 2019, 160f. Abb. 3.15.

⁴¹ IG XII,4 2,471 (1. Jh. n. Chr.); Habicht 1996, 86; Ma 2007b, 95. Für die Athener Akropolis (Inventarliste lykurgischer Zeit) s. o. Anm. 6.

⁴² Krumeich 2010, 337–345. 378–384 Kat. B 1–8.

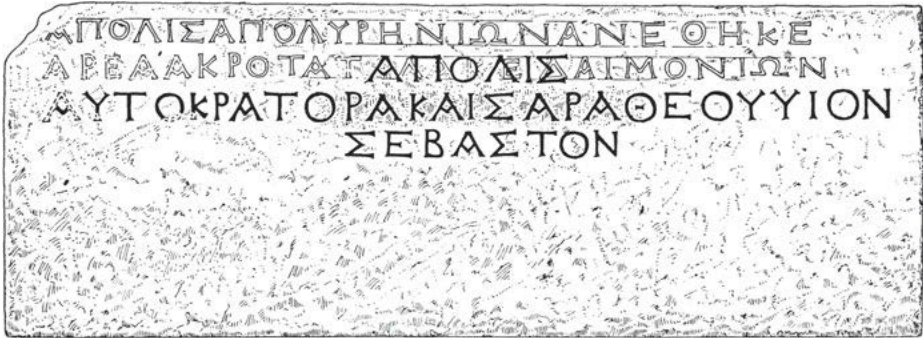


Abb. 9: Polyrrhenia, Basis einer Ehrenstatue des Areus I. von Sparta, wiederverwendet zur Ehrung des Kaisers Augustus.

eine ältere Inschrift nach einer oberflächlichen *rasura* unterhalb der neuen Zeilen lediglich weiterhin sichtbar blieb; dies dürfte recht oft geschehen sein und ist besonders deutlich bei der Basis einer Ehrenstatue des Königs Areus I. von Sparta in Polyrrhenia auf Kreta, die später zur Ehrung des Kaisers Augustus wiederverwendet wurde (Abb. 9).⁴³ Ein bemerkenswertes Beispiel für die dritte Variante der Umschreibung ist eine frühklassische Statue, die wahrscheinlich den Vater des Stifters Hegelochos in weiter Ausfallstellung zeigte und ein Werk der noch in der römischen Kaiserzeit sehr bekannten Künstler Kritios und Nesiotes war (Abb. 10. 11). Neben die prächtigen, *stoichedon* gehaltenen primären Zeilen trat nun die kurze und wenig sorgfältig ausgeführte aktuelle Ehreninschrift für L. Cassius, die eventuell durch rote Farbe als ‚gültig‘ markiert wurde.⁴⁴ Außer der auch sonst oft beibehaltenen originalen Künstlersignatur waren in diesem Fall auch die älteren, oft sogar größer und sorgfältiger eingemeißelten Zeilen weiterhin zu lesen und informierten über die ‚eigentliche‘ Identität der dargestellten Person. Diese zwanglose Kombination älterer und jüngerer Inschriftenzeilen führte später zu hochinteressanten Doppelbenennungen, die im Folgenden noch genauer besprochen werden.

⁴³ IC II. XXIII 12; Guarducci 1967, 445 Abb. 228. Der Stein befindet sich als Spolie in einer Kirchenmauer, so dass die Basisoberseite bisher nicht bekannt ist. Nicht zu entscheiden ist daher, ob die Statue des spartanischen Königs später zur Ehrung des Augustus weiterverwendet und nun mit einem Porträtkopf des Kaisers versehen wurde oder ob es sich lediglich um die Weiternutzung einer ‚frei gewordenen‘ Statuenbasis handelt. Die Überlagerung der beiden Inschriften mag allerdings für eine einfache Umschreibung der älteren Statue sprechen.

⁴⁴ Es handelt sich um eine der frühesten Weihungen an Athena Parthenos: IG I³ 850 + IG II/III² 4168; CEG I 272; DNO I 565; Loewy 1885, Nr. 40; Raubitschek 1949, Nr. 121; Keesling 2003, 186–190 Abb. 60. 61; Shear 2007, 235–238 Abb. 9.9; Krumeich 2010, 341–343. 381f. Kat. B 5 Abb. 14. 17–19; Krumeich 2011, 89–95 Taf. 24, 1–3; 25, 4; Krumeich 2014b, 150–152 Abb. 12. 13; Keesling 2017, 124–126 Abb. 38. 39; 187f. 206; Meyer 2017, 17. 113; Rous 2019, 165f. Abb. 3.18. Zur roten Färbung griechischer Inschriften: Guarducci 1967, 457f.; Mc Lean 2002, 12f.

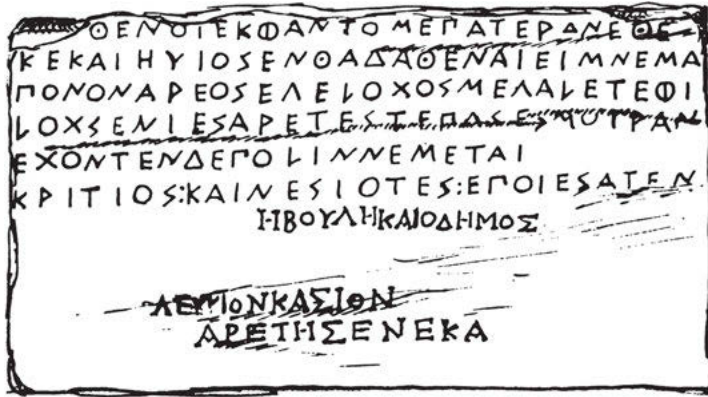


Abb. 10: Basis einer von Hegelochos gestifteten Statue, wiederverwendet als Ehrenstatue des L. Cassius (vermutlich L. Cassius Longinus, *consul suffectus* 11 n. Chr. oder Konsul 30 n. Chr.). Faksimile der Inschriften. Athen, Altes Akropolismuseum Inv. Akr. 13206.



Abb. 11: Wie Abb. 10. Rekonstruktion der Statue.

Anders als bei den anfangs betrachteten Statuenbasen, die lediglich aufgrund ihrer Form, Standspuren und Inschriften weiterhin an bereits demontierte Statuen erinnern, führte die Wiederverwendung älterer Statuen gelegentlich zu Denkmälern mit ‚konkurrierenden Identitäten‘.⁴⁵ Offiziell handelte es sich nun zweifellos um Ehrenstatuen aktueller, zumeist römischer Honoranden, denen diese Art der Ehrung in der Regel mit Sicherheit gefallen haben dürfte; dies gilt auch dann, wenn sich Cicero besonders kritisch gegenüber dieser Ehrenpraxis gibt und die ‚gefälschten Inschriften‘ bei fremden Statuen angeblich verachtet haben soll.⁴⁶ Je nach persönlicher Einstellung und kultureller Prägung konnten sie nun prinzipiell als Bildnisse von Griechen bzw. Athenern oder aber als Ehrenstatuen von Römern oder Klientelkönigen Roms rezipiert werden. Entgegen der einprägsamen Charakterisierung durch Dion von Prusa agierten diese Statuen nun keineswegs als ‚Schauspieler‘, die in opportunistischer Weise verschiedene Rollen übernahmen. Auffällig und überaus deutlich ist vielmehr die eindeutig visualisierte und schriftlich fixierte Persistenz ihrer ursprünglichen Identität und Funktion: Es handelte sich selbstverständlich weiterhin um griechische bzw. athenische Denkmäler des 5.–2. Jhs. v. Chr. mit entsprechenden typologischen und ikonographischen Merkmalen. Auf ihre Entstehungszeit und eigentliche Funktion verwiesen ferner nicht allein die originalen Künstlersignaturen, sondern ausdrücklich auch und nicht zuletzt die primären Weihinschriften, die man in vielen Fällen einfach auf dem Stein beließ oder aber anlässlich der Umschreibung zumindest partiell an einer der Basisnebenseiten wiederholte. In der Summe führte dies zunächst zu einer maßgeblich durch genuin griechische Denkmäler klassischer und hellenistischer Zeit geprägten statuarischen Ausstattung der Athener Akropolis, deren Bedeutung ohnehin wesentlich durch die Bauten der klassischen Zeit, die Athena Promachos und weitere Anatheme des 5.–2. Jhs. v. Chr. bestimmt war.⁴⁷ Charakteristisch für dieses Heiligtum sind darüber hinaus aber auch einige merkwürdig changierende Statuen-Benennungen, die durchaus ihre Spuren in der literarischen Überlieferung hinterlassen haben.

⁴⁵ Vgl. Krumeich 2010, 361–367.

⁴⁶ Cic. Att. 6, 1, 26: ‚*odi falsas inscriptiones statuarum alienarum*‘ – ‚[...] gefälschte Inschriften unter fremden Statuen hasse ich‘. Zum Ausnahmecharakter dieses Urteils vgl. Tuchelt 1979, 122; Perrin-Saminadayar 2004, 132–134.

⁴⁷ Zur Akropolis nach den Perserkriegen s. o. Anm. 1.

IV ‚Konkurrierende Identitäten‘ Zum Fortbestehen ursprünglicher Namen und Funktionen bei wiederverwendeten Statuen

Die für die Athener Akropolis besonders gut überlieferte Visualisierung ursprünglicher Identitäten durch das Zusammenspiel einer Statue mit Inschriften verschiedener Phasen bietet nicht zuletzt einen wichtigen Hintergrund für das Verständnis einiger verstreuter literarischer Nachrichten.

In der unter dem Namen des Plutarch überlieferten Schrift zu den Biographien zehn berühmter attischer Redner (*Vitae decem oratorum*) werden unter anderem auch die Porträtstatuen der Mutter des Isokrates (Hedyto) und ihrer Schwester Anako erwähnt, die vermutlich im späteren 5. Jh. v. Chr. auf der Athener Akropolis gestiftet wurden: „τῆς δὲ μητρὸς αὐτῶν Ἴσοκράτους καὶ Θεοδώρου καὶ τῆς ταύτης ἀδελφῆς εἰκόνες ἀνέκειντο ἐν ἀκροπόλει ὧν ἡ τῆς μητρὸς παρὰ τὴν Ὑγίειαν νῦν κεῖται μετεπιγεγραμμένη, ἡ δὲ Ἀνακοῦς οὐ σώζεται“ – „Porträtstatuen der Mutter des Isokrates und des Theodoros sowie ihrer Schwester Anako befanden sich als Weihgeschenke auf der Akropolis; von diesen ist diejenige der Mutter umgeschrieben worden und steht heute neben der (Statue der) Hygieia – die Statue der Anako ist jedoch nicht mehr erhalten“.⁴⁸ Es dürfte sich ursprünglich um zwei mit langem Chiton und Himation versehene Gewandstatuen in der Art der Xenokrateia (Abb. 12) gehandelt haben, die als Bestandteile einer Familien- oder Zweifigurengruppe nebeneinander auf einer gemeinsamen Basis standen.⁴⁹ Auch wenn die Statue der Anako in der mittleren Kaiserzeit nicht mehr existierte und die zweite Porträtstatue – sehr wahrscheinlich im 1. Jh. v. Chr. oder in der frühen Kaiserzeit – umgeschrieben worden war und im Bezirk der Athena Hygieia nun vermutlich als Ehrenstatue einer Römerin fungierte, war die primäre Identität der beiden Figuren immer noch bekannt. Die Identifizierung der beiden ursprünglich repräsentierten Athenerinnen resultierte auch hier sehr wahrscheinlich aus der für die Akropolis gut überlieferten Praxis, wonach originale Weih- und Bildnisunterschriften auch im Falle einer Umschreibung der Statue(n) einfach auf der Basis belassen oder aber ausschnitthaft wiederholt wurden.⁵⁰ Außer bei den

48 [Plut.] mor. 839d; vgl. Blanck 1969, 15; Keesling 2007, 144; Despinis 2008, 277–279 (mit dem Vorschlag einer Rekonstruktion der hier erwähnten Hygieia-Statue im Typus der sitzenden Olympias Albani); Krumeich 2010, 350f.; Griesbach/Herbin 2019, 132–135; für die Familie des Isokrates s. Davies 1971, 245–248 (mit Stammbaum). Diese Nachricht mag prinzipiell auf Heliodoros aus Athen (*FGrHist* 373) oder einen anderen Periegeten früh- oder hochhellenistischer Zeit zurückgehen; der Hinweis auf die Umschreibung einer der beiden Porträtstatuen dokumentiert jedoch eine Praxis, die in Athen und Attika nicht vor der sullanischen Zeit nachweisbar ist. Zu dieser und weiteren partiell weiterverwendeten Statuengruppen auf der Athener Akropolis vgl. ausführlich Krumeich i. Dr.

49 Zum Weihrelief der Xenokrateia (Athen, Nationalmuseum 2756) vgl. *IG* I³ 987; Walter 1937; Kron 1996, 166–168; Kaltsas 2002, 133 Nr. 257; Voutiras 2011; Blok 2018 (jeweils mit weiteren Literaturhinweisen).

50 Allerdings dürfte die neue Ehreninschrift nun mit roter Farbe hervorgehoben worden sein; s. o. Anm. 44.

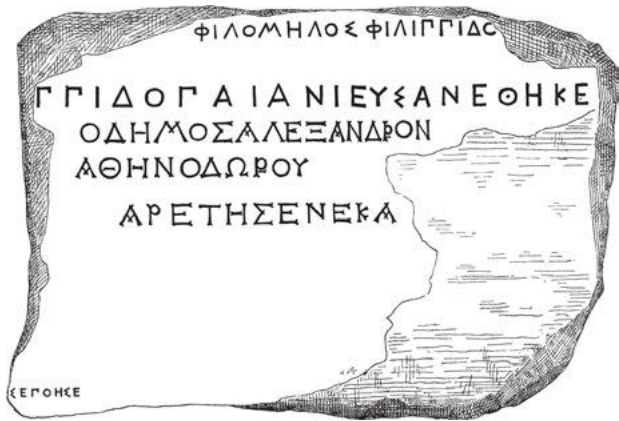


Abb. 13: Athen, Akropolis Inv. 13269. Basis einer Zweifigurengruppe des Philomelos und seines Vaters (?), partiell wiederverwendet zur Ehrung eines Alexandros.

Abb. 12: Xenokrateia als Stifterin. Detail aus dem Weihrelief der Xenokrateia (410/400 v. Chr.). Athen, Nationalmuseum Inv. Akr. 2756.

bereits genannten Statuen ist dies beispielsweise der Fall bei einer spätklassischen Zweifigurengruppe, in der der Isokrates-Schüler Philomelos neben einem Verwandten repräsentiert war (Abb. 13); auch wenn die Philomelos-Statue später als Ehrenstatue eines neuen (athenischen?) Honoranden namens Alexandros wiederverwendet wurde, waren die ursprüngliche Weihinschrift und der Name des Philomelos, Sohn des Philippides, weiterhin auf dem Stein zu lesen.⁵¹ Ähnlich wie im Fall von Skyllis und Hydna in Delphi mögen die auf der Basis unterhalb der Statue der Isokrates-Mutter Hedyto immer noch lesbaren Partien der originalen Weih- oder Bildnisunterschrift weiterhin an die inzwischen nicht mehr existente Figur der Anako erinnert haben.⁵² Aufgrund der hohen Bedeutung des Redners Isokrates war die Umschreibung einer Statue seiner Mutter durchaus von allgemeinem Interesse und fand daher ausnahmsweise auch in der literarischen Überlieferung ihren Niederschlag. Gut zu vergleichen ist hier der Fall einer von Favorinus erwähnten Alkibiades-Statue an einem nicht näher spezifizierten „trefflichen Ort“ in Griechenland, die später zu Ehren eines Römers mit dem Cognomen Ahenobarbus umgeschrieben wurde.⁵³ Deutlich wird

⁵¹ *IG* II/III² 3823+3912; Loewy 1885, Nr. 66; Löhr 2000, 78f. Kat. 88; Keesling 2007, 148; Krumeich 2010, 345. 384 Kat. B 8 Abb. 24; Rous 2019, 168f. Abb. 3.21; Krumeich i. Dr. Zur Person des Philomelos vgl. Davies 1971, 548–550.

⁵² s. o. Anm. 23.

⁵³ [Dion Chrys.] 37, 40; Richter 1965, I 105 Nr. 3; Blanck 1969, 18f. 23. 98; Krumeich 1997, 135f. 229 Kat. A 13.

auch im Falle der Statuen von Mutter und Tante des Isokrates der enge Zusammenhang zwischen Denkmal und originaler (auf dem Stein belassener) Inschrift, der noch lange nach dem physischen ‚Tod‘ einer der beiden Porträtstatuen bestehen blieb und auf die ursprüngliche Funktion der umgeschriebenen Figuren verwies.

Wiederverwendet wurden in Athen erstaunlicherweise auch zwei Statuen des Miltiades und des Themistokles, die vermutlich als postume Ehrenstatuen spätklassischer oder hellenistischer Zeit entstanden waren und sich zur Zeit des Pausanias im nordöstlich der Akropolis gelegenen Prytaneion befanden.⁵⁴ Die beiden Statuen könnten als Pendants eigens für dieses bedeutende Gebäude angefertigt oder aber von der Agora hierhin transferiert worden sein; in ihrem (neuen?) Ambiente bildeten sie zusammen mit dem Strategen Olympiodoros ein eindrucksvolles Ensemble des kollektiven Gedächtnisses Athens.⁵⁵ Laut Pausanias hatte man die Porträtstatuen der beiden Strategen auf einen Römer bzw. einen Thraker umgeschrieben, bei denen es sich nach einer plausiblen These von Louis Robert um den thrakischen König Rhoimetalkes III. und den aus Syrien stammenden Wohltäter und ‚Neuen Themistokles‘ Iulius Nikanor gehandelt haben könnte.⁵⁶ Unabhängig von der Richtigkeit dieses Vorschlages dürfte die Umschreibung ebenso wie in allen anderen für Athen überlieferten Fällen im 1. Jh. v. Chr. oder in der julisch-claudischen Zeit stattgefunden haben. Am Beispiel dieser beiden Strategen-Statuen wird die intentionale Beibehaltung ursprünglicher Identitäten und Zusammenhänge noch einmal besonders deutlich: Im Prytaneion zeigte man bedeutende Repräsentanten Athens und seiner Erfolge bei der Abwehr auswärtiger Feinde – die faktische und offiziell gültige Umschreibung der Statuen des Miltiades und des Themistokles zugunsten eines Römers und eines Thrakers bzw. thrakischen Klientelkönigs war zur Zeit des Pausanias noch erkennbar.⁵⁷ Ebenso wie auf der Akropolis wurden die ursprünglichen Inschriften wahrscheinlich entweder niemals gelöscht oder aber zur Zeit der Umschreibung auf eine der Basisnebenseiten übertragen; insbesondere bei diesen beiden Strategenstatuen war der Verweis auf ihre ursprüngliche Benennung sowohl für die Athener als auch für die beiden Geehrten mit Sicherheit sehr angemessen und erwünscht; im Grunde ist es

⁵⁴ Paus. 1, 18, 3 (s. u. Anm. 57); Richter 1965, I 95 Nr. 3; 97 Nr. 1; Hertel 1995, 261. 265–267; Zanker 1995, 67f.; Krumeich 1997, 85f. 98. 234 Kat A 26; 242 Kat A 51; Krumeich 2010, 351f.; Griesbach 2016, 172–174, Keesling 2017, 172. Das Prytaneion ist bisher nicht sicher lokalisiert; vgl. zuletzt Schmalz 2006 (mit der Entgegnung von Di Cesare 2009).

⁵⁵ Vgl. Krumeich 1997, 85f.; Griesbach 2016, 173f.

⁵⁶ L. Robert, *Bulletin Épigraphique* 1962, 155 Nr. 137; ders., *Bulletin Épigraphique* 1984, 437 Nr. 183.

⁵⁷ Die Wortwahl des Pausanias lässt eine gewisse Irritation über diesen Befund erkennen, denn nach der Erwähnung der im Prytaneion zu sehenden Statuen von Gottheiten (Eirene und Hestia) sowie der Porträtstatue des Pankratiasten Autolykos fährt er fort: [...] τὰς γὰρ Μιλτιάδου καὶ Θεμιστοκλέους εἰκόνας ἐς Ῥωμαίων τε ἄνδρα καὶ Θρακῶνα μετέγραψαν – „[...] denn die Porträtstatuen des Miltiades und des Themistokles haben sie (i. e. die Athener) auf einen Römer und einen Thraker umgeschrieben“. Die beiden Strategen waren für den Periegeten demnach ohne weiteres als solche zu erkennen; anders als im Falle des Autolykos galten ihre Statuen jedoch später als Ehrenstatuen anderer Honoranden.

sehr erstaunlich, dass es hier überhaupt zu einer Umschreibung kam. Für die meisten Athener dürfte ohnehin niemals in Frage gestanden haben, wessen Porträtstatuen hier eigentlich zu sehen waren: Für *sie* handelte es sich weiterhin um Bildnisse des Miltiades und des Themistokles, deren Ikonographie (und Inschriften) keinen Zweifel ließen an ihrer Funktion als Bildnisse zweier hochbedeutender athenischer Strategen des frühen 5. Jhs. v. Chr.⁵⁸ Ähnlich wie die Bildthemen einiger athenischer Bronzemünzen des 2. und 3. Jhs. n. Chr. galten auch diese beiden Statuen dem Andenken der beiden bedeutendsten Strategen Athens während der Perserkriege und feierten damit die machtpolitische Blütezeit Athens.⁵⁹

Die für das späthellenistische und frühkaiserzeitliche Athen ausgezeichnet überlieferten Spielarten der Wiederverwendung älterer Statuen und die hieraus resultierenden optionalen Benennungen lassen sich aber auch in einigen anderen Regionen der griechischen Welt fassen. So hat John Ma vor einigen Jahren auf vergleichbare Vorgänge in Oropos und Kos hingewiesen: Bei zwei frühhellenistischen, im 1. Jh. v. Chr. zu Ehren römischer Amtsträger umgeschriebenen Reiterstatuen im Amphiareion von Oropos sind nach einem Umschreiten der Denkmäler an der Basisrückseite jeweils kurze Inschriften zu lesen, die auf die Identität der ursprünglich hier repräsentierten Person verweisen (Abb. 14) – es handelte sich demnach ursprünglich um Denkmäler zweier Oropier, die zumindest in einem Fall im Auftrag der Eltern gestiftet wurden.⁶⁰ Noch deutlicher liegt der Fall bei einer hellenistischen Gewandfigur auf der Agora von Kos, die in der frühen Kaiserzeit als Ehrenstatue einer Dichterin aus Alexandria und Kos weiterverwendet wurde – maßgeblich hierfür waren vermutlich die ‚berufliche‘ Affinität zweier Dichterinnen, vielleicht aber auch ikonographische Aspekte wie beispielsweise ein Musikinstrument. Geradezu wie ein Kommentar zu diesem Vorgang wirkt eine offenbar anlässlich der Umschreibung angefertigte Zeile unterhalb der aktuellen Ehreninschrift, in der (in etwas kleineren Buchstaben) nun ausdrücklich vermerkt wird: „ἡ εἰκὼν Δελφίδος τᾶς Πραξαγόρα Κωίας ἐλεγειογράφου“ – „Die Porträtstatue ist diejenige der Elegiendichterin Delphis aus Kos, der Tochter des Praxagoras“.⁶¹ Deutlicher konnte man der ‚eigentlichen‘ Identität der Dargestellten sowie der Betonung ursprünglicher Intentionen der Stiftung kaum Ausdruck verleihen.

⁵⁸ Gerne wüsste man natürlich, ob die die originalen Porträtköpfe bei der Umbenennung dieser beiden Statuen ausgewechselt oder modifiziert wurden. Die neuen Honoranden waren zweifellos wichtig für Athen (s. o. Anm. 56), jedoch keine berühmten Römer oder Mitglieder des Kaiserhauses; viel spricht daher dafür, dass auch hier die Statuenköpfe unverändert beibehalten wurden; vgl. o. Anm. 29.

⁵⁹ Zur kaiserzeitlichen Bronzeprägung Athens vgl. von Mosch 1999, 29f. 66–68. 71f. Abb. 4–6. 79–81. 85–87.

⁶⁰ *IG VII 331+4269*; Petrakos 1997, Nr. 444+426 (Reiterstatue des Hierokles, Sohn des Python, wiederverwendet für C. Scribonius Curio); *IG VII 311+438*; Petrakos 1997, Nr. 446+441 (Reiterstatue des Dionysodoros, Sohn des Antimachos, umgeschrieben für Cn. Cornelius Lentulus); Ma 2007b, 93f.; Krumeich 2010, 353; Herbin et al. 2019, 100f. (M. Szewczyk).

⁶¹ *IG XII,4 2,845*; Bosnakis 2004, 99–108; Ma 2007b, 94f.; Krumeich 2010, 353f.; Herbin et al. 2019, 101 (M. Szewczyk).

V Statuen wie Schauspieler?

Zur dauerhaften Memorierung ursprünglicher Zusammenhänge und Funktionen bei griechischen Porträtstatuen

Die Stiftung einer Statue oder Statuengruppe zielte in der griechischen Kultur prinzipiell auf eine dauerhafte Repräsentation von Stifter(n) und Dargestellten innerhalb der jeweils gewählten Aufstellungskontexte und der entsprechenden gesellschaftlichen, politischen und religiösen Rahmenbedingungen. Für ein langes ‚Leben‘ griechischer Porträtstatuen sorgten nicht allein das dauerhafte Material Bronze (oder Marmor), sondern auch und nicht zuletzt die zugehörigen steinernen Basen mit den hier jeweils eingetragenen Weih- oder Ehreninschriften. Ein genauerer Blick auf die Frage der Korrelation von Statue und Inschrift und die in vielen Fällen durch spätere Weiterverwendungen bzw. Umschreibungen geprägten Biographien griechischer Porträtstatuen lässt einige Aussagen und Thesen zu ihrer Wirkung und Rezeption zu.

Unabhängig von der Sichtbarkeit der Inschrift konnten auch die Basen abgeräumter Statuen in einigen Fällen noch auf ihre ursprüngliche Funktion als Statuenträger

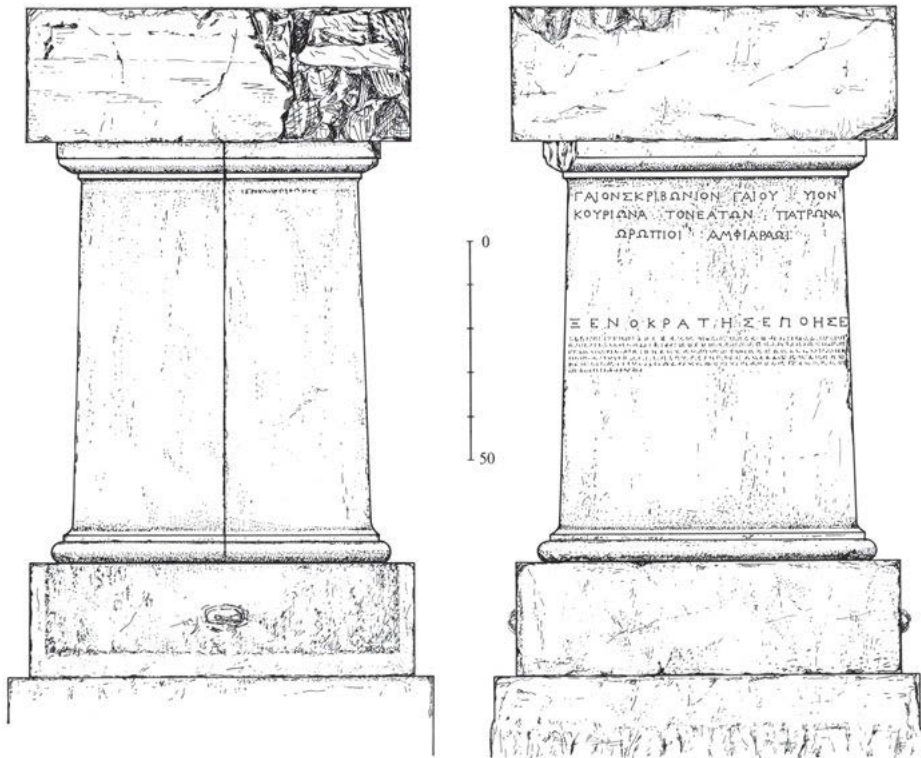


Abb. 14: Oropos, Amphiareion. Basis einer frühhellenistischen Reiterstatue des Hierokles, wiederverwendet als Ehrenstatue des C. Scribonius Curio (kurz nach 88 v. Chr.).

verweisen. An die nicht mehr existenten Denkmäler fühlte man sich (beispielsweise beim Durchschreiten des Römischen Tores in Olympia) auch nach deren Beseitigung noch erinnert. In Kombination mit einer ursprünglich zugehörigen und noch existenten Figur sowie mit der im Original erhaltenen Inschrift konnten sogar leere oder partiell abgeräumte Statuenbasen wie bei Skyllis und Hydna gelegentlich eine nicht mehr existente Statue und damit ein vollständiges Denkmal in Erinnerung rufen.

Besonders deutlich ist das Fortbestehen ursprünglicher Zusammenhänge naturgemäß bei wiederverwendeten Statuen, die auf staatlichen Beschluss nun zumindest offiziell als Ehrenstatuen aktueller Honoranden dienten. Entgegen den von Dion Chrysostomos überlieferten zeitgenössischen Aussagen dürften diese Statuen für die meisten antiken Betrachter keineswegs wie Schauspieler gewirkt haben, die je nach politischer Lage und Opportunität unterschiedliche Rollen annahmen. Auch wenn sich die geehrten Römer und Klientelkönige durch die Umschreibung einer griechischen, oft von einem Künstler mit klingendem Namen signierten Statue sicherlich geschmeichelt fühlten,⁶² werden auch sie diese Denkmäler mit Sicherheit weiterhin als genuin griechische Werke erkannt und rezipiert haben. Für die Athener dürfte die Umschreibung einiger klassischer oder hellenistischer Statuen auf der Akropolis ohnehin einen eher marginalen Charakter gehabt haben; denn das Heiligtum der Athena Polias war weiterhin im Wesentlichen geprägt durch die perikleischen Bauten und die seit der frühklassischen Zeit auf der Akropolis gestifteten Figuren von Gottheiten und bedeutenden Protagonisten der mythischen und historischen Vergangenheit, aber auch zahlreiche Porträtstatuen weniger berühmter Vorfahren.⁶³ Trotz ihrer modifizierten Benennung und Funktion erinnerten die umgeschriebenen Denkmäler nach wie vor an die Relevanz der Dargestellten und ihrer Familien, konnten aber auch generell als Dokumente der weit in die Vergangenheit zurückreichenden Bedeutung des Heiligtums verstanden werden.⁶⁴ Ähnliches dürfte grundsätzlich auch für einige andere Heiligtümer und öffentliche Bereiche gegolten haben – beispielsweise für das Amphiareion von Oropos oder die Agora von Kos.

Die hier skizzierte potentielle Wirkung und Rezeption umgeschriebener Denkmäler hat man offenbar in vielen Fällen keineswegs dem Zufall überlassen, sondern bewusst gesteuert – ermöglicht wurde die Wahrung ursprünglicher Identitäten und Zusammenhänge in griechischen Heiligtümern nicht zuletzt durch die in vielen Fällen belegte intentionale Bewahrung oder Wiederholung der gemeinsam mit den originalen Statuen konzipierten Weih- und Bildnisunterinschriften. Statue und Inschrift blieben demnach weiterhin bis zum ‚Tod‘ der bronzenen Figur durch Demontage und

⁶² Vgl. Shear 2007, 243–245. Nicht alle der auf diese Weise geehrten Römer werden die zu ihren Gunsten umgeschriebenen Statuen selbst gesehen haben. Die Akropolis stellte jedoch nicht zuletzt auch eine bedeutende touristische Attraktion dar, der sich die Statthalter von *Achaea* oder *Macedonia*, aber auch viele andere römische Amtsträger kaum entzogen haben werden; vgl. hier auch Despinis 2008, 316f.

⁶³ Siehe auch oben Anm. 1.

⁶⁴ Vgl. Shear 2007, 245; Krumeich 2010, 364f.

Einschmelzung integrale Bestandteile desselben Denkmals und dienten gemeinsam der Betonung und Visualisierung der nicht zuletzt im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit immer wieder als Referenz bemühten ‚großen‘ Vergangenheit griechischer Städte und Heiligtümer.⁶⁵

Bibliographie

- Alcock, Susan E. (2002), *Archaeologies of the Greek Past. Landscape, Monuments, and Memories*, Cambridge.
- Azoulay, Vincent (2010), „Le rêve d’Onomarchos: Les statues et les Phocidiens à Delphes“, in: *Métis* 8, 223–254.
- Balanos, Nikolaos (1938), *Les monuments de l’Acropole. Relèvement et conservation*, Paris.
- Bergemann, Johannes (1990), *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, Mainz.
- Biard, Guillaume (2017), *La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*, Paris.
- Blanck, Horst (1969), *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, Rom.
- Blinkenberg, Christian (1941), *Inscriptions, publiées en grande partie d’après les copies de K. F. Kinch (Lindos II 2)*, Berlin.
- Blok, Josine (2018), „An Athenian woman’s competence: the case of Xenokrateia“, in: *European Network on Gender Studies in Antiquity* 8, 1–48.
- Bommelaer, Jean-François/Laroche, Didier (2015²), *Guide de Delphes. Le site*, Athen.
- Bosnakis, Dimitris (2004), „Zwei Dichterinnen aus Kos“, in: Kerstin Höghammar (Hg.), *The Hellenistic Polis of Kos* (Proceedings of an International Seminar Organized by the Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University, 11–13 May, 2000), Uppsala, 99–108.
- Dally, Ortwin (2008), „Zwischen serieller Ausfertigung und „Kopie“. Zur Bedeutung der Wiederholung von Inschriften im östlichen Mittelmeerraum zwischen dem 6. Jahrhundert v. Chr. und der römischen Kaiserzeit“, in: Klaus Junker u. Adrian Stähli (Hgg.), *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst* (Akten des Kolloquiums in Berlin 17.–19. Februar 2005), Wiesbaden, 227–241.
- Davies, John K. (1971), *Athenian Propertied Families 600–300 B.C.*, Oxford.
- Despinis, Giorgos I. (2008), „Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 123, 235–340.
- Di Cesare, Riccardo (2009), „I resti archeologici ai piedi orientali dell’Acropoli: quale storicizzazione?“, in: *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente* 87, 805–827.
- Di Cesare, Riccardo (2015), *La città di Cecrope. Ricerche sulla politica edilizia cimoniana ad Atene*, Athen.
- Dillon, Sheila (2010), *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge.
- Dinsmoor, William B. Jr. (1980), *The Propylaia of the Athenian Akropolis I. The Predecessors*, Princeton.
- Gans, Ulrich-Walter (2006), *Attalidische Herrscherbildnisse. Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons*, Wiesbaden.

⁶⁵ Vgl. nur Plin. epist. 8, 24, 2–4; Alcock 2002, 40–44.

- Greco, Emanuele (2010), *Topografia di Atene 1. Acropoli – Areopago – Tra Acropoli e Pnice*, Athen.
- Griesbach, Jochen (2016), „Wechselnde Standorte: Griechische Porträtstatuen und die Neu-Konfiguration von Erinnerungsräumen“, in: Ralf von den Hoff, François Queyrel u. Éric Perrin-Saminadayar (Hgg.), *Eikones – Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du V^e au I^{er} s. av. J.-C.*, Venosa, 149–184.
- Griesbach, Jochen/Herbin, Frédéric (2019), „Neu-Kontextualisierungen: Wiederverwendung, Translozierung und Kontextwandel“, in: François Queyrel u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Das Leben griechischer Porträts. Porträtstatuen des 5. bis 1. Jhs. v. Chr.: Bildnispraktiken und Neu-Kontextualisierungen*, Paris, 119–159.
- Guarducci, Margherita (1967), *Epigrafia greca I. Caratteri e storia della disciplina. La scrittura greca dalle origini all'età imperiale*, Rom.
- Guarducci, Margherita (1969), *Epigrafia greca II. Epigrafi di carattere pubblico*, Rom.
- Guarducci, Margherita (1974), *Epigrafia greca III. Epigrafi di carattere privato*, Rom.
- Habicht, Christian (1996), „Neue Inschriften aus Kos“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 112, 83–94.
- Hallett, Christopher H. (2005), *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300*, Oxford.
- Harris, Diane (1992), „Bronze Statues on the Athenian Acropolis. The Evidence of a Lycurgan Inventory“, in: *American Journal of Archaeology* 96, 637–652.
- Heller, Anna (2011), „D'un Polybe à l'autre: statuaire honorifique et mémoire des ancêtres dans le monde grec d'époque impériale“, in: *Chiron* 41, 287–312.
- Herbin, Frédéric/Queyrel, François/Szewczyk, Martin (2019), „Identitätswechsel“, in: François Queyrel u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Das Leben griechischer Porträts. Porträtstatuen des 5. bis 1. Jhs. v. Chr.: Bildnispraktiken und Neu-Kontextualisierungen*, Paris, 91–117.
- Herrmann, Hans-Volkmar (1988), „Die Siegerstatuen von Olympia“, in: *Nikephoros* 1, 119–183.
- Hertel, Dieter (1995), „Das Porträt des Miltiades – Zum Wandel des Feldherrnbildnisses im klassischen Athen“, in: *Madrider Mitteilungen* 36, 259–268.
- Hölscher, Tonio (2002), „Rituelle Räume und politische Denkmäler im Heiligtum von Olympia“, in: Helmut Kyrieleis (Hg.), *Olympia 1875–2000. 125 Jahre Deutsche Ausgrabungen* (Internationales Symposium, Berlin 9.–11. November 2000), Mainz 331–345.
- Holtzmann, Bernard (2003), *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias*, Paris.
- Hurwit, Jeffrey M. (1999), *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge.
- Ioakimidou, Chrissula (1997), *Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit*, München.
- Ioakimidou, Chrissula (2000), „Auch wir sind Griechen! Statuenreihen westgriechischer Kolonisten in Delphi und Olympia“, in: *Nikephoros* 13, 63–94.
- Jacob-Felsch, Margrit (1969), *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen.
- Jacquemin, Anne (1999), *Offrandes monumentales à Delphes*, Athen.
- Jacquemin, Anne/Mulliez, Dominique/Rougemont, Georges (2012), *Choix d'inscriptions de Delphes, traduites et commentées*, Athen.
- Kajava, Mika (2003), „Inscriptions at Auction“, in: *Arctos* 37, 69–80.
- Kaltsas, Nikolaos (2002), *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Athen.
- Keesling, Catherine M. (2003), *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge.
- Keesling, Catherine M. (2007), „Early Hellenistic Portrait Statues on the Athenian Acropolis: Survival, Reuse, Transformation“, in: Peter Schultz u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*, Cambridge, 141–160.

- Keesling, Catherine M. (2010), „The Hellenistic and Roman Afterlives of Dedications on the Athenian Acropolis“, in: Ralf Krumeich u. Christian Witschel (Hgg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 303–327.
- Keesling, Catherine M. (2017), *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*, Cambridge.
- Korres, Manolis (1994a), *Study for the Restoration of the Parthenon 4. The West Wall of the Parthenon and Other Monuments*, Athen.
- Korres, Manolis (1994b), „Der Plan des Parthenon“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 109, 53–120.
- Kousser, Rachel (2009), „Destruction and Memory on the Athenian Acropolis“, in: *The Art Bulletin* 91, 263–282.
- Kron, Uta (1996), „Priesthoods, Dedications and Euergetism. What Part Did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?“, in: Pontus Hellström u. Brita Alroth (Hgg.), *Religion and Power in the Ancient Greek World* (Proceedings of the Uppsala Symposium 1993) (Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilization 24), Uppsala, 139–182.
- Krumeich, Ralf (1997), *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, München.
- Krumeich, Ralf (2007), „Ehrenstatuen als Weihgeschenke auf der Athener Akropolis“, in: Christian Frevel u. Henner von Hesberg (Hgg.), *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike*, Wiesbaden, 381–413.
- Krumeich, Ralf (2010), „Vor klassischem Hintergrund. Zum Phänomen der Wiederverwendung älterer Statuen auf der Athener Akropolis als Ehrenstatuen für Römer“, in: Ralf Krumeich u. Christian Witschel (Hgg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 329–398.
- Krumeich, Ralf (2011), „Vom Krieger zum Konsul. Zwei frühklassische Weihgeschenke auf der Akropolis von Athen und ihre Weiterverwendung in der frühen Kaiserzeit“, in: Oliver Pilz u. Mirko Vonderstein (Hgg.), *Keraunia. Beiträge zu Mythos, Kult und Heiligtum in der Antike*, Berlin, 87–104.
- Krumeich, Ralf (2014a), „Denkmäler für die Ewigkeit? Zum Fortbestehen kollektiver und individueller Erinnerung bei wiederverwendeten Statuen auf der Athener Akropolis“, in: Christina Leybold, Martin Mohr u. Christian Russenberger (Hgg.), *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihstatuen in griechischen Heiligtümern* (Tagung am Archäologischen Institut der Universität Zürich 21.–22. Januar 2011), Zürich, 71–86.
- Krumeich, Ralf (2014b), „Ehrung Roms und Stolz auf die Polis. Zur Repräsentation römischer Magistrate auf der Akropolis von Athen“, in: Jochen Griesbach (Hg.), *Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten*, Wiesbaden, 141–153.
- Krumeich, Ralf (2019a), „Das Leben griechischer Porträtstatuen in den panhellenischen Heiligtümern von Olympia und Delphi“, in: François Queyrel u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Das Leben griechischer Porträts. Porträtstatuen des 5. bis 1. Jhs. v. Chr.: Bildnispraktiken und Neu-Kontextualisierungen*, Paris, 225–265.
- Krumeich, Ralf (2019b), „Delphi, Apollonheiligtum. Beseitigung von Reiterstatuen der phokischen Strategen Philomelos und Onomarchos (343 v. Chr.)“, in: François Queyrel u. Ralf von den Hoff (Hgg.), *Das Leben griechischer Porträts. Porträtstatuen des 5. bis 1. Jhs. v. Chr.: Bildnispraktiken und Neu-Kontextualisierungen*, Paris, 312–314.
- Krumeich, Ralf (i. Dr.), „Ehrenstatuen à la grecque. Neue Forschungen zur statuarischen Repräsentation römischer und weiterer Honoranden auf der Akropolis von Athen“, in: Dimitris Damaskos, Pavlina Karanastassi u. Theodosia Stephanidou-Tiveriou (Hgg.), *Ρωμαϊκή πλαστική στην Ελλάδα: νέα ευρήματα και νέες έρευνες* (Internationales Kolloquium Athen 2019), Athen.

- Krumeich, Ralf/Witschel, Christian (2010), „Die Akropolis als zentrales Heiligtum und Ort athenischer Identitätsbildung“, in: Ralf Krumeich u. Christian Witschel (Hgg.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden, 1–53.
- Kyparissis, Nikolaos (1927/28), „Επιγραφαὶ ἐκ τοῦ Παρθενῶνος“, in: *Αρχαιολογικὸν Δελτίον* 11, 123–134.
- Lahusen, Götz/Formigli, Edilberto (2001), *Römische Bildnisse aus Bronze*, München.
- Larfeld, Wilhelm (1914³), *Griechische Epigraphik* (Handbuch der Altertumswissenschaften 1,5), München.
- La Rocca, Eugenio/Parisi Presicce, Claudio/Lo Monaco, Annalisa (Hgg.) (2011), *Ritratti. Le tante facce del potere*, Ausstellungskatalog Rom, Rom.
- Leypold, Christina (2014a), „Der topographische Kontext der Statuenaufstellung im Zeusheiligtum von Olympia in hellenistischer Zeit“, in: Jochen Griesbach (Hg.), *Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten*, Wiesbaden, 33–41.
- Leypold, Christina (2014b), „Dem Zeus geweiht – für alle Zeit? Phänomene des Umgangs mit Weihestatuen im Heiligtum von Olympia“, in: Christina Leypold, Martin Mohr u. Christian Russenberger (Hgg.), *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihestatuen in griechischen Heiligtümern* (Tagung am Archäologischen Institut der Universität Zürich 21.–22. Januar 2011), Zürich, 31–42.
- Löhr, Christoph (1993), „Die Statuenbasen im Amphiareion von Oropos“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 108, 183–212.
- Löhr, Christoph (2000), *Griechische Familienweihungen. Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.*, Rahden.
- Loewy, Emanuel (1885), *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig.
- Lo Monaco, Annalisa (2016), „Wreaths, shields, and old statues. Roman magistrates in sanctuaries of Greece“, in: Milena Melfi u. Olympia Bobou (Hgg.), *Hellenistic Sanctuaries. Between Greece and Rome*, Oxford, 206–227.
- Ma, John (2007a), „Hellenistic honorific statues and their inscriptions“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 203–220.
- Ma, John (2007b), „Observations on Honorific Statues at Oropos (and elsewhere)“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 160, 89–96.
- Ma, John (2013), *Statues and Cities. Honorific Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford.
- Mallwitz, Alfred (1988), „Olympia und Rom“, in: *Antike Welt* 19.2, 21–45.
- Mallwitz, Alfred (1999), „Zum römischen Olympia“, in: *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia* 11, Berlin, 264–284.
- Manidaki, Vasileia (2016), „The Fragmentation of the Parthenon Frieze“, in: Fani Mallouchou-Tufano u. Anna Malikourti (Hgg.), *200 Years the Parthenon Marbles in the British Museum – New Contributions to the Issue*, Athen, 90–105.
- McLean, Bradley H. (2002), *An Introduction to Greek Epigraphy of the Hellenistic and Roman Periods from Alexander the Great Down to the Reign of Constantine, 323 B.C. – A.D. 337*, Ann Arbor.
- Meyer, Marion (2017), *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien.
- Mosch, Hans-Christoph von (1999), *Bilder zum Ruhme Athens. Aspekte des Städtelobs in der kaiserzeitlichen Münzprägung Athens*, Mailand.
- Moser, Muriel (2017), „Reused Statues for Roman Friends: The Past as a Political Resource in Roman Athens“, in: Tamara M. Dijkstra, Inger N. I. Kuin, Muriel Moser and David Weidgenannt (Hgg.), *Strategies of Remembering in Greece under Rome (100 BC – 100 AD)*, Leiden, 169–181.
- Mylonas Shear, Ione (1999), „The Western Approach to the Athenian Akropolis“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 119, 86–127.

- Newby, Zahra (2007), „Introduction“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 1–16.
- Paton, James Morton (Hg.) (1927), *The Erechtheum. Measured, Drawn, and Restored by Gorham Phillips Stevens*, Cambridge (MA).
- Perrin-Saminadayar, Éric (2004), „*Aere perennius*. Remarques sur les commandes publiques de portraits en l'honneur des grands hommes à Athènes à l'époque hellénistique: modalités, statut, réception“, in: Yves Perrin (Hgg.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, Saint-Étienne, 109–137.
- Petrakos, Vasileios Ch. (1997), *Οι επιγραφές του Ωροπού*, Athen.
- Platt, Verity (2007), „Honour takes wing: unstable images and anxious orators in the Greek tradition“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 247–271.
- Pollini, John (2017), „The Bronze Statue of Germanicus from Ameria (Amelia)“, in: *American Journal of Archaeology* 121, 425–437.
- Queyrel, François (2003), *Les portraits des Attalides. Fonction et représentation*, Paris.
- Queyrel, François/von den Hoff, Ralf (Hgg.) (2019), *Das Leben griechischer Porträts. Porträtstatuen des 5. bis 1. Jhs. v. Chr.: Bildnispraktiken und Neu-Kontextualisierungen*, Paris.
- Raubitschek, Antony E. (1949), *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge (MA).
- Rausa, Federico (1994), *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Rom.
- Richter, Gisela M. A. (1965), *The Portraits of the Greeks*, London.
- Rocco, Giulia (2008), „La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria, Umbria“, in: *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie* 23, 477–750.
- Rous, Sarah A. (2019), *Reset in Stone. Memory and Reuse in Ancient Athens*, Madison (WI).
- Schmalz, Geoffrey C. R. (2006), „The Athenian Prytaneion Discovered?“, in: *Hesperia* 75, 33–81.
- Schmidt, Inga (1995), *Hellenistische Statuenbasen*, Frankfurt a. M..
- Shear, Julia L. (2007), „Reusing Statues, Rewriting Inscriptions and Bestowing Honours in Roman Athens“, in: Zahra Newby u. Ruth Leader-Newby (Hgg.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 221–246.
- Stewart, Andrew (2004), *Attalos, Athens, and the Akropolis: The Pergamene 'Little Barbarians' and their Roman and Renaissance Legacy*, Cambridge.
- Thüngen, Susanne von (1994), *Die frei stehende griechische Exedra*, Mainz.
- Tuchelt, Klaus (1979), *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien I. Roma und Promagistrate (= Istanbuler Mitteilungen Beih. 23)*, Tübingen.
- Varner, Eric R. (2004), *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden.
- Voutiras, Emmanuel (2011), „Φροντισματα: Το ανάγλυφο της Ξενοκράτειας και το ιερό του Κηφισού στο Νέο Φάληρο“, in: Angelos Delivorrias, Giorgos Despintis u. Angelos Zarkadas (Hgg.), *ΕΠΑΙΝΟΣ Luigi Beschi* (Benaki Museum Suppl. 7), Athen, 49–58.
- Walter, Otto (1937), „Die Reliefs aus dem Heiligtum der Echeliden in Neu-Phaleron“, in: *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 97–119.
- Zanker, Paul (1995), *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München.

Bildnachweise

Abb. 1: Zeichnung Antonia Brauchle u. Zoe Spyranti.

Abb. 2: Nach Wilhelm Dittenberger u. Karl Purgold, *Die Inschriften von Olympia*, Olympia V (Berlin 1896) Nr. 147. 148.

Abb. 3: Nach Mallwitz 1999, Beilage 16.

Abb. 4: Foto Ralf Krumeich.

Abb. 5: Zeichnung von Zoe Spyranti u. Nora Ullrich.

Abb. 6: Foto Ralf Krumeich.

Abb. 7: Zeichnung Antonia Brauchle u. Zoe Spyranti.

Abb. 8: Zeichnung Antonia Brauchle u. Zoe Spyranti.

Abb. 9: Nach IC II. XXIII 12.

Abb. 10: Nach A. Rumpf in: E. Homann-Wedeking u. B. Segall (Hgg.), *Festschrift Eugen v. Mercklin* (Waldsassen 1964), 142 Abb. 5d.

Abb. 11: Zeichnung Julia Ochmann.

Abb. 12: Fotothek des Archäologischen Instituts der Universität Bonn; Bearbeitung der Aufnahme durch Jutta Schubert.

Abb. 13: Nach Loewy 1885, Nr. 66.

Abb. 14: Nach Petrakos 1997, 350 Abb. 55.



III Inscribed Sculpture in Space: the Moving Gaze

Johannes Fouquet

Motionless Statues?

Inscriptions and Bodily Kinaesthetics
in Archaic and Early Classical Sculpture

I Introduction

“I am not a sculptor, to make statues that stand motionless (ἐλινύσοντα) on the same pedestal”, thus declares Pindar in his epinician ode in honour of Pytheas of Aigina in the early 5th century BC.¹ The polemic self-definition of the poet aims at the most constitutive memorial feature of monuments, their fixed position in time and space. While Pindar’s poetry has no boundaries and, thus, can travel from ship to ship to spread the news about Pytheas’ victory,² statues remain by their very nature at a standstill. In contrast to the dichotomy of verbal and visual media evoked by the poet, it comes as no surprise for modern visual culture studies that images and texts can very well stimulate complex dialectical reception situations³ that this paper will explore based on a group of inscribed statue monuments of the late Archaic and early Classical period.

Images and texts essentially have a physical-material presence within space and, thus, particular affordances that entangle the human body in a dense web of praxeological, sensorial and affective relations as it moves back and forth, up and down, rotates, bends and turns along its Cartesian axes. Inevitably, this begs the question which potential significance the human body has for creating meaning in these media.⁴ Such a phenomenological approach of ‘bodily kinaesthetics’ has already been implemented by C. Tilley for the study of prehistoric petroglyphs.⁵ For, as Tilley

1 Pind. N. 5, 1–2: “οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμι, ὥστ’ ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ’ ἐπ’ αὐτᾶς βαθμίδος / ἔσταότ’ [...]”. Cf. Steiner 2001, 137; Männlein-Robert 2007, 22–24; Pavlou 2010.

2 Pind. N. 5, 2–5.

3 See, for example, the theoretical concept of ‘iconotexts’ by Wagner 1995; Wagner 1996.

4 For inscribed statue monuments and spatial movement s. as well Day 2010, 50. 225; Griesbach 2014 and the contribution by K. Lorenz in this volume.

5 Tilley 2008.

This article is part of an on-going research project on inscriptions in Greek sculpture within the Collaborative Research Centre 933 “Material Text Cultures. Materiality and Presence of Writing in Non-Typographic Societies” (subproject A10 “Text and Image in Greek Sculpture: A Case-Study on Athens and Olympia From Archaic to Imperial Age”) at the University of Heidelberg. The CRC 933 is funded by the German Research Foundation (DFG). I would like to thank Nikolaus Dietrich, Andrej Petrovic and Andrew Stewart for their helpful remarks. Andrew Stewart kindly improved as well the English of this article. Finally, I extend my gratitude to the DAI Athens in the person of Reinhard Senff and the Εφορεία Αρχαιοτήτων Ηλείας for the kind permission to study the statue bases from Olympia in autopsy.

argued, “meaning arises from and through an embodied metaphorical mind which is mediated through very different forms of multi-sensorial encounter with visual imagery in alternative contexts”.⁶ The same applies, as this paper will demonstrate, to inscriptions and their bi-medial combination with imagery.

Before we turn to the statue monuments which are of particular interest here, it seems worthwhile to briefly recall the ‘compositional norm’ of inscribed statue monuments in the Archaic period. For this we leave aside for the time being the epigraphical habit to carve inscriptions immediately onto the sculptured bodies as was common, for example, in Ionian or Boeotian sculpture.⁷ The general idea of a typical arrangement is conveyed by the kouros from Anavyssos and its base dated to the years around 530 BC (Fig. 1), even though their attribution has not gone unchallenged in archaeological research, not least due to the complicated circumstances of their discovery. The markedly rigid frontality of the statue corresponds to the placement of the inscription on the front face of the stepped base’s second block.⁸ Despite the fact that the kouros as a sculpture in the round was potentially visible from all angles, this composition of image and text defines what in German visual culture studies could be called a *Schauseite*, that is the side of a statue that due to its iconography and aesthetic elaboration attracts the gaze and, thus, assigns a preferred position in space to the viewer and/or reader. Images and texts have their own agency as A. Gell has proposed in his seminal work “Art and Agency: An Anthropological Theory”.⁹ Instead of an aesthetic or semiotic approach to art objects, Gell highlighted their entanglement in social practices. To Gell, it did not matter, therefore, how beautiful an art object is or what possible meaning it carries, but what it does with or through someone looking at it or using it. To quote Tilley again in this context: “The carvings were exerting their own power and influence in relation to what I saw and from where I saw it, and how I saw it. I was no longer a free agent who could simply move about [...]”¹⁰ In the case of the Kroisos kouros, this orchestrated reception situation is highly limited in its spatial extension, in fact, it is virtually static. This is emphasized as well by the text of the epigram: with the very first word the reader is requested to *stand still* (στῆθι) in front of dead Kroisos’ *mnema*.¹¹

This observation immediately prompts, of course, questions about the spatial positioning of this statue monument, about its architectural framing, its visibility,

⁶ Tilley 2008, 51.

⁷ Jeffery 1961, 328 with n. 7. For votive inscriptions on Samian kouros and korai as well as their graphical aesthetics s. Butz 2010, 77–103.

⁸ For the kouros from Anavyssos (Athens, NAM, inv. 3851): Karanastasi 2014a. For the Kroisos base (Athens, NAM, inv. 4754): Kissas 2000, 54f. no. A 20; Karanastasi 2014b, esp. 209f. on the relation of kouros and base (with further literature). Cf. Stewart 1997, 66; Neer 2010, 24–27.

⁹ Gell 1998. For agency in Greek art: Whitley 2012, esp. 581–585.

¹⁰ Tilley 2008, 16.

¹¹ *IG I³ 1240*: “στῆθι : καὶ οἴκτιρον : Κροῖσο | παρὰ σῆμα θανόντος : / ἰόν | ποτ’ ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε | θῆρος : Ἄρες.” Cf. Steiner 2001, 153; Neer 2010, 43f.



Fig. 1: Kouros from Anavyssos, ca. 530 BC (Athens, NAM 3851).

and accessibility. And along these lines, we can very well imagine that the kouros from Anavyssos was standing next to a tumulus and close to a road where image and text appealed to the passers-by.¹² Neither in this case, however, nor in the others discussed hereafter does the provenance of these objects reveal a more precise picture as to where they had been originally set up. For the study of bodily kinaesthetics, this is, of course, a methodological problem. Because their position in the architecturally framed space is lost to us, we have to concentrate on the inscribed statue bases themselves and cannot but accept an element of uncertainty when reconstructing possible paths of bodily movement.

The first part of this paper concentrates on a group of Archaic and early Classical statue bases whose inscriptions are engraved along the outer edges of their top surfaces and, thus, resemble an ornamental band that frames the statue in the centre. The resulting observation that the writing surface is not conceived as an abstract and undetermined space, but is closely bound to the materiality of these objects instead is, in fact, characteristic for the Archaic and early Classical period.¹³ The conditions of bodily kinaesthetics observed here will serve, in a second step, as a perspective for the analysis of other types of contemporaneous inscribed statue monuments. Finally, the question will be addressed to what end bodily kinaesthetics was employed as a mode of reception in Archaic and early Classical imagery.

II Encircled Statues

Ornamental letter bands that encircle their corresponding statues are attested since the early 6th century BC on the plinths of small bronzes where, at the same time, the phenomenon seems to be most prevalent.¹⁴ Exemplary is, for instance, the votive

12 Several blocks of the Kroisos base have been found reused as spolia in a modern building at Anavyssos located in the vicinity of a tumulus, possibly the one of Kroisos; s. Karanastasi 2014b, 209f. The exact positioning of the statue monument nevertheless remains an open question. For research on Archaic funerary sculpture, this substantial decontextualisation is, as a matter of fact, not an isolated case but a general methodological problem.

13 For the Archaic-Early Classical practice of writing on statue monuments s. Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020.

14 The following list of examples, apart from those mentioned in the text, is not meant to be exhaustive: I. Knidos 601 = *CEG* I 427, cf. Richter 1960, 73 no. 57 (ca. 590–570 BC); *IG* IV 565, cf. Richter 1960, 71f. no. 54 (ca. 590–570 BC); *SEG* 30, 476 = Ducat 1971, 193–196 no. 118 (mid-6th cent. BC); *IG* V,1 927 (mid-6th cent. BC), cf. Herfort-Koch 1986, 116 no. K 131 with pl. 19, 1–2; *IG* V,2 555 (550–500 BC); Ducat 1971, 291–203 no. 124 (ca. 540–520 BC); *IG* VII 2731 = Ducat 1971, 410f. no. 259 (end of 6th cent. BC); Lazarini 1976, 198 no. 141 (end of 6th cent. BC), cf. Jeffery 1961, 230 no. 14; *IG* I³ 809 = *DAA* 315 (ca. 490–480 BC), cf. Kissas 2000, 276 no. C 62; *IG* I³ 810 = *DAA* 313 (ca. 480 BC), cf. Kissas 2000, 276 no. C 61; *IG* I³ 540 (480–470 BC); *IvO* 150 = *CEG* I 385 (ca. 475–450 BC), cf. Ebert 1972, 86f. no. 23; *IG* IV 564 (6th/5th cent. BC); *IG* IV²,1 141 (6th/5th cent. BC). Cf. Arvanitopoulos 1937, 93–100.

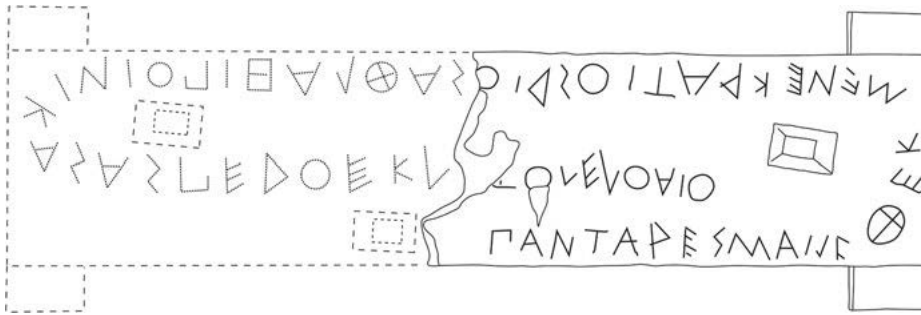


Fig. 2: Plinth of the votive offering dedicated by Pantares of Gela, Olympia, ca. 530–520 BC (Olympia, Arch. Mus. 521).

offering by Pantares of Gela dedicated as a victory prize in the sanctuary of Olympia around 530–520 BC (Fig. 2).¹⁵ According to Herodotos, Pantares was a member of the local oligarchy of Gela before his son Kleandros became the city’s first tyrant in the last years of the 6th century.¹⁶ What is preserved of the votive offering is the fragment of a bronze plinth measuring 8,8 × 3,6 cm.¹⁷ It was originally attached by two lateral clamps to a larger pedestal probably made of marble.¹⁸ Not preserved is the actual votive, a bronze statuette, that today is attested only by one dowel-hole. It is partly encircled by the dedication epigram which has been engraved, from what is discernible, along at least three outer edges of the plinth. It finally ends in a curve right-to-left in the centre. Given the unknown original dimensions of the plinth, the reconstruction of the statuette and, vice versa, the restoration of the inscription remain difficult. The most convincing solution to this problem has been proposed by J. Ebert who restored two hexameters that would make the plinth long enough to reconstruct the statuette of a horse.

Παντάρεις μ' ἀνέθεκ[ε] Μενεκράτιος Διὸς ἄθλα / ἠίπ(π)οι νικάσας πέδο ἐ(κ) κλε]τῷ Γελοαίῳ.¹⁹

Pantares, the son of Menekrates, from the renowned plain of Gela, dedicated me, after having won by horse the contests of Zeus.

¹⁵ Olympia, Arch. Mus., inv. 521. *IvO* 142; *CEG* I 398. Cf. Jeffery 1961, 273; Ebert 1972, 44–46 no. 5; Lazarini 1976, 299 no. 854.

¹⁶ *Hdt.* 7, 154.

¹⁷ For the certainly correct and now commonly accepted identification as plinth Jeffery 1961, 271. In contrast, W. Dittenberger and K. Purgold *ad IvO* 142 thought the bronze to be a plaque affixed to a larger stone base.

¹⁸ For a similar fixation s., for example, a bronze plinth with two athletes from Delphi (Delphi, Arch. Mus., inv. 7722); cf. Rolley 1969, 146–155 no. 198 with pl. 43.

¹⁹ *IvO* 142, after Ebert 1972, 44–46 no. 5; followed by Semmlinger 1974, 288–293. Jeffery (1961, 273) proposed, in contrast, a shorter text of eight dactyls: “Παντάρεις μ' ἀνέθεκ[ε] Μενεκράτιος Διὸς ἄθλων] το Γελοαίῳ.” S., however, the critical remarks by Ebert 1972, 45 and P. Hansen *ad CEG* I 398.

Horse statuettes were, as can be inferred from other contemporaneous inscriptions, a common offering for victories in the Olympian horse races,²⁰ while the practice of *hippotrophia* certainly complied with Pantares' social status.²¹ If Ebert's reconstruction holds true, this would also shed a little light on the compositional relation between textual layout and image. For the beginning of the inscription corresponds in this case with the right side of the horse where the lifted and unattached leg, following other late Archaic parallels, presumably illustrated its momentum.²²

A close parallel from the realm of large-scale sculpture represents the votive offering that the sons of Charopinos of Paros dedicated in the sanctuary of Delphi around 550–540 BC (Fig. 3a & b).²³ The state of preservation of this statue monument is, again, fragmentary. What is left is a low base of Parian marble that measures roughly 65 × 37 cm with a height of 20,5 cm. Still inserted into the cutting of its top surface is a rhombic plinth with two barely preserved feet. They are part of a life-size kouros statue to which might as well belong a torso fragment of corresponding Parian marble.²⁴ The statue was in striking contrast to the geometry of its base not oriented towards a narrow side but towards one of the corners – a striking detail that is also attested for other statue monuments of the late Archaic period and will concern us again later on.²⁵ The oblique orientation corresponds, moreover, with the layout of the inscription that starts in front of the kouros, continues along its left side and, finally, ends at its back:

τοὶ Χαροπίνο παῖδες ἀνέθεσαν τὸ Παρίο.²⁶

The sons of Charopinos the Parian set it up.

Searching for a possible explanation of this particular layout of writing, H. Bumke has suggested that it might have been motivated by a lack of space on the conventionally used front face.²⁷ In the case of the Charopinos base, however, this problem could have been met very easily, if desired at all, by the use of slightly smaller letters. And also the marble pedestal of Pantares' votive offering potentially offered more space for writing, even though its exact dimensions remain, of course, speculative.

20 E.g. the dedication of Pheidolas from Corinth dated to the late 6th century BC: Anth. Pal. 6, 135; Paus. 6, 13, 9; cf. Ebert 1972, 46–48 no. 6. A statuette of a victorious horse by the name of Lykos was dedicated by the sons of Pheidolas: Paus. 6, 13, 9f.; cf. Ebert 1972 48f. no. 7.

21 Cf. Papakonstantinou 2014, 95. 110.

22 For this posture and other comparanda of the late Archaic period s. Vogt 1991, 304f.; Eaverly 1995, 36f.

23 Delphi, Arch. Mus., inv. 2278. Homolle 1909, 54–56; Richter 1960, 103 no. 105; Kleemann 1984, 92–94; Barlou 2014, 180 S1 (with further literature).

24 For the kouros torso (Delphi, Arch. Mus., inv. 2696) and its attribution to the Charopinos base: Homolle 1909, 56f. no. 24; Kleemann 1984, 83–96; Barlou 2014, 51f. with n. 361. *Contra* Richter 1960, 92.

25 For relevant literature s. here n. 84.

26 *SIG*³ 16a; cf. Homolle 1909, 54–56 no. 23; Jeffery 1961, 101; Lazzarini 1976, 219 no. 304.

27 Bumke 2004, 65–67 with reference to the Charopinos base.

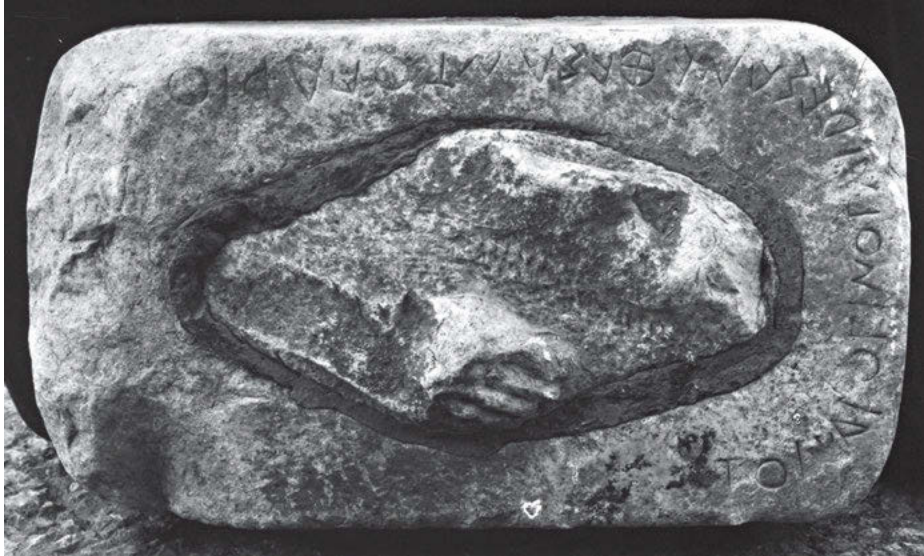


Fig. 3a & b: Statue monument dedicated by the sons of Charopinos of Paros, Delphi, ca. 550–540 BC (Delphi, Arch. Mus. 2278).

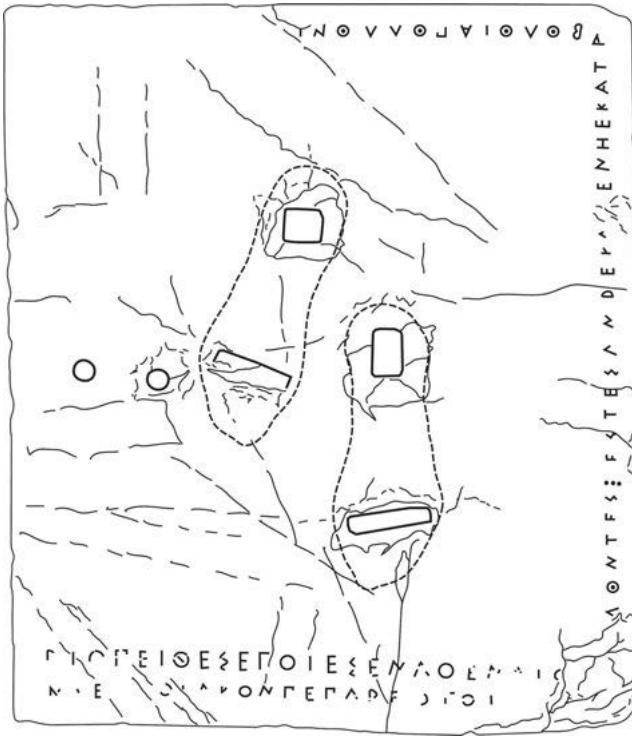


Fig. 4: Statue monument dedicated by the city of Peparethos, Delphi, early 5th century BC (Delphi, Arch. Mus. 1515).

Another example of this group of statue bases, a vast statue monument (Fig. 4) that the city of Peparethos dedicated in the sanctuary of Delphi after a naval victory in the early 5th century BC, probably during the Persian wars, settles the question.²⁸ On the preserved limestone base of about 1 × 1,3 m once stood a 3–3,5 m high statue of Apollo in the kourus scheme who in accordance with two smaller cuttings seems to have carried an animal, probably a hind, by its forelegs in his right hand.²⁹ Based on an Early Hellenistic proxeny decree for a citizen of Peparethos³⁰ that has been engraved on the right lateral side of the 46 cm high block, F. Courby suggested a reconstruction of the entire monument with a three-stepped base, because otherwise “la lecture aurait été presque impossible”.³¹

28 Delphi. Arch. Mus., inv. 1515. *FD III,4* 179 = *CEG I* 325: “Διοπέθεσ ἐποίεσεν Ἀθηναί[ο]ς | Νᾶε [δ]ύο [κ]άρον Πεπαρέθιοι [αἰχμητὶ ἡε]λόντες: ἔστεισαν δεκά[τ]εν ἡεκαταβόλοι Ἀπόλλωνι.” Cf. Courby 1927, 282–284; Lazzarini 1976, 323 no. 1000; *Künstlerlexikon der Antike I* (2001) 180f. s. v. Diopieithes (I) (D. Vollkommer-Glökler); *DNO I* 534. Contrary to the usual interpretation that the inscription refers to the events of the year 480/79 BC R. Flacelière *ad FD III,4* 179 has proposed a slightly earlier date than the battle of Salamis.

29 Pomtow 1912, 149–154; Courby 1927, 283; *LIMC II* (1984) 224 no. 331 s. v. Apollon (V. Lambrinouidakis).

30 *FD III,4* 180 (273/72 BC) awarding proxeny to the Peparethian citizen Π[---]ίδηι Νικηρ[άτου] and his children.

31 Courby 1927, 284.

This argument is, however, not compelling for two reasons. First of all, there are numerous other examples where secondary inscriptions have been engraved close to the bottom of statue bases and monuments. This practice is attested at Delphi, for example, by a multiply inscribed exedra of the 4th century BC that, without any further sub-structure, stood in front of the Krateros monument.³² As a consequence, it seems that ‘visibility’ as such is not a productive category to think about the proxeny decree on the Peparethos base, because it confuses the display of these kinds of public documents with visual strategies of self-representation, whereas their *raison d’être* is, first of all, their purely material presence, in other words to be accessible if ever needed.³³ For the choice to engrave the decree on the Peparethos base, the spatial and semantic connections seem, therefore, to have been the far more important factors. In short, on what type of base the statue of Apollo originally was standing, is an open question. A less elevated one than proposed by Courby seems far more likely, though, not at least because stepped bases with inscriptions engraved on top are otherwise seldom attested.³⁴

A considerably later example for such a combination is the statue base for the wrestler Xenokles from Arcadian Mainalos that was dedicated in the sanctuary of Olympia in the years around 390–380 BC.³⁵ The stepped base’s top surface displays on two adjacent sides the name label of Xenokles and the artist’s signature of Polykleitos the Younger.³⁶ Moreover, an epigram for the victorious youth was placed on the front face of the same block. This conception is relativised, however, by the total height of the base of only 45 cm which more or less equals the height of the preserved block of the Peparethos base at Delphi. At the same time, the Xenokles base and its inscriptions prove to be an excellent case to refine the perspective on the particular textual layout discussed before. For even though the arrangement on the top surface of this base resembles, on first sight, the previous case studies, it does, indeed, serve a completely different purpose: Instead of displaying a coherent text, it reinforces the visual separation of the names of both donor and artist.³⁷

To return to the Peparethos base, a lack of space on its 46 cm high front face certainly was not the issue that prompted the stonecutter to engrave the original votive

³² *FD III,4* 138–140; cf. Courby 1927, 296f. fig. 242. Again, Courby wondered that “il est étrange qu’elles [i. e. the inscriptions] aient été gravées aussi bas, à un emplacement où il devait être assez malaisé de lire, à moins que l’exèdre n’ait été originairement surélevée de quelques marches.”

³³ Cf. Rhodes 2001, 139–141 with the quite poignant remark: “It used to be assumed fairly simply-mindedly that inscribed texts were set up so that members of the public could read them” (p. 139) – a point already raised by Finley 1977, 611.

³⁴ Far more convincing is, therefore, the reconstruction by Pomtow 1912, pl. IX fig. 21 with a two-stepped base, yet a simple low base is equally possible.

³⁵ Olympia, Arch. Mus., inv. 308 (Λ 530). *IvO* 164 = *CEG* II 825; cf. Ebert 1972, 107–110; *DNO* II 1357.

³⁶ For the identification with Polykleitos the Younger s. here n. 34. *Contra* *Künstlerlexikon der Antike II* (2004) 723–726 s. v. Polykleitos (II) und Polykleitos (III) (P. C. Bol) opting for an identification with Polykleitos (III) and, accordingly, for a considerably lower date in the 4th century BC.

³⁷ Cf. Hurwit 2015, 119–122 for similar visual strategies to separate donor and artist on statue bases.

inscription along the outer edges on its top. Quite the contrary, it is striking that the beginning of the inscription concurs, again, with the front of the over life-size statue of Apollo. Courby who observed that this particular layout left the left side blank argued that the base found near the *adyton* of the temple of Apollo must have once stood against the parapet wall of the terrace to the south of the temple with an orientation towards the *pronaos*.³⁸ And at first glance, this seems like a tempting suggestion because it would shed, at least for once, more light on the question of how the built environment framed both textual layout and bodily kinaesthetics, but the danger of a circular argument is manifest. The Charopinos base and its similar textual layout, as well as other statue monuments where the inscriptions were not engraved in a full circle around the statues, caution us against such shaky conclusions.³⁹ While somewhat trivial, it seems worthwhile to stress that the length of these inscriptions in terms of their material display was usually determined by content and not by any formal criteria.⁴⁰ But instead of being a makeshift solution that compensated for an alleged lack of a more conventional space for writing, this textual layout and the related statues formed part of one and the same artistic process.

Compared with the funerary monument of Kroisos discussed at the beginning, it is fairly evident that this particular practice of writing was intended for a different mode of reception. Especially in the case of the two larger bases from Delphi, it is virtually impossible to read their inscriptions from one single position. This circumstance has inevitable implications for the reader insofar as the inscriptions choreograph a particular sequence of bodily movements: starting from the front of the statues, the writing conducts the reader step by step around these monuments.⁴¹ This reception process with its temporal and spatial sequence of reading and viewing is, however, in its intricate details neither comprehensible nor generalizable. Does, for instance, the reading process get interrupted at some point to cast a glance at the statue and how does the movement of the reader correspond with this? Does he or she take a step back to get a better view of the statue in its entirety? Despite such methodological

³⁸ Courby 1927, 284.

³⁹ See also the statue monument of Damasippos and his son from Olympia (Olympia, Arch. Mus., inv. 973): *IvO* 154 = *CEG* I 386 (mid-5th cent. BC): “[--- προ]τέρω δ’ ἐπάτε Δα[μάσι]ππος, κλενοτέραν δὲ πόλιν πατρίδ’ ἔ[θη]κε ---]”. Cf. Ebert 1972, 96–99 no. 27; Zoumbaki 2005, 135f. no. 135. The statue base was constructed with two slabs of which only the left one has been preserved. The retrograde inscription has been engraved along the front, the left and probably also on the back side. Two dowel-holes on the preserved block attest a statue standing close to the left edge. Hence, it is very likely that the base, in accordance with the text of the inscription, originally carried a statue group of both father and son. In this respect, it remained an exceptional case within the group of inscribed statue monuments discussed here.

⁴⁰ But s. the below-discussed case of a round Doric capital (Athens, Acropolis Mus., inv. 6977; *IG* I³ 820), the offering of a certain Lysibios, with its wide-spaced letters.

⁴¹ For inscriptions and their guiding function in space s. Day 2010, 58. 215. 225; Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 83–85 (C. Reinhardt); s. also the contribution by K. Lorenz in this volume.

imponderabilities, this textual layout is, of course, not an end in itself. Instead, it stimulates a closer, more meticulous involvement with the sculptures beyond the Archaic practice of viewing that was so profoundly determined by frontality. In contrast to the much vaunted four cardinal viewpoints of Archaic sculpture, it is the oblique angles that, all of a sudden, come into view.

Almost the same can be said about Pantares' votive offering, although the nature of its pedestal, an essential factor in the dynamic interplay between body and inscribed artefact, remains an open question. Depending on its size, one has maybe to imagine here the twisting and turning of the object itself by a static reader and viewer.⁴² This was certainly the case for a small bronze Apollo in the kouros scheme from Naxos dated to late 6th century BC.⁴³ The statuette of about 19,5 cm height stands on a solid bronze base and apparently was *not*, unlike the votive offering of Pantares, attached to any other form of pedestal.

III Extending the Circle

This kinaesthetic mode of reception might seem, at this point, like a marginal phenomenon in late Archaic and early Classical imagery. Instead, this paragraph sets out to confirm its wider significance for this period by shifting the focus to other contemporaneous types of statue bases and especially to column monuments.⁴⁴ The usual practice of writing on these columns, both fluted or unfluted, was guided by their vertical axis, thus visually reinforcing their load-bearing, tectonic function. The reciprocal composition of image and text is illustrated by the well-preserved Ionic column monument of Alkimachos of the late 6th century BC from the Athenian Acropolis.⁴⁵ The vertical correspondence between the front of the statue of a scribe, probably to be identified with the father of Alkimachos,⁴⁶ and the inscription is a strong reminder of

⁴² Cf. the comment of Raubitschek *ad* DAA 313 (Athens, Epigraph. Mus., inv. 6419), a small fragmentarily preserved plinth of Parian marble (13 × 16 × 5,5 cm) dated to the years around 480 BC. The inscription runs along three sides of the top with a dowel hole preserved in the centre. Raubitschek imagined that it was either stored in “closed room of the sanctuary” or that it was set on a pillar base. For this plinth s. also Kissas 2000, 276 no. C 61.

⁴³ Berlin, Staatl. Mus., inv. 7383 (war loss, now Moscow, Pushkin Mus., inv. Α6ρ 875 [22]). *JG* XII,5 42 = *CEG* I 405: “Δειναγόρης μ' ἀνέθεκεν ἐκρηβόλοι Ἀπόλλωνι δεκάτην.” Cf. Jeffery 1961, 292. 304 no. 11; Richter 1960, 142f. no. 175; Kokkorou-Alevras 1975, 33. 98 no. K 29; Lazzarini 1976, 273 no. 687; *LIMC* II (1984) 242 no. 465 s. v. Apollon (V. Lambrinoudakis); Kokkorou-Alevras 1995, 97 no. 38; Akimova 2005, 40 no. 39.

⁴⁴ Cf. Day 2010, 49f.

⁴⁵ Athens, Acropolis Mus., inv. 629. *JG* I³ 618 = DAA 6 = *CEG* I 195: “Ἀλκίμαχος μ' ἀνέ[σ]θεκε Διὸς κόρει τόδ' ἄγαλμα / εὐχολέν, ἐσθλὸ δὲ πατρός ἡς Χαίριονος ἐπεύχεται <ἔ>να[ι].” Cf. Kissas 2000, 194f. no. B 152.

⁴⁶ Keesling 2017, 121f.

the reception situation already encountered at the Kroisos base. A few column monuments differ, however, from this common pattern insofar as their inscriptions are horizontally engraved on the abaci of their Doric round capitals. The example *par excellence* is the well-known Euthydikos kore (Fig. 5).⁴⁷ In contrast to Alkimachos' votive offering, the inscription is in this case only legible in its entirety when moving around the monument.⁴⁸ This directional movement is, quite remarkably, also mirrored within the frame of representation in the form of a painted frieze that adorns the hem around the neck of the kore's chiton (Fig. 6). The painted group of chariots race from the chest of the kore across her left shoulder and finally disappears under the long hair beside her neck.⁴⁹ If the observation by V. Brinkmann is correct that a small Nike, today invisible with the naked eye, once was flying over the last and apparently victorious charioteer, then the frieze, instead of merely displaying paratactic ornaments, seems to have been conceived with an albeit simple narrative climax, engaging the mobile viewer and reader with the kinaesthetics of this statue monument. At the same time, though, a less dynamic recipient was also taken into consideration due to the choice to arrange the inscription in two lines whereby the two frontally positioned words convey the crucial message "Εὐθύδικος [...] ἀνέθεκεν".⁵⁰

Similar examples from the Athenian Acropolis can be readily adduced. A particularly close one seems to be the round capital of Aischines dated to the late 6th century BC (Fig. 7).⁵¹ The dedication epigram covering the entire height of the capital's abacus is arranged in such a way that the hexameter is divided into two shorter lines, while the pentameter was inscribed in a single line.

Αἰσχίνες ἀνέθεκεν
 Ἀθηναίαι τόδ' ἄγαλμα /
 εὐχσάμενος δεκάτην παιδί Διὸς μεγάλο.

Aischines dedicated this pleasing gift to Athena, that he had vowed as tithe to the daughter of great Zeus.

As such, the pentameter's caesura after δεκάτην approximately corresponds with the limits of the field of vision determined by the round shape of the capital. Thus, the reader was inevitably aware of the existence of the pentameter's second colon but, again, had to move around the statue monument to fully appreciate it.⁵² The column

⁴⁷ Athens, Acropolis Mus., inv. 609+689. *IG I³ 758 = DAA 56* (ca. 500–480 BC): "Εὐθύδικος ἡ Θαλιάρχο | ἀνέθεκεν." Cf. Kissas 2000, 207 no. B 163. For the statue: Richter 1968, 99f. no. 180; Karakasi 2003, 85. 119–121. 130. 133. 135.

⁴⁸ Cf. Keesling 2003, 32.

⁴⁹ Winter 1887, 217 with fig.; Brinkmann 2003, cat. 107 with figs. 107.5–9.

⁵⁰ Cf. Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 85 (C. Reinhardt) and Day 2010, 97 for further examples.

⁵¹ Athens, Acropolis Mus., inv. 3759. *IG I³ 631 = CEG I 202 = DAA 48* (ca. 510–500 BC); cf. Kissas 2000, 201 no. B 157; Kaczko 2016, 122–124 no. 24.

⁵² Cf. Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 83f (C. Reinhardt).



Fig. 5: Euthydikos kore, ca. 500–480 BC, Athenian Acropolis (Athens, Acropolis Mus. 609+689). © Acropolis Museum, 2018. Photo: Yiannis Koulelis.

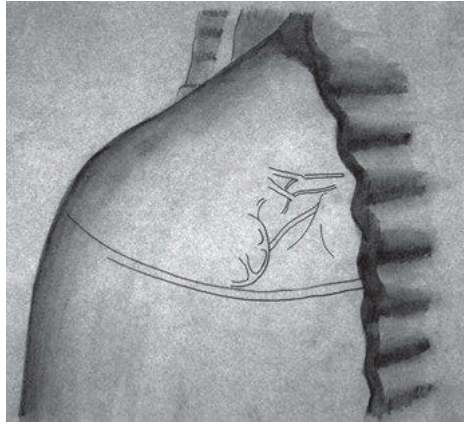


Fig. 6: Painted chariot frieze on the chiton of the Euthydikos kore, ca. 500–480 BC.



Fig. 7: Doric round capital of Aischines' votive column, Athenian Acropolis, late 6th century BC (Athens, Acropolis Mus. 3759). © Acropolis Museum, 2018. Photo: Socratis Mavrommatis.

once might have supported a small marble kore of which a plinth with a pair of feet has been preserved.⁵³ Although the corresponding round cutting on top of the capital offers no evidence as to which way the statue was originally facing, it seems fairly safe to assume that its front, in analogy with the Euthydikos kore, was centred above “Αισχίνες ἀνέθεκεν”.

On another round capital that a certain Lysibios dedicated as part of a column monument in the sanctuary in the early 5th century BC, the letters of the otherwise plain votive inscription are spaced to such an extent that it fully encircles the abacus.⁵⁴ A three-dot punctuation between the end and beginning of the text serves as an orientation mark for the reader. Yet the direction in which the statue was facing remains an open question as the plinth cutting again does not provide any hard evidence. Finally, the column monument of Empedia dated to the first two decades of the 5th century displays a unique arrangement: its inscription was engraved on a smoothed strip all around the neck of the otherwise roughly picked column.⁵⁵

⁵³ Athens, Acropolis Mus., inv. 456; cf. Raubitschek *ad DAA* 48, although leaving open the possibility that the object supported might also have been a vase; Richter 1968, 84 no. 134 (ca. 500 BC); Kissas 2000, 201 no. B 157.

⁵⁴ Athens, Acropolis Mus., inv. 6977+6968. *IG I³ 820* (ca. 480 BC) = *DAA* 55: “Λυσίβιος ἀ[ν]έθ[ε]κεν καὶ τὸ ἀ[δ]ελφ[ό]ο:”; cf. Kissas 2000, 206f. no. B 162.

⁵⁵ Athens, Acropolis Mus., inv. 13396. *IG I³ 767* (ca. 500–480 BC) = *CEG* I 250 = *DAA* 25: “Ἐμπείδια δεκάτεν ἀνέθεκεν [τ]ῆι Ἀθ[ε]να[ί]α”; cf. Kissas 2000, 244 no. B 217; Kaczko 2016, 264–266 no. 68; Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 103–145 (J. Fouquet) concerning the decorative surface finish.

Other examples from beyond Athens, for instance from Olympia, Delos or Paros, attest the diffusion of this particular practice of writing on column monuments and other cylindrical bases during Archaic and early Classical period.⁵⁶ A Doric capital from the Ptoion sanctuary in Boeotia stands out from this group for its unusual textual layout. It was part of a votive column that Alkmeonides, a member of the prominent Athenian family of the Alkmaeonidai, dedicated shortly after the middle of the 6th century BC to commemorate a chariot victory at the Panathenaia.⁵⁷ The inscription is engraved on three faces of the capital. Starting on side A the text continues on the right adjacent side B and, then, by leaving the rear side C blank leaps to the left side D. Enigmatic is also the bronze votive offering: by use of the Samian technique it was set into a shallow D-shaped cutting which is oriented with its straight end towards side A and with its curved end towards side C. Various suggestions have been made for the identification but none of them has turned out to be necessarily compelling.⁵⁸ A close parallel for the shape of the cutting is, however, provided by the contemporaneous statue base of Mikkiades and Archermos from Delos.⁵⁹ The associated Nike statue was attached to the base by her pillar-like lower garment. In the light of this technical similarity and the close relation of Nike with agonistics in the late Archaic period,⁶⁰ Alkmeonides' votive offering might, indeed, have been a statue of the winged goddess. But this identification imposes another problem. Independently from the question, in

56 For an inscribed cylindrical base from Olympia, a votive offering dedicated by the Lakedaimonians in the early 5th century BC: *IvO* 252 = *IG* V 1, 1562 = *CEG* I 367; cf. Dillon 1995; Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 120 (J. Fouquet). For the inscribed round capital of Eupolis from Delos: *I.Délos* 17 = *CEG* I 407 (ca. 500–450 BC); cf. Jeffery 1961, 297. For the inscribed round capital of Mikkiadas from Paros: *IG* XII,5 147 = *CEG* I 424 (ca. 550–530 BC); cf. Jeffery 1961, 294. 305 no. 29. Similar textual layouts are also attested for small bronzes, for instance on a statuette from Paestum that represents a kore standing on an inscribed Ionic capital (Berlin, Staatl. Mus., inv. misc. 7429): *IG* XIV 664 = *CEG* I 395; cf. Jeffery 1961, 260 no. 7; Richter 1968, 106 no. 196; Lazzarini 1976, 275 no. 702; Tölle-Kastenbein 1980, 325 no. 10.

57 Thiva, Arch. Mus., inv. 633. *IG* I³ 1469 = *CEG* I 302 (ca. 540 BC): “(A) [Φοί]βο μὲν εἰμ’ ἀγαλ[μα Λ] αἱ [οἶ]δα καλ[ό]ν [ἡο δ’ Ἀ]λκμέονος ἡῦς Ἀλκμεονίδες, (B) [ἡ]ἵποισι νικ[έ]σας ἔ]θεκέ μ’ [ὀκέαις], ἡὰς Κνοπι[άδα]ς ἔλαυν’ ἡο [---], (D) ἡότ’ ἐν Ἀθάναις Παλάδος πανέ[γυρις].” Cf. Ducat 1971, 242–251 no. 141; Ebert 1972, 38–42 no. 3; Lazzarini 1976, 300 no. 856; Kaczko 2016, 438–446 no. 120.

58 On the various identifications as a statue of Apollo, a kore, a chariot s. Ducat 1971, 249–251 (with further literature). Ducat’s own suggestion of a statue of Alkmeonides’ charioteer seems to be prevalent in recent research; cf. L. Jeffery *ad IG* I³ 1469; Day 2010, 127; Kaczko 2016, 440. Neither Ducat’s argument that the long garment of a charioteer determined the form of the cutting – the long chiton of the Classical charioteer at Delphi (Delphi, Arch. Mus., inv. 3484) stops even above his ankles – nor the supposed orientation of the statue towards the unscribed side C of the capital seem, however, convincing.

59 Athens, NAM, inv. 21 α: *I.Délos* 9 = *IG* XII,5 147 (ca. 540 BC) = *CEG* I 425; cf. Marcadé 1957, no. 21 with fig.; Moustaka 2014b; *DNO* I 197f. For the Nike statue found close to the base: Isler-Kerényi 1969, 77f. with pl. 13; Moustaka 2014a. The statue was oriented towards the straight end of the cutting as the position of the inscription implies.

60 For Nike and agonistics in the Archaic period s. Thöne 1999, 17–27, esp. 25f. for the cult relation of Nike with the Panathenaia.

which direction the Nike and its plinth were set into the cutting, that is either facing side A or, rather unlikely, side C, the beginning of the inscription did not correspond with the figurative *Schauseite* as a comparison with the Nike by Mikkiades and Archer-mos demonstrates: in the characteristic manner of the Archaic period, the upper torso and head deviate from the general direction of movement to form an almost independent plane of frontality.⁶¹ Given the unknown location of Alkmeonides' statue monument in the Ptoion sanctuary, let alone the unparalleled caesura in the layout of the inscription itself, possibly a result of the former, we have perhaps to acknowledge that too much evidence is lost for the questions of interest here.⁶²

However that may be, the Ptoion capital highlights the observation that the kinaesthetic potential offered per se by the materiality of these objects was not adopted without further ado, but seems to have been a deliberate aesthetic choice in each case. This is demonstrated as well by another inscribed Doric round capital from the Athenian Acropolis that has been dated to the end of the 6th century BC.⁶³ The votive inscription of the fuller Simon is arranged in three lines which are, however, too short in length to motivate any movement by its reader.⁶⁴

At this point, it is worth stressing that while this paper focused on the materiality of inscriptions and their kinaesthetic potential, images have, of course, their own potential to direct the gaze of the viewer, let alone the viewer himself, as the discussed chariot frieze on the chiton of the Euthydikos kore has shown. In this light, one might consider as well that the relief decoration of Archaic statue bases such as the Euthykartides base from Delos (ca. 620–610 BC) or the ball-player base from the Athenian Kerameikos (ca. 500 BC) illustrating the world of everyday life of the Athenian 'jeunesse dorée' represent another visual strategy to address the mobile viewer.⁶⁵

⁶¹ Cf. Isler-Kerényi 1969, 77–117.

⁶² According to Ducat (1972, 242. 250 n. 5) one of the capital fragments was found on the temple terrace where it very well might have stood. In the light of the textual layout Ebert (1972, 42) argued for an original position of the column monument "vor einer Wand".

⁶³ Athens, Acropolis Mus., inv. 150. *IG* P 616 (525–510 BC) = *DAA* 49: "Σίμων : ἀν[έθεκε ---] | ἡ κναφεὺς [vacat] | δεκάτεν."; cf. Kissas 2000, 203–206 no. B 160.

⁶⁴ Similarly a) Athens, Acropolis Mus., inv. 6976+14857. *IG* P 643 (510–500 BC) = *CEG* I 206 = *DAA* 50; cf. Kissas 2000, 201–203 no. B 158; Kaczko 2016, 137–140 no. 28 and b) Athens, Acropolis Mus., inv. 6396. *IG* P 718 (500–480 BC) = *CEG* I 235 = *DAA* 53; cf. Kissas 2000, 205 no. B 161; Kaczko 2016, 219–223 no. 55.

⁶⁵ For the Euthykartides base (Delos, Arch. Mus., inv. A 728; *I.Déllos* 1 = *IG* XII,5² 1425); Richter 1960, 13f. 34f. 53; Kokkorou-Alevras 1975, 25–28; Kokkorou-Alevras 1995, 70. 83–85; *Künstlerlexikon der Antike* I (2001) 238 s. v. Euthykartides (G. Kokkorou-Alevras); cf. Hurwit 2015, 3–10. 121 "the inscription begins on the top and descends down the left side, drawing the viewer (who was also a reader) away from a purely frontal experience of the kouros above". For the ball-player base (Athens, NAM, inv. 3476): Kaltsas 2002, 66f. For sculptured bases from the Archaic period, in general, Kosmopoulou 2002, 36–63. 157–174 (with further literature).

IV Bringing Statues to Life

All very well, one might say, but where do bodily kinaesthetics leave us, then, and, especially, the Archaic reader and viewer of these inscribed statue monuments? To approach this question, it is worthwhile to divert for a moment to another visual medium that combines images and texts. In black-figure vase-paintings of this period, the human body in motion and the presence of the written text are closely interrelated. Dancing scenes are particularly revealing for this.⁶⁶ On a Middle Corinthian aryballos of the early 6th century BC, a piper named Polyterpos is accompanied by three pairs of male youths led by a dancer jumping up in the air (Fig. 8).⁶⁷ The hexametric verse inscription referring to the lead dancer Pырvias as owner of the vessel emanates like a tune from the *diaulos* of the piper and meanders in the form of an undulating letter band around the dancers, thus emphasising their general movement patterns.⁶⁸ In contrast to this unique textual layout, the komos scene of a more or less contemporaneous kotyle, also from a Corinthian workshop, presents a far more common graphical approach (Fig. 9). The suggestive name labels of the dancers radiate from their fingertips, their knees and their feet whereby they expand and accentuate the movement of the individual parts of the bodies.⁶⁹ Besides these visual strategies to suggest movement or potential for movement, it is not at least the mobile viewer who by twisting and turning these vessels puts the figures ‘into motion’.⁷⁰

Of course, it is difficult to compare these vase-paintings with their dense graphic relations between texts and images with our inscribed statue monuments. The question arises, nevertheless, if and to which extent recipients were involved through their bodily movements in a similar process of creating meaning in these kinds of images. K. Lorenz has, in fact, already highlighted such dynamic effects in those cases of Archaic sculpture where inscriptions were written immediately onto the sculptured bodies – a practice, as mentioned in the beginning, that was particularly common in Boeotian and Ionian sculpture.⁷¹ In the case of the colossal Isches kouros dedicated in the Heraion of Samos around 580–570 BC, the votive inscription has accordingly been engraved on its left thigh.⁷² Thus, it attracted and directed the recipient’s gaze

⁶⁶ For inscriptions and dancing scenes in Corinthian and Athenian pottery s. Smith 2016; Gerleigner (*forthcoming*).

⁶⁷ Corinth, Arch. Mus., inv. C 1954–1 (ca. 580–570 BC). Roebuck/Roebuck 1955; Amyx 1988, 165 no. 2; cf. Osborne/Pappas 2007, 145f.; Smith 2016, 148; Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 159 (N. Dietrich).

⁶⁸ SEG 14, 303: (a) “Πολυτερπός.” (b) “Πυρβίας προχορευόμενος · αὐτὸ(ι) δέ φοι ὄλπα.”

⁶⁹ Paris, Mus. du Louvre, inv. CA 3004 (ca. 600–575 BC). Amandry 1944; Amyx 1988, 190f. no. 4; Smith 2016, 149f.

⁷⁰ Cf. Smith 2016, 163.

⁷¹ Lorenz 2010. For this particular practice of writing s. here n. 7.

⁷² Samos, Arch. Mus. Vathi: SEG 37, 728 = IG XII,6 2,560 “Ἰσχής | ἀνέθηκεν | ὁ Ἕρῆσιος.” Freyer-Schauenburg 1974, 67f. no. 32 A; G. Neumann in Kyrieleis 1996, esp. 45f. 65–67 with pl. 15. 30 for the inscription. On the basis of its letterforms, it has been identified by Neumann as a later addition, probably to be dated after the middle of the 6th century BC.



Fig. 8: Dancing scene, Corinthian black-figure aryballos, ca. 580–570 BC (Corinth, Arch. Mus. C 1954–1). Artist: Piet de Jong. American School of Classical Studies at Athens, Corinth Excavations.



Fig. 9: Komos dance, Corinthian black-figure skyphos, ca. 600–575 BC (Paris, Mus. du Louvre CA 3004).

to the only part of the body that protrudes from the bulky mass of the kouros into the surrounding space.⁷³ In this regard, the Isches kouros is not an isolated case. Similar textual layouts on the sculpted body are attested in large scale sculpture as well as in

⁷³ Cf. Lorenz 2010, 133–135; Day 2010, 26f. Due to the size of the kouros, the inscription was engraved in a height of about 2,5 m.

minor arts.⁷⁴ The parallels with the previously mentioned Corinthian kotyle are undeniable. Although the arrangement of text and image is to some extent different – a fact that is owed, of course, to the different availability of writing space in the two media –, the inscriptions achieve in both cases a visual enhancement of mobility, an “urge for life” as Lorenz has characterized this sensory experience,⁷⁵ that does not include the body as a whole but is confined to individual parts of it.

The two Cheramyes korai in Paris and Samos offer another example of this interplay between figurative form and inscription, although in a far more subtle manner.⁷⁶ Their votive inscriptions run upward along the hem of the veil that on one side is firmly tucked under the belt that encircles the waists of the statues.⁷⁷ What this arrangement of the inscriptions seems to visualize, then, is the tension of the fabric tightly pulled by the korai across their backs with their right hands.⁷⁸ These two examples may be sufficient to reemphasise a fundamental difference in the manner of suggesting a potential for movement when compared with the statue bases discussed so far. While in latter cases the recipients lent their own bodily movements to the images by moving around them or twisting and turning them, here any notion of movement was confined here *within* the frame of the representation, rather comparable to the above-mentioned vase-paintings.

Contrary to Pindar’s motionless statues, the potential perception of sculpture as movable or even animated did, indeed, form part of the Archaic affective culture.⁷⁹ This circumstance is strikingly addressed by a late Archaic Attic red-figure neck amphora commonly attributed to the painter Euphronios.⁸⁰ On one side of the vase, a figure of Herakles stands on what appears to be a low base while swinging his club aggressively

74 See, for example, the Leukios kouros (Samos, Arch. Mus. Vathi, inv. 69): *IG XII,6* 2,586 (before mid-6th cent. BC); Richter 1960, 86f. no. 77; Freyer-Schauenburg 1974, 60–73 no. 35, pl. 20–22. As in the case of the Isches kouros, the inscription has been engraved on the left thigh. The same arrangement can be observed as well on a bronze statuette of Herakles presumably from the Ptoion sanctuary in Boeotia showing the hero in a forward lunge (Athens, Benaki Mus., without inv.): *SEG* 13, 305 (early 5th cent. BC); Payne 1934; Jeffery 1961, 136f. no. 6, pl. 22.

75 Lorenz 2010, 135.

76 Paris, Musée du Louvre, inv. Ma 686; Samos, Arch. Mus. Vathi, inv. 1750: Freyer-Schauenburg 1974, 21–27 no. 6; Kyrieleis 1995; Karakasi 2003, 13–27 no. 6 & 6A.

77 The two votive inscriptions differ slightly in the arrangement of the last word *agalma* which on the Samos kore has been engraved in a second line. *IG XII,6* 558A: “Χηραμύης μ’ ἀνέθηκην τ’ Ἡρηι ἄγαλμα” (Paris); *SEG* 34, 867: “Χηραμύης μ’ ἀνέθηκην τ’ Ἡρηι | ἄγαλμα” (Samos); cf. Jeffery 1961, 328f.; Kyrieleis 1995, 26f. figs. 24–26; Karakasi 2003, 25–27; Butz 2010, 91.

78 Dietrich 2017, 285.

79 Cf. Steiner 2001, 22–26; Hölscher 2014. For aesthetic perception and affectivity s. Reckwitz 2014, 23–25.

80 Paris, Mus. du Louvre, inv. G 107 (ca. 510–500 BC). Beazley, *ARV*² 18.1, 1619; *CVA* Paris, Louvre (6) III Ic 25, pl. 33.1–4; *BAPD* 200088; cf. *LIMC* I (1981) 591 no. 65 s. v. Amazones (P. Devambez); *LIMC* IV,1 (1988) 734 no. 16 s. v. Herakles (J. Boardman).



Fig. 10: Statue of Herakles, Attic red-figure neck-amphora attributed to Euphronios, ca. 510–500 BC (Paris, Mus. du Louvre G 107).



Fig. 11: Amazon in attacking pose, Attic red-figure neck-amphora attributed to Euphronios, ca. 510–500 BC (Paris, Mus. du Louvre G107).

above his head (Fig. 10).⁸¹ Clearly, though, it is not the hero himself but the representation of a statue.⁸² It was E. Simon who first pointed out that the lack of contact between Herakles' left foot and the statue base is not indebted to a lack of competence on the part of the painter.⁸³ What this detail signifies beyond the potential for movement, becomes clear when we take the other side of the vase into consideration (Fig. 11). Here, an Amazon named Barkida draws back the string of her bow to shoot an arrow against her adversary which she deems to be the living hero himself.⁸⁴

In this context, it is worthwhile to return briefly to the previously discussed Charopinos base (Fig. 3a) and its deliberate non-alignment for which Herakles' lifted foot

⁸¹ The interpretation as statue base is now commonly accepted, apart from von Bothmer (1957, 137) who prefers to call it a "cartellino" what, however, seems hardly convincing; followed by Denoyelle 1991, 153. For the use of low bases as motivic element in vase-paintings to indicate the artificiality of a figurative representation s. Söldner 1993. For the writing on objects in Attic vase-paintings. the contribution by Lissarrague/Gerleigner in this volume.

⁸² Neer (2002, 119f.) pointed out that this aspect had long been ignored by research, even though it was already Reichhold (1909, 8) who identified the hero as statue.

⁸³ Simon 1992, 94.

⁸⁴ Cf. Dietrich 2013, 48.

provides an intriguing key to understanding: both kouros and heros quite literally step out of the frame of an expected ‘statuesque behaviour’. Besides suggesting the potential of mobility, this arrangement aimed in the case of the kouros, once more, at disrupting its frontality and the common Archaic practice of viewing. The Delphic statue monument was not an isolated case in this respect as other late Archaic examples attest. The phenomenon as a whole seems to have come to an end around the turn from the 6th to the 5th century BC at the latest.⁸⁵

Back in the vase-painting of Euphronios, the ironic interplay between Heracles’ representation as a statue and the immersive power of images that fools Barkida is further reinforced by an inscription written in the guise of a stone inscription on the base below Herakles, “δοκεῖ Σμικροῖ <ε>ῖναι” (Fig. 10).⁸⁶ Much has been written about the interpretation of this, on first sight, enigmatic sentence, but it is the theme of a deceptive lifelikeness that provides clarification.⁸⁷ What the inscription, literally meaning ‘it seems to Smikros to be’, mockingly seems to assert, then, is that not only Barkida but also Smikros (who certainly has to be identified with the contemporary vase painter) falls into the trap of Euphronios’ craftsmanship in bringing a statue to life.⁸⁸

In the discourses of the Archaic period, artistic *techne*, deception and cunning intelligence are closely connected.⁸⁹ This idea is echoed not only by the sophisticated and self-referential rivalries of the Athenian red figure vase painters of the ‘Pioneer group’ as illustrated above,⁹⁰ or more occasionally by contemporary sculptors’ signatures,⁹¹ but especially also by contemporary poetry.⁹² The power of persuasion based on *techne* is, for example, illustrated in a passage of an unknown Archaic or Classical elegiac poet preserved in the *corpus Theognideum*:

85 Paradigmatic is the so-called ‘Kouros A’ from Sounion, ca. 600–590 BC (Athens, NAM, inv. 2720), s. Richter 1960, 42–44 no. 2, figs. 33–39; Vorster 2002, 122–125; Kissas 2000, 81 no. B 1. The base DAA 150 = IG I³ 663 (Athens, Acropolis Mus., inv. 3767+3768) dated to about 510–500 BC not only is a rather late example but also seems to be exceptional in that it carried a bronze statue. Accordingly, Raubitschek *ad* DAA 150: “The bronze statue was set on the base in such a way that the spectator who stood in front of the base saw the statue in three-quarter profile. This may be explained as an early attempt to break the law of frontality [...]” S. for this phenomenon, in general, Jacob-Felsch 1969, 19; Vorster 2002, 124; Dietrich 2017, 284.

86 SEG 14, 32a; cf. Gaspar (1902, 33) “en forme lapidaire” hinting at the use of three-dot punctuation marks in the inscription. As Denoyelle (1991, 153) has, however, pointed out these marks were not confined to stone inscriptions, but also have been used by other vase painters. But even so, by adhering to the left side of the base, i. e. its ‘physical’ limits, the inscription reflects the practice of writing on its stone counterparts; s. also the contribution by Lissarrague/Gerleigner in this volume.

87 Denoyelle 1991, 153; Neer 2002, 119–122; Dietrich 2013, 48; s. also Gerleigner (*forthcoming*).

88 In this sense Schmidt 1980; Neer 2002, 119–122. Most recently, Hedreen (2016, 36–38) suggested in contrast that the inscription should be read in the manner of an artist’s signature “claiming ambitiously that the *statue* is the work of Smikros” – an interpretation which, however, seems hardly convincing.

89 For *techne* in the Archaic period s. Schneider 1989, 11–51.

90 Neer 2002, 51; Gerleigner (*forthcoming*).

91 IG I³ 1265; IG XII,5 147; cf. Stewart 2019, 73–75.

92 Pratt 1993, esp. 69–71.

“To most people, there is one excellence only: to be wealthy. And nothing else would be of any advantage, not even if you should have the restraint of Rhadamanthys himself and knew more than Sisyphus, the son of Aiolis, who came up even from Hades by his great skills, persuading Persephone with wily words.”⁹³

Sisyphos’ craft with words, accordingly, not only turns lies into truths that soften the goddess of the underworld but, finally, also turns death into life.⁹⁴ The themes of *techne* and ‘bringing to life’ are recurring in a passage of Hesiod’s *theogonia* where the poet offers a description of a golden crown that Hephaistos forged as an adornment of Pandora, herself a deception to punish men for the crimes of Prometheus:

“On it [sc. the crown] were many ornate handiworks, a wonder to see for itself and oneself; for many of the creatures which the land and the sea rear up, he put most upon it, wonderful things (*thaumasia*), like living beings with voices.”⁹⁵

These animated, speaking *thaumasia* raise a so far neglected issue: the texts of the inscribed statue monuments themselves. Besides the bodily movement that the recipient lent to these statues by moving around them, the Archaic epigrammatic style of the ‘speaking object’, highlighting in an autodeictic manner its very own presence, potentially added a second layer of mimesis.⁹⁶ This is skilfully revealed by a votive offering of the first decades of the 5th century BC from the Athenian Acropolis (Fig. 12).⁹⁷ The small bronze votive consists of a plinth and a base-like lower step of 8,4 × 6 cm in total. The two widely set apart dowels in the centre of the plinth leave almost no doubt about the identity of the statuette which they originally fastened: probably a representation of Athena Promachos in her characteristic wide striding stance. In analogy to other already discussed statue monuments, the front of her body was probably oriented towards the beginning of the inscription. In order to fully appreciate the two concentric letter bands that framed the goddess in the centre the reader had not only to turn the object almost twice but, moreover, by reading out loud, as it was common in the Archaic period,⁹⁸ gave voice to the image itself:

⁹³ Thgn. 699–704 (trans. L. H. Pratt). For an Archaic to Classical date of this passage s. Selle 2008, 124. 374.

⁹⁴ Cf. Pratt 1993, 75.

⁹⁵ Hes. theog. 581–584 (trans. H. G. Evelyn-White). For other animated automata by Hephaistos s. Steiner 2001, 139. For the concept of *thauma* s. Hunzinger 2015 and the contribution by A. Petrovic in this volume.

⁹⁶ Cf. Lorenz 2010, 137; Day 2010, 45f.; Wachter 2010; Stähli 2014, esp. 126–128.

⁹⁷ Athens, NAM, inv. 6946. IG I³ 533 (490–480 BC) = CEG I 286 = SEG 10, 309; cf. Lazzarini 1976, 269 no. 658; Day 2010, 47; Kaczko 2016, 399–402 no. 105.

⁹⁸ For reading as speech-act: Busch 2002; Day 2010, 32. 47. 134; Stähli 2014, 126 (with further literature). But s. Gavrilov 1997 who claims that the significance of silent reading in antiquity has been underestimated by research.

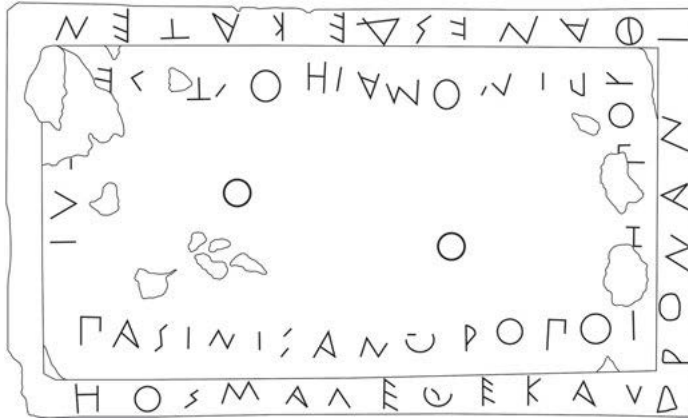


Fig. 12: Votive offering dedicated by Antiphanes, Athenian Acropolis, early 5th century BC (Athens, NAM 6946).

πᾶσιν ἴσ' ἀνθρώποι[ς] ἠυποκρίνομαι, ἥοστις ἐ[ρ]ο[ι]τᾶι· ἡός μ' ἀνέθεκ' ἀνδρῶν Ἀντιφάνες δεκάτεν'.

To all men who ask who among men dedicated me, I answer the same: Antiphanes, as a tithe.
(Trans. S. Kaczko)

Even more remarkable is the observation that the delicate textual layout closely interrelates the verse metre, an elegiac couplet, with the image – a detail that seems to stand out within the group of inscribed statue monuments discussed here. The first hexameter ends, accordingly, after a full turn of the votive offering leaving the reader in anticipation of the nature of the question proper and its answer. The following pentameter starts probably by no coincidence at the figurative *Schauseite* of Athena. Like the goddess that lunges forward with her raised spear, the reader is pressed forward into another circle to find a solution to what has been kept in suspense so far.

Instead of seeing, however, and, one might add, ‘hearing’ these inscribed statue monuments *as* the objects they represent, their alleged lifelikeness always remained essentially fragile, not at least because the visible traces of the artisanal production on their marble and bronze skins, the engraved artist’s signatures or the designation as *agalmata* evoked their ontological status as material objects.⁹⁹ Unravelling the oscillating nature of these statue monuments might have been an essential aspect of their aesthetic appreciation. In a similar manner, Odysseus’ ploy to disguise his identity from Athena upon his return to Ithaca prompts the goddess to delightfully reflect not only on the hero’s craft with words but also on her own cunning intelligence (*metis*) to see through his fabrication.¹⁰⁰

⁹⁹ Cf. Steiner 2001, 19f.; Hölscher 2014, 180–182. For the implicit theoretical concept of “seeing as” and “seeing in”: Wollheim 1980, 205–229; cf. Neer 1995, 124; Stewart 1997, 43f.

¹⁰⁰ Hom. Od. 13, 291–299; cf. Pratt 1993, 72f. on falsehood in Archaic poetry and the delight of detection.

V A Question of Place

When up to this point this paper has focused on the inscribed statue monuments themselves in terms of their materiality and bodily kinaesthetics and *not* on their position in particular spatial environments, this is owed, as initially pointed out, to a fundamental lack of evidence in this regard. Nevertheless, there is one essential observation to be made here. The fact that all previously discussed statue monuments were dedicated as votive offerings in sanctuaries is anything but the result of a one-sided selection of material.¹⁰¹ Instead, compelling evidence for the discussed phenomenon of bodily kinaesthetics in Archaic funerary sculpture is largely missing apart from the previously mentioned sculptured statue bases of which not more than six examples in total are known.¹⁰²

At least at first sight, a Doric column capital that was found in the vicinity of the Heraion at Argos and, based on its shape and letterforms, has been dated to the last quarter of the 6th century BC, seems to provide a counterexample.¹⁰³ The capital crowned a funerary column that a woman named Kosina erected for a certain Hysematias, possibly her son. Whether, as in other cases, a funerary statue was mounted on top, remains an open question owing to the fragmentary state of preservation of the top surface of this capital.¹⁰⁴ The inscription has been horizontally engraved in *scriptio continua* on two adjacent sides of the abacus in four lines each. Remarkably though, the text is interrupted in the fourth line of the first side. As a result, the rest of this line has been left blank. Hence, the argument could be made that this textual layout was not such much determined by the intention to guide its reader in a seamless movement around the monument, but by the content and availability of writing space. Unambiguous in this regard is, however, an early Classical base from Thessalian Kierion that carried a funerary statue or stele of Pyriadas. Its non-boustrophedon verse inscription shuffled the reader back and forth between the two adjacent sides on which it has been engraved.¹⁰⁵ Such exceptional cases do not change, however, the emerging ‘bigger picture’ that frontality remained the desired mode of reception of contemporaneous funerary sculpture.¹⁰⁶

101 Cf. Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 85 (C. Reinhardt).

102 Cf. Lorenz 2010, 143. For sculptured statue bases: Kosmopoulou 2002, 44 (with further literature).

103 Argos, Arch. Mus., inv. E 210. SEG 11, 305 = CEG I 136: “(A) Κοσίνα ἠυσεμάταν θάψα [π]έλας ἠυποδρόμοιο ἄνδρα ἀ|[γα]θ[ό]ν πολοῖς μνάμα καὶ |[έ]σομένοιο. (B) ἐν πολέμοιο [φθ]ίμενοιο, νε|[α]ράν ἠέβαν ὀλέσαντα σό|[φ]ρονα, ἀε<θ>λοφόροιο καὶ σιοφόν ἠαλικαία.” Cf. Daly 1939; Jeffery 1961, 159; McGowan 1995, 628 mit Abb.

104 Cf. Daly 1939, 165.

105 Only two fragments of the base are preserved today: Athens, Epigraph. Mus., inv. 8937+8938. IG IX,2 270 = CEG I 118 = SEG 40, 473 (ca. 475–450 BC): “(A) μνάμ’ ἐμοιο Πυριο(B)άδα, ἠὸς οὐκ ἐπί|(A)στατο φεύγεν, / ἄ(B)λ’ αὐθε πέρ γὰς | (A) τᾶσδε πολὸν ἄ(B)ριστεύον ἔθανε.”; cf. Kirchhoff 1885, 158 fig. without no.

106 Nevertheless, the mobile reader was also required by the inscription of a late Archaic polyan-drion located in the south-western cemetery of Ambracia. The epigram for the deceased (SEG 41, 540) has been engraved in several boustrophedon lines all along the 12,4 m front section that is orientated

The obvious question is, then, what was the difference between a votive offering such as the kouros dedicated by the sons of Charopinos involving a mobile recipient and the Kroisos kouros demanding a vis-à-vis standstill, in other words between *agalmata*, splendid and delightful objects, and *semata* that are contingent upon the absence of their reference. Literary evidence of the Archaic period does, in fact, reflect a close relation of walking and living. The fate of imminent death expresses itself, accordingly, in the “sudden arrest of motion [...] freezing the shining and supple limbs that symbolize vitality”.¹⁰⁷ The Trojan hero Alkathoos, paralysed and blinded by Poseidon, cannot help but to stand motionless “ὥς τε στήλην” in front of his adversary Idomeneus who delivers the final blow with his spear.¹⁰⁸ In a manner of emulation, the condition of immobility can also affect those mourning the dead. The horses of Achilles who grieve the death of Patroklos are, in turn, likened to the stele of a tumulus.¹⁰⁹ Quite surprisingly, Archaic funerary monuments do not correspond with these literary concepts, but rather seek to invest the dead with abilities which they no longer possess: inscriptions in the style of the aforementioned ‘speaking object’ give voice to the dead to overcome their silence,¹¹⁰ while kouros by defying any evaluation of their undetermined posture affirm their potential either to walk or to stand still, depending on the viewer’s perspective.¹¹¹ If, therefore, no categorial difference can be observed between votive and funerary statue monuments regarding their conceptualisation of ‘lifelikeness’, we have to turn to two other factors that are of relevance here, to the organisation of space and to the recipient of these statue monuments him- or herself.

Sanctuaries and cemeteries differed in the way that their space was structured, which per se also prompted different reception situations: Archaic graves in Athens and Attica were usually clustered alongside roads to which the grave *semata* were frontally orientated,¹¹² with passers-by as the usual recipients as the late Archaic funerary monument of Thrason from the Kerameikos cemetery proclaims:

ἄνθρωπε ἡοστείχεις : καθ’ ὁδὸ-
ν : φρασίν : ἄλα μενοινδόν : / στῆθι
καὶ οἴκτιρον : σῆμα Θράσωνος : ἰδόν.¹¹³

towards a major thoroughfare, s. Andreou 1986; Randone 2013; most recently Estrin 2020, esp. 313–318 on movement and agency.

107 Essential for this paragraph Steiner 2001, 136–156 (with quote on p.146). S., for example, Hom. Il. 4, 517; Hom. Od. 18, 155f.

108 Hom. Il. 13, 434–438.

109 Hom. Il. 426–437.

110 Cf. Steiner 2001, 141f. 153–155; Vestrheim 2010, 71–75.

111 Cf. Elsner 2006, 73. For the interpretation of the kouros’s posture as an act of walking s. Ridgway 1977, 27; Steiner 2001, 151–153. *Contra* Osborne 1988, 6: “movement has occurred and is therefore possible; but from beginning to end both feet remain firmly flat on the ground – the figure is not now in movement”.

112 Cf. Breder 2013, 8–18.

113 Athens, Epigraph. Mus., inv. 10639. *IG I³ 1204 = CEG I 28* (ca. 540–530 BC); cf. Kissas 2000, 59 no. A 24. For the passer-by in Archaic and Classical epigrams s. Tueller 2010.

You there, who move along the road with mind intent on other matters, halt and pity, having looked on the marker of Thrason. (Trans. J. Day)

Despite the fact that ways and roads played as well a major role in the structuring of sacred space, the dynamics of movement in sanctuaries seem to have been, with the exception of ritual processions, less linear, allowing the sojourning visitor to wander around.¹¹⁴ This observation might, ultimately, provide an explanation why in the case of the funerary column of Hysematas from the Argive Heraion the particular textual layout was chosen. At the same time, it is inescapable to notice that by contemplating these funerary monuments the recipient adopted, not unlike the previously mentioned horses of Achilles, the immobile stance of an ‘ideal mourner’, not at least because the inscriptions variously encouraged to do so.¹¹⁵ Whether, in contrast to such an act of solemnity, a closer inspection of inscription and statue, motivated by the practice of writing discussed here that resulted in a decidedly bodily involvement, could potentially be perceived as a risk of pollution or an affront to social decorum, or whether this is an entirely modern perception influenced by Christian conceptions of death and related mortuary practices, remains an open question.¹¹⁶

VI An Epilogue

The practice of writing on statue monuments that involved the recipient into a kinaesthetic experience steadily disappeared during the first half of the 5th century BC.¹¹⁷ One of the last known examples of this phenomenon, the base of the victorious athlete Kyniskos of Mantinea, was dedicated in the sanctuary of Olympia according to the letterforms around the years 460–450 BC (Fig. 13).¹¹⁸ The votive inscription is engraved in the by now familiar manner on the top surface of the base where it runs along all four outer edges and, finally, takes an inward turn with the last word ὄνομα.

¹¹⁴ Cf. Krumeich 2008, esp. 75–77; Connelly 2011.

¹¹⁵ Steiner 2001, 153; cf. Schmitz 2010, 35. Particularly telling is the funerary epigram for Autokleides IG P 1273bis (550–540 BC): “Αὐτοκλείδου τόδε σῆμα νέου προσορῶν ἀνιῶμαι καὶ θανάτῳ ΤΑΥ[-]|ΑΝ[---].” For the reader assuming the role of an ‘anonymous mourner’ s. Day 1989, 26f.; Schmitz 2010, 33f.

¹¹⁶ In Theophrastus’ ironically exaggerated account of *Characters* (Theophr. char. 16), the ‘Superstitious Man’ refuses to step on a grave marker from fear of pollution: “καὶ οὐτε ἐπιβῆναι μνήματι οὐτ’ ἐπὶ νεκρὸν οὐτ’ ἐπὶ λεχῶ ἐθελῆσαι, ἀλλὰ τὸ μὴ μαινεσθαι συμφέρον αὐτῷ φησὶ εἶναι.” For the relationship of death and pollution s. Parker 1983; Bendlin 2007.

¹¹⁷ Another late example is the column monument of Timotheos (Athens, Epigraph. Mus., inv. 6375). IG P 863 (ca. 460–450 BC) = DAA 47: “Τιμόθ[ε]ος Κόν[ονος] ἀνέθηκεν (?) | Ἀναφλύστιο[ς] ---.” Cf. Krumeich 1997, 111–113. The letters of the stoichedon inscription are widely spaced on the round abacus.

¹¹⁸ Olympia, Arch. Mus., inv. A 526 (165). *IvO* 149 = *CEG* I 383; cf. Ebert 1972, 82–84 no. 21; Semmlinger 1974, 311–323 no. 62; Hallof/Lehmann/Kansteiner 2007, 62–64; Day 2010, 225; *DNO* II 1231.

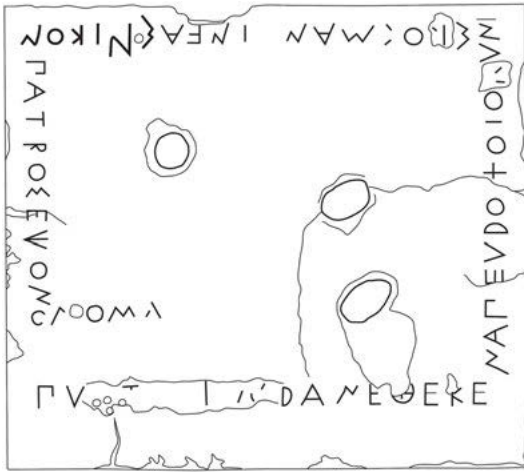


Fig. 13: Statue monument of the victorious athlete Kyniskos of Mantinea, Olympia, ca. 460–450 BC (Olympia, Arch. Mus. Α 526).

πύ[κ]τας τ[όν]δ' ἀνέθεκε-
 ν ἀπ' εὐδόξιοι Κυνί-
 σκος Μαν[τ]ινέας νικῶν,
 πατρός ἔχον ὄ-
 νομα.

Winning in the boxing, Kyniskos from Mantinea, who has the name of his famous father, set this up. (Trans. J. Whitley)

The statue of Kyniskos itself was according to Pausanias a work of Polykleitos.¹¹⁹ His now lost artist's signature must have been either engraved on one of the vertical faces of the block that is preserved only to a height of 18 cm or possibly on a second block of a stepped base. The 'handwriting' of the artist is, nevertheless, still visible on the top surface in the form of three cuttings for a bronze statue. They attest that statue's left foot rested flat on the base, while the retracted right one barely touched it with its ball. Since the late 19th century, this ponderated posture has been variously associated with replica of the Polykleitan 'Westmacott athlete' type.¹²⁰ But this controversial identification must not worry us here.¹²¹

Far more crucial is the observation that this statue monument combined the profoundly groundbreaking open and active postures of Classical sculpture with the, thus, quasi obsolete strategy to stimulate kinaesthetic experience via the written text.

¹¹⁹ Paus. 6, 4, 11.

¹²⁰ For the 'Westmacott athlete' type s. Linfert 1993, 147–162; Schröder 2004, 80–84 no. 106. A synopsis of the controversial views on its association with the Kyniskos base is provided by Hallof/Lehmann/Kansteiner 2007, 63f.; *DNO* II 1231. Cf. *Künstlerlexikon der Antike I* (2001) 712–723, bes. 718 s. v. Polykleitos (E. Berger).

¹²¹ It is, however, worthwhile to point out, as Day (2010, 225) has done before, that the gaze of the Westmacott athlete is aimed at the beginning of the inscriptions and its potential recipient.

Its original purpose was, as demonstrated in this paper, to establish a dynamic bodily relation between image and recipient, thus challenging a more familiar Archaic practice of viewing, and in correspondence with contemporary discourses to give life and voice to these statues. Even though such a performative approach, in itself deeply rooted in Archaic culture, ultimately could not prevail against the visual persuasiveness of the newly emergent ‘naturalism’ of Classical sculpture, the inscribed statue monuments discussed here highlight beyond the otherwise abrupt caesura of the ‘Greek revolution’ particular continuities in viewing and conceptualizing the world in the late Archaic and early Classical period.¹²²

Bibliography

- Akimova, Ljudmila I. (2004), *Archeologija vojny. Vozvraščenie iz nebytija* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, 25. April–02. Oktober 2005), Moscow.
- Amandry, Pierre (1994), “Skyphos corinthien du Musée du Louvre”, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 40, 23–52.
- Amyx, Darrell A. (1988), *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period* (California Studies in the History of Art 25), Berkeley.
- Andreou, Ioanna (1986), “Τα επιγράμματα του πολυανδρίου της Αμβρακίας”, in: *Αρχαιολογικόν Δελτίον Μελέτες* 41, 425–446.
- Arvanitopoulos, Apostolos S. (1937), *Επιγραφική*, vol. 1, Athens.
- Barlou, Vasiliki (2014), *Die archaische Bildhauerkunst von Paros. Untersuchungen zur stilistischen Entwicklung der anthropomorphen Rundplastik*, Wiesbaden.
- Bendlin, Andreas (2007), “Purity and Pollution”, in: Daniel Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford, 178–189.
- von Bothmer, Dietrich (1957), *Amazons in Greek Art*, Oxford.
- Breder, Jan (2013), *Attische Grabbezirke klassischer Zeit* (Philippika 60), Wiesbaden.
- Brinkmann, Vinzenz (2003), *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Munich.
- Bumke, Helga (2004), *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 32), Berlin.
- Busch, Stephan (2002), “Lautes und leises Lesen in der Antike”, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 145, 1–45.
- Butz, Patricia A. (2010), *The Art of the Hekatompedon Inscription and the Birth of the Stoikhedon Style* (Monumenta Graeca et Romana 16), Leiden.
- Connelly, Joan B. (2011), “Ritual Movement Through Greek Sacred Space: Towards an Archaeology of Performance”, in: Angelos Chaniotis (ed.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception*, Stuttgart, 313–346.
- Courby, Fernand (1927), *Fouilles de Delphes II: topographie et architecture, la terrasse du temple*, Paris.
- Daly, Lloyd W. (1939), “An Inscribed Doric Capital from the Argive Heraion”, in: *Hesperia* 8, 165–169.
- Day, Joseph W. (1989), “Rituals in Stone. Early Greek Epigrams and Monuments”, in: *The Journal of Hellenic Studies* 109, 16–28.

122 For the viewer of Archaic sculpture as participant s. Elsner 2006.

- Day, Joseph W. (2010), *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge.
- Denoyelle, Martine (1991), “19. Halsamphora mit Strickhenkeln”, in: *Euphronios der Maler* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, 20. March–26. May 1991), Milan, 151–153.
- Dietrich, Nikolaus (2013), “Unvollständige Bilder im spätarchaischen und frühklassischen Athen”, in: *Antike Kunst* 56, 37–55.
- Dietrich, Nikolaus (2017), “Framing Archaic Greek Sculpture Figure. Ornament and Script”, in: Michael Squire and Verity Platt (eds.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 270–316.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (MTK 29), Berlin.
- Dillon, Matthew P. J. (1995), “The Lakedaimonian Dedication to Olympian Zeus: The Date of Meiggs & Lewis 22 (SEG 11, 1203A)”, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 107, 60–68.
- Ducat, Jean (1971), *Les kouroi du Ptoion. Le sanctuaire d'Apollon Ptoieus à l'époque archaïque*, Paris.
- Eaverly, Mary A. (1995), *Archaic Greek Equestrian Sculpture*, Ann Arbor.
- Ebert, Joachim (1972), *Griechische Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen* (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 63,2), Berlin.
- Elsner, Jaś (2006), “Reflections on the ‘Greek Revolution’ in Art: from Changes in Viewing to the Transformation of Subjectivity”, in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Rethinking Revolutions Through Ancient Greece*, Cambridge, 68–95.
- Estrin, Seth (2020), “Experiencing Elegy: Materiality and Visuality in the Ambracian Polyandrion”, in: Margaret Foster, Leslie Kurke and Naomi Weiss (eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models. Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 4* (Mnemosyne Suppl. 428), Leiden, 298–324.
- Finley, Moses I. (1977), “Censura nell’antichità classica”, in: *Belfagor* 32, 605–622.
- Freyer-Schauenburg, Brigitte (1974), *Bildwerke der archaischen Zeit und des strengen Stils* (Samos XI), Bonn.
- Gaspar, Camille (1902), “Le peintre céramiste Smikros. À propos d’un vase inédit du Musée de Bruxelles”, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 9, 15–41.
- Gavrilov, Alexander K. (1997), “Techniques of Reading in Classical Antiquity”, in: *The Classical Quarterly* 47, 56–73.
- Gell, Alfred (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford.
- Gerleigner, Georg S. (forthcoming), *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship Between Images and Inscriptions on Greek Vases*, PhD thesis, University of Cambridge 2012.
- Griesbach, Jochen (2014), “Standbilder als Wegweiser? Bewegungsangebote und -vorgaben anhand hellenistischer Statuenbasen in Griechenland und Kleinasien”, in: Dietmar Kurapkat, Peter I. Schneider and Ulrike Wulf-Rheidt (eds.), *Die Architektur des Weges. Gestaltete Bewegung im gebauten Raum* (11. Diskussionen zur archäologischen Bauforschung, Berlin, 08.–11. February 2012), Regensburg, 175–195.
- Hallof, Klaus/Lehmann, Lauri/Kansteiner, Sascha (2007), “Polyklet”, in: Sascha Kansteiner, Bernd Seidensticker and Klaus Stemmer (eds.), *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronze-gießer der Antike in Wort und Bild* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by the Abguss-Sammlung antiker Plastik, Freie Universität Berlin, 20. July–14. October 2007), Berlin, 62–74.
- Hedreen, Guy M. (2016), *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece. Art, Poetry, and Subjectivity*, Cambridge.

- Herfort-Koch, Marlene (1986), *Archaische Bronzeplastik Lakoniens* (Boreas Beiheft 4), Münster.
- Hölscher, Tonio (2014), “Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit: Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland”, in: Ruth Bielfeldt (ed.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung* (Akademiekonferenzen 16), Heidelberg, 163–194.
- Homolle, Théophile (1909), *Fouilles de Delphes IV.1: monuments figurés – sculpture. Art primitif. Art archaïque du Péloponnèse et des îles*, Paris.
- Hunzinger, Christine (2015), “Wonder”, in: Pierre Destrée and Penelope Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester, 422–437.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Isler-Kerényi, Cornelia (1969), *Nike. Der Typus der laufenden Flügelgfrau in archaischer Zeit*, Erlenbach-Zürich.
- Jeffery, Lilian H. (1961), *The Local Scripts of Archaic Greece: a Study of the Origin of the Greek Alphabet and Its Development from the Eighth to the Fifth Centuries BC*, Oxford.
- Kaczko, Sara (2016), *Archaic and Classical Attic Dedicatory Epigrams. An Epigraphic, Literary, and Linguistic Commentary* (Trends in Classics Suppl. 33), Berlin.
- Kaltsas, Nikolaos (2002), *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles.
- Karakasi, Katerina (2003), *Archaic Korai*, Los Angeles.
- Karanastasi, Paulina (2014a), “I.1. 185. Ἀγάλμα κούρου από την Ανάβυσσο Αττικής”, in: Giorgos Despinis and Nikolaos Kaltsas (eds.), *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος Γλυπτών I.1, Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ.*, Athens, 202–207.
- Karanastasi, Paulina (2014b), “I.1 185α. Βάθρο αγάλματος του Κρόισου από την Ανάβυσσο Αττικής”, in: Giorgos Despinis and Nikolaos Kaltsas (eds.), *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος Γλυπτών I.1, Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ.*, Athens, 207–211.
- Keesling, Catherine M. (2017), *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*, Cambridge.
- Kirchhoff, Albrecht (1885), “Eine altthessalische Grabinschrift”, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 20, 157–159.
- Kissas, Konstantin (2000), *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit*, Bonn.
- Kleemann, Ilse (1984), *Frühe Bewegung. Untersuchungen zur archaischen Form bis zum Aufkommen der Ponderation in der griechischen Kunst*, Mainz.
- Kokkorou-Alevras, Georgia (1975), *Archaische naxische Plastik*, PhD thesis, University of Munich.
- Kokkorou-Alevras, Georgia (1995), “Archaische naxische Bildhauerei”, in: *Antike Plastik* 24, 37–138.
- Kosmopoulou, Angeliki (2002), *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods*, Madison.
- Krumeich, Ralf (1997), *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Munich.
- Krumeich, Ralf (2008), “Vom Haus der Gottheit zum Museum? Die Ausstattung und Funktion des Heraion von Olympia und des Athenatempels von Lindos”, in: *Antike Kunst* 51, 73–95.
- Kyrieleis, Helmut (1995), “Eine neue Kore des Cheramytes”, in: *Antike Plastik* 24, 7–36.
- Kyrieleis, Helmut (1996), *Der große Kuros von Samos* (Samos X), Bonn.
- Lazzarini, Maria L. (1976), *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica* (Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie 8,19,2), Rome.
- Linfert, Andreas (1993), “Aus Anlaß neuer Repliken des Westmacottschen Epheben und des Dresdner Knaben”, in: Herbert Beck and Peter C. Bol (eds.), *Polykletforschungen*, Berlin, 141–192.
- Lorenz, Katharina (2010), “‘Dialectics at a Standstill’: Archaic Kouroi-cum-Epigram as I-Box”, in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 131–148.
- Männlein-Robert, Irmgard (2007), *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 119), Heidelberg.

- McGowan, Elizabeth P. (1995), "Tomb Marker and Turning Post: Funerary Columns in the Archaic Period", in: *American Journal of Archaeology* 99, 615–632.
- Moustaka, Alikí (2014a), "I.1 13. Αγαλμάτιο φτερωτής γυναικείας μορφής από τη Δήλο", in: Giorgos Despinis and Nikolaos Kaltsas (eds.), *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος Γλυπτών Ι.1, Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ.*, Athens, 36–41.
- Moustaka, Alikí (2014b), "I.1 13α. Ενεπίγραφο βάση από τη Δήλο", in: Giorgos Despinis and Nikolaos Kaltsas (eds.), *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Κατάλογος Γλυπτών Ι.1, Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ.*, Athens, 41–43.
- Neer, Richard T. (1995), "The Lion's Eye: Imitation and Uncertainty in Attic Red-Figure", in: *Representations* 51, 118–153.
- Neer, Richard T. (2002), *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530–460 B.C.E.*, Cambridge.
- Neer, Richard T. (2010), *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago.
- Osborne, Robin (1988), "Death Revisited, Death Revised: The Death of the Artist in Archaic and Classical Art", in: *Art History* 11, 1–16.
- Osborne, Robin/Pappas, Alexandra (2007), "Writing on Archaic Greek Pottery", in: Zahra Newby and Ruth E. Leader-Newby (eds.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 131–155.
- Papakonstantinou, Zinou (2014), "Sport, Victory Commemoration and Elite Identities in Archaic and Early Classical Athens", in: *Classica et mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire* 65, 87–126.
- Parker, Robert (1983), *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.
- Pavlou, Maria (2010), "Pindar Nemean 5: Real and Poetic Statues", in: *Phoenix* 64, 1–17.
- Payne, Humfry G. G. (1934), "A Bronze Herakles in the Benaki Museum at Athens", in: *The Journal of Hellenic Studies* 54, 163–174.
- Pomtow, Hans R. (1912), *Delphica III. Berichte über die Ergebnisse einer dritten Reise nach Delphi*, Leipzig.
- Pratt, Louise H. (1993), *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Ann Arbor.
- Randone, Giovanni F. (2013), "I distici del polyandron di Ambracia", in: *Acme* 66, 33–52.
- Reckwitz, Andreas (2014), *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin.
- Reichhold, Karl (1909), "Herakles im Kampf gegen Amazonen", in: Adolf Furtwängler (ed.), *Griechische Vasenmalerei*, vol. 2, Munich, 1–14.
- Rhodes, Peter J. (2001), "Public Documents in the Greek States: Archives and Inscriptions Part II", in: *Greece and Rome* 48, 136–153.
- Richter, Gisela M. A. (1960), *Kouroi, Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, London.
- Richter, Gisela M. A. (1968), *Korai. Archaic Greek Maidens. A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, Edinburgh.
- Ridgway, Brunilde S. (1977), *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton.
- Roebuck, Mary C./Roebuck, Carl A. (1955), "A Prize Aryballos", in: *Hesperia* 24, 158–163.
- Rolley, Claude (1969), *Fouilles de Delphes V.1: monuments figurés. Les statuettes de bronze*, Paris.
- Scheibler, Ingeborg (1979), "Griechische Künstlervotive der archaischen Zeit", in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 30, 7–30.
- Schmidt, Margot (1980), "Zu Amazonomachiedarstellungen des Berliner Malers und des Euphronios", in: Herbert A. Cahn and Erika Simon (eds.), *Tainia. Festschrift für Roland Hampe*, Mainz, 153–169.

- Schmitz, Thomas A. (2010), "Speaker and Addressee in Early Greek Epigram and Lyric", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 25–41.
- Schneider, Helmut (1989), *Das griechische Technikverständnis. Von den Epen Homers bis zu den Anfängen der technologischen Fachliteratur*, Darmstadt.
- Schröder, Stephan F. (2004), *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, vol. 2: *Idealplastik*, Mainz.
- Selle, Hendrik (2008), *Theognis und die Theognidea* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 95), Berlin.
- Semmlinger, Lothar (1974), *Weih-, Sieger- und Ehreninschriften aus Olympia und seiner Umgebung*, PhD thesis, University of Erlangen.
- Simon, Erika (1992), "Euphronios und die Etrusker", in: Irma Wehgartner (ed.), *Euphronios und seine Zeit* (Colloquium Berlin, 19.–20. April 1991), Berlin, 104–112.
- Smith, Tyler J. (2016), "Instant Messaging: Dance, Text, and Visual Communication on Archaic Corinthian and Athenian Vases", in: Dimitrios Yatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 145–163.
- Söldner, Magdalene (1993), "Statuenbasen? Die flachen Basen. Motivgeschichte und Problematik eines Bildelements in der unteritalischen Vasenmalerei", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 108, 255–320.
- Stähli, Adrian (2014), "Sprechende Gegenstände", in: Ruth Bielfeldt (ed.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung* (Akademiekonferenzen 16), Heidelberg, 113–142.
- Steiner, Debora T. (2001), *Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton.
- Stewart, Andrew (1997), *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.
- Stewart, Andrew (2019), "Patronage, Compensation, and the Social Status of Sculptors", in: Olga Palagia (ed.), *Handbook of Greek Sculpture* (Ancient Greek and Roman Art and Architecture 1), Berlin, 50–88.
- Thöne, Cornelia (1999), *Ikonographische Studien zur Nike im 5. Jahrhundert v. Chr. Untersuchungen zur Wirkungsweise und Wesensart* (Archäologie und Geschichte 8), Heidelberg.
- Tilley, Christopher Y. (2008), *Explorations in Landscape Phenomenology*, vol. 2: *Body and Image*, Walnut Creek.
- Tölle-Kastenbein, Renate (1980), *Frühklassische Peplosfiguren. Originale*, Mainz.
- Tueller, Michael A. (2010), "The Passer-by in Archaic and Classical Epigram", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 42–60.
- Vestheim, Gjert (2010), "Voice in Sepulchral Epigrams: Some Remarks on the Use of First and Second Person in Sepulchral Epigrams, and a Comparison with Lyric Poetry", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 61–78.
- Vogt, Ingeborg (1991), *Studien zu Pferd und Reiter in der frühgriechischen Kunst*, PhD thesis, University of Bonn.
- Vorster, Christiane (2002), "Früharchaische Plastik", in: Peter C. Bol (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, vol. 1: *Frühgriechische Plastik*, Mainz, 97–133.
- Wachter, Rudolf (2010), "The Origin of Epigrams on 'Speaking Objects'", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 250–260.
- Wagner, Peter (1995), *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, London.
- Wagner, Peter (1996), "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)", in: Peter Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, 1–40.

- Whitley, James (2012), “Agency in Greek Art”, in: Tyler J. Smith and Dimitrios Plantzos (eds.), *A Companion to Greek Art*, vol. 2, Chichester, 579–595.
- Winter, Franz (1887), “Zur altattischen Kunst”, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 2, 216–239.
- Wollheim, Richard (1980²), *Art and Its Objects*, Cambridge.
- Zoumbaki, Sophia B. (2005), *Prosopographie der Eleer bis zum 1. Jh. v. Chr.* (KERA Meletimata 40), Athens.

Photo Credits

- Fig. 1: Photo: Johannes Fouquet. © Hellenic Ministry of Culture and Sports / Archaeological Receipts Fund / National Archaeological Museum, Athens.
- Fig. 2: Redrawn from Ebert 1972, 46 fig. without no.
- Fig. 3a & b: Photo: EfA (3a) / V. Barlou (3b). © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund/Ephorate of the Antiquities of Phokis.
- Fig. 4: Redrawn from Courby 1927, 282 fig. 226.
- Fig. 5: © Acropolis Museum, 2018. Photo: Yiannis Koulelis.
- Fig. 6: Reproduced from Brinkmann 2003, cat. 107 fig. 107.9.
- Fig. 7: © Acropolis Museum, 2018. Photo: Socratis Mavrommatis.
- Fig. 8: Artist: Piet de Jong. American School of Classical Studies at Athens, Corinth Excavations.
- Fig. 9: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
- Fig. 10: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
- Fig. 11: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
- Fig. 12: Redrawn from Lazzarini 1976, pl. 2 fig. 3.
- Fig. 13: Redrawn from W. Dittenberger and K. Purgold, *Die Inschriften von Olympia* (Berlin 1986) 255f. fig. without no.

Katharina Lorenz

Bild und Schrift auf dem Weg zur Transmedialität

Gruppenbilder von der Spätclassik zum Hellenismus

Seit dem ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr. zeigten sich deutliche Veränderungen in Bezug von Raum, Zeit und Figur in der griechischen Bildkunst.¹ Für die klassisch-archäologische Forschung bot dabei gerade die Evidenz von statuarischen Gruppenbildern einen wesentlichen Ansatzpunkt, um diese Veränderungen zu kartieren.² In diesem Kontext wurde die Schrift-Evidenz der jeweiligen Monumente allenfalls als Vektor für die Identifizierung der dargestellten Figuren betrachtet. Umgekehrt wirkt selbst in rezenten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen der epigraphischen Rezeptionsästhetik und Praxeologie derselben Monumente die Evidenz ihrer Bildkunst nicht auf die Interpretation.³

Der folgende Beitrag lenkt den Blick auf drei statuarischen Gruppenbilder im Apollon-Heiligtum von Delphi aus dem 5. bzw. 4. Jahrhundert v. Chr., die der klassischen Archäologie als Leitfossilien dafür dienten, einen Wandel zu diagnostizieren von den vermeintlich eigenständigen Gruppen der Hochklassik, die mit ihren Betrachtern in einen Dialog zwischen gleichberechtigten Partnern eintraten, hin zu den nach außen gerichteten Schaubildern der Spätclassik des 4. Jahrhunderts v. Chr., die einen „malerischen Gesamteindruck“ vermittelten: tableauhafte Präsentationen, die den Rezipierenden einen distanzierten Standort zuwiesen und in denen die einzelnen Figuren in der Gesamtwirkung des Monuments aufgingen.⁴ In der vergleichenden Analyse der Verwendung von Bild und Schrift an den drei Anathemen soll das Wechselspiel der Medien im Horizont ihrer Rezeption untersucht und geprüft werden, inwieweit die in dieser diachronen Betrachtung der intermedialen Intensitäten gewonnenen Ergebnisse auch zu einer Revision unseres Verständnisses der Entwicklung griechischer Skulptur von der Klassik zum Hellenismus beitragen können.

Die argivischen Monumente in Delphi

Zwei Weihgeschenke der Argiver liegen sich am Beginn der Heiligen Straße im Apollon-Heiligtum von Delphi gegenüber. Die auf der Südseite befindliche Basis der Sieben

¹ Borbein 1995; Kreikenbom 2003; Lorenz 2016, 192–197.

² Grundlegend: Borbein 1973, bes. 60–104.

³ So etwa bei Bing 2014 und Day 2019, deren Leistungen für das Verständnis der Schrift-Evidenz ansonsten wesentlich sind – dazu s. u.

⁴ Borbein 1973, 65. 78. 80. 183–185.

gegen Theben mit den Epigonen wurde um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zur Feier des argivischen Sieges bei der Schlacht von Oinoë von 460 bzw. 456 errichtet. Das Monument für die Argiver-Könige entstand nach der Gründung von Messene nach 370/369 v. Chr. auf der anderen Straßenseite. Durch die beiden in ihrem Format vergleichbaren halbkreisförmigen Basen und die jeweils argivische Auftraggeberschaft bei unterschiedlicher Zeitstellung – einmal in der Hoch-, einmal in der Spätclassik – haben sich die beiden Monumente der Klassischen Archäologie für den Vergleich der Auswirkung unterschiedlicher Zeitstile auf die Erscheinung griechischer Weihgeschenke im Verlauf der Klassik angeboten.⁵

In dem älteren Monument vereinten sich die beiden Gruppen von Kämpfern, die gegen Theben ins Feld gezogen waren auf einer Kalkstein-Basis mit einer Breite von ca. 12,20 m, einem Halbkreis-Radius von 5,50 m und einer Basishöhe von etwa 2,00 m.⁶ Das Anathem trug insgesamt sechzehn unterlebensgroße Figuren aus Bronze, wie sie die Einlassspuren auf drei Basisblöcken vermuten lassen. Pausanias beschreibt das Monument um 180 n. Chr.:

In der Nähe des Pferdes stehen auch andere Weihgeschenke der Argiver: die Führer derjenigen, die mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos, der Sohn des Talaos, und Tydeus, Oineus' Sohn, und die Nachkommen des Proitos, Kapaneus, der Sohn des Hipponoos, und Eteoklos, der Sohn des Iphis, und Polyneikes und Hippomedon, der Sohn einer Schwester des Adrastos; von Amphiaros ist auch der Wagen in der Nähe dargestellt und Baton auf dem Wagen stehend, der Lenker der Pferde und dem Amphiaros auch sonst verwandtschaftlich nahestehend; der letzte von ihnen ist Alitherses. Diese sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und sie stellten sie her, wie die Argiver selbst sagen, aus der Beute des Sieges, den sie bei Oinoë in der Argolis über die Lakedaimonier errangen, sie selbst und athenische Hilfstruppen. Aus der Beute desselben Ereignisses stellten die Argiver, wie mir scheint, auch die von den Griechen so genannten Epigonen auf. Denn auch von diesen stehen Statuen da, Sthenelos und Alkmaion, der meiner Meinung nach wegen seines Alters anstelle von Amphilochos geehrt ist, und dazu Promachos und Thersandros und Aigialeus und Diomedes; zwischen Diomedes und Aigialeus steht Euryalos.⁷

5 Borbein 1973, 62–65.

6 Die Forschung war zunächst davon ausgegangen, dass zwei unterschiedliche Monumente diese Ereignisse thematisierten. Zum Monument: Ioakimidou 1997, 87–91. 226–242 mit ausführlicher Bibliographie; vgl. Poulsen 1908, 404–406; Bommelaer 1991, 113–114 Nr. 112; Vatin 1991, 139–148 (dessen Benennung einzelner Figuren keine Grundlage im Befund hat); Bommelaer 1992, 281–292; Maass 1993, 198; Jacquemin 1999, 314 Nr. 70; Scott 2014, 133. – Zu den Inschriften: Bourguet 1929, 54–56.

7 Paus. 10, 10, 3f.: „πλησίον δὲ τοῦ ἵππου καὶ ἄλλα ἀναθήματα ἔστιν Ἀργείων, οἱ ἡγεμόνες τῶν ἐς Θήβας ὁμοῦ Πολυνεικεὶ στρατευσάντων, Ἄδραστος τε ὁ Ταλαοῦ καὶ Τυδεὺς Οἰνέως καὶ οἱ ἀπόγονοι Προΐτου [καὶ] Καπανεὺς Ἴππῶνου καὶ Ἐτέοκλος ὁ Ἴφιος, Πολυνεικῆς τε καὶ ὁ Ἴππομέδων ἀδελφῆς Ἀδράστου παῖς Ἀμφιαράου δὲ καὶ ἄρμα ἐγγὺς πεποῖηται καὶ ἐφροστικῶς Βάτων ἐπὶ τῷ ἄρματι ἠνιοχὸς τε τῶν ἵππων καὶ τῷ Ἀμφιαράῳ καὶ ἄλλως προσήκων κατὰ οἰκειότητα· τελευταῖος δὲ Ἀλιθέρης ἔστιν αὐτῶν. (4) οὗτοι μὲν δὴ Ὑπατοδώρου καὶ Ἀριστογείτονος εἰσὶν ἔργα, καὶ ἐποίησαν σφᾶς, ὡς αὐτοὶ Ἀργεῖοι λέγουσιν, ἀπὸ τῆς νίκης ἦντινα ἐν Οἰνόῃ τῇ Ἀργεῖα αὐτοὶ τε καὶ Ἀθηναίων ἐπικούροι Λακεδαιμονίους ἐνίκησαν. ἀπὸ δὲ τοῦ αὐτοῦ ἐμοὶ δοκεῖν ἔργου καὶ τοὺς Ἐπιγόνους ὑπὸ Ἐλλήνων καλουμένους ἀνέθεσαν οἱ Ἀργεῖοι κείνται γὰρ δὴ εἰκόνες καὶ τούτων, Σθέnelος καὶ Ἄλκμαιων, κατὰ ἡλικίαν ἐμοὶ δοκεῖν πρὸ Ἀμφιλόχου τετιμημένους, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Πρόμαχος καὶ Θέρσανδρος καὶ Αἰγιαλεὺς

Die genaue Aufstellung der Figuren kann wegen fehlender Standspuren nicht rekonstruiert werden – angesichts der anzunehmenden Anzahl ist aber davon auszugehen, dass sie nebeneinanderstehend die erhaltene Basis komplett füllten. Auf Grundlage der Beschreibung bei Pausanias ist zudem wahrscheinlich, dass sich die Sieben im linken, und ihre Nachfahren, die Epigonen, im rechten Teil gegenüberstanden, und dass der Wagenlenker des Amphiaraios, Baton, offenbar auf dem zentral positionierten Wagen präsentiert wurde, bei dem es sich ausgehend von der Basis-Größe wohl um ein Zweier-Gespann gehandelt haben dürfte. Somit ergibt sich für die Gesamtdarstellung der kombinierten Gruppen eine Leserichtung von links nach rechts durch die zwei unterschiedlichen Zeitschichten des argivischen Kampfes gegen Theben hindurch (Abb. 1).

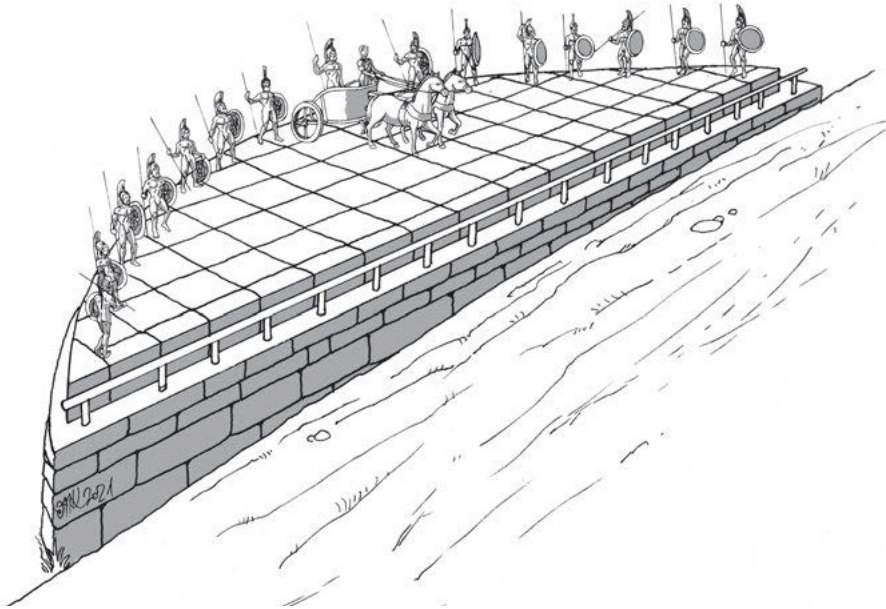


Abb. 1: Das argivische Monument der Sieben gegen Theben und der Epigonen an der Heiligen Straße des Apollon-Heiligtums von Delphi, Rekonstruktion. Zeichnung: Mathias Kunzler.

Die Schriftevidenz dieses Monuments beschränkt sich auf jene einer Weihinschrift mit verhältnismäßig kleinen Lettern von 6–7 cm Höhe, die sich sehr wahrscheinlich diesem Monument zuordnen lässt: „Ἀργεῖοι ἀνέθεν τὰπόλλ|ονι.“⁴⁸ Auf der Oberseite

τε καὶ Διομήδης ἐν μέσῳ δὲ Διομήδους καὶ τοῦ Αἰγιαλέως ἐστὶν Εὐρύαλος.“ – Zu den beiden Künstlern und für die Übersetzung *DNO* I 633.

8 Delphi, Heilige Straße Inv. 3963 (L 0,575 m), 3962 (L 1,17 m), 27020 (L 2,02 m). Pomtow 1908, 198–204; *FD* III, 190; Schwyzer 1923, 81; Jeffery 1961, 162–164. 169 Nr. 23; *DNO* I 634. Im vorliegenden Fall markieren die senkrechten Striche keine Zeilenumbrüche, sondern die einzelnen Blockgrenzen.

dieser Blöcke sind Einlassungen für ein Holzgitter eingearbeitet und so ist die Basis zur Straße hin mit einer Schwelle und einem niedrigen Holzgitter abgegrenzt vorzustellen, hinter welchem das Monument nur aus der Distanz zu erleben war. Zum Verhältnis von Bild und Schrift an diesem Anathem lässt sich insgesamt attestieren, dass die zentralsymmetrische Anlage der Figurengruppe mit der Inschrift sowohl in Positionierung als auch in Laufrichtung korrespondierte, wie dies auch für andere Gruppen des 5. Jahrhunderts auf gekrümmten Basen wie z.B. dem Apolloniaten-Anathem in Olympia gilt, und zugleich, dass angesichts des Zaunes im Rahmen der Betrachtung des Monuments von der Heiligen Straße aus zunächst die Weihinschrift, dann der zentrale Wagen mit seinem Lenker und schließlich die einzelnen Figuren der beiden Gruppenteile links und rechts im Blick standen.⁹ Dafür mussten sich die Betrachtenden von der Straße selbst ab- und dem Monument zuwenden.¹⁰

Die gegenüber liegende, halbrunde Kalkstein-Basis der argivischen Könige ist mit einem Durchmesser von 13,68 m etwas größer als das ältere Pendant.¹¹ Dieses Weihgeschenk wurde auf einem Unterbau präsentiert, dessen Stützmauer allein eine Höhe von 1,345 m hat, und war zudem von einer etwa 4 m hohen, von Orthostatenplatten bekrönten halbkreisförmigen Mauer nach hinten nischenartig abgeschlossen. Entlang dieser Nischenwand waren Kalksteinblöcke zu einer zweistufigen Halbkreis-Basis angeordnet. Im westlichen Kreissegment trugen diese Blöcke in der Oberseite Einlassungen für Bronzestatuen. Hier waren die zehn Statuen der legendären Könige und Königinnen der Argiver von rechts nach links positioniert: Danaos, Hypermestra, Lynkeus, Abas, Akrisios, Danae, Perseus, Alektryon, Alkmene und Herakles, der von einem Tier-Satelliten begleitet wurde.

Dies ergibt sich aus den linksläufigen Namensbeischriften, welche diese Blöcke zusammen mit dem im Osten anschließenden zwölften Block auf der Vorderseite tragen. Die Figuren waren mit Ausnahme des Danaos in der Namensbeischrift mit der ihrem Namen vorgeschalteten Filiation versehen, die jeweils die zu ihrer Linken

⁹ Zur Komposition: Ioakimidou 1997, 235.

¹⁰ Borbein (1973, 63f.) attestiert dem Monument „eine zentrierte Komposition und allseits vom Umraum abhebende Gestalt“ und wertet diesen Umstand als Hinweis der Selbständigkeit des Monuments, das unabhängig von seiner Betrachtung ist.

¹¹ Ioakimidou 1997, 115–119. 307–321; s. auch Bourguet 1929, 41–54; Pouilloux/Roux 1963, 46–51; Bommelaer 1991, 114f. Nr. 113; vgl. Borbein 1973, 63–65. Pausanias beschreibt auch dieses Monument (Paus. 10, 10, 5): „ἀπαντικρὺ δὲ αὐτῶν ἀνδριάντες [τε] εἰσὶν ἄλλοι· τοῦτους δὲ ἀνέθεσαν οἱ Ἀργεῖοι τοῦ οἰκισμοῦ τοῦ Μεσσηνίων Θηβαίους καὶ Ἐπαμινώνδᾳ μετασχόντες. ἥρῳων δὲ εἰσὶν αἱ εἰκόνες, Δαναὸς μὲν βασιλέων ἰσχύσας τῶν ἐν Ἄργει μέγιστον, Ὑπερμήστρα δὲ ἄτε καθαρὰ χεῖρας μόνη τῶν ἀδελφῶν, παρὰ δὲ αὐτὴν καὶ ὁ Λυγκεύς καὶ ἅπαν τὸ ἐφραξῆς αὐτῶν γένος τὸ ἐς Ἡρακλέα τε καὶ ἔτι πρότερον καθῆκον ἐς Περσέα.“ Übersetzung (DNO II 1368): „Ihnen gegenüber stehen andere Statuen; diese haben die Argiver aufgestellt, als sie sich zusammen mit den Thebanern und Epameinondas an der Gründung von Messene beteiligten. Es sind Bildnisse von Heroen: Danaos, der von den Königen in Argos die größte Macht besaß, und Hypermestra, die einzige der Schwestern, die reine Hände hatte; neben ihr stehen auch Lynkeus und ihr ganzes weiteres Geschlecht bis zu Herakles und noch früher bis zu Perseus reichend.“

positionierte Ahnen-Figur deklarierte, im Formular: „Des [Ahnen] [Sohn/Tochter]“. ¹² Wurden die Beischriften der Reihe nach gelesen, traten einzelne Namen damit jeweils zweimal hintereinander ins Auge, einmal im Genitiv, einmal im Nominativ. Bei den Inschriften für Perseus und Herakles, an Position 7 und 10 der Reihe, war zusätzlich der Name der jeweiligen, am Monument auch dargestellten Mutter vor ihre eigenen und den ihres Vaters Zeus gesetzt, der im Fall von Herakles in eine zweite Zeile von geringerer Größe rutschte (3,1 cm zu 2,5 cm), in folgendem Formular: „Der [Mutter], [Sohn], und des Zeus“. ¹³ Die Inschrift für Danaos an Position 1 der Reihe nannte nur allein den Urkönig und war auch durch ihre Rechtsläufigkeit und der Buchstabenhöhe von 5,1 cm von den anderen Namensnennungen abgesetzt. Unter den Namensbeischriften für Danae und Akrisios war zudem in einer rechtsläufigen Inschrift der Argeier Antiphanes als Künstler genannt: ¹⁴ „Antiphanes hat [es] gemacht, der Argeier“. In der Mitte der halbrunden Basis war schließlich auch die Weihinschrift rechtsläufig positioniert, beginnend unterhalb der Figur der Hypermestra. ¹⁵ Die Buchstaben dieser Inschrift waren mit einer Buchstabenhöhe von 9,5 cm die mit Abstand größten Lettern an diesem Monument.

Die Figuren lassen sich in ihrem Haltungsschema nur anhand der Einlassungen für die Bronzestatuen rekonstruieren; ¹⁶ weitere Informationen zu ihrer Ausgestaltung existieren nicht. Trotzdem gewähren die Standschemata Einblicke in die Gesamtkomposition: a) die beiden rahmenden Figuren, Herakles und Danaos, schlossen die Komposition jeweils mit ihrem Standbein ab, wobei dies im Fall des Herakles durch das an seinem Standbein positionierte Tier weiter betont war; b) drei Zwei-Figurenpaare waren durch die jeweils spiegelsymmetrische Komposition ihrer Haltung aufeinander bezogen: Herakles und seine Mutter Alkmene, Alektryon und sein Vater Perseus, Lynkeus und seine Gattin Hypermestra; c) die nach links aufeinanderfolgenden Lynkeus, Abas und Akrisios waren als Reihung einer männlichen Genealogie von Großvater, Vater und Sohn jeweils in demselben Standschema nebeneinander geordnet; d) Danae, für deren Figur sich nur ovale Einlassungen vielleicht für Gewandzapfen erhalten haben, scheint kompositorisch einen Ruhepunkt ohne Orientierung nach links oder rechts gebildet zu haben (Abb. 2).

¹² Inv. 2598: „Δαν[αός]“; Inv. 1357: „[Υπερμήστρα]“; Inv. 1358 (FD III,1 71): „[Λ]υγκεύς Ἄβα[ς]“; Inv. 1355 (FD III,1 70): „[Λυγκέως]“; Inv. 1355 & 1356 (FD III,1 72): „Ἄβαντος Ἀκρι[στος]“; Inv. 1356 & 1353 (FD III,1 73): „Ἀκρισίου Δ[α]νάα“; Inv. 1354 (FD III,1 76): „<Π>ερσεός Ἀληκτρ<υ>ών“; Inv. 1306 (FD III,1 Nr. 77): „Ἀληκτρύ[νος] Ἀλκμήνα“.

¹³ Inv. 1353 & 1302 (FD III,1 75): „Δανά[ας Περ[σεύς] καὶ Διός“; Inv. 1307 (FD III,1 78): „Ἀλκμήνας Ἡρακλ[ῆς] | καὶ Διός“.

¹⁴ FD III,1 74; Marcadé 1953, 5; DNO II 1369. Die Inschrift ist auf den Blöcken mit Inv. 1356 und 1353 angebracht: „Ἀντιφάνης ἐποίησε Ἀργίειος“. Die Buchstabenhöhe dieser Inschrift beträgt 2,8 cm.

¹⁵ Die Weihinschrift ist auf dem Block Inv. 2598 sowie zwei weiteren Blöcken ohne Inventarnummer angebracht: „Ἄργεῖ[οι]“. – Ioakimidou 1997, 317 Anm. 10 verwirft die Deutung einer längeren Inschrift von Pouilloux/Roux 1963, 50.

¹⁶ Ioakimidou 1997, 317–319.

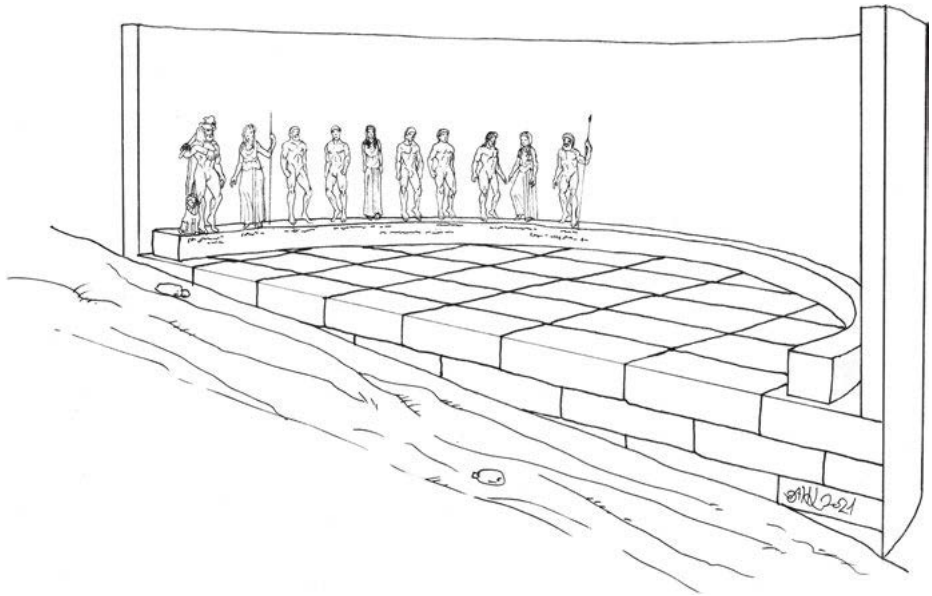


Abb. 2: Das Monument der argivischen Könige an der Heiligen Straße des Apollon-Heiligtums von Delphi, Rekonstruktion. Zeichnung: Mathias Kunzler.

In der Kombination von Bild- und Schriftevidenz sind an diesem Monument unterschiedliche Informationsschichten überlagert: Die Bildunterschriften unterstützten in Layout und Inhalt die kompositorische Reihung der Statuen von rechts nach links, indem sie den Bezug zwischen den jeweils nach links benachbarten Figuren explizierten. Zugleich waren durch das erweiterte Formular im Fall von Herakles und Perseus ebenso wie durch die geänderte Laufrichtung und die Größe im Fall der Inschriften für Danaos, den Künstler und die Weihung markante Akzente jenseits dieser konsekutiven genealogischen Begleitung gesetzt. Dies stand einer Akzentuierung gegenüber, wie sie sich aus dem kompositorischen Layout der Figuren ergab, in welchem die Randfiguren Herakles und Danaos in ihrer rahmenden Funktion hervortraten und unterschiedliche familiäre Konstellationen betont waren: ein Ehepaar (Hypermetra und Lynkeus), eine männliche Genealogie (Lynkeus, Abas, Akrisios) sowie eine Vater-Sohn- (Perseus und Alektryon) und eine Mutter-Sohn-Konstellation (Alkmene und Herakles).¹⁷

Wie dies schon auf Basis der Bildevidenz allein diagnostiziert wurde, entwickelte dieses dynastische Tableau im Rahmen der Betrachtungssituation an der Heiligen Straße eine spezifische Choreographie: Die ungewöhnliche Anordnung der Figuren nur im westlichen Segment des Halbrunds resultierte darin, dass Betrachtende, die

¹⁷ Ioakimidou 1997, 314 nimmt demgegenüber eine direktere Beziehung, u. U. auch eine Berührung zwischen Alkmene und Alektryon, Perseus und Danae sowie Hypermetra und Danaos an.

vom Eingang des Heiligtums heraufschritten, das Monument in seiner Gänze erfahren konnten, ohne sich eigens auf die Gruppe auszurichten, so wie dies die gegenüberliegende Sieben- und Epigonenbasis verlangte.¹⁸ Die Möglichkeit, im Prozess des Schreitens einen solchen Gesamteindruck direkt zu würdigen, lässt Ioakimidou sich Borbeins These anschließen, dass es sich bei diesem Anathem um ein „Schaubild“ handelte, in dem die Beziehung zum Betrachter nun alle anderen möglichen Beziehungen dominierte.¹⁹

Ein solcher Gesamteindruck ermöglichte, die auf der Basis angeordneten Frauen und Männer in ihrer kompositionellen Rhythmisierung in den einzelnen Untergruppen ebenso wie die aus dieser Perspektive zentrale Künstlerinschrift zu erfassen, die ihrerseits auf die Weihinschrift überleitete. Wurden die Rezipierenden bei der Würdigung dieses Gesamteindrucks aber der internen Komplexität des Monuments gewahr, wie sie die vergleichende Analyse vom Bild- und Schrifteinsatz offenbart, dann löste sich das Schaubild sogleich auf in unterschiedliche Rezeptionspfade, die daraus resultierten, dass sich die bildliche Evidenz der argivischen Ahnenreihe analeptisch von links nach rechts entfaltete, während die schriftliche Information des Monuments in ihrer Linksläufigkeit einer solchen genealogischen Rückbesinnung wortwörtlich entgegen lief – so etwa, wenn das jeweilige Namensformular durch die Nennung der Filiation gewissermaßen proleptisch wiederum auf den jeweiligen Ahnen vorbereitete, der zur Linken der betreffenden Statue in den Blick treten würde, auch wenn diese/r genealogisch eigentlich vorausgegangen war.

Die Interdependenzen von Bild und Schrift lassen sich für die Basis der Sieben und Epigonen angesichts der fragmentierten Evidenz nicht in demselben Maß beurteilen wie dies für das jüngere Argiver-Monument möglich ist. Trotzdem ist erkennbar, dass am früheren Monument der Einsatz der beiden Medien zumindest in Bezug auf das Layout korrespondierte, wie sich dies in der zentralsymmetrischen Anlage von Bild und Schrift fassen lässt, und dass dies in deutlichem Unterschied zur Gestaltung des

18 Borbein 1973, 63; mit einer Rekonstruktion eines idealen Betrachtungsstandpunkts auf Grundlage der unterschiedlichen Körperdrehungen der auf der Basis positionierten Figuren: Ioakimidou 1997, 313f. – Es existieren keine Hinweise, dass diese einzigartige Anlage daraus resultiere, dass das Monument nicht vollständig vollendet wurde, wie vertreten von Pouilloux/Roux 1963, 47.

19 Ioakimidou 1997, 314, in Bezug auf Borbein 1973, 64: „Das Weihgeschenk wird isoliert und seine Ansicht von vorn als die einzig mögliche festgelegt. Gleichzeitig wird die Bewegungsfreiheit des Betrachters stark eingeeengt; er kann die räumliche Tiefe des Monuments und seiner Bestandteile nicht durch Umschreiten unmittelbar erfahren, sondern nur auf Grund des optischen Eindrucks abschätzen. Damit wird die plastische Gruppe zu einem Schaubild, das von einem innehaltenden Betrachter über eine gewisse Distanz hinweg beurteilt werden will. Wie sehr die Eigenständigkeit der Gruppe zugunsten ihrer Wirkung nach außen aufgegeben ist, zeigt vor allem die Tatsache, dass die „Könige“ nur unter dem oben geschilderten Blickwinkel als geschlossenes Ensemble – und nicht als eine halb ausgeführte Statuenreihe – erscheinen.“ Vgl. zur Nischenausgestaltung von Votivgruppen Jacob-Felsch 1969, 69f.

späteren Monuments stand, an welchem sich in den unterschiedlichen Layout-Entscheidungen für Bild und Schrift ein Diskursfeld eröffnete, in dem die einzelnen Komponenten des Monuments in immer wieder neue Sinnzusammenhänge mit Blick auf die argivische Stammesgeschichte gesetzt werden konnten.

In der vergleichenden Analyse sowohl der Bild- als auch der Schriftevidenz der beiden Anatheme wird es so möglich, die bisherigen Interpretationen der Auswirkung der unterschiedlichen Zeitstile der Hoch- und der Spätclassik auf die Erscheinung griechischer Weihgeschenke zu modifizieren und dies insbesondere in Bezug auf die Einordnung von Monumenten des 4. Jahrhunderts v. Chr. als nach außen gerichteten Schaubildern, die ihren Betrachtern einen distanzierten Standort zuweisen.²⁰ Stattdessen präsentiert sich das Monument der Argiver-Könige im Vergleich mit seinem früheren Pendant als eines, das zwar als ein distanzierteres Schaubild wahrgenommen werden konnte, dessen Design im Detail aber in der wortwörtlichen Gegenläufigkeit von Bild- und Schrift-Layout, vor allem Charakteristika einer medialen Hybridbildung aufwies, die bei dem früheren Monument auf Basis der existierenden Informationen so nicht festzustellen sind. Diese mediale Hybridbildung präfigurierte eine dialogische Rezeption zwischen Monument und Rezipierenden und charakterisiert so die kommunikative Struktur des Anathems der Argiver-Könige in einzelnen Elementen als das, was Uwe Wirth als „Intermedialität der Stufe zwei“ beschreibt, als einen transmedialen Prozess des Übergangs, dessen performative Affordanzen bedingen, dass die beteiligten Medien ihre Identität allein in Bezug zueinander und in Absetzung voneinander gewinnen.²¹ Im Unterschied dazu weist das ältere Monument Elemente dessen auf, was Wirth als eine „Intermedialität der Stufe eins“ beschreibt, eine „weiche Intermedialität“, in der Informationen innerhalb der Gegebenheiten ihres jeweiligen Mediums moduliert und nebeneinander gestellt sind.²²

Das Daochos-Monument in Delphi

Das Monument des thessalischen Tetrarchen Daochos II. im Norden der Tempelterrasse von Delphi entstand im späteren 4. Jahrhundert v. Chr.²³ Das Monument zeigte in seinem ursprünglichen Zustand auf einer 1,20 m hohen und 12 m breiten langrechteckigen Basis und im Kontext einer rechteckigen Architektur neun in der Höhe zwischen 1,84 m und 2,05 m variierende Marmorstatuen, die sich in größeren Teilen

²⁰ Borbein 1973, 62–65. 183–185.

²¹ Wirth 2006, 32–34.

²² Wirth 2006, 32.

²³ Die genaue Datierung des Monumentes ist immer wieder diskutiert worden; die Werte reichen von einem Datum um 340 v. Chr. bis in das erste Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. Für die Frage nach der Bild-Schrift-Beziehung ist eine genauere Datierung nicht von zentraler Relevanz. Zur Chronologie des Herrscherhauses der Daochiden: de la Coste-Messelière 1949, 213–217. 236; anders: Geominy 1998.

erhalten haben, und eröffnet neben Einblicken in die Interdependenzen von Bild und Schrift auch eine konkretere Vorstellung von der räumlichen Präsentation einer Figurengruppe als dies die beiden Argiver-Monumente angesichts ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes vermögen (Abb. 3).²⁴ Das Monument feierte die Familienabstammung von Daochos II.: Die Reihe der Ahnen des Tetrarchen erstreckte sich chronologisch von rechts nach links, vielleicht beginnend mit einer Statue des Apollon,²⁵ dem das Anathem geweiht war, gefolgt von Aknonios, dem Sohn des Aporos und um 500 v. Chr. Tetrarch von Thessalien, dann dessen drei Söhnen Agias, Telemachos und Agelaos; schließlich Daochos I., dem Sohn des Agias, einem thessalischen Beamten der Jahre 440–413; dann seinem Sohn Sisypchos I., dessen Sohn, dem Stifter, Daochos II., der in den delphischen Amphiktyonie-Listen zwischen 337/6 und 333/2 v. Chr. als Hieromnemon verzeichnet ist, gefolgt von seinem Sohn, Sisypchos II.,²⁶ dessen Figur die Reihe beschloss.

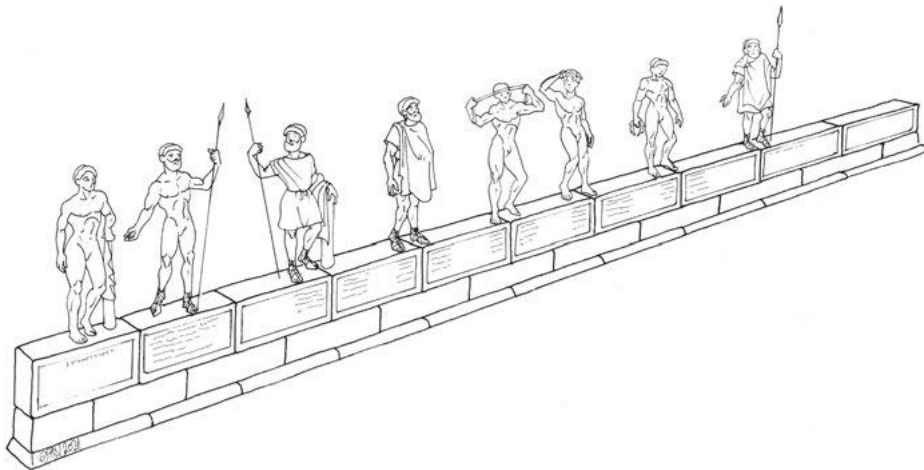


Abb. 3: Das Monument der thessalischen Herrscherfamilie der Daochiden im Apollon-Heiligtum von Delphi, Rekonstruktion. Zeichnung: Mathias Kunzler.

²⁴ Zum Monument: Day 2019, 75–81; s. auch Homolle 1899; Will 1938; Pouilloux 1960, 67–80; Dohrn 1968; Hintzen-Bohlen 1990, 134–137; Bommelaer 1991, 200f.; Geominy 2007. – Zur Architektur zuletzt Jacquemin/Laroche 2001; s. auch Geominy 1998; Steuben 1999; Geominy 2007, 85–88. – Zu den Inschriften: Homolle 1897; Pouilloux 1976, 134–138 Nr. 460; Day 2019, 75–81 – hier zitiert nach Bing 2014, 22.

²⁵ Die wenig ausgearbeitete Plinthe deutet darauf, dass die Skulpturensetzung an diesem Punkt nicht durchgeführt wurde, so Jacquemin/Laroche 2001, 325. – Zu den unterschiedlichen Identifikationen dieser ersten Figur, die in der Forschung vorgeschlagen wurden, s. Löhr 2000, 121 Nr. 609.

²⁶ Zu dieser Identifizierung Geominy 2007, 94–96. Palagia/Herz 2002, 245–247 halten die Porträtfigur nicht für zugehörig, weil sie aus parischem Marmor gefertigt ist, nicht wie die anderen aus pentelischem.

Diese vermeintliche Geradlinigkeit des Monuments offenbarte sich jedoch in der Kombination von Bild und Schrift am Monument als um einiges komplexer. Die Dargestellten waren untereinander in unterschiedliche Sinnzusammenhänge gebracht und bildeten so einzelne Untergruppen aus,²⁷ wobei Bild und Schrift sich redundant zueinander verhalten, bisweilen aber auch neue Bezüge eröffnen konnten. Die Inschriften der beiden Familienmitglieder an den Rändern blieben konzis: Aknonios ganz rechts war epigraphisch mit seiner Filiation und als Tetrarch von Thessalien ausgewiesen, während seine bildliche Indexierung diese staatsmännische Darstellung weiter unterstützte, indem sie ihn in geschnürten Sandalen, Chiton und darüber drapierter thessalischer Chlamys sowie wahrscheinlich mit einer Lanze in der ausgestreckten Linken präsentierte.²⁸ Sysiphos II. erschien als unbekleideter Jüngling und mit einem Mantel über seinem auf eine Herme aufgestützten linken Arm, während er epigraphisch nur über seine Filiation als Sohn des Daochos II. charakterisiert war.²⁹ Alle anderen Daochiden wurden mit jeweils zwei individualisierten Distychen geehrt. Einzig für die Statue des Stifters, Daochos II., wurde eine Kombination aus zwei Hexametern und einem Pentameter verwendet.

Die bekannteste Statue des Monuments, die Figur des Agias, gehört zu einer Gruppe von drei Bildnissen, welche die drei Söhne des Aknonios jung und unbekleidet nebeneinander als Athleten präsentierte. Die jeweils begleitenden Epigramme listeten ihre Erfolge: die des Agias im Pankration, des Telemachos beim Ringen und des Agelaos beim Kinderrennen bei den Pythischen Spielen. Die Statue des Agias zeigt den Pankratiasten im Kontrapost; das Körpergewicht lagert auf dem rechten Bein; das linke Spielbein ist leicht angewinkelt zur Seite gesetzt, der Fuß sitzt vollständig auf dem Boden auf.³⁰ Der rechte, im oberen Bereich von der waagerechten Schulterachse am Körper herab geführte Arm ist unterhalb des Ellbogens verloren; ebenso fehlt die Hand des leicht angewinkelten und nach vorn geführten linken Arms. Der Kopf ist leicht zur Spielbeinseite gedreht.

Die zugehörige Inschrift lautet:³¹ „Als erster aus dem thessalischen Land, Pharsaler, hast du den Pankration bei den Olympischen Spielen gewonnen, Agias, des Aknonios Sohn, fünfmal bei den Nemeischen Spielen, dreimal bei den Pythischen Spielen, fünfmal bei den Isthmischen Spielen – und niemand hat je ein Tropaion aufgestellt gegen deine Fäuste.“ Besonders interessant ist die zuerst von Hermann Erich Preuner beobachtete Intertextualität der letzten Zeile der Inschrift, denn diese verweist auf einen Vers aus Sophokles' *Trachinierinnen*, in der Herakles beschreibt, wie er seine Taten

²⁷ Day 2019, 79f.

²⁸ Delphi, Museum Inv. 1875; H 2,05 m. *FD III 4*, 460 Nr. 1: „Ἀκνόνιος Ἀπάρου τέτραρχος Θεσσαλῶν.“ Dohrn 1968, 36–38.

²⁹ Delphi, Museum Inv. 1435, 1551; H 1,85 m. Dohrn 1968, 41–42; *FD III 4*, 460 Nr. 8: „Σίσυφος Δαόχου.“

³⁰ Delphi, Museum Inv. 1875; H 2,00 m. Dohrn 1968, 34–35; Tsirivakos 1972; Evans 1996, 16–20.

³¹ Die Inschrift (*FD III 4*, 460 Nr. 2): „πρῶτος Ὀλύμπια παγκράτιον, Φαρσάλιε, νικᾷς, | Ἄγία Ἀκνονίου, γῆς ἄπο Θεσσαλίας, | πεντάκις ἐν Νεμέαι, τρίς Πύθια, πεντάκις Ἴσθμοι | καὶ σῶν οὐδέϊς πω στήσε τρόπαια χερῶν.“

vollbringt (v. 1102).³² Peter Bing nimmt dies als Hinweis darauf, dass Agias hier als Neos Herakles eingeführt werden sollte, als ein neuer Herakles, und dass die Worte der Inschrift als aus dem Mund des mythischen Helden selbst kommend gedacht waren.³³

Seinem Bruder Telemachos wird ein Torso zugeordnet.³⁴ War er zugehörig, wäre der Ringer ursprünglich in einem kontrapostischen Schema gezeigt gewesen, dass sich komplementär zu dem des zu seiner Linken stehenden Agias verhielt, mit linkem Stand- und rechten Spielbein; und der Oberkörper wäre deutlich nach rechts hin zur Position seines zweiten Bruders, Agelaos, auf der Basis gekrümmt erschienen. Die Kontraktion des rechten Brustmuskels und der noch erhaltene Ansatz der rechten Schulter deuten darauf, dass der heute verlorene rechte Arm der Figur nach oben gestreckt war. Die begleitende Inschrift ist in direktem Bezug auf jene des Agias gestaltet und ohne die des Pankratiasten-Bruders nicht verständlich.³⁵ Dies macht umso deutlicher, dass die Erzählstimme dieses Bruders eine andere ist, denn Telemachos spricht in der Inschrift über sich selbst: „Und ich wurde geboren als dessen voller Bruder, und dieselbe Zahl an denselben Tagen von Kränzen trug ich davon, der ich beim Ringen gewann; und ich tötete den stärksten Mann, ... Und Telemachos ist der Name.“

Die Körperhaltung des dritten Bruders wiederholt mit rechtem Stand- und linken Spielbein jene des Agias,³⁶ doch deuten die Kontraktionen der Brustmuskulatur darauf, dass Agelaos zumindest den linken Arm erhoben hatte,³⁷ vielleicht um sich einen Kranz aufzusetzen oder die Binde um seinen Kopf zu berühren, deren Existenz in der entsprechenden Abarbeitung im Haar dokumentiert ist. Wie auch bei Telemachos zu seiner Linken ist die Erzählstimme der Inschrift die der dargestellten Person selbst: „Diese hatten gleiche wettkampf-tragende Kraft, ich aber wurde geboren als Bruder der beiden, Agelaos. Ich siegte zugleich mit diesen im Stadion-Rennen über die Jungen bei den Pythischen Spielen allein unter den Sterblichen haben wir diese Kränze.“³⁸

³² Preuner 1899, 31–32; Ebert 1972, 140 Nr. 43.

³³ Bing 2014, 5. Die heute verlorene Inschrift auf einer Basis ohne erhaltenes Standbild aus Pharsalos, dem Heimatort des Agias, feierte den Athleten ebenfalls: Preuner 1899, 17–24; *DNO* III 2224. Sie nannte als Künstler Lysipp. Auch deswegen hat die delphische Statue des Agias in der Forschung besonders viel Beachtung gefunden, sah man in ihr doch eine mögliche Marmor-Umsetzung eines Originals des berühmten Künstlers des 4. Jahrhunderts, der nur in Bronze gearbeitet haben soll (vgl. Dohrn 1968, 33. 42–45). Peter Bing geht davon aus, dass die Inschrift in Pharsalos früher als die delphische hergestellt wurde (Bing 2014, 9; anders Geominy 2007, 84) und man letztere etwa auch in Bezug auf die Zahl der in Delphi errungenen Siege von 5 auf 3 herunter korrigierte, was bei der Inschrift aus Pharsalos nicht geschah.

³⁴ Delphi, Museum Inv. 1360.

³⁵ Die Inschrift (*FD* III 4, 460 Nr. 3): „κάγω τοῦδε ὁμάδελο[ς ἔ]φρων, ἀριθμὸν δὲ τὸν αὐτὸν | ἦμασι τοῖς αὐτοῖς ἐχφ[έρ]ομαι στεφάνων | νικῶν μονοπάλη[ν] Τ[...].σῆνων δὲ ἄνδρα κράτιστον | κτεῖνα, ἐθελον τό[γε δ' οὐ] Τηλέμαχος δὲ ὄνομα.“

³⁶ Delphi, Museum Inv. 4885; H 1,84 m. Dohrn 1968, 35f.

³⁷ Zur Problematik der Interpretation der Armhaltung: Dohrn 1968, 36; vgl. Will 1938, 296.

³⁸ Die Inschrift (*FD* III 4, 460 Nr. 4): „οἶδε μὲν ἀθλοφόρου ῥώμης ἴσον ἔσχον, ἐγὼ δὲ | σύγγονος ἀμφοτέρων τῶνδε Ἀγέλαος ἔφρων | νικῶ δὲ στάδιον τοῦτοισ ἅμα Πύθια παιδας | μοῦνοι δὲ θνητῶν τοῦσδ' ἔχομεν στεφάνους.“

Peter Bing und Joseph Day haben kürzlich gezeigt, dass zwischen den Inschriften der drei Athleten ein Interaktionsverhältnis wirkte, in dessen Rahmen nur die Inschrift für Agias für sich allein stehen konnte, weil die anderen beiden Beischriften durch deiktischen Rückverweis jeweils Bezug auf den bzw. die vorangegangenen Texte der zu ihrer Linken stehenden Figur bzw. Figuren nahmen und so mit Blick auf die Schrift nur als Teil einer Untergruppe denkbar waren.³⁹ Die Figur des Agias fungierte als Ausgangspunkt für die durch die Inschriften kommunizierten Informationen, die sich von rechts nach links sinnhaft entfalteten. Die Bildevidenz unterstützt diese Gruppierung insgesamt, denn alle drei unbekleideten Athleten waren durch ihren Habitus ebenso wie durch die teils spiegelsymmetrische, teils komplementäre Körperkomposition im typischen Format einer klassischen Dreier-Gruppe gestaltet. Angesichts der Ausarbeitung und allgemein akzeptierten Armhaltungen der Figuren legt die Bildevidenz zugleich aber eine Beziehungslinie zwischen den Figuren nahe, die jener durch die Inschriften hergestellten gegenläufig ist und die Figur des Agias zum End-Punkt hat, eine Bild-Folge athletischer Sieghaftigkeit von links nach rechts nämlich: Ein Athlet, Agelaos, führt einen Kranz zum Kopf; der nächste, Telemachos, setzt sich einen Kranz aufs Haupt; der dritte, Agias, trägt – so deutet es die entsprechende Ausarbeitung im Haar an – eine Binde oder einen Kranz um den Kopf, und dazu vielleicht einen weiteren Kranz in der Linken.⁴⁰ Diese rechtsläufige Beziehung der drei Figuren ist wiederum in der letzten Zeile des Epigramms des Agelaos angezeigt, in welcher der Ich-Erzähler auf die drei als ein „Wir“ verweist, das sich aus der von den Brüdern ansonsten unerreichten Menge an errungenen Sieges-Kränzen ergibt.

Zugleich öffnete die links folgende bild-schriftliche Konstellation am Monument die vielschichtige Bild-und-Schrift-Kohärenz dieser Athleten-Untergruppe wiederum: Der zur Rechten des Agelaos positionierte Daochos I., Sohn des Agias, ist wie Aknonios ganz rechts als Staatsmann in Sandalen, Chiton, thessalischer Chlamys sowie mit einer Lanze gezeigt, hier in der Rechten.⁴¹ Gleichsam verwies der begleitende Text aber auch auf den weiter rechts stehenden Athleten-Vater, Agias, dessen führender Position im Sport Daochos I. hier explizit als in seiner politischen Vorrangstellung komplementär vorgestellt wurde.⁴² Die Ich-Erzählstimme setzt das narrative Format der Beischriften für Telemachos und Agelaos fort: „Ich bin Daochos, Sohn des Agias, aus Pharsalos, der über ganz Thessalien herrscht ..., nicht mit Gewalt, sondern durch Gesetze, siebenundzwanzig Jahre lang. Mit langem und fruchtbarem Frieden und Reichtum schwoll Thessalien.“⁴³ So wurde die Athletengruppe zugleich auf der Bild-

³⁹ Bing 2014, 10–12; Day 2019, 77–79.

⁴⁰ Dohrn 1968, 34.

⁴¹ Delphi, Museum Inv. 1828; H 1,95 m. Dohrn 1968, 38f.

⁴² Bing 2014, 12.

⁴³ Die Inschrift (FD III 4, 460 Nr. 5): „Δάοχος Ἄγια εἰμί (πατρὶς Φάρσαλος) ἀπάσης | Θεσσαλίας ἄρξας, οὐ βίαι ἀλλὰ νόμῳ, | ἑπτὰ καὶ εἴκοσι ἔτη πολλῆι δὲ καὶ ἀγλαοκάρπῳ | εἰρήνηι πλούτῳ τε ἔβρου Θεσσαλίᾳ[.]“

und der Schrift-Ebene in die Rahmung durch die beiden in staatsmännischem Habitus gezeigten Figuren eingebettet, Aknonios rechts und Daochos I. links, deren spiegel-symmetrische kontrapostische Haltung ihre Funktion als Bild-Klammer für die drei Athleten noch unterstrich.⁴⁴

Trotzdem führte die Inschrift für Daochos I. einen weiteren Aspekt ein, der diese Figur sogleich prononcierte, denn dies ist die einzige Beischrift an dem Monument, in der ein Ich-Erzähler souverän und explizit unter Verwendung der ersten Person Singular seine Existenz artikuliert. Damit markierte dieser Text und mit ihm die Figur dieses Tetrarchen den Beginn einer dreiteiligen Inschriften-Sequenz zu seiner Rechten, in der die Erzählstimmen weiter durchkonjugiert wurden. Bei seinem Sohn, Sisyphos I., wird passend zu Feldherrntracht und in der Rechten gehaltenen Lanze der begleitenden Porträtstatue hervorgehoben,⁴⁵ wie Athena ihn durch ein Versprechen im Traum vor den Gefahren der Schlacht schützte: „Pallas hat dich im Schlaf nicht getäuscht, du des Daochos Sohn Sisyphos, in dem, das sie dir klar sagte, und in den Versprechen, die sie dir machte: Denn seit du das erste Mal die Waffen an den Körper anlegtest, bist Du weder vor den Kämpfen geflohen noch hast du eine Verletzung erlitten.“⁴⁶ Damit zeichnete das Epigramm am Ende auch eine explizite Verbindung zwischen Sisyphos I. und seinem Großvater, Agias, dessen Unschlagbarkeit im Wettkampf sich hier auf der Ebene der militärischen Auseinandersetzung gespiegelt fand.⁴⁷

Tobias Dohrn sah in der ausladenden Haltung der Figur des Sisyphos I. eine weitere Bezugnahme auf die Statue für Aknonios auf der rechten Seite und wertete dies als Bild-Evidenz für die kompositorische Trennung der Ahnen vom Stifter des Monuments, Daochos II., von dessen Porträtstatue sich nur Teile der Füße in Schnürsandalen erhalten haben und ebenso eine Wadenstütze, die als Halterung für eine Gewandfigur vielleicht nicht ausreichend gewesen wäre und so anzeigen mag, dass der Stifter zwar mit Schuhwerk, ansonsten aber unbekleidet dargestellt war.⁴⁸ Seine Haltung mit dem linken Standbein zeigt ihn in kompositorischer Spiegelsymmetrie zu Sisyphos I. zu seiner Linken und damit nicht getrennt von den Ahnen, sondern kompositorisch mit ihnen verknüpft.⁴⁹

Dazu dokumentiert die Schrift-Evidenz des Epigramms des Daochos II., dass in ihm die Sequenz von Erzählstimmen von Daochos I. über Sisyphos I. ihren Abschluss fand. Zugleich hebt der Text den Stifter aber klar hervor: sowohl im Layout, denn

⁴⁴ Dohrn 1968, 39.

⁴⁵ H 2,05 m. Dohrn 1968, 39f.

⁴⁶ Die Inschrift (FD III 4, 460 Nr. 6): „οὐκ ἔψευσέ σε Παλλὰς ἐν ὕπνῳ, Δαόχου υἱὲ | Σίσυφε, ἃ δ' εἶπε σαφῆ θῆκεν ὑποσχέσιαν | ἐξ οὗ γὰρ τὸ πρῶτον ἔδυσ περι τεύχεα χρωτί, | οὔτ' ἔφυγες δῆριους οὔτε τι τραῦμ' ἔλαβες.“

⁴⁷ Bing 2014, 13.

⁴⁸ Dohrn 1968, 40f.

⁴⁹ Der links von Daochos II. positionierter Sohn, Sisyphos II., ist angesichts seiner Beischrift, die auf den Vater verweist, mit dem Stifter verbunden, in dessen Richtung gebeugt er auch steht, und zugleich abgesetzt von den anderen Figuren der Gruppe.

dieses Epigramm ist als einziges am Monument auf einem einzelnen Block und nicht über zwei Blöcke hinweg angebracht, und auch inhaltlich, denn Daochos II. wird ohne Patronym vorgestellt, mit dem die anderen Figuren erscheinen. Auch verweist der Text auf das Anathem als Gabe an Apollon insgesamt;⁵⁰ und er schildert, wie die Stiftung die Familie des Tetrarchen und sein Land würdigt und stellt dabei die zwei Funktionstitel des Herrschers jeweils in einer eigenen Zeile ganz an das Ende, was sie zum einen ebenso betont haben dürfte wie die auktoriale Erzählperspektive, die an diesem Monument ansonsten nicht derart explizit gemacht ist,⁵¹ den Stifter parallel zur bildkompositorischen Gestaltung zum anderen aber auch intertextuell mit dem Dynastie-Gründer, Aknonios, verband, denn diese beiden Figuren sind am Monument explizit als thessalische Tetrarchen genannt: „Vermehrend die Trefflichkeit der zu seinem Haus gehörigen Vorfahren, diese Gaben hat er aufgestellt dem Herrscher Phoibos, seinen Stamm und die Heimat ehrend, Daochos, Lobrede gebrauchend, die einen guten Ruf zeitigt, Tetrarch von Thessalien, Hieromnemon der Amphiktyonen.“⁵² Dergestalt präsentierte sich das Epigramm in Inhalt sowie Layout als Nucleus des Monuments insgesamt und lagerte die genealogische Verortung der Figur des Stifters auf die Bildevidenz des Anathems aus.

Die visuelle Evidenz der Porträtstatuen betonte durch die gewählten Körpertypen zum einen die sportlichen Leistungen der Dargestellten (bei Agias, Agelaos und Telemachos), zum anderen ihre staatsmännischen bzw. militärischen Rollen (bei Aknonios, Daochos I. und Sisyphos I.), und dies durchaus in der Form archetypischer Rollenbilder.⁵³ Nur der Stifter und sein Sohn erschienen davon visuell abgesetzt: der erstere vielleicht in Form eines ungewöhnlich hybridisierten Habitus bestehend aus Elementen der Athleten am Monument (der unbekleidete Körper) ebenso wie jenen der Staatsmänner (die Sandalen); der letztere durch die Darstellung als unbekleideter Athlet, dessen Haltung, der Mantel und schließlich das Fehlen von Angaben zu etwaigen Wettkampfsiegen andeuten mag, dass es sich hier um eine posthume, heroisierende Darstellung handelte. Die Schrift-Evidenz der Epigramme identifizierte die Prototypen, die jeweilig dargestellten Daochiden, und unterstützte die im Bild vortragenen athletischen, politischen und militärischen Rollenbilder. Dabei passte sich die Betonung des sportlichen Wettkampfes gut in den Kontext des Heiligtums ein, ebenso wie die in Bild und Schrift wirkenden Querverweise zwischen athletischer sowie militärischer und politischer Leistungsfähigkeit das Aussagespektrum des Monuments auf Basis dieses thematischen Referenzpunktes deutlich in Richtung eines gesamthaften Staatsdenkmals ausweiteten.

⁵⁰ Bing 2014, 13f.

⁵¹ Die Inschrift (FD III 4, 460 Nr. 7): „αὔξων οἰκείων προγόνων ἀρετὰς τάδε δῶρα | στῆσεν Φοῖβω ἄνακτι, γένος καὶ πατρίδα τιμῶν | Δάοχος εὐδόξωι χρώμενος εὐλογίαί | τέτταρχος Θεσσαλῶν | ἱερομνήμων Ἀμφικτυόνων.“

⁵² Bing 2014, 13; Day 2019, 80.

⁵³ Bing 2014, 12f.

Peter Bing setzt die Funktionsweise der Inschriften auf der Daochos-Basis in Bezug zu den Epigramm-Büchern des frühen Hellenismus, in denen zuvor eigenständige Epigramme nun miteinander interagierten, und er verweist auch darauf, wie etwa in der sequentiellen Wahrnehmung der Texte innerhalb des abgeschlossenen Bereiches des thessalischen Schreines Bezüge immer wieder neu in den Blick traten, etwa wenn das inschriftliche Patronym von Sisyphos I. als Verweis auf die Figuren links und rechts von ihm gelesen werden konnten: auf seinen tatsächlichen Vater, Daochos I., oder auch auf Daochos II., eigentlich sein Sohn.⁵⁴ Die Analyse von Bild und Schrift in ihrem Zusammenspiel verdeutlicht jedoch, dass diese interaktiven Interdependenzen nicht auf die Schrift-Elemente des Monuments beschränkt waren, sondern auch a) die Evidenz der bildlichen Indices betrafen: in Bezug auf die unterschiedlichen Stadien der Kranzpräsentation durch die drei Athleten und die komplementären bzw. spiegelsymmetrischen Figurenanordnungen; ebenso wie sie b) den Bezug von Bild- und Schrift-Elementen charakterisieren – so wiederum in Bezug auf die drei Athleten, in denen Bild und Schrift ein jeweils gegenläufige Erleben unterstützten und sich zugleich in ihrem Informationsgehalt ergänzten; und auch in Bezug auf die unterschiedlichen Körpertypen der Bild-Indices, für welche die Epigramme von Daochos I. und Sisyphos I. zugleich eine Ebene des Komplementären erzeugen, indem sie politische und militärische Leistung mit der athletischen gleichsetzen.

Am Daochos-Monument waren Bild und Schrift dergestalt intentional miteinander in Zusammenspiel gebracht, dass sie ein direktes intermediales Artefakt konstituieren.⁵⁵ Dabei war als eine wesentliche Technik der Transformation der Medien hin zu solch einem Zeichenverbundsystem die Anordnung der einzelnen Komponenten zueinander eingesetzt, und dies deutlich konsequenter als am Monument für die argivischen Könige.⁵⁶ Das Layout von Bild und Schrift generierte – innerhalb des jeweiligen Zeichensystems (in der Komposition der Figuren ebenso wie der Anordnung der Inschriften zueinander) und im intermedialen Verbund (in den Bezügen zwischen Figuren und Epigrammen) – einen Horizont von Möglichkeiten für das intermediale Zusammenspiel. Das Resultat entspricht damit sehr explizit jenem von Wirth beschriebenen transmedialen Prozess der „harten Intermedialität“, in der die beteiligten Medien ihre Identität allein in Bezug zueinander und in Absetzung voneinander gewinnen.⁵⁷

Angesichts der transmedialen Choreographie, die dem Daochos-Monument als einem in dieser Form vom Zusammenspiel von zwei Medien geformten Artefakt inhärent ist, tritt die Frage nach dem konkreten räumlichen Kontext des Anathems letztlich in den Hintergrund, denn ungeachtet dessen, ob es Möglichkeiten zur Fernsicht auf die Figurengruppe gab, oder ob der Zugang aus der Mitte der dem Anathem gegenüber

⁵⁴ Bing 2014, 10. 14f. Zum Raumerleben der Epigramme vgl. Day 2019, 81.

⁵⁵ Wolff 1999, 35–41.

⁵⁶ Zum Aspekt der intermedialen Transformationstechniken: Spielmann 1998, 65.

⁵⁷ Wirth 2006, 32–34.

liegenden Längswand bzw. der westlichen Schmalseite erfolgte:⁵⁸ Die Rezipierenden wurden von den Bild-Schrift-Informationen in einen Wahrnehmungsprozess involviert, der unabhängig vom Einstiegspunkt unterschiedliche Pfade des Erlebens und Verstehens ermöglichte. Dies war ein Prozess, in dem sich die (Inter-)Aktion mit dem Monument – im Vorbeischreiten von links nach rechts bzw. rechts nach links sowie im Innehalten zum Lesen – wechselseitig beeinflusste mit der Imagination in Form der Re-Konfiguration von bereits Gesehenem und Gelesenem im Angesicht von neuen Informationen, die das Bild-Schrift-Ensemble eröffnete: ein kognitives Wechselspiel aus Kanalisierung und Synthese, das auf Seite der Rezipierenden ein besonders immersives Erleben des Monuments unterstützt haben mag.

Auf dem Weg zur Transmedialität: Ein Fazit

Die vergleichende Analyse der Verwendung von Bild und Schrift an den drei statuarischen Gruppenbildern im Apollon-Heiligtum von Delphi aus dem 5. bzw. 4. Jahrhundert v. Chr. ergibt, dass die Anatheme sich durch ihre jeweils spezifischen Formen der Intermedialität charakterisieren und differenzieren lassen. Dieses Spektrum reicht von der „weichen Intermedialität“ des Anathems der Hochklassik, dessen fragmentierter Erhaltungszustand zumindest eine durchgehend gleiche und zentrierte Ausrichtung von Bild und Schrift diagnostizieren lässt, zu den spätclassischen Varianten der „harten Intermedialität“ des Monuments der Argiver-Könige und jenes der Daochiden, die sich bei letzterem am umfänglichsten und tatsächlich transmedial umgesetzt findet.

Diese unterschiedlichen Stadien sind auch durch die jeweiligen Rezeptionsmöglichkeiten der intermedialen Artefakte gekennzeichnet: Bei der Basis der Sieben und Epigonen scheint angesichts der zentralperspektivischen Ausrichtung die Sichtbarkeit der statuarischen Elemente ebenso wie die Lesbarkeit der Inschriften in einem synchronen Akt sicher gestellt gewesen zu sein. Bei dem späteren Argiver-Monument hingegen war die Lesbarkeit der Schriftinformation aus der „Schaubild“-Perspektive des Figuren-Tableaus nicht notwendig bzw. nur in Teilen gegeben, wozu auch die Modulationen des Layouts im Textteil in Bezug auf Lettern-Größe und Laufrichtung beigetragen haben dürften. Am Punkt des gemeinsamen Erlebens von Schrift und Bild konnten sich dann weitere Elemente einer konsekutiven Rezeption ergeben, wenn etwa die Textinformation zur Überprüfung der Bildinformation leitete und umgekehrt, z.B. in Bezug auf das Verhältnis der einzelnen Ahnen zueinander. Die konsekutive Rezeptionssituation als Ausgangspunkt für die Gestaltung eines Monuments „harter Intermedialität“ ist dann auch ein wesentlicher Unterscheidungspunkt zwischen

⁵⁸ Die Rekonstruktion eines Gebäudes mit Dach und Zugang von Westen von Anne Jacquemin und Didier Laroche hat große Plausibilität, s. Jacquemin/Laroche 2001; vgl. Bing 2014, 10. Dagegen Geominy 2007, 85–88.

dem Monument der Argiver-Könige und dem einige Jahrzehnte jüngeren Anthem des Daochos, denn bei letzterem existierte prinzipiell die Möglichkeit der synchronen Sicht- bzw. Lesbarkeit beider Medien, auch wenn diese angesichts der derzeitigen Informationen zur Zugangssituation nicht notwendig den ersten Eindruck eines Rezipierenden ausmachte. Zugleich war die Rezeption des Daochos-Monuments am Punkt des gemeinsamen Erlebens von Schrift und Bild, welche sich aus den vielfältigen vor- und rückbezüglichen Elementen speiste, dann nochmals deutlich stärker von einer konsekutiven Rezeption geprägt als dies beim Anthem der Argiver-Könige der Fall war. Hierin kristallisiert sich das transmediale Design des Daochos-Monuments.

Die vergleichende Analyse der intermedialen Intensitäten der drei statuarischen Gruppenbilder unterstützt eine rezeptionsästhetische und praxeologische Präzisierung jener Aspekte, die in der bisherigen klassisch-archäologischen Forschung unter Verwendung von Parametern wie der Selbstständigkeit in Bezug auf Betrachter oder der Schaufront charakterisiert wurden. Für unser Verständnis der Entwicklung griechischer Skulptur von der Klassik zum Hellenismus ergibt sich daraus schließlich eine Neubewertung: So zeichnen sich aus dieser Perspektive die Gruppen der Hochklassik weniger dadurch aus, dass sie einen Austausch zwischen gleichberechtigten Partnern – zwischen Monument und Rezipierenden – ermöglichten, sondern vielmehr dadurch, dass die Informationen der zum Einsatz gebrachten Medien einen klar kanalisierter Dialog generierten, in welchem Bild und Schrift jeweils dieselben Informationen innerhalb der Gegebenheiten ihres Mediums kommunizierten, und so von den Rezipierenden ohne Notwendigkeit für eine darüber hinaus weisende intermediale Synthese aufgenommen werden konnten. Bei den spätklassischen Monumenten andererseits resultierte die mediale Hybridbildung in der Notwendigkeit zu deutlich komplexeren Syntheseleistungen auf Seiten der Rezipierenden, wobei an den Monumenten der Argiver-Könige und der Daochiden jeweils unterschiedliche Intensitäten einer rezeptionsästhetischen Präfiguration zu beobachten sind – Syntheseleistungen, welche die Rezipierenden gerade nicht auf Distanz zu den Monumenten gehalten, sondern sie interaktiv in die monument-gestützten Medienereignisse eingebunden haben dürften.

Bibliographie

- Bing, Peter (2014), „Inscribed epigrams in and out of sequence“, in: Annette Harder, Remco F. Regtuit u. Gerrigje C. Wakker (Hgg.), *Hellenistic Poetry in Context*, Leuven, 1–24.
- Bommelaer, Jean-François (1991), *Guide de Delphes: le site*, Paris.
- Bommelaer, Jean-François (1992), „Monuments Argiens de Delphes et d'Argos“, in: Marcel Piérart (Hg.), *Polydipsion Argos: Argos de la fin des palais mycéniens à la constitution de l'état classique* (Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément 22), Athen, 265–303.
- Borbein, Adolf H. (1973), „Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 43–212.

- Borbein, Adolf H. (1995), „Die bildende Kunst Athens im 5. und 4. Jahrhundert“, in: Walter Eder (Hg.), *Die athenische Demokratie im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart, 430–467.
- Bourguet, Émile (1929), *Inscriptions de l'entrée du sanctuaire au Trésor des Athéniens* (Fouilles de Delphes III.1), Paris.
- de la Coste-Messelière, Pierre (1949), „Listes Amphictioniques du IV siècle“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 73, 201–247.
- Day, Joseph W. (2019), „The ‚Spatial Dynamics‘ of Archaic and Classical Greek Epigram: Conversations among Locations, Monuments, Texts, and Viewer-Readers“, in: Andrej Petrovic, Ivana Petrovic u Edmund Thomas (Hgg.), *The Materiality of Text: Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Leiden/Boston, 73–104.
- Dohrn, Tobias (1968), „Die Marmor-Standbilder des Daochos-Weihgeschenks in Delphi“, *Antike Plastik* 8, 33–52.
- Ebert, Joachim (1972), *Griechische Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen*, Leipzig.
- Geominy, Wilfred (1998), „Zum Daochos-Weihgeschenk“, *Klio* 80, 369–402.
- Geominy, Wilfred (2007), „The Daochos Monument at Delphi: The Style and Setting of a Family Portrait in Historic Dress“, in: Peter Schultz, Ralf von den Hoff (Hgg.), *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*, Cambridge/New York, 84–98.
- Hintzen-Bohlen, Brigitte (1990), „Die Familiengruppe. Ein Mittel zur Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 105, 129–154.
- Homolle, Théophile (1897), „Ex-voto trouvés à Delphes“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 21, 592–598.
- Homolle, Théophile (1899), „Lysippe et l'ex-voto de Daochos“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 23, 421–485.
- Ioakimidou, Chrissula (1997), *Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit*, München.
- Jacob-Felsch, Margrit (1969), *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen.
- Jacquemin, Anne (1999), *Offrandes monumentales à Delphes*, Athen/Paris.
- Jacquemin, Anne/Laroche, Didier (2001), „Le monument de Daochos ou le trésor des Thessaliens“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 125, 305–332.
- Jeffery, Lilian Hamilton (1961), *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Oxford.
- Kreikenbom, Detlev (2003), „Raumkonzeptionen in der nachparthenonischen Plastik“, in: Peter Bol (Hg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (Passavant-Symposium, 8.–10. Dezember 2000), Möhnesee, 183–208.
- Löhr, Christoph (2000), *Griechische Familienweihungen: Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.*, Rahden.
- Lorenz, Katharina (2016), *Ancient Mythological Images and their Interpretation: An Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History*, Cambridge.
- Maass, Michael (1993), *Das antike Delphi: Orakel, Schätze und Monumente*, Darmstadt.
- Marcadé, Jean (1953), *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, Paris.
- Palagia, Olga/Herz, Norman (2002), „Investigation of Marbles at Delphi“, in: John J. Herrmann, Norman Herz u. Richard Newman (Hgg.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone* (ASMOSIA 5: Konferenz der Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Boston, 1998), London, 240–249.
- Pomtow, Hans (1908), „Studien zu den Weihgeschenken und der Topographie von Delphi II“, *Klio* 8, 73–120.

- Pouilloux, Jean (1960), *Topographie et architecture: La région nord du sanctuaire* (Fouilles de Delphes II), Paris.
- Pouilloux, Jean (1976), *Épigraphie: Les inscriptions de la terrasse du Temple et de la région nord du sanctuaire* (Fouilles de Delphes III.4), Paris.
- Pouilloux, Jean/Roux, Georges (1963), *Énigmes a Delphes*, Paris.
- Poulsen, Frederik (1908), „Recherches sur quelques questions relatives à la topographie de Delphes“, *Bulletin de l'Académie Royale de Danemark* 6, 331–425.
- Preuner, Hermann Erich (1899), *Ein delphisches Weihgeschenk*, Bonn.
- Schwyzler, Eduard (1923), *Dialectorum Graecarum exempla epigraphica potiora*, Leipzig.
- Scott, Michael (2014), *Delphi. A History of the Center of the Ancient World*, Princeton.
- Spielmann, Yvonne (1998), *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München.
- Steuben, Hans von (1999), „Zur Komposition des Daochos-Monumentes“, in: Hans von Steuben (Hg.), *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, Mönchensee, 35–38.
- Vatin, Claude (1991), *Monuments votifs de Delphes*, Rom.
- Will, Ernest (1938), „À propos de la base des Thessaliens à Delphes“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 62, 289–304.
- Wirth, Uwe (2006), „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller (Hgg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Fragen*, Göttingen, 19–38.
- Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam.

IV Exploring Image and Text Beyond Grand Sculpture

Caterina Maderna

Das Ideal der guten Ehefrau

Text und Bild – von Griechenland nach Rom

Ungeachtet seines Obertitels wird sich dieser Beitrag nicht mit einer tiefer gehenden inhaltlichen Diskussion derjenigen Eigenschaften und Rollen beschäftigen, welche in der sogenannten Klassischen Antike nahezu universell als vorrangige Tugenden idealer Ehefrauen gerühmt sowie als Voraussetzungen für erfolgreiche und harmonische Ehen definiert wurden. Umspannen sie doch einen weitgehend normierten Katalog, den man bewusst simplifizierend auf folgenden Nenner bringen könnte: Die perfekte Ehefrau ist ihrem Mann stets treu und in Liebe ergeben, gebärt wunderbare Kinder, trägt als fleißige und effektive Verwalterin zum Wohlergehen des Hausstandes und der Familie bei, ist sparsam, jedem Geschwätz abgeneigt, in keiner Weise streitsüchtig, glänzt durch eine tadellose, bescheidene und züchtige Lebensführung und ist dabei natürlich auch noch bildschön. Eine Topik, die sich in ihrem grundsätzlichen Inhalt mit nahezu identischen Formeln in Bildern ebenso wie in Texten – in letzteren zudem sowohl in der griechischen, als auch in der römischen Literatur, Rhetorik und Epigraphik sowie im Imperium Romanum dann reichsweit und konstant bis in die Spätantike hinein – fassen lässt. Zumal die mittlerweile zu einem nachgerade immensen Umfang angewachsene diesbezügliche Genderforschung in den letzten Jahrzehnten – zwar leider nicht unisono, jedoch immerhin in durchaus zahlreichen intelligenten Perspektiven – bereits sehr zu Recht auf signifikante materielle wie inschriftliche Zeugnisse hingewiesen hat, welche eine nicht unerhebliche Divergenz dieses ebenso klischeehaften wie stereotyp wiederholten Tugendkanons zu den jeweils realen Lebenswirklichkeiten der antiken Gemeinschaften dokumentieren.¹ Widersprüchlichkeiten, welche sich kaum zufällig in ganz ähnlicher Weise manifestieren würden, wenn man die Geschlechterrollen unserer sogenannten westlichen Gesellschaften der ausgehenden

¹ Aus der nachgerade überbordenden Fülle der einschlägigen Forschung vgl. an dieser Stelle lediglich exemplarisch die perspektivisch unterschiedlichen Studien zu den leitbildhaften Frauenrollen Roms von Hallett 1984, bes. 3–61; Forbis 1990; Bauman 1992; Claassen 1998; Cluett 1998; Hemelrijk 1999; Gardner 1999; Setälä/Savunen 1999; Günther 2000; Truschnegg 2000; Vigneron/Gerkens 2000; Dettenhofer 2002; Mauritsch 2002; Pölonen 2002; Setälä 2002b; Schubert 2002; Truschnegg 2002; Vuolanto 2002; Buonopane 2003; Dixon 2004; Engel 2003; Hallett 2004; Hemelrijk 2004; Hirschmann 2004; Woodhull 2004; Buonopane/Cenerini 2005; Ewald 2005; Berdowski 2007; Flemming 2007; Bielman Sánchez 2008; Boëls-Janssen 2008; Centlivres Challet 2008; Hemelrijk 2008; Carlon 2009; Hemelrijk 2009; Hutmacher 2010; Rühl 2010; Boatwright 2011; Hänninen 2011; Milnor 2011; Reitzenstein-Ronning 2011; Soraci 2011; Kaden 2012; Dolansky 2012; Mustakallio 2012; Centlivres Challet 2013; Eck 2013; Hindermann 2013; Harders 2014; Keegan 2014; Lamberti 2014; Caldelli 2015; Šterbenc Erker 2015; Becker 2016; Chatelard/Stevens 2016; Lovén 2016; Kubler 2017; Šterbenc Erker 2018; Caterina 2019; Keith 2019; Pasco-Pranger 2019; Deminion 2020; Hemelrijk 2021.

40er bis frühen 70er Jahre allein auf der Basis der zwar in ihrem programmatisch-ideologischen Anspruch durchaus signifikanten, jedoch kaum in einem wirklich umfassenden Sinn die soziale Realität widerspiegelnden Konstrukte der Produktwerbung dieser Jahrzehnte vermitteln und bewerten wollte.² Vielmehr soll das Thema lediglich als ein Fallbeispiel dienen, um einige interessante Aspekte derjenigen gestalterischen Formen zu beleuchten, in denen diese Stereotypen in den antiken Bildmedien inszeniert wurden, wobei vorzüglich die exemplarische Analyse eines signifikanten Monumentes der römischen Sepulkralkunst das gerade in diesem Umfeld nicht selten bemerkenswert intensive Zusammenspiel von Bild und Text³ dokumentieren sowie ein Licht auf die starken Impulse werfen kann, welche hier aus Griechenland nach Rom und Italien ausstrahlten.

Dass allein schon die Entstehung figürlich dekoriertes Grabmonumente in der späten römischen Republik entscheidende Anstöße aus dem sogenannten griechischen Osten erhielt und zudem bemerkenswerterweise von einem eklatanten Anstieg an Inschriften im 2. und 1. Jh. v. Chr. begleitet war,⁴ ist bekannt und spiegelt sich beispielsweise eindrücklich in dem wohl im zweiten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. entstandenen, wenn auch leider ohne zugehörige Inschrift erhaltenen Grabrelief von der Via Statilia (Abb. 1) wider.⁵ Denn für die Darstellung der lebensgroßen Figuren eines Ehepaars griff man hier sicher nicht zufällig auf bildliche Präsentationsformen zurück, welche sich im fortgeschrittenen Hellenismus vor allem, aber nicht nur im östlichen Griechenland entwickelt hatten und die sich von den vorangehenden klassischen Grabszenen vor allem dadurch unterschieden, dass die Verstorbenen und ihre Familienmitglieder nun oft nicht mehr wie zuvor in mehr oder weniger ausgeprägten Gesten der Zuwendung miteinander interagierten, sondern sich in ruhiger Frontalität den Betrachtern zuwandten und damit assoziativ an Ehrenstatuen erinnerten. Darüber hinaus reflektiert der Körper der Römerin hier einen hellenistischen, zuerst auf sepulkralen Denkmälern aus Smyrna und Rheneia nachweisbaren Figurentypus, dessen inhaltliche Implikationen im römisch-italischen Raum dann bekanntlich bald so sehr mit einer ausdrücklichen Vermittlung der weiblichen *pudicitia* verknüpft wurden, dass nicht nur eine sehr große Zahl der Grabreliefs sämtlicher Nekropolen Italiens sowie der römischen Provinzen verstorbene Frauen in dieser Weise bildlich feierten, sondern ebenso zahlreiche rundplastische Ehrenstatuen bis weit in die späte Kaiserzeit

² Vgl. etwa Wilk 2002; Eck 2008.

³ Zur grundsätzlichen Fragestellung eindrücklich etwa Eck 2010, bes. 1–44. 55–76. 275–310; Feraudi-Gruénais 2014.

⁴ Panciera 2008, 361 zählt für das Jahr 2008 im Kontrast zu 22 bzw. 36 bekannten Inschriften aus dem 4. bzw. 3. Jh. v. Chr. für das 2. und 1. Jh. v. Chr. 695 bzw. 681 bis zu diesem Zeitpunkt bekannte epigraphische Zeugnisse.

⁵ Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. MC 2142, Travertin, 179 × 89 × 43 cm, 2. Viertel 1. Jh. v. Chr.: Kockel 1993, 94f. Kat. Nr. B 1, Taf. 10 a. 12 a–b. 14 a–b; Alexandridis 2000, 14f. Abb. 1; Stewart 2003, 95 Abb. 13; Olson 2015, 435f. Abb. 24. 8–9.



Abb. 1: Grabrelief eines Ehepaares von der Via Statilia, 2. Viertel 1. Jh. v. Chr., Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini.

hinein in diesem Schema in Auftrag gegeben wurden.⁶ Auch die Haltung des Mannes entspricht weitgehend derjenigen hellenistisch-griechischer Mantelfiguren mit Armschlinge, wie sie auf Grabreliefs ebenso wie in der Rundplastik seit dem 2. Jh. v. Chr. zahlreich vorkommen,⁷ denn tatsächlich lassen nur der leicht geschwungene Saum seines Obergewandes sowie die *lacinia* vor seinem rechten Schienbein erkennen, dass er kein griechisches Himation, sondern die römische *toga exigua* trägt.

⁶ Vgl. etwa das um 150 v. Chr. entstandene ostgriechische Grabrelief eines Ehepaares in Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. I./3/2.1: Pfuhl/Möbius 1977–79, Taf. 89; oder die beiden spät-hellenistischen Grabreliefs aus Smyrna und Ephesos in Paris, Louvre MND 433 und 434: Pfuhl/Möbius 1977–79 Taf. 68; Schmidt 1991, 88 Abb. 18; Breuer 1995, 78 Abb. B 45. Zum sog. ‚Pudicitia-Typus‘ und seinen Varianten: Schmidt 1991, 11–14; Zanker 1993; Alexandridis 2000; Stewart 2003, 93f.; Alexandridis 2004, bes. 261–265; Markoulidou 2007; Dillon 2010, 87–91.

⁷ Vgl. etwa die wohl um 100 v. Chr. entstandene Bildfeldstele eines Verstorbenen in Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 4958: Pfuhl/Möbius 1977–79, Taf. 44 Abb. 223; das Grabrelief in Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. S. N. Ns 1: Zanker 1993, 216 Abb. 4; sowie die bekannte, 138/37 v. Chr. angefertigte Statue des Dioskurides aus Delos, wobei die ihm zur Seite gestellte Kleopatra ebenfalls eine Variante des ‚Pudicitia-Typus‘ zur Schau stellt: Delos, Archäologisches Museum, Inv. A 7763 und A 7797. Zu den viel diskutierten Statuen zuletzt: Dillon 2010, 58f. 89 Abb. 39–41; Queyrel 2013, 103–105 Abb. 2; Dillon 2013, 211; Griesbach 2014, Abb. 1–3; Biard 2017, 335–337. 350 Taf. 37. Zur Typologie allgemein auch Zanker 1993; Zanker 1995; Filges 2000.

Betrachtet man vor dieser Folie ein viel beachtetes, wohl in sullanischer Zeit in Auftrag gegebenes Grabrelief von der Via Nomentana in Rom (Abb. 2)⁸, so scheint dieses auf vielfachen Ebenen und nicht zuletzt angesichts seiner frühen Entstehung besonders bemerkenswert. Zunächst fällt sofort ins Auge, welche bedeutende Rolle für die optische Gesamtwirkung des Denkmals den beiden zweifellos von professionellen Schreibern eingetragenen Texten zugewiesen wurde, welche sein figürliches Bild begleiten. Denn in großen, zwar etwas unregelmäßigen, jedoch sorgfältig in den Stein eingemeißelten und wohl auch ursprünglich eingefärbten Lettern rahmen die Inschriften das in einem räumlich eingetieften Bildfeld dargestellte Paar links und rechts, als wären sie gleichsam in die breiten Pfeiler eines Tores eingetragen.⁹

]RELIVS · L · L	AVRELIA · L · L
]ERMIA	PHILEMATIO
]NIVS · DE COLLE	VIV · PHILEMATIVM · SVM
VIMINALE	AVRELIA · NOMINITATA
]AEC · QVAE · ME · FAATO	CASTA · PVDENS · VOLGEI
PRAECESSIT · CORPORE	NESCIA · FEIDA · VIRO
CASTO	VIR · CONLEIBERTVS · FVII
]ONIVNXS · VNA · MEO	EIDEM · QVO · CAREO
PRAEDITA · AMANS	EHEV
ANIMO	REE · FVIT · EE VERO · PLVS
]DO · FIDA · VIRO · VEIXSI[SVPERAQVE · PARENS
STVDIO · PARILI QVM	SEPTEM · ME · NAATAM
]VLLA · IN AVARITIE	ANNORVM · GREMIO
CESSIT · AB · OFFICIO	IPSE · RECEPIT · XXXX
]VRELIA · L · L	ANNOS · NESCI · POT[
	ILLE · MEO · OFFICIO · EO[
	ADSIDVO · FLOREBAT · AD O[

8 London, British Museum, Inv. 1867,0508.55. 1592 an der Via Nomentana, Vigna Martella, in Rom gefunden. Die rechte Seite der Platte ist beschädigt, jedoch kann die Inschrift anhand von Manuskripten des Sirmondus (ms. Paris Lat. 1419. 458) und des Donius (ms. Vaticanus 7113f. 91) aus der Zeit vor der Zerstörung ergänzt werden. 1. Viertel 1. Jh. v. Chr., Travertin 58,42 × 104,14 cm: Hoffer 1988, 336–338 Kat. Nr. 188 mit Abb.; Sebesta 1994; Treggiari 1996, 120f. Abb. 3; Chioffi 1999, 14–17 Nr. 4, Abb. 4; Koortbojian 2006 (mit weiterer Lit.); D’Ambra 2007, 82f.; Faßbender 2007, 181 Nr. 6. 191 Nr. 130; Massaro 2007 b (mit ausführlicher Analyse der Texte und der epigraphischen Forschungsgeschichte); Rawson 2010, 335–337 Abb. 15.1; Hänninen 2011, 52f.; MacLachlan 2013, 156; Massaro 2013, 375f. 384. 399 Abb. 11; Boex 2014, 210–219; Roller 2014; Osgood 2014, 128–130 Abb. 18; Stewart 2014, 180–183. 238 Abb. 63; Edmondson 2015, 569f. Abb. 26,3; Wellebrouck 2017, 259f. 354 Abb. L 30; Hemelrijk 2021, 24–26.

9 *CIL* 1² 1221 = *CIL* VI 9499 = *ILLRP* 793 = *ILS* 7472 = *CLE* 959: „L.Au]relius L[uci] l[ibertus] | [H]ermia | [la]ninus de colle | Viminale | h]aec quae me faato | praecessit corpore | casto | [c]oniunxs una meo | praedita amans | animo | [fi]do fida viro veixsi[t] | studio parili qum | nulla in avaritie | cessit ab officio | [A]urelia L. L. || Aurelia L[uci] l[iberta] | Philematio | viva Philematium sum | Aurelia nominata | casta pudens volgei | nescia feido viro | vir conlibertus fuit | eidem quo careo | eheu | ree fuit ee vero plus | superaque parens | septem me naatam | annorum gremio | ipse recepit XXXX | annos nata necis pot[rior] | ille meo officio | adsiduo florebat ad o[mnis].“



Abb. 2: Grabrelief des Aurelius Hermia für seine Frau Aurelia Philematium, sullanisch, London, British Museum, Inv. 1867,0508.55.

Bei den Texten handelt es sich um zwei direkte Reden die unmittelbar aufeinander bezogen sind. So spricht der Auftraggeber des Grabmals – nach dem Titulus:

Aurelius Hermia, Freigelassener des Lucius, Metzger im Handel auf dem Hügel Viminal: „Sie, die mir im Tod vorausgegangen ist mit reinem Körper war meine eine und einzige Frau, mit einem liebenden Geist lebte sie treu ihrem treuen Mann; immer heiter, selbst in bitteren Zeiten, vernachlässigte sie nie ihre Pflichten.“

Und seine verstorbene Ehefrau Aurelia Philematium, Freigelassene des Lucius – bestätigt dann das von ihm formulierte Tugendlob mit den Worten:

„Als ich lebte wurde ich Aurelia Philematium genannt, eine Frau, rein und bescheiden, ohne Kenntnis des gemeinen Volkes, treu ihrem Mann. Mein Mann, den ich jetzt traurig vermisse, war ein Mitfreigelassener. Oh weh! Er war wahrlich selbst mehr als ein Verwandter für mich. Als ich sieben Jahre alt war, nahm er mich auf seinen Schoß [gemeint ist wohl in seinen Schutz]. Nun bin ich vierzig und in der Gewalt des Todes. Durch meine beständige und nahe Fürsorge blühte er auf in den Augen der anderen.“

Das Grabmonument war demnach, wie die initialen Tituli der Texte verkünden, von einem griechisch-stämmigen Freigelassenen namens Lucius Aurelius Hermia für seine mit 40 Jahren verstorbene Ehefrau Aurelia Philematium, beide als *conliberti* eines Lucius Aurelius, in Auftrag gegeben worden. Stellt man in Rechnung, wie sehr sich die große Masse der Liberti darum bemühte, in ihrer Selbstdarstellung den Leitbildern der Eliten der römischen Gesellschaften zu entsprechen, so wird man sich weniger wundern, dass sich Aurelias Tugendlob inhaltlich in Nichts von denjenigen Eigenschaften

unterschied, welche die Literatur ebenso den als vorbildlich gefeierten Patrizierinnen wie etwa Cornelia, Caecilia Metella oder Turia bescheinigte, obwohl Hermia ‚nur‘ den Beruf eines Metzgers ausübte.¹⁰ Wohl mag jedoch die anspruchsvolle formale Gestaltung der beiden Reden überraschen. Denn diese gehören zu den ältesten bisher fassbaren lateinischen Grabepigrammen in der Form elegischer Distichen – mit einem die Rede der Aurelia abschließenden Hexameter. Neigt zumindest der Archäologe doch unwillkürlich dazu, metrisch komponierte Grabinschriften eher im Umfeld der Eliten zu verorten. Ein Trugschluss, denn tatsächlich sind, von den Elogen für die Scipionen abgesehen,¹¹ die frühesten bisher bekannten im Versmaß verfassten sepulkralen, aber auch Motiv-Inschriften in deutlich überwiegender Anzahl gerade im Milieu der Freigelassenen zu verorten, wie etwa ein zwar deutlich holpriger als die Reden unseres Reliefs komponiertes, jedoch immerhin ausschließlich aus Hexametern und elegischen Distichen bestehendes Tugendlob für eine Freigelassene namens Pomponia Eleusis aus der Regio II von Beneventum dokumentiert.¹² Bezeichnend scheint ferner, dass in den frühen metrischen Grabinschriften für männliche Freigelassene, ganz wie bei unserem Metzger, stets auch deren Berufe stolz genannt werden, wie exemplarisch

10 Wie groß auch später noch bei Mitgliedern gerade dieses Berufsstandes das Bedürfnis sein konnte, sich den Leitwerten der Eliten als ebenbürtig zu erweisen, können zwei im letzten Drittel des 2. Jhs. n. Chr. entstandene Grabreliefs in der Villa Albani und in der Dresdner Skulpturensammlung exemplarisch veranschaulichen. Ersteres zeigt in seiner linken Hälfte einen Angestellten des Tiberius Iulius Vitalis in einer ärmellosen langen Tunica mit einem Hackmesser bei der Arbeit an einem Schweinekopf auf einem hohen Haublock, über dem an einem *canarium* ein Eberkopf, ein Schinken, ein Schweinebauch, eine Speckseite und eine Lunge hängen. Wohingegen er selbst sich rechts davon in einer im Verhältnis riesigen Büste seinen Betrachtern zuwendet. Einem ‚Denkmal‘ für die Nachwelt, welches nicht nur mit einer eleganten Inschriftentafel versehen ist, sondern ihn auch noch mit Panzer und Paludamentum in einem militärischen Habit und mithin in einer Rolle präsentiert, welche er in seinem wirklichen Leben nie eingenommen hatte: Rom, Villa Albani, Inv. 11 – *CIL* VI 9501; Zimmer 1982, 96f. Nr. 5 mit Abb.; Bol 1989, 28–30 Nr. 3 Taf. 5 (G. Lahusen); Chioffi 1999, 36f. Nr. 26 mit Abb. Und im Bild des bekannten Dresdner Reliefs blickt man nicht nur in einen mit frischer Ware gut bestückten Fleischerladen, in welchem der stolze Schweinemetzger gerade bei der Arbeit ist, sondern zusätzlich auch noch in einen Nebenraum, in welchem die Frau des Ladenbesitzers als vornehme und gebildete Matrone in einem eleganten Sessel mit Fußschemel gerade mit einem Polyptychon beschäftigt ist: Dresden, Staatliche Skulpturensammlung, Inv. 415 – Zimmer 1982, 94 Abb. 2; Knoll 1993, 46 Abb. 25.

11 Zu den viel diskutierten Scipionen-Epigrammen exemplarisch: Kruschwitz 2002, 32–107 (mit umfangreicher Forschungsgeschichte); Faßbender 2007, 182–184 Nr. 13–18; Morelli 2007; Massaro 2008; Morelli 2019.

12 Benevento, Museo del Sannio, *CIL* I 3197 = *CIL* I² 3197 = *AE* 1968, 142: „*Heic est illa sita felix Pomponia Eleusis quae eximia | virtute animi peperit sibi laudem | [se]x sibi praemisit simili vir[tu]te et amore <c=Q>um gemitu [[Rufi]] | Rufi nomine ut est Helenus | nei mirere hospes quis eam | seic laudibus laudet ut me[r]uit parque est patronus | qui manumisit.*“ „Hier liegt die glückselige Pomponia Eleusis, die sich durch ihre herausragende Tugend Lob verdiente. Sechs Kinder waren ihr vorausgegangen, ähnlich in Tugend und Hingabe, begleitet von Rufus Trauer, dessen Name Helenus ist. Wundere dich nicht, Passant, wenn du liest, dass sie mit Lob überschüttet wird, weil sie es verdient hat, und ihr Patron auch, der sie befreite.“ Massaro 2007 b, 134f. (mit weiterer Lit.); Massaro 2013, 374f.; Morelli 2019, 430f.

das weitgehend aus jambischen Senarii bestehende Epigramm für den Perlenhändler Caius Atilius Euhodus zeigt,¹³ welches von einem nahezu zeitgleichen ähnlichen für einen Hersteller von Tafelgeschirr aus Edelmetall namens Maecius Lucius Philotimus sowie einem womöglich sogar schon im 2. Jh. v. Chr. verfassten für einen Sklaven und Schauspieler namens Protogenes ergänzt werden kann.¹⁴

Betrachten wir jetzt das von den Texten im Zentrum gerahmte Bild des Reliefs, so wird auf Anhieb deutlich, wie sehr man sich hier darum bemüht hatte, die Darstellung des Ehepaars dann auch in einer unmittelbaren figürlichen Entsprechung zu den Inhalten der beiden Reden zu gestalten. Wie bei den römischen Freigelassenenreliefs geläufig, trägt Aurelius Hermia stolz die römische Toga, während seine Frau, zum Zeichen der Rechtmäßigkeit ihrer ehelichen Verbindung mit Tunica und Palla bekleidet, in einer Variante des bereits angesprochenen sogenannten Pudicitia-Typus

13 Rom, Via Appia, nah beim ‚Torre Selce‘ *in situ*: CIL I² 1212 = CLE 74, 1. Jh. v. Chr. Die ersten drei Verse der Inschrift bestehen aus zum Teil irregulären jambischen Senarii, während das Subscriptum nicht metrisch gestaltet ist: „*Hospes resiste et hoc ad grumum ad laevam aspice ubei | continentur ossa hominis boni misericordis amantis | pauperis rogo te viator monumento hic ni(hi)l male feceris | C(aius) Ateilius Serrani l(ibertus) Euhodus margaritarius de sacra | via in hoc monumento conditus est viator vale | (vacat) | ex testamento in hoc monumento neminem inferri neque | condi licet nisei eos lib(ertos) quibus hoc testamento dedi tribuque.*“ „Fremder, bleib stehen und schau dir diesen kleinen Hügel zu deiner Linken an, der die Gebeine eines guten, die Armen liebenden Mannes birgt. Ich bitte dich Reisender, dass du diesem Monument nichts Schlechtes antust. Caius Ateilius Euhodus, Freigelassener des Serranus, Perlenhändler an der Via Sacra, für den dieses Denkmal errichtet wurde. Leb wohl Reisender. (Leerzeile). Dem (meinem) letzten Willen gemäß ist es nicht erlaubt, jemand (anderen) hier zu bestatten, mit Ausnahme der Freigelassenen, denen ich dies in meinem Testament gewährt und gestattet habe.“ Massaro 2007 a, 159–160; Boex 2019, 146–151 (mit weiterer Lit.).

14 Verschollen, aus Rom. CIL I² 1209 = CLE 848, wohl 1. Hälfte 1. Jh. v. Chr., Zeilen 1, 2 und 4 jambische Senarii; der Text weist ebenso auffallende Übereinstimmungen mit dem von Gellius (Gell. 1, 24) überlieferten Grabepigramm des um 130 v. Chr. in Tarent gestorbenen Dichters Marcus Pacuvius wie mit dem Epitaph für Scipio Barbatus (CIL I² 6–7) auf: „*Adulescens tam et si properas | hic te saxolus rogat ut se | aspicias deinde ut quod scriptust | legas hic sunt ossa Maeci Luci sita | P(h)ilotimi vasculari hoc ego voleba(m) | nescius ni esses vale posteris ius | L(uci) Maeci L(uci) l(iberti) Salvi Manchae Manche f(iliae) | Rutilia Rutiliae l(iberta) Hethaera | Maecia L(uci) f(ilia).*“ „Junger Mann, auch wenn du es eilig hast, bittet dich dieser kleine Stein, dass du ihn betrachtest und dann liest, was auf ihm geschrieben steht: Hier ruhen die Gebeine des Maecius Lucius Philotimus, Geschirrhändler. Das will ich, dass dir nicht unbekannt sei, leb wohl. Für die Nachkommen gilt dies Recht (dort bestattet zu werden): Lucius Maecius Salvus, Freigelassener des Lucius, Mancha, Tochter der Mancha, Rutilia Hethaera, Freigelassene der Rutilia, Maecia, Tochter des Lucius.“ Massaro 2007 a, 139–140; Boex 2019, 138 Anm. 76. 141–146. Womöglich sogar noch in das zweite Viertel des 2. Jhs. v. Chr. ist die metrische, aus daktylischen Hexametern (?) bestehende Grabinschrift eines Sklaven und Schauspielers namens ‚Protogenes‘ zu datieren, welche später etwa 80 km von Rom entfernt bei Preturo in eine Kirchenwand eingemauert wurde: CIL I 1297 = CIL I² 1861 = CLE 361. „*Protogenes Cloul(ei) | suauei heice(i) situs | mimus plouruma que | fecit populo souei | gaudia nuges.*“ „Protogenes, der Sklave des Cloulius, der charmante Mime, ist hier beigesetzt, der dem Volk sehr viel Freude bereitet hat mit seinen Scherzen.“ Übersetzung nach Kruschwitz 2002, 110. Ebenda 108–115 auch ausführliche Analyse der Inschrift und ihrer Forschungsgeschichte; Massaro 2013, 369.

auftritt. Allerdings maß man dem Habitus des Paares hier augenscheinlich nicht nur als Statussymbol einen Wert bei, sondern legte, wie die Beweglichkeit sowie die differenzierte Schilderung der Gewandfalten und Körperformen der Figuren zeigt, auch auf eine lebendige Wirkung sowie ausdrückliche Eleganz ihrer beider Erscheinungen Gewicht, welche sich nicht zuletzt in der sorgfältigen Beschreibung ihres Schuhwerks widerspiegelt. Darüber hinaus wies die Darstellung – ganz anders, als bei dem Grabrelief von der Via Statilia und letztendlich am ehesten den noch spätclassischen Traditionen griechischer Sepulkraldenkmäler verwandt – der interagierenden Gestik der einander zugewandten Eheleute eine bedeutende Rolle zu. Dass der zweifellos nicht zuletzt auch mit beträchtlichen Mehrkosten verbundene Anspruch des Grabsteins von der Via Nomentana mithin in Text und Bild erheblich über die große Menge derjenigen sogenannten ‚Fenstergucker‘ der späten Republik hinausging, welche in der Folge unsere mit dem Milieu der Freigelassenen verknüpften generellen Vorstellungen entscheidend geprägt haben, bedarf wohl kaum einer weitergehenden Erläuterung. Ein Umstand, der Valentin Kockel denn wohl auch dazu veranlasste, das Denkmal nicht in sein umfangreiches Kompendium der Porträtreiefs auf stadtrömischen Grabbauten mit aufzunehmen.¹⁵ Nicht genug damit ist zudem auch die sprechende Gestik, mit welcher die Verbundenheit unseres Paares geschildert wurde, ausgesprochen ungewöhnlich. Handelt es sich hier doch keineswegs um die in diesem Ambiente geläufige Form der *dextrarum iunctio*, welche als ursprünglich griechisches Motiv der *dexiosis* ebenfalls nach Rom gleichsam exportiert wurde und dort in entsprechenden Kontexten dann analog für eine Versinnbildlichung der unverbrüchlichen *concordia* von Eheleuten stand.¹⁶ Denn auch wenn ausgerechnet an der sensiblen Stelle über den Armen und zwischen den Köpfen des Paares ein tiefes Stück des Reliefhintergrundes womöglich als Folge einer Zweitverwendung des Denkmals durch ein tiefes Loch beschädigt ist, bleibt doch nach wie vor ersichtlich, dass die verstorbene Aurelia ursprünglich nicht nur ihre beiden Hände zu seiner Rechten emporwinkelte, sondern diese auch noch mit ihrer Linken von unten zu sich heraufzog und ihren Kopf herabneigte, um sie zu küssen.¹⁷ Eine eminent intensive Versinnbildlichung ihrer unbedingten Verbundenheit mit und über den Tod hinausgehenden Liebe zu dem Überlebenden, welche man allerdings nicht allzu rasch in einer heutigen Perspektive als Zeichen einer wie auch immer gearteten Demut oder gar Unterwerfung interpretieren sollte.¹⁸ Umso mehr, als dieses Motiv sonst meines Wissens nach weder in der griechischen noch in

¹⁵ Kockel 1993, 234 Anhang II Nr. 1.

¹⁶ Eine Beobachtung, die zwar auch schon Valentin Kockel (Kockel 1993, 234 Anhang II Nr. 1) machte, dessen Anmerkung, man habe hier stattdessen einen „hellenistischen Abschiedsgruß“ dargestellt, allerdings eher fragwürdig als hilfreich scheint. Vgl. beispielsweise im Rekurs auf die ältere Forschung auch Hofter 1988, 338: „Der etwas unbeholfen dargestellte Handschlag [...]“; MacLachlan 2013, 156 (Handschlag).

¹⁷ Vgl. Koortbojian 2006, 92. 94; Boex 2014, 212.

¹⁸ In diesem Sinn etwa Koortbojian 2006, 92: „her tender, submissive gesture, however, is to be understood as an index of her wifely virtue; [...]“. In ähnlichem Tenor auch Wellebrouck 2017, 260 mit Anm. 471.

der römischen Sepulkralkunst zu fassen ist und mithin keineswegs als eine geläufige Bildformel für die in den Texten stereotypisch immer wieder beschworene Einsicht jeder guten Ehefrau in die vorrangige *potestas* ihres Mannes interpretiert werden kann. Stattdessen scheint hier viel eher Aurelias im Titulus vor ihrer Rede bezeichnenderweise denn auch nicht wie im darauffolgenden Epigramm zum latinisierten *Philematium* transformierter Name *Philematio* der Schlüssel für die Verwendung des ungewöhnlichen Motivs zu sein,¹⁹ welcher in dieser Form affektiv auf seine griechischen Wurzeln hinwies und entsprechend im späthellenistischen Griechenland zwar nicht allzu häufig jedoch immerhin mehrfach sowie bemerkenswerterweise nahezu ausschließlich für Sklavinnen belegt ist. Exemplarisch ist eine schon dem fortgeschrittenen 1. Jh. v. Chr. zuzurechnende Grabstele aus Chalkis für eine Philemation Terentia mit Attributen der Isis und Hygieia, welche demnach zu einem dort bereits ansässigen römischen Haushalt gehörte.²⁰ Inkorporiert ‚Philemation‘ als Diminutiv doch den Begriff φίλημα und wurde in der Bedeutung von ‚kleiner Kuss‘ zweifellos auch in der *Mostellaria* des Plautus ebenso wie später sowohl in den Ἑταρικοί διάλογοι des Lukian als Eigenname für Hetären als auch bei Lukrez für seine Beschreibung eines ‚volllippigen Küsschens‘ verwendet.²¹

Zieht man an dieser Stelle ein erstes Fazit, so handelt es sich bei dem Relief von der Via Nomentana also um eines der frühesten stadtrömischen Grabdenkmäler, welches in gleicher Weise figürlich wie inschriftlich im tatsächlichen Wortsinn dekoriert wurde. Denn dass ‚Bild und Text‘ hier kategorial kaum voneinander zu trennen sind, scheint einerseits angesichts der nahezu identischen Maße der drei hochrechteckigen Felder, welche seine Gesamtgestalt ausmachen, evident. Das ist und vor allem aber auch durch die in zweifellos bewusster Planung inszenierten Interferenzen gegeben, in deren Folge auf der einen Seite Schrift als Text und zugleich doch auch Bild sowie auf der anderen Bild als Form und zugleich Inhalt ineinander übergreifen. Lassen sich für den Habitus, in dem seine Figuren präsentiert wurden, unmittelbare

¹⁹ Koortboijan 2006, 92; Roller 2014, 175.

²⁰ Chalkis, Archäologisches Museum, Inv. 95, wohl 3. Viertel 1. Jh. v. Chr. *IG XII,9* 1148 = *SEG* 47, 1345; Katakis 1997 (mit weiteren Beispielen); Ridgway 2002, 244 Anm. 1. Zur Verbreitung des Namens in Griechenland und Rom: Fraser/Matthews 1987, 460 s. v. Φιλεμάτιον sowie grundsätzlich Osborne/Byrne 1994, 447 s. v. Φιλεμάτιον (auch in der Schreibweise Φιλεμάτιν oder Φιλεματίς; Solin 1996 Bd. II, 586; Solin 2003 (von den 57 aufgezählten römischen Beispielen handelt es sich bei 47 sicher um Sklavinnen oder Freigelassene, die übrigen 15 sind unsicher); Massaro 2007 b, 286–288.

²¹ Massaro 2007 b. In der wohl an Philemons *Phasma* orientierten und in den frühen 190er Jahren v. Chr. verfassten *Mostellaria* des Plautus verkörpert Philematium – in der langen 3. Szene, V. 157–312 – als Geliebte des Philolaches bekanntlich eine von diesem freigekaufte Hetäre. Dabei gründet die von der Figur ausgehende Spannung vor allem in ihrem ambivalenten Verhalten, das teils dankbar-‚anständig‘ ausschließlich auf jenen konzentriert, teils aber auch von ihrem Vorleben geprägt ist. Zu der lächerlich ‚auf jung getrimmten‘ alten Prostituierten dieses Namens bei Lukian vgl. Hetären-gespräche 11, 348–350. Lukrez 4 (Warnung vor der Liebesleidenschaft), 1168–1169: ‚Üppig, mit voller Brust ist sie Ceres selber mit Bacchus, / mit platter Nase Silenin und Satyr, volllippig Küsschen (*labeosa philema*).“



Abb. 3: Grabstele der Melite, um 330 v. Chr., Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 20.

Vorbilder im späthellenistischen Griechenland ausmachen, so gilt dies erst recht für die metrischen Texte, welche sie begleiten. Denn über den Umstand hinausgehend, dass allein schon die Genese der metrischen Epigramme Roms und Italiens an sich wesentliche Impulse aus dem griechisch-sprachigen Raum erhielt, ließen die Inschriften den Auftraggeber des Grabmals als lebenden Sprecher,²² seine Ehefrau dann jedoch als Tote, gleichwohl in wechselseitig aufeinander bezogenen direkten Reden mit den Betrachtern des Denkmals kommunizieren, wobei ausgerechnet die Ansprache der Verstorbenen durch deren sich selbst wehklagend unterbrechenden Ausruf ‚*eheu*‘ von einer besonders lebendig wirkenden und die Besucher affizierenden Emotionalität geprägt wurde. Eine für den römisch-italischen Raum der späten Republik bisher singuläre Gestaltung, für die man in Griechenland jedoch mehrfache Parallelen findet. Das wohl früheste bisher bekannte Vergleichsbeispiel ist auf einer noch in der ausgehenden Spätklassik in Auftrag gegebenen Stele aus der Piräus-Nekropole erhalten (Abb. 3),²³ deren metrische Inschrift lautet:

²² Ungeachtet dessen, dass das Monument zukünftig zweifellos auch für ihn selbst gedacht war.

²³ Grabstele der Melite, Piräus, wohl um 330 v. Chr., Marmor, 90 × 24 × 28 cm, Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 20. *IG II/III² 12067 = CEG II 530: χαῖρε, τάφος Μελίτης· χρησιτῆ γυνὴ ἐνθάδε κείται /*

„Sei begrüßt, Grab der Melite; eine tüchtige Frau liegt hier. Du warst die beste darin, deinen dich liebenden Mann Onesimos wiederzulieben. Deshalb sehnt er sich nach dir, der Toten, denn du warst eine tüchtige Frau.“ – Und Melite spricht: „Auch du, liebster der Männer, sei begrüßt, und liebe die Meinen.“

Ein insofern bereits zu dieser Zeit die oftmals bewusst verwirrend komponierten Kommunikationssysteme hellenistischer Epigramme²⁴ vorwegnehmender, in daktylische Hexameter und trochäische Tetrameter gesetzter Text, da dessen erster Vers von einem ja zunächst nicht näher identifizierbaren Sprecher zu kommen scheint, in welchem der Leser zunächst einen Passanten vermuten und mithin dem anschließenden Dialog in der Annahme folgen könnte, es handele sich hier um einen Frage-Antwort-Text zwischen eben diesem Passanten und dem Denkmal. Wohingegen sich der Sprecher schon in den nächsten beiden Versen dann jedoch an die Tote wendet und schließlich durch die Antwort der Verstorbenen erst ganz zuletzt deutlich wird, dass es sich um ein Gespräch zwischen demjenigen Ehepaar handelt, welches in dem dann unter den Zeilen reliefierten figürlichen Bild in der *dexiosis* miteinander verbunden ist.²⁵ Schon um 370 v. Chr. ist ferner die in Menidi gefundene Grabstele für den Kleoboulos, Sohn des Glaukos, aus Acharnai entstanden, deren Reliefbild einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen zeigt, welcher eine Schlange in seinen Fängen hält (Abb. 4), um damit in einem übertragenen Sinn auf die Berufung, beziehungsweise den Beruf des Verstorbenen als Seher hinzuweisen.²⁶ In welchem Ausmaß die Interferenzen zwischen Text und Bild in hellenistischer Zeit dann regelrecht auf die Spitze getrieben werden konnten, demonstriert der Grabstein, den eine Menophila aus Sardis von ihrem Demos errichtet bekam (Abb. 5).²⁷ Denn dort nimmt das auf der Basis der Stele eingetragene Epigramm tatsächlich auf nahezu jedes Detail der Reliefdarstellung Bezug:

(*vacat*) φιλοῦντα | ἀντιφιλοῦσα τὸν ἄνδρα Ὀνήσιμον ἦσθα κρατίστη. / (*vacat*) τοιγαροῦν ποθεῖ | θανοῦσάν σε, ἦσθα γὰρ χρηστὴ γυνή. / | καὶ σὺ χαίρε, φίλτατ' ἀνδρῶν, ἀλλὰ | τοὺς ἔμοῦς φίλει. Clairmont 1970, 117–119 Taf. 19 Abb. 39; Walsh 1991, 86f.; CAT 2406; Scholl 1996, bes. 73f. 293 Kat. Nr. 269 Taf. 22 Abb. 3; Massaro 2007 a, 278 Anm. 25; Schmitz 2010, 378f.; González González 2019, 95–98 (jeweils mit weiterer Lit.).

24 Zur spezifischen Entwicklung der Grabepigramme in hellenistischer Zeit vgl. exemplarisch Tueller 2008.

25 Ebenso hintersinnig wie anspruchsvoll war ferner das aus zwei elegischen Distichen bestehende und auf zwei unterschiedliche Sprecher verteilte Epigramm der wohl um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. in Auftrag gegebenen, leider nur fragmentarisch erhaltenen Stele der Dionysia: „Es sind nicht die Kleider oder das Gold, die diese Frau zu Lebzeiten verehrt hat, sondern ihren Mann und ihr maßvolles Verhalten. / Anstelle deiner blühenden Jugend, o Dionysia, ist es dieses Grabmal, welches dein Mann, Antiphilos, ausschmücken will.“ Athen, Nationalmuseum, Inv. 2054, vom Piräus, IG II/III² 11162 = CEG II 573; CAT 1417.

26 Bildfeldstele, Athen, Nationalmuseum, Inv. 4951, 93 × 42 cm: SEG 33, 211 (das zugehörige konventionelle Epigramm besteht aus vier Hexametern); Clairmont 1970, 145f. Nr. 68; Koch 1984, 65f. Abb. 12.

27 Grabstele der Menophila, aus Sardis, spätes 2. oder frühes 1. Jh. v. Chr., Marmor, 107 × 45 × 11 cm, Istanbul, Archäologisches Mus., Inv. 4033. *I.Sardis* I, 111 Abb. 100–101; SGO 04/02/11; SEG 49, 1678:

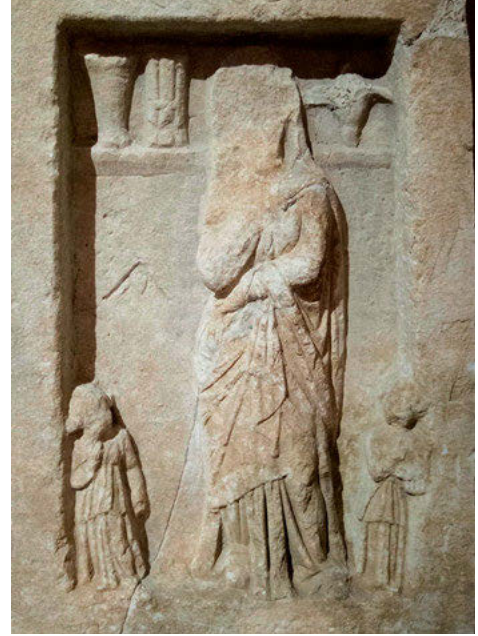


Abb. 5: Grabstele der Menophila aus Sardis (Detail), 2./1. Jh. v. Chr., Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 4033.

Abb. 4: Grabstele für den Seher Kleoboulos aus Acharnai, um 370 v. Chr., Athen, Nationalmuseum, Inv. 4951.

Der Demos ehrt Menophila, Tochter des Hermogenes. – Der zierliche Stein zeigt eine hübsche Dame. Wer ist sie? Die Buchstaben der Musen verraten es: Menophila. Warum sind auf ihrem Stein eine Lilie und ein Alpha eingemeißelt, ein Buch und ein Korb, und darüber eine Girlande? Die Bücher weisen auf ihre Weisheit hin, die um den Kopf getragene Girlande auf ihr öffentliches Amt, die Eins [Alpha] darauf, dass sie ein Einzelkind war, der Korb auf ihre geordnete Tugend, die Blume auf ihre jugendliche Blüte, derer das Schicksal sie beraubte. Möge die Erde über dir, die du hier begraben bist, leicht sein. Deine Eltern sind leider kinderlos; ihnen hast du nur Tränen hinterlassen.

„ὁ δῆμος Μηνοφιλαν Ἑρμαγένου. | κομψὰν καὶ χαρίεσσα πέτρος δείκνυσι· τίς ἐντί | μουσῶν μανύει
γράμματα, Μηνοφιλαν. | τεῦ δ' ἔγκε' ἐν στάλα γλυπτὸν κρίνον ἠδὲ καὶ ἄλφα | βύβλος καὶ τάλαρος τοῖς
δ' ἔ(π)ι καὶ στέφανος; | ἡ σοφία μὲν βίβλος, ὁ δ' αὖ περι κρατὶ φορηθεὶς | ἀρχὰν μανύει, μουννογόναν δὲ
τὸ ἐν, | εὐτάκτου δ' ἀρετᾶς τάλαρος μάνυμα, τὸ δ' ἄνθος | τὰν ἄκμᾶν δαίμων ἄντιν' ἐληΐσατο. | κού[φ]ρα
τοὶ κόνις εἰμί· πολλοὶ τοιγδε θανούση, | ἃ γά[μ]οι οὐδὲ γονεῖς, τοῖς ἔλιπες δάκρυα.“ Cumont 1942, 26f.
302. 306f. Abb. 69; Ritti 1974–75, 657f.; Pfuhl/Möbius 1977–79, I, 141 Nr. 418; Schmidt 1991, 189; Breuer
1995, Nr. B 50; Ridgway 2000, 215f. Nr. 7; Fantuzzi/Hunter 2004, 336–338; Connelly 2007, 251f.; Karls-
son 2014, 51f. Abb. 9. Siehe auch den Beitrag von A. Petrovic im vorliegenden Band.

Hier ist nicht allein bemerkenswert, dass mit Ausnahme zweier in geläufiger Weise verkleinerter Dienerinnenfiguren, welche die Verstorbene prestigeträchtig einrahmen, sämtliche der ihr im Bild zugeordneten Objekte lückenlos aufgezählt wurden, sondern vor allem, dass das Epigramm den Betrachtern des Grabmals für jedes einzelne von diesen dann auch eine symbolische Bedeutung erklärte: Ein über ihren Kopf gespannter Kranz sollte ihre öffentliche Rolle als Stephanephoros zum Ausdruck bringen und was die hinter ihr am oberen Rand des Reliefs wie auf einem Regal aufgereihten Gegenstände betrifft, so verwiesen ein Bündel Schriftrollen auf die kultivierte Bildung Menophilas, ein Wollkorb auf ihre frauliche Tüchtigkeit sowie eine Lilie auf die Blüte des Lebens, in welcher sie bei ihrem Tod stand. Ein rechts in Taillehöhe neben ihr in den Reliefhintergrund eingetragenes Alpha diente zudem als Zeichen, dass sie das einzige Kind ihrer trauernden Eltern war. Ein Spannungsverhältnis zwischen Bild und Text ebenso wie zwischen Wahrnehmung und gedanklich abstrakter Assoziation, welches sich in dieser Zeit auch in den oft gesuchten Wechselwirkungen zwischen rein literarischen und künstlerisch analog komponierten sepulkralen Epigrammen widerspiegelte, wie etwa dieses Epigramm des Antipatros aus Sidon dokumentiert, welches gedanklich ein veritables Pendant zu dem eben beschriebenen Grabdenkmal heraufbeschwört:

Wundre dich nicht auf dem Male der Myro den Hund, den behenden, Peitsche, helläugige Gans, Eule und Bogen zu sehn. Dass ich kraftvoll den Haushalt gelenkt, verkündet der Bogen; dass ich die Kinder umsorgt, wie sichs geziemte, der Hund; nicht die grausame Herrin bezeichnet die Peitsche, nein, Wandrer, sondern die ernste, die stets Sklaven gebührend bestraft; dass ich im Hause gewacht, sagt die Gans; die Eule bedeutet, dass ich auch Pallas, der blauäugigen, sorgsam gedient. Das aber machte mir Freude, und darum hat mir der Gatte Biton hier auf das Mal diese Symbole gesetzt.²⁸

Womöglich noch früher, im ausgehenden 4. Jh. v. Chr., war ferner bereits die nachgerade spektakulär hintersinnige Grabstele des phönikischen Metöken Shem/Antipatros

28 Anth. Gr. VII 425, nach Beckby 1957–58; in diesem Sinn Fantuzzi/Hunter 2004, 336–338. Vgl. auch Anth. Gr. VII 427: „Halt, wen deckt dieses Grab? Lass sehen! Doch ich bemerke / nirgends ein Zeichen von Schrift rings auf der Fläche des Steins. / Nur neun Würfel, die fielen. Die vier, die als erste hier liegen, / werden beim wirklichen Spiel Wurf ‚Alexanders‘ genannt. / Jene bedeuten die Blüte des menschlichen Lebens: ‚Epebe‘. / Dieser letzte hier heißt ‚Chier‘; der Wurf ist gering. – / Ob sie wohl etwa besagen: ‚Auch wer mit dem Szepter sich brüstet/oder in Jugend erblüht, erntet am Ende des Nichts‘? / Oder ist anders der Sinn ...? Ich hab’s! Wie ein kretischer Schütze / schieße ich, glaub ich, den Pfeil mitten ins Ziel nun hinein: / Chier war der Gestorbene, er hat Alexandros geheißten, / und als Epebe bereits fiel er dem Tod anheim. / Und wie geschickt man den Würfeln trotz Stummheit die Sprache verliehen: / Sinnlos starb er, gleichwie sinnlos der Würfel auch fällt.“ (Antipatros aus Sidon), nach Beckby 1957–58; Anth. Gr. VII 62: „Adler, du stehst auf dem Grab? Warum? Du schaust in den Himmel? / Sag, wessen Götterpalast sucht in den Sternen dein Blick? – / ‚Sinnbild bin ich der Seele des Platon; sie flog zum Olympos; / nur sein Körper zerstäubt irdisch im attischen Staub.‘“ (Anonym) nach Beckby 1957–58. Vgl. auch Ritti 1973–74, 655f.; Männlein-Robert 2007, 133–135.



Abb. 6: Reliefbild der Stele des Shem/Antipatros aus dem Kerameikos, wohl ausgehendes 4. Jh. v. Chr., Athen, Nationalmuseum, Inv. 1488.

vom Athener Kerameikos (Abb. 6) konzipiert worden.²⁹ Während über ihrem Reliefbild eine bilingue Inschrift in Griechisch und Phönikisch verkündet, dass ein Domsalôs, Sohn des Domhanô aus Sidon das Denkmal für Antipatros (phönikisch Shem), Sohn des Aphrodisios aus Askalon errichtet habe, heißt es in dem unter demselben in die Stele eingetragenen, aus fünf daktylischen Hexametern und einem daktylischen Pentameter bestehenden Epigramm:

Niemand unter den Menschen wundere sich über dieses Bild, darüber dass auf meiner einen Seite ein Löwe, auf der anderen ein Bug ausgespannt ist: Es kam nämlich ein Feindlöwe, der das Meine zerreißen wollte; aber Freunde wehrten ihn ab und bestatteten mich ehrenvoll in diesem Grab, die ich gerne wollte (gewollt hätte), kommend von einem heiligen Schiff. Phönizien verließen sie (verließ ich), in dieser Erde liege ich als Leichnam begraben.³⁰

Ein Text, den man schon als Vorstufe eines ekphrastischen Epigramms bezeichnen kann. Denn die reliefierte Darstellung, auf die er sich bezieht, zeigt tatsächlich in ihrem Zentrum nicht nur den ausgestreckten Leichnam eines Mannes auf seinem Totenbett, sondern auch einen mächtigen Löwen, der sich an dessen Oberseite mit den Vorderpranken neben dem Kissen aufstützt und seinen zum Betrachter herausgewendeten Kopf bedrohlich auf das Gesicht des Verstorbenen herabgesenkt hat. Wohingegen sich

²⁹ Athen, Nationalmuseum, Inv. 1488, 142 × 48 cm; die Datierung des Denkmals ist in der Forschung umstritten und schwankt von der Mitte des 4. bis zum 2. Jh. v. Chr.: Clairmont 1970, 114f. Nr. 38 Taf. 19; Barbanera 1992 (mit der älteren Forschungsgeschichte); CAT 3140; Stager 2005 (spätere Datierung in das 3./2. Jh. v. Chr.); Hölscher/von Möllendorff 2008 (überzeugende Datierung vor dem Gräberluxusgesetz des Demetrios von Phaleron); Xagorari-Gleissner 2009; Tribulato 2013; Christian 2015, 234f. (jeweils mit weiterer Lit.). Siehe auch den Beitrag von A. Petrovic im vorliegenden Band.

³⁰ Übersetzung nach Hölscher/von Möllendorff 2008, 293: *IG* II 2836 = *IG* II/III² 8388 = *CIS* I 115 Taf. 21: 23 Nr. 120 = *SEG* 33, 217 = *KAI* 54 = *GVI* 1601 = *CEG* II 596.

an dessen Fußende ein im Verhältnis riesiges männliches Mischwesen, aus dessen Schultern Bug und Mast eines Schiffes herauswachsen, weit herabbeugt, um mit seinen beiden ausgestreckten Armen das Raubtier von dem Toten fernzuhalten.³¹ Auf die vielzähligen Vorschläge, dieses in jeder Beziehung außergewöhnliche Monument – nicht zuletzt auch mit Verweisen auf genuin phönikische Bildtraditionen – zu erklären, kann in diesem Rahmen nicht im Einzelnen eingegangen werden. Für unseren Kontext scheint in einem ganz grundsätzlichen Sinn vor allem von Bedeutung, dass wir auf der Schwelle zum Hellenismus hier folglich auf ein Grabdenkmal treffen, dessen Gestaltung darauf zielte, mit einer extrem hintersinnigen medialen Verschränkung von Text und Bild Aufmerksamkeit zu erregen. Denn das Epigramm, welches in seinem ersten Vers vorgibt, dem Betrachter die ihn zunächst zweifellos verblüffende, wenn nicht gar irritierende Reliefdarstellung zu erklären – „Niemand unter den Menschen wundere sich über dieses Bild“ – löst dieses Versprechen dann ja auch nicht wirklich ein, sondern liefert allenfalls Denkanstöße, sich mit dem Rätsel weitergehend zu beschäftigen. Ein gedankliches Spiel, welches umso bemerkenswerter ist, als es sich bei diesem für den phönikischen Metöken in Auftrag gegebenen Sema um eine an sich eher bescheidene und auch handwerklich keineswegs besonders qualitativ hochwertige Bildfeldstele handelte.

Kaum zufällig lassen sich darüber hinaus auch für ‚bildtextliche‘ Namens-Spiele bereits Parallelen in der Grabkultur Griechenlands finden. So war beispielsweise auf einer wohl im frühen 4. Jh. v. Chr. entstandenen Stele der Brüder Apollodoros und Lakon, Söhne des Lakon, ein Lakonierhund im Relief dargestellt worden und das attische Grabrelief des Leon aus Sinope präsentierte unter zwei Rosetten einen prächtigen Löwen in seinem Reliefbild (Abb. 7).³²

Kehren wir nun wieder in den römisch-italischen Georaum zurück und stellen in Rechnung, dass es sich bei den bisher 38 bekannten spätrepublikanischen Inschriften in Versmaß, die allein aus der Stadt Rom stammen, bis auf eine einzige Ausnahme

³¹ Jennifer Stager (Stager 2005, 434) vermutet, dass die zuletzt beschriebene Figur ursprünglich einen heute weggebrochenen menschlichen Kopf gehabt habe und der Schiffsbug lediglich hinter ihr aufgeragt sei (ebenso Barbanera 1992 und Tribulato 2013). Ungeachtet der starken Bestoßungen des Reliefs scheinen jedoch die Beobachtungen von Tonio Hölscher (Hölscher/von Möllendorff 2008, 295f.) überzeugend: „Bei genauer Autopsie der Stele läßt der Befund jedoch die einfache Erklärung nicht zu: Die bestoßene Bruchfläche über Schulter und Oberarm läßt keine Konturen eines Kopfes erkennen. Möglicherweise ist sogar an manchen Stellen noch originale Oberfläche erhalten. Jedenfalls aber ist es schwer denkbar, daß hier ein allenfalls relativ flach vorzustellender Kopf abgebrochen wäre, ohne irgendwelche erkennbare Konturen zu hinterlassen. Insgesamt scheint die Bruchfläche zu klein zu sein, um darauf einen Kopf zu ergänzen. Der Versuch einer Rekonstruktionszeichnung führt über die Bereiche der Bestoßung hinaus.“

³² Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. Kä 208, Marmor: Ritti 1973–74, 647f., Taf. 57 Abb. 2; Koch 1984, 63 Abb. 6. Athen, Nationalmuseum, Inv. 770, Marmor, erh. H 53 × 38 cm: *IG II/III*² 10334,5; Ritti 1973–74, 648, Taf. 58, Abb. 1; Koch 1984, 63 Abb. 7; *CAT* 1. Zu unmittelbar vergleichbaren, allerdings zudem sprachlich anspruchsvoll elaborierten griechischen Epigrammen vgl. mit Übersicht über die einschlägige Forschung: Männlein-Robert 2007; Tueller 2008; Christian 2015, 235–237.

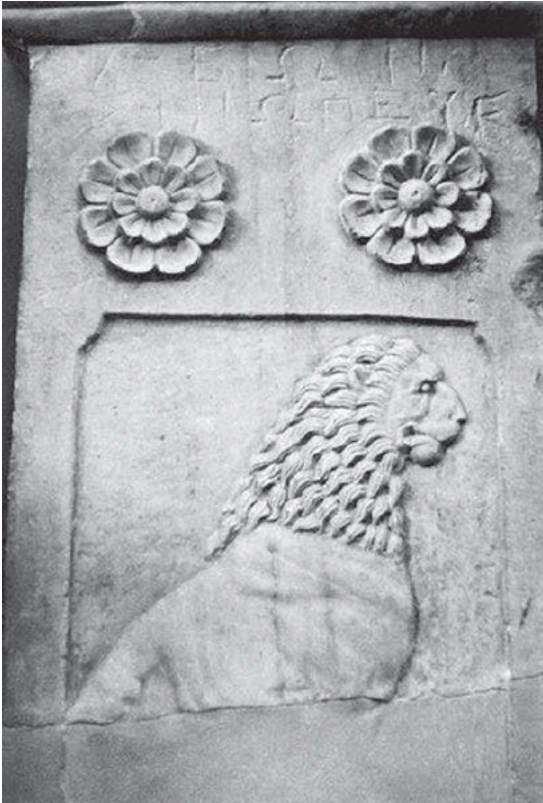


Abb. 7: Grabrelief des Leon aus Sinope, wohl frühes 4. Jh. v. Chr., Athen, Nationalmuseum, Inv. 770.

ausschließlich um Grabepigramme handelt³³ und von diesen weit über die Hälfte von Freigelassenen mit einem griechisch-stämmigen Namen in Auftrag gegeben worden waren, so wirft dies die Frage auf, ob wir die Rolle, welche all diese vielen, mehr oder weniger freiwillig nach Rom und Italien immigrierten ‚Fremden‘ der sogenannten Unterschichten als aktive Vermittler griechischen Kulturgutes spielten, womöglich erheblich unterschätzen. Zumal, wie bereits eingangs festgestellt wurde, metrische Grabinschriften für Freigelassene auch außerhalb Roms schon früh nachzuweisen sind³⁴ und das früheste bisher fassbare *carmen epigraphicum* aus der Hauptstadt, welches außerhalb des Milieus der Liberti in einer dem Relief des Aurelius Hermia vergleichbaren Dialogform gestaltet wurde, dann erst in der Wende des 1. zum 2. Jh. n. Chr. für das Grab einer mit 20 Jahren verstorbenen Auguria, alias Agileia Prima, von ihrem Ehemann Quintus Oppius errichtet wurde.³⁵ Auch dieser aus zwei vollständigen

³³ Faßbender 2007, 169.

³⁴ Vgl. grundsätzlich ebenso Wolff 2000, bes. 81–97 sowie die in Kruschwitz 2007 versammelten Beiträge.

³⁵ „Auguria, | anima | dulcis et | innocua, | have. – domui aeternae consecratae | Agileiae Primaе, quae et Auguriaе, | uxori supra aetatem castissimae et | pudicissimae et frugalissimae, quae innocenter |

Hexametern, einem jambischen Senar und einer Reihe poetischer Bruchstücke bestehende Text, in den zweifellos absichtsvoll Gedanken aus philosophischen Sentenzen inkorporiert wurden,³⁶ kann insofern als ‚dialogisch‘ bezeichnet werden, als er die Tote auf das an sie voller Wehklagen gerichtete Tugendlob ihres Mannes Trost spendend mit der Versicherung antworten lässt, dass sie ja nach seinem Tod dann wieder vereint sein würden, nicht ohne ihn zuvor noch zu ermahnen, aus lauter Angst vor diesem natürlichen Prozess der Vergänglichkeit seine Lebensfreude nicht zu verlieren. Darüber hinaus ist der Umstand signifikant, dass man ausgerechnet im sepulchralen Umfeld der Freigelassenen wiederholt gerade auf diejenigen hintersinnigen Verknüpfungen von Bild und Text trifft, von denen zuvor die Rede war. In diesem Sinn sind schon bei dem frühen Relief für Aurelia Philematium ja keineswegs nur das ursprünglich in Griechenland entwickelte Muster des dialogischen metrischen Grabepigramms ins Lateinische übertragen und die auf griechische Vorbilder zurückgreifenden Figurenkonzepte des Ehepaars einem römischen Habitus anverwandelt worden. Denn weder für die so prominente Platzierung dessen beider Inschriften – als sofort ins Auge springende seitliche Flügel des Denkmals, welche den Texten eine ästhetische Eigenwirkung als geschriebene Bilder verleihen³⁷ –, noch für die umgekehrte Verbildlichung des im Text hervorgehobenen Namens der Philematio in das völlig ungewöhnliche gestische Motiv der figürlichen Darstellung des Reliefs lassen

maritum et domum eius amavit, omnia de se | merenti fecit Q. Oppius Secundus maritus et sibi. | tempore quo sum genita natura mihi bis denos tribuit | annos, quibus completis, septima deinde die resoluta legibus otio sum perpetuo tradita: haec mihi vita fuit. | Oppi, ne metuas Lethen, nam stultum est, tempore et omni, dunc mortem metuas, amittere gaudia vitae. | mors etenim hominum natura, non poena est; | cui contigit nasci, instat et mori. igitur, | domine Oppi marite, ne doleas mei quod praecessi: | sustineo in aeterno toro adventum tuum. | valete superi et cuncti cunctaque valete. – Auguria, | innocua | anima | tua in | bono.“ „Ave Auguria, süße und unschuldige Seele. – Auf das auf ewige geweihte Haus und auf Agileia Prima, die auch Auguria genannt wurde. Ehefrau über die Ewigkeit hinaus; höchst keusch und bescheiden und genügsam, die ihren Mann und sein Haus und alle seine Besitztümer unschuldig liebte. Quintus Oppius Secundus, ihr Ehemann, errichtete dies für die Verdiente und für sich selbst. – Zu der Zeit, als ich gezeugt wurde, gewährte mir die Natur zweimal zehn Jahre, nach deren Erfüllung, am siebten Tag danach befreit von den Gesetzen [die einen an das Leben binden], wurde ich der unendlichen Ruhe übergeben. Dieses Leben wurde mir gegeben, also Oppius, fürchte dich nicht vor Lethe, denn es ist töricht, die Freude am Leben zu verlieren, während man den Tod zu jeder Zeit fürchtet. Denn der Tod ist die Natur, nicht die Strafe des Menschen; wer zufällig geboren wird, steht also auch vor dem Tod. Meister Oppius, Ehemann, beklagt mich nicht, weil ich Euch vorausgegangen bin. Ich erwarte deine Ankunft im ewigen Ehebett. Seid gesund, meine Hinterbliebenen, und alle anderen Männer und Frauen, seid gesund. – Unschuldige Auguria, [möge] deine Seele unter den Guten [ruhen].“ Rom, Villa Pamfalia, *CIL* VI 11252 = *CLE* 1567; Massaro 2007 a, 278 f.

36 Vgl. etwa Sen. epist. 99, 8. Im Tenor ähnlich ist auch das in elegischen Distichen abgefasste Epigramm für Petronia Thallusa: *CLE* 1041; Wolff 2000, 69.

37 Auch eine bewusste Wertschätzung von Texten beziehungsweise Buchstaben als ‚Bildern‘ ist allerdings schon in hellenistischen Epigrammen fassbar. Dazu exemplarisch Männlein-Robert 2007, bes. 127–157. Besonders eindrücklich ist beispielsweise das bekannte, um 200 v. Chr. entstandene Epigramm des Alkaios von Messene: Anth. Gr. VII 429; Männlein-Robert 2007, 130.

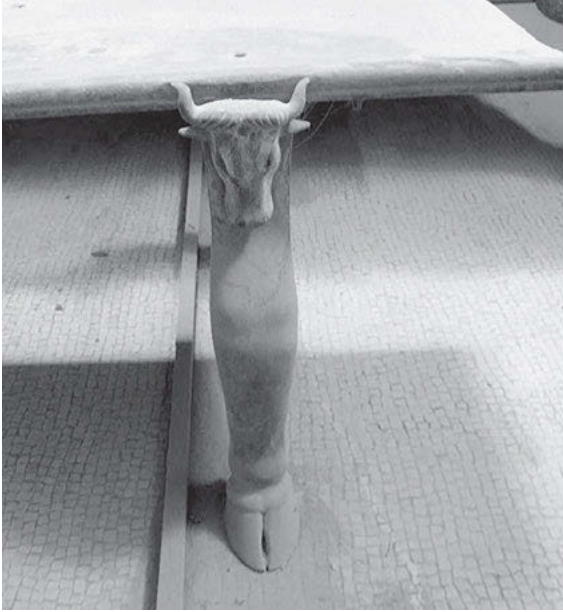


Abb. 8: Detail eines Bronzebeckens aus den Forumsthermen von Pompeii, Stiftung des M. Nigidius Vaccula, 1. H. 1. Jh. n. Chr.

sich Parallelen finden. Das hier mit derart gezielten medialen Verschränkungen arbeitende Spiel, einen Namen auch bildlich sprechen zu lassen, machten sich Plinius zufolge ebenso die spartanischen Architekten, welche man angeblich für die Tempel in der Porticus Octaviae engagiert habe, „*Sauras und Batrachus*“, schlau zunutze, als man ihnen verwehrt, sich selbst in der Bauinschrift mit zu verewigen, indem sie dann eben in die Windungen der Säulen eine Eidechse und einen Frosch eingetragen hätten, wobei nicht zuletzt Plinius' sprachliche Definition dieser Bilder als „*nominum eorum argumento*“ signifikant erscheint.³⁸ Denn dass solche smarten Praktiken im Verlauf der Zeit keineswegs nur auf sepulkrale Kontexte beschränkt blieben, können exemplarisch die wohl in tiberischer Zeit angefertigten Bänke und Heizbecken dokumentieren, welche M. Nigidius Vaccula in die Männer-Tepidarien der Forums- und Stabianerthermen von Pompeii stiftete. Spielten die Gestaltungen der drei Bronzebänke in den Forumsthermen doch zweifellos absichtlich auf den Namen ihres großzügigen Stifters an, indem sie an ihren Seitenteilen Darstellungen von Kühen im Hochrelief präsentierten, während die Beine der Becken am oberen Ende mit Kuhköpfen verziert sind und unten in Hufe auslaufen (Abb. 8) sowie eine ihrer Inschriften das Bild einer

38 Plin. nat. 36, 42: „[...] ferner sind Sauras und Batrachus, Lacedaemonier von Geburt, welche die mit Säulengängen eingeschlossenen Tempel der Octavia errichtet haben, nicht mit Stillschweigen zu übergehen. Einige berichten, sie wären sehr reich gewesen und hätten die Tempel auf ihre Kosten errichtet, in der Hoffnung, dass dann ihre Namen durch Inschriften verewigt werden würden; als ihnen dieses Anliegen abgeschlagen worden sei, hätten sie sich die Verwirklichung ihres Wunsches auf andere Weise zu verschaffen gewusst, wenigstens sieht man noch an den Windungen der Säulen statt ihrer Namen Sinnbilder derselben, nämlich eine Eidechse und einen Frosch ausgehauen.“



Abb. 9: Marmor-, Cista' des Modius Maximus, Archigallus aus Ostia, severisch, Rom, Musei Vaticani, inv. 10745.

kleinen Kuh anstelle des Stifternamens trägt.³⁹ Fast schon skurril wirkt auf den heutigen Betrachter ein womöglich in severischer Zeit entstandenes Gebilde, bei dem es sich nicht, wie in der früheren Forschung angenommen, um eine Graburne, sondern vielmehr um eine Votivgabe an die große Göttin Magna Mater handelte (Abb. 9)⁴⁰: Eine Cista aus Marmor in der Form eines Modius, auf welchem ein überaus stolzer Hahn sitzt. Dies alles als bildliche Umsetzung des Namens und der Berufung des zweifellos nicht minder von sich überzeugten Stifters M. Modius Maxximus,⁴¹ der sich in der zudem mit einem Pedum und einer Panflöte verzierten Inschrift als ein ‚Archigallus aus Ostia‘ auswies.

Im Rahmen der sepulkralen Monumente setzten sich derart gezielte Interferenzen zudem in sichtlich verstärktem Maß gerade im nicht-elitären Milieu noch lange

³⁹ Pompeii, Forumsthermen, Reg. VII 5.2.8.24, *CIL* X 818+8074, 48; McCartney 1919, 59; Cooley 2012, 288–290 Abb. 2.35 und 2.36.

⁴⁰ Rom, Musei Vaticani, Inv. 10745, „*archi-gallus | colo-niae | osti-ensis*“: *CIL* XIV 385 = *CCCA* 3, 395; Koch 1984, 66 Abb. 14 (als Grabdenkmal interpretiert); Van Haereren 2021, 198–200 Abb. 8 (mit der älteren Literatur).

⁴¹ Und angesichts der gleich zwei ‚X‘ in seinem Beinamen ja auch sehr sehr großen!



Abb. 10: Grabaltar des Publius Aelius Taurus, 3. Viertel 2. Jh. n. Chr., Castle Howard.

weiter fort, wie etwa das bescheidene Grabrelief für eine Frau namens Lupa mit der Darstellung der römischen Wölfin in ihrer Höhle⁴² oder der wohl noch in der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. entstandene Grabstein für den Freigelassenen P. Decumius Philomusus, dessen Inschrift von den Bildern zweier kleiner Mäuse begleitet wird,⁴³ beide aus Rom, exemplarisch dokumentieren können. Bei sichtlich besseren und kostspieligeren Werkstätten waren die bekannten späteren Grabaltäre für Publius Aelius Taurus (Abb. 10)⁴⁴ und Tiberius Octavius Diadumenus (Abb. 11a–b)⁴⁵ in Auftrag gegeben worden, welche zwar ebenfalls nicht mit anspruchsvollen *carmina epigraphica*, jedoch

⁴² Rom, Musei Capitolini, Inv. 5804, Marmor, „Dis Manib(us) | Lupae“: Koch 1984, 63f. Abb. 9. In der alles andere als fein ausgearbeiteten Darstellung nähert sich das Tier einem dreibeinigen Tisch, auf dem offensichtlich Gaben für es platziert sind.

⁴³ Rom, Via Appia: *CIL* VI 1971 = *CIL* VI 16771: McCartney 1919, 16.

⁴⁴ Castle Howard/Yorkshire, Marmor, 66,6 × 46 × 29 cm, wohl 3. Viertel 2. Jh. n. Chr., „A(eli) T(auri) | D(is) M(anibus) | P(ublius) Aelius Aug(usti) lib(ertus) | Taurus proc(urator)“: *CIL* VI 1975 = *CIL* VI 9011 = *ILS* 7737; Koch 1984, 63f. Abb. 8; Boschung 1987, 93 Nr. 554 Taf. 13 (mit der älteren Lit.); Borg/v. Hesseberg/Linfert 2005, 140 Kat. Nr. 85 Taf. 74 Abb. 1; Cooley 2012, 288.

⁴⁵ Rom, Musei Vaticani, Inv. 1142, Marmor, 87 × 46 × 32 cm, traianisch/frühhadrianisch. „D(is) M(anibus) | Ti(beri) Octavi | Diadumeni.“ Auf der rechten Nebenseite zudem „Ad pi|num.“: *CIL* VI 10035: McCartney 1919, 60; Koch 1984, 63f. Abb. 8; Boschung 1987, 115 Nr. 975 Taf. 58; Cooley 2012, 288; Anguissola 2014, 121–123 Abb. 8.5.



Abb. 11a & b: Grabaltar des Titus Octavius Diadumenus, spätraianisch/frühhadrianisch, Rom, Musei Vaticani, inv. 1142.

ihrerseits pfiffig mit ihren Betrachtern kommunizierten, indem hier ein ausgesprochen prächtiger, statuarisch in eine Nische eingetiefter, den Namen des Toten verbildlichender Stier den Ort der Dedikationsinschrift des Denkmals zur Standfläche seines Sockels machte. Wohingegen dort eine, sogar bis in einige Details der Muskulatur gehende Wiedergabe des polykletischen Diadumenos zwar auf einer eigenen Standleiste, jedoch nicht auf einer erhöhten, die Figur statuarisch distanzierenden Basis steht, so dass die ungewöhnliche Platzierung der Inschrift zu ihren beiden Seiten und unterhalb ihrer Standleiste das Cognomen des Verstorbenen in noch zusätzlicher Akzentuierung mit ihr verknüpft. Eine Verschränkung, welche zudem auf den Nebenseiten des Denkmals ihre Fortsetzung fand, indem rechts, von einer Lorbeergirlande und einer Patera begleitet, wohl als Ortsbezeichnung des Grabes der Vermerk ‚*ad Pinum*‘ eingetragen und auf der linken Gegenseite eben dieser Baum mit seinem charakteristischen rauen Stamm, seinen Nadelbüschen und Zapfen in einem Reliefbild dargestellt wurde. Auf dem Ianiculum wurde schließlich die mit gleich zwei Inschriften auf der Front ihres hohen Sockels ausgestattete Grabara für Titus Statilius Aper gefunden (Abb. 12a–b)⁴⁶, welche ein regelrechtes Feuerwerk wechselseitiger

⁴⁶ Rom, Musei Capitolini, Inv. 209, Marmor, 189 × 95 × 80 cm, frühhadrianisch, *CIL* VI 3233 = ILS 7737 = *CLE* 441: Zimmer 1982, 197f. Nr. 142; Koch 1984, Boschung 1987, 87 Nr. 326 Taf. 9; Koortbojian 1996,



Abb. 12a & b: Grabaltar des Titus Statilius Aper, hadrianisch, Rom, Musei Capitolini, Inv. 209.

Verknüpfungen von Bild und Schrift präsentierte, da die Inhalte beider Texte in ihre Darstellung unmittelbar mit eingblendet wurden. So findet die in prominenter Größe und mit einer zusätzlichen Rahmung versehene Dedikationsinschrift

Dem Titus Statilus Aper aus der Tribus Voltinia, dem Mensor. Er lebte 22 Jahre, 8 Monate und 15 Tage. Seine Eltern Titus Statilius Proculus, aus der Tribus Voltinia und Angehöriger der Centurie der Unterbeamten und Argentaria Eutychia (haben) ihrem besten Sohn und seiner Ehefrau Orcivia Anthis sich und den ihren, ihren Freigelassenen und deren Nachkommen (dieses Grabmal gesetzt).⁴⁷

in ihrer ausgesprochen gut gearbeiteten Reliefdarstellung darin ihre unmittelbare Entsprechung, dass der jung verstorbene Gebäudeinspektor als Togatus, wenn auch nicht ohne einen sinnträchtigen Verweis auf den strahlenden Helden Meleager, demonstrativ

229–231; Kolb/Fugmann 2008, 156–159 mit Abb.; Cooley 2012, 288; Fittschen/Zanker 2014, Kat. Nr. 139 Taf. 134 Abb. 139 (jeweils mit weiterer Lit.).

47 „T(it)o Statilio Vol(tinia) Apro mensori | aedificior(um) vixit ann(is) XXII m(ensibus) VIII d(iebus) XV | T(itus) Statilius Vol(tinia) Proculus | accensus velatus et Argentaria | Eutychia parentes filio optimo et | Orciviae Anthidi uxori eius sibiq(ue) et suis | libertis libertabus posterisque eorum.“ Übersetzung nach Kolb/Fugmann 2008, 157.

von zahlreichen Accessoires seines angesehenen Berufsstandes umgeben ist. Im Frontbild zu seiner Linken eine Capsa mit Schloss und Griff sowie ein zylinderförmiges Futeral für Pläne; auf den Nebenseiten des Denkmals eine Decempeda, ein Fußmaß mit Skalierung, ein Griffelbündel, eine Schreibtafel, ein Bündel von 5 Schriftrollen und wohl ein Etui für Schreibgeräte. Ein unmittelbar über der Dedikationsinschrift eingetragenes, in Hexametern abgefasstes vierzeiliges Epigramm lautet hingegen:

Unschuldig, Eber, liegst du hier nicht durch den Zorn der Jungfrau und nicht Meleager hat schrecklich dein Herz mit dem Eisen durchbohrt. Der schweigsame Tod hat jählings dich überrascht und getötet, der dir dem Erblühenden raubte die jugendliche Gestalt.⁴⁸

Ein Text, den dann einerseits ein links zu Füßen des Verstorbenen liegender toter Eber und andererseits ein kleiner, vor einem hohen Baum mit ausladender Krone stehender Eros am linken Bildrand illustriert, dessen nicht zugehöriger Kopf in der Ergänzung leider nicht ganz richtig positioniert wurde. Verwies dieser primär auf die im Epigramm betrauerte Schönheit der noch unschuldigen Jugend, die hier vom traurigen Schicksal des Todes betroffen wurde, so konnte seine Gestalt gleichzeitig aber natürlich auch an die unzähligen Paides erinnern, welche als kleine Sklaven die Bilder der griechischen Grabreliefs mit bevölkerten, um denjenigen Wohlstand der Familien zu dokumentieren, dessen sich in der Dedikationsinschrift unseres Denkmals ja ebenso die Eltern des jungen Toten als Stifter desselben so explizit rühmten. Legen die Namen der Mutter, Argentaria Eutychia, sowie der im Giebel des Monumentes porträtierten Frau des Verstorbenen Orcivia Anthis eine griechisch-sprachige Herkunft der beiden nah, so betonten die Tribusangabe des Vaters sowie dessen Ämter dessen Status als römischer Bürger. Das verbindende Schlüsselglied zu den metrisch erzählenden Allusionen des Epigramms ebenso wie zur figürlichen Inszenierung der Frontseite des Reliefs war nichts anderes als das Cognomen des offenbar freiberuflich tätigen Verstorbenen, welches der im Relief allein ja an sich völlig unsinnige Eber verbildlicht.

Herrscht in unserer Forschung die weitgehende *communis opinio*, dass sich derartige Denkmäler, ganz zu schweigen von denjenigen zahlreichen Monumenten, auf denen die theophoren Namen Verstorbener von den Gestalten oder Attributen der entsprechenden Götter begleitet wurden, in der fortgeschrittenen Kaiserzeit vor allem deshalb bei den sogenannten Unterschichten hätten etablieren können, weil seit dem ausgehenden 1. und vollends dann im fortgeschrittenen 2. und 3. Jh. n. Chr. der Wert der Bildung bei den Eliten zu einem wichtigen sozialen Qualifikationsmerkmal avancierte⁴⁹ und diese dann erst in der Folge auch von den gesellschaftlichen Newcomern als zentrales

⁴⁸ „Innocuus Aper ecce iaces non virginis ira nec Meleager | atrox perfodit viscera ferro mors tacita obrepsit subito fecitq(ue) | ruinam quae tibi crescenti rapuit iuvenile figuram.“ Übersetzung nach Kolb/Fugmann 2008, 157.

⁴⁹ Und gerade angesichts dessen scheint es durchaus möglich, dass sich der Centurio Lucius Pullius Peregrinus im Reliefbild seines bekannten, zwischen der Via Appia und der Via Latina gefundenen Sarkophages womöglich nicht zuletzt in einer Anspielung auf seinen Namen augenscheinlich

Statussymbol den althergebrachten traditionellen Entwürfen gesellschaftlicher Bewährung hinzugefügt worden wäre, so scheint mir dieses Vorstellungsmodell nach allem nun doch eher bedenklich und allzu sehr von unserer Angewohnheit geprägt, die Sprachen römischer Denkmäler nahezu stets zunächst von der Warte einer gesellschaftlich hierarchischen, gleichsam von ‚oben nach unten‘ gerichteten Perspektive aus zu betrachten. Denn ganz unabhängig davon, ob nun die Auftraggeber solcher Grabmonumente tatsächlich immer selbst so gebildet waren, dass sie deren Entwürfe bestimmten, oder deren ausführende und rein kunsthandwerklich zudem ja sichtlich keineswegs zu den Spitzenreitern zählenden Werkstätten dafür verantwortlich zeichneten, wurden derart anspruchsvoll-hintersinnige Ensembles von dieser Klientel ja doch ganz offensichtlich verstanden und geschätzt. Eine unbestreitbare Tatsache, in deren Folge sich der Metzger Aurelius Hermia mit dem Grabdenkmal für seine Frau Aurelia Philematium – zumindest in diesem ‚Splitter‘ eines bereichernden Kulturtransfers – dann sogar auf einer Ebene mit Cicero bewegte. Hatte dieser doch Plutarch zufolge einmal einen silbernen Becher als Votivgabe anfertigen lassen, in den er zwar sein *praenomen* und sein *nomen* auf die übliche Weise, sein *cognomen* jedoch als eine eingravierte „ἐπέβιθος“, also eine Kichererbse für das Lateinische ‚cicer‘, eintragen ließ. Eine nicht zuletzt auch deshalb bemerkenswerte Anekdote, weil Plutarch das intermediale Spiel dann sogar noch um eine dritte visuelle Anspielung erweiterte, indem er den Namen in einer angeblich wie eine Kichererbse eingekerbten Nase eines Vorfahren gründen ließ.⁵⁰ Dass man von einer bloßen Anteilhabe an verfeinerter Gebildetheit jedenfalls nicht immer gleich zwangsläufig auf einen entsprechend elitären Hintergrund schließen sollte, dokumentiert unter vielem anderem mehr zudem der Umstand, dass sich Zitate aus Dichtungen selbst in Graffiti auf Ziegelrohlingen – und darunter sogar Exemplaren aus den Nordprovinzen – finden lassen, wobei man hier nicht nur auf getreue Niederschriften von Versen – vorzüglich aus den Werken des Vergil und Ovid –, sondern bemerkenswerterweise auch auf hinter sinnig-ironische Auslegungen sowie situationsbedingte Umdichtungen derselben mit doppeldeutigen Formulierungen trifft.⁵¹

ausschließlich mit kynischen Philosophen umgab. Rom, Museo Torlonia, Inv. 424, um 250 n. Chr. 133 × 222 cm: Exemplarisch Ewald 1999, 152 Nr. C 1 Taf. 24 Abb. 1–3.

50 Plut. Cicero 1: „Jedenfalls scheint der erste aus der Familie, der den Beinamen Cicero bekam, ein Mann von Ansehen gewesen zu sein. Daher gaben seine Nachkommen den Namen nicht auf, sondern behielten ihn gerne bei, obwohl er von vielen verspottet wurde. Denn *cicer* nennen die Lateiner die Kichererbse, und wie es scheint hatte jener eine flache Einkerbung an der Nasenspitze wie die Einziehung einer Erbse, weswegen er den Namen bekam. Cicero selbst, von dem diese Schrift handelt, soll, als er sich zuerst um ein Amt bewarb und die politische Laufbahn ergreifen wollte und als seine Freunde rieten, er solle den Namen meiden und ändern, mit dem Stolz der Jugend gesagt haben, er werde darum kämpfen, den Namen Cicero berühmter zu machen als die Namen des Scaurus oder des Catulus. Als er dann Quaestor in Sizilien war und für die Götter eine Weihgabe aus Silber anfertigen ließ, da ließ er nur die ersten beiden Namen darauf schreiben, Marcus und Tullius; anstatt des dritten beauftragte er den Künstler, zum Scherz neben den Buchstaben eine Kichererbse einzugravieren. Dies ist es, was über den Namen berichtet ist.“ Vgl. McCartney 1919, 59.

51 Vgl. exemplarisch Zaccaria 2019.



Abb. 13: Relief mit Darstellung eines Geflügelgeschäftes, 2. Viertel 2. Jh. n. Chr., Rom, Museo Torlonia, Inv. 379.

Ganz in diesem Sinn ist auch ein Ziegel aus dem Legionslager in Wien, der auf einen Vers aus den *Argonautica* des Valerius Flaccus (4, 479–481) anspielt, insofern ein besonders gewitztes Zeugnis, als es in der entsprechenden Passage der Dichtung darum geht, dass Iuppiter Pläne schmiedet, wie er den blinden Seher Phineus wegen eines Vergehens mit einer Bestrafung vom Himmel herab auf der Erde treffen kann. Ein Vers, der in einer pfiffig-hintersinnigen Verschränkung mit dem Objekt dann in dem Sinn überlagert wurde, dass jedermann immer der Gefahr ausgesetzt sei, von einem herabfallenden Dachziegel getroffen zu werden.⁵² Gerade in diesem Zusammenhang soll schließlich auch noch an das fantastische, wohl in späthadrianischer oder frühantoninischer Zeit entstandene Relief der Sammlung Torlonia erinnert werden (Abb. 13)⁵³, das ursprünglich allem Anschein nach zu einem Sarkophag gehörte und einen Fleischerladen schildert, in welchem zwei Frauen tätig sind. Eine von ihnen weist nämlich mit ihrer rechten Hand demonstrativ auf in den Reliefhintergrund eingemeißelte Verszeilen hin, welche verkünden:

⁵² Wien, Museum für Stadtarchäologie, um 100 n. Chr.: Thüry 2015. Ebenso könnte man hier dann natürlich auch Wandgraffiti in diese Überlegungen miteinbeziehen, wie etwa das bekannte auf dem Pfeiler der Außenwand des sog. Hauses des Fabius Ululitremulus an der Via dell'Abbondanza in Pompeii (Reg. IX 13, 5) welches einen Hexameter Vergils „*arma virumque cano*“ in ein „*fullones ululam ego cano*“ umdichtet: *CIL* IV, 9131.

⁵³ Rom, Museo Torlonia, Inv. 379, Marmor, späthadrianisch/frühantoninisch, stark überarbeitet; Köpfe der Figuren ergänzt: *CIL* VI 9685; Zimmer 1982, 99 Abb. 7; Chioffi 1999, 33f. Nr. 23 Abb. 12.

Solange Schatten wandern in Bergen, der Himmel kreisende Sterne weidet, bleibt dir Ehre und Ruhm, lebt weiter dein Name.⁵⁴

Zeilen, die ebenfalls veritable Zitate aus der Aeneis des Vergil sind, indem sie diejenigen Worte wiedergeben, welche Aeneas dort in demjenigen Augenblick spricht, in welchem er sich Dido nähert. Eine emphatische Versicherung für bleibende Ehre und Ruhm, die offenbar auch auf das ewige Andenken des Grabinhabers übertragen werden sollte, bei dem es sich angesichts des Sujets des Bildes, wie bei unserem spät-republikanischen Grabrelief des Aurelius Hermia vom Viminal, zweifellos wieder um einen Fleischer gehandelt haben dürfte. Ein Anspruch, welcher sich nicht genug damit zudem auch noch in dem deutlich klassizistischen Habitus der schönen Metzgerinnen manifestiert. Trägt die Sitzende doch einen griechischen Chiton mit darüberliegendem Mantel und die Stehende einen griechischen Peplos.

Zieht man nach allem ein Fazit und rechnet noch zahlreiche weitere metrische Grabinschriften aus den hier im Focus stehenden sozialen Umfeldern hinzu, welche nicht berücksichtigt wurden,⁵⁵ so bleibt vor allem dafür zu plädieren, dass wir der Schicht der vielen Liberti in Rom und Italien eine erheblich größere Aufmerksamkeit als aktive und stimulierende Teilhaber an denjenigen Prozessen schenken sollten, die wir unter dem Schlagwort ‚Kulturtransfer‘ subsumieren. Denn selbst wenn im Verlauf der Zeit viele ihrer Mitglieder wohl gar nicht mehr direkten Kontakt zur ursprünglichen Heimat ihrer Familiengründer in der ‚Fremde‘ hatten, lebten in ihrem Umfeld doch – ähnlich, wie ja auch bei unseren gegenwärtigen, schon längst über mehrere Generationen hinweg ansässigen Mitbürgern aus sogenannten ‚Migrantenfamilien‘ – zweifellos einige der alten Traditionen ihrer ursprünglichen Herkunftsländer fort. Traditionen, welche sich freilich in dynamischen Wechselwirkungen rasch mit den Leitbildern und Idealen ihrer neuen Lebenswelten vermischten, so dass in der Synthese schließlich dann auch dort entsprechend neue Kommunikationsformen

⁵⁴ Verg. Aen. 603–610: „Götter mögen – wenn irgend nur Götter beachten die Frommen, / wenn es Gerechtigkeit gibt und Sinn für Gutes und Rechtes – / würdigen Lohn dir verleihn: welch Freudenjahrhundert hat dich der / Welt nur geschenkt? Wer zeugte dich, welch glückselige Eltern? / Wahrlich, solange/Schatten wandern in Bergen, der Himmel kreisende Sterne weidet, bleibt dir Ehre und Ruhm, lebt weiter dein Name, / was für Lande auch immer mich rufen.“

⁵⁵ Vgl. exemplarisch etwa noch das in elegischen Distichen in augusteischer Zeit abgefasste Epigramm auf der Grabplatte des Sklaven Nothus, Privatsekretär der Gens Statilia, Columbarium nördlich der Via Labicana, augusteisch, 40 × 32 × 5 cm, Rom, Mus. Naz. delle Terme di Diocletiano, CIL VI 6341 = CLE 1014; Kolb/Fugmann 2008, 162–164 Nr. 42 mit Abb. Sowie das aus Hexametern bestehende und in Anlehnung an Vergil um die Mitte des 1. Jh. n. Chr. verfasste *carmen epigraphicum* für Marsidia Agathemeris, Tochter der Marsidia Stabilis Euhemeris: „Si pietate aliquem redimi fatale fuisset, | Marsidia Stabilis prima redempta forem, | quamvis mater eram natarum prole decora | nam geminas habui karus eratque nepos, | septuaginta super messes natalibus egi, | summa senectutis praemia passa cremor, | quod si non cineres Agathemeris immatura | auxisset nostros, mater et ipsa foret./tunc ego nobilior cunctarum sorte [---] | quippe superstibus ponere[r ---].“ Aus Rom: CLE 1127,7 = CIL VI 22251.

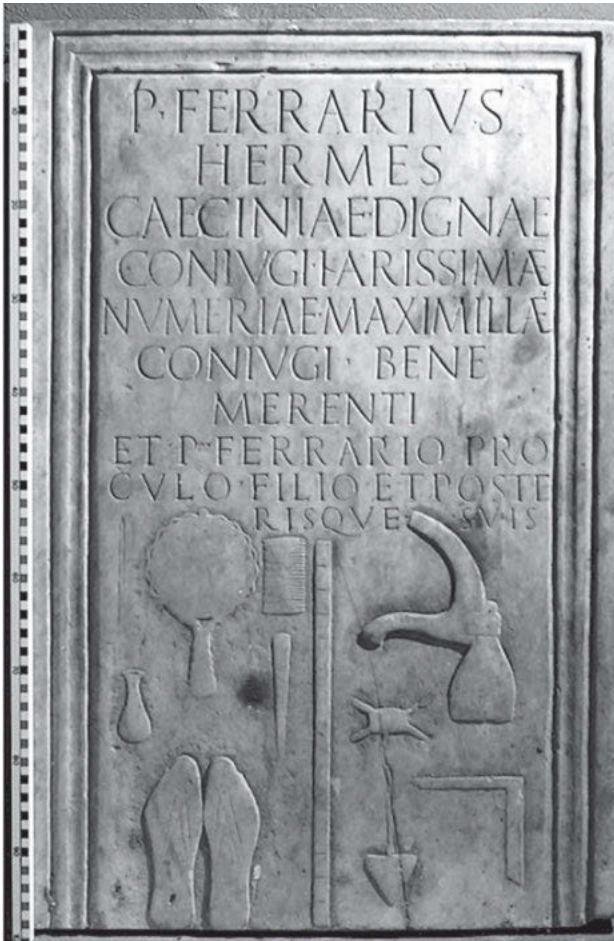


Abb. 14: Grabrelief des Publius Ferrarius Hermes, 2. Jh. n. Chr., Florenz, Uffizien, Inv. 1912.

entstanden. In diesem Sinn ist das aus günstigem Kalkstein bestehende Grabdenkmal, das ein Publius Ferrarius Hermes für sich, seine beiden Frauen und seinen Sohn Publius Ferrarius im 2. Jh. n. Chr. in Auftrag gab (Abb. 14)⁵⁶, auf seine Weise nicht weniger originell als das zuvor betrachtete Relief, auch wenn der Betrachter hier keineswegs mit poetischen Sphären konfrontiert wurde. Seine Inschrift verkündete, dass er zweimal verheiratet gewesen sowie zweimal Witwer geworden und beide Ehen ihm angenehm gewesen seien, da seine erste Frau Caecinia würdig und sehr lieb (*digna* und *karissima* – mit ‚k‘) war und die zweite, Numeria, sich um ihn verdient gemacht hatte (*bene merenti*). Ein darunter befindliches Relief mag man angesichts seines

⁵⁶ Florenz, Uffizien, Inv. 1912, aus Pisa, Marmor. 2. Jh. n. Chr., 150 × 65 × 59 cm, „*P(ublicus) Ferrarius | Hermes | Caecinae Dignae | coniugi karissimae | Numeriae Maximillae | coniugi bene | merenti | et P(ublio) Ferrario Pro|culo filio et poste|risque suis.*“ *CIL* XI 1471: Shumka 2008, 179f. Abb. 8; Lohmann 2015, 79f. Abb. 11; Hemelrijk 2020, 35f. Abb. 8.

weitgehend abstrakten, aus einer bloßen Ansammlung von Objekten bestehenden Bildes auf den ersten Blick womöglich mit denjenigen visuellen Kommunikationsformen verbinden, welche man gemeinhin gern als ‚typisch römisch‘ bezeichnet. Tatsächlich sind den leblosen Gegenständen in dem Ensemble jedoch symbolische Werte immanent, welche, zumindest im Grundsatz den zuvor betrachteten hellenistischen Grabdenkmälern durchaus verwandt, außerordentlich spannende tiefergehende Einblicke in die ganz zu Beginn dieses Beitrags angesprochenen Gender-Stereotypen gewähren. Stereotypen, über deren Gegenwärtigkeit man sich übrigens wundern oder eben auch nicht wundern mag. Denn durch einen Messstab fein säuberlich in zwei Hälften getrennt, sieht man hier auf der rechten ‚männlichen‘ Seite eine Drechsel, ein Senklot und einen Winkelmesser, also Werkzeuge, die womöglich, wenn auch nicht zwingend zu dem Beruf gehörten, den Ferrarius Hermes ausübte. Auf der linken ‚weiblichen‘ hingegen einen Spiegel, einen Kamm, eine Näh- oder Haarnadel, ein Kosmetikfläschchen sowie, ganz typisch, Sandalen, zweifellos für ausgesprochen schöne Füße.

Bibliographie

- Alexandridis, Annetta (2000), „Exklusiv oder bürgerlich? Die Frauen des römischen Kaiserhauses im Bild“, in: Christiane Kunst u. Ulrike Riemer (Hgg.), *Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen*. Stuttgart, 9–28.
- Alexandridis, Annetta (2004), *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Julia Domna*, Mainz.
- D’Ambra, Eve (2007), *Roman Women*, Cambridge.
- Anguissola, Anna (2014), „Remembering with Greek Masterpieces“, in: Karl Galinsky (Hg.), *Memoria Romana. Memory in Rome and Rome in Memory* (Memoirs of the American Academy in Rome Suppl. 10), Ann Arbor, 116–134.
- Barbanera, Marcello (1992), „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros di Ascalona. Una messa in punto“, in: *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi* 21, 87–103.
- Bauman, Richard A. (1992), *Women and Politics in Ancient Rome*, London/New York.
- Beckby, Hermann (Hg.) (1957/1958), *Anthologia Graeca Bd. I–IV*, München.
- Becker, Hillary (2016), „Roman women in the urban economy: occupation, social connections, and gendered exclusions“, in: Jean Turfa u. Lynn Budin (Hgg.), *Women in Antiquity: Real Women Across the Ancient World*, London, 915–931.
- Bertholet, Florence/Bielman Sánchez, Anne/Frei-Stolba, Regina A. (Hgg.) (2008), *Egypte, Grèce, Rome. Les différents visages des femmes antiques* (Travaux et colloques du séminaire d’épigraphie grecque et latine de l’ASA 2002–2006), Bern.
- Berdowski, Piotr (2007), „Some Remarks on the Economic Activity of Women in the Roman Empire. A Research Problem“, in: Beate Blahaczek (Hg.), *Haec mihi in animis vestris templa. Studia classica in memory of professor Leslaw Morawiecki*, Rzeszów, 283–298.
- Biard, Guillaume (2017), *La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*, Athen.
- Bielman Sánchez, Anne (2008), „L’éternité des femmes actives. Réflexions sur quelques monuments funéraires féminins de la Grèce hellénistique et impériale“, in: Florence Bertholet, Sanchez Bielman u. Regina A. Frei-Stolba (Hgg.), *Egypte, Grèce, Rome. Les différents visages des femmes*

- antiques* (Travaux et colloques du séminaire d'épigraphie grecque et latine de l'ASA 2002–2006), Bern, 147–196.
- Boatwright, Mary T. (2011), „Women and Gender in the Forum Romanum“, in: *Transactions of the American Philological Association* 141.1, 195–141.
- Boëls-Janssen, Nicole (2008), „La vie des matrones romaines à la fin de l'époque républicaine“, in: Florence Bertholet, Sanchez Bielman u. Regina A. Frei-Stolba (Hgg), *Egypte, Grèce, Rome. Les différents visages des femmes antiques* (Travaux et colloques du séminaire d'épigraphie grecque et latine de l'ASA 2002–2006), Bern, 223–265.
- Boex, Allison C. (2014), *HIC TACITUS LAPIS: Voice, Audience, and Space in Early Roman Verse-Epigraphs*, Diss. Cornell University, <https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/38740/acb36.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Stand: 06.04.2021).
- Bol, Peter C. (Hg.) (1989), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke I*, Berlin.
- Borg, Barbara/v. Hesberg, Henner/Linfert, Andreas (2005), *Die antiken Skulpturen in Castle Howard*, Wiesbaden.
- Boschung, Dietrich (1987), *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern.
- Breuer, Christine (1995), *Reliefs und Epigramme griechischer Privatgrabmäler. Zeugnisse bürgerlichen Selbstverständnisses vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr.*, Köln/Wien/Weimar.
- Bruun, Christer/Edmondson, Jonathan (Hgg.) (2015), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford.
- Buonopane, Alfredo (Hg.) (2003), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica* (Atti del I Seminario sulla Condizione Femminile nella Documentazione Epigrafica, Bologna, 21 novembre 2002), Faenza.
- Buonopane, Alfredo/Cenerini, Francesca (Hgg.) (2005), *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica* (Atti del II Seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica, Verona 25–27 marzo 2004), Faenza.
- Caldelli, Maria L. (2015), „Inscriptions and Roman Social and Economic Life. Women in the Roman World“, in: Christer Bruun u. Jonathan Edmonson (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*. Oxford, 582–604.
- Carlson, Jacqueline M. (2009), *Pliny's Women. Constructing Virtue and Creating Identity in the Roman World*, Cambridge.
- Caaterine, Mallory A. M. (2019), „Tyrannical Men and Virtuous Women in Plutarch's Mulierum Virtutes“, in: *Illinois Classical Studies* 44, 194–208.
- Centlivres Challet, Claude E. (2008), „Not so Unlike Him. Women in Quintilian, Statius and Pliny“, in: Florence Bertholet, Sanchez Bielman u. Regina A. Frei-Stolba (Hgg), *Egypte, Grèce, Rome. Les différents visages des femmes antiques* (Travaux et colloques du séminaire d'épigraphie grecque et latine de l'ASA 2002–2006), Bern, 289–324.
- Centlivres Challet, Claude E. (2013), *Like Man, like Woman. Roman Women, Gender Qualities and Conjugal Relationships at the Turn of the First Century*, Oxford.
- Chatelard, Aude/Stevens, Anne (2016), „Women as Legal Minors and their Citizenship in Republican Rome“, in: *Clio. Women, Gender, History* 43, 24–47.
- Chioffi, Laura (1999), *Caro: Il mercato della carne nell'occidente romano. Riflessi epigrafici ed iconografici*, Rom.
- Christian, Timo (2015), *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*, Göttingen.
- Claassen, Jo-M. (1998), „The Familiar Other: The Pivotal Role of Women in Livy's Narrative of Political Development in Early Rome“, in: *Acta classica. Proceedings of the Classical Association of South Africa* 41, 71–103.
- Clairmont, Christoph W. (1970), *Gravestone and Epigram. Greek Memorials from the Archaic and Classical Periods*, Mainz.

- Cluett, Ronald G. (1998), „Roman Women and Triumviral Politics, 43–37 B. C.“, in: *Echos du monde classique. Classical Views* 17, 67–84.
- Connelly, Joan B. (2007), *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton.
- Cooley, Alison E. (Hg.) (2012), *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*, Cambridge.
- Cumont, François (1942), *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris.
- Davies, Glenys (1985), „The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art“, in: *American Journal of Archaeology* 89, 627–640.
- Deminion, Mary (2020), „(De-)Constructing Gender in Roman Oratory“, in: Allison Surtees u. Jennifer Dyer (Hgg.), *Exploring Gender Diversity in the Ancient World*, Edinburgh, 197–208.
- Dettenhofer, Maria H. (2002), „Frauenbilder in Plutarchs Schrift ‚Mulierum virtutes‘ im Verhältnis zum traditionellen Frauenbild der Griechen“, in: Christoph Ulf u. Robert Rollinger (Hgg.), *Geschlechter – Frauen – Fremde Ethnien. In antiker Ethnographie, Theorie und Realität*, Innsbruck, 417–435.
- Dillon, Sheila (2010), *The Female Portrait Statue in the Greek World*, New York.
- Dillon, Sheila (2013), „Portrait Statues of Women on the Island of Delos“, in: Emily Hemelrijk u. Greg Woolf (Hgg.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden/Boston, 201–223.
- Dixon, Suzanne (2004), „Exemplary Housewife or Luxurious Slut: Cultural Representations of Women in the Roman Economy“, in: Fiona McHardy, Fiona u. Eireann Marshall (Hgg.), *Women's Influence on Classical Civilization*, London/New York, 56–74.
- Dolansky, Fanny (2012), „Playing with Gender: Girls, Dolls, and Adult Ideals in the Roman World“, in: *Acta classica. Proceedings of the Classical Association of South Africa* 31.2, 256–292.
- Eck, Cornelia (2008), *Schattenbilder. Männlichkeit und Weiblichkeit in Werbeanzeigen*, Hamburg.
- Eck, Werner (2010), *Monument und Inschrift. Gesammelte Aufsätze zur senatorischen Repräsentation der Kaiserzeit*, Berlin.
- Eck, Werner (2013), „Frauen als Teil der kaiserzeitlichen Gesellschaft. Ihr Reflex in Inschriften Roms und der italischen Städte“, in: Emily A. Hemelrijk u. Greg Woolf (Hgg.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden, 47–63.
- Edmonson, Jonathan (2015), „Roman Family History“, in: Christopher Bruun u. Jonathan Edmondson, Jonathan (Hgg.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, 559–581.
- Engel, David M. (2003), „Women's Role in the Home and the State. Stoic Theory Reconsidered“, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 101, 267–288.
- Ewald, Björn C. (1999), *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*, Mainz.
- Ewald, Björn C. (2005), „Rollenbilder und Geschlechterverhältnis in der römischen Grabkunst. ‚Archäologische‘ Anmerkungen zur Geschichte der Sexualität“, in: Natasha Sojc (Hg.), *Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies*, Berlin, 55–73.
- Fantuzzi, Marco/Hunter, Richard (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- Faßbender, Andreas (2007), „Republikanische CLE aus Rom: eine Topographie“, in: Peter Kruschwitz (Hg.), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik*, Berlin/New York, 169–198.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2003), *Inschriften und ‚Selbstdarstellung‘ in stadtrömischen Grabbauten*, Rom.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2014), „Die Rolle des ‚Textträgers‘ in der Epigraphik. Rezeptionspraktische Text-Akteur-Relationen am Beispiel eines rezenten Spolienfundes“, in: Annette Kehnel u. Diamantis Panagiotopoulos (Hgg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materiellen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*, Berlin, 37–72.
- Filges, Axel (2000), „Himationsträger, Palliaten und Togaten. Der männliche Mantel-Normaltypus und seine regionalen Varianten in Rundplastik und Relief“, in: Torsten Mattern (Hg.), *Munus. Festschrift für Hans Wiegartz*, Münster, 95–109.

- Fittschen, Klaus/Zanker, Paul (Hgg.) (2014), *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. 4. Bildnisse an Reliefdenkmälern*, Berlin.
- Flemming, Rebecca (2007), „Festus and the Role of Women in Roman Religion“, in: Fay Glinister (Hg.), *Verrius, Festus, and Paul. Lexicography, Scholarship and Society* London, 87–108.
- Forbis, Elizabeth P. (1990), „Women’s Public Image in Italian Honorary Inscriptions“, in: *The American Journal of Philology* 111.4, 493–512.
- Fraser, Peter M./Matthews, Elaine (Hgg.) (1987), *A Lexicon of Greek Personal Names I*, Oxford.
- Gardner, Jane F. (1999), „Women in Business Life. Some Evidence from Puteoli“, in: Päivi Setälä u. Liisa Savunen (Hgg.), *Female Networks and the Public Sphere in Roman Society* (International colloquium on „Women in Roman society“, Rome 1995), Rom, 11–27.
- González González, Marta (2019), *Funerary Epigrams of Ancient Greece. Reflections on Literature, Society and Religion*, London.
- Griesbach, Jochen (2014), „Zwischen Zentrum und Zuhause: Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre anhand von ‚Ehrenstatuen‘“, in: Jochen Griesbach (Hg.), *Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten*, Wiesbaden, 99–116.
- Günther, Rosemarie (2000), „Matrona, ‚vilica‘ und ‚ornatrix‘. Frauenarbeit in Rom zwischen Topos und Alltagswirklichkeit“, in: Thomas Späth u. Beate Wagner-Hasel (Hgg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Darmstadt, 350–376.
- Van Haepere, Françoise (2021), „The Cista, a Hallmark of *Mater Magna*’s Mysteries in the Roman World?“, in: Nicole Belayche (Hg.), *Mystery Cultus in Visual Representation in Graeco-Roman World*, Leiden/Boston, 94–218.
- Hänninen, Maria-L. (2011), „Currus Avorum: Roman Noble Women in Family Traditions“, in: Helène Whittaker (Hg.), *In Memoriam: Commemoration, Communal Memory and Gender Values in the Ancient Graeco-Roman World*, Cambridge, 42–59.
- Hallett, Judith P. (1984), *Fathers and Daughters in Roman Society: Women and the Elite Family*, Princeton.
- Hallett, Judith P. (2004), „Matriot Games? Cornelia, Mother of the Gracchi, and the Forging of Family-oriented Political Values“, in: Fiona McHardy u. Eireann Marshall (Hgg.), *Women’s Influence on Classical Civilization*, London/New York, 26–39.
- Harders, Ann-Cathrin (2014), „Kann man(n) Frauen vertrauen? Zur Rolle und Bedeutung von Frauen in aristokratischen Nahbeziehungen während der römischen Republik“, in: Sabrina Feickert, Anna Haut u. Kathrin Sharaf (Hgg.), *Faces of Communities. Social Ties between Trust, Loyalty and Conflict*, Göttingen, 77–96.
- Hemelrijk, Emily A. (1999), *Matrona docta. Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna*, London.
- Hemelrijk, Emily A. (2004), „Masculinity and Femininity in the ‚Laudatio Turiae‘“, in: *The Classical Quarterly* 54.1, 185–197.
- Hemelrijk, Emily A. (2008), „Patronesses and ‚Mothers‘ of Roman Collegia“, in: *Classical Antiquity* 27.1, 115–162.
- Hemelrijk, Emily A. (2009), „Women’s Participation in Civic Life. Patronage and ‚Motherhood‘ of Roman Associations“, in: Katariina Mustakallio u. Christian Krötzel (Hgg.), *De amicitia. Friendship and Social Networks in Antiquity and the Middle Ages*, Rom, 49–62.
- Hemelrijk, Emily A. (2021), *Women and Society in the Roman World. A Sourcebook of Inscriptions from the Roman West*, Cambridge.
- Hindermann, Judith (2013), „Mulier, femina, uxor, coniunx: die begriffliche Kategorisierung von Frauen in den Briefen von Cicero und Plinius dem Jüngeren“, in: *European network on Gender Studies in Antiquity* 3, 143–161.

- Hirschmann, Vera E. (2004), „Methodische Überlegungen zu Frauen in antiken Vereinen“, in: Luuk de Ligt, Emily A. Hemelrijk u. Henk Singor (Hgg.), *Roman Rule and Civic Life. Local and Regional Perspectives* (Proceedings of the Fourth Workshop of the International Network „Impact of Empire“ (Roman empire, c. 200 B. C.–A. D. 476), Leiden, June 25–28, 2003), Amsterdam, 401–414.
- Hofter, Mathias (1988), „Porträt“, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni–14. August 1988), Mainz, 291–343.
- Hölscher, Tonio/von Möllendorff, Peter (2008), „Niemand wundere sich, sieht er dies Bild! Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon“, in: *Poetica* 40, 289–333.
- Hutmacher, Frauke (2010), „Von der Ehefrau zur Mutter. Die Bedeutung des Herrscherwechsels für die Person der Kaiserin im Frühen Prinzipat“, in: *Potestas* 3, 53–68.
- Jakab, Éva (2013), „Financial Transactions by Women in Puteoli“, in: Paul J. Du Plessis (Hg.), *New Frontiers. Law and Society in the Roman World*, Edinburgh, 123–150.
- Kaden, Sandra (2012), „Verkannte Weiblichkeit? – Fulvia in der Erfüllung sozialer Rollen einer Matrona Romana“, in: *Potestas* 5, 83–106, <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2012.5.4> (Stand: 06.04.2021).
- Karlsson, Sandra (2014), *Emotions Carved in Stone. The Social Handling of Death as Expressed on Hellenistic Grave Stelai from Smyrna & Kyzikos*, Diss. Gothenburg, <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/34500> (Stand: 06.04.2021).
- Katakis, Stylianos E. (1997), „Φιλημᾶτιον Τερεντία χρηστὴ χαῖρε. Darstellungen der Isis und mit ihrem Kult verbundener Personen auf Euböa“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 112, 317–334.
- Keegan, Peter (2014), *Roles for Men and Women in Roman Epigraphic Culture and Beyond. Gender, Social Identity and Cultural Practice in Private Latin Inscriptions and the Literary Record*, Oxford.
- Keith, Allison (2019), „Women’s fides in Statius’ ‚Thebaid‘“, in: Antony Augoustakis, Emma Buckley u. Claire Stocks (Hgg.), *Fides in Flavian Literature*, Toronto, 109–131.
- Knoll, Kordelia (Hg.) (1993), *Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung*, Mainz.
- Koch, Guntram (1984), „Zum Grabrelief der Helena“, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 12, 59–72.
- Kockel, Valentin (1993), *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz.
- Kolb, Anne/Fugmann, Joachim (2008), *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens*, Mainz.
- Koortbojian, Michael (1996), „In commemorationem mortuorum. Text and Image along the ‚Street of the Tombs‘“, in: Jas Elsner (Hg.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 210–233.
- Koortbojian, Michael (2006), „The Freedman’s Voice. The Funerary Monument of Aurelius Hermia and Aurelia Philematio“, in: Eve D’Ambra u. Guy P. R. Métraux (Hgg.), *The Art of Citizens, Soldiers and Freedmen in the Roman World*, Oxford, 91–99.
- Kruschwitz, Peter (2002), *Carmina Saturnia Epigraphica. Einleitung, Text und Kommentar zu den Saturnischen Versinschriften*, Stuttgart.
- Kruschwitz, Peter (Hg.) (2007), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik*, Berlin/New York.
- Kubler, Anne (2017), „Roman Matrons, Guardians of Memory“, in: *Clio. Women, Gender, History* 46, 246–263.
- Lamberti, Francesca (2014), „Donne romane fra Idealtypus e realtà sociale. Dal ‚domum servare‘ e ‚lanam facere‘ al ‚meretricio more vivere‘“, in: *Quaderni Lupiensi di Storia e Diritto* 4, 61–84.
- Lohmann, Polly (2015), „Idealbild und Lebenswirklichkeit. Literarische, epigrafische, archäologische Quellen und Befunde zu den Handlungsräumen der Frau im römischen Wohnhaus“, in: *Thetis* 21, 63–108.

- Lovén, Lena L. (2016), „Women, Trade, and Production in Urban Centres of Roman Italy“, in: Andrew Wilson u. Miko Flohr (Hgg.), *Urban Craftsmen and Traders in the Roman World*, Oxford, 200–221, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198748489.001.0001> (Stand: 06.04.2021).
- Männlein-Robert, Irmgard (2007), *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.
- Markoulidou, Anastasia (2007), *Pudicitia*, Diss. Thessaloniki, <http://ikee.lib.auth.gr/record/67416/files/gri-2007-127.pdf> (Stand: 06.04.2021).
- Massaro, Matteo (2007a), „Metri e ritmi nella epigrafia latina di età repubblicana“, in: Peter Kruschwitz (Hg.), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik*, Berlin/New York, 121–167.
- Massaro, Matteo (2007b), „Una coppia affiatata: CLE 959“, in: Peter Kruschwitz (Hg.), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik*, Berlin/New York, 271–297.
- Massaro, Matteo (2008), „Questioni di epigrafia scipionica“, in: *Epigraphica* 70, 21–90.
- Massaro, Matteo (2013), „L’impaginazione delle iscrizioni Latine metriche e affettive“, in: *Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia* 85, 365–412.
- Mauritsch, Peter (2002), „Das Frauenbild als Teil der Geschlechterrollen-Konzeption bei Polybios“, in: Christoph Ulf u. Robert Rollinger (Hgg.), *Geschlechter – Frauen – Fremde Ethnien. In antiker Ethnographie, Theorie und Realität*, Innsbruck, 315–330.
- McCartney, Eugene S. (1919), „Canting Puns on Ancient Monuments“, in: *American Journal of Archaeology* 23, 59–64.
- MacLachlan, Bonnie (2013), *Women in Ancient Rome. A Sourcebook*, London.
- McHardy, Fiona/Marshall, Eireann (Hgg.) (2004), *Womens’s Influence on Classical Civilization*, London/New York.
- Milnor, Kristina (2011), „Women in Roman Society“, in: Michael Peachin (Hg.), *The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*, Oxford, 609–622.
- Morelli, Alfredo M. (2007), „Hellenistic Epigram in the Roman World: From the Beginnings to the End of the Republican Age“, in: Peter Bing u. Jon S. Bruss (Hgg.), *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram: Down to Philip*, Leiden/Boston, 521–541.
- Morelli, Alfredo M. (2019), „The Beginnings of Roman Epigram and its Relationship with Hellenistic Poetry“, in: Christer Henriksén, (Hg.), *A Companion to Ancient Epigram*. Malden (MA), 425–440.
- Mustakallio, Katariina (2012), „Women Outside Their Homes, the Female Voices in Early Republican Memory. Reconsidering Cloelia and Veturia“, in: *Index* 40, 165–174.
- Olson, Kelly (2015), „Toga and Pallium. Status, Sexuality, Identity“, in: Mark Masterson, Nancy Sorkin Rabinowitz u. James Robson (Hgg.), *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, London, 422–448.
- Osborne, Michael J./Byrne, Sean G. (Hgg.) (1994), *A Lexicon of Greek Personal Names II*, Oxford.
- Osgood, Joshiah (2014), *Turia. A Roman Women’s Civil War*, Oxford.
- Pancierera, Silvio (2008), „La produzione epigrafica di Roma in età repubblicana. Le officine lapidarie, II. Nascita e sviluppo del sistema abbreviativo“, in: Silvio Panciera, *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956–2005) con note complementari e indici*, Rom, 359–385.
- Pasco-Pranger, Molly (2019), „With the Veil Removed. Women’s Public Nudity in the Early Roman Empire“, in: *Classical Antiquity* 38, 217–249, <http://dx.doi.org/10.1525/ca.2019.38.2.217> (Stand: 06.04.2021).
- Pfuhl, Ernst/Möbius, Hans (1977–1979), *Die ostgriechischen Grabreliefs, Bd. I–IV*, Mainz.
- Pölönen, Janne (2002), „The Division of Wealth between Men and Women in Roman Succession, ca. 50 BC–AD 250“, in: Päivi Setälä (Hg.), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire*, Rom, 147–179.
- Queyrel, François (2013), „Les statues honorifiques entre texte et image“, in: *Pallas. Revue d’études antiques* 93, 99–109.

- Rawson, Beryl (2010), „Finding Roman Women“, in: Nathan Rosenstein u. Robert Morstein-Marx (Hgg.), *A Companion to the Roman Republic*, Oxford.
- Reitzenstein-Ronning, Christian (2011), „Von Frauen erzählen... Männlichkeit und Weiblichkeit in den römischen Grabinschriften“, in: Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Dennis Pausch u. Meike Rühle (Hgg.), *Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*, Berlin, 83–111.
- Ridgway, Brunhilde S. (2000), *Hellenistic Sculpture, 2. The Styles of ca. 200–100 B. C.*, Madison (Wisc).
- Ridgway, Brunhilde S. (2002), *Hellenistic sculpture, 3. The styles of ca. 100–31 B. C.*, Madison (Wisc).
- Ritti, Tullia (1973/1974), „L'uso di ‚immagini onomastiche‘ nei monumenti sepolcrali di età greca“, in: *Archeologia classica* 25/26, 639–660.
- Roller, Matthew (2014), „Volgei nescia. On the Paradox of Praising Women's Invisibility“, in: Amalia Avramidou u. Denise Demetriou (Hgg.), *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. Alan Shapiro*, Berlin, 175–183.
- Rühl, Meike (2010), „Versteinerte Frauen. Die Inszenierung der Geschlechter in lateinischen Grabreden und -inschriften“, in: Marco Formisano u. Theresa Fuhrer (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften, Bd. 5. Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur*, Trier, 95–112.
- Schmidt, Stefan (1991), *Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Betrachtungen*, Bonn.
- Schmitz, Thomas A. (2010), „Epigrammatic Communication in Callimachus' Epigrams“, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 50, 370–390.
- Scholl, Andreas (1996), *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr. Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen* (AM Beihefte 17), Berlin.
- Schubert, Charlotte (2002), „Homo politicus – Femina privata? Fulvia: Eine Fallstudie zur späten römischen Republik“, in: Barbara Feichtinger u. Georg Wöhrle (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften, Bd. 1. Möglichkeiten und Grenzen*, Trier, 65–79.
- Sebesta, Judith L. (1994), „Symbolism in the Costume of the Roman Woman“, in: Judith L. Sebesta u. Larissa Bonfante (Hgg.), *The World of Roman Costume*, Madison, 49–53.
- Setälä, Pälvi/Savunen, Liisa (Hgg.) (1999), *Female Networks and the Public Sphere in Roman Society* (International colloquium on „Women in Roman society“, Rome 1995), Rom.
- Setälä, Pälvi (Hg.) (2002a), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire*, Rom.
- Setälä, Pälvi (2002b), „Women and Brick Production. Some New Aspects“, in: Pälvi Setälä (Hg.), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire*, Rom, 181–201.
- Shumka, Leslie (2008), „Designing Women. The Representation of Women's Toiletries on Funerary Monuments in Roman Italy“, in: Jonathan Edmonson (Hg.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, 172–191.
- Shumka, Leslie (2016), „Inscribing Agency? The Mundus Mulierbris Commemorations from Roman Italy“, in: *Phoenix* 70, 77–103.
- Solin, Heikki (1996), *Die stadtrömischen Sklavennamen, Bd. I–III*, Stuttgart.
- Solin, Heikki (2003), *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch, Bd. I–III*, Berlin.
- Soraci, Cristina (2011), „„Speculatrix et propugnatrix meorum periculorum“. Essere moglie a Roma in un'epoca di trasformazioni (I sec. a. C.–I sec. d. C.)“, in: Maria Intieri u. Paolo Siniscalco (Hgg.), *La città. Frammenti di storia dall' antichità all' età contemporanea* (Atti del Seminario di studi, Università della Calabria, 16–17 novembre 2011), Rom, 81–108.
- Stager, Jennifer M. (2005), „„Let No One Wonder at This Image“. A Phoenician Funerary Stele in Athens“, in: *Hesperia* 74, 427–449.
- Šterbenc Erker, Darja (Hg.) (2015), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften, Bd. 7. Frauenbild im Wandel*, Trier.

- Šterbenc Erker, Darja (2018), „Augustus ‚New‘ Festival. The Centrality of Married Women’s Rituals at the Ludi Saeculares of 17 B. C.E.“, in: *Numen* 65, 377–404, <http://dx.doi.org/10.1163/15685276-12341504> (Stand: 06.04.2021).
- Stewart, Peter (2003), *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford.
- Stewart, Devon A. (2014), „*The Aesthetics of Assimilation: Non-Elite Roman Funerary Monuments, 100 B. C.E.–200 C. E.*“, Diss. Emory University, <https://etd.library.emory.edu/concern/etds/p5547r92k> (Stand: 06.04.2021).
- Stupperich, Reinhard (1983), „Zur dextrarum iunctio auf frühen römischen Grabreliefs“, in: *Boreas* 6, 143–150.
- Thüry, Günther E. (2015), „Ein Dichterzitat aus dem römischen Wien und die Frage der Bildungszeugnisse auf Ziegeln“, in: Markus Scholz u. Marietta Horster (Hgg.), *Lesen und Schreiben in den römischen Provinzen. Schriftliche Kommunikation im Alltagsleben*, Mainz, 179–186.
- Treggiari, Susan (1996), „Women in Roman society“, in: Diana E. E. Kleiner u. Susan B. Matheson (Hgg.), *I Claudia. Women in Ancient Rome*, New Haven, 116–125.
- Tribulato, Olga (2013), „Phoenician Lions. The Funerary Stele of the Phoenician Shem/Antipatros“, in: *Hesperia* 82, 459–486.
- Truschneegg, Brigitte (2000), „Die Semantik wichtiger Termini zur Bezeichnung für Personen weiblichen Geschlechts bei T. Livius“, in: Robert Rollinger u. Christian Ulf (Hgg.), *Geschlechterrollen und Frauenbild in der Perspektive antiker Autoren*, Innsbruck/Wien/München, 299–344.
- Truschneegg, Brigitte (2002), „Das Frauenbild in der Exempla-Literatur am Beispiel des Valerius Maximus“, in: Christoph Ulf u. Robert Rollinger (Hgg.), *Geschlechter – Frauen – Fremde Ethnien. In antiker Ethnographie, Theorie und Realität*, Innsbruck, 360–397.
- Tueller, Michael, A. (2008), *Look Who’s Talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram*, Leuven.
- Ulf, Christoph/Rollinger, Robert (Hgg.) (2002), *Geschlechter – Frauen – Fremde Ethnien. In antiker Ethnographie, Theorie und Realität*, Innsbruck.
- Vigneron, Roger/Gerkens, Jean-François (2000), „The Emancipation of Women in Ancient Rome“, in: *Revue internationale des droits de l’antiquité* 47, 107–121.
- Vuolanto, Ville (2002), „Women and the Property of Fatherless Children in the Roman Empire“, in: Pälvi Setälä (Hg.), *Women, Wealth and Power in the Roman Empire*, Rom, 203–243.
- Walsh, George B. (1991), „Callimachean Passages. The Rhetoric of Epitaph in Epigram“, in: *Arethusa* 4, 77–105.
- Wellebrouck, Gurvane (2017), *Présence et Ambitions des affranchis dans l’Empire Romain*, Diss. Paris, <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01546642> (Stand: 06.04.2021).
- Wilk, Nicole M. (2002), *Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung*, Frankfurt a. M.
- Wolff, Étienne (2000), *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, Rennes.
- Woodhull, Margaret L. (2004), „Matronly Patrons in the Early Roman Empire: the Case of Salvia Postuma“, in: Fiona McHardy u. Eireann Marshall (Hgg.), *Womens’s Influence on Classical Civilization*, London/New York, 75–91.
- Xagorari-Gleissner, Maria (2009), „Attische bilingue Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr.“, in: *Archäologischer Anzeiger*, 113–127.
- Zaccaria, Claudio (2019), „Leggere e scrivere nell’officina. Conti, scherzi... e un po’ di poesia“, in: Giulio Baratta, Alfredo Buonopane u. Javier Velaza (Hgg.), *Cultura epígrafica y cultura literaria. Estudios en homenaje á Marc Meyer i Olivé*, Faenza, 423–443.
- Zanker, Paul (1993), „The Hellenistic Grave Stelai from Smyrna. Identity and Self-image in the Polis“, in: Anthony Bulloch, Erich S. Gruen, Anthony A. Long u. Andrew Stewart (Hgg.), *Images and Ideologies. Self-definition in the Hellenistic World* (Conference Held at Berkeley, April 7–9, 1988), Berkeley, 212–230.

Zanker, Paul (1995), „Brüche im Bürgerbild? Zur bürgerlichen Selbstdarstellung in den hellenistischen Städten“, in: Michael Wörle u. Paul Zanker (Hgg.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus* (Kolloquium, München 24. bis 26. Juni 1993), München, 251–273.

Bildnachweise

- Abb. 1: Repro nach: V. Kockel, *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz 1993, Taf. 10, a.
- Abb. 2: London, British Museum, Inv. 1867,0508.55. Courtesy of the Museum.
- Abb. 3: Repro nach: A. Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v. Chr. Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen*, Berlin 1996, Taf. 22.
- Abb. 4: Repro aus G. Koch, *GettyMusJ* 12, 1984, 65 Abb. 12.
- Abb. 5: Foto Sheldon Soffer.
- Abb. 6: Repro aus: J. M. Stager, *Hesperia* 7, 2005, 433 Abb. 4.
- Abb. 7: Repro aus: G. Koch, *GettyMusJ* 12, 1984, 63 Abb. 7.
- Abb. 8: Repro nach: Alison E. Cooley, *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy* (Cambridge 2012), 290 Abb. 2.36.
- Abb. 9: Foto: Anna-Katharina Rieger, Public domain, via Wikimedia Commons: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/M._Modius_Maximus%2C_Archigallus_Coloniae_Ostiensis.jpg (Stand: 25.10.2021).
- Abb. 10: Repro aus: H. Oehler, *Foto und Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlössern*, Köln 1980, Taf. 93.
- Abb. 11a: Repro aus: D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987, Taf. 58.
- Abb. 11b: Foto S. Soffer.
- Abb. 12a & b: Repro aus: A. Kolb u. J. Fugmann, *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens*, Mainz 2008, Abb. S. 156.
- Abb. 13: Foto: Maderna.
- Abb. 14: Repro aus: E. A. Hemelrijk, *Women and Society in the Roman World. A Sourcebook of Inscriptions from the Roman West*, Cambridge 2021, 36 Abb. 8.

Arne Reinhardt

Bilder einer intermedialen Inszenierung

Zur *ara* des M. Cocceius Iulianus aus dem Theater von Itálica

Die so genannten marmornen ‚Aren‘, die als Altäre oder Basen ab der ausgehenden Republik zahlreich im Römischen Reich entstanden sind, bilden eine in Hinsicht auf Typologie, Ausgestaltung, Funktion und Qualität relativ heterogene Materialgruppe.¹ Konstantes Element ihrer Erscheinung ist der oftmals reich ausgearbeitete ornamentale und figürliche Reliefschmuck. Als Bildträger *par excellence* waren die Aren jedoch immer wieder auch mögliche Anbringungsorte für Inschriften; gemäß der Repräsentationsabsichten ihrer Stifter konnten die beiden Medien² Bild und Text zur Ausgestaltung herangezogen werden. Dies ist auch der Fall bei der Marmor-Ara des Marcus Cocceius Iulianus im Archäologischen Museum von Sevilla, die hier im Zentrum stehen soll. Das Stück, das zuletzt 2012 von Oliva Rodríguez Gutiérrez besprochen worden ist,³ weist eine eher durchschnittliche Qualität der Ausarbeitung auf und mag

1 Zur Gattung in Italien s. Dräger 1994. Im Folgenden behalte ich das lateinische Wort der Stifterinschrift als Bezeichnung für die Ara des Marcus Cocceius und seiner Familie bei: Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich tatsächlich um einen Altar (vgl. die drei anderen Aren, mit denen sie vor dem Proscaenium aufgestellt war: Anm. 25), jedoch würde der lateinische Begriff auch eine Funktion als Basis möglich machen, was jedoch heute durch die fehlende antike Oberseite (vgl. hierzu Dräger 1994, 55–62) nicht mehr definitiv ausgeschlossen werden kann.

2 Zum Medien-Begriff vgl. Michelakis 2020, 3–7. In methodischer Hinsicht unternimmt der Beitrag eine befundnahe Rekonstruktion der auf der Produktionsseite, d. h. durch Auftraggeber und Bildhauer, intendierten Aussage des Ara-Dekors im Kontext ihrer anzunehmenden primären Verwendung. Ausgehend von einer formalen Analyse und nach Medium getrennt werden zuerst die bildlichen Elemente analysiert und dann mit der Inschrift in Beziehung gesetzt, um in einem zweiten Schritt die „Mehrstimmigkeit“ beider Repräsentationsmittel an der Ara des M. Cocceius Iulianus sichtbar zu machen; mit Blick auf Vergleichsbeispiele und zusammen mit den verfügbaren Informationen zum ursprünglichen Kontext werden die beobachteten Deckungsgleichheiten und Abweichungen am Ende für die Gesamtinterpretation fruchtbar gemacht. Zur Vorgehensweise s. u. a. Muth 2011; Muth/Petrovic 2012 (aus beiden ist auch der passende Terminus der „Mehrstimmigkeit“ entlehnt); weitere Beispiele bei Squire 2009, 146–193.

3 Rodríguez 2012. s. Rodríguez 2004a, 556f. Nr. I-3 für einen Überblick zur vorausgegangenen spanischen Literatur sowie des Weiteren Navarro 2017, 278. 448 Nr. 127; Rodríguez 2008, 222f.; Jansen 2005, 376 Taf. 45, c; *ThesCRA* I (2004) 448 Nr. 985 s. v. Weihegeschenke: Altitalien und Imperium Romanum VIII. Hispania Romana (O. Jaeggi); Franz 2001, Nr. VI.3.8; Fuchs 1987, 146 Taf. 65, 1; Goette 1986, 148–150 Abb. 17–20. Jüngste Form der Publikation ist ein 3-D-Modell der Ara, erstellt an der Universidad de Sevilla und im Internet veröffentlicht: López et al. 2020.

Mein Dank gilt meinen beiden Kollegen Nikolaus Dietrich und Johannes Fouquet sowie für Ihre freundlichen Hinweise bzw. Unterstützung bei der Bildbeschaffung Ruth Bielfeld, Wolfgang Havener, Tonio Hölscher, Janine Lehmann, Rosario Limón, Katharina Lorenz, Caterina Maderna, Anna Pizza, Oliva Rodríguez Gutiérrez und Renate Schlesinger.

daher schnell als unspektakulär erscheinen. Ein genauerer Blick lehrt jedoch, dass zur Gestaltung der Ara Bild und Text auf ungewöhnlich dichte Weise miteinander verschränkt wurden, um der ambitionierten Selbstinszenierung des Stifters zu dienen. Dieses – affirmative wie kontrastive – Interagieren von Bildschmuck und Inschrift, das in der Konzeption des Ara-Dekors angelegt ist, trägt im Kern die intermediale Perspektive in sich, wie sie im vorliegenden Band durch Nikolaus Dietrich und Johannes Fouquet angeregt wird. Ausgehend von der formalen Gestaltung des Stücks soll daher im Folgenden die Mehrstimmigkeit der bildlich und textlich vermittelten ‚Botschaften‘ der Ara beschrieben werden, um in einem zweiten Schritt die Selbstinszenierung des Stifters näher interpretieren und kontextualisieren zu können.

Die ara des M. Cocceius Iulianus und ihr Verhältnis von Bild und Text

Die Ara, die 1972 bei Ausgrabungen im Theater von Itálica entdeckt wurde, besteht aus weißem Marmor und ist bis auf den oberen Abschluss gut erhalten.⁴ Über einer rechteckigen Plinthe erhebt sich ein schlanker Körper von auffälliger sechseckiger Form mit eigener Sockelzone (Abb. 1). Die architektonische Dekoration gibt an jeder der sechs Vertikalkanten eine Säule mit gedrehten Kanneluren an, die zu etwa drei Vierteln freiplastisch herausgearbeitet wurde. Diese Säulen bilden die seitlichen Begrenzungen für sechs hochrechteckige Felder, von denen eines eine Inschrift trägt (s. u.). Die übrigen Seiten sind durch Angaben in flachem Relief weiter architektonisch ausgestaltet: Sie zeigen jeweils zwei Pfeiler/Pilaster, die alternierend oben entweder mit einem Rundbogen (in drei Fällen) oder mit einem Dreiecksgiebel (zweimal) abschließen,⁵ so dass der Eindruck einer Schaufassade mit gerahmten Ädikulen entsteht. Im Zentrum dieser zweifachen Rahmung befindet sich je eine aufrechte Figur auf hoher Basis, die wie die Pfeiler/Pilaster auf dem Fußprofil aufsitzen, das sich bandartig von Basis zu Basis der gedrehten Dreiviertelsäulen fortsetzt. Die Stirnseiten des hexagonalen Sockels sowie der viereckigen Plinthe sind reliefiert; im ersten Fall besteht der Schmuck aus Girlanden mit verschiedenen Trägern (Eroten, Masken, Gefäße, Bukranien oder Vögel; an der Inschriften-Seite dagegen eine Maske zwischen Ranken), die rechteckige Plinthe zeigt antithetische Rankenornamente.

⁴ Sevilla, Museo Arqueológico Provincial Inv. CAICE0127 (ehem. Museo Monográfico de Itálica Inv. IG 127). Die erhaltene Höhe beträgt 82 cm (Rodríguez 2004a, 556f. Nr. I-3).

⁵ Oberhalb der Bögen/Giebel D befindet sich weiterer Reliefschmuck, so auf Seite B zwei gekreuzte Füllhörner, auf den Seiten D und F nach außen gerichtete Tiere; auf den Seiten mit Dreiecksgiebel findet sich jeweils eine zentrale Mittelpalmette und seitlich zwei nach außen gerichtete Tiere (C) bzw. Ranken (E).



Abb. 1: Sevilla, Museo Arqueológico Provincial: Ara mit Weihinschrift des M. Cocceius Iulianus aus der *orchestra* des Theaters von Itálica.

Direkte typologische Parallelen für die gewählte Form der Ara sind schwer beizubringen, bereits der sechseckige Zuschnitt wurde eher selten gewählt.⁶ Hiervon abgesehen, finden sich Vergleiche für Einzelaspekte besonders unter den stadtrömischen Grabaltären, bei denen zum Beispiel die schräg kannelierten Ecksäulen wiederholt vorkommen und auch kleinformatiger Reliefschmuck zur Dekoration von Feldern und Sockeln auftritt.⁷ Bislang unberücksichtigt blieb ein Motiv, das seine engsten Parallelen vor allem unter den Basen von Marmorkandelabern und einigen wenigen, reich verzierten Aren findet und das als Zitat aus dem Bereich der Bronzegeräte eingestuft werden kann: Die unteren Ränder der Standfläche bilden keinen geraden Abschluss, sondern ziehen entlang des Reliefschmucks nach oben und innen ein, so dass sie das Mittelmotiv der Girlanden und die Eckelemente als Kontur begleiten.⁸ Die Plinthe der

⁶ Der beste Überblick für marmorne Stücke liegt für Italien vor: Die von Dräger 1994 gesammelten Beispiele sind vorwiegend rund oder viereckig, Schraudolph 1993, 247f. Nr. L 221 Taf. 50 hat ein Beispiel für einen hexagonalen Weihealtar. In Oberitalien kommen z. B. achteckige Grabaltäre vor (Gabelmann 1967) und für Beispiele aus anderen Steinmaterialien s. Fuchs 1987, 146 (achteckiger Altar im Theater von Leptis Magna = Caputo 1949) sowie z. B. folgende Stücke aus den Provinzen in der Bilddatenbank *lupa* (*lupa* 5411, 7279 und 25533 [Stand: 22.03.2019]).

⁷ Siehe Boschung 1987, 27–29 mit Beispielen aus flavischer bis severischer Zeit S. 104–108 Taf. 34–44 Nr. 778–848.

⁸ Vgl. Cain 1985, 9. 28. 38 Taf. 7–17. 20–22; Dräger 1994, 45–51 mit dem Beispiel S. 190f. Nr. 11 Taf. 72 sowie den Einzelfall bei Schraudolph 1993, 150 Nr. N 3 Taf. 10.

Ara wirkt hierdurch weniger massiv oder schwer und erweckt einen ‚möbelhaften‘ Eindruck, wie dies manchen der aufwändigen Marmorobjekte des römischen Ausstattungsluxus aus tendenziell früherer Zeit zu eigen ist. Die Ara aus Itálica entstand jedoch deutlich später; auf Grundlage der Buchstabenformen sowie der Figurengestaltung lässt sich eine Entstehung in severischer Zeit, etwa um 200 n. Chr., vermuten.⁹

Entsprechen also bereits die Form des Altars und die Gestaltung seiner Plinthe nicht der Regel, so gilt dies auch für den gewählten Reliefschmuck: Die Darstellung von Einzelfiguren in Arkaden oder Ädikulen, wie sie an der Ara aus Itálica erscheint, ist unter den erhaltenen Altären und Basen aus Marmor nicht gängig und berührt sich mit diesen nur in Einzelpunkten.¹⁰ Seine nächste Entsprechung findet dieses Dekorationskonzept, das sich mit Ausnahme der Inschrift auf alle Seiten erstreckt, tatsächlich unter den so genannten Säulensarkophagen, auf denen der Figureschmuck parataktisch auf die Interkolumnien einer repräsentativen Säulenarchitektur verteilt ist.¹¹

Säule und Gebälk sind jedoch nicht die einzigen nobilitierenden Elemente, die im Reliefschmuck der Ara aus dem Theater von Itálica aufgerufen werden: Die Figuren stehen nämlich alle auf hohen Sockeln mit Fuß- und Kopfprofilen sowie sorgfältig gerahmtem Spiegel und sind somit in der architektonischen Rahmung als Statuen präsent (Abb. 2–7).

Ausgehend von formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten lassen sich die fünf Figuren in zwei Gruppen einteilen. Die erste besteht aus den zwei männlichen Figuren, die gemäß der von Alicia M. Canto de Gregorio eingeführten Bezeichnungen auf den Seiten F und B auftreten¹² und dabei das Inschriftenfeld A flankieren. Die Figur links trägt eine Toga, eine *bullā*, ein Füllhorn und eine Mauerkrone (F), die Figur rechts eine *patēra* und ein Füllhorn; ihr von der Toga verhülltes Haupt bekränzen zwei fliegende Eroten (B). Die ikonographischen Merkmale erlauben eine Ansprache der beiden Figuren als Genien, ermöglichen jedoch keine genauere Identifizierung;¹³ ursprünglich

⁹ Rodríguez 2004a, 161. 298. 545 Nr. E-103, 556f. Nr. I-3; González 1991, 63–65 (= CILA II, 2 Nr. 392); Canto 1985, 269; Luzón 1982, 188f.

¹⁰ So z. B. bei Weiherreliefs, deren architektonische Rahmung die dargestellte Gottheit als in einer Ädikula/einem Sacellum befindlich ausweist: Schraudolph 1993, 174f. 185. 232 Nr. S 12, S 13, S 26, L 109 Taf. 15. 18. 35. Unter den stadtrömischen Grabaltären findet sich Ähnliches mitunter auf der Vorderseite: Boschung 1987, 105. 109 Nr. 794, 864, 867 Taf. 37. 46. 47.

¹¹ Rodríguez 2004a, 161 Anm. 26; Luzón 1982, 189; vgl. Koch 1993, 29–32. 117–122; Koch/Sichtermann 1983, 76–80. 503–507 sowie Thomas 2011.

¹² Vgl. Canto 1985, 265f. Zu den Figuren s. auch Goette 1986, 148–150; Rodríguez 2012, 120f.

¹³ Rodríguez 2004a, 161f.; Goette 1986, 150 („Personal- oder Korporationsgenien“). Canto 1985, 266 spricht von einer weiblichen Fortuna oder Personifikation des Genius der Colonia sowie einem Bonus Eventus, Luzón 1982, 189 erwägt einen *Genius theatri* und einen der Stadt; Rodríguez 2012, 121 interpretiert die Genien – denn beide Figuren tragen eine Toga – vor allem als passenden Schmuck für einen Altar. Auffällig ist die Motivwiederholung zwischen den Genien und Quirinus Filius (Bekränzen/*bullā*), ohne dass sich hierdurch jedoch ein klarer Bezug im Sinne eines persönlichen Genius sicher erweisen ließe, da die Mauerkrone des Genius mit der *bullā* auf Seite F eigentlich einen Stadt-Bezug ermöglichen würde (Itálica?: so bereits Luzón 1982, 189).



Abb. 2 & 3: Die Seiten F und A der Ara: Genius mit *bulla*, Füllhorn und Mauerkrone sowie die Stifterinschrift.

dürfte sich dies durch die (heute verlorene) Nennung des/der Adressaten der Weihung eindeutig dargestellt haben.¹⁴

Die zweite Gruppe umfasst drei nicht-göttliche Figuren: Feld C zeigt eine weibliche Figur mit verhülltem Haupt, die in der linken Hand ein Weihrauchkästchen vor der Brust trägt und mit der Rechten auf einem kleinen Altar opfert. In Feld D, das sich auf der der Inschrift entgegengesetzten Seite der Ara befindet, folgt eine stehende männliche Figur mit Toga und *bulla*, die von zwei fliegende Eroten bekränzt wird. Auf Seite E ist ein bärtiger Mann mit Toga und Schriftrolle dargestellt. Anhand ihrer Ikonographie lässt sich der Status der Dargestellten ablesen – in erster Linie bei den männlichen Figuren auf den Seiten D und E: Die *bulla* und *toga praetexta* verweisen auf die freie Geburt des jungen Mannes, die Toga und die Buchrolle des Bärtigen auf dessen hohe Stellung als Bürger beziehungsweise Beamten.¹⁵

Lässt man sich noch weiter auf die formale Gestaltung ein, so fällt zunächst auf, dass in den Seiten mit der Inschrift (A) sowie der Figur des Jugendlichen (D) offensichtlich die Hauptseiten (bzw. Vorder- und Rückseiten) der Ara zu sehen sind, denn diese beiden verlaufen als einzige parallel zu den Kanten der viereckigen Plinthe.¹⁶

¹⁴ Zur Inschrift s. die Verweise unten in Anm. 18.

¹⁵ Vgl. Goette 1990, 2. 4f.; Gabelmann 1985, 498–501. 510–514. 535–541 sowie Fejfer 2008, 184f.; Reinsberg 2006, 176; Cadario 2001, 90.

¹⁶ Ferner fällt auf, dass sich das sechseckige Korpus der Ara nicht konzentrisch über der Mitte der viereckigen Plinthe erhebt: Vor der Inschriftenseite A befindet sich ein kleiner Absatz, der vor D nicht



Abb. 4 & 5: Details der Seiten B und C der Ara: Genius mit Füllhorn und Patera sowie Figur der lunula Africana mit Sockelinschrift /A.

Ferner lassen sich innerhalb der beschriebenen Grundkonstellation der Figuren weitere Paare und Untergruppen bilden (was inhaltlich seine Entsprechung findet – s. u.): So fasst die alternierende Anordnung von Rundbögen und Dreiecksgiebeln die beiden Genien zu einem gegenüberliegenden Paar zusammen, aber auch die weibliche Figur (C) und den bärtigen Mann (E), deren Standbilder sich seitlich an das Feld des jungen Mannes (Rundbogen) anschließen. Als kompositorische Mitte der nicht-göttlichen Figuren bildet dieser einerseits die Gegenseite zu dem Inschriftenfeld A, bleibt aber andererseits durch motivische Parallelen eng mit den beiden Figuren der ersten Gruppe verbunden: Mit dem Genius mit Mauerkrone (F) hat er die *bulla* gemeinsam, mit dem Genius auf Seite B das bekränzende Erotepaar.

Dieses dichte Netz aus formalen Bezügen, das über die verschiedenen Seiten der Ara hinweg festgestellt werden kann, erstreckt sich schließlich noch weiter in die Detailebene hinein, da in den gerahmten Feldern der Statuenbasen auf den Seiten C–E Buchstaben angegeben sind; zu der opfernden Frau gehören die Lettern *IA*, zu dem bärtigen *MCI* und der durch seine zentrale Stellung hervorgehobene junge Mann ist

existiert; entsprechend fluchten die Vertikalkanten der Seiten B–C und E–F nicht mit den seitlichen Mittelachsen der Plinthe (die durch die antithetischen Rankenornamente betont werden) – s. hierzu das 3-D-Modell: López et al. 2020.



Abb. 6 & 7: Details der Seiten D und E: Figur von Marcus Cocceius Quirinus mit Sockelinschrift *M C* | *Q F* sowie von Marcus Cocceius Iulianus mit Inschriftenkürzel *M C I*.

mit *M C* | *Q F*¹⁷ bezeichnet. Formal wie inhaltlich weisen diese Buchstaben aus dem Bereich des bildlichen Schmucks heraus auf die mehrzeilige Inschrift, die die sechste Seite der Ara in voller Höhe einnimmt:

[?.] | ITALICENS | M COCCEIVS | IVLIANVS | CVM QVIRINO | FIL ET IVNIA | AFRICANA
VXSO | RE COLVMNAS | CARYSTIAS II | ET EPISTYLIVM | CVM CANCELLIS | AEREIS ET
ARA | EX VOTO | LVDIS EDITIS | D D¹⁸

[Adressat der Weihung] aus Italica | Marcus Cocceius | Iulianus mit Quirinus | seinem Sohn und Iunia | Africana seiner | Frau hat die zwei | Säulen aus Karystus | und das Gebälk | mit den Gittern | aus Bronze und den Altar | gemäß eines Gelübdes | und nachdem er Schauspiele veranstaltet hatte | gegeben und geweiht¹⁹

¹⁷ Canto 1985, 265 gibt für Seite D *C Q* an, worin ihr die Literatur (auch González 1991, 63 [= CILA II, 2 Nr. 392]) gefolgt ist. Vor Ort – aber auch z. B. auf den scharfen Abbildungen bei Rodríguez 2004a, Taf. 12 Nr. E-103 sowie Luzón 1982, 200 Abb. 15 – sind unzweideutig vier Buchstaben zu erkennen, wie hier im Fließtext angegeben. Sie lassen sich als *Marcus Cocceius Quirinus Filius* auflösen.

¹⁸ Siehe Rodríguez 2004a, 556f. Nr. I-3; González 1991, 63. 65 (= CILA II, 2 Nr. 392); Canto 1985, 265–269.

¹⁹ Die hier vorgeschlagene deutsche Übersetzung versteht sich als Wiedergabe des Kerninhalts, gemäß der in der vorherigen Fußnote zitierten Literatur (*ITALICENS* wird dem verlorenen Adressatennamen zugerechnet, *D D* als „*dedit dedicavitque*“ aufgefasst). Interpretationsspielraum besteht darüber hinaus wohl in der Frage des Bezugs von *EX VOTO* (hier auf den Altar/die gesamte Stiftung bezogen und nicht auf die Organisation der Spiele) und der *Realia*, die hier nicht näher diskutiert

Neben anderem – hierzu unten – leistet die Dedikationsinschrift auch die Auflösung der Buchstaben auf den drei Statuenbasen, die sich als Initialen der genannten Stifter Marcus Cocceius Iulianus (*M C I*, Seite E), Iulia Africana (*I A*, Seite C) und Quirinus (*M C | Q F*, Seite D) zu erkennen geben. Das allgemeine bildliche Zitat öffentlicher (Ehren-)Statuen auf hohen Sockeln, das die Ara aus Itálica auszeichnet, beinhaltet somit auch spezifische Abkürzungen der prestigeträchtigen *tituli*, die bei den rundplastischen Vorbildern im öffentlichen Raum über die Identität der Dargestellten und gegebenenfalls ihre Verdienste Auskunft gaben. Nicht nur hinsichtlich ihrer Form und Gestaltung, auch im Zusammenwirken von Text und Bild erweist sich die Ara des Marcus Cocceius Iulianus so als Ausnahme unter den erhaltenen Marmor-Aren mit Reliefschmuck. Obwohl die Inschrift und die Bildseiten eigentlich klar voneinander getrennt sind,²⁰ korrespondieren beide Medien verhältnismäßig eng miteinander, da die Buchstabenkürzel der Stifterfiguren in erster Linie durch die Hauptinschrift sinnvoll aufgelöst werden können: Vergleichbar zu den oben angesprochenen Wiederholungen mancher der Bildmotive (vgl. das Bekränzen, die *bullae*) führt dies zu einem weiteren Moment der Dichte innerhalb der Ara.

Die figürliche Darstellung der Stifter stellt aber auch eine inhaltliche Bereicherung der Inschrift dar²¹ und beide Medien sind hinsichtlich ihres Informationsgehalts und ihrer Bezugspunkte nicht deckungsgleich: Die Inschrift betont in erster Linie den Aufwand der Stiftung, gibt ihren Anlass an und präsentiert den *pater familias* Marcus Cocceius Iulianus als Beamten und Euergeten. Die Bilder dagegen kreisen – ganz abgesehen von dem Topos der Ehrenstatue, auf den sie alle zugespitzt sind (vgl. unten) – um die Familie mit Schwerpunkt auf die Person des Quirinus Filius, den beide Eltern gleichberechtigt flankieren und der zudem durch ein Erosenpaar bekränzt wird. Die Bilder bestätigen Marcus Cocceius Iulianus als Beamten und Bürger, wobei sie letzteres auch beim Sohn betonen, der durch die Bekränzung zudem allgemein lobend hervorgehoben wird.²² Bei Iunia Africana eröffnet die bildliche Darstellung ein breiteres Bezugsfeld. Sie ist opfernd mit verhülltem Haupt dargestellt, was man allgemein als Charakterisierung im Sinne der *pietas* und vielleicht auch als besonders passend für einen Altar interpretieren mag; das Schema würde jedoch auch die Darstellung einer

werden können (etwa die „bronzenen Gitter“: González 1991, 64 bezieht dies auf die *valva regia*; zum Marmor vgl. unten Anm. 51).

20 Als ‚Regel‘ wird man die Konzentration der Weihe- oder Dedikationsinschrift auf eine (Haupt-)Seite annehmen dürfen, wie dies zahllose Beispiele belegen. Zum Teil laufen die Inschriften um ein Monument herum (so besonders bei rundem Querschnitt, vgl. Schraudolph 1993, 210f. 223 Nr. G 24, L 47 Taf. 23. 29), seltener erstrecken sie sich asymmetrisch auch auf eine weitere Seite (so die primäre Inschrift der bekannten festdatierten Rechteck-Ara im Museo Nazionale Romano Inv. 324: Dräger 1994, 231–233 Nr. 67 Taf. 59. 61, 1).

21 Dass die Stifterbilder Informationen bereithalten, die die Inschrift nicht explizit macht, betont Rodríguez 2012, 121.

22 Vgl. Boschung 1987, 49f. Nr. 555 Taf. 14 zu dem Grabaltar eines eineinhalbjährigen Mädchens, die die Toga tragend von einem Erosenpaar bekränzt wird.

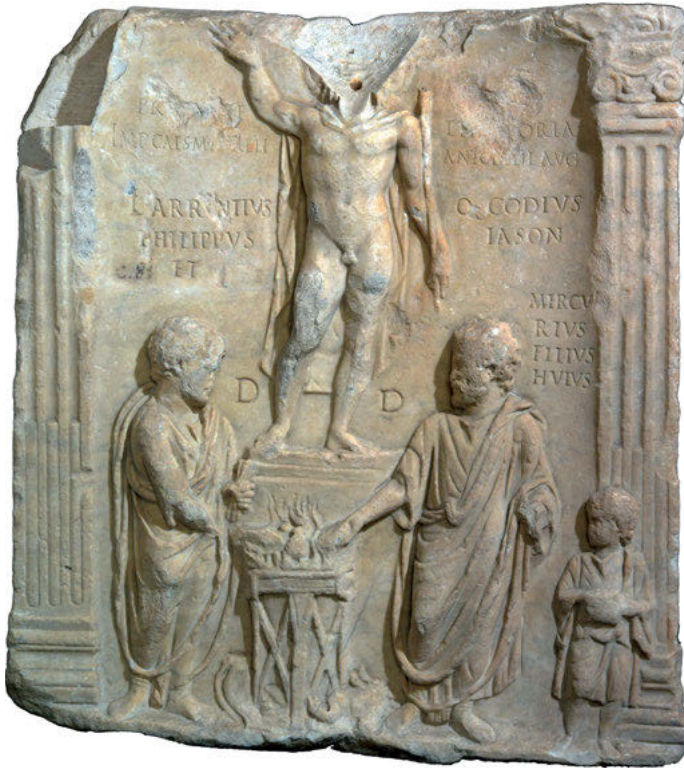


Abb. 8: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum: Weihrelief aus Rom mit Opfer vor einer Sol-Statue.

Priesterin zulassen,²³ so dass die bildliche Selbstrepräsentation der Iunia Africana bis in die Sphäre des öffentlichen Amtes reicht, zu der sich ja Marcus Cocceius Iulianus als zugehörig präsentiert. Den beiden Medien entsprechend sind also der Informationsgehalt von Text und Bild an der Ara des Marcus Cocceius Iulianus komplementär und besonders die bildliche Inszenierung ist mit einem breiteren Assoziationsfeld verbunden (s. auch u.), obgleich beide affirmativ auf die Stifter und ihre Gaben hindeuten.

Zu einer ähnlich engen Verzahnung von Stifterbildern und Stifterinschrift kann es in anderen Fällen kommen, wenn Bild und Text innerhalb eines Rahmens auftreten. Ein Weiherelief aus Rom, das in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. entstand,²⁴ zeigt ein Opfer auf einem tragbaren Altar vor einer Sol-Statue (Abb. 8).

²³ Vgl. die Ehrenstatue einer Priesterin aus dem Macellum von Pompeji: Murer 2017, 27–29. 34 152f. Nr. 2 Taf. 2 sowie die dortigen Nummern 15 und 29 für Darstellungen von Priesterinnen im Hüftbauschema; demgegenüber zeigt der Fall der Eumachia (dort S. 34. 150f. Nr. 1 Taf. 1) die Priesterin ohne entsprechende Bildhinweise auf ihr Amt als ‚gute‘ Bürgerin. Zum Altar als Zeichen für *pietas*: Dräger 1994, 28–30. Navarro 2017, 449 Nr. 127 spricht von einer Darstellung „in forma deae Fortunae“, ohne dies weiter zu erläutern.

²⁴ Neapel, MAN Inv. 6678/CIL VI 1018: Schraudolph 1993, 236 Nr. L 142 Taf. 140; von Hesberg 1981, 1054f. Für weitere Beispiele zum Verhältnis Text/Bild bei Weihungen s. Sartori 2015, 18–21 Abb. 1–3 sowie ein interessantes Weiherelief in Rom (Palazzo Doria Pamphilj Inv. 13267), das Silvanus in einer

Protagonisten sind zwei bärtige Togati, ein Kind mit Weihrauchkästchen fungiert als Opferdiener. Die Inschrift gilt der *SALVS* und *MEMORIA* des Marc Aurel und nennt wie üblich die Stiftenden; gleichzeitig trägt die Position der Worte, die auf den Reliefhintergrund der Szene verteilt sind, zu einer Identifizierung der Dargestellten bei: Links opfert Lucius Arruntius Philippus, rechts Quintus Codius Iason und der Opferdiener ist *Mercurius filius huius*.²⁵ Das Verhältnis von Text und Bild ist bei den Stiftern also affirmativ und weist zudem deiktisch auf diese hin, kontrastiert jedoch bezüglich der Gesundheit und dem Andenken von Marc Aurel deutlich mit der dargestellten Sol-Statue. Der Text leistet dabei in erster Linie die Namensnennung, denn – wie auch bei der Ara des Marcus Cocceius Iulianus – würde eine Identifizierung der menschlichen Figuren mit den inschriftlich genannten Stiftern ohnehin naheliegen. Bei dem Weiherelief aus Rom unterstreicht die Juxtaposition von Stifterfiguren und -namen entlang der gedachten Mittellinie zudem den Eindruck von Ordnung und präsentiert die Stifter in einverständlicher Gleichberechtigung nebeneinander.²⁶ Bei der Ara des Marcus Cocceius Iulianus ist die Angabe der Buchstaben aber keinesfalls nur deiktisch, sie leistet vielmehr einen Beitrag zur Plausibilität und Inszenierung des Bildes, indem sie auf den Sockeln der Stifterfiguren einen ebenso geläufigen wie zentralen Aspekt öffentlicher Ehrenstatuen in der Darstellung aufruft.

Bild und Text, Ara und Kontext: Referentielle Bezüge am Aufstellungsort

Die Ara des Marcus Cocceius Iulianus wurde bei den Ausgrabungen des Theaters von Itálica in der *orchestra* in einer der Nischen des Prosceniums gefunden, welches auch drei erhaltene ältere Rund-Aren mit dionysischen Figuren schmückten.²⁷ Der Theaterbau aus der frühen Kaiserzeit wurde im 1. Jh. n. Chr. weiter ausgebaut und erhielt um 200 n. Chr. eine neue Bühnenhaus-Front; die in der Weiheinschrift des Marcus Cocceius genannten Stiftungen, in erster Linie Bauteile (*COLVMNAS | CARYSTIAS II | ET*

Ädikula bestehend aus zwei Säulen und einem Bogen zeigt; eine Portikus mit Unterbau sowie ein *SILVANVM MONOLITHVM* waren der Gegenstand der Stiftung, so dass das Reliefbild und die darunter angebrachte Weiheinschrift ungewöhnlich deckungsgleich sind (vgl. Schraudolph 1993, 185 Nr. S26 Taf. 18 [*CIL VI 675*]).

25 Auch die Wortwahl ist deiktisch, da sich das in der Formulierung *FILIVS HVIVS* verwendete Pronomen *hic* „dieser hier“ auf eine Präsenz bezieht: vgl. P. G. W. Glare (Hgg.), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford 1988), 794f. s. v. *hic*.

26 Gegenüber beiden etwas abgesetzt ist der Sohn Mercurius: Sein Name ist nicht durch ein *et* mit den der beiden Hauptstifter verbunden und durch seine Überschneidung mit dem rechten Rahmenpilaster ist seine Figur dem Zentrum des Geschehens etwas entrückt.

27 Zum Fundort sowie zu Anlage und Bauphasen des Theaters von Itálica s. Rodríguez 2004a, insbes. 160 mit Abb. 52. 53 a; Jansen 2005, 375–379, vgl. Fuchs 1987, 140–144; Dräger 1994, 157f. Zu den drei Rund-Aren s. Rodríguez 2004a, 158–160. 543f. Nr. E-98–E-100 Taf. 13 sowie Luzón 1978.

EPISTYLIVM | CVM CANCELLIS | AEREIS ET ARA), werden von der Forschung in den Zusammenhang zu dieser größeren Erneuerungsphase gebracht, zu der Marcus Cocceius Iulianus augenscheinlich einen Teil zugestiftet hat.²⁸ Auch wenn in Ermangelung anderer Zeugnisse nicht gänzlich auszuschließen ist, dass die Ara in späterer Zeit hierhin versetzt worden ist (das Theater wurde bis in das 4. Jh. n. Chr. genutzt), wird im Folgenden von einer Zugehörigkeit von Altar und renoviertem Bühnenbau ausgegangen.

Die explizite Selbstinszenierung des Stifters als römischer Bürger und Amtsträger (*toga, rotulus*) mit opfernder Ehefrau und freiborenem Sohn (*toga, bulla*) wurde von der Forschung als auffällig eingestuft und entsprechend zu erklären versucht: Alicia M. Canto de Gregorio nahm an, dass die Stiftung möglicherweise als Reaktion auf eine *adlectio inter cives* stattgefunden haben könnte, dass also Marcus Cocceius Iulianus und seine Familie eigentlich ortsfremd gewesen seien und sich nun als neue Bürger der Stadt präsentieren wollten.²⁹ Diesem Vorschlag folgt auch Oliva Rodríguez Gutiérrez, die die Reliefbilder der Ara unter dem Gesichtspunkt der Selbstrepräsentation von Bürgern in Statuenform zusammen mit den Malereien aus dem Grabmal der Volumnia in Mérida thematisiert. Sie betont die lobende Darstellungsweise dieses Modus, die sich aus der prestigeträchtigen und als beständig verstandenen Erinnerungsform der individuellen Ehrenstatue ableitet. Die Frage, ob die Bilder faktisch einen Bezug zu einer real existierenden öffentlichen Ehrung herstellen oder eine solche nur selbstbewusst vor Augen führen, ist nicht mehr zu klären; jedoch hält sie die Möglichkeit der lobenden Selbstaussage in dieser Form auch ohne engen Realitätsbezug grundsätzlich für wahrscheinlich.³⁰

Für diese soziale Praktik der überhöhenden Selbstdarstellung im Medium des Bildes liegen in der römischen Grabkultur zahlreiche Beispiele vor, die durch das Positionieren der Inschrift unter dem Bild sowie durch das Aufrufen formaler Gestaltungsmittel von Statuen (Hervorhebung des Inschriftenfeldes als Sockel, Angabe einer Plinthe oder z. B. Darstellung in Büstenform) sowie grundsätzlich durch eine Ädikula-artige Rahmung die bildliche Präsenz der/des Verstorbenen an das Erschei-

28 Allg. Rodríguez 2004a, 279–305, vgl. Isler 2017, 367–371; Jansen 2005, 379. 386f. Speziell zur severischen Phase Rodríguez 2004b, 356–365. 373; Rodríguez 2000, 135f.; Blanco 1983, 13; zum Material der in der Inschrift genannten Säulen s. unten Anm. 51. Im *ThesCRA I* (2004) 448 Nr. 985 s. v. Weihegeschenke: Altitalien und Imperium Romanum VIII. Hispania Romana (O. Jaeggi) wird die Säulenstiftung auf das Forum der Stadt bezogen, auch Navarro 2017, 449 legt sich nicht auf die *scenae frons* des Theaters fest.

29 Canto 1985, 269f. (ähnlich Luzón 1982, 188 Anm. 20); als Indizien dienen der Name seiner Frau (Iunia Africana) und angebliche „connotaciones norteafricanas que se observan en los relieves del ara“, die mir jedoch nicht einleuchten. González 1991, 64 (= *CILA II*, 2 Nr. 392) vermutet, dass es sich um einen Zweig der Cocceii handeln können, die in der Baetica belegt sind. Es gibt jedoch auch andernorts im römischen Reich Belege für dieses Gentiliz, s. z. B. die Stiftungen zweier Träger dieses Namens in Neapel und Tarent: *IG XIV 721* (Schraudolph 1993, 240 Nr. L 174); *AE 1896*, 0111.

30 Rodríguez 2012, insbes. 111–115. 120–123. Auch in anderen Bereichen tritt das Motiv der Basis unter Relieffiguren auf, s. z. B. Schraudolph 1993, 76–78.

nungsbild von Standbildern angleichen. Vor einigen Jahren hat Peter Stewart hierfür den Begriff des „Statuesken“ geprägt.³¹ Als Beispiel mag hier einerseits der domitianische Grabaltar für Quintus Fabius Echus und Fabia Restituta dienen, dessen architektonische Rahmung an der Vordersite aus zwei schräg kannelierten Ecksäulen und Girlanden besteht, die von diesen herabhängen. Die Front zeigt die beiden Verstorbenen im Gestus der *dextrarium iunctio* auf einer eigenen Standfläche über dem *titulus*, der als sorgfältig gerahmtes Inschriftenfeld betont blockartig gestaltet ist.³² Das gleiche Figurenschema erscheint auf dem flavischen Grabaltar für Vinicia Tyche in Florenz, dessen Ecken wiederum *colonnae cochleatae* zeigen. Die Front präsentiert Vinicius Corinthus und seine Frau als großformatige Reliefbilder, wobei der *titulus* in einer niedrigen gemeinsamen Statuenbasis präsent ist; diese tritt gegenüber dem Reliefhintergrund deutlich hervor und wird oben und unten von Profilen gerahmt.³³ Die Verteilung der Inschrift *M VINICIVS | CORINTHVS* bzw. *VINICIAE | TYCHE ET SIBI FECIT* unter die Füße der Figuren ist deiktisch und ordnet jedem Dargestellten klar seinen Namen zu. Wo jedoch im Bild die Eheleute auf Augenhöhe präsentiert werden, unterscheidet die Inschrift zwischen verschiedenen Statusformen, denn Marcus Vinicius Corinthus stellte den Altar für Vinicia Tyche und sich selbst auf, so dass er für sich das statuenhafte Erscheinungsbild zu Lebzeiten wählte, während die Darstellung seiner Frau postum ist.

Was im Anbetracht der reglementierten Vergabepraktik von Ehrenstatuen im Stadtraum³⁴ in der Sphäre des Grabes wie auch in den Privat- und Vereinshäusern geduldet worden sein mag, muss im Theater von Itálica tatsächlich verwundern: Warum diese Form der statuenhaften Selbstrepräsentation im Reliefbild? Unsere Antworten auf diese Frage sind notgedrungen auf Spekulationen angewiesen, denn schließlich lässt sich nicht einmal mehr überprüfen, ob Marcus Cocceius Iulianus als Stifter (bzw. ihm und seiner Familie) tatsächlich die Ehre eines Standbilds verliehen wurde.³⁵ Ein gängiges Mittel dieser Selbstrepräsentation wäre aber jedenfalls eine Darstellung als *togatus* gewesen, die nach Ausweis von Skulpturenfunden aus anderen Theatern der römischen Welt als Normalfall für die statuarische Präsenz von Privatpersonen in diesem Kontext gelten darf, wohingegen Bildnisse von Frauen und

³¹ Stewart 2003, 79–117 („Portrait Statues and the Statuesque“). Diese Darstellungsweise wurde in der frühen Kaiserzeit z. B. auch im nordafrikanischen Simitthus/Chimtou angewendet: Ardeleanu et al. 2019, 286f. mit Abb. 6. 8. 10. 12. 17. 23. 28.

³² Neapel, MAN: Boschung 1987, 106 Taf. 40 Nr. 814 (*CIL* VI 17522).

³³ Florenz, Museo Archeologico Inv. 13831: Boschung 1987, 107 Nr. 836 Taf. 43 (*CIL* VI 28960). Die Rück- und Nebenseiten des Altars wiederholen die niedrige Basis mit der zweiseitigen Inschrift, kombinieren diese aber mit abweichendem Bildschmuck (Mänaden/Tiere); die Inschrift der Vinicia Glyphra auf dem Reliefgrund der Hauptseite scheint später hinzugesetzt worden zu sein.

³⁴ Rodríguez 2012, 114f.; Fejfer 2008, 17f. 45–63; Gregori 2008, 671; Lahusen 1983, 123–127. 133, vgl. Sehlmeier 1999, 272–284.

³⁵ Vgl. die Anhänge zu den überlieferten statuarischen und epigraphischen Zeugnissen aus dem Theater bei Rodríguez 2004a, 537–573, vgl. 209–213 zu Statuenresten aus der *scaenae frons*.

zumal Kindern deutlich unterrepräsentiert sind.³⁶ Unter Umständen stellte also die mehrfache bildliche Präsenz der Cocceii in Form dreier Familienmitglieder aus zwei Generationen³⁷ einen eher seltenen Fall für ein Theater dar; allerdings lässt die Überlieferungssituation keine verlässliche Einschätzung zu und die explizite Selbstdarstellung reicht als alleiniges Argument nicht aus, um die Annahme einer bewussten Präsentation als Neubürger nach einer *adlectio inter cives* zu sichern.

Die standesbewusste Präsenz der Familienmitglieder ist für sich genommen kaum erklärungsbedürftig – anders der Umstand ihrer ‚statuesken‘ Wiedergabe im Reliefbild, die sowohl in der verschachtelten architektonischen Dekoration der Ara als auch im öffentlichen Raum als außergewöhnlich gelten kann. Hier ist gegenüber der bisherigen Forschung auf einen (abgesehen vom Kontext)³⁸ wichtigen Unterschied zu den statuenhaften Selbstdarstellungen im Grabbereich hinzuweisen, nämlich darauf, dass an der Ara des Marcus Cocceius Iulianus *keine* Juxtaposition von Bildnis und Hauptinschrift besteht: Die Dedikationsinschrift und die Statuenbilder der Familienmitglieder wurden an unterschiedlichen Seiten des hexagonalen Korpus ausgearbeitet und die Genien setzen beide Themenfelder (womöglich in Übereinstimmung mit dem Adressaten der Stiftung: s. o.) voneinander ab. Dies führt zu einer deutlich diskreteren Präsenz der Stifter als bei den statuenhaften Darstellungen auf den Vorderseiten der Grabaltäre, die die nächsten strukturelle Parallelen darstellen.³⁹ Marcus Cocceius Iulianus, Quirinius Filius und Iunia Africana erscheinen namentlich in der Inschrift, bildlich jedoch sind sie zunächst nur beigeordnete Bestandteile der größeren Architekturdekoration der Ara, die um die Inschrift als Zentrum konzipiert ist. Diese Einschätzung ändert sich erst bei näherer Betrachtung sowie bei Wahrnehmung der ikonographischen Merkmale und der signifikanten Buchstabenkürzel auf ihren Postamenten. Die lobende Selbstrepräsentation der Stifter in zurückhaltender Position ist damit im Gegensatz zu den Beispielen aus dem Grabbereich voraussetzungsreicher und mittelbarer, denn sie verlangt eine gewisse Betrachtungsdauer sowie setzt einen im Raum beweglichen Rezipienten und eine entsprechende Zugänglichkeit voraus.⁴⁰

36 Fuchs 1987, 162f. 181–184 (S. 181: „Diese Beispiele und die große Anzahl von Togastatuen, die in Theatern zutage getreten sind, läßt annehmen, daß die Stadthonoratioren vorzugsweise in diesem statuarischen Typus dargestellt worden sind. Nur in zwei Fällen bedienten sich Privatpersonen sogenannter *opera nobilia* [...]“). Zu Statuen in Theatern auf der iberischen Halbinsel s. Marcks 2005, 63. 76. 147 Anm. 454. 199 Anm. 580. 226f. Nr. 62. 308 Nr. 165. 347 Nr. 225.

37 Beispiele für solche Familiengruppen bei Murer 2017, 72–76. 139; Fejfer 2008, 43 in Anm. 132 (vgl. S. 219–223 zu einer Gruppe des M. Nonius Balbus und seiner Eltern). Zu Ehrenstatuen von Frauen in der Baetica Melchor 2008, vgl. Navarro 2001, 194–196.

38 Rodríguez 2012, 111f. mit Anm. 10. 122.

39 Die Angabe bei Franz 2001, Nr. VI.3.8, es handele sich um einen Grabaltar (ebenso *lupa* 12618), ist jedoch vor dem Hintergrund des eindeutigen epigraphischen Befundes sowie des Fundorts nicht nachvollziehbar.

40 Die Sichtbarkeit der Stifterbilder war durch die Position in der *pulpitum*-Nische sicherlich verhältnismäßig eingeschränkt (wenn dies bereits für die erste Aufstellung galt, denn bei den Ausgrabungen

Sehr viel prominenter als die verhältnismäßig untergeordnete Präsenz der Stifter als Statuenbilder ist die Gestaltung der Ara selbst: Sie unterscheidet sich durch die mehreckige Form und die architektonische Dekoration von den meisten bekannten anderen Altären (oder Basen); und sie kontrastierte im Theater von Itálica unmittelbar mit den drei älteren Rund-Aren, die ebenfalls vor dem *murus pulpiti* standen.

Dieser Unterschied besteht auch in dem dargestellten Inhalt der Reliefdekoration: Liegt bei den drei älteren Stücken der inhaltliche Bezugspunkt (wie die tanzenden Mänaden anzeigen)⁴¹ im dionysischen Aspekt des Theaters, so besteht dieser bei der Ara des Marcus Cocceius Iulianus konkret in der prestigeträchtigen Säulenarchitektur der – ja neuen – *scaenae frons*. Die Inschrift nennt als *dona* der Stiftung zuerst zwei Buntmarmorsäulen mit Gebälk, Säulen mit Gebälk sind auch das Hauptmotiv der hexagonalen Ara und ohnehin die bestimmende Würdeformel des Bühnenhauses. Alleine unter dem Fokus der ‚statuesken‘ Selbstdarstellung der Stifter betrachtet, würde man die Säulenrahmung dort wohl vorwiegend als passende nobilitierende Rahmung der Statuenbilder erklären. Die auffällige Parallele zwischen dem Inhalt der Stiftung und der spezifischen Ausarbeitung der Ara lässt es aber ebenso zu, hierin eine gezielte bildliche Anspielung zu sehen:⁴² Die Inschrift konstituiert die Weihung im Medium der Sprache, der *decor* des Inschriftenträgers verweist mit bildlichen Mitteln auf die Stiftung und spiegelt hierdurch gleichzeitig ein wesentliches Charakteristikum des Orts wider, an dem die Ara steht und dem die Stiftung galt.

Zumindest teilweise besteht somit auch ein positiver Bezug zwischen dem Inhalt der Stifterinschrift und dem architektonischen Reliefdekor der Ara, auch wenn dieser das Maß einer impliziten Anspielung durch die Wiederholung des Leitmotivs von Säule und Gebälk nicht überschreitet. Ein Beispiel für einen affirmativen Bezug von Text und Bild, der sich in der hier angewendeten intermedialen Perspektive noch weitgehender darstellt, kann in einem Weiherelief aus dem fortgeschrittenen 2. Jh. n. Chr. in Rom gesehen werden, dessen Reliefschmuck die adressierte Gottheit stehend zwischen zwei Säulen zeigt und also die gängige Vorstellung einer Götterstatue in ihrem Schrein evoziert. Beim Lesen der Inschrift erweist sich, dass hiermit zugleich maßgebliche Bestandteile der von den Stiftern aufgestellten *dona* bildliche bezeichnet werden, denn sie stifteten eine *PORT[icum] CREP[idinem]* sowie einen *SILVANVM MONOLITHVM*.⁴³

angetroffen wurde der Zustand des 4. Jh. n. Chr.: vgl. die Verweise in obiger Anm. 31 zu Fundsituation und Bauphasen).

41 Vgl. Dräger 1994, 102–107, 157f. sowie 160–165 zur Aufstellung mehrerer Aren an einem Ort.

42 Navarro 2017, 449 Nr. 127; Rodríguez 2012, 120f.; Rodríguez 2004a, 211f. Zum Gesichtspunkt der nobilitierenden Rahmung vgl. Thomas 2011, 394f.; Stewart 2003, 93, 99.

43 Palazzo Doria Pamphilj Inv. 13267: Schraudolph 1993, 76, 185 Nr. S26 Taf. 18 (*CIL* VI 675). Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die mehrfach belegte Praktik der Verbildlichung des Cognomens Verstorbener im Grabbereich, s. den Beitrag von C. Maderna in diesem Band sowie zu den Grabaltären Boschung 1987, 49.

Die parallele Situation/Konstellation, die durch die ungewöhnliche architektonische Gestaltung und die Position der Ara des Marcus Cocceius Iulianus evoziert wurde, führt zu der Frage, wie es sich mit den Stifterfiguren im Angesicht dieser Gegenüberstellung verhält: Verweisen sie vielleicht doch auf eine konkrete Ehrung dieser Art? Zwar gibt es zahlreiche Belege dafür, dass in anderen Fällen Euergeten diese Ehrung für eine Stiftung erhielten beziehungsweise dass sie in Statuenform in ihren Gebäudestiftungen präsent waren,⁴⁴ in Itálica fehlen aber wie erwähnt entsprechende Hinweise bezüglich Marcus Cocceius Iulianus und seiner Familie. Gleichwohl lässt sich noch die Größenordnung ihrer Stiftung einschätzen: Verglichen mit den knapp vierzig Säulen, die für die severische *scaenae frons* zu rekonstruiert sind, nehmen sich die in der Inschrift genannten zwei Säulen mit Gebälk und Bronzegittern verhältnismäßig gering aus.⁴⁵ In Anbetracht der lückenhaften Überlieferung wäre es müßig zu diskutieren, ob hierfür tatsächlich die hohe Ehrung der individuellen Statue vergeben worden sein mag – gleichwohl ist genau dies die Frage, die durch die Dekoration der Ara mit den Statuenbildern ihrer Stifter aufgeworfen wird. Für die antiken Zeitgenossen war dieser Aspekt möglicherweise leicht zu klären, sollte es tatsächlich eine statuarische Präsenz des Stifters (und ggf. seiner Familie) vor Ort gegeben haben oder nicht: Der figurliche Reliefschmuck suggeriert immerhin die Möglichkeit dieses Umstands.⁴⁶

Schluss

Unabhängig von dem konkreten Überlieferungsproblem lässt sich die ungewöhnliche Präsenz der Stifter als Statuenbilder an die Form ihrer Selbstpräsentation an der gestifteten Ara zurückbinden und diese fußt, wie hier durch die beigebrachten Vergleichsstücke betont wurde, auf einer gezielten Benutzung der Medien Text und Bild als zwei Mittel der Selbstrepräsentation, die einander komplementär ergänzen.

44 Wie z. B. Eumachia im sog. Eumachia-Bau am Forum von Pompeji: Murer 2017, 22. 26f. 72f. 150 Nr. 1. Vgl. Fejfer 2008, 40. 73–137 (allg. zu Bildnissen von Privatleuten in Kollegien-Gebäuden, Haus/Villa und im Grab).

45 Rodríguez 2008, 223, vgl. Rodríguez 2004a, 192–209 Abb. 60. 62. 63.

46 Damit lässt sich ein weiterer Unterschied zwischen den Medien Bild und Text an der Ara des M. Cocceius Iulianus benennen: Die Inschrift konstituiert Wirklichkeit, indem sie Faktisches wiedergibt, das Bild arbeitet freier mit seinen aus der faktischen Wirklichkeit entlehnten Motiven und stellt so eine realistische Möglichkeit dar bzw. macht allgemein Abwesendes präsent (vgl. zu diesem Aspekt öffentlicher Monumente Hölscher 2014, 256–262 sowie zur Suggestionskraft von Bildern Wagner 1996, 30f.). Vor Ort bestimmte die Aufstellung/Zugänglichkeit der Ara den Umfang, in dem die Mehrstimmigkeit der textlich und bildlich kommunizierten Botschaften den antiken Betrachtern deutlich werden konnte – natürlich in Abhängigkeit von den Rezipienten selbst, ihrer Situation (Verweildauer, Interesse etc.), aber auch ihrer Alphabetisierung (Verweise zum letztgenannten Aspekt bei Squire 2009, 149 Anm. 229).

Text und Bild agieren affirmativ miteinander hinsichtlich der Stifter und der Stiftung, das heißt, die beiden Kernpunkte der Selbstrepräsentation der Cocceii als Euergeten des neuen Bühnenhauses wurden sowohl inschriftlich als auch bildlich umgesetzt. Dies gilt in erster Linie für die Protagonisten, die alle drei in der Inschrift wie auch im Reliefschmuck präsent sind, sowie für die *ARA* selbst, die der Text erwähnt und die den Text auf einer ihrer Seiten trägt. In untergeordneter Weise betrifft dies auch das gestiftete Säulenpaar mit Gebälk und Gittern, das in wichtigen Punkten zum Leitmotiv im *decor* der Ara erhoben wurde, während diese *dona* vollständig *in natura* am Aufstellungsort in der neu aufgeführten Bühnenfront präsent waren.

Der affirmative Grundton der beiden Medien schlägt in Einzelpunkten ins Kontrastive um, indem der in der Inschrift und im Bildschmuck transportierte Gehalt sowie die mit der Darstellung verbundenen Assoziationsfelder nicht identisch sind. So besteht ein wesentlicher Unterschied zum Beispiel darin, dass der Anlass der Stiftung und ihr Hintergrund nur im Text angesprochen wird (*EX VOTO* | *LVDIS EDITIS*), ebenso wie die Angabe der verwendeten Materialien *marmor carystium* und *aes* nur dort erfolgt, während diese für das Prestige der Stiftung wichtigen Angaben sonst nur implizit aus den *dona* selbst abzuleiten gewesen wären.⁴⁷ Ausführlicher als im Inschriftentext, in dem die Stellung des Euergeten Marcus Cocceius Iulianus durch das *LVDIS EDITIS* anklingt, ist im Bildschmuck der soziale Rang der Stifter explizit gemacht, wobei das Gewicht interessanterweise auf die Person des Quirinus Filius verlagert wurde. Insbesondere setzt aber hier die nobilitierende Darstellung der Stifter als Statuen im Rahmen einer prestigeträchtigen Säulenarchitektur, wie ihr ja die Stiftung hauptsächlich galt, einen eigenen Akzent. Die kausalen Hintergründe für diese an Aren im öffentlichen Raum besondere Form der Darstellung gibt das Bild nicht an – anders als bei dem in der Inschrift genannten Grund des Gelübdes und des Abhaltens von Spielen evoziert dies vielmehr Anlass zu Mutmaßungen aufseiten des aufmerksamen Betrachters. Auch wenn die Frage des Realitätsbezugs dieser ‚Bilder im Bild‘ ehemals wohl eindeutiger entschieden werden konnte als heute, so bleibt dennoch der Umstand dieser besonderen Selbstdarstellung bestehen. Die Entscheidung der Stifter als Statuenbilder in der Dekoration der Ara präsent zu sein, eröffnete Marcus Cocceius Iulianus und seiner Familie eine zusätzliche Möglichkeit, die Qualität ihrer Stiftung zu betonen und inhaltlich zu konnotieren: Nicht nur sind ihre

⁴⁷ Hier darf die Diskussion nicht unerwähnt bleiben, die sich an der Angabe *COLVMNAS* | *CARYSTIAS II* in der Forschung entzündet hat: Handelt es sich wirklich um Importmarmor von der griechischen Insel Euböa oder wurde möglicherweise ein in der Region vorkommender lokaler Marmor (aus dem nördlich gelegenen Almadén de la Plata) verwendet, der äußerlich dem *marmor carystium* gleicht? s. hierzu Rodríguez 2009, 239, 244–249; Rodríguez 2008, 222f.; Canto 1985, 268. Die verbale Kommunikation prestigeträchtigen Materials jedenfalls – ohne dass Ihr jeweiliger Realitätsbezug von den antiken Betrachtern vollständig übergeprüft werden könnte – findet sich wiederholt in Stiftungsinschriften, etwa bei Gefäßweihungen (zwei Beispiele bei Reinhardt 2019, 107 Anm. 785, 787) oder bei öffentlichen Bauten wie dem Quadrifrons in Oea/Tripolis (*EX MARMORE SOLIDO*: Mühlenbrock 2003, 12, 223 Nr. LAR 6).

Gaben prestigeträchtige Architekturelemente in teuren Materialien für das neue Bühnenhaus sowie aufwändig verzierter Schmuck für die *orchestra* (die Ara) – die Stiftung als ganze wäre der öffentlichen Ehrung durch Ehrenstatuen in der neuen *scaenae frons* würdig, suggerieren die Statuenbilder der Stifterfamilie. Diese im öffentlichen Raum eher ungewöhnliche Form der Selbstinszenierung spielt gezielt auf die mögliche (möglicherweise faktische) Gegengabe der Stadt auf die *dona* des Euergeten Marcus Cocceius Iulianus an und trägt somit nicht nur standesgemäß soziales Prestige zur Schau, sondern knüpft explizit an die Vergabepraktik von öffentlichen Ehrungen als Reaktion auf vorangegangenes euergetisches Handeln an: Bild und Text an der Ara des Marcus Cocceius Iulianus (re)präsentieren nicht nur die Stifter und ihre Stiftung, sie inszenieren gleichzeitig ihre Wirkung.

Bibliographie

- Ardeleanu, Stefan/Chaouali, Moheddine/Eck, Werner/von Rummel, Philipp (2019), „Die frühkaiserzeitlichen Grabsteine aus Simitthus (Chimtou). Stilistisch-epigraphische Analyse und urbaner Kontext“, in: *Archäologischer Anzeiger* 2019.1, 265–311.
- Blanco Freijeiro, Antonio (1983), „Nuevas inscripciones latinas de Itálica“, in: *Boletín de la Real academia de la historia* 180, 1–20.
- Boschung, Dietrich (1987), *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms* (Acta Berenensia 10), Bern.
- Cadario, Matteo (2001), „Un intellettuale a teatro. Una statua togata lunense nel gesto della lettura interrotta“, in: *Quaderni. Centro studi lunensi* N. S. 7, 83–114.
- Cain, Hans-Ulrich (1985), *Römische Marmorkandelaber* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 7), Mainz.
- Canto de Gregorio, Alicia (1985), *La Epigrafía Romana de Itálica* (Hochschulschrift Universidad Complutense de Madrid), Madrid.
- Caputo, Giacomo (1949), „Ara e podio domizianeî nella conistra del Teatro di Leptis Magna“, in: *Dioniso. Bollettino dell'istituto nazionale dramma antico* 12 (2), 83–91.
- Dräger, Olaf (1994), *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor* (Römische Mitteilungen Ergänzungsheft 33), Mainz.
- Fejfer, Jane (2008), *Roman Portraits in Context* (Image & Context 2), Berlin.
- Franz, Angelika (2001), *Marmorplastik der römischen Kaiserzeit in der Provinz Baetica* (Hochschulschrift Universität Hamburg), <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2001/527/html/index.html> (Stand: 19.03.2019).
- Fuchs, Michaela (1987), *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.
- Gabelmann, Hanns (1967), „Achteckige Grabaltäre in Oberitalien“, in: *Aquileia Nostra* 38, 18–58.
- Gabelmann, Hanns (1985), „Römische Kinder in toga praetexta“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 100, 497–541.
- Goette, Hans R. (1986), „Die Bulla“, in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums* 186, 133–164.
- Goette, Hans R. (1990), *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 10), Mainz.
- González Fernández, Julián (1991), *Sevilla, La Vega (Itálica)* (Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía II, 2), Andalucía.

- Gregori, Gian L. (2008), „Huic ordo decurionum ornamenta ... decrevit. Forme pubbliche di riconoscimento del successo personale nell'Italia romana“, in: Clara Berrendonner, Mireille Cébeillac-Gervasoni u. Laurent Lamoine (Hgg.), *Le quotidien municipal dans l'Occident romain* (Colloque à Clermont-Ferrand et à Chamalières du 19 au 21 octobre 2007) (Collection Histoires croisées), Paris, 661–685.
- von Hesberg, Henner (1981), „Archäologische Denkmäler zu den römischen Göttergestalten“, in: Wolfgang Haase (Hg.), *Principat* (Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II, 17, 2), Berlin, 1032–1199.
- Hölscher, Tonio (2018), „Monumente der Geschichte – Geschichte als Monument?“, in: Ortwin Dally, Tonio Hölscher, Susanne Muth u. Rolf Michael Schneider (Hgg.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*, Berlin, 254–284.
- Isler, Hans P. (2017), *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch* (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse Denkschriften 490 / Archäologische Forschungen 27), Wien.
- Jansen, Brita (2005), „Römische Theater in der Baetica“, in: *Madridrer Mitteilungen* 46, 289–416.
- Koch, Guntram (1993), *Sarkophagen der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt.
- Koch, Guntram/Sichtermann Hans (1982), *Römische Sarkophagen* (Handbuch der Archäologie), München.
- Lahusen, Götz (1983), *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse* (Archaeologica 35), Rom.
- López Sánchez, Yolanda/Fernández Martínez, Concepción/García Jiménez, Fernando/Molina López, Arturo/Díaz Muñoz, Pablo (2020), „Ara hexagonal del teatro de Itálica“, <https://doi.org/10.35466/RA2020n5022> (Stand: 27.01.2021).
- lupa*: Friederike Harl u. Ortoolf Harl, *Ubi Erat Lupa* (Bildatenbank zu antiken Steindenkmälern), www.ubi-erat-lupa.org (Stand: 12.11.2019).
- Luzón Nogué, José M. (1978), „Die neuattischen Rund-Aren von Itálica“, in: *Madridrer Mitteilungen* 19, 272–289.
- Luzón Nogué, José M. (1982), „El teatro romano de Itálica“, in: José M. Álvarez Martínez (Hg.), *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana* (Kolloquium Mérida 13–15 de Noviembre de 1980), Badajoz, 183–201.
- Marcks, Carmen (2005), *Formen statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und in der Kaiserzeit* (Hochschulschrift, Philosophische Fakultät der Universität zu Köln 2005), https://kups.ub.uni-koeln.de/2256/1/Dissertation_Carmen_Marcks.pdf (Stand: 27.03.2019)
- Melchor Gil, Enrique (2008), „Mujer y honores públicos en las ciudades de la Bética“, in: Clara Berrendonner, Mireille Cébeillac-Gervasoni u. Laurent Lamoine (Hgg.), *Le quotidien municipal dans l'Occident romain* (Colloque à Clermont-Ferrand et à Chamalières du 19 au 21 octobre 2007) (Collection Histoires croisées), Paris, 443–457.
- Michelakis, Pantelis (2020), „Introduction. Classical Antiquity, Media Histories, Media Theories“, in: Pantelis Michelakis (Hg.), *Classics and Media Theory* (Classical Presences), Oxford, 1–28.
- Mühlenbrock, Josef (2003), *Tetrapylon. Zur Geschichte des viertorigen Bogenmonuments in der römischen Architektur*, Münster.
- Murer, Cristina (2017), *Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte kaiserzeitlicher Ehrenstatuen in Italien und Nordafrika* (Urban Spaces 5), Berlin.
- Muth, Susanne (2011), „Ein Plädoyer zur medientheoretischen Reflexion – oder: Überlegungen zum methodischen Zugriff auf unsere historischen Primärquellen“, in: Alexandra Verbovsek, Burkhard Backes u. Catherine Jones (Hgg.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie. Herausforderungen eines Kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften*, München, 327–346.

- Muth, Susanne/Petrovic, Ivana (2012), „Medientheorie als Chance. Überlegungen zur historischen Interpretation von Texten und Bildern“, in: Birgit Christiansen u. Ulrich Thaler (Hgg.), *Ansehenssache. Formen von Prestige in Kulturen des Altertums* (Münchner Studien zur Alten Welt 9), München, 281–318.
- Navarro Caballero, Milagros (2001), „Les femmes de l'élite hispano-romaine, entre la famille et la vie publique“, in: Milagros Navarro Caballero, Ségolène Demougin (Hgg.), *Élites hispaniques* (table-ronde in Bordeaux, 1998) (Ausonius publications études 6), Bordeaux, 191–201.
- Navarro Caballero, Milagros (2017), *perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine*, 2 Bde. (Scripta Antiqua 101), Bordeaux.
- Reinhardt, Arne (2019) *Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit* (Monumenta Artis Romanae 41), Wiesbaden.
- Reinsberg, Carola (2006), *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Bd. 3: Vita Romana* (Die Antiken Sarkophagreliefs 1), Berlin.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2000), „La scaenae frons del teatro de Itálica. Ensayo de anaparastasis a través de sus elementos arquitectónicos“, in: *Archivo español de arqueología* 73, 121–146.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2004a), *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico* (Monografías de Arquitectura Romana 6), Madrid.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2004b), „Programas arquitectónicos de época severiana en Itálica“, in: Sebastián F. Ramallo Asensio (Hg.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente* (Congreso internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003), Murcia, 355–377.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2008), „El proceso de edificación del teatro romano de Itálica a través del análisis arqueológico de sus diferentes etapas constructivas“, in: Stefano Camporeale, Hélène Dessales u. Antonio Pizzo (Hgg.), *Arqueología de la construcción Bd. 1: Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y las provincias occidentales* (Kongress Mérida, Instituto de Arqueología, 25–26 de Octubre de 2007) (Anejos de Archivo Español de Arqueología 50), Mérida, 209–227.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2009), „Los *Marmora* en el programa arquitectónico y decorativo del Teatro Romano de Itálica: Antiguas hipótesis, nuevas propuestas y posibles certezas a la luz de las aportaciones de los análisis de microscopía óptica de polarización“, in: Trinidad Nogales Basarrate u. José Beltrán Fortes (Hgg.), *Marmora Hispana: explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana* (Hispania Antigua. Serie Arqueológica 2), Rom, 231–259.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2012), „Sobre las imágenes de privados como esculturas. Algunas reflexiones en torno a los mecanismos de autorepresentación ciudadana“, in: *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla* 21, 107–126.
- Sartori, Antonio (2015), „Il volto e la parola nei TITULI VOTIVI: ambigue discordanze“, in: Sandrine Agusta-Boularot u. Emmanuele Rosso (Hgg.), *SIGNA ET TITULI. Monuments et espaces de représentation en Gaule Méridionale sous le regard croisé de la sculpture et de l'épigraphie* (Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africaine 18), Arles, 17–29.
- Schraudolph, Ellen (1993), *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre Basen und Reliefs* (Archäologie und Geschichte 2), Heidelberg.
- Sehmeyer, Markus (1993), *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins* (Historia 130), Stuttgart.
- Squire, Michael (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge.
- Stewart, Peter (2003), *Statues in Roman Society. Representation and Response* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford.
- Thomas, Edmund (2011), „„Houses of the Dead“? Columnar Sarcophagi as „Micro-architecture““, in: Jaś Elsner, Janet Huskinson (Hgg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi* (Millenium-Studien 29), Berlin, 387–435.

Wagner, Peter (1996), „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: Peter Wagner (Hg.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (European Cultures. Studies in Literature and the Arts 9), Berlin, 1–40.

Bildnachweise

Abb. 1–7: Mit freundlicher Genehmigung der Junta de Andalucía/Museo Arqueológico de Sevilla (Abb. 1: J. Fouquet/A. Reinhardt; Abb. 2–7 O. Rodríguez Gutiérrez).

Abb. 8: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

—

V Inscriptions, Painted and Scratched

Georg Simon Gerleigner & François Lissarrague (†) Monumentalising Vase-Inscriptions

Writing on Architectural Structures and Bodies in Greek Vase-Painting

To the memory of J. Robert Guy (1949–2020)

The craftsmen who decorated Greek painted pottery wrote virtually anywhere on the surface of a vase, within or outside figurally decorated areas:¹ for instance rims,² handles,³ between handles,⁴ on feet,⁵ separated strips⁶ or on the exergue of cup tondi.⁷ Within figural scenes, vase-painters generally placed letters (or sometimes letter-like signs) anywhere as well, the placement in some cases following conventions⁸ or conventional decoration schemes of particular types of vessels, the most prominent example being the palmette-flanked letter-chains in the handle zone of Little Master lip cups.⁹ In pictures, inscriptions were sometimes even put on all sorts of painted

1 See Lissarrague 2013.

2 Attic black-figure neck amphora signed ΕΧΣΕΚΙΑΣΕΓΡΑΦΣΕΚΑ[Π]ΟΕΣΕΕΜΕ: Berlin, Antikensammlung F 1720, from Vulci; Beazley Archive Pottery Database (= *BAPD*) 310383; Attic Vase Inscriptions database (= *AVI*) 2216. Attributions to Attic painted pottery are based on Beazley (*ABV* or *ARV*²) unless noted otherwise; attributions to Corinthian painted pottery are based on Amyx (*CVP*).

3 Attic red-figure kylix attributed to Makron and signed ΗΙΕΡΟΝΕΠΙΟΙΕΣΕΝ (scratched): Berlin, Antikensammlung F 2291, from Vulci; *BAPD* 204685; *AVI* 2336.

4 Attic black-figure kylix (band cup) signed ΓΛΑΥΚΥΤΕΣ | ΕΠΙΟΙΕΣΕΝ: London, British Museum 1857,0805.1 (B 400), from Vulci; *BAPD* 310551; *AVI* 4301.

5 Attic red-figure belly amphora attributed to the Andokides Painter and signed ΑΝΔΟΚΙΔΕΣΕΠΙΟΕΣΕΝ (scratched): Paris, Musée du Louvre G 1, from Vulci; *BAPD* 200002; *AVI* 6378.

6 Attic black-figure fragmentary hydria: Paris, Musée du Louvre F 287, from Etruria; *BAPD* 7600; *AVI* 6364.

7 Attic red-figure kylix: Boston, Museum of Fine Arts 10.193, from Orvieto; *BAPD* 9017564; *AVI* 2751.

8 In the case of name inscriptions, these are succinctly described by Wachter 2001, 228 §§ 104f.; for the conventions of inscriptions indicating a figure's speech, see Gerleigner 2016, 179–182.

9 Usually drinking and *epoiēsen* inscriptions: see Lissarrague 1990, 61–67, Wachter 2004 and Heesen 2016.

G. S. Gerleigner would like to thank Louise Détrez (Paris, Bibliothèque nationale de France), Esaù Dozio, Laurent Gorgerat (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig) and Jochen Griesbach (Würzburg, Martin von Wagner Museum) for their generous help in procuring photographs (of the kylix De Ridder.523, the kylix BS 438 and the kalpis HA 161, respectively) and the permissions to publish them. He is also grateful to the late Robert Guy for his valuable comments on these pots. F. Lissarrague is most grateful to Georgios Kavvadias, Alexandra Villing, Irène Aghion, Cécile Colonna and Louise Détrez, Martine Denoyelle and Anne Coulié for their help in Athens, in London, and in Paris, at the Cabinet des Médailles and the Louvre, respectively. He is also deeply indebted to Robert Guy, and discussion with him on these matters and many others, during the last 45 years.

structures and objects while one kind of pictorial element was written on only extremely rarely: painted bodies.

Our contribution to the present volume discusses this phenomenon of inscribed pictorial elements, given that in the context of contemporaneous sculpture, the bodies of statues, their material supports and other monuments sharing the space in which they were displayed were sometimes written on as well. In the first part, François Lissarrague focusses on inscriptions written on architectural structures painted within images, a practice that is not uncommon at least on late sixth- and early fifth-century¹⁰ Athenian pottery, while in the second part, Georg Simon Gerleigner discusses a very seldom attested phenomenon, letter-chains placed on *bodies* of figures in Greek vase-paintings, so as to allow comparisons with writing on contemporaneous sculptural monuments.

François Lissarrague

Writing on Architectural Structures

In this part of the paper, I would like to discuss Attic vase-inscriptions and their possible monumental appearance. As a matter of fact, painted inscriptions on vases are not monumental; the size of the letters is usually discrete and in a way minimalist although in the case of Little Master cups, inscriptions take a primary place on the vase. One can consider as an exception the remarkable dedication to Aphrodite engraved (not painted) on the rim of a volute krater from Naucratis, now in the British Museum.¹¹ Here, the letters look as if they were produced by a stone cutter: they are very carefully aligned along the flat surface of the rim, deeply engraved in v-shaped incisions; they read [ΑΦΡΟΔ]ΙΤΗΙ : ΠΑΝΔΗΜ[ΩΙ]. To my knowledge, it is unique: the majority of incised Attic vase-inscriptions are smaller, and less profoundly engraved. This inscription from Naucratis has been aptly described by H. Immerwahr as ‘an epigraphic graffito’.¹²

I will, however, not discuss graffiti in this paper, limiting myself to painted inscriptions and their relation to monuments of various kinds. When traced in black-figure, the black letters are very clearly visible on the red background provided by the clay; red-figure inscriptions, on the contrary, are traced on the black-glazed background and are much less visible; the violet or red inscriptions are dark on an even darker background, and one needs to look closely to perceive them properly, not to mention the fact that for our modern eyes, these letters have often already faded away and are even more difficult to make out.

¹⁰ All dates are B.C.E. if not indicated otherwise.

¹¹ London, British Museum 1900,0214.6; *BAPD* 9016454; a fragment in Heidelberg and another in Bonn (69790) belong to the same vase.

¹² *AVI* 4709.

Some red-figure vase-painters quickly found a solution to this problem: using the red background provided by the figures or by objects emerging from the dark surface of the vase, they could write in a clear and prominent way. One of them even created a special ‘window’ to write on it from which he takes his name: the Cartellino Painter.¹³ In most cases, an inscription appears on an object, as for example on the tondo of a cup by Onesimos where an athlete is preparing himself.¹⁴ We can easily read ΚΑΛΟΣ on the basin at his feet, whereas the verb ΕΡΧΕΤΑΙ (he comes) spreading from his frontal face is more difficult to perceive. On another tondo by the same Onesimos,¹⁵ we can read ΔΟΡΙΣ on the rim of a skyphos held by a nude woman standing by a krater, whereas another inscription, [Π]ΑΝΑΙ[Τ]ΙΟΣΚΑΛΟ[Σ], runs along the tondo. The first is clearly legible on the skyphos, the second is harder to make out and only appears easy to see on the drawing made by Beazley.¹⁶ Interestingly, the way an inscription is framed by elements of the picture introduces an ambiguity. Whereas the inscription ‘Panaitios kalos’ is placed on the field of the cup, and belongs to the cup, the ‘Doris’ inscription is inscribed on the vase held by the woman, and can be understood as belonging to the decoration of the skyphos.

This is what I want to explore in this paper, looking at different structures on which an inscription appears, mostly on architectural elements, in order to compare the pictorial role and linguistic content of such painted inscriptions with actual practice in contemporary epigraphy. I will look at the following structures: altar, basis, bema, column, terma, herm, louterion and funerary stele. Each of these has a specific function and involves a reference to a specific space, as well as to particular activities, actions and gestures.

The first group, **altars**,¹⁷ includes an exceptional example in black-figure: on the fragmentary neck of a loutrophoros from the Acropolis, one can see a procession, moving towards an altar combined with an Athena ‘promachos’ (Fig. 1).¹⁸ The name of the goddess can be read in black letters on the white background, between the volutes at the top of the altar: ΑΘΕΝΑΙΑΣ, in the genitive. This inscription echoes actual inscriptions on altars, like the one in Delphi, for example,¹⁹ giving the name of the dedicants of the altar, or the one found in the Athenian Agora bearing an inscription stating that the altar was dedicated by the *boule* to Aphrodite and the Graces.²⁰ On the vase, the

¹³ Beazley, *ARV*² 452, in the Manner of Douris. On the Cartellino Painter, see also *infra*, 291f.

¹⁴ Paris, Musée du Louvre, G 291; *ARV*² 322.36, Onesimos; *BAPD* 203286; *AVI* 6525.

¹⁵ Brunswick, Bowdoin College Museum of Art 1930.1; *ARV*² 328.114, Onesimos; *BAPD* 203368; *AVI* 2851.

¹⁶ See Beazley’s drawing online: *BAPD* 203368.

¹⁷ Altars are currently the subject of a dissertation still in progress by V. Zachari, EHES; she has published a study of inscriptions and altars (not just ‘on’ altars, but also around altars): Zachari 2013a.

¹⁸ Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. I.1220; *BAPD* 498; *AVI* 1042.

¹⁹ Bommelaer 1991, no. 417, 173–175.

²⁰ Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1495. There are also inscribed altars naming the address-ee(s) in the genitive, for example the main altar in the Amphiarion at Oropos: Paus. 1, 34, 3; cf. I. Oropos 280 and 281. (I thank Johannes Fouquet for this reference).



Fig. 1: Attic loutrophoros fragment, Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. Ι.1220.

inscription is minimal, limited to a single word, the name of the goddess, not because it is necessary to identify Athena, but to make the viewer speak, and pronounce her name, thus producing another mode of presence of the goddess. Athena's figure next to the altar can be understood as a statue or as the actual presence of the goddess; the name inscribed on the altar duplicates in turn that presence, verbally.²¹

The same name – *Athenaias* in the genitive – appears in the same way (black letters on a white background) on a low block,²² a kind of board, next to which Achilles and Ajax are crouched playing 'pessoi'. Behind the block, Athena is standing, overlooking the game. This is not an altar but the analogy with the former vase is striking, and the presence of the inscription again duplicates the power of Athena.

Turning now to red-figure altars, we can look at two cups attributed to Onesimos with an Ilioupersis scene, including an inscribed altar. The first (Fig. 2), fragmentary, is split between Berlin and the Vatican;²³ it was assembled and published in detail by D. Williams.²⁴ What is left of the composition shows Priam seated on an altar where we can read, at the top line, between the volutes: ΔΙΟΣ, and below: ΗΙΕΡΟ[Ν]. Naming the god is not just giving additional information to the viewer; it stresses the level of *hybris* reached by Neoptolemos in that scene. He is not just killing an old unarmed king, he is offending Zeus himself.

The same effect is produced by the inscription on a second cup, formerly in the Getty, now back in Italy (Fig. 3).²⁵ The tondo shows the same episode from the Ilioupersis: Priam seated on an altar, Polyxena next to him in front of Neoptolemos who is rushing towards this group, holding by the ankle the young Astyanax which he uses as a weapon to kill Priam, whose hand is extended towards his aggressor in a gesture

²¹ On this aspect, see Collard 2016, 26f.

²² Essen, Museum Folkwang A 176; *Paralipomena* 166.108bis, Leagros Group; *BAPD* 351214; *AVI* 3458.

²³ Berlin, Antikensammlung F 2280 and F 2281 (lost); *ARV*² 19.1–2, Manner of Euphronios; Onesimos (Williams); *BAPD* 200097; *AVI* 2326.

²⁴ Williams 1976.

²⁵ Cerveteri, Museo Nazionale Cerite (ex Getty 83.AE.362); Onesimos (Williams); *BAPD* 13363; *AVI* 4972.

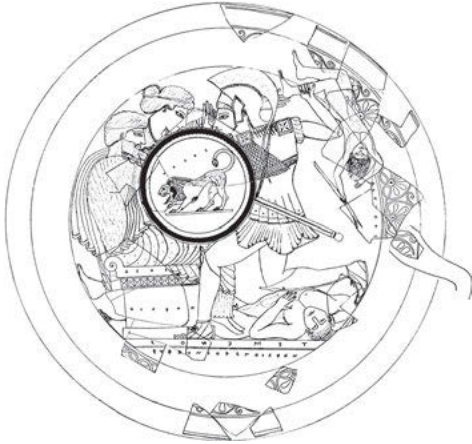


Fig. 2: Attic cup, Berlin, Antikensammlung F 2280, F 2281 and Vatican s.n. (drawing).

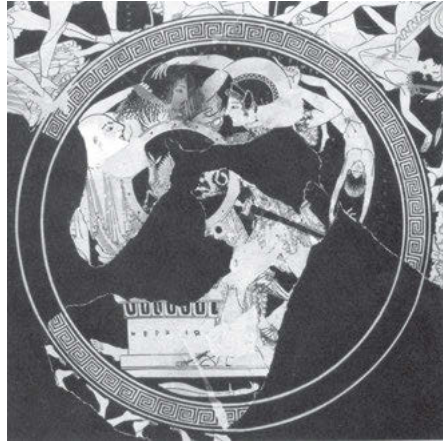


Fig. 3: Attic cup, Cerveteri, Museo Nazionale Cerite (ex Malibu, J. Paul Getty Museum 83.AE.362).

of supplication. On the altar one can read: $\text{HEPK[E]I}\Omega$, an *epiklesis* of Zeus – *herkeios*, ‘of the courtyard’.²⁶ This *epiklesis* underlines the domestic and familial dimension of the situation where the victims of Neoptolemos’ violence are members of one *oikos*: the grandfather, Priam, his daughter, Polyxena, and his grandson, Astyanax; it adds a significant dimension to the scene depicted.

These two cups are an exception among a group of images where the altar usually bears the simple word *kalos*, familiar from sympotic vases.²⁷ In some cases, the inscription elaborates on further possibilities of meaning. On the tondo of a cup in Munich,²⁸ we see a priest bending, extending his arms over an altar on which an *osphus* (the tail of the carcass) is burning. Just under the top of the altar, the word $\text{K}\Lambda\text{O}\Sigma$ is inscribed. One can apply this term to any external beautiful person acclaimed, as usual; but one can also connect the word to the sacrifice in progress, as the examination of the *osphus* is part of the ritual in which one has to make sure that the sacrifice is properly performed: *hiera kala*.²⁹

On a stamnos by the Eucharides Painter³⁰ depicting Thetis and Peleus, there are two altars, one under each handle, both bearing an inscription forming a sentence split between the two lower blocks of the altars. It reads $\text{E}\text{I}\Sigma\text{Y}\text{T}\text{E}$ on one altar, and $\text{K}\Lambda\text{O}\Sigma$

²⁶ The last letter Ω stands for OY in the genitive; see Williams 1991, 51 and *infra*, n. 161.

²⁷ On this aspect of *kalos* inscriptions, see Lissarrague 2013.

²⁸ Munich, Staatliche Antikensammlungen 2610; Circle of Nikosthenes Painter (Böhr); *BAPD* 9034519; *AVI* 5313.

²⁹ See van Straten 1995. On a stamnos by the Eucharides Painter in the Louvre G 54bis, *ARV*² 246.8, *BAPD* 202458, *AVI* 6425, a woman pours a libation saying: $\text{K}\Lambda\text{O}\Sigma\text{X}\text{E}\text{O}$ (inscribed in the field); see Lissarrague 1995, 129–131.

³⁰ Monaco, Sotheby’s 1987; *ARV*² 155.28, Eucharides Painter; *BAPD* 202232; *AVI* 6749.



Fig. 4: Attic amphora, London, British Museum E 298 (detail).

on the other, ‘you are indeed – beautiful’. This unusual formula, which occurs mainly in the Kleophrades Painter’s œuvre,³¹ is an address to the viewer, which involves him in the circle of erotic acclamations common in the symposion. Other examples of altars with a *kalos* inscription exist,³² like on an oenochoe in Munich,³³ and in most cases we can assume that the inscription plays with the two levels involved: the representation of the ritual and the sympotic context implied by the vase itself.

If we now consider images representing a **basis** on which an offering is placed, we can start with an amphora in London (Fig. 4),³⁴ unfortunately fragmentary but where the essential elements are still visible. It shows a Nike standing in front of a monumental basis made of three steps, on top of which a tripod is placed: probably the evocation of a choregic monument as the inscription on the upper step suggests: ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ | ΕΝΙΚΑΦΥΛΕ, a short formula giving the essential: the victory of a tribe, offering a tripod to thank the gods.³⁵ More unexpected is a second inscription, on the lower step, reading: ΓΛΑΥΚΩΝΚΑΛΟΣ. Here we are back to the sympotic context and erotic acclamations. It has been rightly noted that Glaukon was a member of the Akamantis tribe, and that could explain this acclamation;³⁶ however, we have no actual monument combining these two levels of reference, and I think this epigraphical presentation can only happen in the imaginary world of sympotic vases.

³¹ See Immerwahr 1990, 82 n. 5.

³² See Zachari 2013a, 112 n. 74.

³³ Munich, Staatliche Antikensammlungen 2455; *ARV*² 558.126, Pan Painter; *BAPD* 206370; *AVI* 5295.

³⁴ London, British Museum E 298; *ARV*² 1581.20, recalls Nikon Painter; *BAPD* 212623; *AVI* 4561.

³⁵ Two fragments of a skyphos from the Acropolis (IL.504; *BAPD* 46597; *AVI* 1381) give an altar with a shield leaning on it (fr. b), and a tripod (fr. a), next to which one can read in the field, in red letters: ΑΚΑΜΑΝ[ΤΙΣ...], suggesting similar circumstances.

³⁶ Cf. Williams, forthcoming.

A similar composition appears on a chous in London³⁷ where two Nikai are converging towards a monument of the same sort: a two-stepped basis and a tripod on top. The inscription here is legible but does not easily make sense: ΔΓΗΜΕΛΟΣ|ΑΡΙΠΛΟΣ|ΤΟΣΦΙΛΟΣ, which could possibly be understood as ὁ δεῖνα ἄριστος φίλος. The word *philos* is very prominent in the picture and gives a hint to a community of people probably connected by the competition they won as well as by the symposion where the vase was used.

Another chous, in the Louvre,³⁸ gives the image of Athena standing in front of a high column on which is a child, maybe Erichthonios as Beazley suggested.³⁹ The column stands on a two-stepped base where [TE?]ΙΣΙΑΣ | [A]ΝΕΘΗΚΕΝ is inscribed, a very standard inscription for a dedication. In the field we read, in red letters, ΣΩΦΑ[ΝΗΣ] ΚΑΛΟΣ[Σ]. What is remarkable on this chous is the relationship between the monument and the goddess, visible in the picture as an actual presence. The statue moves and interacts with Athena; the dedication is animated, and its agency makes the goddess appear.

In this group of bases, we also find the familiar *kalos* inscription, as on a calyx crater in Oxford⁴⁰ where a Nike crowns a lyre player standing in front of a two-stepped basis with a tripod. A satyr on the right dances by the monument. The letters KAA on the upper step resemble a *kalos* inscription whereas we can only make out four dots on the lower step. Clearly, the rectangular stones call for writing, but the painter did not care to produce an elaborate inscription; just the idea was enough.

Here we should consider an amphora in the Louvre⁴¹ attributed to Euphronios; it has an Amazon fighting on one side (named Barkida) aiming with her bow at Herakles on the other side. Herakles stands on a large inscribed basis which transforms his image into a statue.⁴² The inscription has been discussed extensively.⁴³ It reads: ΔΟΚΕΙ:ΣΜΙΚ<P>ΟΙ:ΙΝΑΙ. While Pottier thought it could mean ‘it (the pot) looks like by Smikros’, Furtwängler proposed two possibilities: ‘(how) does it seem to Smikros?’ or ‘it seems (good) to Smikros’; Beazley suggested the inscription ‘probably continued a *kalos*-inscription written on the background of the vase, in the missing part. *kalos Hera]klees* it might be’.⁴⁴ More recently, Neer stressed the fact that if Herakles is a statue, as the basis tends to infer, then the Amazon mistakes the artefact for the actual hero; Euphronios is introducing, through the image and its inscription, a play between appearance and reality. Neer proposes to translate: “It (the statue) seems to Smikros

³⁷ London, British Museum: 1910.6-15.2; *BAPD* 3704; *AVI* 4722.

³⁸ Paris, Musée du Louvre L 63; *ARV*² 858.8, Trophy Painter; *BAPD* 212479; *AVI* 6694.

³⁹ Beazley, *ARV*² 858; see also a much more speculative interpretation in Webster 1972, 68.

⁴⁰ Oxford, Ashmolean Museum 1942.3; *ARV*² 1276.2, Marlay Painter; *BAPD* 216188; *AVI* 5981.

⁴¹ Paris, Musée du Louvre G 107; *ARV*² 18.1, Manner of Euphronios; *BAPD* 200088; *AVI* 6451.

⁴² de Cesare 1997, 80f.

⁴³ See Neer 2002, 134 for an excellent summary of these discussions which I follow here. See also the contribution by J. Fouquet in this volume.

⁴⁴ *ARV*² 1619 at 18.1.

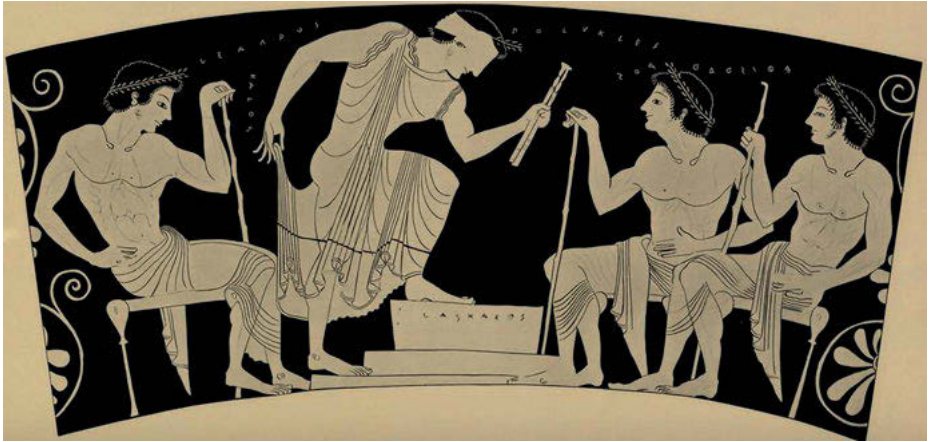


Fig. 5: Attic calyx krater, Paris, Musée du Louvre G103.

to exist”. Such an interpretation displaces the illusion from the Amazon to a colleague of Euphronios, in a very typical game among contemporary potters and painters. In any case, the meaning of the inscription on the basis is allusive; what is clear is its visual impact, producing a commentary of the statue, as well as a dialogue between the viewer and the image.

Another group of architectural elements leads to similar observations: the **bema**. On a calyx crater signed by Euphronios in the Louvre (Fig. 5),⁴⁵ a young aulos player is stepping up on a bema where we can read: Μ[Ε]ΛΑΣ ΚΑΛΟΣ. This is not the name of the player, which is given in the field above him: ΠΟΛΥΚΛΕΣ.⁴⁶ This *kalos* inscription is echoed by another one in the field: ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ, written next to the head of the young man seated on the left, clearly a tag-*kalos*.⁴⁷ Other names are given by inscriptions on the background: ΚΕΦΙΣΟΔΟΡΟΣ and ΗΥ[Λ]ΑΞ. Melas is not visible in the picture, and the monumental inscription refers to an outsider.

The same formula appears, in a more generic phrasing, on an amphora by the Kleophrades Painter in London (Fig. 6).⁴⁸ Here, a singer stands on a bema. From his mouth, a string of letters is projected, giving the content of his song: ΗΟΔΕΠΙΟΤΕΝΥ- ΠΙΝΘΙ. On the bema, one can read the Kleophradean formula: ΚΑΛΟ(Σ) ΕΙ. This can be applied to the singer as well as to the viewer; the inscription is playing with two different levels: the internal situation created by the depiction and the external situation linking the pot and the viewer.

⁴⁵ Paris, Musée du Louvre G 103; *ARV*² 14.2, Euphronios; *BAPD* 200064; *AVI* 6447.

⁴⁶ See Giroux 1980; Boardman 1992, 47.

⁴⁷ See the definition given by Beazley, *ARV*² 1559: “a *kalos* merely tagged on to the name of one of the persons represented”.

⁴⁸ London, British Museum E 270; *ARV*² 183.15; *BAPD* 201668; *AVI* 4545.



Fig. 6: Attic amphora, London, British Museum E 270.



Fig. 7: Attic calyx krater, Lecce, Museo Archeologico Nazionale delle Marche 610 (Cat. 69).

On a fragmentary cup by Douris,⁴⁹ two male persons, one smaller than the other, stand on a bema next to which a man is seated as a listener to the performance. They are probably *aulodoi*.⁵⁰ On what is left of the bema, *HO ΠΑ[ΙΣ]* is written, again an address to the picture as well as to the external world of the symposion.

Kalos is also often inscribed on **columns**. An interesting example can be found on a krater in Lecce (Fig. 7),⁵¹ where the Sphinx is seated on the top of a column while on the basis of the column, the word *KALOS* prominently figures. As J.-M. Moret observed, the position of the Sphinx on top of a column is paralleled by funerary monuments; in this way, it differs from another group of images where the Sphinx is seated on a rock.⁵² The column monumentalises the Sphinx, placing it in the city of Thebes. On the krater in Lecce, the addition of the *kalos* inscription creates other connections: not only with the sympotic space, at the level of the krater as a mixing vessel, but also with the internal meaning of the image and, maybe, the way Oedipus answers to the Sphinx. However, on a cup in Ancona⁵³ with the same subject, the basis of the column

49 Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; *ARV*² 432.50, Douris; *BAPD* 205094; *AVI* 7114.

50 As suggested in *AVI* 7114.

51 Lecce, Museo Provinciale “Sigismondo Castromediano” 610; *BAPD* 6207; *AVI* 4128; Moret 1984, cat. no. 69, pl. 39, 2, and 34 n. 1, for the *kalos* inscription.

52 Moret 1984, chapter 4, 69–75.

53 Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche 4330; *ARV*² 874.1, Ancona Painter; *BAPD* 211534; Moret 1984, pl. 20–21 (the inscription is not easy to make out from the photographs).

on which the Sphinx is standing has the fuller inscription HO ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ which can only refer to someone out of the picture.

This external reference is obvious on a cup by Onesimos in the Louvre⁵⁴ where we can see horsemen departing. On one side of the cup, on the echinus of a column, we read the name ΛΥΚΟΣ which can certainly be taken as a *kalos* name without *kalos*, spotlighting the praise of this young boy. Note that the same ‘Lykos’ is also inscribed inside the cup, on the exergue, in a space similar to the echinus. The architecture is used to frame the handling of the horses and the beauty of their exercises, and the inscriptions focuses on one of these beautiful young men, a part of the Athenian elite.

In a similar way but on a more generic level, a column is used on a cup in the Hermitage⁵⁵ to inscribe vertically, all along the shaft of the column, and in widely spaced letters the word ΚΑ(Λ)ΟΣ . The scene involves a woman playing ball next to the column, framed by two young men holding citizen’s sticks. The boy on the left holds an aryballos; sandals and another aryballos with a strigil are displayed in the background. All these elements contribute to characterise the palaestra and its erotic context. The woman is not just juggling; her game has to do with eroticism⁵⁶ and *kalos* is displayed as a fitting exergue in the middle of the picture.

The athletic context is often characterised on several images by a pillar (**terma**) marking a boundary. Inscriptions appear on such pillars, with interesting variations. On an amphora in Budapest by the Nikon Painter,⁵⁷ a man passes by a high vertical stone on the upper part of which one reads ΣΠΑΔΙ|Ο , a variant of *stadiou* in the genitive, for *terma stadiou*: border of the stadium.⁵⁸ This unique inscription seems close to an actual epigraphic inscription. In a more metaphorical way, we see, on a skyphos once on the Swiss market (Fig. 8),⁵⁹ a terma between two nude athletes holding strigils. On the stone we can read two names in two vertical lines: $\text{ΚΑΣΣΤΟΡ|ΠΟΛΥΔΕΥΚΕΣ}$, namely the Dioskouroi, to which the athletes in the picture are compared. The inscription here produces a reference to the heroic twins and introduces a mythological dimension into the palaestra.

Several pillars are used by the painters to inscribe acclamations, sometimes giving a specific *kalos* name. So on a fragmentary cup in Adria,⁶⁰ the pillar is inscribed vertically: $\text{ΑΠ[Π]<Ο>Λ<Λ>ΟΔΟΡΟΣΚΑΛΟ[Σ]}$. On a cup by the Colmar painter,⁶¹ the

54 Paris, Musée du Louvre G 105; *ARV*² 324.60, Onesimos; *BAPD* 203218; *AVI* 6449.

55 St. Petersburg, Государственный Эрмитаж St 886; *ARV*² 626.107, Villa Giulia Painter; *BAPD* 207263; *AVI* 7359.

56 See Dasen 2016.

57 Budapest, Szépművészeti Múzeum 51.228; *ARV*² 650.9bis, Nikon Painter; *BAPD* 207574; *AVI* 3000.

58 See Moret 1979, 6 and n. 12.

59 Basel market (Bechina); *BAPD* 4516; Moret 1979, 14f., figs. 9–10, and 13 n. 39a.

60 Adria, Museo Archeologico Nazionale 22202; *ARV*² 1565, unattributed; *BAPD* 9009460; *AVI* 71.

61 Harrow, Harrow School Museum 53; *ARV*² 356.53, Colmar Painter; *BAPD* 203736; *AVI* 3895.

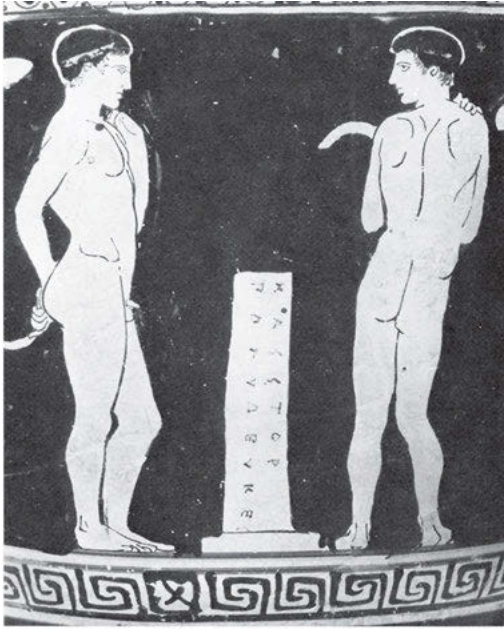


Fig. 8: Attic skyphos, Basel market.



Fig. 9: Attic pelike, Munich, Staatliche Antikensammlungen 2348.

terma has ΛΥΣΙΣ ΚΑΛΟΣ, and a neck amphora in Berlin⁶² gives ΧΑΡΜΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ on the pillar. Many other examples give only the word *kalos*, complete or in part.⁶³ One remarkable example is on a pelike in Munich (Fig. 9)⁶⁴ where the pillar is inscribed horizontally, with the incomplete word ΚΑΛ[ΟΣ]; below the inscription, one can see two little sketches: a foot and a head in profile which look like graffiti. In front of the terma flies Eros, adjusting a fillet to the stone as if it were the body of an athlete. Here, the presence of Eros makes explicit the erotic values implicit elsewhere. The stone at the palaestra attracts inscriptions.

Another form of pillar, often connected with the palaestra, is the **herm**; it is frequently associated with an altar, creating a sacred space often left empty, without any specific ritual action. On a fragmentary pelike in New York (Fig. 10),⁶⁵ a bird is approaching an altar next to which is a herm.⁶⁶ The pillar is decorated with a caduceus and a vertical inscription running down: ΗΕΡΜΕΣ. As in the case of the altar bearing the name of Athena,⁶⁷ the inscription here is not made to explain the identity of the god, but to make the viewer speak and create a verbal presence of the god, next to its visual appearance.

An amphora by the Nikon Painter⁶⁸ pictures a herm in front of an altar; a woman holding a phiale and an oenochoe appears on the reverse. On the obverse one can make out, on the black background, the inscription ΚΑΛΟΣ placed vertically above the altar; on the pillar itself, one easily reads ΓΛΑΥΚΩΝΚΑΛΟΣ. The inscription has the appearance of an inscription engraved on the stone and takes the place of the inscriptions mentioned by pseudo-Plato concerning the herms of Pisistratus;⁶⁹ but the linguistic content has nothing to do with the maxims engraved by order of the Athenian tyrant; if visually the inscription recalls an official text, linguistically it opens towards a different space and shifts from public stone markers to private erotic spheres.

Among the architectural elements on which vase painters placed inscriptions, the laver – **louterion** – is a privileged one.⁷⁰ It is not surprising to see, as on a skyphos by the Triptolemos Painter,⁷¹ a close connection between a herm and a louterion, marking

62 Berlin, Antikensammlung F 2329; ARV² 651.17, Nikon Painter; BAPD 207583; AVI 2362.

63 See, for example, Athens, Museum of the Ancient Agora P 5454; ARV² 1589; BAPD 29901; AVI 352 – Mainz, Johannes Gutenberg-Universität 114; BAPD 216608; AVI 4917 – Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 264; ARV² 274.44, Harrow Painter; BAPD 202880 – ex Naples, Hamilton collection, lost; ARV² 500.21, Deepdene Painter; BAPD 205607, side B (Tischbein 1795, pl. 48).

64 Munich, Staatliche Antikensammlungen 2348; unattributed; BAPD 12527; AVI 5269.

65 New York, Metropolitan Museum of Art 2011.604.2.1047; Flying Angel Painter (von Bothmer).

66 Compare a pelike by the Perseus Painter, Berlin, Antikensammlung F 2172; ARV² 581.4; BAPD 206706. The presence of the bird might refer to the *bomolochia*, stealing at the altar; see Zachari 2013b and Frontisi-Ducroux 1990.

67 Supra, n. 18.

68 Boston, Museum of Fine Arts 68.163; *Paralipomena* 402.17bis, Nikon Painter; BAPD 275790; AVI 2821.

69 Plato, *Hipparchus*, 228c–229b; cf. Frontisi-Ducroux 1986, 201 and Schnapp 1988.

70 On the louterion, see Durand/Lissarrague 1980.

71 Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.839; ARV² 36797, Triptolemos Painter; BAPD 203889; AVI 6226.



Fig. 10: Attic fragmentary pelike, New York, Metropolitan Museum of Art 2011.604.2.1047.



Fig. 11: Attic stamnos, Munich, Staatliche Antikensammlungen 2411.

a sanctuary whose altar appears on the other side of the skyphos. In this case, the letters forming the word ΚΑ(Λ)ΟΣ are regularly spaced across the basin. The louterion is one of the frequent places where a *kalos* inscription appears which is not surprising as beauty is involved in the cleaning process taking place around the louterion for both men and women. The formula inscribed on the basin, most often along its rim, varies from a complete *kalos* name, like ΚΑΛΟΣΠΟΛΕΜΑΝΕ on a stamnos in Munich (Fig. 11),⁷² or the Kleophradean formula ΚΑΛΟΣ ΕΙ on a lost column krater⁷³ to the simpler *kalos* or *kale*. On a column krater in Vicenza,⁷⁴ a second, vertical inscription along the column supporting the basin echoes the one on the basin itself. In all these

⁷² Munich, Staatliche Antikensammlungen 2411; *ARV*² 1051.18, Polygnotos Group; *BAPD* 213649; *AVI* 5280.

⁷³ Ex Naples, Hamilton collection; Tischbein 1795, pl. 30; *ARV*² 500.21, Deepdene Painter; *BAPD* 205607, side A (this is the same vase as the one supra n. 63).

⁷⁴ Vicenza, Banca Intesa 316; *BAPD* 10413; *AVI* 5097.

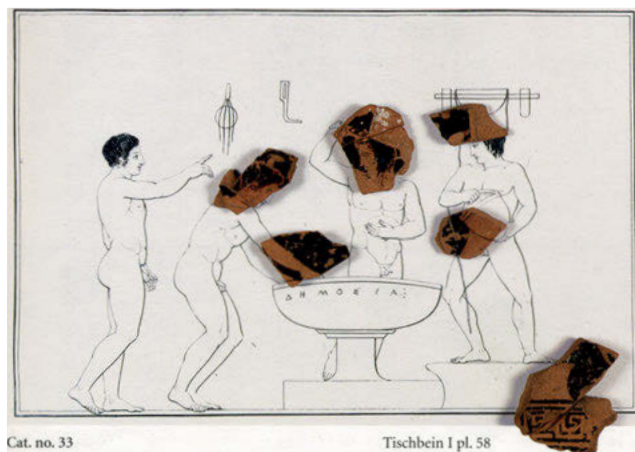


Fig. 12: Attic bell krater, London, British Museum GR2000.11-1.33 (fragments over drawing).

cases, the inscribed adjective can be in the masculine (*kalos*) or in the feminine (*kale*); but the gender is not directly connected to the sex of the people washing. We find nude women with a *kalos* inscription on several vases⁷⁵ as well as with a *kale* inscription.⁷⁶ On a cup in The Hague,⁷⁷ the louterion is inscribed ΚΑΛΕ, while a young man, in himation, leaning on his stick, raises his hand towards the louterion. Here, the inscription cannot be applied to the figure standing by the louterion; it refers to an external or future woman coming to this place for washing.

Among this group of images, one stands quite apart: it appears on a now very fragmentary bell krater from the second Hamilton collection (Fig. 12).⁷⁸ Four young men, all nude, are grouped around a louterion, washing themselves or filling the basin with water. On the laver, the letters ΔΗΜΟΣΙΑ: are displayed, with a vertical triple dot at the end. Although it is now lost, the inscription is very clear on Tischbein's engraving and seems genuine. The interpunctuation after *demosia* makes it look very 'epigraphic'; the word itself refers to a public bath and gives a realistic dimension to the inscription. It could perfectly have been inscribed on an actual laver in the Athenian public space. Such an inscription brings us back from the imaginary world of the *kaloi* and erotic desire to the civic organisation of the city, very rarely represented on vases more oriented towards the symposium and the elite circles.⁷⁹

⁷⁵ Women washing, with *kalos* inscription: Paris, Musée du Louvre G 14; ARV² 85.1, Pedieus Painter; BAPD 200689; AVI 6391 – Vicenza, Banca Intesa 316; BAPD 10413; AVI 5097 – London market (Christie's 1986); Harrow Painter, Pfisterer-Haas 2002, 52, fig. 60; BAPD 17059.

⁷⁶ Women washing, with *kale* inscription: Bologna 261; ARV² 1089.28, Painter of the Louvre Centaureomachy; BAPD 214616; AVI 2551 – Dresden, Staatliche Kunstsammlungen 321; ARV² 1089.29, Painter of the Louvre Centaureomachy; BAPD 214617; AVI 3370. On the use of *kale*, see Frontisi-Ducroux 1998.

⁷⁷ The Hague, Kunstmuseum 1712; ARV² 154.14, Painter of Berlin 2268; BAPD 201417; AVI 3856.

⁷⁸ London, British Museum GR2000.11-1.33; Smallwood/Woodford 2003, pl. C and 32, no. 33; BAPD 9015619; AVI 7857.

⁷⁹ On a recent survey of the images of the city, see Williams (forthcoming).

A last group of architectural structures, the **funerary stelai**, raises different issues. On the actual stelai, inscriptions are an essential part of the monument; the stele is made to bear a name, to maintain the memory of the missing person. There should be no stele without a name, but this is not the case in vase-painting. There are a few examples of mythological tombs including a name, like the tymbos of Patroclus on an hydria from the Leagros Group,⁸⁰ or the tomb of Agamemnon on a pelike in Exeter⁸¹ or a skyphos in Copenhagen.⁸² But these are exceptions. A fragmentary pot in Amsterdam,⁸³ probably a loutrophoros, seems to display a view of the *demosion sema*; it shows five stelai next to each other in a row and a tymbos on the background on which one can still read some geographical indications, connected with battles of a specific year. On the preserved top of the third stele: [EX]Σ ΕΛΕΥ[ΘΕΡΟΝ]. On the fourth stele: EN BYZAN[TIOI]. On the fifth stele, at the preserved top: ΕΠ [...]. This exceptional glimpse of a public grave remains unique. In most cases, white-ground lekythoi showing stelai do not reproduce actual inscriptions. What we find, instead, are mock inscriptions, mainly in the so-called Inscription Painter's œuvre. On a lekythos in Madrid,⁸⁴ the stele is inscribed with five rows of short strokes, imitating an inscription, and the same disposition can be found on a lekythos in Athens (Fig. 13):⁸⁵ five rows again. The name given by Beazley to this painter is paradoxical: he seems to be illiterate; for other inscriptions in the field, on some lekythoi by him or in his manner, are just letters, including several K that might point to a *kalos* inscription, but there are no examples of a complete legible inscription. What his two lekythoi give us is the idea of a stele, the idea of a funerary epigram, without going into the actual representation of any precise text. This is fitting with the general tendency of white-ground lekythoi where no name is given by the painters on the stele itself. The one exception is a white-ground lekythos in Chicago⁸⁶ showing three stelai next to each other, with three vertical names inscribed in the background: ΔΙΦΙΛΟΣ, ΑΡΙΣΤΙΠΠ<Π>ΟΣ, ΞΧΟΣ Diphilos, Aristippos, and -chos. They most probably belong to a family group, and one can think of these names as the ones inscribed on the stelai but here zoomed out next to the stone, floating in the field.

Otherwise, there are no monumental inscriptions on these monuments; white-ground lekythoi are not reproducing in a documentary way the actual reality of the Kerameikos;⁸⁷ they create a medium for the living to remember the dead. In the workshop, painters produce objects that are open to interpretation by the buyer-user.

⁸⁰ Boston, Museum of Fine Arts 63.473; *ABV* 164.31bis, Leagros Group; *BAPD* 351200; *AVI* 2810 (black-figure, the inscription in black letters on the white background of the tymbos).

⁸¹ Exeter, University; *ARV*² 1516.80, Jena Painter (Shefton); *BAPD* 231036; *AVI* 3461.

⁸² Copenhagen, Nationalmuseet 592; *ARV*² 1301.5, Penelope Painter; *BAPD* 219000; *AVI* 3240.

⁸³ Amsterdam, Allard Pierson Museum 2455; *BAPD* 42150; *AVI* 142; Arrington 2015, 80.

⁸⁴ Madrid, Museo Arqueológico Nacional 19497; *BAPD* 209238; *AVI* 4906.

⁸⁵ Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1958; *ARV*² 748.2; *BAPD* 209239; *AVI* 830.

⁸⁶ Chicago, University; Tarbell 1908, 428; *BAPD* 209270; *AVI* 3152.

⁸⁷ Arrington 2015, chapter 7.



Fig. 13: Attic lekythos, Athens,
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1958.

No name is given in advance; it will be pronounced by the client when put into use, and it is lost for us. As I have tried to show elsewhere,⁸⁸ some white-ground lekythoi painters, mainly the Achilles Painter, are aware of the power of writing and its ritual implication. It is remarkable to note the way some *kalos* inscriptions are displayed, in stoichedon style, on funerary lekythoi where *no* stele is shown – but where such an inscription is placed where the stele *would* be, as for example on a lekythos in Athens.⁸⁹ Beazley rightly underlined the fact that love inscriptions appear in the Achilles painter's œuvre but never on lekythoi with a tomb.⁹⁰

If we attempt a conclusion: what this survey of inscriptions on architectural elements in the picture shows is the way writing plays with different levels of reference – the actual object represented as well as the surface of the vase on which these objects are represented. It thus creates a tension and offers to the viewer an interpretative role which is part of the agency of these pictures. Painters are experimenting with the possibilities of writing, mainly in red-figure, at the moment of the invention of the new technique. Euphronios first, but also the Kleophrades Painter, Onesimos or Douris are great users of inscriptions;⁹¹ in a way it is part of their style. One of these remarkable

⁸⁸ Lissarrague 1988.

⁸⁹ Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1963; *ARV*² 995.122, Achilles Painter; *BAPD* 213944; *AVI* 831 – Compare with Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1821; *ARV*² 998.168; *BAPD* 213990 – Lissarrague 1988, fig 14.1 and 14.2.

⁹⁰ Beazley 1989, 31 and n. 20 (original 1938, 12 n. 2).

⁹¹ See Guy 1987.

experiments can be found on a tondo in Berlin (Fig. 16).⁹² It shows an athlete pouring oil from an aryballos, standing next to a terma on top of which he placed his dress. A three-line inscription runs down the pillar, vertically: ΗΟΠΑΙΣ | ΝΑΙΧΙ | ΚΑΛ[ΟΣ]. More unusual, there is an inscription on his right thigh: ΛΑΧΕΣΚΑΛΟΣ, ‘as if he were a statue’, Beazley noted.⁹³ Writing on the body, using the space offered (in red-figure) by the red background, is not frequent for reasons that will be explored in the second part of this paper where we will come back to this inscribed image. Suffice here to underline the way an erotic acclamation is investing the actual body of the athlete, shifting from athletic to sympotic space.

Georg Simon Gerleigner

Writing on the Archaic Painted Body

The following discussion will mainly concentrate on the handful of vase-paintings, all from the Archaic period, where it is very likely or at least possible that letters were written on bodies rather than elsewhere with the intention of adding an additional layer of meaning to the image.⁹⁴ I will contextualise this phenomenon by presenting other ways in which bodies were marked in Greek vase-imagery and finally present some thoughts on the extreme scarcity, even avoidance of writing vase-inscriptions on bodies, briefly comparing it with the practice in Archaic sculpture as well.

There are only very few instances of bodies in Greek vase-painting which can be discussed as having been inscribed for a reason other than lack of space. The earliest such case is Corinthian, a fragmentary alabastron from the early sixth century (Fig. 14).⁹⁵ Here, the name ΑΙΦΑΣ was scratched on the corpse of the hero Aias lying impaled on his sword. It is not quite clear to which extent this placement was pre-planned – if the painter had planned the inscription beforehand, he would have had the comparatively easy choice to omit some of the ornaments surrounding the body to leave space for a painted name; in this case, the way of placement was a deliberate choice. If the addition of the name inscription was a kind of afterthought, then the painter had no choice but to change implements and scratch the name on the body if he wanted to include it. But in this case, such a prominent and rare placement, even if made out of necessity, would still have been a conscious decision on his part. In any case, it means that the sword pierces not only Aias’ body but at the same time also his

⁹² Berlin, Antikensammlung F 2314; ARV² 336.14, Antiphon Painter; BAPD 203450; AVI 2352.; see also *infra*, n. 104.

⁹³ ARV² 336.14.

⁹⁴ For reasons of space, I will limit my discussion to inscriptions on *naked* (parts of) bodies, dealing with those on *clothed* (parts of) bodies only very briefly.

⁹⁵ Middle Corinthian black-figure fragmentary alabastron attributed to the Scale-Pattern Group: Berlin, Antikensammlung V.I. 3182, from Thebes; Wachter 2001, COR GR 9 (with further bibliography).

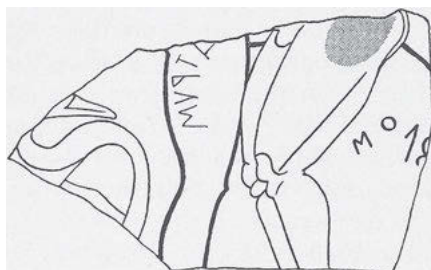


Fig. 15: Corinthian column krater fragment, London, British Museum 1886,0401.789 (drawing).

Fig. 14: Corinthian alabastron, Berlin, Antikensammlung V.I. 3182.

name which could have been intended as a symbolic emphasis. Going even further, one might suggest that the violation of the integrity of the body by the sword could have been understood to be mirrored in and emphasised by the fact that something else which does not belong on it scratches its surface.⁹⁶

On a slightly earlier Corinthian aryballos which even features two incised name inscriptions,⁹⁷ it seems clearer that indeed rather lack of space than semantic differentiation was the reason for writing Aias' name on this warrior's shield (ΑΣΦΑΜ) and his opponent's Hektor's on the latter's naked thigh (ΒΤΡΟΡ). The same is probably true for the third and last example known to me of an inscription scratched on a naked body (part) in Corinthian vase-painting,⁹⁸ on the fragment of a column krater (Fig. 15).⁹⁹ Here, part of a name inscription ending in]ΒΛΟΜ ("elos") is painted to

⁹⁶ However, the letters do it in a different graphical way than the sword does here; it is probably going too far to assume that the conspicuously long left stroke of the second alpha was supposed to double as the prolongation of the outline incision of the sword's hilt – after all, if the painter had intended to convey such an impression, he arguably could have done it more clearly.

⁹⁷ Early Corinthian black-figure aryballos attributed to the Warrior Group: Paris, Musée du Louvre L 170 (MNC 669), from Corinth; *BAPD* 9014609; Wachter 2001, COR GR 6 (with further bibliography).

⁹⁸ In the few cases from (Early and Middle) Corinthian vase-painting known to me where painters placed names on the clothes of the respective figures, this seems to have been done due to lack of available space: Wachter 2001, COP 3, COR 28A, COR 39, COR 82 and CHA 10 (the last one 'Chalcidian').

⁹⁹ Middle Corinthian black-figure column krater fragment attributed to the Ophelandros Painter ("apparently"): London, British Museum 1886,0401.789 (B 102.5), from Naukratis; not in Wachter 2001; *CVP* 234 no. AP.2; see Johnston 2014, 119f. (with further bibliography).

the right of a naked male figure (though the ‘starting-point principle’¹⁰⁰ makes it very likely that the name actually belongs to another figure) while the partially preserved name JATPYM (“-atrys”) is scratched on the female figure’s thigh.¹⁰¹ Since the preserved part of the picture is too small as to say confidently whether space constraints necessitated the placement, and particularly given the presumably erotic nature of the scene, one might wonder to which extent it is significant that the woman’s name was written in a manner different from the man’s (which can only be presumed, though, since it is not certain if and how the male figure’s name was inscribed);¹⁰² however, the painter could have done this more conspicuously by painting the name rather than scratching it on the figure.¹⁰³

The four Athenian instances are all red-figure and about a century later than the Corinthian ones. Among them, there is one which we have already briefly seen above and which has been discussed much more thoroughly by scholars than the others, partly because it is so conspicuous and readily invites comparison with inscribed Archaic sculpture: the words LAXEΣKALOC (“Laches [is] beautiful”) on the thigh of a nude athlete, on a now lost early-fifth-century tondo (Fig. 16).¹⁰⁴ Significantly, just like the inscription on the pillar to the left of the young athlete pouring oil from an aryballos into his hand, the words on his thigh seem to have been written not in added red or white but in slip, as is usual for inscriptions on painted objects in vase-paintings. The inscription is written in exceptionally small letters, and the result looks, except for the posture of the arms, like an inscribed kouros statue. Being attached to his body, the words strongly suggest that they refer to it, identifying the athlete himself as Laches. The three-line inscription $\text{HOPIAIC} | \text{NAIXI} | \text{KAL[OC]}$ ¹⁰⁵ on the pillar emphatically repeats the notion of beauty of the other inscription: “the boy is beautiful indeed!” The fact that these two inscriptions of similar textual content are both painted in slip as is usual for inscribed objects in vase-paintings further emphasises the notion that

¹⁰⁰ Wachter 2001, 228, §104.

¹⁰¹ At some point after the firing, according to Johnston 2014, 120. On the sex of this (white) figure, see *ibid.*, 119 n. 6.

¹⁰² Cf. the discussion of the Attic red-figure kalpis below – the comparison being limited, of course, due to the differences between early-sixth-century Corinthian and early-fifth-century Athenian vase-painting and -inscribing.

¹⁰³ For an example of an inscription painted on white (the speaking name AAKEMOM on a charioteer’s *xystis*), see a Late Corinthian hydria fragment: Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco 35617, unknown find-spot; Wachter 2001, COR 82.

¹⁰⁴ Attic red-figure fragmentary plate attributed to the Antiphon Painter: once Berlin, Antikensammlung F 2314 (lost in World War II), from Vulci; *BAPD* 203450; *AVI* 2352. The piece has frequently been addressed as a kylix (“much restored” according to *ARV*² 336.14) but the collection’s recent catalogue of war losses says it is (or was) a plate attached to a cup foot (Miller 2005, 128 no. F 2314). Beazley mentioned a fragment in the Villa Giulia which belongs (Beazley 1933, 33 no. 19). The *locus classicus* for a thorough and nuanced discussion of this inscribed image is Lissarrague 1999, 369.

¹⁰⁵ According to Beazley, the Villa Giulia fragment contains the missing final letters of the inscription (Beazley 1933, 33 no. 19).



Fig. 16: Attic red-figure plate, once Berlin, Antikensammlung F 2134 (drawing).

ΛΑΧΕΣΚΑΛΟΣ is written on a statue. There are parallels for *kalos* inscriptions on pillars that can readily be related to the figures next to them, like a contemporaneous cup tondo in Hannover where not only ΗΟΠΙΑΙΣ was written, in slip, on a pillar, while ΗΟΠΙΑΙΣ | ΚΑΛΟΣ was written – here in added red – around the youth wearing a chlamys and leaning on his stick next to the pillar as well.¹⁰⁶

As François Lissarrague convincingly argued, the letters on his body manage to change Laches' ontological status: “by writing on the athlete's thigh, the painter has in a way made him into a statue, he has made him a living statue, an object of the gaze on two levels, as a representation of an athlete and as a representation of a sculpture representing a victorious athlete.”¹⁰⁷ Interestingly, like on the Hannover kylix, the inscription ΛΑΧΕΣΚΑΛΟΣ (or at least the name) was probably repeated in the field of the tondo;¹⁰⁸ if that is true, then it could be argued that the doubling of the inscription – one on the body, one surrounding it – might have served as an allusion reinforcing this understanding.

106 Attic red-figure kylix attributed to the Colmar Painter: Hannover, Museum August Kestner 1958,57, unknown find-spot; *BAPD* 203734; *AVI* 3884. Cf. also the similar image and inscriptions on the exterior (A).

107 Lissarrague 1999, 369.

108 Beazley mentioned the “the first letter, Λ, of an inscr in the field, perhaps, Λ[αχεσκαλος]” (Beazley 1933, 33 no. 19).

While the placement of inscriptions on Archaic sculptures seems to have been very rare in Attica (see below), it is still not unreasonable to assume that craftsmen and viewers were familiar with different regional styles and practices, as Nikolaus Dietrich has argued.¹⁰⁹ Thus, it is plausible that the painter got the idea to write on the figure at all from sculpture, and conversely, it could be argued that it is the very fact that he closely followed a model which viewers would know from another medium which enabled him to do the rare thing and write on a painted body.

As mentioned in the beginning, it can generally be observed that vase-painters conspicuously avoided writing on bodies. Lack of space, for instance in particularly crowded friezes, made vase-painters sometimes apparently accept at least partial overlaps of inscriptions with bodies, as we will see below. Occasionally, a certain placement convention created a spatial problem as well: that of speech inscriptions starting in front of figures' mouths to indicate that they are speaking. On another fragment in the Bibliothèque nationale,¹¹⁰ we find one of several instances where a speech inscription – in that case, ΑΧΙΛΛΕΥΣ' dice result, ΔΥΟ (“two”) – is placed a bit further away from its speaker's mouth to avoid an overlap with a body, like Achilles' forearm there. But even a painter who tries that can have difficulties: in the conversation between a would-be *erastēs* and his desired *erōmenos* on cup fragments in Boston,¹¹¹ the man's ΕΑΣΟΝ – “let [me]!” – is placed a bit away from his mouth, while parts of the letters of the youth's ΟΥΠΑΥΣΕΙ – “won't you stop!” – slightly overlap with his arm. The order ΗΕΧΕ ΗΕΞΥΧΟΣ – “hold still!” – given by a bearded man to his partner on another Boston *erōtikon*, this time attributed to Douris, is another case in point:¹¹² on the one hand, the painter apparently wanted to avoid overcrowding the area below the man's mouth but on the other hand, he needed some space for the relatively long inscription, so he had to write at least on the larger reserved area of the woman's body. On the exterior of a fragmentary kylix in Munich,¹¹³ the painter had to place one of the letters, the omikron, of the young symposiast's exclamation Κ[ΑΛ]ΟΣΕΙ (“you are beautiful”) on the the speaker's arm because he apparently did not want to break the even spacing of the inscription's letters.

While there seems to be no doubt about the deliberateness of the placement of the Laches inscription, the instances, also involving athletes, on a slightly earlier kylix in the Bibliothèque nationale de France (Cabinet des Médailles) are more difficult to

109 Dietrich 2017, 310 n. 76.

110 Attic red-figure kylix fragment (unattributed): Paris, Bibliothèque nationale de France Froehner.1582, unknown find-spot; *BAPD* 9005086; *AVI* 5544 (there are more fragments of this vessel in other collections). For an illustration, see the drawing in Hartwig 1893, 277 fig. 39.

111 Attic red-figure kylix fragments attributed to Onesimos (E. Vermeule): Boston, Museum of Fine Arts 65.873, unknown find-spot; *BAPD* 275918; *AVI* 2815.

112 Attic red-figure kylix attributed to Douris: Boston, Museum of Fine Arts 1970.233, unknown find-spot; *BAPD* 205288; *AVI* 2822.

113 Attic red-figure fragmentary kylix attributed to the Carpenter Painter (D. Williams): Munich, Staatliche Antikensammlungen 2636, from Vulci; *BAPD* 203254; *AVI* 5327.

assess.¹¹⁴ There are a lot of figures and inscriptions, many of them very interesting, on this kylix, but I will concentrate only on those pertinent to our topic. The first one, in a scene showing hoplites training for the armed race (Fig. 17), is the name of the *hoplitodromos* ΚΕΦΙΣΟΦΟΝ written next to his forehead and partly overlapping his shield (Fig. 18). Unlike the letters ΚΑΛΟ[Σ] painted in slip on the same shield (which also features a chariot box as a device), the name is painted in added red, and unlike the other letter-chain whose course follows the curve of the shield, no attempt was made to adapt the overlapping letters of the name to the shape of the object. Similarly, two letters of the name of the hoplite runner to his left, ΑΝΤΙΑΣ, happen to overlap Kephisophon's leg. Finally on this side, the sigma of ΟΛΥΜΠΙΟΔΟΡΟΣ, the right-most *hoplitodromos*, partly overlaps another inscribed shield.

On the other side, showing wrestlers and boxers (Fig. 19), there are even two names written on bodies due to lack of space. The spelling of the boy-boxer perhaps named ΦΟΙ[ΝΙ]Ξ on the left (Fig. 20) remains unclear without autopsy. If the letter I read as xi is indeed the final letter, then the letter-chain is placed rather neatly in the angle which outlines the left part of the boy's trapezius muscle. In the case of the second name (to the right of the centre), there is also some consideration shown to the body it overlaps (Fig. 21): roughly the first half of the fragmentary inscription Ε[ΡΑΤΟ]ΣΘΕΝΕΣ – the first letter is extant, then there are four missing – follows the curve of the bending wrestler's body, but then, the last letters are written in a more or less straight line, the final letter even placed in an unfortunate position on the line separating the right foot from the right buttock.

So while it is arguably quite obvious that the painter let the inscriptions overlap with other pictorial elements due to lack of space, in the case of the written bodies he seems to have been at least a bit concerned about integrating the letter-chains into their involuntary writing surface. It might be a coincidence but maybe there is something more to observe here, a certain consciousness regarding the many different kinds of marks the painter put on the naked bodies. There is, for instance, the bleeding and bruised body of budding boxer Phoinix. Then there are the black tied leather strips forming a kind of ornament on the boxers' hands, and various lines in (dilute) slip and red on bodies like that of the boxer ΚΛΕΟΝ, some of which render muscles as usual but some of which have to be explained otherwise: they could be bruise marks or impressions left by the switches brandished by the trainers.¹¹⁵ Most interesting,

114 Attic red-figure kylix attributed to the Proto-Panaetian Group: Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.523, from Vulci; *BAPD* 203242; *AVI* 6156. The photographs reproduced here show the vessel after a recent cleaning (I thank Louise Détrez for this information). Until then, the inscriptions were “largely obliterated by repainting” (*ARV*² 316.4). According to Hartwig 1893, 133, a “restauration mal faite” of the exterior friezes had already been reported in 1843 so he already had to use the drawings published in Lucien Bonaparte's *Muséum Étrusque* (Bonaparte 1829, pls. 36.1645 & 1645bis) for his reconstruction (Hartwig 1893, 133–136).

115 Some of the marks on Phoinix' and Kleon's bodies are in fact quite similar in shape to those of the switches. I owe this excellent suggestion to François Lissarrague.



Fig. 17: Attic red-figure kylix, Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.523 (side B).



Fig. 18: Attic red-figure kylix, Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.523 (detail of side B).

however, is the mark, painted in the same added red colour as the inscriptions, on the body of the wrestler on the very right, left by his opponent's foot or perhaps, in an earlier stage of the match, his hand (see fig. 21).

This plot definitely thickens on the next example where, among a variety of body marks, we find a print of a different kind in a (to my knowledge) singular depiction.



Fig. 19: Attic red-figure kylix, Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.523 (side A).



Fig. 20: Attic red-figure kylix, Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.523 (detail of side A).

The image was painted on a kalpis from the early 5th century not attributed by Beazley but considered by Robert Guy to be a very early work by the Syleus Painter (Fig. 22).¹¹⁶

¹¹⁶ Attic red-figure kalpis attributed to the Syleus Painter (J. R. Guy, pers. comm.): Würzburg, Martin von Wagner Museum HA 161 (L 530), from Vulci; *BAPD* 2723; *AVI* 8129. I would like to thank Jochen Griesbach for his generous help and the permission to study the vessel in person (on 26 March 2019). Because of its absence from Beazley's lists and other reasons (presumably its unusual iconographic features), Martin Kilmer expressed his doubts regarding the painting's authenticity (Kilmer 1993, 105 n. 7 [cited by Waite/Gooch 2018, 36]); after my autopsy, however, I have no doubt in this respect.



Fig. 21: Attic red-figure kylix, Paris, Bibliothèque nationale de France De Ridder.523 (detail of side A).



Fig. 22: Attic red-figure kalpis, Würzburg, Martin von Wagner Museum HA 161 (L 530).

Very unusual is not only the fact that the woman's body was inscribed but also and apparently uniquely the occurrence of sandal marks, four in total, on the boy's shoulders and back, buttock and thighs. It is not quite clear what is shown here, that is how the figures are related to each other.¹¹⁷ The reclining position of the beardless man and the basket refer to the banquet where naked women and slaves can belong, too. But has the woman, presumably a hetaira, beaten the weeping boy and is now begging for forgiveness, have they both beaten him, or has the man beaten him and she is pleading for mercy? Her posture is certainly servile, but it is not entirely clear how the gesture of the man is to be understood. While there is no explicit erotic connection

¹¹⁷ Cf. Kilmer 1993, 131f. n. 3. See also Wolters 1905 (esp. 407); Karusu 1970, 39 n. 31; Simon 1975, 129; Keuls 1993, 180; Cultraro/Torelli 2009, 185; Beaumont 2012, 119; Fischer 2012, 120; Dombrowski/Griesbach 2015, 54f. no. 1.2; Oakley 2020, 110.

between the figures, other contemporaneous vase-images show the sandal not only in scenes of (sometimes sexualised) punishment but also in an explicit sexual context.¹¹⁸

The inscription on the woman's thigh might have served to suggest such an understanding. While the early drawing published by Wolters in 1905 (Fig. 23)¹¹⁹ agrees with early interpreters who read ΚΑΛΟΣ, the current state of the inscription is less clear (Fig. 24). My autopsy confirmed the reading of the first two letters as kappa and alpha, and the remains of the final letter fit the shape of a three-stroke sigma. One or several strokes in dilute slip (which render the musculature) complicate the readings of the third and fourth letters: while there is too little left of the fourth letter to suggest a specific form, the traces of the third letter could well belong to a lambda. Even the cautious reading ΚΑ[.]Σ strongly suggests the by far most frequently found word on Athenian pots – but what does it mean here? If we do not want to explain it away as the careless use of a word found, often multiple times, on hundreds of other contemporaneous vases,¹²⁰ we should first of all emphasise that it is precisely the fact that it is not written in the *female* form which is conspicuous. One could speculate about the implications of the imprinting of a female body with the verbalisation of the ideal of the male body in a society where beautiful young men were praised and desired by older ones, or maybe also more concretely about the little 'story' which is implied in this image – for instance, was the inscription perhaps supposed to stand in comic contrast to the boy's behaviour for which he was chastised? Then, like possibly in the case of the Laches cup, the letter-chain might well have reminded viewers of contemporaneous vase-inscriptions written on painted objects – not only because it was also applied in slip but particularly since, as we have seen in the preceding part, ΚΑΛΟΣ was a word frequently used in such cases. Thus, the inscription could also be understood as turning the female body into an inscribable object. Such an interpretation already goes beyond the level of the interrelation between the textual content of the inscription and the image. There is another way in which the letters resonate in the image: as graphical body marks. The painter of this picture seems to have been interested in different ways of marking the body. We have already noted the highly unusual sandal prints on the *pais*, and besides the many muscles indicated on the young symposiast's body, there are also the woman's earring and her snake bracelet which do indeed act as decorative marks on her body because they are painted in the same (dilute) slip like other lines on her body – and the inscription.¹²¹

118 On this topic, see Kilmer 1993, 104–124 and recently Young 2020 (on sandals as a “hitting implement” in both “educational” and “erotic” Athenian vase-paintings); see also Waite/Gooch 2018, 36.

119 Wolters 1905, pl. XV.

120 On the question whether and how (some) *kalos* inscriptions can be compared to ‘nonsense’ inscriptions, see Müller 2016.

121 In his discussion of the image, Wolters, explicitly points out the jewellery the figures are wearing (Wolters 1905, 402) but downplays the significance of the placement of the inscription: he does so by listing not only the kylikes discussed above as comparanda (Otto Jahn, whom Wolters cited here [*ibid.*, 400 n. 3] had already compared the Laches inscription to the one on the Würzburg kalpis [Jahn 1854, CXXV



Fig. 23: Attic red-figure kalpis, Würzburg, Martin von Wagner Museum HA 161 (L 530) (drawing).



Fig. 24: Attic red-figure kalpis, Würzburg, Martin von Wagner Museum HA 161 (L 530) (detail).



Fig. 25: Attic red-figure kylix fragment, Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. ΙΙ.297α.

This is a good opportunity to establish a wider context by at least briefly introducing other forms of body marks found in vase-painting. One is tattoos.¹²² These are shown from the early 5th century onwards and mainly on Thracian women, like on a cup tondo attributed to the Brygos Painter where the armed woman, equipped with the characteristic *zeira*, the decorated Thracian mantle, sports tattoos in the form of wavy and zig-zag lines on her neck, right arm and feet.¹²³ There are also figural designs, usually deer, like on kylix fragments attributed to the Castelgiorgio Painter (Fig. 25), where there are also snakes and non-figural ornaments.¹²⁴ It is clear not only from the iconographic evidence but also from textual sources that in Graeco-Roman antiquity, tattooing was associated with the social other: when used for self-decoration, the Greeks associated the practice with barbarians like the Thracians; religious tattoos were associated with Eastern people like the Egyptians and Syrians; the practice of punitive tattoos was probably adopted from the Persians and used not only but particularly for the punishment of slaves, especially fugitive and then re-captured ones.¹²⁵ In this context, it is interesting to note that texts seem to attest the practice of tattooing words on delinquent slaves in Athens already in the 4th, possibly the 5th century.¹²⁶

There are two further kinds of body marks represented in vase-paintings, one usually interpreted as the attempt of a naturalistic rendering of a ‘real’ mark, the other as purely pictorial. The first one concerns mainly Attic black-figure vase-painting of

n. 922]) but also some further inscriptions partially overlapping bodies (which I would consider accidental, however), inscriptions placed on painted objects within images and finally dedicatory inscriptions incised on various parts of figurines and statues. He thus concludes that the inscription on the woman’s thigh is no singular occurrence (Wolters 1905, 400–402). However, as I hope to have already shown through a more differentiated analysis of these kinds of inscriptions, I would still suggest that this image is one of very few which show a more *self-conscious* use of writing on bodies in vase-painting.

122 On “Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity”, see Jones 1987. On “Thracian Tattoos” with a focus on vase-painting, see Tsiafakis 2015; see also Wolters 1903; Zimmermann 1980.

123 Attic red-figure kylix attributed to the Brygos Painter: New York, Metropolitan Museum of Art 96.9.37, unknown find-spot; *BAPD* 204053; *AVI* 5525.

124 Attic red-figure kylix fragments attributed to the Castelgiorgio Painter: Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. ΙΙ.297, from Athens (Acropolis); *BAPD* 204136.

125 Jones 1987; see also Lee 2015, 84–86.

126 Cf. the sources cited by Jones 1987, 147f.



Fig. 26: Attic red-figure kylix, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 438 (detail of side A).

the second half of the 6th century; here, we sometimes find parallel rows of dots – most often two, occasionally three – on human and, more frequently, animal bodies (Fig. 26);¹²⁷ John Boardman convincingly interpreted them as marks of old wounds.¹²⁸ Because of their ornamental quality, they were also considered to belong to the other kind, in German scholarship called ‘Körperornamente’ which appear not only in Archaic vase-painting but also sculpture.¹²⁹ One of the earliest examples of these is the famous Protoattic amphora from Eleusis where two of Odysseus’ companions helping to blind Polyphemos feature ornaments on their thighs which are repeated on other parts of the pot: a braid pattern on the left-most figure, a rosette on the other companion.¹³⁰ Although earlier scholarship sometimes interpreted these ornaments on naked bodies as naturalistic representations of paintings or tattoos, they are now usually taken to be purely pictorial conceits, serving, for instance, to emphasise parts of the body and/or fulfilling an aesthetic function.¹³¹

127 Attic red-figure kylix attributed to the Bonn Painter: Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 438, unknown find-spot; *BAPD* 203673; *AVI* 1984. Just as the clothes of the figures on this vessel feature very variegated textures, the bodies feature many different kind of marks, some of them unusual: on the neckbands or collars (with little bells?) of the hound and roe (slightly different from each other), cf. Slehoferova 1984, 34; on the whorl of the horse, see below.

128 Boardman 1978 (with a list of some examples).

129 On this topic, see Fellmann 1978; recent important discussions focus on Protoattic pottery: Haug 2015, 194–199; Schulze 2017, 46f. (both with further bibliography).

130 Protoattic amphora: Eleusis, Αρχαιολογικό Μουσείο Ελευσίννας 2630, from Eleusis.

131 See Haug 2015, 196f.



Fig. 27: Attic red-figure skyphos fragment, Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. ΙΙ.452 (drawing of photograph).



Fig. 28: Attic red-figure kylix fragment, Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. ΙΙ.236.

The final example of writing on unclothed bodies is found on a little-known skyphos fragment from the Athenian Acropolis (Fig. 27)¹³², maybe by Psiax,¹³³ showing part of the (right part of the) body of a chariot horse inscribed with the letters ΙΙΕΣΕΝ. These surely belong to a formulaic potter's signature ending in *epoiēsen* or *mepoiēsen*.¹³⁴ Henry Immerwahr succinctly explained the inscription's placement with its "BF manner",¹³⁵ having noted before that "[o]f Psiax's red-figure vases only two [...] have the inscriptions in the regular red-figure manner (and they may not even be by him)".¹³⁶ Since the other 'irregular' examples he listed are all incised, as are those on the red-figure side of the painter's bilingual amphora in Munich,¹³⁷ and since he stated earlier that "the earliest red-figure painters did not use the new [i.e. red-figure] method, presumably because it had not yet been invented",¹³⁸ Immerwahr seems to imply that Psiax (like some of his contemporaneous colleagues) had to rely on incisions or the black-figure technique for his inscriptions. This is an important suggestion which could well explain the painter's general motivation to look for alternative ways of placement. Still, it arguably does not diminish the significance of his choice: after all,

132 The rough sketch drawing reproduced here (with apologies to Psiax) was done by myself after the photograph in the *BAPD* (record no. 200032); there is no illustration in Graef/Langlotz 1933 (for a description, see *ibid.*, 42 no. 452).

133 Attic red-figure skyphos fragment ("may belong" to a skyphos fragment attributed to Psiax [see *ARV*² 8.11]): Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. ΙΙ.452, from Athens (Acropolis); *BAPD* 200032; *AVI* 1369.

134 Perhaps the inscription can be reconstructed as *Andokidēs* or *Hilinos (m)epoiēsen*, the potters for whom Psiax signed (with incised inscriptions) on other pots (see Immerwahr 1990, 58 no. 307 and 59 nos. 314f.); it is unclear whether he also signed for *Menōn* (see Immerwahr 1990, 58 no. 313 and Cohen 1991, 61f.).

135 Immerwahr 1990, 59 no. 317.

136 Immerwahr 1990, 58.

137 Attic bilingual belly amphora attributed to Psiax: Munich, Staatliche Antikensammlungen 2302, from Vulci; *BAPD* 200021; *AVI* 5254.

138 Immerwahr 1990, 58.



Fig. 29: Attic red-figure kylix, London, British Museum 1836,0224.25 (E44) (detail of drawing of side A).

Psiax could have incised an *epoiēsen* inscription (in the field or on the foot) as he did in other cases; we will return to this presently.

Another sherd from the Acropolis (Fig. 28),¹³⁹ showing the left side of a team of horses, makes clear how to understand the iconography on the inscribed fragment. The comparandum even features a decorated chest band, too, for the trefoil ornaments on the other piece running parallel to the band above which is indicated by two curved lines belong to a chest or breast band which was used to yoke the horses to the chariot pole.¹⁴⁰ The ornaments are simplified versions of more elaborate ones like on a kylix attributed to Onesimos in London (Fig. 29).¹⁴¹ In any case, like in the case of the jewellery on the kalpis, the ornaments on the Acropolis fragment are another kind of sign that marks the body besides the inscription.

However, before we return to the latter, this is the right opportunity to introduce two different kinds of marks on bodies, at least equine ones, shown in vase-painting: a natural one, whorls or swirls, and an artificial one, brands. ‘Natural’ and ‘artificial’ in historical reality, of course – both are painted on figures in pot-images. The hair whorls were subject of a thorough recent study by Mario Iozzo which also contains a catalogue.¹⁴² They depict a “detail of the fur [which] appears on the so-called stifle fold”¹⁴³ on the rear part of horses. They vary in shape between a kind of dotted

139 Attic red-figure kylix fragment: Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Ακρ. II.236, from Athens (Acropolis); *BAPD* 46685.

140 See Moore 1971, 389–396.

141 Attic red-figure kylix attributed to Onesimos: London, British Museum 1836,0224.25 (E44), from Vulci; *BAPD* 203219, *AVI* 4457.

142 Iozzo 2015.

143 Iozzo 2015, 63.



Fig. 30: Attic red-figure volute krater, New York, Metropolitan Museum of Art 07.286.84 (detail of side A).

rosette and a sort of feather and are often rendered in a relatively naturalistic way.¹⁴⁴ In Athenian vase-painting, they appear in the late 6th century, with an isolated Corinthian example from the middle of the 6th century.¹⁴⁵ On the magnificent volute krater attributed to the Painter of the Woolly Satyrs in New York (Fig. 30),¹⁴⁶ we also find the other type of mark on an equine body: there is not only a whorl on an amazon's horse but, ingeniously, a brand on the horse on the *device* of her enemy's shield; it has the shape of a *kērykeion*. Most other horse brands found on painted pots have more abstract forms, though:¹⁴⁷ a circle, a circle of dots – with or without a dot in the middle –, or a swastika, for instance.¹⁴⁸ Interestingly, and this brings us back to our Acropolis fragment, there are at least two brands that look like letters and which are also mentioned in textual sources and supposedly indicated the horses' origin: qoppa, the first letter of Korinth, and san, the first letter of Sikyon.¹⁴⁹ So there *were* letters used as marks on living *and* painted horse bodies although one could argue that they are also signs in a more general sense.

144 We have already seen two horses with a swirl: the one on Basel BS 438 (fig. 26) is of the 'feathered' type, the one on London 1836,0224.25 (fig. 29) of the 'dotted' type. For the different types, see Iozzo 2015, 63.

145 Iozzo 2015, 64.

146 Attic red-figure volute krater attributed to the Painter of the Woolly Satyrs: New York, Metropolitan Museum of Art 07.286.84, unknown find-spot; *BAPD* 207099.

147 On horse brands in vase-painting, see Moore 1971, 378–381 (including a useful chart, ill. 14); Lullies 1971, 47 with n. 16 (with further bibliography); Moore/von Bothmer 1972, 1 n. 3 and 3 n. 11. On horse brands (and colours) as attested on lead tablets from the 4th and 3rd centuries found in the Athenian Kerameikos and Agora which apparently belonged to archives of the Athenian cavalry: Braun 1970, 197–269; Kroll 1977 (I am grateful to François Lissarrague for bringing this to my attention).

148 The latter is found on the earliest extant example listed by Moore, from the middle of the 6th century, an Attic black-figure hydria attributed to the Archippe Group (D. von Bothmer): Basel, Antikemuseum und Sammlung Ludwig BS 1401, unknown find-spot; *BAPD* 4422; *AVI* 2008.

149 See Braun 1970, 199; Kroll 1977, 86. 87. 88 and recently Fritzilas 2012, 46f.

Apart from these and the rare makeshift placement of names due to lack of space,¹⁵⁰ the Acropolis fragment is the only example known to me where an animal's body seems to have been inscribed with the intention of adding another layer of meaning to the image which it otherwise would not have had. While on the one hand we do not even know the immediate pictorial context here, and thus cannot say how little space there was for the inscription, and even if on the other hand the technique of painting letters in added red was not (yet) known to the painter, he still had other options: incising the inscription (in the field or on the vessel's foot), like on other pots, or simply omitting it. The last option, however, might not have been desirable if we consider the fragment's find-spot – which, to the contrary, could actually give us a clue about the painter's decision to write the *epoiēsen* inscription in such an unusual and conspicuous place, carefully adapting the letter-chain to the form of the horse's body: if he knew that the skyphos was to be used as a dedication (perhaps even by himself) on the Acropolis, he might have particularly taken care to make sure that it not only did bear a maker's inscription identifying it as a product by himself or his workshop but also that it was on the one hand particularly visible and on the other hand showcased his originality.¹⁵¹

When it comes to letters placed on *clothed* bodies, this practice, too, seems to have been generally avoided by Athenian vase-painters. Apart from the occasional more or less accidental overlapping due to space constraints, there is only one series of interconnected examples known to me where letters were placed on clothing for reasons *other* than lack of space: the still somewhat enigmatic inscription ΔΟΠΙΣ on each of six red-figure lekythoi from about 480/470, all attributed to the Cartellino Painter, who is so-called because of the placement of another ΔΟΠΙΣ inscription, on a reserved strip below the top meander on his name-piece in Syracuse, another lekythos.¹⁵² In her excellent comprehensive recent article on these inscriptions, Kristine Gex concluded that they were meant an expression of respect and admiration towards the contempo-

150 As found on Late Corinthian krater fragments: Leipzig, Antikenmuseum der Universität T 4849, from Cerveteri; Wachter 2001, COR 107. Here, there are even two names on a grey horse – one belonging to the animal, the other to a different figure.

151 On this topic, see de Cesare 2017, 168–171 (with further bibliography): while only very few of the pots found on the Acropolis bear signature inscriptions, “[u]na porzione di questi oggetti deve considerarsi dedica votiva da parte dell’artigiano, intenzionalmente arricchita, prima o dopo la realizzazione, dalla specifica dell’identità del dedicante/fabbricante sottesa alla firma, a memoria dell’atto di devozione, la dedica veniva a porsi così a fianco delle altre offerte firmate di analoga o diversa natura presenti nel santuario, e in primo piano rispetto a quelle anonime” (ibid., 168f.). See ibid., 169f. for a general discussion of how different kinds of pictorial contexts and placement of signatures could emphasise the relationship between craftsman, product, deity and visitors of the sanctuary in different ways.

152 Attic red-figure lekythos attributed to the Cartellino Painter: Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 22666, from Gela; *BAPD* 205376; *AVI* 7561. For more information on these lekythoi and three other pots with inscriptions containing the name (one of them is the kylix discussed above, n. 15), all not by the vase-painter Douris, see Gex 2016, 30–34.



Fig. 31: Attic red-figure lekythos: Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1633 (CC 1189) (drawing).

raneous vase-painter Douris.¹⁵³ In this context, the choice of placement would make good sense, for apart from one case where the letters are placed with a little less regard to the folds of the garment,¹⁵⁴ the five letters are neatly spaced across a himation (or chlamys), usually each one on a single fold, like on one of three instances showing a female figure (Fig. 31)¹⁵⁵ where the painter used the greater width of one fold to accommodate two letters. On the one hand, he might have chosen to do this for a formal reason, to make the inscription more visible, to draw the viewer-reader's attention to them; this is also achieved by the 'cartellino' on his name-piece. On the other hand, writing in such an unusual way might also have served to lend some degree of originality to his homage.

This is a good opportunity to start comparing the practice of writing on bodies in Archaic vase-painting and Archaic sculpture.¹⁵⁶ Was writing on clothes of sculpted figures a model for the Cartellino Painter? Beyond a potential and very basic inspiration, two reasons speak against this: first, the function: while names on *korai* could assign a personal identity to the sculpture, like for instance in the cases of ΟΡΝΙΘΗ and ΦΙΛΙΠΠΗ which are part of the famous Geneleos Group (ca. 560/550),¹⁵⁷ this

¹⁵³ Gex 2016, 42.

¹⁵⁴ Princeton, University Art Museum γ1991-22; *BAPD* 30227; *AVI* 7878: see Gex 2016, 34 no. 8 (illustrated on 37 fig. 8).

¹⁵⁵ Attic red-figure lekythos attributed to the Cartellino Painter: Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1633 (CC 1189), from Eretria; *BADB* 205379; *AVI* 806.

¹⁵⁶ For comparisons between the practices in the two media, see Dietrich 2020, *passim*.

¹⁵⁷ On these sculptures, see Freyer-Schauenburg 1974, 106–130 nos. 58–63 with pls. 44–53.

was not the function of the inscriptions on the lekythoi. Second, the orientation of the writing does not seem to conform to the conventions usually found regarding inscriptions on clothes in Archaic sculpture. While there are letter-chains along folds (like on Ornithé and Philippe's chiton), I could not find an example of writing *across* folds like on the painted lekythoi. One does find (more or less) horizontal inscriptions but these are usually written on smooth surfaces, like on the seated ΦΙΛΕΙΑ: while her name is written vertically on the throne leg, the sculptor's (retrograde) inscription ΗΜΑΣΕΠΟΙΗΣΕ | ΓΕΝΕΛΕΩΣ ("Geneleos made us") is carved more or less horizontally on her himation, its course roughly following the hem.¹⁵⁸ The Cartellino Painter, by contrast, wrote his 'textile' inscription orientated so as to accommodate the readers/viewers of the pots; considerations of 'realism' were not his priority.¹⁵⁹

When we look at the kinds of textual content on 'body inscriptions' in sculpture and vase-painting, the tiny number of (heterogeneous) cases in the latter makes such a comparison very difficult. While in the case of the Cartellino lekythoi, the name ΔΟΠΙΣ was more likely to have been meant and understood as an allusion to the vase-painter whose name would have been familiar to contemporaneous users of red-figure pottery¹⁶⁰ than as an inscription naming the figure wearing the garment on which it was written,¹⁶¹ names on statues like ΟΡΝΙΘΗ did refer to the name of the person they represented. Such a relationship was at least similar to the one between the figures and the names scratched on them in the Corinthian examples I discussed above. The Athenian examples are more varied: the *epoiēsen* inscription on the Acropolis fragment finds direct parallels in sculpture (see Geneleos' signature)¹⁶² but the two *kalos* inscriptions are very topical for vase-painting (see above). Then again, the names on the athletic bodies on the Proto-Panaetian kylix seem to be no mere (or at least not merely) overlappings but part of a theme the vase-painter explored here (in whatever casual manner), i.e. different ways of marking the body. This indicates another

158 I am grateful to Johannes Fouquet for bringing an Archaic bronze figurine of Athena to my attention where the dedicatory inscription runs in two horizontal lines around the bottom part of the goddess's foldless peplos (Athens, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 16352, from Tegea; see Herfort-Koch 1986, 91f. no. K 43 and Alroth 1989, 47f. with n. 245).

159 This is also evident from the orientation of another one of his inscriptions on yet another lekythos, this time on a book roll held by a seated youth (Attic red-figure lekythos attributed to the Cartellino Painter: unknown location [once Henri Seyrig collection], unknown find-spot; *BAPD* 205382; *AVI* 6767; see also Beazley 1948, 336f.; Gex 2016, 35).

160 Given the relative frequency of his name which appears in signatures of more than 50 of the surviving pots he painted (see Buitron-Oliver 1995, 1).

161 On a formal level, it could actually have been understood by viewer-readers as a name inscription – belonging to figures of both sexes, given that in the Archaic Attic alphabet, the letter O (also stood for ΟΥ and Ω. While the male version, Δούρις, was actually rather rare, the female one, Δωρίς, was not only a mythological but also a historical personal name. On Douris' name, see Buitron-Oliver 1995, 1; Lang 2006, 115f.

162 On "Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik", see Donderer 1996 (90–92 on the placement of inscriptions on Archaic Ionian sculpture in particular); see also Hurwit 2015, 112–115.

function of the ‘body inscriptions’, one that is based on their graphical qualities which is both independent from the textual content and can also work together with it, in both cases to create additional layers of meaning by interacting with the picture in different ways.¹⁶³ We have seen this in all the cases discussed above, and it also applies to sculptural inscriptions.¹⁶⁴

The scarcity of both inscribed clothes and naked bodies in pot-imagery are likely to have related causes. Without fully explaining these, the following thoughts are an attempt to approach them, mainly from the perspective of pottery.

Looking at sculptural practice, we can actually observe that apart from apparently only two extant examples, mid-6th-century kouroi with dedications on their thighs found at Sounion, Archaic Attic sculptors did not carve inscriptions directly on their statues, in contrast to their colleagues, particularly Ionian ones, although the reasons for this seem not to be clear.¹⁶⁵ While Attic vase-painters and sculptors seem to have shared an aversion to writing on bodies, clothed or not, in case of the pottery the aversion was *not* limited to Attica which does not necessarily point towards a common Attic aesthetics as the reason behind it. It must, however, not only be pointed out that in the Archaic period, Attic pots with inscriptions by far outnumber those of other fabrics, but also that the use of ceramic inscriptions was much more developed in Attica, which from the early 6th century onwards had a strong influence on other regional traditions, so maybe the difference lies in the fact that in vase-painting (and vase-writing), Attic aesthetics served more strongly as a model for others than in the case of sculpture. But we would have to look closely at all other Attic pictorial media, too, to see whether they also avoided placing letters on figures. And still, this would not provide an answer to the question what lies behind this particular putative characteristic of Attic visual taste.

Did vase-painters perhaps generally regard letters on figures as intrusive, aesthetically undesirable in their medium? In black-figure vase-painting, such inscriptions would have had to be either incised, as we have seen, and the letters would thus have had the same visual appearance as the incisions which served to differentiate the bodies internally, or painted in red or white, making them rather conspicuous. Both techniques might have been regarded as neither aesthetically pleasing nor unambiguous, and there usually was an easy alternative available – the undecorated surface of the pot. It is therefore not hard to imagine that black-figure vase-painters preferred the alternative which was less intrusive on the figures – though still intrusive on the picture as a whole, something which many of them obviously minded less, given the wealth of vase-inscriptions. They might thus have established a convention which was followed by their later red-figure colleagues and was not changed by these because

163 See my methodological considerations in Gerleigner 2015, 209–212.

164 On the semantic potential of inscriptions placed on sculpted (or cast) bodies, see Lorenz 2010.

165 See Hurwit 2015, 114 with 186 n. 37; Dietrich 2017, 309f. with n. 76.; Reinhardt 2020, 33.

they had no strong reason to do so once they started painting letter-chains in added red on the black field. Still, the fact remains that particularly in Late Archaic red-figure vase-painting, writing on *objects* and other pictorial structures was quite popular; here, inscriptions seem to have been acceptable (and even sometimes used to add additional layers of meaning to the pictures as we have seen).

So while red-figure vase-painters in particular did often not hesitate to fill the empty pictorial fields within the pictorial field created by the reserved surfaces of objects and architectural structures, they do not seem to have extended this urge towards bodies – though of course, one could and must argue that bodies in particular, even naked ones, do not really offer empty surfaces: as we have seen, black- and particularly red-figure bodies can be full of all sorts of lines and marks, incised or painted with different materials. Were letters, unlike those, perhaps considered as not *belonging* on painted bodies? As mentioned above, textual sources indicate that inscriptional tattoos existed in the historical reality of ancient Greece, at least as early as the 4th century, maybe already earlier. Even in this case, of course, the association of tattoos, including tattooed letters, with slaves, barbarians and criminals might have put vase-painters off inscribing bodies (though we ought to expect at least a few more examples of inscribed representations of *such* figures and bodies of animals). However, we would then also have to acknowledge and explain that this preference was for some reason only conventional in this medium and not in sculpture.

The explanation could lie in the conception of space in vase-painting as ground-breakingly analysed by Nikolaus Dietrich: “the only pictorial space available to the painter was the physical space of the vase itself. As a result, empty space within the pictorial field is seen as something essentially unattractive: it equates with the unpainted surface of the vase.”¹⁶⁶ So painting letters on the field came natural to vase-painters – and perhaps it is *this* relationship which is similar to the one the sculptors had with their material.¹⁶⁷ Thus, when it comes to inscribing, it seems more adequate to compare the surface of the statue (and its base) to the surface of the pot rather than to pictorial elements like bodies and architectural structures.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Dietrich 2017, 313 (n. 86 with references to the relevant passages in Dietrich 2010).

¹⁶⁷ On the question whether inscriptions acted as a framing device for Archaic sculpture in general, see Dietrich 2017, 302–316, concluding that “Archaic sculpture knew of no separate space for writing, but rather conceived of script as part of the material and figurative form of the object on which it was inscribed” (ibid., 315).

¹⁶⁸ Accordingly, we do occasionally find inscriptions on figure vases – (part of) which are moulded in the shape of (parts of) bodies –, like the signature running down the middle of the head on an Attic red-figure rhyton (ram’s head) attributed to the Triptolemos Painter (J. R. Guy) and signed ΧΑΡΙΝΟΣΜΕΤΕΠΙΟΙΕΣΣΕΝ: Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 79.100, unknown find-spot; *BAPD* 7537; *AVI* 6928. I am grateful to Caterina Maderna for reminding me of inscriptions on this type of vessel in the context of my topic.

Conclusory Remarks

Still, vase-painters, at least red-figure ones, much more often wrote on the latter than on the former. But in both cases, as we tried to show above, these inscriptions have the potential to engage the viewer-reader in entangling the different levels of reference they could point to, often playfully (in a way that is typical of the use of vase-inscriptions in general): the world of the image and the world of the vase which it was painted on, and thus their context of intended use. Seen in this general way, the use of writing in vase-painting and sculpture are, *mutatis mutandis*, not so dissimilar after all.

Postscriptum

François Lissarrague passed away shortly after having received the proofs of this article. To my knowledge, he had not had the chance to correct them so the task fell to me alone; readers are kindly asked to consider this. Working with him was as great an honour as it was a pleasure. – G. S. G.

Bibliography

- Alroth, Brita (1989), *Greek Gods and Figurines. Aspects of the Anthropomorphic Dedications* (Acta Universitatis Upsaliensis 18), Stockholm.
- Arrington, Nathan T. (2015), *Ashes, Images, and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens*, New York.
- Beaumont, Lesley A. (2012), *Childhood in Ancient Athens. Iconography and Social History*, London.
- Beazley, John D. (1933), *Campana Fragments in Florence*, Oxford.
- Beazley, John D. (1948), “A Hymn to Hermes”, in: *American Journal of Archaeology* 52, 336–340.
- Beazley John D. (1989), “Attic White Lekythoi”, in: Donna C. Kurtz (ed.), *Greek Vases. Lectures by J. D. Beazley*, Oxford, 26–38.
- Boardman, John (1978), “An Anatomical Puzzle”, in: *Archäologischer Anzeiger*, 330–333.
- Boardman, John (1992), “Kaloi and Other Names on Euphronios’ Vases”, in: Mario Cygielman, Mario Iozzo, Francesco Nicosia and Paola Zamarachi Grassi (eds.), *Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Arezzo, 27–28 Maggio 1990*, Florence, 45–50.
- Bommelaer, Jean-François (1991), *Guide de Delphes. Le site*, Paris.
- Bonaparte, Lucien (1829), *Muséum Etrusque de Lucien Bonaparte Prince de Canino. Fouilles de 1828 à 1829. Vases peints avec inscriptions*, Viterbo.
- Braun, Karin (1970), “Der Dipylon-Brunnen B1. Die Funde”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 85, 129–269.
- Buitron-Oliver, Diana (1995), *Douris. A Master Painter of Athenian Red-Figure Vases* (Kerameus 9), Mainz.
- de Cesare, Monica (1997), *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca* (Studia Archaeologica 88), Rome.
- de Cesare, Monica (2017), “Vasi d’autore. Il caso dell’Acropoli di Atene”, in: Luca Cappuccini, Christina Leypold and Martin Mohr (eds.), *Fragmenta Mediterranea. Contatti, tradizioni e*

- innovazioni in Grecia, Magna Grecia, Etruria e Roma. Studi in onore di Christoph Reusser*, Florence, 151–179.
- Cohen, Beth (1991) “The Literate Potter. A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases”, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 49–95.
- Collard, Hélène (2016), *Montrer l’invisible. Rituel et pr  sentification du divin dans l’imagerie attique* (Kernos Supplément 30), Liège.
- Cultraro, Massimo/Torelli, Mario (2009), “Status femminile e calzature”, in: *Ostraka* 18, 175–192.
- Dasen, Véronique (2016), “Jeux de l’amour et du hasard en Grèce ancienne”, in: *Kernos* 29, 73–100.
- Dietrich, Nikolaus (2010), *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Image & Context 7), Berlin.
- Dietrich, Nikolaus (2017), “Framing Archaic Greek Sculpture. Figure, Ornament, Script”, in: Verity Platt and Michael Squire (eds.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 270–316.
- Dietrich, Nikolaus (2020), “Überlegungen zum Layout griechischer Statueninschriften ausgehend von der Nikandre-Weihung”, in: Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet and Corinna Reinhardt, *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin, 147–193.
- Donderer, Michael (1996), “Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik”, in: *Jahreshefte des   sterreichischen Archäologischen Instituts* 65, 87–104.
- Dombrowski, Daniel/Griesbach, Jochen (eds.) (2015), *Augen & Blicke. Das Sehen in der bildenden Kunst von Alt-Ägypten bis zur Moderne*, Würzburg.
- Durand, Jean-Louis/Lissarrague, François (1980), “Un lieu d’image? L’espace du lout  rion”, in: *Hephaistos* 2, 89–106.
- Fischer, Josef (2012), “Kinderleben und Kinderarbeit im klassischen Griechenland”, in: Heinz Heinen (ed.), *Kindersklaven – Sklavenkinder. Schicksale zwischen Zuneigung und Ausbeutung in der Antike und im interkulturellen Vergleich. Beiträge zur Tagung des Akademievorhabens Forschungen zur antiken Sklaverei (Mainz, 14. Oktober 2008)* (Forschungen zur antiken Sklaverei 39), Stuttgart, 103–122.
- Fellmann, Berthold (1978), “Zur Deutung fr  hgriechischer K  rperornamente”, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 93, 1–29.
- Freyer-Schauenburg, Brigitte (1974), *Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils* (Samos 11), Bonn.
- Fritzilas, Stamatis A. (2012), “  μηρικ   παραλειπόμενα. Η αναχώρηση του Ιπποδάμαντος και του Ευρυλόχου”, in: Evidiki Kefalidou and Despina Tsiadaki (eds.), *Κεραμ  ες πα  δες. Αντίδωρο στον Καθηγητ   Μιχ  λη Τιβ  ριο απ   τους μαθητ  ς του*, Thessaloniki, 39–47.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1986), “Les limites de l’anthropomorphisme: Hermès et Dionysos”, in: Charles Malamoud and Jean-Pierre Vernant (eds.), *Corps des dieux* (Le temps de la réflexion 7), Paris, 193–211.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1990), “Quelques remarques sur le peintre de Gela”, in: *Cronache di Archeologia* 29, 191–199.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1998), “Kal  : le féminin facultatif”, in: *M  tis* 13, 173–187.
- Furtwängler, Adolf/Reichhold, Karl (1904), *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder I*, Munich.
- Gerhard, Eduard (1848), *Trinkschalen und Gefäße des Königlichen Museums zu Berlin und anderer Sammlungen I. Trinkschalen*, Berlin.
- Gerleigner, Georg S. (2015), “Smikros hat’s gemalt. Zur Schriftbildlichkeit griechischer Vaseninschriften”, in: Annette Kehnel and Diamantis Panagiotopoulos (eds.), *Schriftr  ger – Textträger. Zur materiellen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften* (Materiale Textkulturen 6), Berlin, 209–228.

- Gerleigner, Georg S. (2016), "Tracing Letters on the Eurymedon Vase. On the Importance of Placement of Vase-Inscriptions", in: Dimitrios Yatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 165–184.
- Gex, Kristine (2016), "Admirers of Douris in Athens and Elsewhere. The Cartellino Painter", in: Rudolf Wachter (ed.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel*, Kilchberg, 30–42.
- Giroux, Hubert (1980), "Trois images de l'éducation grecque", in: Jean-Benoît Caron, Michel Fortin and Gilles Maloney (eds.), *Mélanges d'études anciennes offerts à Maurice Lebel*, Quebec, 89–101.
- Graef, Botho/Langlotz, Ernst (1933), *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen II. Tafeln*, Berlin.
- Guy, J. Robert (1987), "Dourian Literacy", in: Claude Bérard, Christiane Bron and Alessandra Pomari (eds.), *Image et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du colloque international, Lausanne 8–11 février 1984* (Cahiers d'archéologie romande 36), Lausanne, 223–225.
- Guy, J. Robert (1981), "A Ram's Head Rhyton Signed by Charinos", in: *Arts in Virginia* 21 (2), 2–15.
- Hartwig, Paul (1893), *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles*, Berlin.
- Haug, Annette (2015), *Bild und Ornament im frühen Athen*, Regensburg.
- Heesen, Pieter (2016), "Meaningless, But Not Useless! Nonsense Inscriptions on Athenian Little-Master Cups", in: Dimitrios Yatromanolakis (ed.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 91–118.
- Herfort-Koch, Marlene (1986), *Archaische Bronzeplastik Lakoniens* (Boreas Beiheft 4), Münster 1986.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Immerwahr, Henry R. (1990), *Attic Script. A Survey*, Oxford.
- Iozzo, Mario (2015), "Xenophon, *Peri Hippikes* 11.2 and the Flank of the Horse", in: Claudia Lang-Auinger and Elisabeth Trinkl (eds.), *ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ. Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen. Akten des internationalen Symposiums an der Universität Graz, 26.–28. September 2013* (Corpus Vasorum Antiquorum Österreich Beiheft 2), Vienna, 63–79.
- Johnston, Alan (2014), "Another Two-and-a-half Corinthian Dipinti", in: Panos Valavanis and Eleni Manakidou (eds.), *ΕΓΡΑΦΣΕΝ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios*, Thessaloniki, 119–123.
- Jones, Christopher P. (1987), "Stigma. Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity", in: *Journal of Roman Studies* 77, 39–155.
- Kaltsas, Nikolaos/Shapiro, Alan (2008), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, New York.
- Karusu, Semni (1970), "Die 'Schutzflehende' Barberini", in: *Antike Kunst* 13, 34–47.
- Keuls, Eva C. (1993), *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley.
- Kilmer, Martin F. (1993), *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London.
- Knauf, Florian S. (ed.) (2012), *Die Unsterblichen – Götter Griechenlands*, Lindenberg.
- Kroll, John H. (1977), "An Archive of the Athenian Cavalry", in: *Hesperia* 46, 83–140.
- Lang, Felix (2006), "Vasemalerinnen im Kerameikos?", in: Gabriele Koiner, Manfred Lehner, Thuri Lorenz and Gerda Schwarz (eds.), *Akten des 10. Österreichischen Archäologentages in Graz, 7.–9. November 2003* (Veröffentlichungen des Instituts für Klassische Archäologie der Karl-Franzens-Universität Graz 6), Vienna, 113–118.
- Lee, Mireille M. (2015), *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge.
- Lissarrague, François (1988), "La stèle avant la lettre", in: *AION* 10, 97–105.
- Lissarrague, François (1990), *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, Princeton.

- Lissarrague, François (1995), “Un Rituel du Vin: la Libation”, in: Oswyn Murray and Manuela Tecuşan (eds.), *In Vino Veritas*, London, 126–144.
- Lissarrague, François (1999), “Publicity and Performance. kalos Inscriptions in Attic Vase-Painting”, in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 359–373.
- Lissarrague, François (2013), “La place des mots dans l’imagerie attique”, in: *Pallas* 93, 69–79.
- Lorenz, Katharina (2010), “‘Dialectics at a standstill’. Archaic kouroi-cum-epigram as I-Box”, in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 131–148.
- Lullies, Reinhard (1971), “Der Dinos des Berliner Malers”, in: *Antike Kunst* 14, 44–55.
- Miller, Martin (2005), *Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Dokumentation der Verluste. Skulpturen, Vasen, Elfenbein und Knochen, Goldschmuck, Gemmen und Kameen* (Dokumentation der Verluste V.I), Berlin.
- Moore, Mary B. (1971), *Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period. Ca. 620–480 B.C.*, Ph.D. diss. New York University.
- Moore, Mary B./von Bothmer, Dietrich (1972), “A Neck-Amphora in the Collection of Walter Bareiss”, in: *American Journal of Archaeology* 76, 1–11.
- Moret, Jean-Marc (1979), “Un ancêtre du phylactère: le pilier inscrit des vases italiotes”, in: *Revue Archéologique*, 3–34.
- Moret, Jean-Marc (1984), *Ædipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique* (Bibliotheca Helvetica Romana 23), Rome.
- Müller, Jan-Matthias (2016), “Schöner Nonsense, sinnloses kalos? Ein Strukturvergleich zweier anpassungsfähiger Inschriftenformen der attischen Vasenmalerei”, in: Rudolf Wachter (ed.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel*, Kilchberg, 98–130.
- Neer, Richard T. (2002), *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530–460 B.C.E.*, Cambridge.
- Oakley, John H. (2020), *A Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases*, Madison.
- Payne, Humfry (1931), *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.
- Pfisterer-Haas, Susanne (2002), “Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann”, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 117, 1–79.
- Reinhardt, Corinna (2020), “Schrift am Grabmal. Zur Materialität der Inschriften an archaischen Grabmalern aus Athen und Attika”, in: Nikolaus Dietrich, Johannes Fouquet and Corinna Reinhardt, *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin, 31–102.
- Rhomaïos, Konstantinos A. (1907), “Λήκυθοι τοῦ Δούριδος”, in: *Αρχαιολογικὴ Εφημερίς*, 221–237.
- Rhomaïos, Konstantinos A. (1930), *Corpus Vasorum Antiquorum. Grèce 1. Athènes, Musée National 1*, Athens.
- Schnapp, Annie (1998), “Homère, Hipparque et la bonne volonté”, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 43, 805–821.
- Schulze, Harald (2017), “‘In einem Wald zauberhafter Ornamente’. Figur und Ornament in der protoattischen Vasenmalerei”, in: Wulf Raeck (ed.), *Figur und Raum in der frühgriechischen Flächenkunst. Archäologisches Symposium für Hanna Koenigs-Philipp, Liebieghaus Frankfurt am Main im Juni 2008*, Wiesbaden, 39–53.
- Simon, Erika (1975), *Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg*, Mainz.
- Slehoferova, Vera (1984), *Corpus Vasorum Antiquorum. Schweiz 6. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig 2*, Bern.

- Smallwood, Valerie/Woodford, Susan (2003), *Corpus Vasorum Antiquorum. Great Britain 10. London, The British Museum 10. Fragments from Sir William Hamilton's Second Collection of Vases Recovered from the Wreck of HMS Colossus*, London.
- van Straten, Folkert T. (1995), *Hierà kalá. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece* (Religions in the Graeco-Roman World 127), Leyden.
- Tarbell, Frank B. (1908), "A White Athenian Lecythus Belonging to the University of Chicago", in: *American Journal of Archaeology* 12, 428–430.
- Tischbein, Johann H. W. (1795 [c. 1798]), *Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but Chiefly in the Neighbourhood of Naples, During the Course of the Years 1789 and 1790, Now in the Possession of Sir Wm. Hamilton. Volume IV*, Naples.
- Tsiafakis, Despoina (2015), "Thracian Tattoos", in: Dietrich Boschung, Alan Shapiro and Frank Waschek (eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge* (Morphomata 23), Paderborn, 89–117.
- Wachter, Rudolf (2001), *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.
- Wachter, Rudolf (2004), "Drinking Inscriptions on Attic Little-Master Cups. A Catalogue (AVI 3)", in: *Kadmos* 42, 141–189.
- Waite, Sally/Gooch, Emma (2018), "Sandals on the Wall. The Symbolism of Footwear on Athenian Painted Pottery", in: Sadie Pickup and Sally Waite (eds.), *Shoes, Slippers and Sandals. Feet and Footwear in Classical Antiquity*, Abingdon, 17–89.
- Webster, Thomas B. L. (1972), *Potter and Patron in Classical Athens*, London.
- Williams, Dyfri (1976), "The Ilioupersis Cup in Berlin and the Vatican", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 18, 9–23.
- Williams, Dyfri (1991), "Onesimos and the Getty Ilioupersis", in: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5, 41–64.
- Williams, Dyfri (forthcoming), "Les Images de la Cité – The Vase Painter's Gaze", in: Judith M. Barringer and François Lissarrague, (eds.), *Images at the Crossroads. Media and Meaning in Greek Art*, Edinburgh.
- Wolters, Paul (1903), "ΕΛΛΗΦΟΣΤΙΚΤΟΣ", in: *Hermes* 38, 265–273.
- Wolters, Paul (1905), "Sandalokratie", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 30, 399–407.
- Wünsche, Raimund/Knauß, Florian (eds.) (2004), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, Munich.
- Young, Yael (2020), "A Painful Matter. The Sandal as a Hitting Implement in Athenian Iconography", in: *Humanities & Social Sciences Communications* 7, article no. 64, <https://doi.org/10.1057/s41599-020-00558-z> (accessed 31.03.2021).
- Zachari, Vasiliki (2013a), "Nommer l'espace autour de l'autel", in: Montserrat Jufresa, Montserrat Reig, Jesús Carruesco, Gemma Fortea, Roger Miralles and Isabel Rodà (eds.), *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: anomenar l'espai* (Documenta 27), Tarragona, 103–116.
- Zachari, Vasiliki (2013b), "Image de l'espace ou espace de l'image? Autel et pilier hermaïque dans la céramique attique", in: Cahiers "Mondes anciens" 4 2013, <https://doi.org/10.4000/mondessanciens.1087> (accessed 19.05.2021).
- Zimmermann, Konrad (1980), "Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95, 163–196.

Photo Credits

- Fig. 1: Reproduced from Kaltsas/Shapiro 2008, 255.
- Fig. 2: Reproduced from Williams 1976, 14 fig. 6.
- Fig. 3: Reproduced from Williams 1991, 50 fig. 8e.
- Fig. 4: © François Lissarrague.
- Fig. 5: Reproduced from Furtwängler/Reichhold 1904, pl. 93.
- Fig. 6: © François Lissarrague.
- Fig. 7: Reproduced from Moret 1984, pl. 39.2.
- Fig. 8: Reproduced from Moret 1979, 15 fig.10.
- Fig. 9: Reproduced from Knauß 2012, 229 fig. 15.27.
- Fig. 10: The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Dietrich von Bothmer, Distinguished Research Curator, Greek and Roman Art, 2011 (Open Access/Public Domain [CC0] photograph downloaded from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/733484> [accessed 29.11.2021]).
- Fig. 11: Reproduced from Wünsche/Knauß 2004, 279.
- Fig. 12: Reproduced from Smallwood/Woodford 2003, pl. C, 33.
- Fig. 13: Reproduced from Rhomaïos 1930, pl. 6.5.
- Fig. 14: bpk / Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin.
- Fig. 15: Reproduced from Payne 1931, 119 fig. 44.E.
- Fig. 16: Reproduced from Gerhard 1848, pl. XIII.6.
- Fig. 17–21: Bibliothèque nationale de France (Photo: S. Oboukhoff).
- Fig. 22: © Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Photo: P. Neckermann).
- Fig. 23: Reproduced from Wolters 1905, pl. XV.
- Fig. 24: © Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Photo: P. Neckermann).
- Fig. 25: Reproduced from Graef/Langlotz 1933, pl. 15.297a.
- Fig. 26: © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig.
- Fig. 27: © Georg Simon Gerleigner.
- Fig. 28: Reproduced from Graef/Langlotz 1933, pl. 10.236.
- Fig. 29: Reproduced from Furtwängler/Reichhold 1904, pl. 23.
- Fig. 30: The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1907 (Open Access/Public Domain [CC0] photograph downloaded from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247964> [accessed 29.11.2021]).
- Fig. 31: Reproduced from Rhomaïos 1907, pl. 10 [left].

Polly Lohmann

Primary and Secondary Decoration

Text and Image in Roman Graffiti

Preamble

This article¹ is based on the research of my dissertation, published as Lohmann 2017a. The interaction between graffiti and wall-painting, the choice of location and position, and the decorative character of graffiti were a crucial part of this work. The present article focuses on the relation of image and text and discusses in which sense Roman graffiti may be understood as a form of decoration according to Rafael Schacter's approach to (contemporary) graffiti as 'ornament(s)' or 'ornamentation'.² 'Contemporary graffiti' / 'contemporary graffiti-writing' is here used to differentiate modern graffiti from ancient, and specifically refers to the more and more diverse practices of non-commissioned urban art, or (Independent) Urban Art.³ Even though Schacter's approach narrows graffiti-writing down to its decorative qualities and thereby leaves out a number of other, equally important aspects of the medium, this narrow focus helps understand better the interplay of graffiti and the wall, and between image and text in graffiti.

The differences between the technical and performative qualities, visibility, distribution, authors and audience, and the legal and moral framework of ancient graffiti and those of contemporary graffiti have already been laid out elsewhere.⁴ The focus of the present article will thus be on shared qualities which allow an approach to ancient graffiti based on Schacter's perspective. Martin Langner's ground-breaking study of graffiti drawings is also fundamental for this article.⁵

1 Aspects and ideas discussed in this article have been presented at the archaeological institutes of the universities of Munich, Kiel and Heidelberg. I would like to express my gratitude to the editors of this volume, Nikolaus Dietrich and Johannes Fouquet, for inviting me to contribute and for their valuable comments, and to Emrys Schlatter for his corrections to my English. All mistakes remain, of course, my own.

2 As in Schacter 2014.

3 Blanché (2015, 38) uses the term Urban Art; Schacter refers to "autonomously produced aesthetic production in the public sphere" as Independent Public Art (Schacter 2014, xix).

4 Cf. Lohmann 2017a, 27–29. Schacter's subdivision into "consensual" and "agonistic" graffiti – harmonious participation vs. combative action in the urban sphere – is, for example, not applicable to the material discussed here.

5 All images included in this article are based on Langner's (2001) more detailed drawings and are not based on my own observations.

Introduction: Graffiti, Image, and Ornament

Graffiti are elements which are added – often, but not always, with a greater time lag – to existing structures, to an urban texture which is already present. In the words of Schacter, “these material acts were engraved onto the very surface of the city, scraped onto previously constructed forms.”⁶ As a secondary medium attached to a primary medium, graffiti are born from and only exist through the latter. Just as tattoos are both a “creature of” and a “disturbance to” the body, so, too, are graffiti simultaneously both accessories of buildings and part of them.⁷ This ambivalence has been identified by Juliet Fleming in the context of writing practices in Medieval England: tattoos, and graffiti, are equally external and integral to a structure.⁸

When Schacter speaks of graffiti as “figural artefacts” which are “engraved onto the skin of the city”,⁹ this observation can be seen as parallel to recent material approaches to texts and graffiti in the field of ancient epigraphy/Classics.¹⁰ Texts become (material) artefacts; artefacts, buildings, and cities become agents. As an addition to existing surfaces, graffiti function the same way as wall-paintings: graffiti are part of and a secondary addition to wall-paintings, just as wall-paintings are part of and a secondary addition to architecture. All three elements are physically connected, while (usually, but not necessarily) having different originators and periods of origin. The architecture is the undermost layer upon which additional layers are placed (at least metaphorically speaking; most ancient graffiti were incised in the wall-plaster and not painted onto it). It is for this reason that we may perceive them as a form of decoration or even ornamentation.¹¹

Decoration, in the definition of Oleg Grabar, can be understood as “anything applied to a structure or an object that is not necessary to the stability, use, or understanding of that structure or object”.¹² The terms decoration and ornamentation shall therefore be used here to refer, in a very basic sense, to an adjunctive character, since aesthetic values lie in the eye of the beholder (the author or recipient of a graffiti), and

6 Schacter 2014, 20; Schacter 2016, 142.

7 Schacter 2014, 35f. (on the “anxiety-producing status” of ornament, the *parergon*, without identifiable boundaries).

8 Fleming 2001, 85.

9 Schacter 2014, xxvii.

10 For a brief discussion and further bibliography, see Lohmann 2017a, esp. 69. On image and medium, see Belting 2005, 304: “Physical images are physical because of the media they use”. The Heidelberg Collaborative Research Cluster (SFB 933) “Material Text Culture(s)” from which the present edited book stems is one example for current interdisciplinary research on the material qualities of diverse writing practices and forms of texts.

11 Cf. Schacter 2014, 20 on graffiti as a “secondary element on a primary surface, an auxiliary element on a customarily designed architectural plane”. On “figure-ground-relations”, see Brett 2005, 65.

12 Grabar 1992, xxiv.

can be produced either intentionally or unintentionally.¹³ For contemporary graffiti especially, perspectives differ widely in this respect. Islamic calligraphy can undoubtedly be seen as ornamental decoration¹⁴ – to designate (ancient or contemporary) graffiti as decoration or ornamentation, however, as Schacter does, certainly appears provocative.

Decoration and ornamentation are closely linked, forming a “family of practices”, but decoration is a more general phenomenon than ornamentation. The latter, according to David Brett, is an “‘applied’ decoration, especially of the three-dimensional kind”, i.e. architectural and other decoration.¹⁵ In this sense, the term ornamentation might apply to contemporary urban art, which uses diverse techniques to create different material qualities, such as putting stickers on surfaces or planting moss graffiti, to name only two possible practices.¹⁶ The three-dimensional qualities of the incised graffiti from Roman antiquity, however, are limited. The broader term ‘decoration’ is therefore more suitable for ancient graffiti, which, in large part, simply reflect individual handwriting styles used for texts on any kind of surfaces with different kinds of writing material. Letter shapes of contemporary graffiti and other types of urban art, on the other hand, have distinguishable street-styles (‘style writing’), and these often artistic expressions thereby represent ornaments by their form or typography.¹⁷

The terms ‘image’ and ‘text’ are here used in an equally broad sense in order to differentiate all kinds of alphanumeric graffiti or dipinti in wall-paintings (single words, numbers, sentences) from all kinds of non-textual signs like symbols, single figures, and more complex scenes. It should be noted that the use of the term ‘inscription’ for such a broad range of signs is singular.¹⁸

On another level, and with regard to other aspects, ancient graffiti may be seen as decoration: according to the definition given above, graffiti – by virtue of being signs – contributed to the visual qualities of ancient surfaces and can therefore generally be seen as decorative elements, whether textual, figural, or symbolic. As such, they sometimes consciously engaged with already existing (wall)decorations: secondary texts and images interacted with the contents and motifs of primary texts and images, e.g. by copying or commenting on painted figural decorations, or with their

13 Cf. Schacter 2014, 21, with reference to Grabar 1992, 21. Schacter 2016, 142. The “visual pleasure” which Brett (2005, 4) ascribes to ‘decoration’ and ‘ornament’ and which Schacter takes up as characteristic of contemporary urban art are consciously left out here for the understanding of ancient graffiti.

14 Cf. Brett 2005, 146–148.

15 Brett 2005, 4. For a history of architectural decoration, see Schacter 2014, 27–34. For further references to works on decoration and ornament, see Grabar 1992, 24f.; Brett 2005, 2; Dietrich/Squire 2018, 16 n. 36.

16 One may also note that even two-dimensional (sprayed) contemporary graffiti often evoke three-dimensionality by adding visual effects such as shadowplays or overlapping letters.

17 Cf. Blanché 2015, 35. Tagging, e.g., is described by Schacter (2014, 25) as embellishment of both typography and architecture.

18 For the problems in defining graffiti, see Lohmann 2018b, 10 and Lohmann 2017b.

style and format, e.g. by adapting painted frameworks.¹⁹ The ways in which graffiti interacted with images may also be seen in graffiti that comment three-dimensional works such as statues. Due to the lack of archaeological evidence, such examples come exclusively from literary sources, all of which locate their examples in the capital city of Rome.²⁰ Additionally, the interplay between image and text may produce (new) decorative patterns: some graffiti texts play with their form, and through their calligraphic character constitute intentional ornaments,²¹ such as the *Buchstabenschiffe* (names written in the shape of a ship) or *carmina figurata*, palindromes, and magic squares.²² In such cases, the primary function of the written word is not its meaning, but visual qualities.²³ Furthermore, graffiti drawings sometimes – by their motifs, iconography, style –, and presumably often unconsciously, refer to images in other media like wall-paintings or reliefs.²⁴ Ancient graffiti can therefore be approached from two perspectives:

- (1) as a self-contained medium, to be seen independently from its context and with regard only to other graffiti: a system of signs in itself.
- (2) as a secondary medium added to the wall: a system of signs in interaction with its physical and visual surroundings.

In trying to understand the relation of figural and textual graffiti, the present article takes two aspects into account: figural graffiti containing supplementary (i.e. explanatory) texts, and texts containing supplementary (i.e. illustrative) figural graffiti. While the relation of textual and figural graffiti is here examined within the medium of graffiti itself (1.), the origin of motifs and iconography is to be sought outside the graffiti (2.).

Graffiti Texts and Images

One of the best-known examples of Pompeian graffiti (and ancient graffiti in general) is the ‘portrait’ of a certain Rufus, adorned with a laurel wreath, from the atrium of the Villa dei Misteri.²⁵ Its physical traits are exaggerated – Rufus has a bald head, a round forehead, a long, bulbous nose, and a prominent chin; above the head, which is seen in profile, the inscription “Rufus est” has been written in elaborate letters

¹⁹ For an extensive discussion, see Lohmann 2017a, 291–327.

²⁰ E.g. Suet. Aug. 70; Suet. Caes. 80; Plut. Ti. Gracchus 8.

²¹ Here, words are better “understood as motival material rather than denotative language”, as Brett points out with regard to the use of script in Islamic decoration (Brett 2005, 146).

²² On these phenomena, see Lohmann 2017a, 46–48. See also Langner 2001, 83. We may add to this the word-games played with Greek and Latin letters, and their interchangeability in some graffiti (‘code-switching’, cf. Lohmann 2017b, 94. 173).

²³ Cf. Grabar 1992, 62 on the expectation and properties of written words.

²⁴ Lohmann 2017a, 361, and see below.

²⁵ Langner 2001, cat. no. 261–262. *CIL* IV 9226.



Fig. 1:
Comic head
named Rufus.



Fig. 2:
Comic head named
Peregrinus.

with elongated vertical strokes (Fig. 1). A bent line under the throat marks the border of the drawing and indicates that it represents a bust. Such clearly marked busts are prominent in the depictions of human heads in graffiti from Pompeii and Rome as given in the catalogue of Martin Langner; most often, they are shown in profile, looking to the viewer's left.²⁶ This style may generally refer to coins as a medium which subconsciously or consciously influenced the viewing habit, while busts as three-dimensional forms of representations were present on graves, fora, ancestral shrines, etc. The graffiti busts, instead, adorned the inner and outer walls of public and private buildings as two-dimensional ornaments.

The iconographic and formal characteristics make clear that a specific person was meant, and that its creator (or someone else?) wanted to be sure the representation was recognisable. Below the bust, a crude version may show a first attempt of the drawing. The text without the drawing would not make sense. But since the physical features (bald head, long nose) belong to the typical repertoire of humorous and comic depictions, the textual addition was probably necessary for identification. The additional "est" (instead of only the name "Rufus", as the usual ellipsis) perhaps was used to underline the cheeky attribution to Rufus. The elaborate, almost "ornamental" cursive writing of the text appears as a contrast to the comic head, but it is hard to say if this was intended by the author or not, since also the image is elaborate, just that it shows a rather unappealing human. – A similar example comes from the basilica of Pompeii (VIII 1) and shows another bald, laurel-adorned male head in profile; this time, however, the end of the nose is pointy and pointed slightly downwards, almost like a beak (Fig. 2).²⁷ Here, the name Peregrinus was added to identify the depicted

²⁶ Langner 2001, 34. See e.g. Langner 2001, cat. no. 203–205, 251, 254, 257, 259, 285, 292, 294, 301, 306–309, 311–312, 314, 318, 320, 343–345, 363–364, 402, 412, 414, 432–433, 437–451, 453–455, 457, 463–465, 469–470, 473–474, 476. Exceptions (looking to the right): 256 (?), 281–283, 317, 352, 367–373, 452, 475 (?). Exceptions (frontal view): 189, 206, 209, 212 (?), 272, 346, 570, 574–575, 614, 616.

²⁷ Langner 2001, cat. no. 258. *CIL* IV 1810.



Fig. 3:
Comic head named
Primo/Rufus.

individual. If meant as mockery or a joke, these busts most probably did not refer to their creators, but to others; the name was necessary in order to understand the drawing. The two heads, even in their comic style, with their laurel wreaths resemble official forms of (honorary) portraits, using general visual habits to create secondary wall-decorations.

In the case of a profile with a long phallus-shaped nose, two names were attributed to the depicted: “Primo” and “Rufus” (Fig. 3). Since inscriptions with names are usually placed above the image,²⁸ it is legitimate to assume that Primo was first attributed to the phallus-nosed head before someone else (with different handwriting) placed another name next to the head; the second name is smaller and less prominently positioned, but close enough to indicate a connection to the image.²⁹ The existing mockery was apparently re-interpreted, or re-used, to address a different person. In this way, a textual element could completely change the meaning of the image. It is noteworthy that the original name was not crossed out, but left untouched as a possible alternative reading. The largest part of the heads and busts, however, do not carry any name or attribution at all: a wreathed head in profile from the baths in Herculaneum, for example, which sports an even beakier nose and the back of whose head is exaggeratedly elongated, is not accompanied by a name.³⁰

Many of the graffiti drawings of heads and faces look odd to modern eyes, mainly because incising Roman frescoes in a dry (finished) state (not to mention graffiti on stone) was difficult and only possible with a hard instrument like a stylus. Even with a stylus, however, curved lines were difficult to draw, especially for someone inexperienced, which is why both texts and images often give a comic impression.³¹ It is therefore difficult to decide whether individual drawings were actually meant as

²⁸ Cf. also Langner 2001, cat. no. 204–206.

²⁹ On these three examples, see further Lohmann 2017a, 286.

³⁰ Langner 2001, cat. no. 309.

³¹ A detailed discussion of this, including the results of experimentation, can be found in Lohmann 2017a, 244–251.

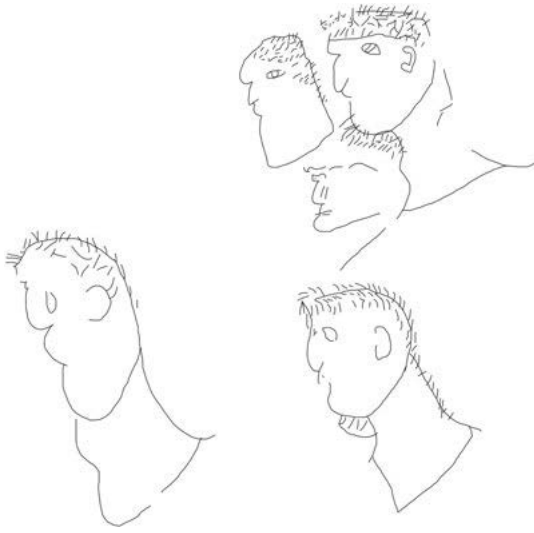


Fig. 4: Group of de-individualised, anonymous heads.

caricatures or not. Despite these challenges, the examples shown are likely to be comic depictions if we compare them to other faces with less conspicuous physiognomic features. There are several groups of busts, for example, clustered on the same surfaces, which often look very similar. It seems that their creators repeated the same or a similar layout scheme for each bust, like on the southern façade of the Casa dei Ceii (I 6,15; Fig. 4), the Grande Palaestra in Pompeii (II 7), or in the Domus Tiberiana in Rome.³² Langner has argued that such unnamed human heads and busts either represented their creator(s) or referred to human beings in general, not to individual persons. The latter seems even more convincing with regard to the groups of heads drawn in the same style without any individual traits. Among the named heads and busts, on the other hand, caricatures are very common, as Langner has observed.³³ Named portraits which reflect the attempt of realistic depictions (of real people) seem to be rare.

In dipinti, heads or busts were sometimes added which seem simply to illustrate the painted inscriptions as representations of their painters or as comic depictions.³⁴ In contrast to the graffiti analysed here, where texts supplement the images, the dipinti reflect a different hierarchy of emphasis: the focus is on the text, which stands independently and does not require an image to be understood. Heads or busts are, at best, illustrations – in the case of the graffiti shown, however, the heads and busts formed an integral part and purpose of the representation; texts were added – and needed – as a means of identification. Graffiti may have been visually influenced by

³² Langner 2001, cat. no. 440–451, 470–472, 437–439.

³³ Langner 2001, 34. Compare, for example, the phallus-nosed portrait (*ibid.*, cat. no. 301). Langner has also pointed out that, in contrast to terracotta figurines, graffiti show only the head, and never the entire body, with overdrawn features (*ibid.*, 36).

³⁴ See, e.g., Langner 2001, cat. no. 237–241.

the painted busts; the relation between text and image, however, is completely different in these cases.³⁵ Nonetheless, images of persons simply illustrating texts can be found in graffiti, too. Langner calls these examples *Mondgesichter* (“moon-faces”), because no individual traits, not even the gender of the person depicted, are recognisable. Such schematic drawings of human faces apparently served only as rough visualisations, often shown frontally, but were unhelpful for identifying a person.³⁶ The same holds true for the life-sized outlines of two human hands which accompany the salutations of a Alogiosus to a Carus in the Casa di Paquius Proculus (I 7,1.20):³⁷ the hands served as nothing more than as representations of the two persons, perhaps to underline their presence or their emotional connection.³⁸

Another very common motif often found with supplementary text is provided by gladiators. Here, too, figures are drawn in profile. Most often, scenes of single combat between two gladiators with usually different armament are depicted, like in other visual media. The figures are paratactically placed against an empty background; their composition, style, and iconography are the same as on gladiator friezes and clay lamps, as Manuel Flecker has shown.³⁹ Even if the posture of figures in graffiti is reduced to a few schemata, the depictions on the whole reflect strong similarities with gladiatorial images in other media, according to Flecker.⁴⁰ This observation corroborates the close connection to and influence of other texts and images on graffiti, although not all themes and motifs were equally as popular in graffiti.

Twenty-two scenes depicting *monomachiae* from Pompeii have been published as line-drawings in Langner’s catalogue, fifteen of which contain inscriptions.⁴¹ They indicate names and often the number of victories and sometimes the outcome of the depicted fight.⁴² Among the gladiators depicted singly, without enemy, on the contrary, only four out of twenty-four feature inscriptions.⁴³ Apparently, the interest of

³⁵ Cf. Langner 2001, 114 and 112 fig. 62 with a painted and several incised heads from the same façade of the Casa dei Ceii (to be discussed later on).

³⁶ Langner 2011, 35 and cat. no. 188, 189. He also states that neutral representations, e.g. of athletes, gods, or mythical figures, were shown from the front (*ibid.*).

³⁷ Langner 2001, cat. no. 2089; *CIL* IV 8098.

³⁸ Lohmann 2017a, 188–190.

³⁹ Flecker 2015, 72.

⁴⁰ On the posture of figures in graffiti, see Langner 2001, 48, 86; cf. Flecker 2015, 136f., who focuses on the similarities of graffiti to other media.

⁴¹ Langner 2001, cat. no. 1003–1013, 1023–1026, 1032–1033, 1038–1040, 1044–1046, 1058.

⁴² See Langner’s six categories of fights in gladiatorial graffiti.

⁴³ Langner 2001, cat. no. 769–775, 779–785, 788, 800–803, 805–806, 817, 820, 829–830. One of the four inscriptions contains good wishes (*feliciter*); the others contain names. Six more images have only partly survived and have therefore not been taken into account here (Langner 2001, cat. no. 787, 808, 809, 812, 853–854). It cannot, of course, be ruled out that the single gladiators were once part of combat scenes with inscriptions which have not survived, but the case of the Casa di Obellius Firmus (IX 14,2.4, *oecus* 14) shows that single gladiators without inscriptions were also possible (see Lohmann 2017a, 321f. fig. 186f.).

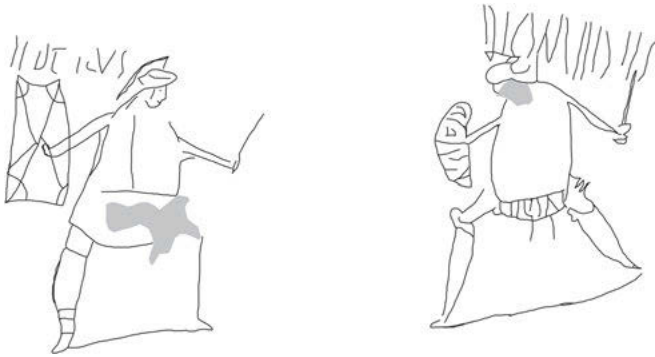


Fig. 5: Equally matched fight between Diomedes and another gladiator.



Fig. 6: Equally matched fight between Asteropaeus and Oceanus. Only the inscriptions reveal the outcome.

the texts was rather to explain more complex scenes, or to contrast two fighters, than to name an individual figure. Three examples can help understand their function:

In the *ala* of the Casa del Centenario (IX 8,3,6), a gladiator named Diomedes (right in the graffito), holding an oval (?) shield before him, fights a gladiator (left in the graffito) equipped with a rectangular shield whose inscribed name is no longer readable (Fig. 5).⁴⁴ Both are fully armed and hold swords; the winner and outcome of the fight are not yet clear. Such equally matched gladiatorial pairs represent, in contrast to gladiatorial reliefs of the first century AD, the most common form of combat scenes in graffiti.⁴⁵ The inscriptions here simply serve to individualise the figures depicted.

Another combat scene at the Casa del Labirinto (VI 11,9,10) depicts and names the freedman Oceanus ((?) *Oce[ne]anus*) and the Neronian Asteropaeus (i.e. of the Neronian school) (Fig. 6).⁴⁶ Even though the image itself does not reveal the outcome of the

⁴⁴ Langner 2001, cat. no. 1004. *CIL* IV 5215. The stile and ductus are surprisingly clumsy, compared to other gladiatorial graffiti.

⁴⁵ Flecker 2015, 137.

⁴⁶ Langner 2001, cat. no. 1003. *CIL* IV 1422.



Fig. 7: Paired fight scenes between Oceanus and Aracintus (left) and Severus and Albanus (right).

fight, the textual additions “M” (for *missit*, defeated, but released alive) and “V” (for *vicit* or *victor*) anticipate the end. Here, the inscriptions explain what the image does not show, by giving information on a future beyond the depicted present.⁴⁷

In a third example from the Casa dei Ceii (I 6,15), text and image work together: two pairs of gladiators are shown fighting, the *liberti* Oceanus and Aracintus in one scene, and Severus and Albanus in another scene on the same wall; both scenes are placed at a similar height, functioning as a part of the wall decoration (Fig. 7).⁴⁸ As in the example from the Casa del Labirinto, the inscriptions indicate the fighters’ names, social status, and number of wins or fights. The future winner is revealed by a “V” in the inscriptions, as well as by the images. In the first pair, Oceanus is attacking his opponent, and points his sword and shield in his direction; Aracintus has already lost his shield, and withdraws, bleeding from his left arm, from the fight. Of the latter two, Albanus is depicted as attacking, while his rival Severus is turning away from the fight, having lost his shield. In both scenes, not only the lost or remaining weapons, but also the direction of the bodies – turned toward the opponent or turned away to flee – indicate the outcome of the fight. Both images thus function the same way and use both the same visual vocabulary and the exact same elements; the blood dripping from Aracintus’ arm is the only variation. Interestingly, the two pairs are also depicted symmetrically, as mirror images of one another, with the fighters moving towards the middle of the two scenes: the first pair of gladiators, placed on the left, moves to the right, while the second pair, on the right, moves to the left. The scenes are prominently placed in the centre of a black wall-panel, more or less at the eye-level of a standing adult, as it is sometimes the case with figural graffiti which, apparently, are meant to attract attention and which substitute painted figures as decorative elements.⁴⁹ In the case of the Casa dei Ceii, the gladiators find themselves above the vignette of a bird.⁵⁰

⁴⁷ The primary motivation behind these images seems to have been to depict the result of a fight, rather than just the action (Flecker 2015, 137).

⁴⁸ Langner 2001, cat. no.1023–1024. *CIL* IV 8055 a–b.

⁴⁹ Lohmann 2017a, 362 (with examples *ibid.*, 174. 264. 319. 326).

⁵⁰ Cf. Michel 1990, annex fig.223 and Lohmann 2017a, 158 fig. 42 for a sketch of the wall with its gladiatorial graffiti.

Both figural and textual graffiti are, in this case, explicit about the results of the combats. Remarkably, the winners as represented by the figural narrative are also attributed more experience in the inscriptions: the loser Severus has had and/or won only 13 fights, in contrast to the 19 of his rival;⁵¹ in the first scene, there are four (?) versus 13 fights or wins, although a part of this inscription may have been lost due to the condition of the wall-painting.⁵² The number “four” may therefore once have been part of the number fourteen or twenty-four. Whereas Oceanus, with his previous 13 fights/wins, wins the left combat, the same number of fights/wins are attributed to Severus as he loses against the even more experienced Albanus. Together, the depicted scenes show that the individual experience was always relative and had to be seen in comparison with the other combatant(s). It has not been proven that the gladiators and fights depicted in graffiti refer to real events, even if this is very likely.⁵³ The scenes in the Casa dei Ceii either reflect reality, with more experienced fighters winning in at least one of these cases, or the numbers of fights have been made up and serve either to underpin the probability of such a scenario, or to make an imaginary fight seem more authentic.

In the gladiatorial graffiti analysed above, which combine figural and textual elements, the inscriptions offer various types of information. They could serve as identifiers of the protagonists without adding information on the actual fight (as in the first example), support the image by indicating the winner and loser as indicated by iconographic formulas (as in the third example), or go beyond the scene depicted and look ahead to the end of the fight by indicating the winner and loser, who would otherwise not have been recognisable as such (as in the second example). Since this is only sometimes the case, and since the creators of the figural graffiti could indicate the results of the fights only by means of visual vocabulary, the texts apparently served primarily to name the combatants depicted and thus to make a general image into a specific fight which was recognisable, or, if invented, at least plausible for the viewers.

That such graffiti indeed aimed to represent the *munera* realistically can be seen in a more complex scene from the façade of a grave outside the Porta Nocera (no. 14, Fig. 8). The central combat scene of the *Neronianus* Hilarus (*vicit*), a *murmillo*, against the *hoplomachus* Creunus (*missus*) is flanked by fanfare musicians on the right and horn players on the left.⁵⁴ A text in the bottom left corner of the scene explains that a

51 *CIL* IV 8056a–b: *Severus l(ibertus) XIII. – Albanus Sc(auri?) l(ibertus) XIX, v(icit)*.

52 *CIL* IV 8055a–b: *Oceanus l(ibertus) XIII, v(icit). – Aracintus l(ibertus) [---]III*. Cracks in the wall make a reliable reading of Aracintus' number of wins impossible. Another word, *pisitario*, is written next to Aracintus, but below the name inscriptions. The *Corpus Inscriptionum Latinarum* interprets the word as referring to a *bestiarius* (*CIL* IV 8055c).

53 Langner 2001, 49. The fact that only a single gladiator (see below) is depicted (or, rather, identifiable by name, matching armour and number of fights) in more than one Pompeian graffito (Lohmann 2017a, 353f.) is the only considerable counter-argument.

54 Langner 2001, cat. no. 1007. Here, two numbers have been attributed to each fighter; these numbers most probably refer to the number of fights and the number of wins (*CIL* IV 10237).

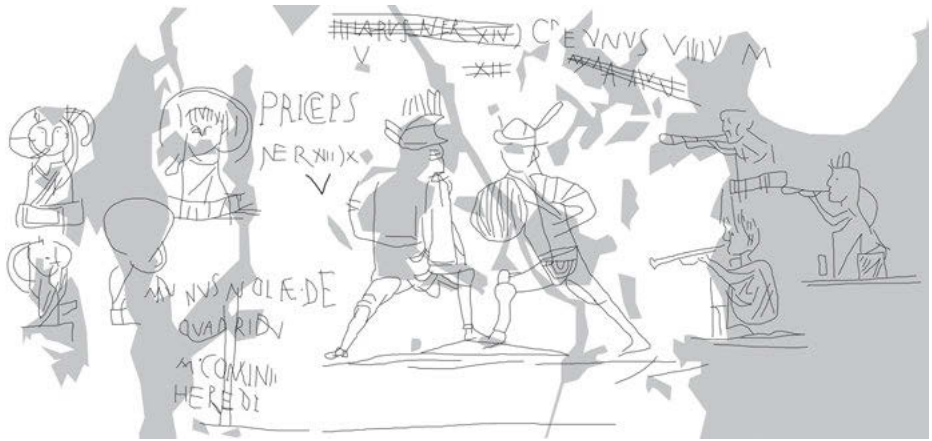


Fig. 8: *Munus gladiatorium* in Nola.

munus gladiatorium in Nola, sponsored by Marcus Cominius Heredes, is depicted.⁵⁵ With its serifs, *ae* ligature, the two interpuncts, and non-cursive lettering, it was apparently meant to evoke official inscriptions. The winner of the fight, identified as Hilarus by the inscription above his head, was apparently turned into the *Neronianus* Princeps afterwards – ‘Hilarus’ has been struck out and capital lettering, this time with an *ne* ligature, added to the left of the figure as his new name.⁵⁶ Both inscriptions may be from the same hand.⁵⁷ Only Langner’s line-drawing shows that the first name inscription was crossed out – a detail which is not represented in the line-drawing presented by the *Corpus Inscriptionum Latinarum*, where both names are shown as being equally legible. The assignation of winner and loser, however, was not affected by the new name of the fighter on the left: again, he was assigned a “V”, although the figural depiction (which does not reveal the result of the match) would have allowed for a change of the narrative.

The only comparable image composition can be found on a gem from the Collection of Antiquities of the Staatliche Museen zu Berlin, as Langner has pointed out.⁵⁸ This object, in turn, is exceptional because of the architectural elements represented. On the façade of grave no. 14 of the Porta Nocera necropolis, more gladiatorial scenes have been drawn by the same hand; since some gladiators reappear in them, Langner suggests that several days of the *munera* at Nola are here represented, and that the aforementioned scene depicted the opening ceremony.⁵⁹ (The crossed out) *Neronianus*

⁵⁵ On the inscription, see *AE* 1985, 280.

⁵⁶ In both inscriptions, the serifs have been attached to several letters with separate strokes: here, the writer made an extra effort to enhance the layout of the text.

⁵⁷ The Hilarus-inscription appears in non-cursive letters as well, but without serifs, ligatures, and interpuncts.

⁵⁸ Berlin Antikensammlung inv. no. FG 7737. Langner 2001, 54; Flecker 2015, 74 fig. 11.

⁵⁹ Langner 2001, 113f.

Hilarus appears in another scene as losing against Marcus Attilius.⁶⁰ The number of fights/wins is not given for Marcus Attilius; instead, his name is accompanied only by a “T”, which the *CIL* interprets as standing for *Thraex*; Langner prefers the interpretation *tiro*, “newcomer”. The latter is more convincing in light of the absence of a number to indicate fights/wins, whereas the inscription next to the figure of his opponent, Hilarus, does include numbers. Hilarus is clearly recognisable: he carries the same kinds of weapons and has the same number of victories as in the aforementioned scene (even though he should now have one more win reported, according to Langner’s theory, if he had already won on the first day of the *munera*). Marcus Attilius appears in another fight-scene, in which he opposes the much more experienced Lucius Raecius Felix. In this last fight, Marcus Attilius is no longer described as “newcomer”, but instead has one victory from one fight. The textual graffiti thus do not only help to recognise individual fighters who appear more than once, but also to create a narrative out of several images which even follow a chronological order.

The grave façade is exceptional for hosting a number of related images which reproduce temporal sequences. Its graffiti are exceptional for showing the same individuals in different groups, identifiable by their names, number of fights/victories, and weaponry. Since armour and weaponry were based on standard types which also appear in other visual media, the inscriptions were necessary additions to make the concept and relation of the images to one another understandable. The graffiti here function as a formal and narrative system within themselves, but the choice of location means that they also form part of a façade in the public sphere. Differently from other façades, such as those of houses like the Casa dei Ceii or in public spaces like the theatre corridor in Pompeii,⁶¹ overlapping layers of diverse graffiti from different hands are not to be found; there is just one select motif within a carefully composed group of scenes. This setting contributed to the ornamentation of the city in a more organised way, and it may even have evoked media like grave reliefs or wall-paintings with their paratactical arrangement of repeated motifs.

This allusion to official media may have been enhanced by the explicit reference to an event in Nola – an exception among graffiti. Comparable references to actual events can otherwise be found only in funerary reliefs which were meant to depict specific events financed by the deceased. In these reliefs, the gladiators’ names were given (as in the graffiti) and often those of the gladiatorial schools. Inscriptions of this sort must have been the norm rather than an exception in the reliefs, as Flecker argues, but have rarely survived, because they were usually produced in colour paint.⁶² The function of the inscriptions to provide further details on the events shown in the images seems to be the same in graffiti and gladiatorial reliefs, as is the formal relation

⁶⁰ Langner 2001, cat. no. 1008; *CIL* IV 10238a (the same scene may be repeated in Langner 2001, cat. no. 1010; *CIL* IV 10238b).

⁶¹ See Langner 2001, 119 fig. 67.

⁶² Cf. the rare example of the funerary relief of Festius Ampliatus (Flecker 2015, 242f. cat. no. A56).

between texts and images: placed above the heads of the figures, they clearly refer to individual protagonists. Only rarely, when this standard spot was already occupied by an inscription, was an alternative position chosen, as in the case of the secondary naming of a bust (Rufus instead of Primo, p. 308) or of a gladiator (Princeps instead of Hilarus, p. 314). Here, too, the graffiti follow visual patterns established in other media. Although they constitute an informal and uncontrolled kind of ornamentation, layout patterns and compositions correspond to general visual habits.

Conclusion: Text-Image Relations

The term inscription, when referring to ancient graffiti, includes signs of every sort: letters, numbers, symbols, ornaments, and figures. In contrast to other types of epigraphic evidence, graffiti thereby broaden the text-based concept of the inscription and frequently blur the lines between image and text. As additions to already existing surfaces, they represented a secondary decoration of buildings, even if they were not necessarily meant or perceived as such in antiquity. They may have added communicative, or interactive, qualities to the structure for those who were able to recognise and decipher them, but, above all, they enhanced or changed the visual character of a wall. As a decoration which did not belong to the original concept of the building or location, graffiti were dynamic in the sense that people were able to constantly add something to or change them.

The present article investigated the relationship between text and image by examining graffiti containing both alphanumerical and figural elements. Examples were taken from the two most common groups of such graffiti, namely depictions of human busts and pairs of gladiators with inscribed name. The examples showed that the hierarchy between text and image could vary: texts could supplement the images or images the texts. In the first case, texts could be used to individualise the represented human figures. Because the images were borrowed from standardised iconographies, written names were needed to identify the depicted. This is the case, for example, with 'portraits' whose exaggerated physiognomic features correspond with the usual visual schemata in comic representations. A name was therefore needed to attribute such standardised depictions to real persons, while realistic portraits seem to have been rare in graffiti. The named caricatures stand in contrast to groups of unnamed, general representations of human heads and busts without any individual traits and which did not require any name inscriptions because they most probably did not refer to specific persons.

In gladiatorial graffiti as well, textual attributions were used to identify the individual fighters. But since such inscriptions primarily accompanied combat scenes and rarely single gladiators, it seemed, at first sight, that they were intended to explain more complex scenes and actions rather than to simply record the names of the participants. Closer analysis, however, showed that the hierarchy between text and image,

or the role of the text, could differ from case to case: the text could convey the same information as the image, e.g. when both elements reported the outcome of the fight, or the text could supplement the image, for example by specifying the outcome of the fight where the image did not indicate who the winner had been. Although text could be used to offer additional information on the outcome, its importance here was negligible, since the visual repertoire also allowed the result of the fights to be revealed by the figural drawing alone. The primary function of the texts therefore seems to have been the identification of the gladiators; the names and descriptions either referred to actual contemporary fighters or were used as a way to assert that the fights depicted really took place between actual gladiators, or at least to present it as real.

The iconography and style of the incised gladiatorial scenes correspond with those of other visual media such as reliefs, lamps, and ceramic vessels, while that of the caricatures are, similarly, consistent with the style of coins. In all cases, from the names painted onto wall-murals (*dipinti*) to those inscribed in gladiatorial reliefs, the names were placed above the head of the persons depicted. Only when the preferred space was already occupied by a textual graffito did (later) writers choose a different position for the inscriptions. This happened when figures were re-interpreted (or at least re-named). While the (functional) roles of text and image could be shifted, the formal (visual) text-image relation remained persistent.

Bibliography

- Belting, Hans (2005), "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", in: *Critical Inquiry* 31.2, 302–319.
- Blanché, Ulrich (2015), "Street Art and Related Terms – Discussion and Working Definition", in: *Street Art and Urban Creativity* 1.1, 32–39.
- Brett, David (2005), *Rethinking Decoration: Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, Cambridge et al.
- Dietrich, Nikolaus/Squire, Michael (eds.) (2018), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin/Boston.
- Grabar, Oleg (1992), *The Mediation of Ornament*, Princeton.
- Flecker, Manuel (2015), *Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien* (Studien zur antiken Stadt 15), Wiesbaden.
- Fleming, Juliet (2001), *Graffiti and The Writing Arts of Early Modern England*, London.
- Langner, Martin (2001), *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Palilia 11), Wiesbaden.
- Lohmann, Polly (2017a), *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis* (Materiale Textkulturen 16), Berlin/Boston.
- Lohmann, Polly (2017b), "Private Inscriptions in Public Spaces? The Ambiguous Nature of Graffiti from Pompeian Houses", in: Roberta Cascino, Francesco De Stefano, Antonella Lepone and Chiara Maria Marchetti (eds.), *Proceedings of the Twenty-Sixth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference* (Sapienza University of Rome, 16–19 March 2016), Rome, 65–82.
- Lohmann, Polly (2018), "Warum sich eigentlich mit historischen Graffiti beschäftigen – und was sind Graffiti überhaupt? Ein Vorwort zur Einordnung und Bedeutung der Materialgattung", in: Polly Lohmann (ed.), *Historische Graffiti als Quellen. Methoden und Perspektiven eines jungen*

Forschungsbereichs (conference at the Institut für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, 20–22 April 2017), Stuttgart, 9–16.

Michel, Dorothea (1990), *Casa dei Ceii (I 6,15)* (Häuser in Pompeji 3), Munich.

Schacter, Rafel (2014), *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*, Farnham.

Schacter, Rafel (2016), “Graffiti and Street Art as Ornament”, in: Jeffrey I. Ross (ed.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Oxford/New York, 141–157.

Photo Credits

Fig. 1: From Lohmann 2017a, 287 fig. 143.

Fig. 2: From Lohmann 2017a, 287 fig. 144.

Fig. 3: From Lohmann 2017a, 287 fig. 142.

Fig. 4: After Langner 2001, cat. no. 440–451, detail.

Fig. 5: After Langner 2001, cat. no. 1004.

Fig. 6: After Langner 2001, cat. no. 1003.

Fig. 7: After Langner 2001, cat. no. 1023–1024.

Fig. 8: After Langner 2001, cat. no. 1007.

VI Inscribed Monuments in the *longue durée*

Nikolaus Dietrich

Inscribed Classical Victory Offerings at Olympia in the *longue durée*

Past as Present

Victory monuments – a category of offerings well represented in Olympia – take as their primary function the task of thanking the divinity for granting victory. At the same time, they also serve a commemorative and representative function, since they help to perpetuate the memory of the battle won and the glory of the victorious polis. The first function addresses the sanctuary's divinity, the second the sanctuary's public – visitors and official representatives of the Greek poleis who gather in Olympia every four years on occasion of the great festival. Just like the other great panhellenic sanctuaries, Olympia thus provided an ideal stage for the dedicating poleis to present their military glory in front of the whole Greek world. By way of example, Pausanias' description of the sanctuary, in which Classical victory offerings feature prominently, shows eloquently that victory offerings could be very successful in fulfilling this commemorative function.¹ They may prompt visitors of the sanctuary to remember and recount the glory of the victorious cities even many centuries later.

Scholarship of the last decades has given a lot of attention to this memorial aspect of victory offerings.² Indeed, Olympia is a Greek *lieu de mémoire*³ par excellence, and

1 See Schröder 2020, 301, with similar conclusions.

2 This is particularly true for offerings from the Persian wars, which have been intensively studied at least since Gauer 1968. The simple act of grouping together the offerings referring to specific wars (and not e.g. offerings of the same date, produced by one particular artist, standing in one particular sanctuary), as was carried out in Gauer's study, already implies a shift towards the memorial aspect of such offerings. This memorial aspect has since been carved out more and more clearly. Among the recent publications, see especially T. Hölscher's general book on art and war in Greece and Rome, drawing on his long and deep engagement with Graeco-Roman art in its relation to especially military history (see especially Hölscher 1973 [on Greek *Historienbilder*], 1980a [on Roman Republican art and its specific *Geschichtsauffassung*] and 2014), and discussing (among many others) the same monuments explicitly in terms of commemoration: Hölscher 2019, 83–164: “Krieg und Identität im klassischen Griechenland: Denkmäler und mythisches Gedächtnis als Waffen”. See recently also Schröder 2020, 137–154 (from the perspective of ancient history); Duffy 2018 (in general); Monaco 2014 (the case of Athens). On war memorials from Antiquity to the present, see Borg 1991. A habilitation thesis on Archaic and Classical victory monuments is currently being prepared by B. Bergmann (Regensburg). For a project outline, see <https://www.uni-regensburg.de/philosophie-kunst-geschichte-gesellschaft/klassische-archaeologie/forschung/abschlussarbeiten/habil-feier-des-sieges/index.html> [accessed 07.07.2020]. See also Bergmann 2019.

3 On the concept of *lieu de mémoire*, see Nora 1984–92. On Greek *lieux de mémoire* in general, see

This publication originated in the Collaborative Research Centre 933 “Material Text Cultures. Materiality and Presence of Writing in Non-Typographic Societies” (subproject A10 “Text and Image in Greek Sculpture: A Case-Study on Athens and Olympia From Archaic to Imperial Age”). The CRC 933 is funded by the German Research Foundation (DFG).

military victory is what was thought to be most worth memorising.⁴ There is no need to re-emphasize this in general terms. In this chapter, I will therefore focus my analysis on four well-known examples of Classical victory monuments in Olympia, namely the Spartan shield on the temple of Zeus, the Eretrian bull, the Plataean Zeus and the Nike of Paionios. My aim is twofold: firstly, I would like to explore how the memory of victorious battles is materialised in victory offerings both through their first erection in fifth-century Olympia, and through what happened to them in the subsequent centuries of their ‘long life’ in the sanctuary, and secondly I would like to explore how the Imperial age author Pausanias articulated this materialised memory.⁵

This materialisation involves both the dedicated object or statue itself and its inscription. Indeed, the working hypothesis of the research project from which this edited book originated is that statue inscriptions not only provide a meta-discourse on the statues to which they belong, but are to be taken as an integral part of statuary

Stein-Hölkeskamp/Hölkeskamp 2010 (with a chapter on Olympia: 79–97 [U. Sinn]); in the Imperial age: Gangloff 2013a; on sanctuaries, see Haake 2011 (with a chapter on Hellenistic Olympia: 69–94 [K. Freitag]). For general remarks on Roman Greece, the ‘mnemonic turn’ and methodology, see Grigoriopoulos et al. 2017.

⁴ Accordingly, in the field of Classical studies, the concept of *lieu de mémoire* has been applied to Marathon and Plataea: Jung 2006.

⁵ For the parallel case of Delphi, Jacquemin 1991 used Pausanias’ description as a chief witness of its status as *lieu de mémoire* (see also Jacquemin 2011). In the context of increased interest in Roman Greece since the 1990s (groundbreaking: Alcock 1993) and following an influential monograph by Christian Habicht (1985), Pausanias and his *Periegesis* have received considerable scholarly attention in the past decades, including two new translated and commented editions (Musti 1982–2017 [Italian]; Casevitz 1998–2005 [French]; for books V and VI concerning Olympia, see the volumes Maddoli/Saladino 1995; Maddoli/Nafissi/Saladino 1999; Casevitz/Pouilloux/Jacquemin 1999 and 2002; NB: in the following, I will refer only to the passages in Pausanias without specifying the corresponding pages in these new commented editions). See in general Habicht 1985; Elsner 1992, 1994 and 2001; Arafat 1996; Bingen 1996; Pritchett 1998/1999; Alcock/Cherry/Elsner 2001; Knoepfler/Piérart 2001; Hutton 2005; Pretzler 2007; Georgopoulou 2007 (especially on the Modern age history of the *Periegesis*); Frateantonio 2009 (with a short overview of recent research trends in Pausanias: 25–36). More specifically on the past in Pausanias, see e.g. Arafat 1996, 43–79; Bowie 1996; Sidebottom 2002; Ambaglio 2004; Akujärvi 2005, 65–89 (from a narratological perspective); Hartmann 2010, 510–514; Schreyer 2017 (with an extensive bibliography on the past in Pausanias on pp. 49–50 n. 1); Schreyer 2019 (on ruins in the *Periegesis*). On memorials of war in Pausanias, see Roy 2019; Schröder 2020, 275–310. More specifically on Olympia, see already Trendelenburg 1914 (a kind of archaeological commentary on Pausanias’ description after the site had been excavated), and more recently Elsner 2001, 8–18 (Olympia as the center-piece of Pausanias’ description of Greece); Jacquemin 2001a and 2001b (with discussion, on the example of Olympia, of the ambivalent and changing relation between Pausanias and the archaeologists); X. Arapoyianni in Georgopoulou 2007, 208–211; Pretzler 2008; Tzifopoulos 2013, 154–161 (focusing on inscriptions); Marconi 2014/15, 188–193 (on the temple of Zeus and its pediments). On Pausanias and *lieux de mémoire*, see Goldmann 1991; Alcock 1996; De Angelis 2000, 49–56. On Greek *lieux de mémoire* in the Imperial age in general, see Gangloff 2013b. For more extensive recent bibliographies on Pausanias, see Hartmann 2010, 39, n. 40, or Tzifopoulos 2013, 150 nn. 4 and 5.

monuments. In other words, their materiality matters.⁶ However, Pausanias himself would also advocate the centrality of inscriptions on votive offerings. For whereas his descriptions of objects or statues are mostly very concise, especially if we compare them to the lengthy *ekphraseis* of existing or non-existing images known from other Imperial age authors of the Second Sophistic,⁷ his text is remarkable by the great attention paid to inscriptions.⁸ Pausanias not only mentions or comments on them regularly, but in many cases even transcribes them literally into his text. Pausanias is a viewer of images *and* he is a reader of inscriptions, or, to speak anachronistically, he is both an art historian and an epigraphist.

I The Spartan Shield on the Temple of Zeus

Pausanias' Perspective

The votive offering dedicated by the Lakedaimonians after their victory over Athens at Tanagra in 457 BC is known to us primarily through the description of Pausanias, who both tells us what kind of offering it is – a golden shield with a Gorgon's head attached to the temple of Zeus, just below the central acroterion – and transcribes its dedicatory inscription.⁹ This transcription allowed the identification of an inscribed fragmentary marble block as a part of this victory offering.¹⁰ Although details of the archaeological reconstruction of this victory offering are still (and will probably remain) unclear, there is a large consensus about its basic structure. I will therefore turn directly to how

⁶ On the materiality of statue inscriptions of the Archaic and early Classical age, see Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020. As it has been pointed out by H. Whittaker, (what I would call) the materiality of inscriptions (and not only their informational content) already mattered for Pausanias: Whittaker 1991, 171–172.

⁷ On Pausanias' (from the perspective of modern art-history, disturbingly different) way of describing artworks, see e.g. Pretzler 2007, 105–117. For a very short characterization of Pausanias' way of describing artworks, see Kreillinger 1997, 475–477.

⁸ As pointed out in Tzifopoulos 2013, 149, the *Periegesis* integrates more inscriptions (transcribed literally or only mentioned) than any other Ancient literary text known to us. Within the *Periegesis*, by far the greatest number of literally quoted inscriptions are found in the description of Olympia (according to Chamoux 2001, 33 out of 41 inscription quotations are found in book V and VI [=Elis I and II]). On inscriptions in Pausanias see Habicht 1984 and 1985, 64–92; Whittaker 1991; Bearzot 1995; Chamoux 2001; Modenesi 2001; Zizza 2006 (with commentaries on all inscriptions directly cited in the *Periegesis*); Hartmann 2010, 477. 481–482; Tzifopoulos 2013. Concerning the inscriptions at Olympia specifically, see: Gallavotti 1978a, 1978b and 1979; Tzifopoulos 1991.

⁹ Paus. 5, 10, 4.

¹⁰ Dittenberger/Purgold 1896, 370–374 no. 253. On the victory offering, see also Clairmont 1982; Wolters 1928; Scott 2010, 192–193.

this offering, and especially its inscription,¹¹ is presented by Pausanias. The passage directly referring to the Spartan shield reads as follows:

ἐν δὲ Ὀλυμπίᾳ λέβης ἐπίχρυσος ἐπὶ ἐκάστῳ τοῦ ὀρόφου τῷ πέρατι ἐπικείται καὶ Νίκη κατὰ μέσον μάλιστα ἔστηκε τὸν αἰτόν, ἐπίχρυσος καὶ αὐτή. ὑπὸ δὲ τῆς Νίκης τὸ ἄγαλμα ἀσπίς ἀνάκειται χρυσοῖ, Μέδουσαν τὴν Γοργόνα ἔχουσα ἐπειρασμένην. τὸ ἐπίγραμμα δὲ τὸ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι τοὺς τε ἀναθέντας δηλοῖ καὶ καθ' ἣντινα αἰτίαν ἀνέθεσαν: λέγει γὰρ δὴ οὕτω:

“ναὸς μὲν φιάλαν χρυσεάν ἔχει, ἐκ δὲ Τανάγρας

τοὶ Λακεδαιμόνιοι συμμαχία τ' ἀνέθεν

δῶρον ἀπ' Ἀργείων καὶ Ἀθηναίων καὶ Ἰώνων,

τὰν δεκάταν νίκας εἶνεκα τῷ πολέμῳ.”

ταύτης τῆς μάχης μνήμην καὶ ἐν τῇ Ἀτθίδι ἐποιησάμην συγγραφῇ, τὰ Ἀθῆνῃσιν ἐπεξίων μνήματα.

(Paus. 5, 10, 4–5)

At Olympia a gilt caldron stands on each end of the roof, and a Victory, also gilt, is set in about the middle of the pediment. Under the image of Victory has been dedicated a golden shield, with Medusa the Gorgon in relief. The inscription on the shield declares who dedicated it and the reason why they did so. It runs thus:

“The temple has a golden shield; from Tanagra

The Lacedaemonians and their allies dedicated (it),

As a gift: from the Argives, Athenians and Ionians

The tithe offered for victory in war.”

This battle I also mentioned in my history of Attica, when I described the tombs that are at Athens.¹²

11 For the inscription, see the epigraphic commentary Zizza 2006, 158–166, no. 8, with extensive earlier bibliography, including Guarducci 1967, 469–472. See Zizza 2006, 160–161, for the complex discussion on how exactly Pausanias was able to read (and transcribe) this epigram. If the formulation τὸ ἐπίγραμμα [...] ἐπὶ τῇ ἀσπίδι was to be understood straightforwardly as “the epigram inscribed on the shield”, i.e. about 20 meters above eye-level, there would be an obvious issue of readability. However, according to C. Zizza and others, a broader meaning as “the epigram relating to the shield” seems acceptable too. Another solution of the problem would be the assumption that there was a copy of this epigram on eye-level (see e.g. Guarducci 1967, 472), or that Pausanias had access to a kind of collection/written compilation of epigrams at Olympia (a solution defended in Gallavotti 1978a and b, and rejected in Habicht 1985, 151). The text preserved in Pausanias led to the identification of a fragmented inscribed block carrying this inscription with slight spelling differences and with additional lines not quoted by Pausanias (*IvO* 253; *SEG* 11, 1207; 28, 430; 32, 413; *CEG* I 351; with photograph in Guarducci 1967, 470). While in the initial publication (Dittenberger/Purgold 1896, 370–374, no. 253 [= *IvO* 253]), this block was still believed to belong somehow to the temple’s roof where the actual shield must have been attached (but see already Wolters 1928, 122–129), scholars now tend to take it as an independent stele set up on the ground and repeating (?) the inscription on the shield itself. For discussion, in which some details remain unclear, see Zizza 2006, 161–166, with further references. See also Bowie 2010, 348–349.

12 English translation by W. H. S. Jones, with minor changes by the author concerning the epigram. All subsequent English translations of passages from Pausanias are by W. H. S. Jones too, without changes by the author unless stated.

Pausanias introduces the inscription in many ways that resemble the way modern historians would do. Firstly, he says that the inscription clarifies who dedicated the shield and for what reason: this is indeed what we would like to learn from such an inscription. After citing the inscription itself, Pausanias then links the event mentioned in the inscription with what he had seen and described far away in Attica, namely the tombs of the Athenian victims of that same battle in the *demotion sema* at Athens. In doing so, Pausanias puts together (what we would call) sources relating to the same event from different perspectives, just as modern historians would do: that of the victorious Lakedaimonians and that of the defeated Athenians.¹³ Moreover, by correlating the shield offering of the Spartans at Olympia and the tomb at Athens, he establishes a coherence between two monuments which are remote in space but close to one another in historical time, being outcomes of the same event. In other words, Pausanias seems to favour the coherence of time over the coherence of space, and thereby integrates the inscription into an overarching historical account – again something very much akin to a modern historian’s procedures. It is this way of dealing with monuments and their inscriptions that makes Pausanias the undisputed star among all ancient authors who provide us with written sources on material things and places. He seems to serve neatly the agenda of modern archaeologists, who try very hard to re-integrate the conflation of monuments which are found in each excavated physical space into one overarching historical discourse, organized chronologically rather than spatially.

However, this analysis of Pausanias’ comments on the Spartan victory monument is heavily influenced by the fact that the short passage has been separated from its immediate context in Pausanias’ account, namely the description of the temple of Zeus. This description of its architecture, sculptural adornment and all other noteworthy things that make up its *kosmos* started with Paus. 5,10, 2 (i.e. about one Loeb Classical Library page earlier) and goes on until Paus. 5,10, 10 (i.e. another two-and-a-half pages later). A lengthy description of about seven Loeb pages about the famous Phidian cult statue and votive offerings in the temple follows (Paus. 5,11, 1–5, 12, 8). The overriding subject of the passage in which Pausanias mentions the Spartan shield is, therefore, the temple of Zeus and all the marvels accumulated there over centuries down to the Imperial age.¹⁴ Indeed, Pausanias even mentions several offerings by Hellenistic kings, statues of Augustus, Hadrian and Trajan, and offerings dedicated by Nero located in the Classical temple – things that otherwise mostly escape the

13 A similarity to the methods of modern historiography in Pausanias’ interest in inscriptions and the plurality of ‘sources’ has been noted by F. Chamoux (2001, 79): “À sa manière, Pausanias préfigure les méthodes modernes de l’histoire, qui visent à tirer parti de la pluralité des sources”.

14 On Pausanias’ description of the temple of Zeus, see the short and incisive overview Marconi 2014/15, 188–189, who notes its systematic structure (from top to down, from the outside to the inside) and its exceptional length for the description of a single building in the *Periegesis*.

author's attention, which is largely focussed on Classical Greece.¹⁵ If these Hellenistic and Imperial age monuments are worthy of Pausanias' attention here, it is because they fulfil an important function in his eyes: they epitomise the Classical temple's ongoing life, and, we might add, its ongoing ritual effectiveness.¹⁶ Although the glories of the remote past clearly constitute his main focus, Pausanias is interested in temple of Zeus' long life right up to his own present day.

For the modern historian, the main impression produced by this account is that of a mangle-mangle of things and subjects that have little in common. For there is indeed no single historical narrative that would link together all these material aspects of the temple of Zeus mentioned by Pausanias, pertaining as they do to different historical epochs and contexts. What creates coherence between all these things is not any single historical time, but their common space: the temple of Zeus. By looking to the wider context of Pausanias' description of the Spartan shield in his text, we therefore reached quite the opposite conclusion. Pausanias is *not* looking for the coherence of historical time, but for the coherence of trans-historical space.¹⁷

15 Note e.g. the long row of Hellenistic votive monuments in front of the Echo Hall, which are just as prominent in the archaeological record as those Classical monuments standing in front of the temple (on these monuments, see Leybold 2014a), but completely missing in Pausanias' account. On Pausanias' general disinterest in Hellenistic art, see Kreilinger 1997, 483–487.

16 On Pausanias' mention of Imperial age objects in the temple of Zeus and its status as *lieu de mémoire*, see Gangloff 2013b, 12–14.

17 As a matter of fact, Pausanias' lack of interest in the coherence of time and his immediate juxtaposition of events from different eras are what previous scholars have rightly noticed. See e.g. Bowie 1996, 213–216; Sidebottom 2002. Pausanias' preference for the coherence of space over the coherence of time may also be put in the following way: he uses the things seen in that space (votive offerings, details of the architecture, inscriptions) to trigger those most varied stories which the *Periegesis* is made of (see Tzifopoulos 2013). Pausanias' method of allowing *things disposed in space* to structure and lead the author through his account of Greece may in turn be paralleled with Roman mnemonics, namely with the much discussed technique suggested e.g. in Quintilian, *Training of the Orator* 11, 2, 18–20 (see the comments in Elsner/Squire 2016, 181–190). Quintilian advises the orator who is willing to memorize his speech to place *signa* in an imaginary space through which the orator should walk in his mind, while making these *signa* jog his memory of the different components of his speech and put them in the right order. In the case of Pausanias at Olympia, those *signa* and the space in which they are disposed would be 'real', even though from the perspective of his readers, the experience of Olympia afforded by Pausanias' text remains an 'imaginary' one. On Pausanias' account of Greece and Roman mnemonics, see Konstan 2014. However, the coherence of space is not the only structuring principle in Pausanias' account of Olympia. Indeed, whereas within the lengthy description of the temple of Zeus, things close to one another in space are also juxtaposed in his text even when heterogeneous in kind, the same is not true to the description of Olympia as a whole. Indeed, as J. Elsner has shown (Elsner 2001, 10–11), the described things are structured in thematic sections within his text: the temple of Zeus (5, 10, 1–5, 12, 8), the 69 altars in the Altis (5, 13, 1–5, 15, 12), the temple of Hera (5, 16, 1–5, 20, 5), the statues of Zeus (5, 21, 2–5, 25, 1), the votive offerings that do not represent either victorious athletes (5, 25, 2–5, 27, 12) or the victor statues (6, 1, 3–6, 18, 7), etc. Therefore, things juxtaposed in space (e.g. a statue of Zeus standing next to a victor statue) might well be mentioned apart from each other in Pausanias' text or again translated into the logic of moving through space: "The pilgrimage round the Altis is

A closer look at the context of his description of the Spartan shield confirms this. Describing the temple systematically from the top down, the author starts by commenting on the marble roof tiles with which it is covered (Paus. 5,10, 3). Then he passes on to the acroteria – gilt caldrons on both sides and a gilt victory in the centre (Paus. 5,10, 4) – and after that moves down to what may be seen immediately below this victory, namely the Spartan shield. This victory offering has its place within the spatial logic of Pausanias' description in so far as it progresses from the top down, not according to a historical timeline which led to its existence in the first place, namely the victory itself within an inner-Greek conflict in 457 BC and the subsequent dedication of the victory offering.

Within the top-down order of the description, the pediments and their sculptures should come next. However, before Pausanias' lengthy comments on the pedimental sculptures (beginning with Paus. 5,10, 5), he first leaps one level down on the temple's front by briefly mentioning 21 gilt shields offered by the Roman general Mummius after his victory over the Achaian League in 146 BC (Paus. 5,10, 5). These shields were seemingly attached to the metopes of the temple's Dorian frieze.¹⁸ Obviously, Pausanias suggests to his readers a parallel between the Spartan shield and the shields of Mummius. But what exactly does he expect the readers to do with this parallel? Should they draw a parallel between the victory of Mummius and the victory of Sparta, or should they simply note the close similarity of both *anathemata* set up on different occasions, by different people, and at different times?

However we answer that question, we ought not to forget the larger context while investigating this interesting detail – and the larger context clearly is the temple and its rich decoration. Whatever ancient or modern readers may make of the parallel between the Spartan shield and the shields of Mummius, the overriding category in which Pausanias puts both offerings through his account of the temple of Zeus is that of the multifaceted *adornment of the temple*. The temple has a marble roof, acroteria, gilt shields offered as victory offerings, pedimental sculptures, and sculpted metopes, all of which provides an extraordinary frame for the most extraordinary of all cult statues: the chryselephantine Zeus of Phidias, which marks the culmination of the whole description of the temple.

In summary, Pausanias treats the Spartan shield not primarily as a victory monument, but as a piece of temple adornment. It is only in this overriding category of

figured as a *series* [my emphasis] of journeys [...].” (Elsner 2001, 11). The coherence of space is followed strictly only within single thematic sections, the temple of Zeus being one of them.

18 On Mummius' dedications at Olympia and Pausanias' attitude towards these, see Arafat 1996, 94–97; Tzifopoulos 1993. Although the Greeks may have had reason to dismiss the memory of this general who destroyed Corinth, this did not mean that his dedications at Olympia were badly treated in later centuries. An equestrian statue most likely portraying himself and dedicated to the Olympian Zeus has been re-erected twice since Hellenistic times (as shown by several cuttings on the upper side of its base), and even re-inscribed on the base's opposite side, apparently because of relocations and changes of orientation (see Philipp/Koenigs 1979, 213–215; Leypold 2014b, 33–34).

temple adornment that the historical reference included in it gains enough relevance for Pausanias to refer to it, especially by transcribing the dedicatory inscription. Thus, he provides modern historians with the kind of information that we are all desperately looking for. However, it is not for the sake of history or Spartan glory itself that Pausanias comments on the historical background of the golden shield which is attached to the temple's roof ridge. Rather, Spartan glory made manifest in a battle from the remote past, and materialised in the offering of the gold shield, is instrumental in highlighting the splendour of the temple of Zeus as it presents itself to Pausanias in his present day and to his readers through his description. In light of this, it does not really matter that the shields of Mummius provide, through a very similar materialisation of memory, a reference to a wholly different event, namely the resounding victory of Mummius over the allied Greeks. If seen within a unified historical narrative, this victory might well strongly relativize, or even erase, the former Spartan victory. Conversely, if seen as just another layer in the accumulation of pieces of adornment, Mummius' victory no longer does any harm to Spartan glory, but gives additional proof of the long life of this temple, which might reach far back in time, but which remains essentially the same and therefore proves timeless. The temple in Pausanias' day is still inhabited by the Olympian Zeus materialised in the Phidian statue, the god is still worshipped in the same way, it has retained its ritual effectiveness and is still trusted, in so far as states and individuals never stopped adorning it with offerings of all kinds, including victory offerings, until the present day. The past thereby remains present.¹⁹

The Lakedaimonians' Perspective

So far I have focussed on Pausanias' reading of what was by his day the age-old Spartan victory offering of a gilt shield. What about the Lakedaimonians' own perspective in the middle of the fifth century? Of course, to ask how the Lakedaimonians relate to their history through their victory offering would be the wrong question. Indeed, from the perspective of the Lakedaimonians of the mid-fifth century, the commemorated victory is not at all an event of the past, but a contemporary event that everybody still knows about. Pausanias' reading of the Spartan victory offering may be analysed as a certain way of relating to the past – whose specificity, as I have claimed, would be to take the past as present. By contrast, the Lakedaimonians' first erection of this monument is more a way of relating to the future. The question to pose is, hence, not how past Spartan glory is inscribed into the sanctuary's monumental *parure* (and may therefore articulated and made present again by later visitors, such as Pausanias), but how the Spartans attempted to inscribe their glory into that monumental *parure* for

¹⁹ To describe Pausanias' interest in things of the past in such terms is not new. See already Akujärvi 2005, 88: "But the narrator is mostly interested in things of the past as they manifest themselves in the present."

the time to come.²⁰ These questions are symmetrically opposed to each other. However, as we shall see, the shape, decoration and positioning of the dedicated object and its inscription indicate that the answer might nevertheless be somehow the same.

As Tonio Hölscher already noted in his ground-breaking study on the Nike of the Messenians and Naupaktians from 1974, the shape chosen by the Spartans for their victory offering – a gilt shield – is evocative of a type of ornamental marking of a temple front's roof ridge by disc-shaped acroteria that we know from Archaic monumental architecture,²¹ including from the sanctuary of Olympian Zeus itself.²² Moreover, not only the basic form of the Spartan shield but also its central motif – a Gorgon's head, as Pausanias tells us – could not be more typical of temple roof adornments. Indeed, threatening frontal faces – be it gorgons or other ferocious creatures such as lions – constitute a kind of *degré zéro* in the iconographic spectrum of figural temple decoration, which was popular throughout antiquity for the decoration of antefixes or pediments.²³ The Lakedaimonians thus incorporated their victory offering of a shield with a Gorgon's head into the general logic of temple decoration. Their offering serves the ends of the receiving divinity and his temple in a most direct way, and is therefore very likely to please the Olympian Zeus who (hopefully) will reward this offering by granting favour to the Lakedaimonians. From these observations, we may reach the following conclusion. Not only does Pausanias see and describe the Spartan shield as one piece of temple adornment among many others in the second century AD, but the Lakedaimonians *themselves* did everything to invite such a reading by their

20 One may still find a reference to the past in the Spartan shield dedication, in so far as it stands in the context of a 'monument rivalry' between the leading poleis of the time, Athens and Sparta, as it has clearly been explicated already in Hölscher 1974. Hence, the dedication constitutes an 'answer' to former Athenian dedications in Greek sanctuaries. In the same way, the later Nike of the Messenians and Naupaktians would have been an 'answer' to the Spartan shield. However, such recent past is better described as an ongoing present.

21 Hölscher 1974, 82, with references to earlier bibliography in n. 47.

22 Such a disc-shaped acroterion excavated at Olympia has been tentatively connected with the Archaic temple of Hera (see Yalouris 1972). This argument might, however, lose some of its strength from a remark given by Corinna Reinhardt in a talk given by her on the occasion of a workshop at Heidelberg, 19.–21.02.2020, that the marble tiles of the Classical temple of Zeus indicate a Corinthian roofing system; on the contrary, disc-shaped acroteria are common only in Laconian roofing systems (see Reinhardt 2018, 75). The Spartan shield might therefore have been somehow ill-fitted to the temple's overall architecture. One may either take this as an argument to question fundamentally our common reconstruction of the Spartan shield (as C. Reinhardt did it in her talk, with a further substantiated version in the course of publication), or as a particular element of this offering which would not be fused smoothly into the temple front and therefore catch the attention of the visitor all the more. I would tend towards the latter solution.

23 As Clemente Marconi put it most convincingly in his work on Greek temple decoration, such threatening frontal faces may be interpreted as evoking an awe-inspiring divine presence (see e.g. Marconi 2004, 221–222). This understanding rather complements than supersedes the traditional understanding of such motifs as apotropaic figures who defend the temple against anything that might do harm to the sacred space of the temple.

choice of shape, iconography and placement of the victory offering already in the fifth century BC.

The Spartan shield has thus been designed in form, placement and iconography to adorn the temple and thereby please the god. Has it also been designed to be evocative of the battle won over the Athenians? Nothing stops us from establishing some kind of link between this victory offering and the victorious battle. The least that one may say is that the shield form is evocative of the dedications of real shields, as we know them from the countless weapon dedications found in Olympia and in greater numbers than in any other Greek sanctuary.²⁴ Moreover, we may make at least some sense of the connection between a most unspecific motif like a gorgon and a victorious battle. But arguably, it would not be a good idea to look for an all *too* specific semantic connection. We are certainly very far away from those kinds of complex semantics typical of late Republican and Imperial age Roman victory monuments.²⁵ The Spartan shield clearly conforms much more notably to the iconography of temple decoration than to the iconography of war, and this even though the iconography of war is otherwise omnipresent in fifth-century Greek visual culture. The Lakedaimonians are very likely to have cared that their military glory would be perpetuated in the memory of the Greeks, but they obviously made very little effort to produce specific visual allusions to the battle at Tanagra through their victory offering.

What about the dedicatory epigram? Its first sentence confirms the reading I am proposing, since it says “the temple has a golden shield”, addressing the victory-*anathema* as a piece of adornment of the temple. Instead of using the usual Greek word for shield (*aspis*), as Pausanias does, the inscription calls the shield a *phiale* – a well-known poetic designation of a shield based on the parallel shape of a shield as an instrument of war and a *phiale* as an object of cult-worship. Through this metaphor, the inscription focusses on the dedication as an act of worship. However, the *phiale* which belongs to the temple is still understood as a defensive weapon, presented in the epigram’s beginning as protecting the temple. Here again, the reader of the inscription is invited to understand the Spartan shield as a piece of temple adornment that may protect its owner – the temple of Zeus – carrying a gorgoneion like the other frightening frontal faces which surround temples’ roofs, protecting them by being invested with awe-inspiring divine presence. Obviously, the Lakedaimonians who wrote the inscription in the fifth century BC and Pausanias who read it in the

²⁴ Weapon dedications in Greek sanctuaries have recently received renewed scholarly attention. See e.g. Baitinger 2011 (Greek); Egg/Naso/Rollinger 2016 (cross-cultural); Schröder 2020, 24–53 (Greek). The weapon dedications from Olympia have been thoroughly published: Kunze 1950; Kunze 1991; Baitinger 2001; Philipp 2004; Frielinghaus 2011; Graells forthcoming. On the connected topic of *tropaia*, see Rabe 2008; Kinnee 2018. A representative sample of weapon dedications from Olympia is presented in Heilmeyer 2013, 396–412.

²⁵ The late Republican Bocchus monument from the Capitol as reconstructed and interpreted in a classic article by T. Hölscher constitutes a good example of the semantic complexity that depicted weapons may later obtain. See Hölscher 1980b, 359–371.

second century AD both agree on this point: the Spartan shield offered on the occasion of a military victory may be addressed first and foremost as a temple ornament. Both Pausanias in his retrospective reading and the Lakedaimonians in their prospective inscription regard the offering's present state as attached to the temple roof in the first place, and not to the past event of a military victory from which it originates.

However, we nevertheless also find in the epigram specific references to the victory which the offering's shape and iconography did *not* disclose. Specifically, the epigram informs us about the identity of the dedicators, those defeated cities from which the offering was taken, and the place where the battle was fought. Arguably, the offering's success in conserving the memory of the battle at Tanagra until the days of Pausanias can be largely attributed to the information given in its inscription, which incidentally corresponds to the standard kind of information given in such dedicatory inscriptions. Nevertheless, the inscription does not attempt to give a narrative account of the battle in the way epic poetry or later Greek historiography would do. All that the inscription proclaims is closely related to the inscribed object itself. The information on the battle included in its wording – who fought it where, and who won? – is not so much presented directly as the deeds of men, but rather as an object's biography. Who owns it now? The temple. Where does it come from? From Tanagra. How did it get to be where and what it is now? Who took it from whom? The Lakedaimonians and their allies took it from the Argives, the Athenians and the Ionians, and handed over the gift to Zeus as a tithe for victory in war. The epigram presents the offering as an object that passed through different hands, having travelled through different places, and finally ending up as an offering to the Olympian Zeus, as the final stage in a succession of ownerships.

This way of presenting the offering suggests an analogy with a category of objects that play an essential role in epic poetry and tragedy, two of the most important media of memory by the mid-fifth century before the rise of historiography.²⁶ I am talking about those objects who are invested with a particular power by their circulation and transmission from one hand to another, loaded with the deeds of their previous owners and thereby constantly gaining prestige and effectiveness. The examples are numerous: the bow of Ulysses that he received from Iphitos within a gift exchange; the bow of Herakles, passed on to Philoktetos and thereafter stolen by Ulysses and Diomedes, who needed it to destroy Troy; the weapons of Achilles passed over to Patroklos, gained by Hector and finally re-gained by Achilles; Achilles' new weapons made by Hephaistos, brought to him by Thetis, and which gave rise to the deadly dispute

²⁶ As it has been shown by J. Grethlein, epic poetry and tragedy (alongside with elegy as the most 'epic' of poetic genres, and oratory) should not be taken as a kind of pre-history of historiography, but should rather be considered as established media of memory in their own right. The first historians would have had to justify their new approach against those established ways of dealing with/making sense of the past. See Grethlein 2010 for such a non-evolutionist account of 'The Greeks and their past' in the fifth century, and Grethlein 2006 for a study on the 'Geschichtsbild' of the Iliad.

between Ulysses and Aias after Achilles' death. Yet (seemingly) peaceful objects may also have a long biography with a significant succession of ownership, such as the necklace of Eriphyle, a gift from Polyneikes previously owned by the goddess Harmonia, but handed over to Eriphyle in order for her to convince her husband Amphiaraios to take part in the attack of the Seven against Thebes. The prestige and effectiveness of these objects grows with every transmission, but the same applies to the objects' successive owners: for instance, it makes Patroklos stronger to wear Achilles' weapons and it makes Philoktetos more worthy to own Herakles' bow. However, one ought to be at the height of the previous owner in order to gain possession of the object concerned, and this is exactly why Patroklos found death instead of glory with Achilles' weapons. If things go as they should, however, the transmission of prestigious objects is of mutual benefit: both the object and its succession of owners gain prestige by the addition of a new layer in its biography.²⁷

In the case of the Spartan shield – if understood in analogy with such mythical objects – through the transmission (by force) from the Athenians to the Spartans and the transmission (by gift) from the Spartans to the Olympian Zeus, the object gains, the Spartans gain and Zeus gains. In order to strengthen the analogy with these mythical objects' biographies and to make use of this literary strategy of materialised memory, the dedicatory epigram had to present basic information on the Spartan victory as things that happened to the inscribed object. Indeed, this object is poetically addressed as a gift (*doron*) even before it actually assumed the shape it has now. Indeed, what the Lakedaimonians and their allies concretely took from their enemies and offered to Zeus is, of course, not this gilt shield itself, but rather pieces of armour

27 On powerful objects and their 'life' in Homer, often implying circulation and successions of ownerships, see e.g. Scheid-Tissinier 1994; Crielaard 2003, 53–57; Whitley 2013, especially 399–402; Brouillet/Carastro 2018a. Specifically on objects in Homer as carriers of memory, e.g. through their circulation across generations, see Grethlein 2008, especially 35–43 (on biographies of things); Canevaro 2019 (adding a gender-dimension to material memory in Homer, and noting its limitations as compared to the memorial potential of epic poetry). The arms of heroes, a classical case for the succession of ownerships playing a central role both in epic poetry and in tragedy, have been studied in multiple articles from the point of view of iconography by F. Lissarrague: see Lissarrague 2007; 2008; 2015; 2018. Many perspectives on objects and their 'life' especially in epic poetry, as well as in tragic contexts, are found in: Brouillet/Carastro 2018b. Successions of ownerships (as witnessed mostly by the often quoted inscriptions!) also play an essential role in those votive objects enumerated in the much later Lindian chronicle, with a special focus put on foreign previous owners (involving the object's travelling through space) and on mythical previous owners (involving the object's travelling through time). See the edition and commentary by Higbie 2003; on the Lindian chronicle in the context of memorial strategies, see Hartmann 2010, 505–510. Focusing on the quoted inscriptions' ability to "accomplish leaps of space and time" (p. 112), see Kirk 2018. On the value of objects and the role played by their 'biography' and circulation, Gernet 1968, 93–137, integrating the anthropology of the gift into the study of Ancient Greece, had been groundbreaking. On this early combination of French anthropology of the gift and classicist scholarship in the light of more recent developments in anthropological research, see Azoulay 2012.

and other worthy objects as booty, which only afterwards they converted into the gilt shield that is now attached to the temple.

The memorial strategy by which the Lakedaimonians attempted to perpetuate the memory of their military glory through this victory offering may thus be described in the following way. Instead of presenting their deeds directly through the medium of iconography and through an inscribed written narrative, the memory of these deeds was stored in a valuable object. Its value consists both in its direct material worth and in its biography outlined in the dedicatory epigram, whereby it proceeds through a succession of ownerships driven by victorious warfare and pious votive gifts to its final status as a central piece of adornment of the temple of Olympian Zeus. By being stored in an object fulfilling an actual function – to decorate, protect and glorify the temple of Zeus – instead of being locked in an archive of Spartan or Olympian history, the memory of past Spartan deeds in the eyes of the cultured elite remains firmly bound to the present, even 600 years later in Pausanias' lifetime.

II The Eretrian Bull

Dedicatory inscriptions of victory offerings of the standard type “x dedicated it to y, taken from z” all relate closely to the object in terms of what they proclaim, and they all tell their story in the form of an object's biography, instead of presenting a narrative of the actual battle. However, the story of the Eretrian bull at Olympia is even more abbreviated than the already rather laconic epigram on the Spartan shield.²⁸ This second case study, which is usually dated to the late Archaic or early Classical times, gives us a particularly short version of such a biography. Only the base of this large votive monument is known, including its uppermost layer which has the imprints of the bull's four hooves and the inscription carved into its horizontal plane (Fig. 1). Two fragments of the bronze bull itself can securely be ascribed, having been found on the base itself, which was integrated into the third-century Herulian wall.²⁹ Pausanias' very short mention of this dedication, which I will comment on later, does not provide any further information about its reconstruction.

The inscription reads:

Φιλῆσιος ἔποιε.
Ἐρετριεῖς τῷ Δί. (*IvO* 248)

Philesios made [it]. The Eretrians [dedicated it] to Zeus.

²⁸ On the Eretrian bull, see Gauer 1968, 107; Eckstein 1969, 50–53; *DNO* I 636 (with further bibliography); Duffy 2018, 190–191, n.104. On the inscription, see Loewy 1885 21–22, no.26; Jeffery 1961, 86. 88 no.19, pl. 6.

²⁹ Olympia, Museum Br. 911–912 (M 888). See Bol 1978, 31–32, pl.24–26; Heilmeyer 2013, 459 cat. no.10.1.

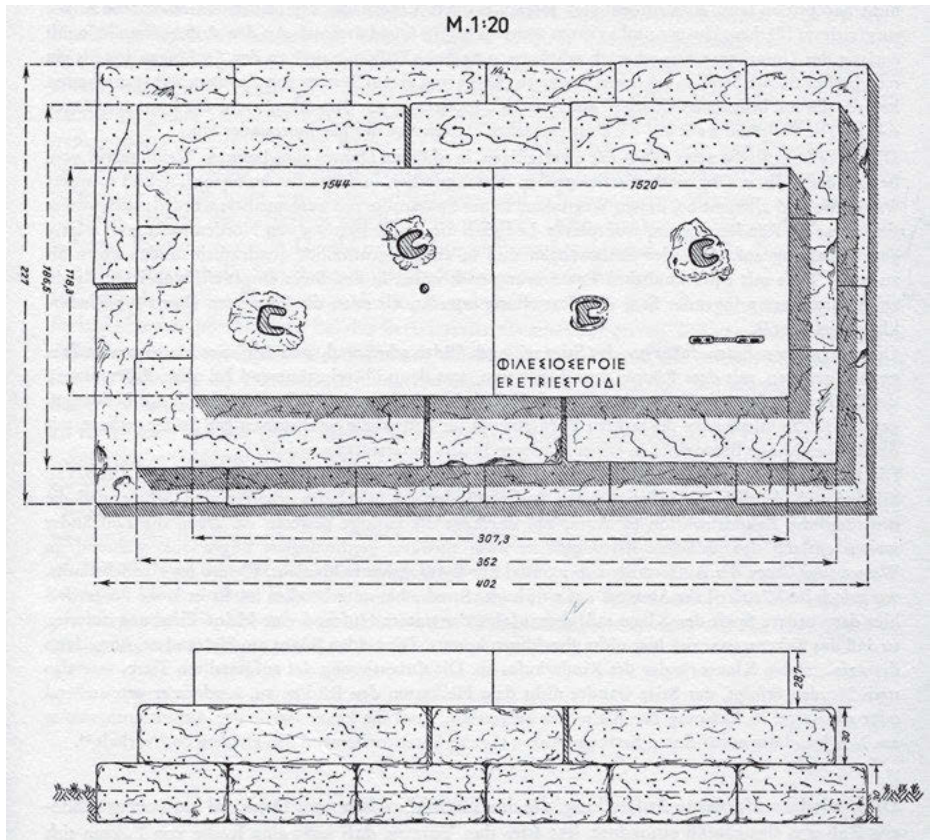


Fig. 1: Base of the Eretrian bull, late Archaic or early Classical.

In this very short dedicatory formula, the inscription gives us only the “x dedicated to y”-part and omits the “taken from z”-part, thereby making it impossible to determine whether the Eretrian bull really is a victory offering. It may be one or it may not. However, the epigram incorporates another element of an object’s biography which is very often noted, namely the identity of the artist. The Spartan shield had a maker too, of course: the one who transformed the booty made in the victorious battle by melting it into the form of an oversized gilt shield, conserving the value of those weapons and other objects that were concretely captured from the Athenians, but altering their form.³⁰ Within the Spartan shield’s epigram, this process of transforming the

³⁰ A. Snodgrass has pointed to the fundamental difference between (what he calls) “raw” offerings and “converted” offerings in sanctuaries, while noting a very general trend in the increase of “converted” offerings from early Archaic to Classical times (Snodgrass 2006, 263–267). The former is simply an object dedicated as such, while the latter is an object most likely specially produced for its votive function: “it is a conversion of his or her [the dedicant’s] wealth, rather than a part of it” (p. 264). Obviously, the older concept of a direct weapon dedication would enter the category of the “raw” offering,

numerous objects captured from the Athenians into one object dedicated to Zeus was not sufficiently relevant. To name the artist and thereby point to this transformation would have weakened its rhetoric strategy of presenting the object's biography as succession of ownerships leading upwards from the defeated Athenians, via the victorious Lakedaimonians, to the highest of the gods, Zeus. Now, the Eretrian bull's inscription, despite its abbreviated form, also presents the object's biography as succession of stages, but chooses another pathway, leading from the maker of the bull, Philesios, via the dedicators, the Eretrians, to the receiver of the offering, Zeus. This might have been the reason why the artist's signature, which would normally have its place *after* the actual dedication formula, appears first, to the surprise of modern commentators.³¹

The inscription on the Eretrian bull thus follows a similar general principle to the Spartan shield's inscription in relating only to the object and presenting an (ultra-short) biography of it, rather than an account of the events that motivated the dedication. Nevertheless, from our modern historical perspective, it is still hard to understand what the Eretrians may have gained by *not* providing any further information in the dedicatory inscription of their memorable offering of a large bronze bull. Was there really nothing more to say concerning this impressive offering? As a matter of fact, Pausanias had much less to say about their dedication than about the Spartan shield or other offerings with their more talkative inscriptions. If we take Pausanias' description as our criterion, the Eretrians seem to have had less success in achieving the long-term remembrance of their deeds and glory through the materialised memory of their monumental offering. However, such *very* uninformative inscriptions stand in a long tradition, containing even dedications where there definitely *was* a story to tell, namely in the case of Archaic weapon-offerings set up in Olympia in great numbers, and probably mostly after victorious military campaigns.

Excursus: Archaic Weapon Dedications and Their Ephemeral Visibility

The great majority of weapons excavated in Olympia³² were not accompanied by any inscription at all.³³ Where there is an inscription, it never goes significantly beyond

while the newer concept of the especially produced victory offering would enter the category of the "converted" offering.

31 See e.g. Eckstein 1969, 118 no. 3. Although for obvious reasons artists' signatures have mainly been used for the reconstruction of the history *of the sculptors* in an art-historical perspective (see already Loewy 1885 and recently *DNO*; on the history of their study, see Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 1–29 [N. Dietrich]), they might be better understood as qualifications *of the statues*, through a reference to their sophisticated artificiality, than as boastful self-representations of the artist through his signing of the work.

32 For bibliography on weapon dedications in Olympia, see above n. 23.

33 Among the helmets and the greaves found in Olympia, Frielinghaus estimates the percentage of inscribed exemplars at only 5–6%. See Frielinghaus 2011, 120.

the “x dedicated it to y, taken from z”-formula.³⁴ Two of the most well-known weapon offerings from Olympia exemplify this: the helmet of Miltiades bearing the inscription Μιλτιάδης ἀνέ[θ]εκεν [: τ]ῷ Δί. (IG I³ 1472) (‘Miltiades dedicated it to Zeus’),³⁵ and the helmets of Hieron bearing all three components with small differences of detail: *ἡιάρῶν ὁ Δεινομένεος καὶ τοὶ Συρακόσιοι τῷ Δὶ Τυρ<ρ>αν’ ἀπὸ Κύμας* (IGASM^G V 67a) (‘Hieron, son of Deinomenes, tyrant, and the Syrakusians dedicated [it] from the Etruscans near Kyme’).³⁶ The reason for the relative fame of these two examples today is obviously not due to anything outstanding in the objects themselves, but the fact that their inscriptions, by pure chance, allow us to situate them precisely in Greek history as we know it from ancient historiography. Miltiades is the hero of the first Persian war, while Hieron’s victory over the Etruscans in a naval battle in 474 BC near Kyme seems to have been a rather important event for the further developments in Southern Italy, where Etruscan influence diminished thereafter.

For us, these two examples stand as textbook instances of the Archaic Greek weapon dedication, *because* we are able to link them into the greater narrative of Greek military history. They are relicts of Greek History with a capital H, and we implicitly posit this to be what such Archaic weapon dedications were meant to be for the Greeks who dedicated and viewed them too. But this is very unlikely to have been the case. Indeed, our general assumption that all these bits of information that we lack, the Greek knew them anyway, might be basically correct when it comes to local history. The Syrakusians certainly knew about the victory over the Etruscans, perhaps even several generations after it happened. But what about all those visitors to the panhellenic sanctuary of Olympia coming from other parts of the Greek world? Some may have heard about it, most others not. To all those in need of information, the exceptionally detailed inscription on the Hieron-helmets has little to say to them. Not even the interesting fact that we are dealing here with a naval victory, and not with a regular battle in the field, is clearly denoted by the inscription. Creating the link between the dedicated material object and the great narrative of History was clearly *not* the point in this example. The *frisson* which such an object might create for us³⁷ – the feeling of being able to ‘touch’ History, just as a relict makes the Holy tangible – was *not*

³⁴ See Frielinghaus 2011, 121–128. All inscribed weapons from Olympia are listed in Frielinghaus 2011, 546–553 (with transcriptions and short bibliographies). On inscriptions on weapon dedications, see most recently Schröder 2020, 38–44 (paying little attention to the question of visibility).

³⁵ Olympia, Museum B 2600. See Frielinghaus 2011, 383 cat. no. D 478 (with bibliography). 548 no. 40 (for the inscription), pl. 114.3. On its laconic inscription, see also Neer 2007, 234.

³⁶ Olympia, Museum M 9; Olympia, Museum M 844; London, British Museum GR 1923.6–10.1. The inscription cited here above is the one on the helmet in London. On the helmets, see Frielinghaus 2011, 402 cat. no. D529. 448 cat. no. L1 and L2 (with bibliographies). On the inscriptions, see Frielinghaus 2011 552, no. 90–92; Schröder 2020, 49–50.

³⁷ See e.g. recently H. Baitinger’s comment on the material remains of a Persian bow-quiver that he wants to link with the Graeco-Persian Wars: “It was touching to identify this small object, the one and only trace of the life of a Persian soldier 2500 years ago.” (Baitinger 2019, 135).

the experience that Hieron and the Syrakusians wanted to induce to future generations by dedicating and inscribing weapons captured from the Etruscans.³⁸

Do such weapon offerings at all concern themselves with memory? The period in which dedicated weapons mounted on wooden posts were ‘on show’ in the sanctuary, whether as *tropaia* or in some other way, must have been rather short, and degradation must have been visible on the less recent weapon dedications fixed on perishable materials, so that everybody was perfectly conscious of such victory offerings *not* lasting forever – at least not as visible monuments.³⁹ Mounting the offered weapons on wooden posts, instead of directly hiding them in the sanctuary’s store-rooms, hence offered a way of giving more prominence to the act of dedication more than it represented an attempt to perpetuate the object’s memory through its monumental materialisation. Likewise, inscribing dedicated weapons amounted to *doing something to the object itself*, much more than it denoted *doing something for those who would see it in the sanctuary*. Indeed, inscriptions on weapons were all small and rather difficult to read. The act of inscribing the piece of armour is thus not primarily a communicative act, but a way of enriching it with interesting details. This often enabled reading upon a closer look, but it did not necessarily ask the passer-by to do so. Inscribing is just another means of emphasizing the act of dedication, as I would like to put it, in much the same way as other manipulations occasionally observed on dedicated weapons, such as the intentional deforming of pieces of armour, rendering them unusable and thereby re-stating materially their withdrawal from practical use and entering the property of the god.⁴⁰ Mounting weapons on wooden posts, inscribing them or intentionally deforming them, are all different ways of emphasizing the act of dedication, and help to provide publicity and grandeur to a transaction that may otherwise pass unnoticed, namely the transfer of a certain amount of valuable objects to the god.

38 Frielinghaus 2011, 127–128 argues convincingly that the inscriptions on weapons did not primarily aim at informing visitors of the sanctuary (with rejection of earlier attempts to explain [or ‘to discuss away’] the general rarity of inscriptions on dedicated weapons and their rather uninformative nature).

39 On the presentation of weapon offerings in Olympia, see the detailed analysis (including the evidence of findspots and of holes left by wooden posts in the stadium banks for *tropaia*-like presentations) in Frielinghaus 2011, 156–184 with estimations of the average time during which weapons would have been ‘on show’ on pp. 170–183. Although many weapons presented outside of buildings as *tropaia* will not have stood for more than 25 years, there are nevertheless some exceptions with much longer periods of visible presentation. For a short version, see Heilmeyer 2013, 96–97 (H. Frielinghaus). On *tropaia* in general, see Stroszeck 2004; Rabe 2008, or most recently the short overviews in Baitinger 2019, 135–136 and Bergmann 2019, 112–113. On the ephemeral nature of *tropaia*, see also Lissarrague 2014. Other forms of presentation of weapon dedication inside buildings or in the *ptera* of temples, known mainly from written sources, had chances to be significantly more long-lasting (see Schröder 2020, 26–27).

40 Admittedly, the question whether such intentional deforming happened before or after the weapons’ visible presentation is debated. H. Frielinghaus argues in favour of the latter option in her recent publication of the helmets from Olympia, which would somehow weaken my argument here (see Frielinghaus 2011, 185–205, with discussion of earlier scholarship on the topic).

However, this publicity and grandeur does not strive for eternity and ongoing memory, but toward the glory of the day: it is – and is meant to be – ephemeral.

The Eretrian Bull and its Striving for Perpetual Presence

This is absolutely not the case with the Eretrian bull. This most uninformative inscription bears comparison with Archaic weapon dedications, but in this respect it follows a new path.⁴¹ Whatever the motive for this offering might have been, victory or not, the offering is designed not for ephemeral glory but for ongoing monumental presence of the city in the sanctuary.⁴² Is it therefore about memory? To make this object – and I take for granted for a moment that the Eretrian bull was indeed a victory offering – the Eretrians melted down the booty into a bull statue, instead of directly offering the captured weapons and armours according to the Archaic uses. After this transformation, the material value is equal. But the splendid statue monument adds to this an aesthetic value connected to the glory of Zeus and the sanctuary, which might ultimately prevent the sanctuary's administrators from melting down this bronze bull again, for example in order to use the material to cast another statue, or to issue coins for the financing of a major building project.⁴³ The Eretrian bull visibly succeeded to 'survive' until the second century AD.

But was this offering – whether victory or not – also successful in transporting the memory of anything for all that long time? The inscription does not disclose anything

⁴¹ I do not imply here that the Eretrian bull would have been the first victory offering striving for perpetual presence, for there are a few attested earlier cases. See e.g. Bergmann 2019, 120–123.

⁴² The striving for long-lasting presence of victory offerings – for monumentality – in the fifth century BC has been carved out clearly already by T. Hölscher; see most recently Hölscher 2019, 89–92. Of particular interest is here the monumentalizing of the *tropaion*, traditionally erected in perishable materials on the battlefield right after the victory, but in fifth century sometimes 'replaced' by a stone monument, as in the case of the column monument erected around 460 on the Marathon battlefield. See Hölscher 2019, 103–105, with references to the bibliography on the much-discussed issue of ephemeral *tropaia* and monumental *tropaia* in n. 31. Most recently, B. Bergmann questioned the *communis opinio* according to which weapon dedications on the occasion of a victory are an earlier phenomenon than victory offerings of the 'converted' type (i.e. in which the booty is not directly dedicated, but transformed in some kind of monument). Her basic argument is that such converted victory offerings would become identifiable as such only by means of an inscription. However, the habit of inscribing victory dedications (e.g. on weapons) in a way to make them identifiable as such cannot, she says, be traced back earlier than to the second half of the 6th century BC. Therefore, a victory offering might, in principle, hide behind any Archaic kouros or other votive monument found in a sanctuary (see Bergmann 2019, 123–124). Despite the beautiful rigour of the argument, this possibility seems rather theoretical.

⁴³ See e.g. Kyrieleis 2011, 36–38, who suggests plausibly that the beginning of Eleian coin issues at the time of the construction of the Classical temple of Zeus is not a coincidence: the Eleian would have monetarized some of the accumulated treasures at Olympia in order to finance this great building project.

about what illustrious event, victory, or promise given to the god may have motivated this splendid offering. Moreover, the shape of this bronze image does not seem to allude in any way to the specific motive of the offering. Rather, the Eretrians chose an iconography that suits both themselves, the dedicators, and Zeus as its receiver.⁴⁴ That Zeus would be pleased by a bull is to be expected. A bull is the most noble sacrificial victim, and it is particularly central in the cult of Olympian Zeus. Furthermore, the offered bronze bull may be intended to have stood for a living sacrificial bull and to constitute a kind of perpetuated bull sacrifice.⁴⁵ Indeed, as documented by the hoof-prints seen on the base, the Eretrian bull was turned toward the great altar of Zeus and stepped forward in that direction (Fig. 2).⁴⁶ This orientation towards the Great Altar must have been much more obvious before the construction of the Classical temple. The strength and vigour of the bronze bull also fit well with the character of the receiving god. However, as a symbol of prosperity and vitality, the bull fits just as well with the way that the Eretrians as its dedicators probably wished to represent themselves in front of the Greeks gathering at Olympia. In summary, the material value of the monumental statue is equalled by the symbolic value inherent to the motif of a bull, that is appropriate to the character and identity of both the dedicating city and the receiving god. In its avoidance of any reference to the event that motivated this offering, it would fit any occasion, be it military or not.

In their choice of offering type, the Eretrians opted for a *permanent* monument, whereas in their choice of iconography they opted for the *universal* and non-specific. Archaic weapon offerings are neatly opposed to this: they constitute ephemeral monuments, but the type of objects offered has a much higher specificity, for such weapons make clear that the offering is about victory. What do the Eretrians gain by the lack of specificity of their offering? I would like to propose a very simple answer: the universal iconographic choice of a bull does not only fit the immediate occasion of its erection, but, by its lack of specificity, it may represent *any* glorious deed of the Eretrians or event worth memorising in the future. The monumental bronze bull simply represents Eretrian prosperity and glory, whatever specific event of the past or the present may substantiate it.

44 What I say here on the Eretrian bull as a votive statue which fits with both the side of the dedicators and the side of the receiver by its unspecific iconography corresponds neatly to the votive strategy inherent to the countless Archaic kouroi and korai, with their equally unspecific iconography. See Dietrich 2018, 216–219.

45 The standard example for a bronze votive standing in for a ‘real’ sacrifice is the votive gift by the people of Orneae at Delphi, who dedicated a bronze statue group of a sacrificial procession as a fulfilment of their vow of daily sacrifices to Apollo. See Paus. 10, 18, 4. The statue group’s base has been tentatively identified; see Bumke 2004, 161–166 (with extensive bibliography in n. 894).

46 See Eckstein 1969, 52.

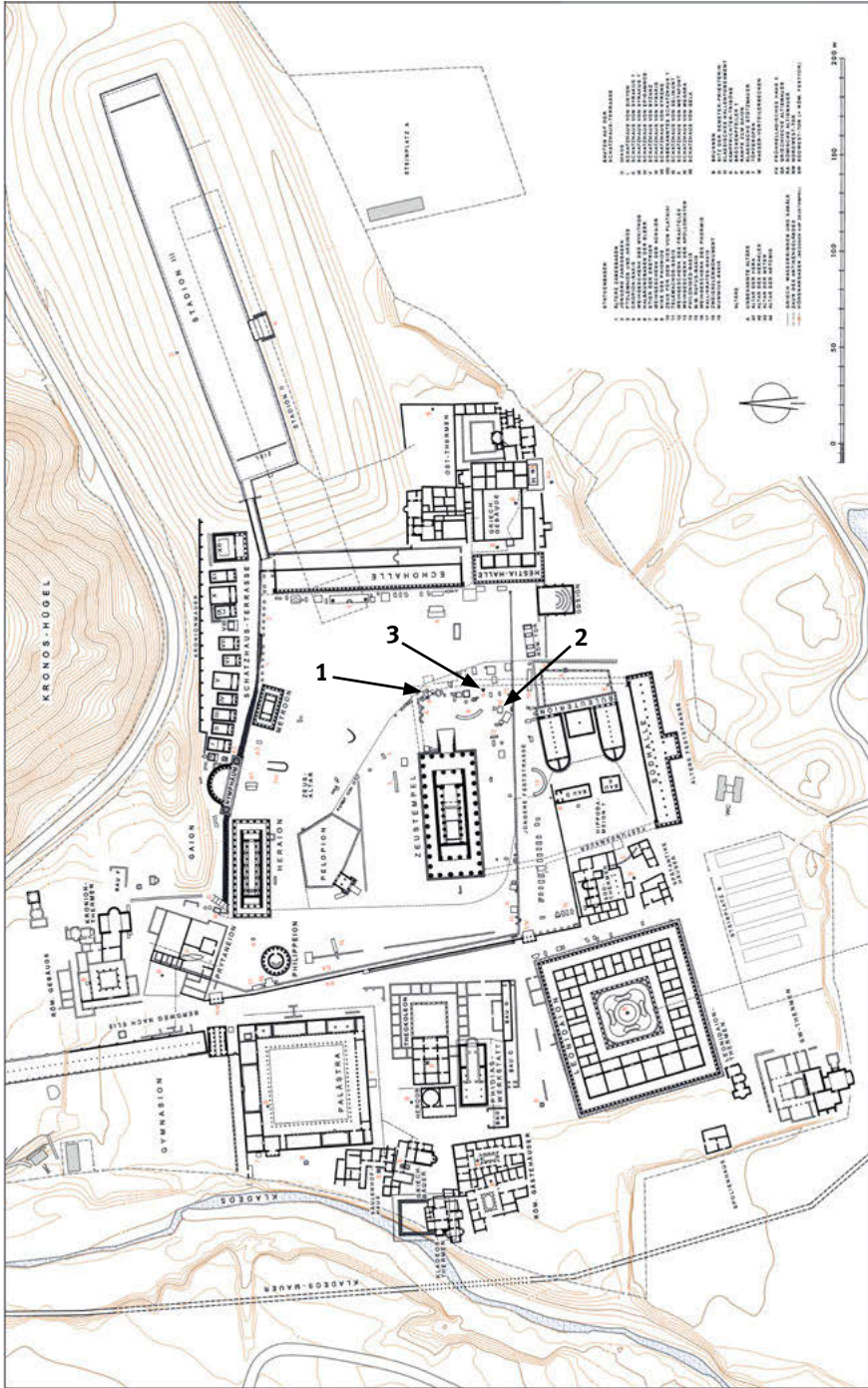


Fig. 2: Plan of the Sanctuary of Zeus (Eretrian bull: 1; Plataian Zeus: 2; Nike of the Messenians and Naupactians: 3).

III The Plataean Zeus

This leads directly to the third case-study: the Plataean Zeus, of which we have a mention in Herodotus, a description by Pausanias and its base (Fig. 3).⁴⁷ As Pausanias tells us, the collective offering of the victorious cities that fought against the Persians at Plataea is a statue of Zeus. The dimensions and the oblong shape of the base point to a colossal statue in a striding pose, probably in a *promachos* scheme similar to that of the famous Artemision Zeus. The choice of iconography is just as unspecific and universal as the Eretrians' choice of a bull: an image of Zeus in a sanctuary of Zeus. Incidentally, Pausanias' description of the Plataean Zeus is integrated into a long passage devoted specifically to statues of Zeus who stand in front of the temple. In Pausanias' text, the Plataean Zeus is one of many other statues of Zeus, and this must also have been the case at the time of its erection. What makes this statue so special is not its iconography but its colossal height. Herodotus tells us about its height of 10 cubits (around 4.50 m). Scholars have occasionally tried to read the attacking pose of Zeus as a reference to the victorious battle that motivated this tithe offering.⁴⁸ Yet images of striding Zeus are so common in the Archaic and early Classical sanctuary of Olympia that there is nothing specific about the choice of such a pose for the Plataea-Zeus. The attacking pose simply provides a good characterisation of this mighty god. Again, the offering does not allude in any specific way to the Greeks' victory over the Persians as its cause, nor even to victory in general.⁴⁹ Representing the identity of the receiving god again proves much more crucial than referencing the cause of the offering.

⁴⁷ Hdt. 9, 81; Paus. 5, 23, 1–3. For the base see Eckstein 1969, 23–26. On the monument in general see Gauer 1968, 96–97; Scott 2010, 170–175; Duffy 2018, 161–163 n. 81. On the spatial context of this and other 'political' monuments in front of the temple, see the elucidating remarks in Hölscher 2002, 341–342.

⁴⁸ See e.g. Hölscher 2019, 94 (stated in very broad terms, and therefore hardly refutable): the Plataean Zeus in Olympia and the Plataean Poseidon in Isthmia, both presumably shown in an attacking pose, would represent Greek military power on land and sea in very broad terms.

⁴⁹ The same may be said about the victory offering erected by the coalition on the same occasion at the Isthmian sanctuary of Poseidon: a statue of Poseidon (see Hdt. 9, 81; Gauer 1968, 98; Mylonopoulos 2003, 192, with further bibliography in n. 284). Again, the only specification given by Herodotus in his mention of this offering concerns its height of 7 cubits (around 3 m), not its iconography, perhaps because it was not in any way particular. However, the collective tithe offerings erected in Delphi after the naval battle of Salamis *did* include an iconographic reference to the corresponding victory: the 12 cubits high statue of Apollo held an akrostolion in his hand (Hdt. 8, 121), which is obviously a reference to the naval battle. In his most recent account of the history of victory offerings in Classical Greece, T. Hölscher sees in this iconographic choice of a reference to a singular historical event, instead of one of Apollo's timeless usual attributes, a fundamental new development (Hölscher 2019, 93–94). As witnessed by the appearance of aphlasta in vase-painting and also by its use to describe the statue of the victorious general Maiandrios set up at Samos after the battle at Eurymedon, this victory offering after Salamis would have been hugely influential (see Hölscher 2019, 94 n. 17 with further bibliography). Obviously, it is difficult to assess whether, among those collective victory offerings from the Persian wars showing nothing but the receiving god, the Salaminian Apollo erected in Delphi is rather the exception that confirms the rule (as posited here), or the beginning of a fundamental change

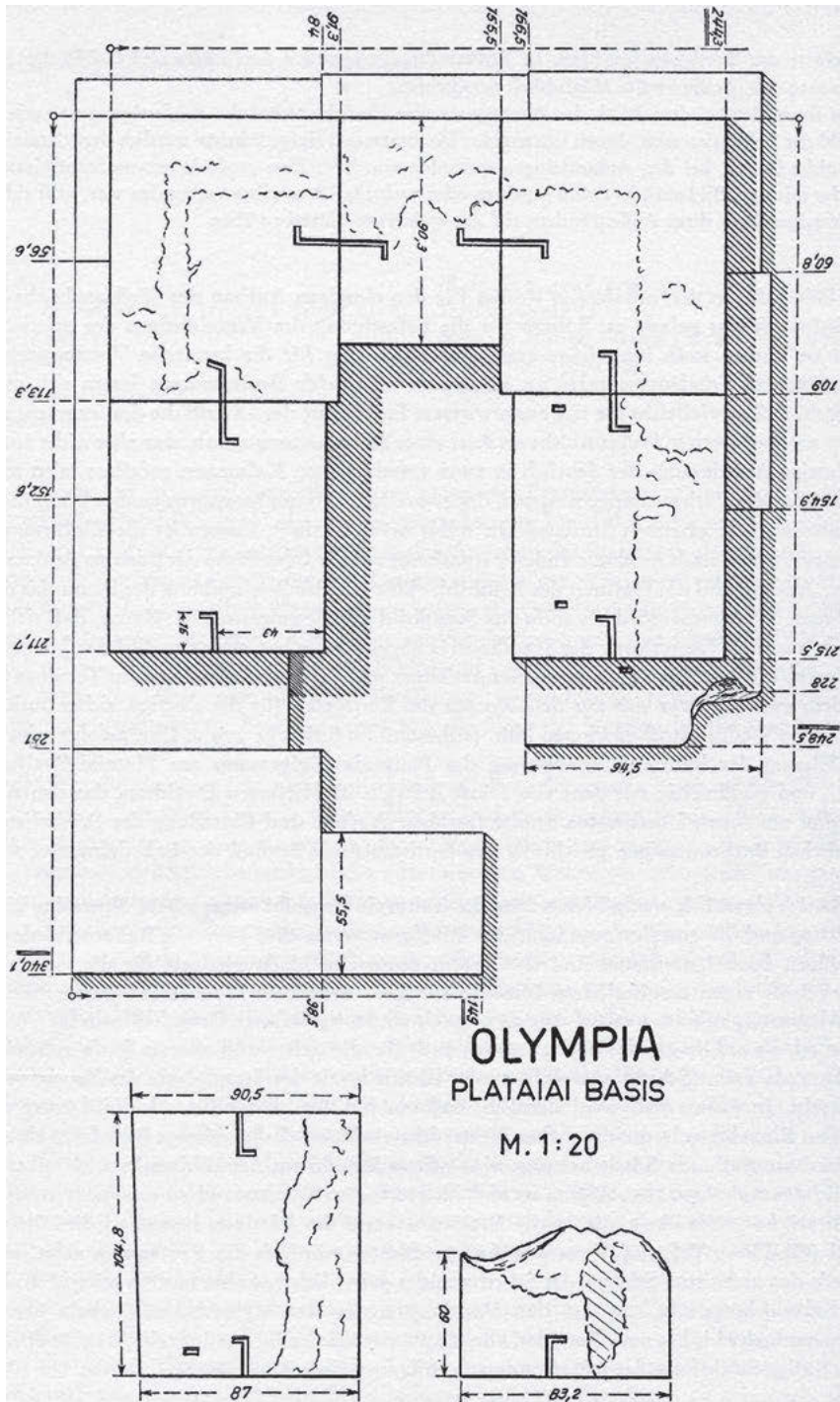


Fig. 3: Base of the Plataian Zeus, shortly after 479 BC.

Offerings of the kind represented by the Plataean Zeus are akin to the principle of coinage: they endow to material value a certain form that both makes this material value correspond to a cultural or religious one, and makes this value countable. Indeed, where you might give a precise evaluation of the value of a certain amount of coins by counting them, the value of an offering like the Plataean Zeus may well be judged by its absolute height – precisely the information given by Herodotus on that tithe offering. In the choice of a suitable iconography for a statue offering, references to the identity of the receiving divinity and the giving city prove much more important than the references to the cause of the dedication. Again, we find the same principles in coinage: although the most common cause for a city to issue coins might have been an extraordinary need of money, such as a military campaign or the construction of a monumental temple, these immediate causes for coins' production tend not to be alluded to in the coins' iconography. Instead, motifs that encapsulate the city's identity and that of the main divinity guaranteeing the city's good fortune, and therefore the coins' long-term worth, are by far more popular topics for thematization. Depicting the city's poliadic divinity on a coin is the most obvious iconographic choice for meeting this criterion of transporting both the city's identity and the status of its divine patronage. In the same way, two iconographic choices prove most popular for statue offerings in a sanctuary: either the image of the receiving god, or the image of the dedicating individual or political community.⁵⁰ We find numerous examples of both in Olympia. The many statues of Zeus himself establish the most direct connection between the offering and the receiving god. The well-known Argive group of Nestor and the twelve Achaean heroes ready to affront Hector provides an example of the other option of alluding to the identity of the dedicating political community.⁵¹ Indeed, the Achaean heroes of this sculptural group are obviously a representation of the people of Argos transposed to the level of myth. The ideal iconographic choice for a statue offering, however, would combine both options: an allusion to the identity of the receiving god, *and* an allusion to the identity of the dedicating city. An example of this mixed case would be the Athenian monument of the goddess Athena set up on top of a palm tree, dedicated to the Delphic Apollo after the Athenian victory over the Persians at the Eurymedon, with the figure of Athena representing the side of the dedicator and the palm tree representing the side of the receiving god Apollo.⁵²

(as in Hölscher's narrative). The remainder of this chapter may (or may not) convince the reader that the Salaminian Apollo – with the incisive remarks of Hölscher in mind – clearly broadens the range of possibilities that we should expect for the iconography of Classical victory offerings, but does not constitute a fundamental turning point in the history of victory offerings.

50 See Bergmann 2019, 120–121.

51 The detailed description by Pausanias (5, 25, 8–10) helped to identify its base. See Eckstein 1969, 27–32; Bumke 2004, 166–171; Neer/Kurke 2019, 82–85 (with further bibliography in n. 104). On similar rows of statues dedicated by single poleis or leagues in late-Achaic and Classical times, see in general Ioakimidou 1997.

52 See Paus. 10, 15, 4–5; Gauer 1968, 105–107; Bultrighini/Torelli 2017, 341–343; Hölscher 2019, 97–98 (with further bibliography in n. 21).

When the dedicators are constituted by an alliance of several cities, as in the case of the great victory monuments set up after the victories over the Persians at Salamis and at Plataea in the great panhellenic sanctuaries of Delphi, Olympia and the Isthmos, an iconographic allusion to the dedicators' identity is much more difficult to ascertain, as there is more than just one dedicating people. Therefore, it is no wonder that the great offerings set up by the Greek coalition after the victory at Plataea in the panhellenic sanctuaries of Delphi, Olympia and the Isthmos addressed only the side of the receiving god in their choice of iconography: a tripod set up on the famous serpent column for the Delphic Apollo,⁵³ a Zeus for the Olympian Zeus, and a Poseidon for the Isthmian Poseidon.⁵⁴ As a consequence, it was the inscription alone that assumed the role of referencing the side of the dedicators in these cases. This bestowed further symbolic value on the list of cities mentioned in the dedicatory inscription: which city or cities are mentioned, which are not, and especially what is their precise order of priority?⁵⁵ In the case of the serpent column, the victory offering set up in Delphi, we still have such a list in our archaeological record. Remarkably, Pausanias is absolutely aware of how charged and delicate the issue of how exactly the list of dedicating cities shall appear on the monument is. Indeed, he gives us precise information about exactly those details that probably mattered most already in the fifth century BC, but seemingly were still relevant in Pausanias' own time (5, 23, 1–3). We learn which cities are mentioned and in what order they appear, with the Lakedaimonians first and the Athenians second. Interestingly, we learn another telling detail: Pausanias notes that the dedicatory inscription is not found where one might expect it, namely on the statue base's front side, but on its right side.⁵⁶ This is a way of playing down the visual prominence of the inscription, and thereby moving this most controversial and potentially conflictual element of that collective victory dedication away from its focal point towards its margins. One may imagine that this was a kind of concession made to those cities which were less prominently placed within that list of dedicators, but also a way of not letting the Lakedaimonians' honour of being the first overshadow the collective monument too much.

⁵³ On this much discussed monument, see most recently Hölscher 2019, 94–96, with a short bibliography in n. 18. With special regard to the inscription, see Steinhart 1997.

⁵⁴ See Hdt. 9, 81; Gauer 1968, 98; Mylonopoulos 2003, 192, with further bibliography in n. 284.

⁵⁵ The story told by Thucydides (1, 132) about the first epigram inscribed into the serpent column on the initiative of Pausanias, the Spartan king and military commander of the Greek army at Plataea, which credits the dedication of the offering and thereby the victory over the Persians to himself alone, gives further proof of how delicate the matter of inscribing that collective offering was. This provocative first epigram would have been changed into the long list of cities after the Spartans (not the allied cities!) protested against this individual address to the god and the self-arrogation of victory.

⁵⁶ Paus. 5, 23, 1: “εἰσὶ δὲ καὶ ἐγγεγραμμένα κατὰ τοῦ βάθρου τὰ δεξιὰ αἱ μετασχούσαι πόλεις τοῦ ἔργου [...]”: “On the right of the pedestal are inscribed the cities which took part in the engagement [...].”

IV The Nike of Paionios

The last case-study, the Nike set up by the Messenians and Naupactians and made by the artist Paionios around 425 BC (Fig. 4a & b),⁵⁷ about half a century later than the offerings previously discussed, offers an example of a tithe dedication to the Olympian Zeus, where the monument's iconography does *not* allude to the identity of the receiver or dedicators, but to victory as the cause of the offering. Indeed, neither an image of Zeus nor the city, but Nike, the personification of victory, appears on top of its triangular shaft. However, this is a wholly generic image of victory, which would fit any specific victorious military campaign. The dedicatory inscription also makes clear that we are dealing with a tithe offering, but it does not even disclose who the enemies were.

Μεσσήνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ
Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων.
(*IvO* 259; *IG* V.1 1568; *IG* IX.1² 3:656)⁵⁸

The Messenians and Naupaktians dedicated to Zeus
Olympios a tithe from their enemies.

Here, there seems to be no attempt by the Messenians to situate precisely in historic time and space their victory commemorated in the monument. The image of a victory coming down from above in order to grant victory celebrates Messenian military glory in general. Any specific victorious military campaign of the past or future is potentially included in this monument. A more specific allusion to the victorious battle of Sphakteria in the Peloponnesian War would have diminished the universal scope of

⁵⁷ Olympia, Archaeological Museum (no inv.). Understandably enough, most publications on this offering focus on the statue (see e.g. Bol 2004, 198–199. 512 fig. 125 [with a selective bibliography]; Dietrich 2021, 168–170). Arguably, the most important publication on the monument as a whole is still Hölscher 1974, with an interpretation re-stated in very compacted form in Hölscher 2019, 128–130. T. Hölscher puts this victory offering in the context of ‘monument rivalries’ between Greek poleis, pointing especially to the Spartan shield with which the Nike of Paionios would enter a kind of agonistic dialogue (Hölscher 1974, 82–83, an idea taken up by publications since then, as e.g. Scott 2010, 95–96; Whitley 2011, 162–165. 176–178; Jim 2014, 188–189; Schröder 2020, 255). For the reconstruction of the triangular pillar base, see Herrmann 1972. See Dittenberger/Purgold 1896, 378–384 n. 259 for the first edition of the inscription.

⁵⁸ The second half of the inscription – the most interesting artist's signature (Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος καὶ τὰ κροτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἑνίκα. “Paionios of Mende made [this] and was victor [in the competition] to make the akroteria for the temple”) – is inscribed in considerably smaller letters, and therefore may not be taken as the mere continuation of the same inscription, although both inscriptions are most probably contemporary (see the squeeze in Dittenberger/Purgold 1896, 379 or the photograph in Hurwit 2015, pl. XIV). On the signature, see e.g. Hölscher 1974, 75–76; *DNO* II 1431 (with further bibliography); Hurwit 2015, 132–133; Reinhardt 2018, 22–23.

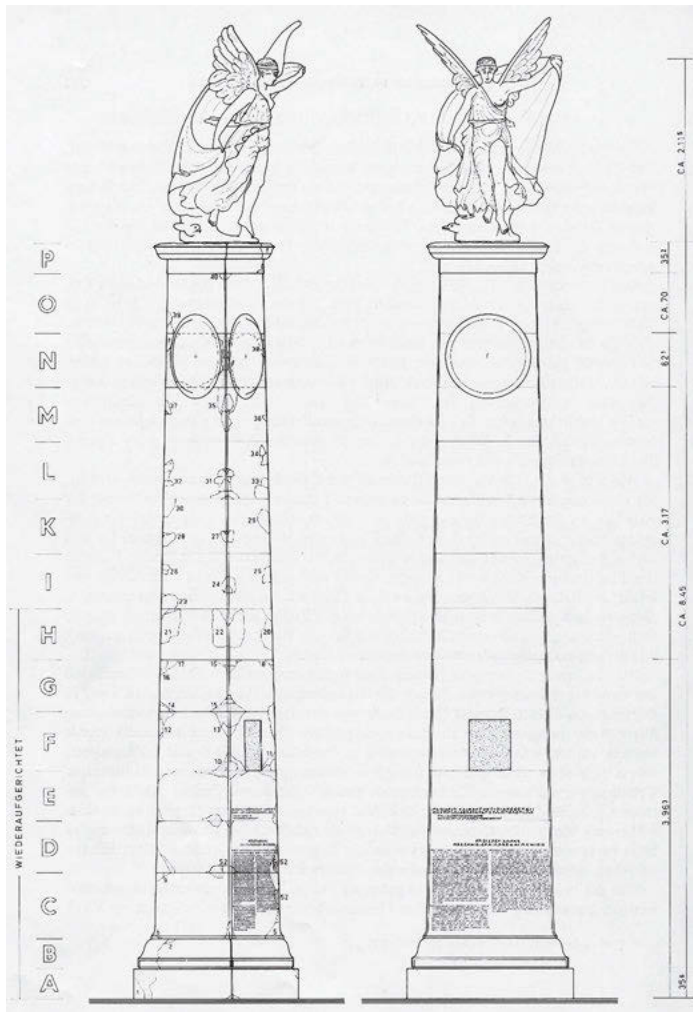


Fig. 4a: Nike of the Messenians and Naupaktians (reconstruction by K. Hermann), around 425 BC.

the victory offering, which was phrased so as to encompass any recent or remote event in the general praise of Messenian military glory.

As a matter of fact, this is precisely what happened in the centuries after the Nike's erection. Indeed, the shaft of the monument was supplemented by another inscription in Hellenistic times, namely the text of the Crisis by the Milesians on a disputed land between Sparta and Messene, which the Milesians gave to the Messenians in their Crisis around 135 BC.⁵⁹ This diplomatic success of the Messenians over the Lakedaimonians is materially and symbolically attached to the then 300-year-old Messenian victory offering, making the Nike flying down from the high pillar announce not only the

⁵⁹ *IvO* 52. On the placement of this inscription and its implications from an archaeological point of view, see von Hesberg 2009, 33–34, 37 fig. 10–11.

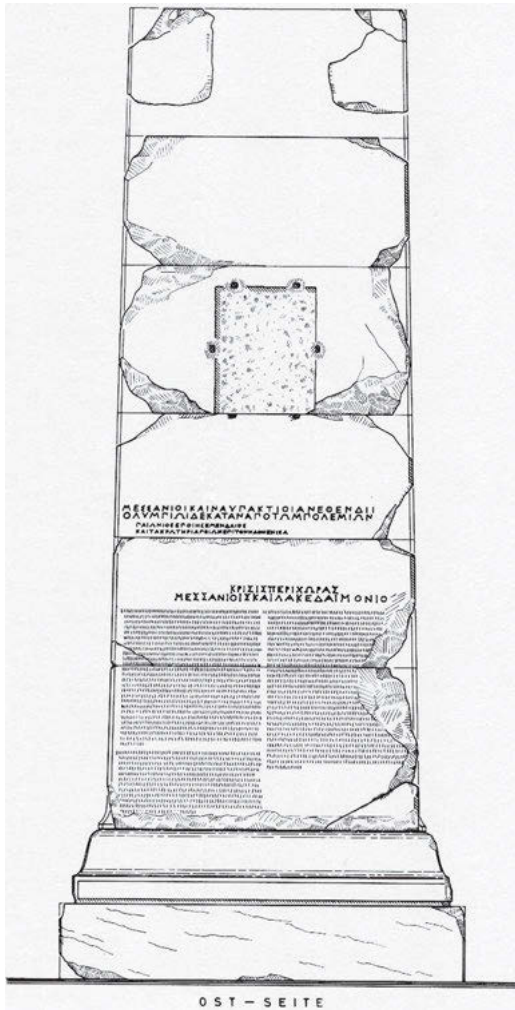


Fig. 4b: Inscribed front of the triangular base (reconstruction by K. Hermann), with later addition of a Milesian Crisis-inscription (around 135 BC) and a now lost inscribed bronze plate of unknown date.

past victory over the Lakedaimonians at Sphakteria, but also their present ‘victory’ in the Milesian Crisis. The Milesian Crisis inscription thus functions as an actualisation of the monument. However, even without such an actualisation, the victory offering of the Messenians would show the city’s victory for any contemporary or later spectator as something happening here and now, or, in the words of my title, it would present the Messenian victory of the past as present. Indeed, through its iconography – a Nike on her way down to earth in order to announce victory – this statue is intrinsically bound to the very moment of victory, in late fifth century as well as later times.

There is, obviously, no causal relation of any kind between the Messenian victory over Sparta at Pylos and the Milesian Crisis four centuries later. Suggesting a connection by placing this Hellenistic inscription on the Classical victory monument would count, from a modern historical point of view, as a misuse of history for the

sake of propaganda. However, in the panhellenic sanctuaries, this is absolutely common practice. The nearby Plataean Zeus would provide another telling example. As Pausanias tells us, a bronze tablet inscribed with the text of the Thirty Year Peace treaty between Athens and Sparta from 446/445 BC was attached to its base.⁶⁰ Here, it is easy to find a good reason for this placement. The copy of the peace-treaty set up in the Olympian sanctuary, and thereby placed under the protection of the Olympian Zeus, seeks to establish connection with the Athenian-Spartans' victory at Plataea, presenting thereby a paradigmatic and most successful example of solidarity between both cities from the past. In this case, we would say, the connection between the new inscription and the existing monument does make historic sense.⁶¹ However, other comparable examples make much less sense to the modern conception of history. For example, the Athenian stoa built in Delphi to house the spectacular spoils captured by the Athenians from the Persian bridge over the Hellespont – the *aphlasta* of the Persian ships and the ropes that held them together – was later adorned by other spoils from later Athenian military campaigns, above all shields captured from the Peloponnesians at the beginning of the Peloponnesian war.⁶² Spoils from a war *against* Sparta are thus integrated into a monument originally built on the occasion of the Persian wars, in which Athens and Sparta were allies. Here again, it is probably more reasonable to take this accumulation of spoils from wholly unconnected military events as a normal occurrence, instead of ascribing a motivation specifically to Athenian imperialism, as modern interpreters might be inclined to do.

The Marathon monument in Delphi, known through Pausanias' description⁶³ to include statues of Athena, Apollo, Miltiades and the Eponymous Heroes, is another

60 Paus. 5, 23, 4: “ἔστι δὲ πρὸ τοῦ Διὸς τούτου στήλη χαλκῆ, Λακεδαιμονίων καὶ Ἀθηναίων συνθήκας ἔχουσα εἰρήνης ἐς τριάκοντα ἐτῶν ἀριθμόν.” (“In front of this Zeus there is a bronze slab, on which are the terms of the Thirty-years Peace between the Lacedaemonians and the Athenians.”)

61 Although nothing more specific may be said on this, it may be noted that, on the base of the Eretrian bull, a bronze tablet now lost was attached too, which was added to the existing Eretrian votive monument. It seems reasonable to speculate that this inscription had to do with some later illustrious event in connection with the city of Eretria, and provided thus a kind of actualisation of this long-standing monument.

62 On the Stoa of the Athenians at Delphi, see Amandry 1953, 33–121; Gauer 1968, 101–102; Kuhn 1985, 269–287; Bultrighini/Torelli 2017, 319–320; Hölscher 2019, 97. On the inscription (*IG* I³ 1464) on the *krepis*, see Dietrich/Fouquet/Reinhardt 2020, 131–133 (J. Fouquet). See also Pausanias' description of the Stoa of the Athenians at Delphi (10, 11, 6), who presents it as a hall built in order to house spoils taken from the Lakedaimonians. The mixture of offerings from different Athenian victories seemingly made this well-informed visitor confuse its original purpose.

63 Paus. 10, 10, 1–2: “[1] τῷ βάθρῳ δὲ τῷ ὑπὸ τὸν ἵππον τὸν δούρειον δὴ ἐπίγραμμα μὲν ἔστιν ἀπὸ δεκάτης τοῦ Μαραθωνίου ἔργου τεθῆναι τὰς εἰκόνας: εἰσὶ δὲ Ἀθηναῖα τε καὶ Ἀπόλλων καὶ ἀνὴρ τῶν στρατηγησάντων Μιλτιάδης: ἕκ δὲ τῶν ἡρώων καλουμένων Ἐρεχθεὺς τε καὶ Κέκροψ καὶ Πανδίων, οὗτοι μὲν δὴ καὶ Λεῶς τε καὶ Ἄντιοχος ὁ ἐκ Μήδης Ἡρακλεῖ γενόμενος τῆς Φύλαντος, ἔτι δὲ Αἰγεύς τε καὶ παιδῶν τῶν Θησεῶς Ἀκάμας, οὗτοι μὲν καὶ φυλαῖς Ἀθηνησιν ὀνόματα κατὰ μάντευμα ἔδοσαν τὸ ἐκ Δελφῶν: ὁ δὲ Μελάνθου Κόδρος καὶ Θησεὺς καὶ Νηλεὺς ἔστιν, οὗτοι δὲ οὐκέτι τῶν ἐπωνύμων εἰσὶ.

example where later additions in the monument's *longue durée* seem to pervert its original design and purpose and to make the interpreter suspect inglorious Athenian opportunism.⁶⁴ Indeed, statues of the Macedonian kings Antigonos and Demetrios, and later of the Egyptian king Ptolemaios, were added to the monument when these kings were granted the honorary title of Eponymous Hero by the city of Athens. Pausanias, in his description of this monument including its later additions, is absolutely aware of the pragmatic background of the inclusion of Hellenistic kings, but there is no indication that this would have diminished his esteem for the monument. Although Pausanias is well-known for his general lack of interest in monuments of the Hellenistic and Roman periods, he does mention these Hellenistic additions to a Classical monument, seemingly for the simple reason that he takes these additions to be an integral part of that monument. Alternatively, the later addition of new statues may have had an intrinsic value for Pausanias by providing a proof of the monument's long life and effectiveness? In any case, in the eyes of the second century AD author, there is no perversion here.

If the Messenian victory monument had been more explicit in referencing the corresponding battle of Sphakteria against the Lakedaimonians through iconography and the wording of the original inscription, it would have been less open to incorporate the Hellenistic Crisis inscription. Likewise, if the collective tithe offering of the Greek cities that fought at Plataea had made iconographic choices which related to that specific victory over the Persians instead of simply representing Zeus, the monument would have been less attractive as a placement for the peace treaty of thirty years between Athens and Sparta. Specifying the historic context of a victory offering by means of iconography and inscriptional wording, in order to preserve the memory of the glories of the past, weakens the monument's ability to incorporate the glories of the future and thus to perpetuate glory. It may reduce its effectiveness as a *lieu de mémoire* in the *longue durée*.

[2] τοὺς μὲν δὴ κατελεγεμένους Φειδίας ἐποίησε, καὶ ἀληθεῖ λόγῳ δεκάτη καὶ οὗτοι τῆς μάχης εἰσὶν: Ἀντίγονον δὲ καὶ τὸν παῖδα Δημήτριον καὶ Πτολεμαῖον τὸν Αἰγύπτιον χρόνῳ ὕστερον ἀπέστειλαν ἐς Δελφούς, τὸν μὲν Αἰγύπτιον καὶ εὐνοίᾳ τινὶ ἐς αὐτόν, τοὺς δὲ Μακεδόνας τῷ ἐς αὐτοὺς δέει. ("[1] On the base below the wooden horse is an inscription which says that the statues were dedicated from a tithe of the spoils taken in the engagement at Marathon. They represent Athena, Apollo, and Miltiades, one of the generals. Of those called heroes there are Erechtheus, Cecrops, Pandion, Leos, Antiochus, son of Heracles by Meda, daughter of Phylas, as well as Aegeus and Acamas, one of the sons of Theseus. These heroes gave names, in obedience to a Delphic oracle, to tribes at Athens. Codrus however, the son of Melanthus, Theseus, and Neleus, these are not givers of names to tribes. [2] The statues enumerated were made by Pheidias, and really are a tithe of the spoils of the battle. But the statues of Antigonos, of his son Demetrios, and of Ptolemy the Egyptian, were sent to Delphi by the Athenians afterwards. The statue of the Egyptian they sent out of good-will; those of the Macedonians were sent because of the dread that they inspired.")

64 On the Marathon monument erected some 30 years after the actual battle, see Gauer 1968, 65–70; Kron 1976, 215–227; Ioakimidou 1997, 66–77. 179–200; Jung 2006, 96–108; Bultrighini/Torelli 2017, 293–298; Hölscher 2019, 105–106.

However, the historic narratives of victorious battles that are notoriously missing in the materialised memory of inscribed victory monuments may be supplemented by oral history. The victory offering of the Messenians erected after the victorious battle of Sphacteria avoids specific reference to the city's past victory and presents instead Messenian military glory as something of a never-ending presence. But this ever-present victory monument provides an opportunity for visitors of the sanctuary to recall and recount the past glorious deeds of the Messenians and thus to re-produce those historic narratives that had no place in the materialised memory of the monument. The same may be said of the Spartan shield or the Plataean Zeus.

As a matter of fact, this is exactly what Pausanias does in his description. Within his description of the temple of Zeus, when recounting the Spartan shield attached to the roof ridge, he tells us about the Spartan victory – or he would have done it, if he had not already treated this in his description of Attica, as he says. Pausanias makes a connection with the historic event, while the text of the dedicatory inscription relates only to the dedicated object itself. Moreover, Pausanias often mentions things that he heard from guides at major sites, such as Olympia. Such local experts⁶⁵ would thus supplement victory offerings with those historical narratives that did not enter materialised memory, but on which such monuments may possibly have counted from the start.

However, between Pausanias and the victory monuments of the fifth century, a major development concerning strategies of memorisation had taken place, namely the rise of historiography as a new generic tradition that would in the long run replace epic literature as a foremost medium for cultural memory.⁶⁶ As I have tried to show, the focus on the object and its biography as a general trait of dedicatory inscriptions

⁶⁵ On those local experts in Pausanias, see Hutton 2005, 245–247; Jones 2001 (with earlier literature); Habicht 1985, 145–148.

⁶⁶ It is important to note that the victory offerings discussed here were erected *before* the rise of historiography as we know it from Herodotus and Thucydides – at a time when, next to precursors of Herodotus such as Hecataeus, other modes of relating to (and making sense of) the past were still dominating the field in Greek literature (see Grethlein 2010). This marks a difference from T. Hölscher's scholarly engagement with those same monuments. Indeed, he sees the development of victory monuments in fifth century BC and the rise of historiography within the same broad cultural-historical context. Accordingly, T. Hölscher focusses his account of the evolution of victory monuments on the few specific historic references to the respective battles that can be found among early Classical victory monuments, whereas I would rather stress their general *lack* of historic specificity. Among the votive offerings erected by the Greek coalition after the Persian Wars, for example, his chief example is the Salaminian Apollo holding an akrostolion in his hand, and not those other collective tithe offerings which do not make any iconographic reference to the victory battle (see above n. 42). Despite this important difference in the evaluation of the same monuments, we agree upon the general principle that what matters about the past is the present. See Hölscher 2019, 90: "Die politischen Denkmäler bezeugen ein neues Bewusstsein für die Bedeutung der eigenen Gegenwart im Verhältnis zu früheren Zeiten; insofern stehen sie in einem Zusammenhang mit der Entstehung der Geschichtsschreibung. Was wir aber die Entdeckung der 'Geschichte' im 5. Jahrhundert nennen, war nicht eine Entdeckung der Vergangenheit, sondern der Gegenwart."

on classical victory monuments, even in the most simple form ‘x dedicated to y, taken from z’, belongs to an epic as well as a tragic literary tradition. For the many historic excurses found in Pausanias’ *Periegesis*, memory-loaded objects are essential too, as these typically trigger such excurses. But the kind of historical narratives provided by Pausanias on these occasions belong to the tradition of historiography more than they do in the older tradition of epics. Indeed, Pausanias often discusses several versions of the same event or stories on the same object told by different people, sometimes opting for one account over another for reasons of plausibility and sometimes leaving them as competing versions side by side. This critical attitude is typical of ancient historiography. Pausanias’ description of the Nike of the Messenians is a case where he provides more than one version behind the same monument: while the Messenians themselves declare that their offering came from the battle of Sphakteria (which we know best from Thucydides), Pausanias prefers to link this victory monument to a war against the Arcarnanians and Oeniadae (Paus. 5, 26, 1).⁶⁷ But one may also ask a more general question. Are Pausanias’ constant efforts to establish the link between those long-living objects found in sanctuaries and the great narrative of Greek history not themselves an outcome of historiography having long become the leading medium of memory? This intention seems somehow disturbingly similar to modern historians’ perspectives on ancient objects, while the objects and their inscriptions themselves often provide no clue for that linkage.

V Conclusion

To sum up what has been said about the four case-studies, I would like to conclude by emphasising the following points:

- (1) All classical victory offerings discussed here were designed not for ephemeral presentation, such as Archaic weapon offerings mounted on wooden posts, but in order that they would enjoy an enduring presence in the sanctuary. As valuable and seemingly esteemed monumental *parure* of the sanctuary, they survived until the times of Pausanias, thus having a remarkably long life.
- (2) As monuments in the *longue durée*, they seem predestined to store in themselves the memory of successful deeds from the past. However, neither their iconographies nor their inscriptions show significant efforts to situate the respective victory in a historic time and space. The focus of these monuments is never the past, but always the present.
- (3) Instead of providing the story that led to the victory dedication, the inscriptions relate only to the dedicated object itself, whether providing brief biographies of the objects involved, naming the artist responsible for the object’s production, or

⁶⁷ *DNO* II 1430.

naming the previous stages in the object's succession of ownerships that lead to its final destination as the property of the god. This is at least the kind of information provided by the standard formula "x dedicated it to y, taken from z" in more or less elaborate form. This focus on objects' biographies in dedicatory inscriptions creates a link to a category of mythical objects with a long history of successive transmissions that play an essential role in epic and tragic literature – the classical genres for preserving cultural memory.

- (4) Concerning the iconography of victory offerings, referencing the victorious battle specifically has just as little importance as its lack of reference in the inscriptions. What rather seems important is that the images should relate to the identity of the receiving god, that of the dedicating city, or – in the best case – both at once. It is only in the late fifth century that the Messenians instead chose to refer to victory by erecting a flying Nike.
- (5) That the specific victorious battle for which a victory offering was erected plays no significant role in its iconography and inscriptional content does not necessarily mean that this was thought to be completely irrelevant. The historical narratives that the victory monuments themselves *did not* provide may well have been supplemented through oral history, and the dedicating cities might have counted on this right from the start. Indeed, for their ability to store and perpetuate memory, the fifth-century victory offerings would need the help of interpreters, such as those local experts often mentioned by Pausanias in his *periegesis*. The dedicated objects' main function regarding memory would thus be to trigger those historical narratives.
- (6) The iconographic openness and lack of specificity concerning the commemorated victory enabled classical victory offerings to incorporate the memory of later illustrious events too, through the addition of new inscriptions to existing monuments. Such later additions are also a kind of actualisation of the victory offering.
- (7) Pausanias' descriptions of 600-year-old victory offerings show how remarkably successful the strategy of storing the memory of past deeds in long-living inscribed objects was. However, his constant attempts to create the link between the object and Greek history, and to provide historical narratives missing in the dedications themselves, can also be explained by looking to a medium of memory that was just about to develop in the period in which the discussed victory offerings were erected, namely ancient historiography.

Bibliography

- Akujärvi, Johanna (2005), *Researcher, Traveller, Narrator. Studies in Pausanias' Periegesis* (Studia Graeca et Latina Lundensia 12), Stockholm.
- Alcock, Susan E. (1993), *Graecia Capta. The Landscapes of Roman Greece*, Cambridge.
- Alcock, Susan E. (1996), "Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias", in: Jean Bingen (ed.), *Pausanias Historien. Huit exposés suivis de discussions* (Vandoeuvres – Genève, 15–19 août 1994), Geneva, 241–267.
- Alcock, Susan E./Cherry, John F./Elsner, Jaś (eds.), *Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford.
- Amandry, Pierre (1953), *Fouilles de Delphes II: La colonne des Naxiens et le portique des Athéniens*, Paris.
- Ambaglio, Delfino (2004), "Il peso del ricordo nella 'Periegesis' di Pausania", in: Umberto Laffi, Francesco Prontera and Biagio Virgilio (eds.), *Artissimum memoriae vinculum: scritti di geografia storica e di antichità in ricordo di Gioia Conta*, Florence, 9–24.
- Arafat, Karim W. (1996), *Pausanias' Greece: Ancient Artists and Roman Rulers*, Cambridge.
- Azoulay, Vincent (2012), "Du paradigme du don vers une anthropologie pragmatique de la valeur", in: Pascal Payen and Évelyne Scheid-Tissinier (eds.), *Anthropologie de l'Antiquité: anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, 17–42.
- Baitinger, Holger (2001), *Die Angriffswaffen aus Olympia* (Olympische Forschungen 29), Berlin.
- Baitinger, Holger (2011), *Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern*, Mainz.
- Baitinger, Holger (2019), "Commemoration of War in Archaic and Classical Greece. Battlefields, Tombs and Sanctuaries", in: Maurizio Giangliulo, Elena Franchi and Giorgia Proietti (eds.), *Commemorating War and War Dead, Ancient and Modern*, Stuttgart, 131–145.
- Bearzot, Cinzia (1995), "L'epigramma come fonte storica in Pausania", in: Luigi Belloni, Guido Milanese and Antonietta Porro (eds.), *Studia classica Iohanni Tarditi oblate*, Milano, 695–710.
- Bergmann, Birgit (2019), "Beyond Victory and Defeat. Commemorating Battles Prior to the Persian Wars", in: Maurizio Giangliulo, Elena Franchi and Giorgia Proietti (eds.), *Commemorating War and War Dead, Ancient and Modern*, Stuttgart, 111–129.
- Bingen, Jean (ed.) (1996), *Pausanias Historien. Huit exposés suivis de discussions* (Vandoeuvres – Genève, 15–19 août 1994), Geneva.
- Bol, Peter C. (1978), *Großplastik aus Bronze in Olympia* (Olympische Forschungen 9), Berlin.
- Bol, Peter C. (ed.) (2004), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*, Mainz.
- Borg, Barbara (1991), *War Memorials from Antiquity to the Present*, London.
- Bowie, Ewen L. (1996), "Past and Present in Pausanias", in: Jean Bingen (ed.), *Pausanias Historien. Huit exposés suivis de discussions* (Vandoeuvres – Genève, 15–19 août 1994), Geneva, 207–240.
- Bowie, Ewen L. (2010), "Epigram as Narration", in: Manuel Baumbach, Andrej Petrovic and Ivana Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 313–384.
- Brouillet, Manon/Carastro, Cléo (2018a), "Parures divines: puissances et constructions homériques de l'objet", in: Manon Brouillet and Cléo Carastro (eds.), *Place aux objets! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne* (Mètis N.S. 16), 85–106.
- Brouillet, Manon/Carastro, Cléo (eds.) (2018b), *Place aux objets! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne* (Mètis N.S. 16).
- Bultrighini, Umberto/Torelli, Mario (2017), *Pausania. Guida della Grecia. Libro X: Delfi e la Focide* (commented by U. Bultrighini and M. Torelli, text established and translated by U. Bultrighini), Milano.
- Bumke, Helga (2004), *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 32), Berlin.

- Canevaro, Lilah G. (2019), "Commemoration through Objects? Homer on the Limitations of Material Memory", in: Maurizio Giangiulio, Elena Franchi and Giorgia Proietti (eds.), *Commemorating War and War Dead, Ancient and Modern*, Stuttgart, 95–109.
- Casevitz, Michel (1998–2005), *Pausanias. Description de la Grèce*, Paris
- Casevitz, Michel/Pouilloux, Jean (1999), *Pausanias. Description de la Grèce, Livre V: L'Élide 1* (commented by A. Jacquemin, texte established by M. Casevitz, translated by J. Pouilloux), Paris.
- Casevitz, Michel/Pouilloux, Jean/Jacquemin, Anne (2002), *Pausanias. Description de la Grèce, Livre VI: L'Élide 2* (commented by A. Jacquemin, texte established by M. Casevitz, translated by J. Pouilloux), Paris.
- Chamoux, François (2001), "Les épigrammes dans Pausanias", in: Denis Knoepfler and Marcel Piérart (eds.), Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000 (Actes du colloque de Neuchâtel et de Fribourg (18–22 septembre 1998) autour des deux éditions en cours de la Périégèse), Geneva, 79–91.
- Clairmont, Christoph W. (1982), "Sparta's 'Golden Phiale' at Olympia", in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 48, 79–85.
- Crielaard, Jan-Pierre (2003), "The cultural biography of material goods in Homer's epics", in: *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 7, 49–62.
- De Angelis, Francesco (2000), "De luoghi e della memoria. Pausania, Filopemene e la fruizione della *Periegesis*", in: Orietta Dora Cordovana and Marci Galli (eds.), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Catania, 37–56.
- Dietrich, Nikolaus (2018), *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Berlin.
- Dietrich, Nikolaus (2021), "Die Aphrodite von Knidos und das Problem der Nacktheit in der griechisch-römischen Kunst", in: Henriette Hofmann, Barbara Schellewald, Sophie Schweinfurth and Gerald Wildgruber (eds.), *Enthüllen und Verbergen in der Vormoderne / Revealing and Concealing in the Premodern Period* (Eikones-Buchreihe), Munich, 155–178.
- Dietrich, Nikolaus/Fouquet, Johannes/Reinhardt, Corinna (2020), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Materiale Textkulturen 29), Berlin. (online: DOI: 10.1515/9783110645422)
- Dittenberger, Wilhelm/Purgold, Karl (1896), *Olympia: die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung (Textband 5): Die Inschriften von Olympia*, Berlin.
- Duffy, Xavier (2018), *Commemorating Conflict: Greek Monuments of the Persian Wars*, Oxford.
- Eckstein, Felix (1969), *Anathemata. Studien zu den Weihgeschenken strengen Stils im Heiligtum von Olympia*, Berlin.
- Egg, Markus/Naso, Alessandro/Rollinger, Robert (eds.) (2016), *Waffen für die Götter. Waffenweihungen in Archäologie und Geschichte* (Akten der internationalen Tagung am Institut für Archäologien der Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck, 6.–8. März 2013), Mainz.
- Elsner, Jaś (1992), "Pausanias: a Greek pilgrim in the Roman world", in: *Past & Present* 135, 3–29.
- Elsner, Jaś (1994), "From pyramids to Pausanias and Piglet: Monuments, travel and writing", in: Simon Goldhill and Robin Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 224–254.
- Elsner, Jaś (2001), "Structuring 'Greece': Pausanias's *Periegesis* as a literary construct", in: Susan E. Alcock, John F. Cherry and Jaś Elsner (eds.), *Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, 3–20.
- Elsner, Jaś/Squire, Michael S. (2016), "Sight and memory: the visual art of Roman mnemonics", in: Michael S. Squire (ed.), *Sight and the Ancient Senses*, New York, 180–204.
- Frateantonio, Christa (2009), *Religion und Städtekonkurrenz. Zum politischen und kulturellen Kontext von Pausanias' "Periegesis"*, Berlin.
- Frielinghaus, Heide (2011), *Die Helme von Olympia. Ein Beitrag zu Waffenweihungen in griechischen Heiligtümern* (Olympische Forschungen 33), Berlin.

- Gallavotti, Carlo (1978a), "Le copie di Pausania e gli originali di alcune iscrizioni di Olimpia", in: *Bolletino Classico* 26, 3–27.
- Gallavotti, Carlo (1978b), "Postille alle iscrizioni del quinto libro di Pausania", *Bolletino Classico* 26, 28–38.
- Gallavotti, C. (1979), "Iscrizioni di Olimpia nel sesto libro di Pausania", in: *Bolletino Classico* 27, 3–29.
- Gangloff, Anne (ed.) (2013a), *Lieux de mémoire en Orient grec à l'époque impériale*. Bern
- Gangloff, Anne (2013b), "Mémoires et lieux de mémoire dans l'antiquité gréco-romaine", in: Anne Gangloff (ed.), *Lieux de mémoire en Orient grec à l'époque impériale*. Bern, 1–21.
- Gauer, Werner (1968), *Weihgeschenke aus den Perserkriegen* (Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 2), Tübingen.
- Georgopoulou, Maria/Guilmet, Céline/Pikoulas, Yanis/Staikos, Konstantinos/Tolias, George (eds.) (2007), *Following Pausanias: the Quest for Greek Antiquity*, transl. by Deborah Kazazi, Kotinos.
- Gernet, Louis (1968), *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris.
- Goldmann, Stefan (1991), "Topoi des Gedenkens. Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft", in: Anselm Haverkamp (ed.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M., 145–164.
- Graells i Fabregat, Raimon (forthcoming), *Die Panzer von Olympia* (Olympische Forschungen), Berlin.
- Grethlein, Jonas (2006), *Das Geschichtsbild der Ilias. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive*, Göttingen.
- Grethlein, Jonas (2008), "Memory and Material Goods in the Iliad and the Odyssey", in: *Journal of Hellenic Studies* 128, 27–51.
- Grethlein, Jonas (2010), *The Greeks and Their Past: Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge.
- Grigoropoulos, Dimitris/Di Napoli, Valentina/Evangelidis, Vasilis/Camia, Francesco/Rogers, Dylan/Vlizon, Stavros (2017), "Roman Greece and the 'Mnemonic Turn'. Some Critical Remarks", in: Tamara Dijkstra, Inger Kuin, Muriel Moser and David Weidgenannt (eds.), *Strategies of Remembering in Greece under Rome (100 BC–100 AD)*, Leiden, 21–36.
- Guarducci, Margherita (1967), *Epigrafia greca I: caratteri e storia della disciplina, la scrittura greca dalle origini all'età imperial*, Rome.
- Haake, Matthias (ed.), *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte von der Archaik bis in den Hellenismus. Erträge einer internationalen Tagung in Münster* (20.–21. Januar 2006), Stuttgart.
- Habicht, Christian (1984), "Pausanias and the Evidence of Inscriptions", in: *Classical Antiquity* 3, 40–56.
- Habicht, Christian (1985), *Pausanias und seine "Beschreibung Griechenlands"*, Munich.
- Hartmann, Andreas (2010), *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften*, Berlin.
- Heilmeyer, Wolf-Dieter (ed.) (2013), *Mythos Olympia. Kult und Spiele* (Ausstellung Berlin, Martin-Gropius-Bau, 31. August 2012 bis 7. Januar 2013), Munich.
- Herrmann, Klaus (1972), "Der Pfeiler der Paionios-Nike in Olympia", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 87, 232–257.
- von Hesberg, Henner (2009), "Archäologische Charakteristika der Inschriftenträger staatlicher Urkunden – einige Beispiele", in: Rudolf Haensch (ed.), *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der römischen Welt* (Internationales Kolloquium München 2006), Munich, 19–56.
- Higbie, Carolyn (2003), *The Lindian Chronicle and the Greek Creation of their Past*, Oxford.
- Hölscher, Tonio (1973), *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg.
- Hölscher, Tonio (1974), "Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jh. v. Chr.", in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89, 70–111.

- Hölscher, Tonio (1980a), “Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst”, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95, 265–321.
- Hölscher, Tonio (1980b), “Römische Siegesdenkmäler der späten Republik”, in: Herbert A. Cahn and Erika Simon (eds.), *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978, dargestellt von Mitarbeitern, Schülern und Freunden*, Mainz, 351–371.
- Hölscher, Tonio (2002), “Rituelle Räume und politische Denkmäler im Heiligtum von Olympia”, in: Helmut Kyrieleis (ed.), *Olympia 1875–2000*, Mainz, 331–345.
- Hölscher, Tonio (2014), “Monumente der Geschichte – Geschichte als Monument?”, in: Ortwin Dally and Susanne Muth (eds.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*, Berlin, 254–284.
- Hölscher, Tonio (2019), *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Vier Triebfedern kriegerischer Gewalt: Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie* (Münchner Vorlesungen zu Antiken Welten 4), Berlin/Boston.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015), *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Hutton, William (2005), *Describing Greece. Landscape and Literatur in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge.
- Ioakimidou, Chrissula (1997), *Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit*, Munich.
- Jacquemin, Anne (1991), “Delphes au II siècle: Un lieu de la mémoire grecque”, in: Suzanne Saïd (ed.), *Hellenismos: Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Leiden, 217–231.
- Jacquemin, Anne (2001a), “Pausanias, témoin de la religion grecque dans le sanctuaire d'Olympie”, in: Alain Pasquier (ed.), *Olympie* (Cycle de huit conférences organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel du 18 janvier au 15 mars 1999), Paris, 181–213.
- Jacquemin, Anne (2001b), “Pausanias, le sanctuaire d'Olympie et les archéologues”, in: Denis Knoepfler and Marcel Piérart (eds.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000* (Actes du colloque de Neuchâtel et de Fribourg (18–22 septembre 1998) autour des deux éditions en cours de la Périégèse), Geneva, 283–300.
- Jacquemin, Anne (2011), “Le sanctuaire de Delphes comme lieu de mémoire”, in: Matthias Haake (ed.), *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte von der Archaik bis in den Hellenismus* (Erträge einer internationalen Tagung in Münster, 20.–21. Januar 2006), Stuttgart, 19–28.
- Jeffery, Lilian H. (1961), *The Local Scripts of Archaic Greece: a Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the 8th to the 5th Centuries B.C.*, Oxford.
- Jim, Theodora S. F. (2014), *Sharing with the Gods: Aparchai and Dekatai in Ancient Greece*, Oxford.
- Jones, Christopher P. (2001), “Pausanias and His Guides”, in: Susan E. Alcock, John F. Cherry and Jaś Elsner (eds.), *Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, 33–39.
- Jung, Michael (2006), *Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als lieux de “mémoire” im antiken Griechenland* (Hypomnemata 164), Göttingen.
- Kinnee, Lauren (2018), *The Greek and Roman Trophy: from Battlefield Marker to Icon of Power*, London.
- Kirk, Athena (2018), “Σήματα νίκης: Inscribed Objects in the Lindian Chronicle”, in: Manon Brouillet and Cléo Carastro (eds.), *Place aux objects! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne* (Mètis N.S. 16), 107–124.
- Knoepfler, Denis/Piérart, Marcel (eds.) (2001), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000* (Actes du colloque de Neuchâtel et de Fribourg (18–22 septembre 1998) autour des deux éditions en cours de la Périégèse), Geneva.
- Konstan, David (2014), “Seeing Greece with Pausanias”, in: Francesca Mestre and Pilar Gómez (eds.), *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. Homo Romanus Graeca Oratione*, Barcelona, 257–266.

- Kreilinger, Ulla (1997), “Τὰ ἀξιολογώτατα τοῦ παυσανίου: Die Kunstauswahlkriterien des Pausanias”, in: *Hermes* 125, 470–491.
- Kron, Uta (1976), *Die zehn attischen Phylenheroen*, Berlin.
- Kuhn, Gerhard (1985), “Untersuchungen zur Funktion der Säulenhalle in archaischer und klassischer Zeit”, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 100, 169–317.
- Kunze, Emil (1950), *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung* (Olympische Forschungen 2), Berlin.
- Kunze, Emil (1991), *Beinschienen* (Olympische Forschungen 21), Berlin.
- Kyrieleis, Helmut (2011), *Olympia. Archäologie eines Heiligtums*, Mainz.
- Leybold, Christina (2014a), “Der topographische Kontext der Statuenaufstellung im Zeusheiligtum von Olympia in hellenistischer Zeit”, in: Jochen Griesbach (ed.), *Polis und Porträt. Standbilder als Medien der öffentlichen Repräsentation im hellenistischen Osten* (Studien zur antiken Stadt 13), Wiesbaden, 33–41.
- Leybold, Christina (2014b), “Dem Zeus geweiht – für alle Zeit? Phänomene des Umgangs mit Weihstatuen im Heiligtum von Olympia”, in: Christina Leybold, Martin Mohr and Christian Russenberger (eds.), *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihstatuen in griechischen Heiligtümern* (Tagung am Archäologischen Institut der Universität Zürich 21./22. Januar 2011), Rahden (Westf.), 31–42.
- Lissarrague, François (2007), “Ajax, corps et armes”, Isabella Colpo (ed.), *Iconografia 2006. Gli Eroi di Omero*, Rome, 21–32.
- Lissarrague, François (2008), “Corps et armes: figures grecques du guerrier”, in: Véronique Dasen and Jérôme Wilgaux (eds.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, 15–27.
- Lissarrague, François (2014), “The Early Greek Trophy: the Iconographic Tradition of Time and Space”, in: Alfonso Moreno and Rosalind Thomas (eds.), *Patterns of the Past: Epitèdeumata in the Greek Tradition*, Oxford, 57–65.
- Lissarrague, François (2015), “Women arming Men: Armor and Jewelry”, in: Jacqueline Fabre-Serris and Alison Keith (eds.), *Women and War in Antiquity*, Baltimore, 71–81.
- Lissarrague, François (2017), “Image, signe, récit: le cas des armes de Thésée”, in: Claude Calame and Pierre Ellinger (eds.), *Du récit au rituel par la forme esthétique: poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne* (Actes du colloque international tenu au centre ANHIMA, Paris, 28–29 février 2012), Paris, 219–240.
- Lissarrague, François (2018), “Achille immobile: la lyre et le bouclier”, in: Manon Brouillet and Cléo Carastro (eds.), *Place aux objets! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne* (Mètis N.S. 16), 125–138.
- Loewy, Emanuel (1885), *Inchriften griechischer Bildhauer*, Leipzig.
- Maddoli, Gianfranco/Saladino, Vincenzo (1995), *Pausania. Guida della Grecia. Libro V: L'Elide e Olimpia 1* (commented by G. Maddoli and V. Saladino, text established and translated by G. Maddoli), Milano.
- Maddoli, Gianfranco/Nafissi, Massimo/Saladino, Vincenzo (1999), *Pausania. Guida della Grecia. Libro VI: L'Elide e Olimpia 2* (commented by G. Maddoli and V. Saladino, text established and translated by G. Maddoli), Milano.
- Marconi, Clemente (2014/15), “Pausanias and the figural decoration of Greek sacred architecture”, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 65/66, 179–193.
- Modenesi, Nicoletta (2001), “Pausania ‘epigrafista’ nell’itinerario della ‘Periegesi’. Il caso singolare di Atene”, in: *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell’Università degli studi di Milano* 54, 3–35.

- Monaco, Maria Chiara (2014), "Atene e la memoria delle guerre. Appunti per una topografia dei luoghi", in: Elena Franchi and Giorgia Proietti (eds.), *Guerra e memoria nel mondo antico*, Trento, 153–175.
- Musti, Domenico et al. (ed.) (1982–2017), *Pausania. Guida della Grecia*, Milano.
- Mylonopoulos, Joannis (2003), *Peloponnēsos oikētērion Poseidōnos. Heiligtümer und Kulte des Poseidon auf der Peloponnes*, Liège.
- Neer, Richard T. (2007), "Delphi, Olympia, and the Art of Politics", in: H. Alan Shapiro (ed.), *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, Cambridge, 225–264.
- Neer, Richard T./Kurke, Leslie (2019), *Pindar, Song, and Space. Towards a Lyric Archaeology*, Baltimore.
- Nora, Pierre (1984–92), *Les lieux de mémoire. I–III.3*. Paris.
- Philipp, Hanna/Koenigs, Wolf (1979), "Zu den Basen des L. Mummius in Olympia", in: *Athenische Mitteilungen* 94, 193–216.
- Philipp, Hanna (2004), *Archaische Silhouettenbleche und Schildzeichen in Olympia* (Olympische Forschungen 30), Berlin.
- Pretzler, Maria (2007), *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, London.
- Pretzler, Maria (2008), "Pausanias in Olympia", in Christiane Franek, Susanne Lamm, Tina Neuhäuser, Barbara Porod and Katja Zöhrer (eds.), *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*, Vienna, 781–792.
- Pritchett, William K. (1998/1999), *Pausanias Periegetes, 2 vols.*, Amsterdam.
- Rabe, Britta (2008), *Tropaia. Tropé und skýla – Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions*, Rahden (Westfalen).
- Reinhardt, Corinna (2018), *Akroter und Architektur. Figürliche Skulptur auf Dächern griechischer Bauten vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.*, Berlin.
- Roy, James (2019), "Memorials of War in Pausanias", in: Maurizio Giangliulo, Elena Franchi and Giorgia Proietti (eds.), *Commemorating War and War Dead, Ancient and Modern*, Stuttgart, 147–156.
- Scheid-Tissinier, Évelyne (1994), *Les usages du don chez Homère: vocabulaire et pratiques*, Nancy.
- Schreyer, Julian (2017), "The past in Pausanias: its narration, structure and relationship with the present", in: Stefano Rocchi and Cecilia Mussini (eds.), *Representations, Concepts, Receptions of the Past in Roman Antiquity and the Early Italian Renaissance* (Philologus Supplement 7), Berlin, 49–64.
- Schreyer, Julian (2019), *Zerstörte Architektur bei Pausanias. Phänomenologie, Funktionen und Verhältnis zum zeitgenössischen Ruinendiskurs*, Turnhout.
- Schröder, Janett (2020), *Die Polis als Sieger. Kriegsdenkmal im archaisch-klassischen Griechenland*, Berlin.
- Scott, Michael (2010), *Delphi and Olympia. The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge.
- Sidebottom, Harry (2002), "Pausanias: Past, Present, and Closure", in: *The Classical Quarterly* 52, 494–499.
- Snodgrass, Anthony (2006), "The Economics of Dedication at Greek Sanctuaries", in Anthony Snodgrass (ed.), *Archaeology and the Emergence of Greece. Collected Papers on Early Greece and Related Topics (1965–2002)*, Edinburgh, 258–268 (= Scienze dell'antichità 3/4 [1989–1990], 287–94).
- Stein-Hölkeskamp, Elke/Hölkeskamp, Karl-Joachim (eds.) (2010), *Die griechische Welt. Erinnerungs-orte der Antike*, Munich.
- Steinhart, Mathias (1997), "Bemerkungen zu Rekonstruktion, Ikonographie und Inschrift des plattäischen Weihgeschenkes", in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 121, 33–69.

- Stroszeck, Jutta (2004), “Greek Trophy Monuments”, in: Synnøve des Bouvrie (ed.), *Myth and Symbol II: Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*, Bergen, 303–341.
- Trendelenburg, Adolf (1914), *Pausanias in Olympia*, Berlin.
- Tzifopoulos, Yannis Z. (1991), *Pausanias as a Σηλοσκοπός: an Epigraphical Commentary on Pausanias’ Ἡλιακῶν A and B*. Diss. Ohio
- Tzifopoulos, Yannis Z. (1993), “Mummius’ Dedications at Olympia and Pausanias’ Attitude to the Romans”, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 34, 93–100.
- Tzifopoulos, Yannis Z. (2013), “Inscriptions as Literature in Pausanias’ Exegesis of Hellas”, in: Peter Liddel and Polly Low (eds.), *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford, 149–161.
- Whitley, James (2011), “Hybris and Nike: agency, victory and commemoration in panhellenic sanctuaries”, in: Stephen D. Lambert (ed.), *Sociable Man: Essays on Ancient Greek Behaviour in Honour of Nick Fisher*, Swansea, 161–191.
- Whitley, James (2013), “Homer’s Entangled Objects: Narrative, Agency and Personhood in and out of Iron Age Texts”, in: *Cambridge Archaeological Journal* 23, 395–416.
- Whittaker, Hélène (1991), “Pausanias and His Use of Inscriptions”, in: *Symbolae Osloenses* 66, 171–186.
- Yalouris, Nikolaos (1972), “Das Akroter des Heraions in Olympia”, in: *Athenische Mitteilungen* 87, 85–98.
- Zizza, Cesare (2006), *Le iscrizioni nella Periegesi di Pausania: commento ai testi epigraphical* (Studi e testi di storia antica 16), Pisa.

Photo Credits

Fig. 1: Repro from Eckstein 1969, Textabbildung 2.

Fig. 2: © DAI-Athen, Hans Birk (with permission), changed by the author.

Fig. 3: Repro from Eckstein 1969, Textabbildung 10.

Fig. 4a: Repro from Hermann 1972, fig. 14.

Fig. 4b: Repro from Hermann 1972, fig. 8.

Notes on Contributors

Nikolaus Dietrich

is Professor of Classical Archaeology at Heidelberg since 2015, having previously been based at the Humboldt-Universität zu Berlin. He is the principle investigator of the sub-project “Text and Image in Greek Sculpture: A Case-Study on Athens and Olympia From Archaic to Imperial Age” (within the Heidelberg Collaborative Research Center 933 “Material Text Cultures”) from which this edited volume originated. His research deals especially with Archaic and Classical Greek art, above all in the fields of vase-painting and sculpture. He is the author of *Bild ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (2010), of *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst* (2018), co-editor (with Michael Squire) of *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (2018), and co-author (with Johannes Fouquet and Corinna Reinhardt) of *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (2020).

Johannes Fouquet

is a post-doctoral research fellow in Classical Archaeology at the University of Heidelberg and the Collaborative Research Center 933 “Material Text Cultures”. His current research focuses on the materiality of inscriptions in Greek sculpture and related text-image phenomena. He is co-author of *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (Berlin 2020, with Nikolaus Dietrich and Corinna Reinhardt). His research interests also include aspects of urbanism and cultural change in Roman Greece (*Bauen zwischen Polis und Imperium. Stadtentwicklung und urbane Lebensformen auf der kaiserzeitlichen Peloponnes* [Berlin 2019]) and topographical studies of the Peloponnese. Together with Georgios Doulfis, he is co-director of a fieldwork project at Thelpousa/Arcadia.

Georg Simon Gerleigner

is working on the third volume of *Corpus Vasorum Antiquorum*, Antikensammlung Erlangen. As a research associate at the University of Basel, he curates the database of *Attic Vase Inscriptions (AVI)*. He received his *Magister Artium* degree in Classical Archaeology, Greek Philology and Ancient History from Ludwig Maximilian University Munich and his Ph.D. in Classics from the University of Cambridge. Specialising in Greek pottery and Greek vase-inscriptions, his main research interests lie in the visual cultures of ancient Greece and Rome.

Catherine Keesling

is Professor of Classics at Georgetown University. Her publications include *The Votive Statues of the Athenian Acropolis* (Cambridge 2003) and *Early Greek Portraiture: Monuments and Histories* (Cambridge 2017). Her major scholarly interest is the epigraphy of Greek sculpture. She is currently working on a book on collecting sculpture in Roman Greece.

Ralf Krumeich

is Associate Professor of Classical Archaeology at the University of Bonn; he also taught at the Universities of Bochum, Münster, Freiburg, Hamburg and Munich. His research interests include ancient portraits and their contexts, theatrical iconography, and cultural contacts between the Greek, Roman and ‘Oriental’ cultures. His publications include *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Munich 1997), *Das griechische Satyrspiel* (Darmstadt 1999, coedited with Nikolaus Pechstein and Bernd Seidensticker) and *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der*

römischen Kaiserzeit (Wiesbaden 2010, coedited with Christian Witschel). Together with Christian Witschel, he is currently working on a complete catalogue of the statue bases from the Athenian Acropolis (fifth century BC – Roman imperial period; in preparation for publication).

François Lissarrague (†)

was (until his retirement in 2016) Director of Studies at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. He was trained as a classicist at the Sorbonne; after writing his dissertation under the supervision of Pierre Vidal-Naquet, he joined the Centre National de la Recherche Scientifique in Paris in 1980. He is the author of numerous books on ancient Greek imagery – among them *The Aesthetics of Greek Banquet* (1990 – originally published in 1987 as *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*), *Greek Vases: The Athenians and their Images* (2001 – originally published in 1999 as *Vases Grecs: les Athéniens et leurs images*) and most recently *La cité des satyres* (2013).

Polly Lohmann

is a Classical Archaeologist and curator of the Collection of Classical Antiquities at the University of Heidelberg. Her publications centre on graffiti and writing practices, Roman domestic space, and the reconstruction of ancient daily life. Further research interests include 19th century academic networks and collection history. Polly Lohmann also engages with a broader audience via online magazines, blogs, social media and public events.

Katharina Lorenz

is Professor of Classical Archaeology in the Institute of Classical Studies and Director of the ancient art collection and the Living Lab for Digital Cultural Practices at Justus-Liebig University Giessen. Her research is concerned with the methodologies for the study of Classical art and their implications for historical understanding. She is the author of *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern* (Berlin 2008) and *Mythological Images and their Interpretation* (Cambridge 2016); she has published widely on Greek and Roman visual narrative, Roman painting and portraiture, art historiography and intellectual history, and digital heritage engagement.

Caterina Maderna

is Professor in the Institute of Classical Archaeology at Ruprecht-Karl-University Heidelberg. She studied Classical Archaeology, Ancient History, Christian Archaeology and Art History at the Universities of Heidelberg and Göttingen, received her PhD 1982 at the Institute of Classical Archaeology, University of Heidelberg (with Prof. Dr. Tonio Hölscher) and got her postdoctoral lecture qualification as Professor in the Department of Classical Archaeology at the University of Mainz. Her research priorities are Greek and Roman Sculpture, Politics and Religion in the image media of Greece and Rome, Antiquity Reception and Museology.

Andrej Petrovic

(PhD Heidelberg 2004) is a Professor of Classics at the University of Virginia. He has published books and articles on various aspects of Greek religion and Greek epigraphy. He is currently working on religious purity, Greek verse-inscriptions, and Greek ritual norms.

Arne Reinhardt

is a research associate at the Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie of Universität Heidelberg. He was trained as a classicist at the Ludwig-Maximilians-Universität München and achieved his doctor's degree from Humboldt-Universität zu Berlin (thesis *Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit*, published as vol. XLI of the series *MONUMENTA ARTIS ROMANAE*, Wiesbaden 2019). His main research interests lie in the fields

of Greco-Roman visual culture and concern a broad range of aspects regarding the use and production of as well as the self-representation with images in private and public contexts.

Corinna Reinhardt

is junior professor for Classical Archaeology at the Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Previously, she worked within the Collaborative Research Centre 933 “Material Text Cultures” at Heidelberg. Her research focuses on Greek and Roman sculpture, the relation of image and text, the reception of antiquity as well as digital methods for image studies. She has published her PhD-thesis *Akroter und Architektur. Figürliche Skulptur auf Dächern griechischer Bauten vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* in 2018 and has written together with N. Dietrich and J. Fouquet the book *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (2020).

Abbreviations

1 Epigraphic Corpora

- CID II** Jean Bousquet (ed.), *Les comptes du quatrième et du troisième siècle* (Corpus des inscriptions de Delphes, vol. II), Paris, 1989.
- CIG** August Boeckh (ed.), *Corpus Inscriptionum Graecarum*, vol. I–IV, Berlin, 1828–1877.
- CIL** *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin, 1893–.
- CILA II** Julián González Fernández (ed.), *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*, vol. II, Andalucía, 1991.
- CIS** Ernest Renan (ed.), *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, Paris, 1881.
- CLE** Franz Büchler (ed.), *Carmina Latina Epigraphica*, Amsterdam, 1895–1926.
- FD III.4** Gaston Colin (ed.), *Inscriptions de la terrasse du temple et la région nord du sanctuaire* (Fouilles de Delphes, vol. III.4), Paris, 1930.
- FD III.5** Émile Bourguet (ed.), *Les comptes du IV^e siècle* (Fouilles de Delphes, vol. III.5), Paris, 1932.
- GVI** Werner Peek (ed.), *Griechische Vers-Inschriften I, Grab-Epigramme*, Berlin, 1955.
- IC** Margherita Guarducci (ed.), *Inscriptiones Creticae*, Rom, 1935–1950.
- I. Délos** Félix Durrbach, Pierre Roussel, Marcel Launey and Jacques Coupry (eds.), *Inscriptions de Délos*, Paris, 1926–1972.
- I. Oropos** Vasileios Petrakos (ed.), *Οι επιγραφές του Ορωπού* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 170), Athen, 1997.
- IvO** Wilhelm Dittenberger and Karl Purgold (eds.), *Die Inschriften von Olympia* (Olympia V) Berlin, 1896.
- IG** *Inscriptiones Graecae*, Berlin, 1873–.
- IGASMG V** Renato Arena, *Iscrizioni di Taranto, Locri Epizefiri, Velia e Siracusa* (Iscrizioni greche arcaiche di Sicilia e Magna Grecia, vol. V.), Milano, 1998.
- IGR** René Cagnat (ed.), *Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes*, Paris, 1906–1927.
- ILLRP** Attilio Degrassi (ed.), *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, Florenz, 1957–1963.
- ILS** Hermann Dessau (ed.), *Inscriptiones Latinae selectae*, Berlin, 1892–1916.
- IvP** Max Fränkel (ed.), *Die Inschriften von Pergamon* (Altertümer von Pergamon VIII), Berlin, 1890–1895.
- KAI** Herbert Donner and Wolfgang Röllig (ed.), *Kanaanäische und aramäische Inschriften*, Wiesbaden, 1962–2002.
- Lindos II** Christian Blinkenberg (ed.), *Inscriptions* (Lindos. Fouilles et recherches, 1902–1914, vol. II), Berlin, 1941.
- Sardis VII.1** William H. Buckler and David M. Robinson (eds.), *Greek and Latin Inscriptions*, Leiden, 1932.
- SEG** *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Leiden, 1923–.
- SGO** Reinhold Merkelbach (ed.), *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, Stuttgart, 1998–2004.
- SIG³** Wilhelm Dittenberger (ed.), *Sylloge inscriptionum graecarum*, Leipzig, 1915–1924.

2 Other Abbreviations

- ABV** John D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.
- AE** *L'année épigraphique. Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine*, Paris, 1888–.
- APF** John K. Davies, *Athenian Propertied Families. 600–300 B.C.*, Oxford, 1971.
- ARV²** John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters, 2nd ed.*, Oxford, 1963.
- AVI** *Attic Vase Inscription Database*, <https://avi.unibas.ch/> (accessed 17.08.2021).
- BAPD** *Beazly Archive Pottery Database*, www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm (accessed 17.08.2021).
- CAT** Christopher W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg, 1993.
- CCCA III** Maarten L. Vermaseren (ed.), *Corpus cultus Cybelae Attidisque III. Italia, Latium*, Leiden, 1977.
- CEG** Peter A. Hansen, *Carmina epigraphica graeca saeculorum VIII–V a. Chr. n.*, 2 vols., Berlin, 1983–1989.
- CVP** Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-painting of the Archaic Period*, 4 vols., Berkeley, 1988–1991.
- DAA** Antony E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Agora. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge (Mass.), 1949.
- DNO** Sascha Kansteiner, Klaus Hallof, Lauri Lehmann, Bernd Seidensticker and Klaus Stemmer (eds.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen I–V*, Berlin, 2014.
- LIMC** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, 1981–1997.
- LSS** Franciszek Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris, 1969.
- PAA** John S. Traill, *Persons of Ancient Athens*, Toronto, 1994–2016.
- Paralipomena** John D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters (Second Edition)*, Oxford, 1971.
- RIC III** Harold Mattingly and Angela Sydenham, *Roman Imperial Coinage. Antoninus Pius to Commodus*, London, 1930.
- RIC IV 1** Harold Mattingly and Angela Sydenham, *Roman Imperial Coinage. Pertinax to Geta*, London, 1936.
- RIC IV 3** Harold Mattingly and Angela Sydenham, *Roman Imperial Coinage. Gordian III to Uranius Antoninus, 1949*.
- RPC I** Andrew Burnett, Michel Amandry and Pere Pau Ripollès Alegre, *Roman Provincial Coinage. Volume I: Julio-Claudian Period*, London, 1992.
- RRC** Michael H. Crawford, *Roman Republican Coinage, 2 vols.*, Cambridge, 1974.

Indices

Index locorum – Inschriften

AVI

71	268	5269	270
142	273	5280	271
352	270	5295	264
806	292	5313	263
830	273	5327	279
831	274	5525	286
1042	261	5544	279
1369	288	5981	265
1381	264	6156	280
1984	287	6226	270
2008	290	6364	259
2216	259	6378	259
2326	262	6391	272
2336	259	6425	263
2352	274–275, 277	6447	266
2362	270	6449	268
2551	272	6451	265
2751	259	6525	261
2810	273	6694	265
2815	279	6749	263
2821	270	6767	293
2822	279	6928	295
2851	261	7114	267
3000	268	7359	268
3152	273	7561	291
3240	273	7857	272
3370	272	7878	292
3458	262	8129	282
3461	273		
3856	272		
3884	278		
3895	268		
4128	267		
4301	259		
4457	289		
4545	266		
4709	260		
4722	265		
4906	273		
4917	270		
4972	262		
5097	271–272		
5254	288		

CEG I

28	s. IG I ³ 1204
89	s. IG I ³ 1290
118	s. IG IX,2 270
136	s. SEG 11, 305
195	s. IG I ³ 618
202	s. IG I ³ 631
206	s. IG I ³ 643
235	s. IG I ³ 718
250	s. IG I ³ 767
272	128
286	s. IG I ³ 533
302	s. IG I ³ 1469
325	s. FD III,4 179
342	93

351 323–324
 367 s. *IG V*,1 1562
 383 s. *IV O* 149
 385 s. *IV O* 150
 386 s. *IV O* 154
 395 s. *IG XIV* 664
 398 148–149
 405 s. *IG XII*,5 42
 407 s. *I. Délos* 17
 424 s. *IG XII*,5 147
 425 s. *IG XII*,5 147
 427 148 n. 14

CEG II

530 s. *IG II/III*² 12067
 573 s. *IG II/III*² 11162
 596 s. *IG II/III*² 8388
 780 115 n. 4
 825 s. *IV O* 164

CID II

34 121

CIG

2221 66–67

CIL I²

6 207 n. 14
 7 207 n. 14
 1209 206–207
 1212 206–207
 1861 207 n. 14
 3197 206

CIL IV

1422 311
 1810 307 n. 27
 5215 311
 8055 a–b 312–313
 8055c 313
 8056a–b 313
 8098 310
 9131 225 n. 52
 9226 306
 10237 313
 10238a 315
 10238b 315

CIL VI

675 245–246, 250
 1018 245–246
 1975 220
 3233 221–223
 6341 226 n. 55
 9011 220
 9499 204
 9501 205–206
 9685 225
 10035 219–220
 11252 216–217
 16771 220
 17522 248
 22251 226 n. 55
 28960 248

CIL X

818 218–219 n. 39
 8074 218–219 n. 39

CIL XI

1471 227

CIL XIV

385 219

CILA II

392 240, 243, 247

CISI

115 s. *IG II/III*² 8388

CLE

74 s. *CIL I*² 1212
 361 s. *CIL I*² 1861
 441 s. *CIL VI* 3233
 848 s. *CIL I*² 1209
 959 s. *CIL VI* 9499
 1014 s. *CIL VI* 6341
 1041 216–217
 1127,7 s. *CIL VI* 22251
 1567 s. *CIL VI* 11252

DAA

6 s. *IG I*³ 618
 25 s. *IG I*³ 767
 47 s. *IG I*³ 863
 48 s. *IG I*³ 631
 49 s. *IG I*³ 616

50 s. *IG I³* 643
 53 s. *IG I³* 718
 55 s. *IG I³* 820
 56 s. *IG I³* 758
 150 s. *IG I³* 663
 313 s. *IG I³* 810
 315 s. *IG I³* 809

FD III,1

70 182–183
 71 182–183
 72 182–183
 73 182–183
 74 182–183
 75 182–183
 76 182–183
 77 182–183
 78 182–183
 90 181

FD III,4

138 153
 139 153
 140 153
 179 152
 180 152
 460 188–192

FD III,5

23 121

GVI

1601 s. *IG II/III²* 8388
 1881 s. *SGO* 04/02/11

IC II

XXIII 12 127–128

I. Délos

1 s. *IG XII,5²* 1425
 9 s. *IG XII,5* 147
 17 159
 443 66–67

I. Oropos

63 103
 64 103
 65 103
 206 103
 207 103

208 103
 280 261
 281 261
 356 101–102
 424 103
 425 103

IvO

52 346
 142 149
 149 170
 150 148 n. 14
 154 154 n. 39
 164 153
 248 333
 252 s. *IG V,1* 1562
 253 323–324
 259 345

IG I³

533 166
 540 148 n. 14
 616 160
 618 155
 631 156
 643 160 n. 64
 663 165
 718 160 n. 64
 758 156
 767 158
 809 148 n. 14
 810 148 n. 14, 155 n. 42
 820 154 n. 40, 158
 850 128
 863 170 n. 117
 898 124
 987 131 n. 49
 1204 169–170
 1240 146
 1265 165
 1273bis 170
 1290 105
 1464 348
 1469 159
 1472 336

IG II/III²

1629 101
 1631 101
 3025 105

3786 53–54 n.30
 3787 53–54 n.30
 3788 53–54 n.30
 3789 53–54 n.30
 4553 104
 1498 116 n.6
 1499 116 n.6
 1500 116 n.6
 1501 116 n.6
 3823+3912 131–132
 3838 115
 4102 124–126
 4106 124
 4117+3882 126–127
 4142 124
 4144 124
 4168 128
 4181 124
 4313 49, 53
 4323+4189 115
 8388 28, 214
 10334,5 215
 11162 211
 12067 210–211

IG IV

564 148 n.14
 565 148 n.14

IG IV²,1

141 148 n.14

IG V,1

927 148 n.14
 1562 159 n.56
 1568 345

IG V,2

555 148 n.14

IG VII

311+438 134
 331+4269 134
 2731 148 n.14

IG IX,1²

656 345

IG IX,2

270 168

IG XI,4

1080 98–99 n.26
 1081 98–99 n.26
 1082 98–99 n.26
 1083 98–99 n.26
 1247 33 n.49

IG XII,1

113 93 n.15

IG XII,4

471 126–127
 845 134

IG XII,5

42 155
 147 159, 165
 1425 160

IG XII,6

558A 163
 560 161
 586 162–163

IG XII,9

1148 209

IG XIV

664 159 n.56
 1188 67 n.77
 721 247 n.29

IGASM GV

67a 336

IGR IV

1703 122 n.27

ILLRP

793 s. *CIL* VI 9499

ILS

7472 s. *CIL* VI 9499
 7737 220–221

IvP

203 67

KAI

54 s. *IG* II/III² 8388

Lindos II

2 137
 113 91, 92
 129 100 n. 28
 131 98
 143 93 n. 15
 144 93 n. 15
 154 93 n. 15
 419 108, 109

I. Sardis I

111 211

SEG

10, 309 s. *IG I³* 533
 11, 305 168
 11, 1207 324
 13, 305 163 n. 74
 14, 32a 165
 14, 303 161
 26, 1272 79 n. 123
 29, 192 47, 53–54 n. 30, 62 n. 59
 30, 476 148 n. 14

33, 211 211
 33, 217 s. *IG II/III²* 8388
 34, 867 163
 35, 154 47 n. 12
 37, 153 47 n. 12
 37, 728 s. *IG XII, 6, 2, 560*
 40, 473 s. *IG IX, 2 270*
 41, 540 168–169
 43, 527 93
 44, 136 101
 47, 1345 s. *IG XII, 9 1148*
 49, 1678 211–212
 50, 2048 63 n. 64
 55, 2048 62 n. 59
 56, 1227 66–67 n. 73

SGO

04/02/11 24, 211

SIG³

16a 150
 244 121

Standortindex**Adria, Museo Archeologico Nazionale**

Inv. 22202 s. *AVI* 71

Amsterdam, Allard Pierson Museum

Inv. 2455 s. *AVI* 142

Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche

Inv. 4330 267–268

Argos, Archaeological Museum

Inv. E 210 s. *SEG* 11, 305

Athens, Agora Museum

Inv. I 6628 s. *SEG* 29, 192
 Inv. P 5454 s. *AVI* 352
 Inv. S 2038 s. *IG II/III²* 4313
 Inv. S 2039 s. *IG II/III²* 4313

Athens, Acropolis

Inv. 13269 132

Athens, Acropolis Museum

Inv. 150 s. *IG I³* 616
 Inv. 456 156–158
 Inv. 609+689 s. *IG I³* 758
 Inv. 629 s. *IG I³* 618
 Inv. 1338 105, 107
 Inv. 3030 104
 Inv. 3759 s. *IG I³* 631
 Inv. 6396 s. *IG I³* 718
 Inv. 6968 s. *IG I³* 820
 Inv. 6976+14857 s. *IG I³* 643
 Inv. 6977 s. *IG I³* 820
 Inv. 13396 s. *IG I³* 767

Athens, Old Acropolis Museum

Inv. 13155 s. *IG II/III²* 4102
 Inv. 13168 s. *IG II/III²* 4144
 Inv. 13206 s. *IG I³* 850, *IG II/III²* 4168
 Inv. 20241 s. *IG II/III²* 4106

Athens, Epigraphical Museum

Inv. 447 116

Inv. 6375 s. *IG* I³ 863
 Inv. 6419 155 n. 42
 Inv. 8937+8938 s. *IG* IX,2 270
 Inv. 10639 s. *IG* I³ 1204

Athens, Kerameikos Museum

Inv. P 695/I 221 s. *IG* I³ 1290

Athens, National Archaeological Museum

Inv. 2 89 n. 3
 Inv. 21 α s. *IG* XII,5 147
 Inv. 770 s. *IG* II/III² 10334,5
 Inv. 1220 s. *AVI* 1042
 Inv. 1488 s. *IG* II/III² 8388
 Inv. 1495 261–262
 Inv. 1633 s. *AVI* 806
 Inv. 1821 274 n. 89
 Inv. 1958 s. *AVI* 830
 Inv. 1963 s. *AVI* 831
 Inv. 2054 s. *IG* II/III² 11162
 Inv. 2630 287
 Inv. 2720 165
 Inv. 2756 131–132
 Inv. 3767+3768 s. *IG* I³ 663
 Inv. 3851 146–147
 Inv. 4754 146
 Inv. 4951 s. *SEG* 33, 211
 Inv. 6946 s. *IG* I³ 533
 Inv. 16352 293
 Inv. II.236 288–289
 Inv. II.297 286
 Inv. II.452 s. *AVI* 1369

Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig

Inv. Kä 208 215–216
 Inv. BS 438 286–287
 Inv. BS 1401 s. *AVI* 2008

Berlin, Staatliche Museen

Inv. 7383 s. *IG* XII,5 42
 Inv. F 1720 s. *AVI* 2216
 Inv. F 2172 270 n. 66
 Inv. F 2280 and F 2281 s. *AVI* 2326
 Inv. F 2291 s. *AVI* 2336
 Inv. F 2314 s. *AVI* 2352
 Inv. F 2329 s. *AVI* 2362
 Inv. misc. 7429 s. *IG* XIV 664
 Inv. SK 1755 44–45
 Inv. V.I. 3182 275–276

Bologna, Museo Civico Archeologico

Inv. 261 s. *AVI* 2551

Boston, Museum of Fine Arts

Inv. 10.193 s. *AVI* 2751
 Inv. 63.473 s. *AVI* 2810
 Inv. 65.873 s. *AVI* 2815
 Inv. 68.163 s. *AVI* 2821
 Inv. 1970.233 s. *AVI* 2822

Brunswick, Bowdoin College Museum of Art

Inv. 1930.1 s. *AVI* 2851

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Inv. 51.228 s. *AVI* 3000

Cerveteri, Museo Nazionale Cerite

Inv. ex Getty 83.AE.362 s. *AVI* 4972

Chalkis, Archaeological Museum

Inv. 95 s. *IG* XII,9 1148

Copenhagen, National Museum

Inv. 592 s. *AVI* 3240

Corinth, Archaeological Museum

Inv. C 1954–1 161–162

Delos, Archaeological Museum

Inv. A 728 s. *IG* XII,5² 1425
 Inv. A 7763 203 n. 7
 Inv. A 7797 203 n. 7

Delphi, Archaeological Museum

Inv. 1515 s. *FD* III,4 179
 Inv. 1302 s. *FD* III,1 75
 Inv. 1306 s. *FD* III,1 77
 Inv. 1307 s. *FD* III,1 78
 Inv. 1353 s. *FD* III,1 73
 Inv. 1354 s. *FD* III,1 76
 Inv. 1355 s. *FD* III,1 70
 Inv. 1356 s. *FD* III,1 73
 Inv. 1357 182–183
 Inv. 1358 s. *FD* III,1 71
 Inv. 1360 189
 Inv. 1435 s. *FD* III,4 460
 Inv. 1828 190
 Inv. 1875 s. *FD* III,4 460
 Inv. 2278 150–151
 Inv. 2598 182–183

Inv. 2696 150
 Inv. 3484 159 n. 58
 Inv. 4885 189

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Inv. 321 s. AVI 3370
 Inv. 415 206 n. 10

Essen, Museum Folkwang

Inv. A 176 s. AVI 3458

Ferrara, National Archaeological Museum

Inv. 264 270 n. 63

Florence, Museo Archeologico Nazionale

Inv. 13831 s. CIL VI 28 960

Florence, Uffizi

Inv. 1912 s. CIL XI 1471

The Hague, Kunstmuseum

Inv. 1712 s. AVI 3856

Hannover, Museum August Kestner

Inv. 1958,57 s. AVI 3884

Harrow, Harrow School Museum

Inv. 53 s. AVI 3895

Istanbul, Archaeology Museums

Inv. 50 59 n. 50
 Inv. 1242 59–60
 Inv. 4033 s. SGO 04/02/11
 Inv. 4958 203 n. 7

Lecce, Museo Provinciale „Sigismondo Castromediano“

Inv. 610 s. AVI 4128

Leiden, Rijksmuseum van Oudheden

Inv. I./3/2.1 203 n. 6
 Inv. S. n. Ns 1 203 n. 7

Leipzig, Antikenmuseum der Universität

Inv. T 4849 291

London, British Museum

Inv. 1819,0812.1 46 n. 10, 65
 Inv. 1836,0224.25 s. AVI 4457
 Inv. 1843,1103.34 s. AVI 4545

Inv. 1856,1213.1 21
 Inv. 1857,0805.1 s. AVI 4301
 Inv. 1867,0508.55 204–205
 Inv. 1867,0508.1058 s. AVI 4561
 Inv. 1886,0401.789 276–277
 Inv. 1900,0214.6 s. AVI 4709
 Inv. 1910.6-15.2 s. AVI 4722
 Inv. 1923.6-10.1 336
 Inv. 2000.11-1.33 s. AVI 7857

Madrid, Museo Arqueológico Nacional

Inv. 19497 s. AVI 4906

Mainz, Johannes Gutenberg-Universität

Inv. 114 s. AVI 4917

Moscow, Pushkin Museum

Inv. 875 s. IG XII,5 42

Munich, Staatliche Antikensammlungen

Inv. 2302 s. AVI 5254
 Inv. 2348 s. AVI 5269
 Inv. 2411 s. AVI 5280
 Inv. 2455 s. AVI 5295
 Inv. 2610 s. AVI 5313
 Inv. 2636 s. AVI 5327

Naples, Museo Archeologico Nazionale

Inv. 6678 s. CIL VI 1018
 Inv. 25301 46

New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. 03.12.15 53 n. 27
 Inv. 07.286.84 290
 Inv. 96.9.37 s. AVI 5525
 Inv. 2011.604.2.1047 270–271

Olympia, Archaeological Museum

Inv. 521 s. IvO 142
 Inv. A 126 53–54 n. 30
 Inv. 308 A 530 s. IvO 164
 Inv. A 526 170–171
 Inv. B 2600 336
 Inv. Br. 911–912 333–334
 Inv. M 9 336
 Inv. M 884 336

Oxford, Ashmolean Museum

Inv. 1942.3 s. AVI 5981

Paris, Musée du Louvre

Inv. 1497+1500 46 n. 10
 Inv. BJ 2366 58–59
 Inv. CA 3004 161–162
 Inv. F 287 s. AVI 6364
 Inv. G 1 s. AVI 6378
 Inv. G 14 s. AVI 6391
 Inv. G 103 s. AVI 6447
 Inv. G 105 s. AVI 6449
 Inv. G 107 s. AVI 6451
 Inv. G 291 s. AVI 6525
 Inv. L 63 s. AVI 6694
 Inv. L 170 276
 Inv. Ma 343 42–43
 Inv. Ma 686 163
 Inv. MND 433 203 n. 6
 Inv. MND 434 203 n. 6

Paris, Bibliothèque nationale de France

Inv. 523 s. AVI 6156
 Inv. 839 s. AVI 6226
 Inv. 1582 s. AVI 5544

Patras, Archaeological Museum

Inv. 687 50 n. 20

Piraeus, Archaeological Museum

Inv. 20 s. IG II/III² 12067

Princeton, University Art Museum

Inv. y1991-22 s. AVI 7878

Rome, Palazzo Doria Pamphilj

Inv. 13267 s. CIL VI 675

Rome, Musei Capitolini

Inv. 209 s. CIL VI 3233
 Inv. 767 50 n. 20
 Inv. MC 2142 202–203
 Inv. 5804 219–220

Rome, Museo Torlonia

Inv. 379 s. CIL VI 9685
 Inv. 424 223–225

Rome, Musei Vaticani

Inv. 1142 s. CIL VI 10035
 Inv. 10745 s. CIL XIV 385

Rome, Villa Albani

Inv. 11 206 n. 10

Samos, Archaeological Museum of Vathy

Inv. 69 s. IG XII,6, 2 586
 Inv. 1750 163

Sevilla, Museo arqueológico de Sevilla

Inv. CAICE0127 238–251

St. Petersburg, State Hermitage Museum

Inv. St 886 s. AVI 7359

Syracuse, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“

Inv. 22666 s. AVI 7561

Thiva, Archaeological Museum

Inv. 633 s. IG I³ 1469

Tunis, Musée du Bardo

Inv. A 226 45–46

Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco

Inv. 35617 277 n. 103

Vicenza, Banca Intesa

Inv. 316 s. AVI 5097

Virginia, Museum of Fine Arts

Inv. 79.100 s. AVI 6928

Würzburg, Martin von Wagner Museum

Inv. HA 161 s. AVI 8129