

Einleitung

Zur Materialität des Geschriebenen in der griechischen Plastik: Forschungsgeschichtliche Perspektiven und daraus resultierende Fragen und Probleme

von Nikolaus Dietrich

I Plastikforschung in der Klassischen Archäologie und ihr dezidierter Materialitätsbezug

Im Zentrum der Erforschung der griechischen Plastik in der Klassischen Archäologie deutscher Prägung steht traditionell und bis in die Gegenwart hinein die möglichst nahtlose Analyse des materiellen Befunds – sowohl methodisch als auch bezogen auf das Erkenntnisinteresse. Einige Beispiele mögen dies illustrieren: (1) Mit einer für Außenstehende teilweise kaum nachvollziehbaren Nahtlosigkeit werden die Verläufe einzelner Gewandfalten nachvollzogen und in Worte gefasst. Dabei kann es um zeitstilistische Einordnung gehen. Vielfach scheint die intensive Beschäftigung mit Falten jedoch zum Selbstzweck geworden zu sein.¹ (2) Minimale Hebungen und Senkungen der in Marmor nachgebildeten Körperoberfläche werden daraufhin untersucht, welche Auffassung vom Körper – und mittelbar: vom Menschen und seinen Wertvorstellungen – sich daran möglicherweise äußern könnte.² (3) Auch noch an stark fragmentierten Torsen versucht man, Aussagen über das Standmotiv der Figur zu gewinnen, und diesen Details des Standmotivs – ponderiert oder gar kontrapostisch, mit vorgestelltem oder zurückgesetztem Spielbein, in entspannter, angespannter oder dynamischer Haltung? – traut man eine kulturhistorische Aussagekraft zu, welche aus der Perspektive anderer Geschichts- oder Kulturwissenschaften in der ihr zugemessenen Tragweite oftmals geradezu absurd wirken muss.³ (4) Schließlich sind auch für grundsätzliche Fragen der (Kunst-) Geschichte der Plastik selbst und deren Wahrnehmung durch den

¹ Ein beliebiges Beispiel hierfür aus der Hochzeit der sog. Stilforschung wäre die Monographie zu klassischen attischen Grabreliefs Diepolder 1931.

² Siehe etwa P. Zankers eindrucksvollen Versuch, die klassisch archäologische Plastikforschung aus ihrem selbstreferentiellen Stil-Diskurs zu lösen und für inhaltlich-historische Deutungen zu öffnen, gleichzeitig aber ihre bedingungslose Hingabe an die nahtlose (Stil-) Analyse des materiellen Befunds beizubehalten: Zanker 1974.

³ Dieser Weg wird konsequent beschritten in Fehr 1979, wo die politische Geschichte und der Wandel der Polisgemeinschaften und ihrer Wertvorstellungen im 5. und 4. Jh. v. Chr. unmittelbar mit dem Wandel der Darstellungsweisen des ponderierten Körpers in der Plastik in Verbindung gebracht werden.

Betrachter die genaueste Analyse und Beschreibung des materiellen Befunds in Hinblick auf Oberflächenstil und Kompositionsweisen die Mittel der Wahl.⁴

Die hier genannten Beispiele für den intensiven Bezug zum materiellen Befund in der klassisch archäologischen Plastikforschung, welche in je unterschiedlicher Hinsicht mit (im weiteren Sinne) stilistischen Phänomenen arbeiten, mag man möglicherweise aufgrund ihres oft als formalistisch bezeichneten Charakters nicht als Beispiele für *Materialbezug* gelten lassen. Betrachtet man jedoch die spezifische Sprache der Stilanalyse in der klassisch archäologischen Plastikforschung, dann wird deutlich, wie stark die Stilforschung die formalen Phänomene, die sie untersucht, als sinnlich, insbesondere haptisch erfahrbare Gegenstände auffasst und interpretiert. Wenn etwa zwischen ‚weichen‘ oder ‚harten‘ Formen unterschieden wird (was zu den bis heute gängigsten Gegensatzpaaren in der Stilanalyse griechischer Plastik gehört), dann lässt sich diese metaphorische Ausdrucksweise kaum in eine abstrakt-geometrische Beschreibung formaler Phänomene übersetzen, nimmt sie doch Bezug auf materielle Eigenschaften des (im Bild vorgestellten) Gegenstands, die an das ‚blinde‘ Tastgefühl und nicht an den messenden Blick appellieren. Der vermeintlich abstrakte Formalismus stilanalytischer Betrachtungen, wie sie in der Plastikforschung noch mindestens bis ins zweite Drittel des 20. Jhs. vorherrschend waren, erweist sich als eine Form der Beschreibung, die ihren Gegenständen sehr nachdrücklich materielle Qualitäten zuordnet, auch wenn sich diese Form des Materialitätsbezugs kaum für Fragen der Materialität im Sinne der im SFB 933 erstellten Materialitätsprofile⁵ interessiert, ebenso wie sie sich natürlich lange vor dem sog. *material turn* der Geisteswissenschaften, in den sich der SFB 933 einordnet,⁶ und unter vollkommen anderen Vorzeichen herausgebildet hatte.

Für diese Charakteristik der Plastikforschung, die sich in Deutschland lange Zeit mehr für haptische als für semantische Dimensionen von Plastik interessiert hat, lässt sich eine weit in die Vergangenheit zurückreichende Traditionslinie ziehen, die bis zu Johann Gottfried Herders gerade für die deutsche Klassische Archäologie einflussreichem Aufsatz *Plastik* von 1778 zurückreicht.⁷ Darin wird die Plastik von anderen Bildkünsten dadurch unterschieden, dass sie nicht für das Auge und den

⁴ Borbein 1973 kann dies mit seiner weitgehend formanalytisch argumentierten Darlegung des grundlegenden Wandels von rundansichtigen ‚Daseinsbildern‘ zu einansichtigen, bildhaft entrückten ‚Erscheinungsbildern‘ in der griechischen Plastik des 4. Jhs. v. Chr. exemplifizieren.

⁵ Siehe Focken et al. 2015.

⁶ Für eine knappe Darstellung der *material culture studies* aus der Perspektive der Forschungsinteressen des SFB 933 siehe Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, 34–36, mit Verweisen auf die zentrale Literatur.

⁷ Herder 1778; moderne Ausgabe: Herder 1994, 243–326. Eine nützliche Einführung bietet die Einleitung zur englischen Übersetzung: Herder 2002 (mit Bibliographie). Die Schrift ist in letzter Zeit wieder stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Siehe etwa Benjamin 2014. Allgemein zur Rezeption des Werks: Norton 1991, 204f. Speziell zum Einfluss auf die klassisch archäologische Plastikforschung: Schweitzer 1948. Zu Herders Konzept von Plastik in Gegenüberstellung zur Körperdarstellung

(scharfen) Sehsinn, sondern für das Gefühl und den (unscharfen) Tastsinn ausgelegt sei. Dem Tastsinn wiederum seien die komplexen, vielgestaltigen Gegenstände verschiedenartiger Beschaffenheit und semantischen Gehalts, die in der Malerei dargestellt würden, nicht zugänglich, weswegen der Plastik nur einfache, haptisch erfassbare, körperhafte Gegenstände gemäß seien, Gegenstände von – wie man es (nicht in den Worten Herders) umformulieren kann – gesteigerter Materialität.

Die aus der Tradition der Stilforschung kommende Form intensiver Beschäftigung mit dem visuellen Befund griechischer Plastik, welche ich wie gesagt als eine eigene Art des intensiven Materialitätsbezugs bezeichnen möchte, ist in den letzten Jahrzehnten verstärkt in die Kritik geraten, gilt sie doch teilweise als ästhetizistische Überhöhung und (v.a. bezüglich der jüngeren oben angesprochenen Forschungen) als hermeneutische Überlastung der Kategorie des Stils und der Methode der Formanalyse. Auch die intellektuellen Grundlagen dieser Form der nahtlosen Hinwendung zum plastischen Befund von griechischer Skulptur mit der wichtigen Rolle, die Herder dafür spielte, hat heute sicherlich keine so direkte Relevanz für den wissenschaftlichen Diskurs mehr. Wenn es um die Klärung von konkreteren Fragen der typologischen und zeitlichen Einordnung, der Rekonstruktion antiker Befunde oder der Herstellungstechnik geht, ist das Vertrauen der klassisch archäologischen Plastikforschung in den Mehrwert genauerer Analyse des materiellen Befundes allerdings fast ungebrochen. Auch hierfür einige Beispiele: (1) Auf das Jahrzehnt präzisierte Datierungen von Statuen oder ihrer Fragmente, welche zumeist einzig auf Stilchronologie beruhen, sind in der archäologischen Forschungsliteratur weiterhin die Regel, sei es, dass die jeweiligen Autoren auch selbst noch an der Weiterentwicklung stilchronologischer Reihen mitwirken, sei es, dass sie lediglich die Datierungen weiterverwenden, welche aus derartigen Forschungen früherer Epochen der Klassischen Archäologie erschlossen wurden und sich zwischenzeitlich durch stete Wiederholung den Status vermeintlicher objektiver Fakten ‚ersessen‘ haben.⁸ (2) Eine andere Kategorie von Fragen, mit welchen sich die Plastikforschung traditionell intensiv beschäftigt, betrifft Typengeschichte und -tradierung. Eine zugesetzte Form derartiger Forschungen stellt die sog. Kopienkritik dar, mithilfe derer (im Zweifel griechische) Originale auf der Grundlage von (im Zweifel römischen) Kopien rekonstruiert und für die Geschichte der griechischen Plastik – wie es heißt – wiedergewonnen werden sollen. Diese frühere Königsdisziplin der Plastikforschung ist freilich in den letzten Jahrzehnten auch stark in die Kritik geraten,⁹ doch gilt hier das Gleiche, was für die eben erwähnten

in der griechischen Plastik, siehe Dietrich 2019a, 24–31. Zu Herders Theorie der Plastik im Kontext der kunsttheoretischen Reflexion in der 2. Hälfte des 18. Jhs.: Mülder-Bach 1998, 49–102.

⁸ Dies sei nicht missverstanden als eine prinzipielle Kritik an der Stilchronologie, welche für die Plastikforschung sicher unverzichtbar ist und bleiben wird.

⁹ Eine relativ frühe kritische Position gegenüber der lange geübten Praxis, über griechische Statuen auf Grundlage von römischen, jedoch als Kopien verstandenen Statuen zu sprechen, findet sich bei der prominenten Plastikforscherin B. Ridgway 1984, insbes. 6–11. Für eine zusammenfassende Darstellung

Stilchronologien gilt: Selten sind diejenigen wissenschaftlichen Darstellungen der griechischen Plastik, die gänzlich darauf verzichten, sich mit lediglich aus römischen Kopien erschlossenen Werken zu befassen. Wie sollte man schließlich eine Geschichte der griechischen Plastik schreiben, in der weder die Tyrannenmörder, noch der Diskobol des Myron, noch der Doryphoros und der Diadouomenos des Polyklet, noch die Aphrodite von Knidos abgebildet werden?¹⁰ Zahlreiche Forschungsergebnisse der Kopienkritik werden *de facto* also weiterhin akzeptiert und fließen in neue wissenschaftliche Diskurse um die griechische Plastik ein.¹¹ (3) Es werden jedoch nicht nur mit nahtsichtiger Analyse des materiellen Befunds verbundene Forschungsansätze der Vergangenheit mehr oder weniger unausgesprochen weitertradiert. Auch weitgehend neue Fragestellungen und Forschungsansätze setzen methodisch auf genaueste Materialanalyse. Dies gilt etwa für das sich dynamisch entwickelnde Feld der Erforschung der Farbigkeit griechischer Plastik, bei der genaue Materialbeobachtung mehr denn je von zentraler Bedeutung ist, nun jedoch unter vermehrter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher Analysemethoden.¹² (4) Ähnliches ließe sich zu einem weiteren Bereich der Plastikforschung sagen, der in der jüngeren Vergangenheit zu zahlreichen Publikationen geführt hat: die Erforschung antiker Herstellungstechniken, welche ebenso auf genauer Beobachtung am materiellen Befund basiert und stark auf naturwissenschaftliche Analysemethoden zurückgreift.¹³

der Problematik aus Sicht rezenter Forschung siehe Marvin 2008, 121–167. Eine Kompromissposition zwischen der (anglo-amerikanischen) Radikalkritik am Konzept der römischen Kopie eines griechischen Originals und der traditionellen (deutschen) Plastikforschung nimmt der Sammelband Junker/Stähli 2008 ein. Für eine Forschungsgeschichte zu dem Konzept siehe Anguissola (2012), 25–66.

10 Mit lediglich vier abgebildeten römischen Kopien (vom Autor allerdings unverbindlicher als „Roman versions“ bezeichnet!) zur Illustration verlorener griechischer Statuen (Tyrannenmörder, Doryphoros, Aphrodite von Knidos und Tyche von Antiochia) kommt R. Neer diesem Ziel in seinem Überblicksbuch zur griechischen Kunst und Archäologie zumindest sehr nahe: Neer 2012. Auf nur drei Abbildungen von Kopien (Doryphoros, Aphrodite von Knidos und Sokratesporträt) kommt R. Osborne in seinem Überblickswerk zur archaischen und klassischen griechischen Kunst, allerdings mit der Folge, dass in seiner Darstellung die Vasenmalerei gegenüber der Skulptur äußerst überrepräsentiert ist: Osborne 1998. Keinerlei Anstalten, das relative Gewicht der Kopien gegenüber den Originalen zu reduzieren, macht dagegen die von P. C. Bol herausgegebene *Geschichte der antiken Bildhauerkunst*: Bol 2002–2010.

11 Typengeschichte kann jedoch auch für sich genommen zum Thema aktueller Forschung gemacht werden, wie etwa im rezenten Sammelband Boschung 2014, welcher im Rahmen des Kölner Internationalen Kollegs „Morphomata“ entstanden ist.

12 Siehe etwa Brinkmann 2003. In diesem naturgemäß oft museumsbasierten Forschungsfeld haben sich insbes. zwei Museen in den letzten Jahrzehnten besonders hervorgetan: die Münchner Glyptothek (siehe z. B. den Ausstellungskatalog Brinkmann/Scholl 2010) und die Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek (siehe den Ausstellungskatalog Østergaard 2014). Zur Farbigkeitsforschung siehe auch die reiche Bibliographie auf der Projektseite des von Kopenhagener „Tracking Colour“-Projekts: <http://www.trackingcolour.com/bibliography> (Stand: 19.07.2018).

13 Siehe z. B. die Forschungen von C. Mattusch zur antiken Bronzeplastik (Mattusch 1996) oder die Forschungen von M. Pfanner zur Herstellungstechnik römischer Porträts (Pfanner 1989).

Die hier zusammengetragenen Beispiele sind äußerst heterogen: Stilanalyse in der Tradition der ‚Wiener Schule‘ und die Beprobung antiker Bronzeplastik zur Bestimmung von Legierungsverhältnissen und Herkunft der verwendeten Rohstoffe sind offensichtlich nicht ein und dasselbe. Gemeinsam ist diesen Methoden der Plastikforschung jedoch die Zuversicht, dass eingehende Beschäftigung mit dem Material – geleistet durch das ‚einfühlende Sehen‘ des Stilforschers der 20er Jahre des 20. Jhs. oder geleistet durch den ‚objektiven‘ naturwissenschaftlichen Apparat – zu neuen Erkenntnissen von weitreichender Bedeutung führen werde. Diese Zuversicht hat sich seit der Abwendung der klassisch archäologischen Plastikforschung vom Konzept des ‚autonomen Kunstwerks‘ und ihrer Hinwendung zum ‚Bildwerk im Kontext‘ ausgeweitet auf die räumliche Umgebung antiker Statuen: ihren Aufstellungskontext, welchen man spätestens seit dem letzten Drittel des 20. Jhs. mit derselben genauen Befundbeobachtung zu erschließen bemüht ist, mit der man zuvor den visuellen Befund der Statuen selbst untersucht hatte.¹⁴ Auch wenn die hier als Beispiele angesprochenen Forschungsansätze im Einzelnen nicht unbedingt alle gleichermaßen überzeugen, so ist Zuversicht bezüglich des heuristischen Mehrwerts eingehender Beschäftigung mit dem Material freilich Kernbestandteil der Archäologie als kulturwissenschaftlicher Methode und sollte daher unbedingt beibehalten werden.

II Verweigerte Materialität: Statueninschriften in der Plastikforschung

Ein Element griechischer Plastik blieb bei dieser dezidierten Hinwendung zum Material jedoch weitgehend außen vor: die Inschriften, mit denen, wenn nicht alle, so doch sehr zahlreiche griechische Statuen verbunden waren.¹⁵ Nicht, dass man diese Quellengattung bei der Sammlung aller verfügbaren Information vergessen hätte! Schon relativ früh in der Entwicklung von Klassischer Archäologie als wissenschaftlicher Disziplin wurden Statueninschriften systematisch zusammengetragen und für die Plastikforschung verfügbar gemacht, wie es unten noch näher ausgeführt werden soll.¹⁶ Doch zuvor sei noch darauf verwiesen, dass die kunsttheoretischen Debatten des späten 18. Jhs. und insbesondere Herders Entwurf der *Plastik* auch von entscheidender Bedeutung waren für den Ausschluss der Statueninschriften aus der intensiven Beschäftigung mit dem materiellen Befund von griechischer Plastik – und dies in mindestens zwei Hinsichten:

¹⁴ Produkt der v. a. seit den 80er Jahren intensiven Forschungen in diesem Bereich ist etwa die Zusammenstellung verfügbarer Information zu Aufstellungskontexten antiker Plastik in Stemmer 1995.

¹⁵ Ein Sammelband zur Materialität von Inschriften in der klassischen Antike, welches thematisch unmittelbar mit diesem Buch zusammenhängt, war zum Zeitpunkt der Manuskriptabgabe leider noch nicht verfügbar: Petrovic/Petrovic/Thomas 2018.

¹⁶ Zur Geschichte der Statueninschriften corpora siehe *DNO I*, XXXVI–XLIII.

Dies betrifft zunächst das allgemeine Verhältnis von Bild und Text. Die klassizistische Kunsttheorie begründete nun auf ganz grundsätzlicher Ebene eine Trennung beider und ließ bestehende Gräben zwischen beiden Medien erheblich tiefer werden. So hatte Lessings *Laokoon* im Zusammenhang mit der darin zugrunde gelegten Antithese zwischen Dichtung und Malerei bereits soweit als möglich den Ausschluss sprachähnlicher Ausdrucksmittel aus dem Medium der Bilder gefordert. Innerhalb dieser neuen Rhetorik im *paragone* der Künste waren die Statueninschriften wahrlich nicht dazu prädestiniert, eine wichtige Stellung im Diskurs um griechische Plastik einzunehmen. Herders Charakterisierung der Plastik als einer auf das ‚Körperhafte‘, Tastbare, Einfache gerichteten Kunst führte nun jedoch für diese spezifische Bildgattung zu einer Radikalisierung von Lessings Forderung: Plastik wird zum absoluten Antipoden der Sprache.¹⁷

Ein zweiter Aspekt betrifft weniger die seit dem 18. Jhs. verstärkte Tendenz zur Trennung von Bild und Text (und damit eine allgemein *mediale Dimension*) als die von Herder zugrunde gelegte Auffassung vom ‚Plastischen‘ und dem allem, was hier-von auszuschließen sei (und damit, wie gleich deutlich werden wird, eine spezifisch *materiale Dimension*). Im Rahmen seiner Unterscheidung von Gegenständen, die für das Auge (mithin für die Malerei), und solchen, die für das Gefühl/den Tastsinn (mithin für die Plastik) bestimmt seien, begründet Herder für die Skulptur nämlich einen absoluten ästhetischen Vorrang des plastischen Modellierens von Volumina gegenüber der graphischen Gestaltung von Oberflächen.¹⁸ Dieser den modellierten Volumina eingeräumte ästhetische Vorrang zieht sich durch die gesamte klassisch archäologische Forschungsliteratur zur griechischen Plastik, solange zumindest, wie sich Autoren überhaupt ästhetische Urteile erlauben. Am deutlichsten äußert sich diese ästhetische Ideologie des ‚Plastischen‘ wohl am Beispiel der traditionellen Geringsschätzung des reichen Oberflächenschmucks archaischer Plastik mit ihren zahlreichen linear in die Oberfläche eingetragenen Faltenzügen ohne eigenes plastisches Volumen.¹⁹ Wenn es nun schon ‚zu graphisch‘ gestaltete Faltenzüge schwer haben, im wissenschaftlichen Diskurs um griechische Plastik als ästhetische Gestaltungsmittel ernst genommen zu werden, um wieviel schwerer haben es dann die Inschriften, welche mehr als jedes andere Element eines griechischen statuarischen Monuments als Inscription in die Oberfläche aufgefasst werden können? Statueninschriften werden innerhalb der wertenden Gegenüberstellung von graphischen und plastischen Gestaltungsmitteln in der griechischen Plastik naturgemäß zum ästhetischen

¹⁷ Siehe hierzu Dietrich 2018a, 23–26. Grundlegend zur Unterscheidung von Dichtung und Malerei in Lessings *Laokoon* (Lessing 1766; für eine moderne Standardausgabe siehe Lessing 1965) weiterhin Mitchell 1986, 95–115. Für eine rezente Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon* siehe den Sammelband Lifschitz/Squire 2017. Für eine Auseinandersetzung im Rahmen altertumswissenschaftlicher Diskussionen siehe Giuliani 2003; Squire 2009, 97–111.

¹⁸ Siehe hierzu ausführlich Dietrich 2019a, 24–26.

¹⁹ Siehe hierzu spezifisch Dietrich 2017a, 274–281.

Antipoden dessen, was zum Bereich des ‚Plastischen‘ zu rechnen ist – und dies aufgrund einer Eigenschaft, die mit der Weise ihres Auftrags in die steinerne Oberfläche des Monuments zu tun hat und somit unmittelbar die Materialität von Inschriften betrifft.²⁰

Nun wird man zurecht behaupten können, dass derartige Diskurse um die ästhetische Wertigkeit verschiedener Gestaltungsmittel in der klassisch archäologischen Plastikforschung schon seit mehreren Jahrzehnten keine nennenswerte Rolle mehr spielen, ebenso wie die Frage, was ‚gute Plastik‘ sei, nicht mehr als wissenschaftliche Frage gilt.²¹ Die Abwendung von Fragen der Ästhetik in der Klassischen Archäologie in den 70er und 80er Jahren des 20. Jhs. müsste das Verdikt, welches Inschriften aus dem Bereich des ‚ästhetisch Relevanten‘ in der griechischen Plastik ausgeschlossen hatte, schlicht irrelevant werden lassen, und mehr noch: Die gleichzeitige Hinwendung zu Fragen der Semantik eröffnete den Statueninschriften, so sollte man meinen, mit den darin möglicherweise zu findenden Informationen zur Bedeutung der entsprechenden Statuen sogar die Gelegenheit, ins Zentrum des Interesses von Plastikforschung zu rücken. Wenn dies dennoch nicht im zu erwartenden Ausmaß geschehen ist, so hat dies zum Teil sicherlich mit dem oftmals erstaunlich geringen Informationsgehalt der Inschriftentexte zu tun. Ein anderer und entscheidenderer Grund hat jedoch mit bestimmten Strukturen und Formen der wissenschaftlichen Erfassung und Publikation von Statueninschriften zu tun, wie sie sich in der Zeit der Institutionalisierung der Klassischen Archäologie als Wissenschaft an den Universitäten des späteren 19. Jhs. herausgebildet hatten, und die sich als deutlich langlebiger erwiesen als die für diese Art und Weise der wissenschaftlichen Vorlage des Materials ursprünglich verantwortlichen Forschungsansätze. Mit der Weise, wie Statueninschriften in der archäologischen Forschungsliteratur präsentiert werden, soll sich der nun folgende, forschungsgeschichtliche Abschnitt beschäftigen. Der Fokus wird also nicht wie für Forschungsgeschichten üblich auf den über Statueninschriften gemachten Aussagen liegen, sondern auf der Gestalt, in welcher Statueninschriften in den wissenschaftlichen Publikationen der Plastikforschung präsentiert werden. Ein solcher Fokus nicht auf der *Diskursgeschichte*, sondern auf der *materiellen Kultur* der archäologischen Plastikforschung, entspricht der allgemeinen Schwerpunktsetzung dieser Monographie auf Fragen der Materialität von Inschriften in der griechischen Plastik.

20 Zu den materiellen Eigenschaften des Einmeißelns griechischer Inschriften siehe Berti/Keil/Miglus 2015, 507–510.

21 Als Ausnahme von der allgemeinen Zurückhaltung in Bezug auf Qualitätsurteile bei der wissenschaftlichen Bearbeitung von antiker Plastik kann der kurze Sammelband Giuliani 2005 gelten, der den durchaus provokanten Titel *Meisterwerke der antiken Kunst* trägt, ohne dass die Autoren der einzelnen Artikel den Pfad einer spezifisch wissenschaftlichen Diskussion verlassen würden. Freilich wird in Giuliani 2005 kein allgemeingültiges Konzept ästhetischer Qualität zugrunde gelegt, sondern jedem besprochenen Werk und jedem/r Autor/in steht es zu, die jeweils erreichte spezifische Meisterschaft auf je eigene Weise zu definieren.

III Statueninschriften in der ‚materiellen Kultur‘ der Plastikforschung

Die systematische wissenschaftliche Erfassung und Vorlage von Inschriften griechischer Plastik, welche man seit dem letzten Drittel des 19. Jhs. unternahm, geschah bezeichnenderweise nicht etwa von Seiten vornehmlich mit epigraphischen Quellen arbeitenden und historisch interessierten Altertumsforschern, sondern eher von Seiten von Kunst-Archäologen. Diese interessierten sich entsprechend v. a. für solche Inschriften, die unmittelbar Bildhauer thematisieren, mithin für sog. Künstlersignaturen. Dies gilt bedingt bereits für Gustav Hirschfeld, dessen *tituli statuariorum sculptorumque Graecorum* von 1871²² durch das anwachsende Material aus den Grabungen in Olympia, Delphi und auf der Athener Akropolis schnell überholt war, noch mehr aber für Emanuel Löwy,²³ dessen größer angelegte *Inschriften griechischer Bildhauer* von 1885²⁴ dann längere Zeit Bestand hatten und im Folgenden einer exemplarischen Untersuchung unterzogen werden sollen.

Der bedeutende Archäologe Löwy, dessen postume Bekanntheit weit hinter der seines Schülers Ernst Gombrich²⁵ oder der seines Freundes Sigmund Freud zurückgeblieben ist, hat sich neben seinem Corpus der Künstlersignaturen, auf das wir gleich noch näher zu sprechen kommen werden, v. a. durch ein ebenso knappes wie geniales Werk verewigt, welches auf 60 Seiten nicht weniger als *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*²⁶ behandelt – wobei mit Naturwiedergabe nicht die Wiedergabe der Landschaft o. Ä. gemeint ist, sondern die naturgemäße Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit in den verschiedenen Medien der griechischen Kunst, der zweidimensionalen Zeichnung, der dreidimensionalen Skulptur und dem Zwitter zwischen beidem, dem Relief. Es sind folglich betont kunsttheoretische, auf die formalen Grundprinzipien der griechischen Kunst abzielende Fragen, welche Löwy (ganz im Sinne der ‚Wiener Schule‘) umtrieben. Im Rahmen eines so gelagerten Interesses hat die aufwendige Sammlung von Statueninschriften in seinem Corpus der *Inschriften griechischer Bildhauer* eher den Charakter von Vorarbeiten, die nicht um ihrer selbst willen geschehen, sondern als Mittel zu einem höheren Zweck dienen sollen: der Erforschung der griechischen Kunst! Diese Ausrichtung des Werks wird am Schluss des Vorworts explizit hervorgehoben, wobei sich Löwy gleichzeitig über die entbehrungsreiche Arbeit äußert, bei der das, worum es letztlich gehe, die Bildwerke, allermeist nicht vorhanden sei. Obgleich er sich im Sinne wissenschaftlicher Quellenvorlage intensiv um die Beschaffung von Faksimiles bemüht, die meist auf Grundlage von

²² Hirschfeld 1871. Zu Hirschfelds Corpus siehe *DNO* I, LII.

²³ Einen gewissen Mangel an spezifisch epigraphischer Kompetenz konzediert der auf Kunst-Archäologie ausgerichtete Autor im Vorwort selbst: Löwy 1885, IV.

²⁴ Löwy 1885. Zu Löwys Corpus siehe *DNO* I, LII–LIII.

²⁵ Zur Wichtigkeit E. Löwys für E. Gombrich siehe Wolf 1998.

²⁶ Löwy 1900.

Abklatschen,²⁷ manchmal von Fotografien hergestellt wurden, in anderen Fällen von anderen Publikationen (insbes. von der Olympia-Grabungspublikation) übernommen wurden, sind ihm die Inschriften offensichtlich nicht von ästhetischem oder allgemein wissenschaftlichem Eigeninteresse. Vorrangiges Ziel der mitgelieferten Faksimiles war vielmehr neben der so gegebenen Möglichkeit, vorgeschlagene Inschriftenlesungen zu überprüfen, die paläographische Datierung der Inschriften, welche für das Ziel der Erarbeitung einer Künstlergeschichte natürlich von zentraler Wichtigkeit war.

Ein weiteres bezeichnendes Charakteristikum von Löwys Corpus-Werk ergibt sich bereits aus seinem Titel. Das, was man heute wohl neutraler als Statueninschriften bezeichnen würde, firmiert hier als *Inschriften griechischer Bildhauer*. Dies ist in mehrfacher Hinsicht vielsagend. Eine erste Hinsicht ist taxonomischer Natur und entgeht gerade deshalb leicht der kritischen Aufmerksamkeit, gilt Taxonomie doch (sehr zu Unrecht) als ‚vor-interpretatorische‘ erste Stufe der Bearbeitung, ohne deutungsbezügliche Brisanz. Die Bezeichnung von Statueninschriften als Bildhauerinschriften macht deutlich, dass es Löwy vorrangig um die in den Inschriften überlieferten Namen von Bildhauern ging, welche mittels der paläographischen Datierung chronologisch eingeordnet werden konnten und im besten Falle mit Nachrichten aus der schriftlichen Überlieferung bei Pausanias, Plinius und anderen antiken Autoren verbunden werden konnten. Dieser Fokus auf die Bildhauernamen hatte mehrere weitreichende Folgen für die Ordnung, in welcher das Material in seiner wissenschaftlichen Vorlage erschien: (1) Anstatt dass im Corpus zwischen Votivstatuen, Grabstatuen und Statuen in den öffentlichen Räumen der Agorai oder Gymnasien unterschieden würde – eine Unterscheidung, welche der Wortlaut der Inschriften meist problemlos ermöglicht hätte –, fielen diese Kategorien, welche man heute gemäß der Maxime kontextueller Analyse von Plastik deutlich unterschiedlich behandeln würde, in eins. (2) Die zahlreichen Statueninschriften, welche den Namen des Bildhauers *nicht* nennen, fielen aus dem Fokus des Corpus naturgemäß heraus.²⁸ Wie allgemein bei Corpuswerken bestand auch hier der Wunsch nach vollständiger Materialvorlage, in der idealiter auch solches berücksichtigt werden sollte, was zumindest potenziell in der Zukunft in Hinblick auf das Erkenntnisinteresse von Nutzen sein könnte. Entsprechend werden in einem Anhang²⁹ dennoch auch Inschriften aufgeführt, welche nicht sicher mit einem bestimmten Bildhauer verbunden werden können, dies nach der optimistischen Projektion des Autors jedoch auch nicht gänzlich auszuschließen sei. Dieses ausgesprochen ‚weiche‘ Kriterium ließ einige Statueninschriften in das Werk eingehen, bei denen der nüchterne Blick des heutigen Archäologen keinerlei positiven Hinweis auf eine Bildhauersignatur erkennen könnte. Dies ist der Fall bei der Weihung

²⁷ Zur großangelegten Sammlung von Abklatschen durch Löwy siehe DNO I, LII.

²⁸ Dass die große Mehrheit der Statueninschriften den Bildhauer nicht erwähnen, wird in Hurwit 2015, 101–143 (insbes. 106–111), immer wieder hervorgehoben.

²⁹ Löwy 1885, 274–309.

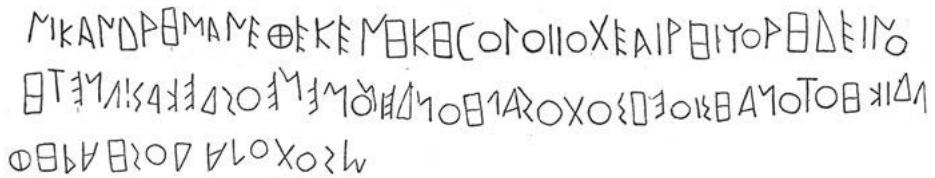


Abb. 0.1: Repro aus Löwy 1885, 288: Inschriften-Faksimile zu Nr. 430.

der Nikandre im Apollon-Heiligtum von Delos, welche wohl nicht zuletzt aufgrund ihres Status als älteste bekannte großformatige Marmorplastik in einer Publikation, die der Geschichte der griechischen Kunst als Grundlage dienen sollte, nicht fehlen durfte (Abb. 0.1 und 3.1a–b). Für die von dem französischen Ausgräber der Statue Théophile Homolle vorgeschlagene Ergänzung des Inschriftentextes um ὡ δεῖνα ἐποίησε („soundso hat es gemacht“)³⁰ gibt es am Befund keinerlei Veranlassung (mehr zu dieser Weihinschrift siehe unten Kapitel III, S. 147–193).³¹ Die Wahl des Bildhauernamens als taxonomisches Kriterium zur Zusammenstellung des Corpus brachte also Dinge zusammen, die im materiellen Befund nur bedingt zusammen gehören – Votivstatuen, Grabstatuen, Statuen im öffentlichen Raum –, ebenso wie sie Dinge trennte, die besser beieinander geblieben wären – Statueninschriften mit Bildhauernamen und solche ohne Bildhauernamen, wiewohl es sich um zwei nebeneinander existierende Optionen der Beschriftung von statuarischen Bildwerken handelte (siehe hierzu unten Kapitel I, S. 55–58).

Eine zweite Hinsicht, unter der Löwys Titelgebung für seinen Corpus vielsagend ist, betrifft weniger die Taxonomie des Materials im engeren Sinne als eine darin implizierte Vorstellung dessen, was Statueninschriften sind. Indem Löwy diese nämlich als *Inscripciones griegischer Bildhauer* bezeichnet, bringt er sie in die Nähe von Künstlersignaturen, wie wir sie aus rezenteren Epochen der Kunstgeschichte kennen: die Namen, mit welchen die Künstler ihre Werke selbst signieren. Eine neutrale Bezeichnung als Statueninschriften hätte eine andere anachronistische Parallele auf den Plan gerufen: die Museumsbeschriftung, in welcher dem im Museum ausgestellten Kunstwerk ein Künstlername und ein Titel beigeschrieben wird.³² Zwischen diesen beiden aus dem Museum des 19. Jhs. her bekannten kunstwerkbezogenen ‚Textgattungen‘ (Künstlersignatur und Museumsbeschriftung), welche sich als moderne *comparanda* für die griechische Statueninschrift angeboten hätten, wählte Löwy also diejenige, welche autographischen Charakter hat. In den meisten Fällen wird dies,

³⁰ Homolle 1879.

³¹ Folgerichtig wird die Weihung der Nikandre im Corpus der Bildhauersignaturen von J. Marcadé, welches Löwy 1885 ersetzen sollte, leider jedoch unvollständig geblieben ist, nicht mehr berücksichtigt: Marcadé 1957.

³² Zur Museumsbeschriftung als moderne Kontrastfolie für die Stellung des Geschriebenen in der archaischen Plastik, siehe Dietrich 2017a, 273f.

wie wir heute mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen können, auf antike griechische Bildhauerinschriften gar nicht zugetroffen haben. Das konkrete Einmeißeln von Inschriften wird in der Regel eher Aufgabe auf das Einmeißeln von Inschriften spezialisierter Steinmetze gewesen sein.³³ Ob die Inschriften nun vom jeweiligen Bildhauer eigenhändig eingemeißelt wurden oder nicht, war Löwy vermutlich einigermaßen gleichgültig, zumindest gemessen an seiner allgemeinen Gleichgültigkeit gegenüber ästhetischen Gesichtspunkten und einem möglichen ‚Kunstcharakter‘ der Inschriften. Entscheidend für die Zielsetzungen von Löwy war wohl eher die Arbeitshypothese, dass die Statueninschriften eine Quelle für die Geschichte der Kunst und der Künstler seien und nicht etwa (bei Betonung der Instanz der Stifter in den Inschriften) eine Quelle für die Geschichte ihrer Auftraggeber, der untereinander konkurrierenden Oberschicht innerhalb der Poleis, oder gar (bei Betonung der Weiheformeln in den Inschriften) eine Quelle für die Geschichte heidnischer Religiosität. Für die Aufrechterhaltung dieser Arbeitshypothese war es in erster Linie wichtig, dass die Bildhauer für den Textinhalt der Inschriften verantwortlich waren. Auch wenn man dies heute eher bezweifeln würde,³⁴ macht sich Löwy diesbezüglich kaum Sorgen. Wahrscheinlich hielt er es schlicht für selbstverständlich, dass die Künstler, welche die Statuen herstellten, auch für den Wortlaut der Inschriften verantwortlich waren.

Ein letztes Charakteristikum von Löwys *Inschriften griechischer Bildhauer*, welches hier hervorgehoben werden soll, betrifft die Gestalt der mitgelieferten und unter großem Aufwand beschafften und hergestellten Faksimiles der Inschriften: Wiewohl sie eine große dokumentarische Genauigkeit an den Tag legen, was die Form der Buchstaben, ihre Reihung und die Zeilengliederung betrifft, enthalten sie nur in relativ wenigen Ausnahmefällen visuelle Informationen über die Positionierung der Inschrift auf dem materiellen Schriftträger. Letzteres ist v. a. dann der Fall, wenn er für die Illustration der Inschrift auf bereits publiziertes Material zurückgreifen konnte, wie etwa bei zahlreichen aus der großen Olympia-Grabung stammenden Statuenbasen. So bietet die beigegebene Abbildung für die olympische Siegerstatuenbasis des

³³ Dass griechische Bildhauersignaturen (in der Regel vom Typ ὁ δεῖνα ἐποίησε [„soundso hat es gemacht“]: siehe *DNO I*, XXX–XXXI) nicht zwangsläufig vom Bildhauer selbst eingemeißelt wurden, dies in vielen Fällen sogar nachweislich *nicht* der Fall ist, hat die Forschung schon lange erkannt. Siehe jüngst Hurwit 2015, 141f., mit eher negativer Beantwortung der Frage nach dem autographischen Charakter von Bildhauersignaturen. Als im Wesentlichen unentscheidbar stellt Klaus Hallof die Frage dar (*DNO I*, XXXI). Siehe zu der Frage auch Kaczko 2009, Anm. 1 (mit weiterer Literatur). Für die Existenz von auf Inschriften spezialisierten und in staatlichem Auftrag arbeitenden Steinmetzen im hellenistischen Athen besitzen wir positive Belege (siehe Tracy 1990, 1995 und 2003). Sicher keine Autographen stellen Töpfersignaturen in der attischen Luxuskeramik dar, waren es doch die Maler und nicht die Töpfer (bei denen es sich freilich auch um dieselbe Person handeln kann ...), welche Inschriften auf Gefäße malten. Zu Bildhauersignaturen siehe auch Osborne 2010 (allerdings ohne Diskussion der Frage nach dem autographischen Charakter von Signaturen).

³⁴ Dies wird wiederum in Hurwit 2015, 101–143, immer wieder hervorgehoben.

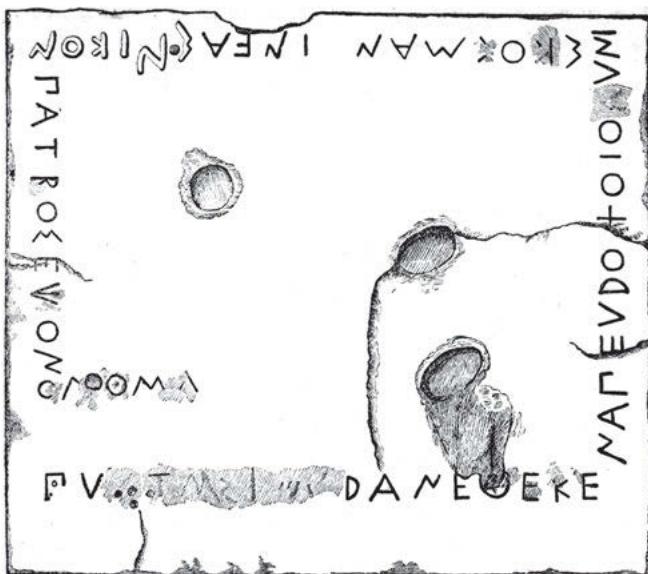


Abb. 0.2: Repro aus Löwy
1885, 43: Inschriften-
Faksimile zu Nr. 50.

Kyniskos (Abb. 0.2),³⁵ deren Bekanntheit von der von Karl Purgold hergestellten Verbindung mit einer bei Pausanias erwähnten und von Polyklet geschaffenen Siegerstatue herröhrt, mit der Draufsicht des Blocks gegenüber anderen Inschriften-Faksimiles einen erheblichen informativen Mehrwert. Doch war es Löwy bei der direkten Übernahme von Purgolds Zeichnung der Basisoberseite wohl weniger um diesen informativen Mehrwert gegangen als schlicht um Arbeitsökonomie. Schließlich bot diese Zeichnung bereits alles, worum es Löwy bei den sonst üblichen, reinen Inschriften-text-Faksimiles gegangen war, nämlich eine paläographisch auswertbare Wiedergabe des Inschriftentextes.

Dieses letzte Charakteristikum von Löwys Inschriften-Corpus macht sein relatives Desinteresse an Fragen der Materialität von Statueninschriften am unmittelbaren deutlich. Schließlich gingen durch die Konzentration der Faksimiles auf den reinen Schriftzug der Zusammenhang und die materielle Gebundenheit der Inschrift an den Marmorblock verloren. Natürlich flossen manche wesentlichen Informationen zu den inschriftentragenden Basen auf anderem Wege in Löwys Corpus ein, etwa indem er im Text zu den einzelnen Inschriften die Maße der Inschriftenträger angibt, ebenso wie Informationen zu den dazugehörigen Bildwerken (zumindest dort, wo die Inschriftenträger sie z. B. in Form von Befestigungsspuren an deren Oberseiten lieferten). Doch stellten sich diese materiellen Aspekte des Befundes dem Nutzer des

³⁵ Olympia, Museum 165; Löwy 1885, 42f., Nr. 50; Dittenberger/Purgold 1896, 256f., Nr. 149; Jeffery 1961, 208, 212, 216, Nr. 30; CEG I 383; DNO II, 473f., Nr. 1231 (mit reichen Literaturangaben). Das in Löwy 1885 abgebildete Faksimile ist übernommen von K. Purgold (*Archäologische Zeitung* 40 (1882), 190, Nr. 436).

Corpus eben in textueller, nicht in visueller Form dar, so dass etwa Fragen des Layouts der Inschriften auf dieser Grundlage nicht behandelt werden können. Den Inschriften wurde ganz offensichtlich kein Eigenwert in der visuellen und materiellen Gestaltung der statuarischen Monamente (oder in Löwys Kategorien gesprochen: der Kunstwerke) zugemessen.

Die intensive Fixierung der Klassischen Archäologie auf die Geschichte der griechischen Plastik und auf deren Künstlergeschichte, welche im Vorhergehenden manche reduktionistische Perspektive auf Statueninschriften in Löwys Corpus erklären konnte, gehört als Problem längst der Vergangenheit an und muss folglich heute nicht mehr korrigiert werden. Auch die angesprochenen Unzulänglichkeiten in der Dokumentation der Inschriften durch die Faksimiles in Löwys Corpus sollten ein gutes Jahrhundert nach der Etablierung der Fotografie als maßgeblichen Mediums der bildlichen wissenschaftlichen Dokumentation und ihrer Verbilligung in Herstellung und Druck kein Thema mehr sein, das einer längeren Erörterung bedürfte. Ein Blick auf die weitere Entwicklung der Statueninschriften im Rahmen der Plastikforschung zeigt jedoch, dass die spezifischen wissenschaftlichen Interessen von Löwy und seiner Zeit mitsamt ihrer inhärenten Beschränkungen zwar einer fernen Vergangenheit angehören mögen, sich bestimmte Strukturen der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Verfügbarmachung von Statueninschriften in Text und Bild für die Zwecke der Plastikforschung jedoch in einer erstaunlichen Konstanz über die Zeit hinweg gehalten haben. Wurden im epigraphischen Corpus der *Inscriptiones Graecae* Statueninschriften mit Bildhauernamen ganz selbstverständlich gemeinsam mit solchen ohne Bildhauernamen gesammelt und vorgelegt, blieb es, wie wir sehen werden, in den für die Zwecke archäologischer Plastikforschung erstellten Corpora bis heute bei der Herausisolierung der Statueninschriften mit Bildhauernamen aus dem Gesamtbefund.

Das Corpus, welches Löwys Corpus unter Berücksichtigung der zwischenzeitlich erheblich erweiterten Befundbasis ersetzen sollte, wurde vom französischen Archäologen Jean Marcadé über ein halbes Jahrhundert später in Angriff genommen, kam jedoch nicht über die zwei ersten Bände hinaus. Im 1953 erschienenen ersten Band wurden in alphabetischer Reihenfolge sämtliche Bildhauerinschriften aufgeführt, welche in Delphi attestiert waren, wobei zu jedem Bildhauer sodann solche Inschriften angeführt wurden, die an anderen Orten der griechischen Welt zutage gekommen waren.³⁶ Selbiges wurde im zweiten Band von 1957 mit den Bildhauerinschriften fortgeführt, die auf Delos attestiert waren.³⁷ Das Ordnungsprinzip, welches

³⁶ Marcadé 1953. Zu Marcadés Corpus siehe *DNO* I, LIII.

³⁷ Marcadé 1957. Die Wahl von Delphi und Delos als topographische Ausgangspunkte für die Zusammenstellung der Künstlersignaturen erklärt sich einerseits durch die Tatsache, dass die französische Archäologie dort ihre wichtigsten Grabungsorte in Griechenland hatte, andererseits durch die Tatsache, dass die hier meist erst nach Erscheinen von Löwys Corpus zutage getretenen Inschriften in dessen Corpus noch nicht erfasst waren.

eine topographische Ordnung nach Fundorten und eine alphabetische Ordnung nach Bildhauernamen miteinander verband, ist zweifellos sonderbar. Zwar füllt es durch die Wahl von Delphi und Delos als Ausgangspunkte der Sammlung die in Löwy 1885 gebliebenen Lücken, waren diese beiden topographischen Bereiche darin doch kaum repräsentiert. Marcadés zwei Corpusbände ließen sich insofern auch als Fortsetzung des topographisch gegliederten Corpus Löwy 1885 auffassen und verwenden, wozu sie durch Ausbleiben weiterer Bände schließlich auch geworden waren. Gemessen am eigenen Anspruch, Löwy 1885 nicht zu ergänzen sondern zu ersetzen, legte Marcadé allerdings den Fokus des Quellenkompendiums zu griechischen statuarischen Monumenten gegenüber Löwys topographisch-chronologisch geordnetem Corpus, in nochmals gesteigerter Form auf die alleinige Instanz des Künstlers. Die beigegebenen Abbildungen dokumentierten deutlich häufiger, als dies noch in Löwy 1885 der Fall gewesen war, die Oberseiten der Basen mit den Befestigungsspuren der darauf aufgestellten Statuen. Ein Grund hierfür wird auch im zwischenzeitlich erheblich leichter verfügbaren und kostengünstigeren Medium der Fotografie gelegen haben. Dass das Corpus durch die mitgegebenen Informationen zur Beschaffenheit der jeweils aufgestellten Statue in seinem Nutzen als Instrument der Plastikforschung erheblich gesteigert wurde, war sicherlich hochwillkommen, auch wenn Marcadé dies in seinem knappen Vorwort nicht eigens als Zielsetzung des Corpus betont.³⁸ Auch die Inschriften selbst wurden nun meist in Fotos (des Inschriftenträgers selbst oder eines Abklatsches) und nicht in (auf Grundlage von Abklatschen hergestellten) Abzeichnungen/Faksimiles abgebildet.

Während die Vorteile des Mediums der Fotografie für die Dokumentation der Basenoberseiten mit den darin enthaltenen Informationen über die jeweiligen Statuen zu einem gewissen Maße genutzt wurden, wurde ein erheblicher dokumentarischer Mehrwert, den die Fotografie gegenüber dem Abklatsch bezüglich der Inschriften geboten hätte, *nicht* genutzt: Während es bei der Herstellung von Abklatschen durch die Größe des verwendeten Papiers technisch bedingte Limitierungen in der Größe der abzuklatschenden Fläche gibt und man den Abklatsch folglich auf die zu dokumentierenden Inschriftenzeilen zuschnitt, gibt es bei Fotografien keine derartige Limitierung, so dass es im Prinzip möglich ist, eine größer dimensionierte und nur zu einem kleinen Teil von Inschriftentext bedeckte Basis dennoch in Gänze zu fotografieren. Gesamtaufnahmen von Basen finden sich in Marcadés beiden Corpus-Bänden natürlich auch zuhauf. Dabei hatte Marcadé aber ganz offensichtlich kein Augenmerk darauf, dass die Inschriften auf derartigen Fotos auch zu gut erkennen sind: Mal ließen der Zufall des Lichteinfalls, die Qualität der Aufnahme und die Größe des Abdrucks die Inschrift sichtbar werden, oft nicht. Solange die Inschrift auf einem anderen, auf die Textzeilen zugeschnittenen und den materiellen Inschriftenträger ausblendenden Foto gut lesbar war, scheint dies den Autor nicht allzu sehr gestört

³⁸ Marcadé 1953, *avant-propos* (ohne Seitenzahlangabe).

zu haben.³⁹ Wenn auch ein solches Foto der Inschrift (oder ihres Abklatsches) fehlte, dann gab es zumindest noch die Abschrift derselben. Auch dieser ‚worst case‘ kann nicht als übermäßig schlimm empfunden werden sein, wenn man es daran bemisst, wie häufig ebenjener Fall eingetreten war – deutlich häufiger jedenfalls als Einträge ohne beigegebenes Faksimile in Löwy 1885!

Die relative Wichtigkeit, welche Marcadé in seinem Corpus den verschiedenen Aspekten der Dokumentation zumaß – dem Inschrifenträger als solchem, den darauf unter Umständen befindlichen Befestigungsspuren der Statue, der paläographischen Gestalt der Buchstaben, der Positionierung der Inschrift auf der Basis und schließlich dem Inschriftentext –,⁴⁰ wird besonders gut an den Abbildungen deutlich, welche dem Eintrag I,59 zu der von Kephisodot und Timarchos signierten Basis der Menanderstatue im Dionysos-Theater in Athen beigegeben wurden (Abb. 0.3a–b).⁴¹ Drei Textabbildungen zeigen Fotos der Basis, welche eine klare Vorstellung vom Inschrifenträger als solchem vermitteln: Es handelt sich um eine hohe Orthostatenbasis, deren Oberseite ausgehöhlt ist.⁴² Das grundsätzliche Verständnis, womit man es beim Inschrifenträger zu tun hat, mithin der Inschrifenträger als solcher, und die Erfassung der Informationen, welche die Oberseite über die zu rekonstruierende Statue (in diesem Fall: nicht) liefert, mithin ihr Quellenwert in Bezug auf die Statue, diese beiden Aspekte der Dokumentation stehen somit weiter oben in der Skala der ihr zugewiesenen Wichtigkeit. Die paläographische Gestalt der Buchstaben ist den beiden jeweils auf die entsprechenden Inschriftenzeilen zugeschnittenen Fotos im Tafelteil (hier Abb. 0.3b) zu entnehmen.⁴³ Wiewohl die Faksimiles aus Löwy 1885 diese Fotos

³⁹ Eine interessante Parallele stellt hier L. H. Jefferys grundlegender Artikel zu den archaischen attischen Grabinschriften von 1962 dar, in welchem Fotos von Inschriften grundsätzlich ebenfalls wie Abklatsche auf den Inschriftentext zugeschnitten sind und den Inschrifenträger somit ausblenden (Jeffery 1962).

⁴⁰ Nicht berücksichtigt wird in dieser Auflistung der wesentliche Aspekt des Fundorts (bzw. des daraus u. U. zu erschließenden Aufstellungsorts), da dieser Aspekt in den Abbildungen des Objekts offensichtlich keinen Niederschlag finden kann. Marcadé nennt diesen jedoch wie immer im Begleittext. Die Basis befand sich zu seiner Zeit (wie Marcadé zumindest dachte) noch *in situ* in der östlichen Parodos des Dionysostheaters (zum Fundortort, der nur ungefähr dem anzunehmenden Aufstellungsort entspricht, siehe Papastamati-von Moock 2007, 280–282; zum anzunehmenden Aufstellungsort siehe ebd., 298–304).

⁴¹ Zu der Basis (weiterhin im Areal des Dionysostheaters befindlich, Inv. NK 279) und der zugehörigen Sitzstatue des Menander, siehe Studniczka 1904 (mit erstmaliger und noch heute gültiger Identifizierung des zugehörigen Menanderbildnisses; zur Basis S. 3–4); Fittschen 1991; Papastamati-von Moock 2007, v. a. 276–312; *DNO* III, 527f., Nr. 2387 und 2388. Zur Inschrift (*IG II/III²* 3777: Μένωνδος / Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόλεων) siehe neben Marcadé 1953 auch Löwy 1885, 87, Nr. 108 (mit Faksimile); Richter 1965, 225, Abb. 1519–1520.

⁴² Für die Diskussion um das richtige Verständnis dieser Maßnahme (späterer Eingriff, wie Marcadé meint, oder ursprüngliche Maßnahme zur Gewichtsreduktion?) siehe Papastamati-von Moock 2007, 287–290 (mit überzeugender Rekonstruktion einer Bronzestatue auf bronzerner Plinthe).

⁴³ Die Bildunterschrift zu diesen Fotos weist sie als Fotos von Abklatschen aus, was sichtlich nicht der Fall ist. Wiewohl ein solcher Fehler leicht passieren kann, ist dies ein Hinweis darauf, dass der

in ihrem paläographischen Dokumentationswert noch übertrafen, wird man den von Marcadé der Paläographie zugemessenen Wert auch eher höher einstufen.⁴⁴

Die Positionierung der beiden Inschriftenzeilen auf der Vorderseite der Basis, mit hin ihr Layout auf dem Schriftgrund, ist in ihren Grundzügen aus den sehr knappen Maßangaben insbesondere hinsichtlich des erheblichen Abstands zwischen dem Namen des Dargestellten und der Bildhauersignatur ebenfalls erschließbar. Zu erkennen ist davon in der beigegebenen Fotografie der Basisvorderseite (hier Abb. 0.3a, unten rechts) aber nichts.⁴⁵ Natürlich kann man nicht die Erwartung haben, dass in einem Corpus mit hunderten Einträgen jedes einzelne Foto hohen Qualitätsansprüchen genügt. Insofern es sich hier jedoch um ein Werk zweier prominenter Bildhauer⁴⁶ handelt, und das entsprechende statuarische Monument mit dem Porträt des Menander außerdem von Pausanias erwähnt wird,⁴⁷ wäre angesichts der allgemeinen Ausrichtung des Corpus auf die Künstlergeschichte der griechischen Plastik ein erhöhter in Kauf genommener Aufwand durchaus plausibel gewesen. Wenn dies hier bezüglich der Sichtbarmachung der Inschrift auf der Fotografie der Basis dennoch nicht geschehen ist, dann weil es für Marcadé von relativ geringem dokumentarischen Wert war, den Inschriften im Verbund mit ihrem Schriftträger Sichtbarkeit zu verleihen.

Doch ging damit überhaupt etwas verloren, was visuell zu dokumentieren wichtig gewesen wäre? Aus der Perspektive von Marcadé und seinen anvisierten Lesern wohl nicht. Das Wesentliche lag schließlich im Inschriftentext, während die Lesung derselben an der Basis nur der mühsame Weg zur Erstellung des Inschriftentextes war, welchen man sich in gänzlich unstrittigen Fällen wie diesem auch ersparen konnte, zumal die Aufgabe der Lesung der Inschrift (mehr noch als zu Löwys Zeiten) in den Zuständigkeitsbereich der Epigraphiker fiel. Entsprechend der zentralen Zielsetzung von Marcadés Corpus, alle archäologisch überlieferten Bildhauerinschriften zu sammeln und für die Erarbeitung der Geschichte der griechischen Plastik leicht

Unterschied zwischen der Basis und ihrem Abklatsch – welcher unter dem Gesichtspunkt der Materialität ein entscheidender ist – für Marcadé von eher marginaler Bedeutung war.

44 Einschränkend sei hier aber nochmals darauf verwiesen, dass für die paläographische Bewertung geeignete Abbildungen bei Marcadé deutlich häufiger fehlen als bei Löwy. Zwei mögliche Gründe möchte ich hierfür vorschlagen: (1) Möglicherweise galten die Grundlagen der paläographischen Datierung um die Mitte des 20. Jhs. bereits als gefestigt, so dass nicht an jeder Stelle Gelegenheit zur Überprüfung gegeben werden musste. (2) Die Kompetenz zur paläographischen Datierung war zur Abfassungszeit von Marcadés Corpus noch mehr, als dies bereits im späten 19. Jh. der Fall war, in den alleinigen Kompetenzbereich der Epigraphiker gerückt, so dass eine systematische Vorlage paläographisch nutzbarer Abbildungen dem Archäologenpublikum, an das sich das Corpus wendet, möglicherweise einen geringeren Mehrwert versprach.

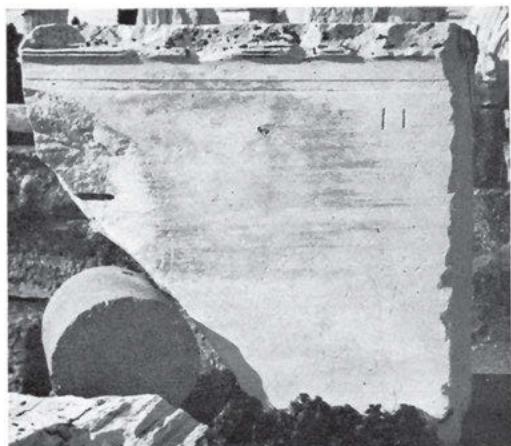
45 Man vergleiche hiermit die Gesamtaufnahme derselben Basis in Richter 1965, Abb. 1518, für deren Aufnahme man einen Sonnenstand abgepasst hatte, welcher den Inschriften durch günstiges Streiflicht erheblich bessere Sichtbarkeit verlieh.

46 Zu beiden Bildhauern, den Söhnen des Praxiteles, gibt es zahlreiche antike Schriftquellen. Siehe *DNO III*, 518–540, Nr. 2378–2402.

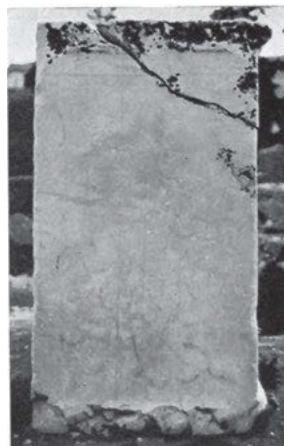
47 Paus. I.21.1.



Face supérieure et côté droit.



Face latérale gauche.



Face antérieure.

Abb. 0.3a: Repro aus Marcadé 1953, Textabbildungen zu I,59.



Abb. 0.3b: Repro aus Marcadé 1953, Taf. X.7.

auffindbar und verfügbar zu machen – eine Zielsetzung, die Marcadé mit Löwy gemein hatte, – besaß das mühsam zu entziffernde *Geschriebene* auf der Basis keinerlei intrinsischen Mehrwert gegenüber dem Inschriftentext, welcher gemäß den Konventionen epigraphischer Arbeit mit eingebrachten Worttrennungen, orthographischen Anpassungen und Akzentsetzungen in ein ‚ordentliches‘ Griechisch überführt worden war und so vollkommen mühelos lesbar war.

Bezüglich der oben genannten verschiedenen Aspekte der Dokumentation kann zusammenfassend Folgendes festgehalten werden: (1) Entscheidend am Inschriftenträger war seine allgemeine Gestalt („Worum geht es überhaupt?“). Was bei Löwy an allgemeiner Information noch weitgehend über den Text zur jeweiligen Inschrift transportiert wurde, wurde nun durch die unproblematischere Beigabe einer Fotografie sofort ersichtlich. (2) Besonders wichtig war die Basen-Oberseite mit dem möglichen Aufschluss über die Art der Statue. In diesem Bereich ging Marcadé durch beinahe systematisch mitgelieferte Fotos deutlich über Löwy hinaus. (3) An der paläographischen Gestalt der Buchstaben war der Aufschluss zur Datierung wichtig, ebenso wie die Überprüfbarkeit der Lesung. Beides hatte aber gegenüber Löwy 1885 an Bedeutung eingebüßt, da es sich um Dinge handelte, die mehr und mehr im alleinigen Kompetenz- und Zuständigkeitsbereich der Epigraphik lagen. Bedenkt man, dass die nun so zahlreichen Fotos von Basenoberseiten für deren Deutung in erster Linie an archäologische Kompetenz appellierte, war Marcadés Corpus in seiner Ausrichtung gegenüber Löwy 1885 archäologischer und weniger epigraphisch geworden. (4) Die Positionierung und das Layout der Inschrift auf dem Inschriftenträger waren *nicht* entscheidend, insbesondere wenn die Lesung der Inschrift insgesamt unstrittig war. (5) Am Inschriftentext war schließlich sein Informationsgehalt entscheidend („Kephisodot und Timarchos waren die Bildhauer, Menander der Dargestellte.“).

Die ersten vier Aspekte dokumentieren materielle Qualitäten der Basis (1–2) und ihrer Inschrift (3–4). Der fünfte Aspekt, der Inschriftentext, dagegen bildet den Befund in einer von den materiellen Qualitäten 3–4 ‚gereinigten‘ Form ab, oder anders gesagt: Die Materialität der Inschrift verschwindet in ihrer Überführung in einen nach epigraphischen Editionsprinzipien erstellten Inschriftentext. Wichtig an der Materialität der Inschrift ist nur ihre Rolle als Prüfstein korrekter Lesung und Datierung. Die materiellen Qualitäten der Basis dagegen verschwinden *nicht*: Als materielle, einer nahsichtigen archäologischen Untersuchung harrenden Spur der ehemals darauf errichteten Statue bleibt sie im Zentrum des Interesses – denn die Bildwerke, die von den genannten Bildhauern geschaffen wurden, sind schließlich der Gegenstand der Geschichte der griechischen Plastik, welcher das Corpus als Quelle dienen soll. Die hervorragende Vorlage der attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit aus dem Jahre 2000 mit ihren exzellenten Fotografien und technischen Beschreibungen der für die Rekonstruktion der Basen und der darauf aufgestellten Statuen/Stelen relevanten Details, mit welcher Konstantinos Kissas Jacob-Felschs Publikation von 1969 bezüglich des archaisch-attischen Materials ersetzt und eine höchst solide und brauchbare Grundlage für weitere Arbeiten bietet, bestätigt das so gelagerte Interesse der archäologischen

Forschung an den materiellen Aspekten der Basen noch für die rezente Forschung.⁴⁸ Gleichzeitig bestätigt sich darin auch, dass sich dieses Interesse für materielle Qualitäten der Basen nicht in ebensolchem Maße auf die Inschriften erstreckt. Wiewohl auch diese neben dem gegebenen Inschriftentext häufig in sehr guten Fotos vorgelegt wurden und folglich für die Erforschung ihrer Materialität erschließbar werden, liegt der Fokus in diesem Werk viel weniger auf dem epigraphischen Anteil dieser Monamente als noch in dem Kompendium der Akropolis-Votivinschriften, das Antony Raubitschek 1949 vorlegte.⁴⁹ An der Struktur und Form der systematischen wissenschaftlichen Erfassung und Vorlage von Inschriften griechischer Plastik, wie wir sie mit Marcadé 1953/1957 in Nachfolge von Löwy 1885 vorliegen haben, wiederholt sich also die anfangs skizzierte Grundstruktur: Klassisch archäologische Plastikforschung zeichnet sich zwar durch ausgesprochen materialitätsaffine Herangehensweise an ihre Befunde aus – doch nur was mittelbar oder unmittelbar die Bilder betrifft. Die Inschriften werden aus dem materiellen Befund griechischer Plastik vielmehr unter hohem Aufwand herausgelöst und auf ihre Textinformation reduziert.

Die Entmaterialisierung der Statueninschriften im Prozess ihrer wissenschaftlichen Vorlage und Nutzbarmachung für die Plastikforschung wurde in jüngster Vergangenheit noch eine Stufe weitergetrieben mit der Publikation des 2014 erschienenen *Neuen Overbeck*.⁵⁰ Dieses monumentale fünfbändige Corpuswerk ersetzt nach knapp 150 Jahren das Quellenkompendium, in welchem der Archäologe Johannes Overbeck nach Epochen, ‚Kunstlandschaften‘ und individuellen Künstlern geordnet sämtliche Passagen aus der antiken griechischen und lateinischen Literatur gesammelt hatte, welche auf Werke der bildenden Kunst und/oder ihre Künstler Bezug nehmen.⁵¹ Unter diese *antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* rechnete Overbeck auch Statueninschriften. Diese wurden denn auch weitgehend analog zu den literarischen Quellen vorgelegt, mit schlichter Wiedergabe des Inschriftentextes und ohne nähere Angaben zum Inschriftenträger.⁵² Dass Inschriften unter vollständiger Auslassung materieller Aspekte wie literarische Quellen behandelt wurden, erklärt sich jedoch auch dadurch, dass die epigraphischen Quellen im ‚alten Overbeck‘ einen beinahe verschwindend geringen Anteil gegenüber den literarischen Quellen ausmachten.

⁴⁸ Kissas 2000; Jacob-Felsch 1969.

⁴⁹ DAA.

⁵⁰ DNO, Band I–V.

⁵¹ Overbeck 1868. Zu früheren Schriftquellensammlungen zu den bildenden Künsten der Griechen siehe DNO I, XVII–XVIII.

⁵² So lautet etwa der Eintrag zur oben besprochenen Inschrift an der Basis des Menanderporträts vom Athener Dionysos-Theater in maximaler Kürze: „Inscription aus dem Theater von Athen Bull. D. Inst. 1862. P. 163. Μένανδρος / Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόλεων.“ (Overbeck 1868, 256, Nr. 1337). Diesem Prinzip einer Vorlage von Inschriften als reine Texte ohne Informationen zum Inschriftenträger folgt in geradezu anachronistischer Manie noch Marion Muller-Dufeu in ihrem auf den ‚alten Overbeck‘ zurückgreifenden Quellenkompendium in französischer Sprache von 2002: Marion-Dufeu 2002.

Nicht so im *Neuen Overbeck!* Dieser soll nämlich nicht nur den ‚alten Overbeck‘ als Corpus der literarischen Schriftquellen ersetzen, sondern hat ebenso den Anspruch, Löwys Corpus der epigraphischen Schriftquellen zu aktualisieren.⁵³ So sinnvoll diese Richtungsentscheidung der Herausgeber unter Abwägung aller Aspekte auch sein mag,⁵⁴ so nivelliert sie doch zwei Quellengattungen von grundsätzlich unterschiedlichem Charakter. Denn so vielfältig die in der antiken Literatur zu findenden Passagen, die sich mit bildender Kunst beschäftigen, auch sein mögen – von den topographisch gegliederten und von Konkretheit gekennzeichneten Beschreibungen des Pausanias über die reiche epigrammatische und ekphrastische Literatur, die sich sowohl realen wie fiktiven Bildwerken widmet, bis hin zu den an einer Systematik der Materialien und Techniken orientierten Darstellungen der ‚Kunstgeschichte‘ bei Plinius –, gemeinsam ist ihnen, dass sie Diskurse *über* Werke und Künstler der bildenden Kunst führen, wohingegen Statueninschriften selbst Teil jener Werke und Produkte ihrer Urheber (Künstler, Auftraggeber) sind. Indem im Quellenkompendium die epigraphischen nun aber in einer Reihe mit den literarischen Quellen aufgeführt werden, werden die Statueninschriften implizit zu ebensolchen Aussagen *über* die Werke, die gegenüber den literarischen Quellen den vermeintlichen Vorteil besitzen, dass sie in ihrer objektiven Richtigkeit nicht angezweifelt werden können. Vermeintlich ist dieser Vorteil deshalb, weil die quellenkritische Frage nach der Verlässlichkeit der Quelle strenggenommen nur an die *Fremdzuschreibungen* der literarischen Schriftquellen, nicht an die *Selbstzuschreibungen* der Statueninschriften gestellt werden kann, die als Teil der zu interpretieren/zu erklärenden/zu verstehenden Werke gar nicht ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ sein können. Inwieweit die Auffassung von Statueninschriften als *Selbstzuschreibungen* ihrerseits zu differenzieren ist, wird uns noch beschäftigen (siehe unten Kapitel III, S. 190–193).

Indem die Statueninschriften durch ihre Einreihung unter die literarischen Schriftquellen in *DNO* den Status von Aussagen über die beschrifteten Werke bekommen, nähern sie sich der aus dem modernen Museum her bekannten Textgattung der Museumsbeschriftung an und entfernen sich gleichzeitig von dem anderen anachronistischen *comparandum* der Künstlersignatur, welches in Löwys Corpus noch den Vorrang genoss. Ganz unabhängig von der Frage, welches der beiden modernen *comparanda* zur griechischen Statueninschrift die Sache (wenn überhaupt!) besser trifft, verliert die Statueninschrift und ihr Schriftträger in *DNO* damit nochmals an Materialität. Angesichts der intensiven Einbindung spezifisch epigraphischer Kompetenz in die Erarbeitung des ‚*Neuen Overbeck*‘ ist eine sachgerechte wissenschaftliche und

⁵³ Siehe *DNO I*, Vorwort.

⁵⁴ Der wichtigste Grund, warum die Entscheidung, Overbeck 1868 und Löwy 1885 in *DNO* zusammenzuziehen trotz der nun folgenden Kritik unbedingt richtig ist, besteht darin, dass eine aktualisierte Neuauflage von Löwy 1885 unter gegenwärtigen wissenschaftlichen Gesichtspunkten vollkommen absurd wäre, es also sinnvoll erscheint, die Bildhauersignaturen um des natürlich auch in ihrer ‚entmaterialisierten‘ Form noch existierenden Quellenwerts willen mit in *DNO* aufzunehmen.

editorische Behandlung der Inschriften zwar gewährleistet, ebenso wie zu den aufgeführten Inschriften auch die grundlegenden Informationen zum Inschriftenträger gegeben werden. Auch findet sich in der Einleitung eine epigraphische Einführung zu den Statueninschriften, welche derzeit wohl die beste zusammenfassende Darstellung materieller Aspekte von Statueninschriften in der wissenschaftlichen Literatur ist,⁵⁵ und welche Statueninschriften im Übrigen gar nicht im Sinne des anachronistischen Konzepts der Museumsbeschriftung, eher noch im Sinne der Künstlersignatur behandelt.

Diese hoch differenzierte und mit epigraphischer Kompetenz unterfütterte Herangehensweise an Statueninschriften in der Einleitung kann das auf die Bedürfnisse literarischer Quellenkompendien zugeschnittene Format der *DNO*-Bände im eigentlichen Katalogteil jedoch nicht bedienen. Eine Beigabe in größerem Ausmaße von Fotos oder Zeichnungen von Inschriften und ihren materiellen Trägern ist nicht möglich. In der Regel wird zu jedem behandelten Bildhauer nur mehr ein Foto einer exemplarischen Bildhauerinschrift wie eine Signatur stellvertretend an den Anfang gestellt,⁵⁶ wodurch die konkrete Gestalt der Bildhauerinschrift als Eigenschaft eines Künstlers und nicht mehr als Eigenschaft und Teil des einzelnen Werks erscheint. Fotos oder Zeichnungen der Statuenbasen werden nur den besonders zentralen Stücken beigegeben, und dies meist in kleinem Format am Randstreifen der Seiten neben dem Textblock, so dass die Abbildungen mehr der Vermittlung eines allgemeinen Eindrucks vom besprochenen Stück als dem eingehenden Studium seiner materiellen Qualitäten dienen. Einem ähnlichen Zweck folgen auch die kleinformatigen Abbildungen von Statuen, die all jenen Einträgen beigegeben werden, für die von der Archäologie Identifizierungen mit überlieferten Statuen plausibel vorgeschlagen wurden – ein zweifellos sehr praktischer Zusatz, welchen der ‚*Neue Overbeck*‘ gegenüber Vorgänger-Corpora seinen Nutzern bietet. Die Folge ist aber, dass der insgesamt sehr sparsame Einsatz von Abbildungen in *DNO* gar nicht nur den Inschriften und ihren Trägern zugutekommt, sondern sich die Statueninschriften das ohnehin schon knappe Gut der Bebilderung noch mit den Statuen selbst teilen müssen.⁵⁷ Die Statueninschriften und ihre marmornen Träger haben in *DNO*, wo sie unter die literarischen Schriftquellen eingereiht wurden, gegenüber dessen Vorgänger-Corpora also noch weiter an ‚Bildwürdigkeit‘ und Anerkenntnis ihrer materiellen Qualitäten eingebüßt.

Trotz des erheblichen Wandels, welchem die Interessen, Methoden und Fragestellungen der klassisch archäologischen Plastikforschung seit dem späten 19. Jh. unterworfen waren, wurden am Vergleich von Löwys Corpus der Bildhauerinschriften,

⁵⁵ *DNO* I, XXIX–LIV.

⁵⁶ Im Falle der für die Menanderstatue vom Dionysos-Theater und mehrere andere Werke gemeinsam verantwortlichen Brüder Kephisodot und Timarchos fiel die Wahl auf die Signatur der Menander-Basis (*DNO* III, 518). Zur Auswahl der abgebildeten Inschriften siehe *DNO* I, XIX.

⁵⁷ Zu den in *DNO* zugrunde gelegten Prinzipien der Abbildungsauswahl siehe *DNO* I, XIX.

Marcadés Nachfolgecorpus und dem *Neuen Overbeck*, der diese Sammlungen der epigraphischen Quellen mit in die Neufassung des ‚alten Overbecks‘ von 1868 aufgenommen hat, v. a. viele Kontinuitäten deutlich, und dies in Bezug auf die wissenschaftliche Erfassung, Ordnung und Dokumentation der Statueninschriften und ihrer materiellen Träger. Im Zentrum des Interesses stand stets der Informationsgehalt des Inschriftentextes. Wo die Corpora mittels Faksimiles der Inschriftenzeilen, Fotos des Inschriftenträgers (inschrifttragende Seite und/oder Oberseite) oder auch im Text gegebenen Informationen zu Maßen u. Ä. dennoch auch materielle Aspekte der Inschriften und ihrer Träger dokumentierten, geschah dies weniger um eines möglichen intrinsischen als um eines instrumentellen Interesses an diesen Aspekten willen, und dies v. a. zu zwei Zwecken: Die materielle Gestalt der Inschriften diente als Prüfstein zur Verifikation ihrer Lesung und paläographischen Datierung; der materiellen Gestalt der inschrifttragenden Basen widmete man sich wegen der darin möglicherweise enthaltenen Informationen zur Rekonstruktion des statuarischen Monuments.

Doch wie tief lässt dies überhaupt blicken? Ist es nicht ein allgemeines Charakteristikum von Quellenkompendien, dass sie ihr Material nicht um seiner selbst willen bearbeiten, sich mithin anderen Forschungsfragen instrumentell zur Nutzung anbieten? Es ist offensichtlich, dass mit den hier gemachten Bemerkungen zu einigen Statueninschriftencorpora nicht nur spezifisch der blinde Fleck der Materialität deutlich wurde, sondern auch allgemein die Dialektik jeder wissenschaftlichen Quellenaufbereitung, die das bearbeitete Material, indem sie es für fremde an es herangetragene Fragestellungen als Quelle verfügbar macht, gleichzeitig auch auf diesen einen Quellenwert zuschneiden und reduzieren muss und anderen Sinnzusammenhängen, in denen das Material genauso steht, entzieht. In Löwys Corpus, welches der Erarbeitung der (Künstler-) Geschichte der griechischen Plastik dienen sollte, und mittelbar auch in dessen Nachfolge-Corpora, war es eben die Materialität der Inschriften, welche in der wissenschaftlichen Quellenaufbereitung anderen Aspekten weichen musste.

Bezeichnend ist aber, dass Inschriften in Corpus-Werken, die sich ganz anderen wissenschaftlichen Interessen und Fragestellungen als dem nach den Bildhauern widmeten, in Bezug auf ihre Materialität ein ähnliches Schicksal erlitten. Dies gilt etwa für Corpora, welche sich aus dem Gesamtbefund die metrischen Steininschriften zur wissenschaftlichen Vorlage heraussuchten und damit ein spezifisch philologisches, am Epigramm als literarischer Form interessiertes Ziel bedienten. Angefangen mit Georg Kaibels *Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta* von 1878⁵⁸ war es üblich, die als Steininschriften überlieferten Epigramme nicht gemäß der jeweiligen Zeilengliederung des auf den materiellen Inschriftenträger eingemeißelten Textes, sondern gemäß der metrischen Versgliederung des immateriellen Textes im Corpus

⁵⁸ Kaibel 1878.

zu präsentieren. Dieses metrische Layoutprinzip nimmt den *gesprochenen* Text als Bezugspunkt, nicht den *geschriebenen* Text.⁵⁹ Wenn metrische Unterschiede zwischen einzelnen Versen etwa von Distichen aus Hexameter und Pentameter durch den Zeileneinzug des metrisch verkürzten Pentameters verdeutlicht werden, wie dies üblicherweise geschieht,⁶⁰ dann wird dieses metrische Layoutprinzip noch zusätzlich unterstrichen. Diese editorischen Konventionen sind durch lang geübte Praxis zu einer nicht hinterfragbaren Selbstverständlichkeit geworden. Auch wenn es sicher nicht ratsam wäre, daran in Hinblick auf die praktische Brauchbarkeit derartiger philologischer Corpora etwas zu ändern, muss man feststellen, dass durch diese editorische Konvention ein wesentliches und aus moderner Perspektive sehr erstaunliches Charakteristikum vieler Steininschriften aus dem Blickfeld gerät, nämlich die Tatsache, dass die metrische Gliederung des Inschriftentextes so häufig gerade *nicht* mit dem Layout und der Zeilengliederung der eingemeißelten Inschrift übereinstimmt (siehe hierzu unten Kapitel III, S. 162, 169, 176, 189 und Kapitel I, S. 79–71). Es ist erneut ein Aspekt der Materialität von Inschriften, der hier verloren geht. Dass in den philologisch orientierten Corpora metrischer Inschriften, anders als bei den oben besprochenen archäologisch orientierten Corpora der Bildhauersignaturen, auf die Beigabe von Abbildungen grundsätzlich (und auch noch im relativ rezenten Falle der *carmina epigraphica graeca* [CEG]) verzichtet wird, muss kaum hervorgehoben werden. Es geht dabei neben der Anschauung des jeweiligen materiellen Inschriftentextes (inkl. seines jeweiligen Layouts) im Übrigen auch die Anschauung der statuarischen Monamente (bzw. ihrer Reste) verloren, zu welchen viele der Epigramme als integraler Bestandteil gehörten. Diesbezügliche Informationen bleiben folglich auf die knappen Begleittexte beschränkt. Auch dies kommt einem wesentlichen Verlust an materiellen Qualitäten sehr zahlreicher Vers-Inschriften gleich. So verständlich dies aus philologischer Sicht auch sein mag, so bedauerlich ist es aus archäologischer Sicht, insofern als die oben besprochenen Inschriftencorpora, welche den Zwecken der Plastikforschung dienen, in ihrer Taxonomie des Materials wie gesagt die Gruppe der aufgenommenen Statueninschriften auf die insgesamt kleine Untergruppe der Inschriften mit Nennung des Bildhauernamens reduziert hatten. In diesem Zusammenhang muss allerdings betont werden, dass Sara Kaczkos rezente Monographie von 2016, in der sie attische Weiheepigramme archaischer und klassischer Zeit corpusartig sammelt und kommentiert, die eben genannte Regel des Verzichts auf Abbildungen durchbricht – und dies nicht nur aus dokumentarischem Pflichtgefühl heraus, sondern aus einem expliziten Interesse

⁵⁹ Auch wenn es im Rahmen der Altertumswissenschaften nicht üblich ist, derart schwer greifbare geisteswissenschaftliche Texte mit in den Diskurs einzunehmen, sei hier ein Verweis auf J. Derridas Grammatologie erlaubt, für deren Leitthese eines der Oralität gegenüber der Schriftlichkeit eingeräumten Vorrangs in der Auffassung von Text in unserer Kultur das hier angesprochene Merkmal des philologischen Umgangs mit in Stein gemeißelten Vers-Inschriften ein perfektes Beispiel darstellt (Derrida 1967).

⁶⁰ W. Peeks *Griechische Vers-Inschriften* stellen hier eine Ausnahme dar (Peek 1955).

an Fragen des Layouts.⁶¹ Auch wenn die eben genannte Publikation für die Zukunft neue Praktiken anstoßen mag, bleibt der Befund eindeutig: Auch im philologisch orientierten Kontext tendieren Inschriften im Zuge ihrer wissenschaftlichen Sammlung und editorischen Vorlage dazu materielle Qualitäten einzubüßen.

Wie sieht es nun auf Seiten der Epigraphik selbst aus? Die fehlende Anerkennung materieller Qualitäten der Statueninschriften im Verbund mit ihren steinernen Trägern in den oben besprochenen Corpuswerken mag man auch schlicht mit dem Verweis auf die Tatsache erklären, dass diese Werke maßgeblich von Archäologen und nicht von Epigraphikern erarbeitet wurden. Dass diese ihre (für Phänomene der Materialität an sich so aufgeschlossene) Aufmerksamkeit primär auf die Statuen und nicht ihre Inschriften richten, liegt nahe. Doch lässt sich das Desinteresse an anderen Phänomenen der Materialität von Inschriften, die über den Bereich ihrer paläographischen Gestalt hinausgehen, welches an den im Rahmen archäologischer Plastikforschung entstandenen Corpuswerken festgestellt wurde, auch an im engeren Sinne epigraphischer Forschungsliteratur beobachten. Neben der so gegebenen Möglichkeit der Prüfung der Lesung fragmentarischer Inschriften kann die Visualisierung von Buchstabenformen, mithin die paläographische Datierung, in älteren wissenschaftlichen Publikationen allgemein als das vorrangige Ziel bei der Vorlage von Anschauungsmaterial zu griechischen Inschriften gelten. Ein gutes Beispiel sind hierfür etwa die *Imagines inscriptionum atticarum*, eine Publikation von 1935 des Epigraphikers Johannes Kirchner, in der Inschriften m. W. zum ersten Mal in fotografischen Abbildungen hervorragender Qualität vorgelegt wurden und so das traditionelle und bis heute hochgeschätzte Inschriften-Reproduktionsmedium des Abklatsches somit um ein für den Druck und die Vervielfältigung jenseits des Kreises der Epigraphiker geeignetes Medium ergänzt wurde.⁶² In diesem Bildband (dessen Fotografien laut Vorwort bereits im Jahre 1907 fertig vorlagen) ging es darum, die Entwicklung der attischen Buchstabenformen vom 8. Jh. v. Chr. bis zum 4. Jh. n. Chr. anschaulich darzulegen, was die Grundlagen paläographischer Datierung auch jenseits der Spezialisten kommunizierbar machte. Die von Günther Klaffenbach nur leicht überarbeitete Neuauflage von 1948 zeigt, dass damit einem Bedürfnis nachgekommen wurde, das auch noch längere Zeit danach bestand. Während die wissenschaftlichen Bibliotheken und Fototheken der archäologischen Institute des mittleren 20. Jhs. schon längst über sehr reiche Bestände an qualitativ hochwertigem Bildmaterial zur griechischen Plastik und anderen Bildmedien verfügten, herrschte an gutem fotografischen Anschauungsmaterial von Inschriften in wissenschaftlichen Instituten weiterhin Mangel, bei dem Kirchners

61 Siehe Kaczko 2016, IX. Mit der Übertragung von archaischen und klassischen Inschriften auf dem dreidimensionalen Schriftträger Grab- oder Votivmonument auf den zweidimensionalen, unserem bedruckten Papier bereits etwas näher stehenden Schriftträger Pergament, mithin mit einer Art hellenistischem Vorläufer der modernen Übertragung von Steininschriften in wissenschaftliche Publikationen, beschäftigt sich Kaczko 2009 (allerdings ohne intensives Eingehen auf Fragen des Layouts).

62 Kirchner 1935.

Bildband Abhilfe schaffen konnte. Wiewohl die darin zu findenden, in weichstem Streiflicht ausgeleuchteten, die (negative) Plastizität der Buchstaben höchst ästhetisch hervorhebenden Fotografien es durchaus ermöglicht hätten, verzichten die bei gegebenen, auf paläographische Aspekte abzielenden Kommentare darauf, sich in einer schwärmerischen ästhetisierenden Beschreibung des Schriftbilds zu ergehen, wie sie in der zeitgleichen archäologischen Literatur zur griechischen Plastik so sehr *en vogue* war. Wie wenig auch die materielle Bindung der Inschriften an ihre steinerne Schriftträger im Vordergrund stand, wird daran deutlich, dass die fotografischen Abbildungen die schrifttragenden Blöcke oder Stelen in der Regel nicht in Gänze zeigten, sondern auf die Ausmaße der Textfelder zugeschnitten wurden.

Dass bei der wissenschaftlichen Dokumentation von Inschriften materielle Aspekte jenseits des paläographisch Relevanten vernachlässigt wurden, ist zweifellos ein allgemeines Phänomen, welches im Falle der Statueninschriften nur deshalb verstärkt ins Auge sticht, da hier die gleichzeitige intensive Fokussierung auf materielle Aspekte der Statuen seitens der archäologischen Plastikforschung als Kontrast daneben steht. Während die großen Corpusprojekte, welche die Klassische Archäologie des späten 19. Jhs. nach dem Modell der epigraphischen Corpora nun auch für ‚ihre‘ Materialgruppen in Angriff nahmen, schon früh auf reiche Beigabe von Abbildungen setzten – Zeichnungen, dann mehr und mehr auch Fotografien⁶³ – blieben die *Inscriptiones Graecae* (das 1902 begonnene Nachfolgeprojekt des *Corpus Inscriptionum Graecarum*) bei ihrer äußerst wenig bildaffinen Praxis.⁶⁴ Am deutlichsten zeigt sich der über die Zeit hinweg weitgehend konstant gebliebene, unterschiedlich ausgeprägte Materialitätsbezug zwischen klassisch archäologischer Plastikforschung und Epigraphik jedoch am konsequenten Festhalten an ihren jeweiligen Leitmedien der Befunddokumentation, Gipsabguss und Abklatsch.⁶⁵ Beide Techniken der Dokumentation haben ihre Qualitäten in der zeitbeständigen und verlässlichen Dokumentation bestimmter Aspekte materieller Artefakte längst bewiesen. Während der Gipsabguss die dreidimensionale Form des zu dokumentierenden Gegenstands erhält, reduziert der Abklatsch den dreidimensionalen Inschriftenträger auf den Abdruck seiner schrifttragenden Flächen. Der Verlust der dritten Dimension (wenn nicht bezogen auf die einzelnen Buchstaben [!], so doch bezogen auf die Inschriftenträger) wird beim Abklatsch natürlich aufgewogen durch die Vorteile des erheblich weniger

⁶³ Man nehme als Beispiel das Corpus der antiken Sarkophagreliefs, dessen frühester erschienener Band bereits mit einem beeindruckenden Tafelteil aufwartete: Robert 1890. Zum Einsatz von Illustrationsmedien und insbes. der Fotografie in der wissenschaftlichen Praxis der klassischen Archäologie des 19. Jhs. siehe jüngst Klamm 2017 (am Beispiel von Olympia).

⁶⁴ Zur Geschichte der Berliner Inschriftencorpusprojekte siehe Hallof 1993; Rebenich 2014 (ausführliche Darstellung); *DNO I, XXXVII–XL* (knappe Darstellung).

⁶⁵ Für das 1902 begonnene Großunternehmen der *Inscriptiones Graecae (IG)* wurde die Abgabe eines Abklatsches einer jeden Inschrift an das Archiv der Berliner Akademie der Wissenschaften durch die Bearbeiter zur Pflicht gemacht (siehe *DNO I, XXXVIII*).

aufwendigen Verfahrens und der erheblich einfacheren Lagerung und Archivierung.⁶⁶ Beinahe überraschender scheint hier das lange Festhalten der Klassischen Archäologie am Gipsabguss trotz der Konkurrenz der Fotografie. Offenbar galt die dritte Dimension in der klassisch archäologischen Plastikforschung (deutlich länger als in der Kunstgeschichte!) als genügend unverzichtbar, um den großen Kosten- und Platzaufwand⁶⁷ einer auf stete Erweiterung ausgelegten universitären Gipsabgussammlung dennoch auf sich zu nehmen und etwa die teilweise im 2. Weltkrieg dezimierten Gipsabgussammlungen wieder auf- und auszubauen, wie dies z. B. in München oder Berlin geschehen ist.⁶⁸

IV Fazit

Grundlage der bisherigen Ausführungen war die allgemeine Feststellung, dass Plastikforschung in der Klassischen Archäologie insbesondere in Deutschland in allen ihren Phasen durch einen intensiven Materialbezug geprägt war. Lange bevor dieser methodische Ansatz im Rahmen des *material turn* theoretisch begründet wurde, bestand stets die Zuversicht, dass eine eingehende Beschäftigung mit dem materiellen Befund griechischer Plastik weiterführend sein werde in der Bearbeitung der jeweils leitenden Interessen und Fragestellungen, ganz gleich ob es um die Rekonstruktion der Kunst-/Künstlergeschichte der griechischen Plastik ging, um das Verständnis grundlegender Formprinzipien der verschiedenen Stile oder etwa um eher historische Fragen nach Repräsentation der Eliten und den Wertvorstellungen, welche sich in der Darstellungsweise des Körpers in der Plastik äußern würden. Im Anschluss daran wurde gezeigt, dass dieses intensive Interesse an materiellen Aspekten griechischer Plastik die Statueninschriften bemerkenswerterweise nicht in gleicher Weise mit einbezog. Die Ursprünge dieser Trennung stehen, wie gezeigt wurde, in Verbindung mit bestimmten, das Medium des Textes und graphische Gestaltungsmittel grundsätzlich aus dem Bereich des ‚Plastischen‘ ausschließenden theoretischen Grundlagen von Plastikforschung gerade in den formativen Phasen der Klassischen Archäologie.

66 In signifikantem Gegensatz zum Gipsabguss (siehe unten Anm. 68) gibt es zum Abklatsch als Reproduktions- und Dokumentationstechnik in den Altertumswissenschaften m. W. noch keine entwickelte wissenschaftshistorische und ‚selbstreflexive‘ Forschungsliteratur. Für einen sehr knappen Abriss siehe Schmidt 2003. Für den Bereich der Kunstgeschichte (allerdings ohne Bezug zur spezifischen Technik des epigraphischen Abklatsches) siehe die Versuche, den Abklatsch in die aktuellen kunst- und kulturwissenschaftlichen Debatten um die (vorindustriellen) Techniken der mechanischen Reproduktion einzubringen in Ketelsen 2014.

67 Platzprobleme gehören zu den Leitmotiven in der Geschichte von auf konstanten Zuwachs ausgelegten wissenschaftlichen Gipsabgussammlungen. Siehe z. B. die Heidelberger Gipsabgussammlung: E. Suchezky in Zenzen 2016, 77–96.

68 Das Medium des Gipsabgusses und seine Geschichte bis in die Gegenwart stehen wieder vermehrt im Fokus der Forschung. Siehe z. B. Schreiter 2012; Schröder/Winkler-Horaček 2012; Schreiter 2014.

Daran schloss sich eine längere Erörterung der Weisen an, wie Statueninschriften (vornehmlich diejenigen, die Bildhauernamen nennen) im Rahmen klassisch archäologischer Plastikforschung seit dem 19. Jh. in Corpora gesammelt und mithilfe von Text und Abbildungen vorgelegt wurden. Es zeigte sich, dass bestimmte Aspekte ihrer Materialität (im weitesten Sinne) im Zuge ihrer Verfügbar- und Nutzbarmachung als Quellen für die Plastikforschung verloren gingen. Diese waren im Einzelnen die Folgenden:

- (1) Die Wahl des Vorhandenseins eines Bildhauernamens als taxonomischen Kriteriums für die in Corpora zu sammelnden Statueninschriften verengte den Blick auf eine – gemessen am Gesamtbefund überlieferter Statueninschriften – verhältnismäßig kleine Gruppe. Gleichzeitig ging dies einher mit der impliziten Annahme einer autographischen Qualität derartiger Inschriften: Die Bildhauer, nicht deren Auftraggeber wurden so als die für den Wortlaut und die materielle Gestalt verantwortlichen Akteure verstanden. Dies wiederum verschob die Statueninschriften tendenziell aus dem politischen, sozialen und kulturellen Feld, dem die Auftraggeber angehörten, in das engere Feld der ‚Kunst‘-Produktion, dem die Bildhauer angehörten.
- (2) Dieselbe taxonomisch bedingte Zusammengruppierung der Statueninschriften mit Bildhauernennung verhinderte eine andere, dem Befund besser entsprechende und an den einzelnen Inschriften meist leicht zu erkennende Untergliederung des Materials in Inschriften an Grabmonumenten, an Votivmonumenten und an öffentlichen Ehrenmonumenten, was wiederum eine tendenzielle Verschiebung der Monamente aus ihrer Bindung an funeräre, religiöse oder politische Raumkontakte und Sinnzusammenhänge in den Kontext von ‚Kunst‘-Produktion mit sich zog.
- (3) Die Integration der Statueninschriften (mit Bildhauernennung) in die Reihe der Schriftquellen zur griechischen Kunst im *Neuen Overbeck* nivellierte den Unterschied zwischen dieser Quellengattung und den literarischen Schriftquellen, welchen der *Neue Overbeck* zentral gewidmet ist. Die Statueninschriften büßten dadurch ihre fundamentale materielle Eigenschaft ein, selbst Teil der statuarischen Monamente zu sein, die sie beschriften. Sie wandelten sich dadurch implizit zu ‚externen‘ Schriftquellen, wie es die literarischen Schriftquellen sind. Somit als Aussagen *über* die jeweiligen Bildwerke verstanden, bringt dies die Statueninschriften in die Nähe des modernen Konzepts der Museumsbeschriftungen.
- (4) Die vom Inschrifenträger isolierende Wiedergabe von Inschriften mittels von Faksimiles oder von auf den alleinigen ‚Textblock‘ zugeschnittenen Fotografien entzog dem Befund die Dimension des Layouts des Inschriftentextes auf der Oberfläche des Schriftträgers.
- (5) Die Verwendung des Abklatsches als Leitmediums der Dokumentation von Inschriften im Gegensatz zum Gipsabguss als Leitmedium der Dokumentation von Statuen entzog dem Befund weitgehend die räumliche Qualität ihrer Dreidimensionalität.

- (6) Ein letzter Punkt ist von übergeordneter Bedeutung und überschneidet sich damit teilweise mit vorhergehenden Punkten. Der entscheidendste Mehrwert, welchen die für die Plastikforschung erstellten Quellenkompendien generieren, nämlich die schwer entzifferbaren Stein-Inschriften gemäß den Konventionen epigraphischer Arbeit durch das Einbringen von Worttrennungen, orthographischen Anpassungen, Akzentsetzungen und ggf. der Metrik entsprechenden Zeilengliederungen in gut lesbare Inschriftentexte zu überführen, erwies sich auch als der zentrale Faktor des Verlusts an Materialität. Die vielen Hemmnisse, welche einer einfachen Lektüre der Inschriftenbefunde im Wege stehen, sind schließlich keineswegs nur den Kontingenzen fragmentarischer Überlieferung geschuldet, sondern sind oft auch Folge materieller Gestaltungen der Inschriften, die zumindest vom heutigen Standpunkt aus einfache Lesbarkeit nicht unbedingt begünstigen und damit die fundamentale Frage aufwerfen, welche *anderen* Faktoren die im Befund zu findenden Schriftbilder bestimmten. Während derart ‚normalisierte‘ Texteditionen der Inschriften an griechischen Statuen seitens der Philologie ihre Auffassung als literarische Epigramme anbieten, begünstigen sie seitens der Archäologie ihre Reduktion auf den sachlichen Informationsgehalt. In beiden Fällen werden die Inschriften ‚entmaterialisiert‘ und ihrer (im weitesten Sinne) ästhetischen Dimension als graphische Gestaltung der inschrifttragenden Oberfläche beraubt.

Dass die eben genannten Aspekte von Materialität in der wissenschaftlichen Vorlage von Statueninschriften aus dem Fokus der Plastikforschung herausgerückt werden, mag theoretisch überzeugen. Doch damit ist noch nicht gesagt, dass diese Aspekte – wären sie in der wissenschaftlichen Vorlage der Inschriften denn intensiver berücksichtigt worden – der Erforschung griechischer Plastik tatsächlich auch wichtige neue Impulse gegeben hätten. Wenn man bedenkt, wie überaus erfolgreich durch die systematische Aufbereitung der epigraphischen und literarischen Schriftquellen in Werken wie Löwy 1885 oder Overbeck 1868 im Verbund mit der gleichzeitigen systematischen Sichtung, Vorlage und betont nahtlosen Untersuchung der materiell überlieferten antiken Statuen in der formativen Phase der Klassischen Archäologie als universitären Disziplin im 19. und frühen 20. Jh. die Grundlagen unserer heutigen Kenntnis der Geschichte der griechischen Plastik gelegt wurden, so muss man zum nüchternen Schluss kommen, dass sich die ins Werk gesetzten Strategien der Sammlung und Vorlage dieser Quellen (einschließlich der Statueninschriften) durchaus bewährt haben. Und in der Tat: gemessen an den selbstgesteckten Zielen von Löwy, dem es bei seinem Corpus darum ging, ebensolche Grundlagen einer (Künstler-) Geschichte der griechischen Plastik zu erarbeiten, kann man sein Werk nur einen Erfolg nennen. Die *Inscriften griechischer Bildhauer* aufgrund ihrer Vernachlässigung oben genannter materieller Aspekte von Inschriften zu kritisieren, wäre Ausweis eines selbstgerechten, vollkommen ‚geschichtslosen‘ forschungsgeschichtlichen Ansatzes. Auch der berechtigte Hinweis auf die Vernachlässigung der Materialität von

Statueninschriften im rezenten *Neuen Overbeck* sollte einen nicht dazu verleiten, an diesem Werk, das seine Nützlichkeit in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits bewiesen hat und dies wahrscheinlich auch noch lange Zeit tun wird, pauschale Grundsatzkritik zu üben. Schließlich sollte man eine wissenschaftliche Publikation danach bewerten, was sie leistet, und nicht daran, was sie *nicht* leistet.

Stellt die Materialität von Inschriften also nicht doch einen bloß marginalen Aspekt statuarischer Monamente dar? Dieser Verdacht liegt nicht zuletzt deswegen nahe, weil Materialität und ihre Erforschung im Rahmen des *material turn* gegenwärtig Hochkonjunktur haben, und eine Fokussierung auf diesen Aspekt daher möglicherweise gar nicht so sehr vom materiellen Befund griechischer Plastik selbst als von gegenwärtigen und sicher nicht ewig währenden Forschungsinteressen der Geistes- und Kulturwissenschaften her geboten scheint. Die Autoren dieses Buches teilen diesen Verdacht naturgemäß nicht. Um die Relevanz der oben aufgezählten Aspekte der Materialität von Statueninschriften darzulegen, soll in den nun folgenden Kapiteln mithilfe einer Reihe von konkreten Fallstudien gezeigt werden, welche neuen Perspektiven und Fragestellungen diese Aspekte bei entsprechend nahsichtiger Untersuchung für die Plastikforschung und für die Erforschung der griechischen Schriftkultur eröffnen könnten.

