

## Kapitel III

# Überlegungen zum Layout griechischer Statueninschriften ausgehend von der Nikandre-Weihung

von Nikolaus Dietrich

Mit der von Klaus Hallof verfassten epigraphischen Einleitung im *Neuen Overbeck* liegt seit Kurzem erstmals eine höchst nützliche zusammenfassende Darstellung griechischer Statueninschriften aus epigraphischer Perspektive vor, welche sich jedoch an nicht-Epigraphiker wendet.<sup>439</sup> Die nun folgenden Ausführungen stellen dem eine (bild-) archäologische Perspektive auf Statueninschriften an die Seite, die insbesondere auf Fragen der Materialität der Inschriften fokussiert ist, ohne jedoch einen systematischen Anspruch zu erheben und Vollständigkeit anzustreben. Die verschiedenen Aspekte des Layouts griechischer Statueninschriften, die hier behandelt werden, sollen vielmehr ausgehend von einem einzigen Beispielbefund, der Nikandre-Weihung und ihrer Inschrift, entwickelt werden, von wo aus andere archaische und teils klassische Statueninschriften zum Vergleich herangezogen werden sollen (Abb. 3.1a–c und Abb. 0.1). An der Weihinschrift dieser von Nikandre im mittleren 7. Jh. v. Chr. gestifteten Kore aus Delos,<sup>440</sup> der frühesten bekannten großformatigen archaischen Marmorstatue, wird nämlich besonders gut deutlich, wie weit das Layout einer Statueninschrift in ihren wissenschaftlichen Editionen entfernt sein kann von der räumlichen Disposition der Buchstaben auf dem materiellen Schriftträger. Emanuel Löwys *Inschriften griechischer Bildhauer* gibt den Inschriftentext folgendermaßen wieder:<sup>441</sup>

Νικάνδρη μ' ἀνέθηκεν ἐκηβόλῳ ἰοχεαίρῃ,  
κούρῃ Δεινοδίκῳ τοῦ Ναξίου, ἔξοχος ἀλ(λ)έων,  
Δεινομένεος δὲ κασιγνήτη, Φράξου δ' ἄλοχός μ[ε].

An die Textedition im epigraphischen Corpus der *Inscriptions de Délos* angelehnt, stellt sich die sehr altertümliche Inschrift in einer deutlich weniger geglätteten Form

**439** DNO I, XXIX–LIV.

**440** Athen, Nationalmuseum 1; Mitte 7. Jh.; Richter 1968, 23–25, Nr. 1; Kaltsas 2002a, 35f., Nr. 7; G. Kokkorou-Aletras in: Despinis/Kaltsas 2014, 3–8, Kat. Nr. I.1.1 (mit sehr reicher Bibliographie). Für eine Auswahl aus der weiteren Bibliographie siehe Meyer/Brüggemann 2007, 69f., Kat. Nr. 110. Die herausragende Monographie Donohue 2005, deren zentrales Fallbeispiel die Weihung der Nikandre ist, befasst sich nur am Rande mit der Dedikationsinschrift (siehe Donohue 2005, 220f.).

**441** Löwy 1885, 288, Nr. 430. Zur Weihinschrift aus einer an archaischer Plastik interessierten archäologischen Perspektive siehe Karakasi 2001, 76f.

dar, welche die Eigenheiten dieser frühen inselionischen Inschrift stärker zum Ausdruck kommen lässt:

Νικάνδρη μ' ἀνέθεκεν ἡ(ε)κηβόλοι ἰοχεαίρηι | ῥόρη {κούρη} Δεινο-  
 δίκηο τῷ Νη3σίῳ {Ναχσίῳ} ἔη3σοχος {ἔχσοχος} ἀλ(λ)ήον | Δεινομένεος δὲ κασιγνέτη  
 Φηράη3σο {Φράχσου} δ' ἄλοχος μ[ήν?].<sup>442</sup>

In Bezug auf das Layout der Inschrift ist hier v. a. hervorzuheben, dass diese jüngere Edition die Zeilenumbrüche, welche auf der Statue zu finden sind, übernimmt, anstatt die Zeilenumbrüche wie in Löwy 1885 an die metrische Untergliederung des Textes in drei Hexameter anzupassen, welche ihrerseits nun durch die bekannten vertikalen Trennlinien markiert werden. Derartige Unterschiede zwischen den Texteditionen, auch wenn sie keineswegs nur marginal sind, verschwinden in den landläufigen Übersetzungen, mit denen Archäologen (zumindest heutzutage) *de facto* meist arbeiten. So lautet die Übersetzung, welche im gegenwärtigen Standard-Handbuch zu archaischen Koren (Karakasi 2001) gegeben wird, folgendermaßen:

„Nikandre hat mich der ferntreffenden Kore geweiht, die Tochter des Deinodikos von Naxos, hervorragend unten den anderen Frauen, Schwester des Deinomenos, Gattin des Phraxos“<sup>443</sup>

Die grundlegende Bedeutung der Frage, ob man einen Inschriftentext im Layout der modernen Edition entsprechend seiner metrischen Struktur oder entsprechend der Zeilengliederung der materiell geschriebenen Inschrift wiedergibt, wurde oben bereits hervorgehoben (siehe oben Einleitung, S. 23). Doch kann man anhand dieses konkreten Einzelbefunds in der Analyse deutlich weiter gehen und die grundsätzliche Frage aufwerfen, was Layout – ein Begriff, der erstmal an moderne Formen der räumlichen Disposition von Text denken lässt, – unter den Bedingungen von Meißeln auf Stein (bzw. in diesem spezifischen Fall: von Meißeln auf eine Statue) eigentlich

<sup>442</sup> I Délos 2 (= Plassart 1950); IG XII 5, 2, 1425b; CEG I 403. Auf die Wiedergabe von metrischen Längen und Kürzen, wie sie in den *Inscriptions de Délos* I erscheinen, wurde hier verzichtet. Über die Lesung des letzten Buchstaben gibt es Uneinigkeit. Alternativ wird darin auch v erkannt (so nach Autopsie Peek 1957, 570, Nr. 16). Diese Variante ließe sich dann plausibel zu v[ῶν] ergänzen, mit dem ansprechenden Sinn „[jetzt] Frau des Phraxos“. Dieser Lesung und Ergänzung folgt auch Guarducci 1967, 153–156, Nr. 1. Allgemein zur Nikandre-Inschrift siehe auch Jeffery 1961, 291, 303, Nr. 2; Powell 1989, 341f.

<sup>443</sup> Karakasi 2001, 76 (Übersetzung übernommen von Kraiker 1976, 27, Anm. 9). Auffällig ist hier, dass diese Übersetzung gar nicht der Textedition entspricht, für deren Abdruck sich die Autorin entschieden hat. In dieser wird die alte und mittlerweile verworfene Ergänzung [ὁ δεῖνα ἐποίησε] („soundso hat es gemacht“) weiterhin vorgeschlagen, so dass in der Übersetzung noch eine Bildhauersignatur erscheinen sollte. Dieser kleine Lapsus mag darauf hindeuten, dass die klassischen Archäologen, die dieses Werk verwenden, gar keinen so genauen Blick auf den griechischen Inschriftentext werfen, und editorische Akribie in dem Bereich dementsprechend nicht so wesentlich erscheint.



**Abb. 3.1a–c:** Statue der Nikandre, Mitte 7. Jh. v. Chr., Vorderansicht (a), linke Seitenansicht mit Inschrift (b) und Inschrift selbst (c) (Athen, Nationalmuseum 1).

bedeutet.<sup>444</sup> Doch bevor wir hier auf die Beschreibungskategorie des Layouts kommen können, ist ein langer Umweg nötig – ein Umweg, welcher der großen Distanz entspricht, welche die in die von Nikandre geweihte Statue eingemeißelte Inschrift von modernen Auffassungen von Layout trennt.

<sup>444</sup> Für eine Einführung in die Problematik des Layouts in frühen Schriftkulturen siehe Ast/Attia/Jördens/Schneider 2015 (zu frühgriechischem Layout: 597–600). Kritisch ließe sich an diesem Einführungstext allerdings der implizite Fortschrittsdiskurs hinterfragen, der von frühen ersten Versuchen des Layoutens von Text hin zu ‚besseren‘, die Leserlichkeit befördernden Layoutlösungen führt. Das Layout attischer Inschriften behandelt Leslie Threatte in ihrer Grammatik attischer Inschriften: Threatte 1980, 58–73. Die äußerst dichte Darstellung wendet sich eindeutig an ein Fachpublikum von Epigraphikern und ist folglich weniger auf Fragen der visuellen Präsentation von Schrift – auf Abbildungen wird etwa vollständig verzichtet – als auf Schreibkonventionen fokussiert, deren Kenntnis in der epigraphischen Praxis unerlässlich ist bei der Lesung und Ergänzung von Inschriftentexten. Die hier gestellte Frage, was Layout in archaischen Inschriften überhaupt bedeutet, interessiert die Autorin angesichts dieser Zielsetzung ihres Handbuchs naheliegender Weise und zu Recht nicht.

## I Was bedeutet Layout bei archaischen Statueninschriften? Boustrophedon, ‚Schlangenschrift‘, dreh- und wendebare Buchstaben und ihre ‚Fixierung‘ auf dem Schriftträger

Die Inschrift ist, wie es für frühe Inschriften allgemein häufig geschieht, *boustrophedon* eingemeißelt worden, mithin weder einheitlich links- noch rechtsläufig sondern derart, dass die Schreib- und Leserichtung am Ende jeder Zeile wechselt.<sup>445</sup> So beginnt die Inschrift mit dem Namen der Stifterin, läuft dann rechtsläufig bis zum Ende der Zeile, wo die Inschrift umbiegt und linksläufig zurückläuft, um auf der Höhe des Zeilenbeginns der ersten Zeile für die verbleibenden (erhaltenen) 15 Buchstaben nochmals umzubiegen. Diese Beschreibung gibt den Befund hinsichtlich der Schreibrichtungen jedoch noch nicht vollständig wieder. Während nämlich beim ersten Umbiegen der Inschrift auch die Buchstaben ‚umgedreht‘ werden, so dass diese nunmehr spiegelverkehrt erscheinen, werden die Buchstaben beim zweiten Umbiegen nicht nochmals (zurück-) gespiegelt, so dass die letzte Zeile der Inschrift gegenüber den beiden ersten Zeilen auf dem Kopf steht. Beim ersten Umbiegen wechselt folglich die Leserichtung von rechtsläufig zu linksläufig, beim zweiten Umbiegen wird die Linksläufigkeit der zweiten Zeile für die wenigen verbleibenden Buchstaben jedoch beibehalten. Gleichzeitiges Spiegeln der Buchstaben, mithin der Wechsel der Leserichtung, beim Umbiegen der Inschrift von Zeile zu Zeile ist bei *boustrophedon*-Inschriften die Regel. Man sieht dasselbe Prinzip etwa auch bei einer bedeutend jüngeren und einem anderen Lokalstil angehörenden Inschrift an der Basis der attischen Grabstele des Tettichos aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. (Abb. 3.2)<sup>446</sup> mit folgendem Text:

[εἴτε ἀστό]ς τις ἀνὲρ εἴτε χρένος  
ἄλοθεν ἐλθόν : / Τέτιχον οἰκτίρα-  
ς ἄνδρ' ἀγαθὸν παρίτο, : / ἐν πολέμοι  
φθίμενον, νεαρὰν ἡέβην ὀλέσαν-  
τα : / ταῦτ' ἀποδυράμενοι νῆσθε ἐπ-  
ὶ πρᾶγμ' ἀγαθόν.<sup>447</sup>

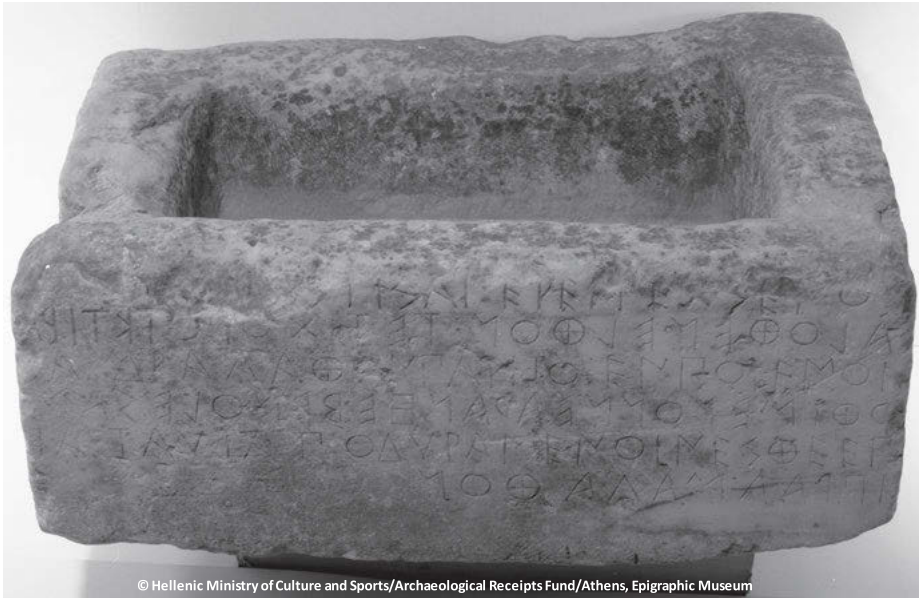
„Möge ein jeder, ob Bewohner dieser Stadt oder Fremder von außerhalb, bevor er weiterzieht, den Tet(t)ichos betrauern, einen tapferen Mann, der in der Schlacht fiel und seine zarte Jugend dahingab. Nachdem ihr dies beweint habt, schreitet weiter zu tüchtiger Tat!“<sup>448</sup>

<sup>445</sup> Zu Schreibrichtungen in archaischen griechischen Inschriften siehe grundsätzlich Jeffery 1961, 43–50. Für attische Inschriften siehe Threatte 1980, 52–57.

<sup>446</sup> Athen, Epigraphisches Museum 10650; Richter 1961, 25, 158f. [M. Guarducci], Nr. 36, mit Abb. 203. Zur Basis siehe Kissas 2000, 44f., Nr. 11 (mit weiterer Bibliographie). Zum Epigramm (IG I<sup>3</sup> 1194 bis [= CEG I 13], mit weiterer Bibliographie) siehe Tueller 2010, 43f.

<sup>447</sup> IG I<sup>3</sup> 1194 bis [= CEG I 13].

<sup>448</sup> Eigene Übersetzung.



© Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund/Athens, Epigraphic Museum

**Abb. 3.2:** Basis der attischen Grabstele des Tettichos um 550 v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum).

Während man zumindest bei der äußerst frühen Inschrift auf der Kore der Nikandre mit einiger Plausibilität vermuten kann, dass sich hier bezüglich Schreibrichtungen noch keine festen Konventionen herausgebildet hätten, lässt die sehr sorgfältig gemeißelte und geregelt wirkende Inschrift am Grabmonument des Tet(t)ichos diese Vermutung nicht mehr plausibel erscheinen. Dass bei dieser *boustrophedon*-Inschrift die Umkehrung der Schreibrichtung an das Spiegeln der Buchstaben gekoppelt ist, hat hier offenbar System. Die allgemeine Regel, wonach beim Wechsel der Schreibrichtung auch die Buchstaben gespiegelt werden, hat jedoch gar nicht spezifisch etwas zu tun mit der *boustrophedon*-Schreibweise von Inschriften. Vielmehr lässt sich allgemein feststellen, dass bei linksläufigen Inschriften die Buchstaben gespiegelt werden, wie dies etwa im äußerst reichen Befund an einzeiligen linksläufigen Inschriften in der archaischen Vasenmalerei der Fall ist.

Vor dem Hintergrund allgemeiner archaischer Schriftpraxis ist an der sehr frühen Nikandre-Inschrift aus dem mittleren 7. Jh. v. Chr. also weder ungewöhnlich, dass die Schreibrichtung am Ende einer Zeile wechselt, noch dass die Buchstaben beim Wechsel der Schreibrichtung gespiegelt werden. Eher noch ist ungewöhnlich, dass beim Schreibrichtungswechsel der dritten Zeile die Buchstaben, statt gespiegelt zu werden, um 180° gedreht wurden, so dass sie ‚auf dem Kopf‘ stehend erscheinen. Dieser Variante des ‚Umbiegens‘, welche sich an einigen nicht sehr zahlreichen frühen Inschriften findet, gab der Philologe Ernst Zinn im Rahmen eines allgemeinen Entwicklungsmodells griechischer Schrift von Frühformen eher ‚Buchstaben-animistischen‘

Charakters hin zur späteren normalisierten Schrift den Namen ‚Schlangenschrift‘ und sah in ihr eine Vorstufe der üblichen *boustrophedon*-Schreibweise mit gespiegelten Buchstaben.<sup>449</sup> Lilian Jeffery bezeichnet ebenjene Sonderform stattdessen als ‚false *boustrophedon*‘, ohne eine zeitliche Folge anzunehmen.<sup>450</sup> Interessant am Nebeneinander beider Varianten des *boustrophedon* ist die Gemeinsamkeit, die sie darin haben, dass der Wechsel der Schreibrichtung jeweils Auswirkungen auf den einzelnen Buchstaben hat: Wenn er nicht wie üblich gespiegelt wird, dann muss er gedreht werden, damit gewährleistet ist, dass dieser dem gemäß der Schreibrichtung jeweils nächsten Buchstaben nicht ‚den Rücken kehrt‘. Offenbar haben Buchstaben so etwas wie ein ‚Vorne‘ und ein ‚Hinten‘, welche stets in Korrespondenz zur Schreib- und Leserichtung stehen müssen.

Dies gilt natürlich im Prinzip auch für unsere modernen (lateinischen) Buchstaben. Dennoch bleiben zwischen der griechisch-archaischen Schriftkultur, die sich an der Nikandre-Inschrift äußert, und unserer modernen Schriftkultur in Bezug auf die hier betrachteten Phänomene wesentliche Unterschiede. Während es in der Inschrift auf der Kore der Nikandre problemlos möglich scheint, Buchstaben zu spiegeln, sind seitenverkehrte Buchstaben in unserer Schriftpraxis eindeutig *falsch ausgerichtete* Buchstaben, die als solche die Aufmerksamkeit des Lesers stark auf sich ziehen. Sie bleiben zwar dennoch entzifferbar, stören jedoch den Lesefluss erheblich und zerstören so zumindest für einen kurzen Moment die Illusion der Schrift als transparenten Mediums, das den Textsinn *unmittelbar* und ohne vorhergehenden Dekodierungsakt transportieren würde. Der seitenverkehrte Buchstabe in unserer modernen Schriftkultur lenkt den Blick somit auf die Zeichenhaftigkeit des Zeichens und macht die doppelte Natur des Schriftzeichens (und jedes anderen Zeichens) als eines für sich selbst stehenden Gegenstands einerseits und als bloßer Vermittler eines von diesem Gegenstand unabhängigen Sinns andererseits deutlich. Diese Eigenschaften des seitenverkehrten Buchstabens in unserer modernen Schriftkultur – seine Aufmerksamkeit auf sich ziehende Wirkung und seine Fähigkeit, nicht nur für etwas anderes, sondern auch für sich selbst zu stehen – macht ihn zu einem gern gewählten Mittel, wenn es in der Werbe- und Kulturindustrie darum geht, aus dem einfachen Schriftzug mit dem Namen eines Herstellers oder einer Musik-Band ein Logo mit ikonischem Potenzial zu machen, das sowohl ‚für sich steht‘, als auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.<sup>451</sup>

<sup>449</sup> Zinn 1950/51.

<sup>450</sup> Jeffery 1961, 49f. Zu false-*boustrophedon* in attischen Inschriften siehe Threatte 1980, 56.

<sup>451</sup> Ein beliebiges Beispiel hierfür wäre die stilisierte Schreibweise als EMINEM des unter dem Künstlernamen Eminem bekannten US-amerikanischen Rappers. Jeder Spaziergang durch die von Firmen- und Ladenlogos, Werbeplakaten sowie Graffitis angefüllten städtischen Räume oder gleichermaßen jedes Surfen im Internet ließe einen auf zahlreiche weitere Beispiele derartiger moderner Schriftgestaltungsweisen stoßen.

Während in unserer modernen Schriftkultur das *exzeptionelle* Spiegeln von Buchstaben eines der Mittel darstellt, die grundsätzliche Doppelnatur von Schrift als für sich stehende, opake Zeichen und als transparente Träger von Sinn, welche im Normalfall gar nicht zum Tragen kommt, hervorzuheben und einem Schriftzug somit ausnahmsweise eine ikonische Qualität zu verleihen, macht das *normale* Spiegeln von Buchstaben, wie wir es an der Nikandre-Inschrift beobachten können, deutlich, dass ebenjene Doppelnatur von Schrift in der griechisch-archaischen Schriftkultur den Status des Normalen besitzt und Schrift somit grundsätzlich ikonisch aufgefasst wird – so die These, welche man aufstellen könnte. Ein Sinnspruch, der dem hellenistischen Komödiendichter Menander zugeschrieben wird, kann als Kronzeuge für diese These herhalten: Διπλῶς ὁρῶσιν οἱ μαθόντες γράμματα (180 Jäkel)<sup>452</sup> – „Zweifach sehen die, die Schriftzeichen gelernt haben.“ Wie immer bei derart aus dem Kontext herausgerissen überlieferten Zitaten aus der antiken Literatur bleibt natürlich völlig offen, wie dieser Sinnspruch vom mutmaßlichen Autor Menander gemeint war. Seine Eigenschaft als Komödiendichter lässt den Verdacht aufkommen, dass es hier weniger um eine positive Aussage geht als um eine doppelbödige Charakterisierung verquerer Schriftbeherrschung – dass das Ziel des Erlernens von Schrift also doch nicht das zweifache Sehen, sondern das einfache Erkennen des Textinhalts sei. Den Primat des Textinhalts betont für diesen Menander-Aphorismus jedenfalls Georg Gerleigner, welcher diesen höchst sinnvollerweise in die Diskussion um Schriftbildlichkeit zuerst eingebracht hat.<sup>453</sup> Was dieser antike (Un-) Sinnspruch jedenfalls zeigt, ist, dass die hier gemachten Gedanken über die Transparenz oder Opazität des Mediums Schrift nicht vollkommen unverbunden sind mit einem denkbaren emischen Diskurs über Schrift.

Die ikonische Qualität, welche Schrift nach der hier vertretenen These im Falle der Weihinschrift der Nikandre besitzt, äußert sich an den hier betrachteten Möglichkeiten des Spiegels und Drehens von Buchstaben noch in einer weiteren Hinsicht. Wie oben hervorgehoben, folgt aus dem am Befund feststellbaren Spektrum des Möglichen hinsichtlich Drehens und Wendens von Buchstaben, dass diese so etwas wie ein ‚Vorne‘ und ein ‚Hinten‘ haben. Angesichts der Tatsache, dass normales *boustrophedon*, das beim Wechsel der Schreibrichtung mit dem Spiegeln der Buchstaben operiert, erheblich häufiger vorkommt als ‚Schlangenschrift‘ (in der Terminologie von E. Zinn) bzw. ‚false *boustrophedon*‘ (in der Terminologie von L. Jeffery), welche mit dem Wenden der Buchstaben um 180° operiert, kann man auch behaupten, dass Buchstaben so etwas wie ein ‚Oben‘ und ‚Unten‘ haben. Dieses den Buchstaben inhärente ‚Oben‘ und ‚Unten‘ würde die Inschriftenschreiber dazu bringen, es in aller Regel vorzuziehen, Buchstaben zu spiegeln, als sie – nunmehr im wahrsten Sinne des Wortes – ‚auf den Kopf‘ zu stellen, auch wenn letzteres dennoch eine Möglichkeit darstellt, der

452 Jäkel 1964.

453 Gerleigner 2015, 209f.

man sich unter bestimmten Bedingungen bedienen kann. Diese Bedingungen waren bei der Nikandre-Inschrift offenbar gegeben. Wohl weil es nur noch darum ging, der nicht mehr ganz in zwei Zeilen passenden hexametrischen Weihinschrift die letzten verbleibenden Buchstaben anzuhängen, war das Kippen der Buchstaben eine nahe-liegende Option. Die dritte Zeile der Inschrift bekommt dadurch den Charakter eines kleinen Postskriptums der zweiten Zeile, so ähnlich wie es beim Schreiben einer Postkarte heutzutage möglich ist, von der strengen horizontalen Zeilengliederung des Textes abzuweichen, wenn es darum geht, auf der bereits vollen Postkarte den letzten Satz noch zu Ende zu schreiben, und sich dafür die Freiheit zu nehmen, den Leer-raum zwischen Textblock und physischem Postkartenrand mit einer um 90° abbie-genden, eng am Rand entlang geführten letzten Textzeile auszufüllen.

Auch in unserer Schriftkultur haben Buchstaben ein ‚Oben‘ und ein ‚Unten‘. Die-ser vertikalen Ausrichtung wird heute sogar noch viel ausnahmsloser entsprochen: Einen Buchstaben ‚auf den Kopf‘ zu stellen, ist genauso wenig eine Option, wie ihn zu spiegeln. Vor allem aber ist die Bindung moderner Buchstaben an die rechtsläü-fige Schreibrichtung (bezüglich des ‚Vorne‘ und des ‚Hinten‘) und an ihre vertikale Ausrichtung (bezüglich des ‚Oben‘ und des ‚Unten‘) von ganz anderer Art, ist es hier doch der Schriftträger – das bedruckte Blatt Papier, der Bildschirm eines Computers, Tablets oder Handys, die Leuchtschrift vor einem Laden –, welcher die Koordina-ten bestimmt, denen sich die einzelnen Buchstaben in ihrer Ausrichtung zu fügen haben. Auf dem Blatt Papier, dem Bildschirm eines elektronischen Geräts oder der Leuchtschrift vor einem Laden wiederum ist das ‚Vorne‘ des Buchstaben immer ein ‚nach rechts ausgerichtet Sein‘ und das ‚Oben‘ immer ein ‚zur Oberseite des Schriftträ-gers ausgerichtet Sein‘. Wie sehr diese Auffassung vom Buchstaben unsere moderne Alltagskultur durchdringt, möchte ich an zwei Beispielen zeigen: (1) Ein Tablet oder Smartphone lässt den auf dem Bildschirm erscheinenden Textblock automatisch um 90° kippen, sobald das Gerät von seinem Nutzer entsprechend gedreht wird, so dass es dem Nutzer geradezu verwehrt wird, Buchstaben in einer anderen als der ‚nor-malen‘ Ausrichtung wahrzunehmen. (2) Auch die Leuchtschriften von Läden in Ein-kaufsstraßen zeigen die einzelnen Buchstaben eines Schriftzugs oftmals auch dann noch in vertikaler Ausrichtung, wenn der Schriftzug selbst vertikal an der Hauswand entlang verläuft, und die Buchstaben des Schriftzugs somit in Etagen *übereinander* stehend erscheinen. Vor der Alternative, die Buchstaben entweder gemeinsam zuei-nander korrekt auszurichten oder je einzeln zur Oberseite des Schriftträgers hin kor-rekt auszurichten, entscheidet man sich üblicherweise für letzteres, obwohl dies den Lesevorgang eher erschwert.

Man könnte es folgendermaßen formulieren: In unserer modernen Schriftkultur wird der Buchstabe als zweidimensionale Entität im zweidimensionalen Raum des Schriftträgers aufgefasst, wobei das ‚Oben‘ des Buchstaben immer dem ‚Oben‘ des Schriftträgers und das ‚Vorne‘ immer dem ‚rechts‘ auf dem Schriftträger entsprechen. Der Buchstabe kann also grundsätzlich nicht gedreht und gewendet werden, ja mehr noch: Er kann gar nicht vom Schreibgrund gelöst werden, da er als zweidimensionale



Entität nur im zweidimensionalen Raum des Schriftgrunds ernsthaft gedacht werden kann. Der Buchstabe als dreidimensionaler, mobiler Gegenstand ist uns heute wahlweise eine surrealistische Vorstellung, welche etwa im ‚magischen‘ Kontext von Fantasy-Filmen zum Tragen kommen kann,<sup>454</sup> oder eine infantile Vorstellung, welche sich in Kinderprodukten wie der ‚Buchstabensuppe‘ oder ‚russisch Brot‘ materialisiert.

In der Schriftkultur, welche sich an der Nikandre-Inschrift oder Tet(t)ichos-Inschrift äußert, wird der Buchstabe dagegen durchaus als ein dreidimensionaler Gegenstand aufgefasst, der sich grundsätzlich drehen und wenden ließe, und bei dem sich erst im Akt des Schreibens, mithin beim Fixieren des mobil und gegenständlich gedachten Buchstabens auf der Oberfläche des Schriftträgers entscheidet, ob das ‚Vorne‘ des Buchstabens nun einem ‚nach rechts‘ oder einem ‚nach links‘ auf dem Schriftträger entsprechen wird. Dass beim Beschreiben des Schriftträgers die Buchstabenreihen in aller Regel dennoch nicht (wie gelegentlich bei der ‚Schlangenschrift‘/beim ‚false *boustrophedon*‘) kreuz- und quer im Raum verlaufen, liegt weniger an den Vorgaben, welche der Schriftträger der Ausrichtung der Buchstaben und Zeilen macht, als an bestimmten Eigenschaften der Buchstaben selbst: an den ihnen als (gedachten) dreidimensionalen Gegenständen inhärenten Koordinaten des ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘ und des ‚Oben‘ und ‚Unten‘.

Die gegenständliche Auffassung vom Buchstaben wird durch diese ihm inhärenten Koordinaten des ‚Vorne‘, ‚Hinten‘, ‚Oben‘ und ‚Unten‘ zu einer beinahe körperartigen Auffassung. Diese Koordinaten sind es schließlich, welche auch den menschlichen Körper in seiner Bewegung im Raum bestimmen: Man kann sich beliebig der einen oder anderen Seite zuwenden und somit ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘ vertauschen, man kann aber nur bedingt ‚Oben‘ und ‚Unten‘ vertauschen, wenn man nicht gerade über den Körper eines Tänzers oder Artisten verfügt. Die Metapher vom Buchstaben als Körper funktioniert besonders gut, wenn man als Bezugspunkt den Körper nimmt, wie er in archaischen Flächenbildmedien wie der Vasenmalerei dargestellt wird. Es lässt sich nämlich feststellen, dass Körper in archaischen Flächenbildern – wenn die im Bild ausgeführte Handlung keine atypische Körperhaltungen bedingen – in ihrer Anordnung auf dem Bildträger grundsätzlich genau über die Freiheitsgrade verfügen, über die unter den Bedingungen von *boustrophedon*-Schreibpraxis auch Buchstaben in ihrer Anordnung auf dem Schriftträger verfügen: Sowohl Körper im Flächenbild wie Buchstaben auf dem Schriftgrund sind nicht beliebig drehbar sondern bleiben an die ihnen je inhärente Vertikale gebunden. Auch können weder Körper im Flächenbild noch Buchstaben auf dem Schriftgrund beliebig gewendet werden, sondern es stehen nur zwei Alternativen zur Auswahl. Die Körper im archaischen Flächenbild

---

<sup>454</sup> Ein beliebiges Beispiel wäre der für ein Heranwachsenden-Publikum ausgelegte Hollywood-Film *Goosebumps* des Regisseurs Rob Letterman (2015), in welchem in Bücher gebannte Monster sich aus diesen befreien und den Protagonisten nachstellen. Visuell wird dieses Entkommen der Monster aus den Büchern parallelisiert mit der Loslösung der Buchstaben von den Druckseiten.

können mit ihrem fast ausschließlich im Profil und nur ausnahmsweise frontal dargestellten Kopf entweder nach rechts oder nach links gewendet sein, ganz so wie Buchstaben mit ihrem ‚Vorne‘ entweder nach rechts (bei rechtläufiger Zeile) und nach links (bei linksläufiger Zeile) ausgerichtet sein können.

Die Parallele zwischen Buchstaben auf dem Schriftgrund und Körpern im Flächenbild funktioniert bezüglich der räumlichen Anordnung nicht zuletzt deshalb so gut, weil beim Malen von Körpern auf der Fläche und dem Meißeln von Buchstaben in den Schriftgrund die Aufgabe eine ähnliche ist, nämlich dreidimensional (gedachte) Gegenstände auf einer zweidimensionalen Fläche zu fixieren. Dass das Malen von Figuren auf den Bildträger und das Schreiben von Buchstaben auf dem Schriftträger mit demselben griechischen Verb *γράφειν*, welches sowohl „zeichnen“ oder „malen“ als auch „schreiben“ bedeuten kann, zum Ausdruck gebracht wird, wurde im Zusammenhang mit Forschungen zu Schrift und Bild schon häufig hervorgehoben.<sup>455</sup> Doch welches *tertium comparationis* ist es überhaupt, welches „schreiben“ und „zeichnen“ bzw. „malen“ kommensurabel macht? Von der Wortsemantik her ist es die Grundbedeutung „ritzen“, mittels der das Verb *γράφειν* sowohl den Akt des Zeichnens wie den des Schreibens bezeichnen kann. Die Kommensurabilität von Schreiben und Zeichnen, welche in diesem Verb zum Ausdruck kommt, bewegt sich also in erster Linie auf einer praxeologischen Ebene und damit nicht unbedingt auf der Ebene umfassender Wesensverwandtschaft. Eine auf die Schrift- bzw. (Flächen-) Bildproduktion bezogene praxeologische Ebene ist es auch, auf der sich wie eben festgestellt die Aufgaben des Fixierens von dreidimensional aufgefassten Buchstaben auf dem zweidimensionalen Schriftgrund einerseits, und von dreidimensionalen Körpern auf dem zweidimensionalen Bildgrund andererseits ähneln.

Dies sollte auch eine Warnung sein, aus der Parallele zwischen Buchstaben auf dem Schriftgrund und Körpern auf dem Bildgrund eine ‚den Griechen‘ zu unterstellende allgemeine ‚animistische‘ Vorstellung von Buchstaben als bewegungs- und handlungsfähigen Körpern abzuleiten. Genauso, wie diese Parallele geeignet ist, Ähnlichkeiten zwischen Buchstaben und ihrer räumlichen Anordnung auf dem Schriftgrund einerseits, und Körpern und ihrer räumlichen Anordnung auf dem Bildgrund herauszustellen, lassen sich mithilfe dieser Parallele wesentliche Unterschiede aufzeigen.

Ein erster Unterschied zwischen Figuren im Bildfries und Buchstaben in dem, was man Inschriftenfries nennen könnte, besteht darin, dass die den Figuren inhärente Horizontale und Vertikale, anders als bei Buchstaben, *absolut* gilt: Bildfrie

<sup>455</sup> Siehe wegweisend Lissarrague 1985, 89; 1992, 191 (bezogen auf Schrift in der attischen Vasenmalerei). Der Gedanke wurde in der jüngeren Vergangenheit von G. Gerleigner im Zusammenhang mit attischer Vasenmalerei produktiv wiederaufgegriffen (siehe Gerleigner 2015, 209f., und Gerleigner im Druck). Im Zusammenhang mit einer breiteren Beschäftigung mit der Ästhetik griechischer Schrift siehe Pappas 2011, 45f. Der Verweis auf die doppelte Bedeutung von *γράφειν* findet sich aber allgemein sehr häufig.

werden auf den Objekten oder Architekturen, welche sie schmücken, stets so angeordnet, dass sie tatsächlich horizontal verlaufen. In Ausnahmefällen, wo der Bildschmuck eines Gegenstands Figuren auf nicht-horizontalem Grund zeigt, wird dies inhaltlich in aller Regel von den Figuren auch aufgegriffen, etwa indem das Laufen auf einer aufsteigenden Grundlinie als ‚aufwärts-Laufen‘/Klettern zu verstehen ist.<sup>456</sup> Buchstaben sind an die ihnen inhärente Horizontale und Vertikale dagegen nur relativ zur Ausrichtung des Schriftfelds gebunden. Wenn der Inschriftenfries wie im Falle der Inschrift auf der von Nikandre geweihten Statue insgesamt vertikal ausgerichtet ist, dann gilt diese Vertikale den einzelnen Buchstaben als Horizontale, obwohl sie absolut gesehen (mithin: für den Betrachter/Leser) vertikal erscheinen. Man könnte den Unterschied folgendermaßen formulieren: Für die Figuren in Bildfriesen ist der Referenzraum, innerhalb dessen sie richtig ausgerichtet sein wollen, der reale Raum, in dem auch der Betrachter steht. Damit wird eine grundsätzliche Kommensurabilität des Körpers der Figur im Bild und des Körpers des Betrachters suggeriert: Beide Körper scheinen denselben Gesetzen der Schwerkraft zu unterliegen. Für die Buchstaben im Inschriftenfries ist der Referenzraum, innerhalb dessen die Buchstaben richtig ausgerichtet sein wollen, das Schriftfeld. Dieses wiederum ist in ihrer Ausrichtung unabhängig von den Koordinaten des realen Raums, in dem der Betrachter steht. Damit wird zwischen den (nur in bestimmten Hinsichten körperhaften) Buchstaben und dem Körper des Lesers *keine* Kommensurabilität wie zwischen den Körpern im Bild und dem Körper des Betrachters suggeriert. Die Körpermetapher trägt – wenig überraschender Weise – beim Buchstaben also deutlich weniger weit.

Ein zweiter Unterschied zwischen Figuren im Bildfries und Buchstaben im Inschriftenfries betrifft nicht ihr jeweiliges Verhältnis zu den Raumkoordinaten des Betrachters/Lesers, sondern ihr jeweiliges Verhältnis untereinander. Um aus dem Zusammenkommen von Figuren auf einem Fries ein interessantes Bild zu machen, wird der Maler – wenn es nicht gerade um die Darstellung einer Prozession o. Ä. geht – meist auf Handlung und Interaktion zwischen Figuren setzen, was fast zwangsläufig die Gleichheit der Ausrichtung der Körper nach links oder nach rechts aufbrechen

---

**456** Ein schönes Beispiel hierfür ist der kretische Brustpanzer aus dem 3. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (inv. 1970.26a; siehe Permalink zu diesem Objekt (mit gutem Foto und Beschreibung): <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/object/Brustpanzer-mit-figürlichen-Darstellungen/1970.26.a/dc00126511> (Stand: 12.09.2019)), wo die Linien, mit denen die Anatomie des Oberkörpers ornamental wiederholt wird, und die folglich aufwärts und abwärts verlaufen, von Sphingen und Löwen beschriftet werden. An den beiden Löwen, welche auf den die Brustmuskulatur nachzeichnenden (Schlangen-) Linien marschieren, wird besonders gut deutlich, dass damit ein Klettern und nicht ein Laufen auf ebenem Terrain gemeint ist. Zur strukturellen Unmöglichkeit aufsteigenden Terrains in der archaischen und frühklassischen attischen Vasenmalerei und zu den Ausnahmen, welche diese Regel umso mehr bestätigen, siehe Dietrich 2010, 173–175, mit Abb. 149 (Figurenvase des Sotades-Malers um 460 mit aufwärts kriechenden Satyrn auf der schrägen Anschlussstelle der plastischen Figurengruppe von Krokodil und Äthiopier und des darüber sich erhebenden Vasenkörpers).



**Abb. 3.3:** Mittelkorinthischer Aryballos um 580 v. Chr., Korinth, Archäologisches Museum C 54-1), Abrollung.

wird und zu den oben angesprochenen atypischen Körperhaltungen führen wird: Körper, die von ihrer vertikalen Ausrichtung etwa durch energisches Vorschreiten oder kraftloses Zusammenbrechen abweichen. Um aus dem Zusammenkommen von Buchstaben auf dem Schriftgrund dagegen einen sinnvollen Text zu machen, ist entsprechend der linearen Struktur des Lesens die gleichförmige Anreihung derselben in Ketten mit jeweils einheitlicher rechts- oder linksläufiger Ausrichtung der einzelnen Buchstaben essentiell: Allzu freies ‚Herumtanzen‘ der Buchstaben innerhalb der Zeilen würde das Sinnstiftungsprinzip von Schrift schnell zunichtemachen. Es sind also die sehr verschiedenartigen Funktionsweisen der Medien Bild und Text, welche in Figurenfriesen ein relativ hohes Maß an ‚Unordnung‘ zulassen und begünstigen, in Buchstabenzeilen dagegen ein relativ hohes Maß an ‚Ordnung‘ stark nahelegen, obwohl ein Drehen und Wenden von Buchstaben, die als mobile und auf dem Schriftgrund zu fixierende Gegenstände aufgefasst werden, nicht prinzipiell ausgeschlossen ist.

Ein gewisser Spielraum bleibt nämlich, und zwar vor allem dann, wenn Schrift in enger Verbindung mit Bildern erscheint. Dieser Spielraum wird, wie sich zeigen wird, in manchen Fällen zu gestalterischen Zwecken genutzt. Ein paar sehr unterschiedliche Beispiele mögen dies illustrieren, zwei aus dem Bereich der bekanntlich sehr schriftaffinen Vasenmalerei und einer aus dem Bereich des attischen Dramas, welches sich als theatralische Darstellungsform von Literatur gewissermaßen auf der Schwelle zwischen Text und Bild befindet: (1) Ein erstes Beispiel betrifft die Namensbeischriften auf einer attisch-schwarzfigurigen Halsamphora aus dem Umkreis des Antimenes-Malers (um 520)<sup>457</sup> mit der Darstellung der Schändung der Cassandra am Kultbild der Athena, welche mit Blick auf ihre Inschrift demnächst ausführlich von

<sup>457</sup> (zuletzt) Melbourne, Privatsammlung Graham Geddes, Inv. GpA 1.3; ausführlich publiziert in Jackson 1996/97; BAPD 24969.

Gerleigner besprochen werden wird.<sup>458</sup> An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass sich die linksläufige Namensbeischrift der Athena (AΘENAIA), welche von ihrem Kopf aus in Richtung auf den Kopf des Aias zuläuft, rechtsläufig als Namensbeischrift des Aias (AIAΣ) lesen lässt – wobei das linksläufig gelesene N von AΘENAIA bei rechtsläufiger Lesung zum Σ von AIAΣ wird. Für diesen ‚Schriftbildwitz‘ macht sich der Vasenmaler die Tatsache zunutze, dass die letzten drei Buchstaben des Namens der Athena – A, I und A – spiegelsymmetrisch und somit spiegelinvariant sind, vor allem aber die Tatsache, dass im attischen Alphabet dieser Zeit ein linksläufiges N durch geringfügiges Drehen einem rechtsläufigen Σ sehr ähnlich sieht.<sup>459</sup> Ein geringfügiges Drehen und Wenden der in der Schriftzeile fixierten Buchstaben ist beim Schreiben und Lesen also dennoch ‚erlaubt‘...

(2) Auf einem mittellkorinthischen Aryballos um 580 v. Chr. (Abb. 3.3)<sup>460</sup> zieht sich eine metrische Inschrift ganz besonders ‚wild‘ in Schlangenlinien und mit Wechsel von links- zu rechtsläufiger Schreibrichtung über das Bildfeld:

Πυρρίας προχορευόμενος αὐτὸ δέ φοι ὄλπα (CEG I 452)<sup>461</sup>

„(Dies ist) Pyrias, der Tänzer, und ihm (gehört) diese Olpe.“<sup>462</sup>

Der Schriftzug zieht sich um einen springenden Tänzer und seine Zuschauer herum. Ein Aulosspieler begleitet den Tanz musikalisch. Wie es Robin Osborne und Alexandra Pappas hervorgehoben haben, ist der schlängelnde Verlauf der Inschrift mit ihrem Auf und Ab, das deutlich über das in dieser Zeit übliche Maß ‚deregulierten‘ Inschriftenverlaufs hinausgeht, zu verbinden mit dem dargestellten, ebenso lebhaften Tanz. Hier wird der existierende Spielraum bei der Anordnung der Buchstabenreihe auf dem Schriftgrund (der hier auch Bildgrund ist) genutzt, um Inschrift und Bild in eine gegenseitig sich bestärkende Übereinstimmung zu bringen.

(3) Schließlich sei noch auf ein Beispiel aus der Alten Komödie verwiesen. In der Tat muss man nicht auf die in tänzerischer Gebärdensprache nachgestellten Buchstaben der Eurythmie aus der anti-rationalistischen anthroposophischen Bewegung des 20. Jhs. warten, damit die Vorstellung von aus ihrer Fixierung in der Textzeile gelösten, ‚tanzenden‘ Buchstaben konkrete theatralische Gestalt bekomme. Tanzende

<sup>458</sup> Siehe Gerleigner in Vorbereitung. Einige Gedanken zu dieser Vaseninschrift wurden von Gerleigner bereits in einem Vortrag am Heidelberger Institut für Klassische Archäologie am 19.06.2016 vorgestellt.

<sup>459</sup> Eine Zusammenstellung von Buchstabenformen in der attischen Vasenmalerei findet sich in Immerwahr 1990, XXII–XXIII.

<sup>460</sup> Korinth, Archäologisches Museum C-54-1; Roebuck/Roebuck 1955 (Erstpublikation); Wachter 2001, 44–46, Nr. COR 17; Osborne/Pappas 2007, 145f. (mit Abb. 5.5).

<sup>461</sup> Für einen ausführlichen epigraphischen Kommentar siehe Wachter 2001, 44–46, Nr. COR 17 (mit Verweisen auf die reiche epigraphische Literatur).

<sup>462</sup> Übersetzung durch Autor.

Buchstaben muss man jedenfalls zu sehen bekommen haben in einer im späten 5. oder frühen 4. Jh. v. Chr. aufgeführten Alphabet-Komödie des attischen Komödiendichters Kallias, in welcher der Chor aus den 24 Buchstaben des damals in Athen neu eingeführten ionischen Alphabets bestand.<sup>463</sup>

Nach den langen Ausführungen, in denen versucht wurde, ausgehend von Eigenheiten der Nikandre-Inschrift mit ihrer *boustrophedon* (bzw. *false-boustrophedon*) Schreibweise die solchen materiellen Erscheinungsformen von Geschriebenem zugrundeliegenden Vorstellungen vom Buchstaben und Prinzipien ihrer Anordnung auf dem Schriftgrund zu benennen und gegenüber modernen Auffassungen von Schrift zu konturieren, ist es Zeit, eine Antwort auf die oben angekündigte Frage vorzuschlagen, was Layout unter den Bedingungen griechisch-archaischer Schriftkultur gegenüber modernem Layout eigentlich bedeutet. Unter Zusammenfassung des bisher Gesagten möchte ich folgende Formulierung für den weiteren Fortgang zugrunde legen: Layout im Rahmen unserer modernen Schriftkultur ist wesentlich das Anordnen der zweidimensional und nicht-gegenständlich gedachten Buchstaben auf dem zweidimensionalen Schriftgrund, wobei nur dreh- und wendeinvariante Translationen möglich sind. Layout in der Schriftkultur der Nikandre-Inschrift bedeutet dagegen wesentlich das Fixieren der dreidimensional und gegenständlich gedachten Buchstaben auf dem ebenso dreidimensionalen und gegenständlichen Schriftträger, wobei das Drehen und Wenden der Buchstaben zwar grundsätzlich möglich ist, durch das den Buchstaben inhärente ‚Vorne‘, ‚Hinten‘, ‚Oben‘ und ‚Unten‘ jedoch in einigermaßen geordneten Bahnen gehalten wird.

## II Das Finden eines geeigneten Schriftgrunds: Plan und Umsetzung

Mit dieser Formulierung dessen, was Layout impliziert, nun nochmal zurück zur Nikandre-Inschrift und damit auch zurück zum Thema dieses Buches im engeren Sinne, der Materialität von Inschriften *in der griechischen Plastik*: Wie geschah das Fixieren der Buchstaben auf dem materiellen Schriftträger konkret, welche Layout-Entscheidungen sind dem Prozess des Beschreibens der Statue seitens des ausführenden Bildhauers zu entnehmen und welche Vorstellungen von dem, was ‚gutes‘ Layout sei, gehen daraus ggf. hervor?

Der erste Buchstabe, den der Bildhauer in die Oberfläche der Statue eingemeißelt und somit auf dem Schriftträger fixiert hat, ist höchstwahrscheinlich das N des Namens Nikandre, mit dem die Weihinschrift beginnt. Warum genau an dieser Stelle?

<sup>463</sup> Zu dieser bei Athenaios X 453c–45b zusammen mit einer Reihe anderer Zitate aus Dramen, die sich mit Buchstaben beschäftigen, überlieferten Komödie siehe Pöhlmann 1971; Ruijgh 2001; Slater 2002; Smith 2003.

Die Blockhaftigkeit dieser und anderer früher archaischer Statuen – eine Blockhaftigkeit, die den Marmorblock, aus dem die Statue herausgemeißelt wurde, am fertigen Standbild noch deutlich und, wie mir scheint, bewusst hervortreten lässt,<sup>464</sup> – bedingt es, dass an den vier Seiten der Statue jeweils eine relativ plane Oberfläche entsteht. Diese plane Oberfläche schien dem Bildhauer offenbar besonders geeignet, die Inschrift aufzunehmen. Wiewohl die Inschrift hier wie bei zahlreichen anderen archaischen Statuen auf der Statue selbst und nicht etwa auf deren Basis eingemeißelt wurde, wählte der Bildhauer für die Inschrift einen Bereich der Statuenoberfläche aus, welcher auf der Skala zwischen figürlicher plastischer Formgebung und nicht-figürlicher Hervorhebung des Marmorblocks näher an Letzterem liegt. Die Tatsache des Beschreibens der Statue selbst bedeutet also noch nicht, dass dem Bildhauer die moderne Intuition, dass Schrift auf der Statue selbst eigentlich nichts zu suchen habe, vollkommen fremd gewesen wäre. Der in Lessings *Laokoon* kunsttheoretisch begründeten, klassizistischen aber vielfach noch bis in die Gegenwart hineinwirkenden Ideologie der Trennung der Medien Bild und Text handelt der Bildhauer zwar offensichtlich entgegen, doch ist die Gegenposition, welche die beschriebene Votivstatue der Nikandre diesbezüglich einnimmt, keine absolut radikale. Wäre es dem Bildhauer darum gegangen, Bild und Schrift maximal ineinandergreifen zu lassen, dann wären die gerundeteren Bereiche der Statuenoberfläche bessere Kandidaten für die Aufnahme der Inschrift gewesen. Diese erste Beobachtung warnt bereits vor dem scheinbar so naheliegenden ‚primitivistischen‘ Blick auf die Nikandre-Weihung mit ihrem modernen und auch rezenteren antiken Praktiken so sehr zuwider laufenden Inschriftenlayout, welcher am Anfang der Entwicklung stets maximale Fremdheit erkennen möchte, die sich dann im weiteren Verlauf der Entwicklung langsam reduzieren würde, um schließlich auf die eigene Ideologie und Praxis zuzuführen.

Warum hat der Bildhauer den Beginn der Weihinschrift genau auf dieser Höhe und nicht etwa weiter unten positioniert? Die für die Aufnahme der Inschrift als geeignet wahrgenommene, relativ plane Oberfläche an der Flanke der Statue beginnt schließlich unmittelbar am Fußende des Gewands. Hätte der Bildhauer das freigebiebene untere Viertel genutzt, dann hätte seine Inschrift leicht in zwei Zeilen gepasst, ohne dass eine dritte ‚false-boustrophedon‘-Zeile nötig geworden wäre. Insofern der relativ plane Bereich an der Flanke der Statue in seiner Breite ziemlich genau Platz für seine zwei ersten Inschriftenzeilen bietet, ist die Annahme plausibel, dass der Bildhauer die Höhe der eingemeißelten Buchstaben tatsächlich auch darauf abgestimmt hat, dass zwei Inschriftenzeilen in dem Bereich gut Platz finden. Nun ist aber sichtlich eine dritte ‚Rumpfzeile‘ hinzugekommen, die dementsprechend auch keinen Platz mehr auf dem planen Streifen an der Flanke der Statue fand und folglich die zur Statuenrückseite hin umbiegende, gerundete Oberfläche zum Schriftgrund hatte. Der Bildhauer hat also die Länge der Inschrift falsch abgeschätzt, was

---

464 Siehe hierzu Dietrich 2017a, 281–292.

wiederum bedeutet, dass er zum Zeitpunkt des Einmeißelns des ersten Buchstaben den benötigten Platz nicht besonders präzise vorausberechnet hat: Er hat mit dem Schreiben einfach begonnen, zwar mit einem Layout-Plan (nämlich die Inschrift in zwei Zeilen auf jene plane Flanke einzutragen), jedoch ohne sich durch Vorausberechnung die Mittel in die Hand zu geben, diesen Plan dann auch in der ursprünglich intendierten Form zu realisieren (zu diesem auch in zahlreichen anderen Fällen zu beobachtenden, äußerst überraschenden Mangel an präziser Vorausplanung unten mehr: Kapitel III, S. 180–187).

Dort, wo die erste Zeile in die Nähe der am Körper gehaltenen linken Hand der Kore kam, begann der Bildhauer die zweite, linksläufig wieder herablaufende zweite Inschriftenzeile. Offenbar sollte die Inschrift nicht mit dem plastischen und figürlichen Element der Hand in Konflikt geraten. Bemerkenswert sind hier zudem zwei weitere Aspekte: (1) Der so entstandene ‚Zeilenumbruch‘ scherte sich nicht um Wortgrenzen, insofern der im Genetiv geschriebene Vatersname der Nikandre auf diese Weise in zwei Hälften getrennt wurde. Im Vorhergehenden war bereits mehrfach auf das Phänomen der Missachtung metrischer Untergliederungen im Layout von Inschriftentexten auf ihrem materiellen Träger hingewiesen worden (siehe oben Einleitung, S. 22–23, Kapitel I, S. 70–71). Diese Missachtung ging bereits aus dem ursprünglichen Plan des Bildhauers hervor, eine dreiversige Inschrift in zwei Zeilen zu schreiben. Wenn nun hier nicht nur metrische Untergliederungen, sondern auch Wortgrenzen beim ‚Zeilenumbruch‘ missachtet werden, dann bekommt das Phänomen eine zusätzliche Dimension: Nicht nur der Inschriftentext als aus verschiedenen Versen bestehende *phonetische* Entität, auch der Inschriftentext als aus verschiedenen Wörtern bestehende *semantische* Entität spielt im Inschriftenlayout keine Rolle (hierzu unten mehr: Kapitel III, S. 164, 169–171, 176)! (2) Die erste Inschriftenzeile nähert sich dem materiellen ‚Hindernis‘ der Hand *maximal* an. Bereits der folgende Buchstabe Δ hätte in der Zeile keinen Platz mehr gefunden. Dies ist bemerkenswert, wenn man es mit modernen Layout-Konventionen vergleicht. Ein Grundbestandteil jeder gängigen Formatvorlage in Textverarbeitungsprogrammen ist der Randstreifen, welche zwischen dem Textblock und dem physischen Ende der Seite zu bleiben hat – und wer sich diesen Vorgaben nicht beugen möchte und den Randstreifen möglichst auch noch mit Text füllt, dem wird seitens der ‚Hardware‘ oftmals gemeldet, das der entsprechende Bereich „jenseits des bedruckbaren Bereichs“ liege ... Doch natürlich ist die Layout-Konvention eines Randstreifens viel älter. Schon in der mittelalterlichen Handschriftenkultur spielt dieser Randstreifen trotz des enormen Kostenaufwands von Pergament<sup>465</sup> eine wesentliche Rolle, ist dies doch der Bereich, wo sich die Ornamentierung und Bebilderung illuminierter Codices ganz besonders austobt.<sup>466</sup> Ein solcher Randstreifen um den beschriebenen Bereich des materiellen Schriftträgers spielt im Layout

<sup>465</sup> Zu Pergament als Schriftträger siehe Becker/Licht/Schneidmüller 2015.

<sup>466</sup> Camille 1992.



der Nikandre-Inschrift nun offenbar *keine* Rolle. Dass der Verzicht auf einen rahmen- den Randstreifen hier weder auf das besonders frühe Datum der Nikandre-Inschrift zurückzuführen ist, noch auf die Tatsache, dass diese Inschrift auf der Statue selbst erscheint, zeigt die oben besprochene attische Grabinschrift des Tet(t)ichos aus dem mittleren 6. Jh. v. Chr., wo die Vorderseite der Stelenbasis und nicht das Bildwerk selbst als Schriftträger gewählt wurde (Abb. 3.2). Die perfekt plane und rechteckige Oberfläche dieser Basenvorderseite ist bereits viel besser vergleichbar mit den rechteckigen Papierseiten, mit denen moderne Textlayouts üblicherweise rechnen. Aber auch hier sah der Bildhauer offenbar keine Veranlassung, zwischen dem materiellen Schriftträger und der Inschrift durch einen Randstreifen zu vermitteln, mithin den Inschriftentext innerhalb seines materiellen Trägers nochmals durch einen leeren Randstreifen zu rahmen.<sup>467</sup>

### III Schriftstreifen statt Schriftzeilen: Inschriften-Layout als gleichmäßige Flächenfüllung

Wo die zweite, herablaufende Zeile wieder zu dem Punkt kommt, wo die erste Zeile beginnt, wendet sich die Inschrift erneut um, diesmal wie gesagt ohne den Wechsel der Schreibrichtung durch die Spiegelung der Buchstaben ordentlich zu implementieren, sondern durch bloßes Umbiegen mit folglich kopfüber stehenden Buchstaben, was diese dritte Zeile zu einer Art Appendix der zweiten Zeile macht. Doch wenn die dritte Zeile als Fortsetzung der zweiten Zeile zu verstehen ist, warum hat der Bildhauer die zweite Zeile nicht einfach bis herab zum Fußende der Statue weitergemeißelt, was es ihm vielleicht sogar ermöglicht hätte, den Inschriftentext ohne Verlassen des zwei Zeilen breiten planen Bereichs der Statuenoberfläche zu Ende zu schreiben? Hieran erweist sich, wie sich zeigen wird, eine weitere für die Schriftkultur, der die Nikandre-Inschrift angehört, bezeichnende Layout-Entscheidung. Sichtlich war die Tatsache, dass die erste Zeile der Inschrift an dieser Stelle begonnen wurde, ein Hinderungsgrund, die zweite Inschriftenzeile über diesen Punkt hinaus zu verlängern. Der vom Bildhauer gemäß der grundsätzlichen (allerdings nicht bis zum Ende durchgerechneten!) Entscheidung für eine zweizeilige Inschrift gewählte Beginn der ersten Zeile legte mittelbar die Länge dieser ersten Zeile fest, war diese doch nach oben hin durch das materielle ‚Hindernis‘ der Hand begrenzt. Die Länge der ersten Zeile, die sich aus einer Mischung von Planung und Kontingenz ergeben hatte, war dann offenbar auch für die zweite Zeile bindend. War also die definierte Länge einer Zeile der ausschlaggebende Faktor für das allgemeine Layout der Inschrift? Diese Formulierung wäre nicht ganz zutreffend. Es hatte sich schließlich gezeigt, dass die dritte

<sup>467</sup> Das Fehlen von Randstreifen ist ein allgemeines, wenn auch nicht ausnahmslos geltendes Phänomen archaisch-frühklassischer inschrifttragender Basen. Siehe hierzu Dietrich 2017a, 309–313.

Zeile letztlich als Fortsetzung der zweiten Zeile aufzufassen ist, welche für die verbleibenden Buchstaben lediglich nach oben abgebogen war. Die zweite Zeile ist somit deutlich länger als die erste Zeile, womit es nicht die Länge der *Zeile* war, welche der Bildhauer mit der Positionierung seines ersten Buchstaben festgelegt hatte, sondern die Länge des *Textblocks*. Nicht die linear-eindimensionale Zeile, sondern der flächig-zweidimensionale Textblock ist folglich das Grundmodul des Inschriftenlayouts.

Dass nicht das lineare Prinzip der Zeile, sondern die Fläche das Grundmodul von Inschriften-Layouts darstellt, ist ausgesprochen überraschend, wenn man bedenkt, dass die Inschrift als Trägerin eines Textsinns genau das Gegenteil erwarten ließe. Denn um der Inschrift diesen Textsinn zu entnehmen, ist es zwingend notwendig, die von der Inschrift gefüllte Fläche in die lineare Struktur fortlaufender Zeilen zurückzuführen. Einmal mehr zeigt sich folglich, dass es nicht die semantische Dimension der Inschrift ist, welche ihr Layout zuvorderst bestimmt. Allerdings mag dem Leser die hier getroffene Aussage, dass es beim Inschriftenlayout weniger um das Füllen von Zeilen als um das Füllen von Flächen gehe, als eine Kopfgeburt vorkommen, die sich am Befund weder bestätigen noch widerlegen ließe, womit die Aussage eine gewisse Beliebigkeit bekäme. Doch lassen sich an archaischen Inschriften einige sehr konkrete Merkmale benennen, die diese Aussage gut illustrieren können.

(1) Die relative Irrelevanz der Entität ‚Zeile‘ für das Inschriften-Layout mag einer der Gründe sein, weswegen der Bildhauer der Nikandre-Weihung so wenig Mühe darauf verwendet hat, die zu erwartende Zeilenlänge der auf zwei Zeilen hin konzipierten Inschrift exakt vorauszuberechnen. Vor allem aber bietet dies eine Erklärung für die erstaunliche Tatsache an, dass derartige ‚Rumpfzeilen‘, wie die dritte Zeile der Nikandre-Inschrift eine ist, bei archaischen und frühklassischen Statueninschriften allgemein so häufig zu finden sind.<sup>468</sup> Geht es darum, eine vordefinierte Fläche mit Inschriftentext zu füllen, ist das in der Archaik so beliebte und trotz seines vermeintlichen Primitivismus so langlebige *boustrophedon*-System die naheliegende Verfahrensweise, ebenso wie die in dieser (antiken!) Bezeichnung dieser Verfahrensweise liegende Metapher vom Ochsen, der das Feld pflügt, ausgesprochen treffend scheint. Auch ein zu pflügendes Feld definiert sich schließlich durch seine Fläche und nicht (gewissermaßen in Zeilen umgerechnet) durch die kumulierte Länge der einzelnen Pflugfurchen. An dem Punkt, wo dem Bildhauer, der sein vordefiniertes Textfeld im *boustrophedon*-Verfahren systematisch mit dem Inschriftentext anfüllt, die Buchstaben ausgehen, an dem Punkt ist sein Werk vollendet. Wenn dieser Punkt in der Mitte einer Zeilenlänge liegt, dann ist die so entstandene ‚Rumpfzeile‘ kein übergroßes Problem, geht es beim Layouten der Inschrift doch um zu füllende Flächen und nicht um zu füllende Zeilen.

<sup>468</sup> Um sich von der Häufigkeit derartiger ‚Rumpfzeilen‘ zu überzeugen, reicht ein Blick in die Zusammenstellung der attisch-archaischen Basen in Kissas 2000.



**Abb. 3.4:** Fragment des oberen Abschlusses einer Pfeilerbasis von der Athener Akropolis vom Ende des 6. Jh. v. Chr., (Athen, Epigraphisches Museum 6406).

(2) Wenn es im Rahmen moderner Layout-Praktiken darum geht, einen Text durch ein besonders ‚edles‘ Layout zu ‚nobilitieren‘, dann gehört es zu den üblichen Stilmitteln, den Zeilenabstand über das Standardmaß hinaus zu vergrößern, ohne dabei im gleichen Maße auch die Schriftgröße zu steigern. Bleibt etwas ‚Luft‘ zwischen den Zeilen, dann signalisiert dies eine großzügigere, über die bloße Erfüllung des Zwecks der Lesbarkeit hinausgehende Gestaltung. Im Rahmen griechisch-archaischer Layout-Praktiken ist dieses scheinbar so naheliegende Mittel der Nobilitierung und Prachtsteigerung einer Inschrift überraschenderweise *nicht* gängig. Vielmehr gilt die Regel, dass sich der Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben einer Zeile im Normalfall nur unwesentlich unterscheidet von dem Abstand zwischen zwei übereinanderliegenden Zeilen. Die Inschrift auf dem Stelensockel des Grabmonuments des Tet(t)ichos kann dies gut illustrieren (Abb. 3.2). Auch bei den am sorgfältigsten gemeißelten Statueninschriften von der archaischen Athener Akropolis lässt sich dies beobachten. Auf dem Fragment des oberen Abschlusses einer Pfeilerbasis von der Athener Akropolis aus dem späten 6. Jh. v. Chr. ist die Abakusvorderseite absolut gleichmäßig mit höchst sorgfältig eingemeißelten Buchstaben gefüllt. Einen Zeilenabstand im engeren Sinne gibt es nicht: die Buchstaben zweier übereinanderliegender Zeilen kommen sich genauso nah wie die Buchstaben einer selben Zeile (Abb. 3.4).<sup>469</sup> Selbiges gilt für die Weihinschrift und die Künstlersignatur der spätarchaischen Antenor-Kore. Sie fällt zwar durch besonders saubere Meißelarbeit, besonders große und gut leserliche

<sup>469</sup> Athen, Epigraphisches Museum 6406; Kissas 2000, 130, Nr. 60 (mit Lit.); CEG I 208; IG I<sup>3</sup> 648.



**Abb. 3.5:** Basis der Antenor-Kore um 530–520 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum 681).



**Abb. 3.6:** Basis des Grabkouroi des Xenokles aus dem beginnenden dritten Viertel des 6. Jh. v. Chr. (Athen, Kerameikos-Museum I 425).

Buchstaben und durchaus auch durch weniger enge Anordnung der Buchstaben aus dem Rahmen – nicht aber durch besonders große Zeilenabstände (Abb. 3.5).<sup>470</sup>

(3) Wo es Hilfslinien gibt, was bei attischen Inschriften zuweilen vorkommt, werden diese nicht als ‚Grundlinien‘ der darauf aufliegenden Buchstaben verwendet. Anders als beim heutigen Gebrauch Hilfslinien zum Schreiben liegen die Buchstaben nicht auf den Hilfslinien auf. Die Hilfslinien stecken vielmehr die Bereiche ab, in welchen die Buchstaben gesetzt werden sollen. Die Hilfslinien dienen als Begrenzungslinien von *Streifen*. Die inschrifttragene Basis des Grab-Kouros des Xenokles aus dem beginnenden dritten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. ist ein gutes Beispiel (Abb. 3.6).<sup>471</sup> Die Buchstaben berühren die Hilfslinien teilweise, aber nicht systematisch. Buchstaben, die nicht ganz von der unteren bis zur oberen Hilfslinie reichen, werden innerhalb des Streifens zentriert. Auch wenn nicht alle Buchstaben exakt dieselbe Höhe haben, sind

<sup>470</sup> Athen, Akropolis-Museum 681; um 530–520 v. Chr.; DAA, 232–233, Nr. 197; Kissas 2000, 116f., Nr. 45 (mit Lit.); Keesling 2003, 44f., Abb. 12; Franssen 2011, 226–229, Kat. Nr. B 20; Kaczko 2016, 72–82, Nr. 15; CEG I 210, IG I<sup>3</sup> 659; DNO 1, 297f., Nr. 389; Dietrich 2017a, 310–313.

<sup>471</sup> Athen, Kerameikos-Museum I 425; Kissas 2000, 39f., Nr. 4 (mit Lit.); DNO I, 292–301, Nr. 382–390; Keesling 2017, 88f.; CEG I 19; IG I<sup>3</sup> 1200 (mit Lit.).

die Größenunterschiede hier wie ganz allgemein in archaischen Alphabeten nicht so signifikant, als dass man etwa eine Gruppe hoher und eine Gruppe niedrigerer Buchstaben unterscheiden könnte, so wie im modernen lateinischen Alphabet etwa das ‚l‘, das ‚t‘ oder das ‚f‘ unter die hohen, das ‚m‘, das ‚n‘ oder das ‚o‘ aber unter die niedrigen Buchstaben gerechnet werden können. Alle Buchstaben auf der Basis des Xenokles reichen *grosso modo* vom unteren bis zum oberen Ende des von den Hilfslinien begrenzten Streifens und füllen diesen damit vollständig aus. Die Hilfslinien sind also keine Orientierungslinien für *Schriftzeilen*, sondern Begrenzungslinien von *Schriftstreifen* – und Streifen sind im Gegensatz zu Linien wieder zweidimensionale Entitäten. Es sind aus einem, zwei oder mehr übereinander liegenden Streifen gebildete *Flächen*.

Betrachtet man die Positionierung dieser Schriftstreifen auf den beschrifteten Basisblöcken, dann fällt auf, dass sich diese gerne genau dort befinden, wo Streifen den Blöcken als Dekorelemente gut anstehen – etwa entlang der Oberkante eines Blocks, wie dies bereits beim Moschophoros von der Athener Akropolis der Fall ist.<sup>472</sup> An derartiger Position könnte nach der Logik von Architekturdekor auch ein Abschlussprofil oder ein Kymation liegen. Auch wenn es nicht horizontale Basisblöcke, sondern etwa vertikale Pfeilerschäfte sind, auf die die Inschriften gesetzt werden, folgt das Layout der Schrift, mithin die Positionierung der Schriftstreifen einer Architekturdekordesignlogik. In solchen Fällen verlaufen die Schriftstreifen gerne vertikal und simulieren so kanellurartigen Dekor.<sup>473</sup> Wie Abschlussprofile sind Kanelluren als Architekturdekorelemente wiederum nicht linien-, sondern streifenförmig. Die Idee kann bei kanellierten Säulenbasen auch ganz konkret umgesetzt werden, indem die Schriftstreifen einzelne Kanelluren füllen.<sup>474</sup> Teilweise werden Kanelluren auch nur dort gemeißelt, wo sie einen Schriftzug aufnehmen sollen, wie im Falle des bekannten Kallimachos-Weihgeschenks (Abb. 2.3)<sup>475</sup> von der Athener Akropolis.<sup>476</sup>

(4) Mit dem Aufkommen von *stoichedon*-Inschriften im späten 6. Jh. v. Chr., bei denen Buchstaben nun in ein schachbrettartiges Raster geordnet werden,<sup>477</sup> wird das flächendeckende Prinzip der in Schriftstreifen organisierten Inschriften dadurch

<sup>472</sup> Athen, Akropolis-Museum 624; um 570–560 v. Chr.; DAA, 62f., Nr. 59; Kissas 2000, 83f., Nr. 4 (mit Lit.); IG I<sup>3</sup> 593; Franssen 2011, 169f., Kat. Nr. B 69; Dietrich 2018a, u. a. 211–216.

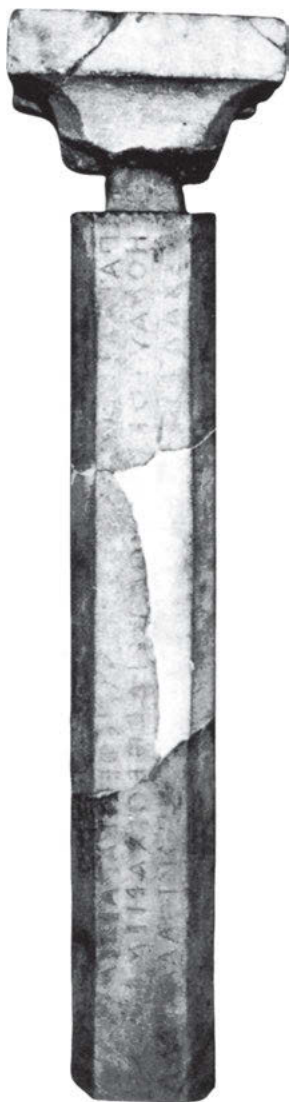
<sup>473</sup> Zahlreiche Beispiele in Kissas 2000.

<sup>474</sup> Zahlreiche Beispiele in Kissas 2000.

<sup>475</sup> Athen, Epigraphisches Museum 6339 (Säulenbasis – Kapitell und Statuenfragmente im Akropolis-Museum); kurz nach 490 v. Chr.; DAA, 18–20, Nr. 13; Kissas 2000, 195–198, Nr. 154 (mit Lit.); CEG I 256; IG I<sup>3</sup> 784 (mit Lit.); Keesling 2010; Franssen 2011, 161–163, Kat. Nr. B 143; Kaczko 2016, 281–291, Nr. 73; siehe auch oben Kapitel II, S. 108, 143.

<sup>476</sup> Zu der einer Architekturdekordesignlogik entsprechenden Positionierung von archaischen Inschriften auf Quader-, Stufen-, Pfeiler- oder Säulenbasen siehe Dietrich 2017a, 311–315. Zu Inschriften als Ornament in der Architektur siehe Butz 2009 (allerdings mit Schwerpunkt auf der hellenistischen Architektur).

<sup>477</sup> Zu *stoichedon*-Inschriften siehe Austin 1938; Woodhead 1967, 30–34; Threatte 1980, 60–64; Butz 2010; Dietrich 2017a, 311–313.



**Abb. 3.7:** Pfeilerbasis von der Athener Akropolis um 510–500 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum Magazin 9986 und 6503).

potenziert, dass die flächendeckenden horizontalen Schriftstreifen durch ebenso flächendeckende vertikale Schriftspalten ergänzt werden. Aus dem engen Übereinander von Schriftstreifen werden nunmehr horizontal und vertikal gegliederte und absolut gleichmäßig von Buchstaben gefüllte *Schriftfelder*. Die oben bereits angesprochene Inschrift der Antenor-Kore um 530–520 v. Chr. (Abb. 3.5) wird von Antony Raubitschek als früheste bekannte *stoichedon*-Inschrift angeführt.<sup>478</sup> Schon bei Inschriften wie derjenigen auf dem oben angesprochenen Pfeilerbasisfragment (Abb. 3.4) kommen

<sup>478</sup> Raubitschek 1940, 50–52.

sich die Buchstaben aus übereinanderliegenden Zeilen so nahe, dass das Inschriftenlayout neben der offensichtlichen Einladung zum Lesen der Buchstaben in horizontalen Reihen auch zum Herstellen vertikaler Bezüge zwischen Buchstaben einlädt. Im *stoichedon*-Layout besitzt nun die horizontale Reihung der Buchstaben *graphisch* gar keine Präponderanz mehr gegenüber der vertikalen Reihung in Spalten, und dies obwohl *semantisch* betrachtet nur in der horizontalen Reihung der Buchstaben Textsinn enthalten ist, die vertikale Reihung der Buchstaben dagegen Nonsense ergibt.<sup>479</sup> Dass vertikale Korrespondenzen zwischen Buchstaben in *stoichedon*-Inschriften nicht nur vom allgemeinen Layout-Prinzip her gegeben sind, sondern einen gesuchten Effekt darstellen, welcher die dekorative Wirkung des Schriftfelds steigern soll, hat Patricia Butz überzeugend dargelegt.<sup>480</sup>

Als Schriftfeldgestaltung führt das *stoichedon*-System das flächen- und nicht linienbezogene Layout-Prinzip archaischer Schriftstreifen also konsequent weiter. Der erzielte ästhetische Effekt geht dabei zulasten einiger Flexibilität, die in weniger regulierten Inschriftenlayouts gelegentlich durchaus noch genutzt worden war, um bestimmte semantische, bzw. phonetische Strukturen des Inschriftentextes zu betonen. So hält sich die in drei breiten kannelurartigen Streifen am Pfeilerschaft einer spätarchaïschen Korenweihung des Lyson von der Athener Akropolis herabgeführte linksläufige Inschrift an die metrische Gliederung des Textes und nimmt damit die ungleiche Länge der drei Schriftstreifen in Kauf (Abb. 3.7):<sup>481</sup>

Παλ(λ)άδι Ἀθαναίαι Λύσον ἀνέθεκεν ἀπαρχὴν /  
 ἡὸν αὐτὸ κτ[εά]νον, τῷ δὲ θεῷ χάριεν· /  
 Θεβάδες ἐπ[οί]εσεν ὁ Κ[ύ]ρ[ρ]νο παῖς τόδ' ἄγαλμα.

„Der Pallas Athena weihte (dies) Lyson als Erstlingsgabe, aus seinem Eigentum der Göttin zuliebe/zum Dank. Thebades, der Sohn der [K]y[r]nos, hat dieses *agalma* gemacht.“<sup>482</sup>

Ein striktes *stoichedon*-Arrangement der Buchstaben hätte diese Anpassung des Inschriftenlayouts an die phonetische Struktur des Textes nicht ermöglicht.

Auch nimmt in *stoichedon*-Inschriften, die in ihrem Raster Platz in erster Linie für Buchstaben vorsehen, der in archaischen Inschriften gelegentlich zu findende

<sup>479</sup> Nonsense ist in der archaischen Schriftkultur freilich auch ein denkbare Ergebnis von Leseversuchen, wie es die zahlreichen Nonsense-Inschriften in der Vasenmalerei belegen (siehe jüngst Chiarini 2018). Bei Statueninschriften gibt es das Phänomen der nonsense-Inschrift jedoch *nicht*. Es wäre also falsch, zu behaupten, dass das *stoichedon*-Layout Textsinn als vernachlässigbare Größe erweise.

<sup>480</sup> Butz 2010. Der Nachweis von dekorativen Effekten des Schriftfelds bedeutet natürlich keineswegs, dass derartige Inschriften nicht auch gelesen wurden: Betrachten und Lesen der Inschrift schließen sich nicht aus (siehe hierzu Day 2010, 26–84).

<sup>481</sup> Athen, Akropolis-Museum Magazin 9986 und 6503 (ehemals Epigraphisches Museum 6255); um 510–500 v. Chr.; DAA, 308–310, Nr. 290; Kissas 2000, 141–143, Nr. 79 (mit Lit.); Franssen 2011, 155f., Kat. Nr. B 25; Kaczko 2016, 129–137, Nr. 27; IG I<sup>3</sup> 647; CEG I 205.

<sup>482</sup> Übersetzung des Autors.



**Abb. 3.8:** Basis der Grabstatue des Kroisos um 530 v. Chr. (Athen, Nationalmuseum 4754 und 3851 α, β, γ).

Gebrauch von Interpunktion zur Abtrennung und Betonung bestimmter Wörter und Untergliederungen im Text ab. Die Inschrift der Grabstatue des Kroisos ist für den semantische Struktur unterstreichenden und gezielte Emphase schaffenden Charakter von Interpunktion in archaischen Inschriften ein gutes Beispiel (Abb. 3.8):<sup>483</sup>

στῆθι : καὶ οἴκτιρον : Κροῖσο  
 παρὰ σῆμα θανόντος : / ἦόν  
 ποτ' ἐνὶ προμάχοις : ὄλεσε  
 θῶρος : Ἄρες.

„Bleib' stehen : und trauere : am Grabmal des toten Kroisos, : den einst unter den Vorkämpfern : vernichtete : der wilde : Ares.“<sup>484</sup>

Einerseits markiert die Interpunktion inhaltlich zusammenhängende Partien. Andererseits hebt sie die letzten drei Wörter, in denen die Schicksalhaftigkeit des heldenhaften Todes des Kroisos hervorgehoben wird, durch ein Interpunktions-Staccato emphatisch hervor (zur Interpunktion in archaischen Inschriften siehe Kapitel I, S. 52–58). Interpunktion ist zwar auch im *stoichedon*-System nicht grundsätzlich ausgeschlossen,<sup>485</sup> ihr spezifisches Layout-Prinzip lädt aber sicher nicht dazu ein.<sup>486</sup> Um dem wünschenswerten Ziel ebenmäßiger Füllung des Schriftfelds mit Buchstaben noch besser zu entsprechen, ist man im *stoichedon*-System also bereit, das wenige,

<sup>483</sup> Athen, Nationalmuseum 4754 und 3851 α, β, γ; um 530 v. Chr.; *IG I<sup>3</sup>* 1240; *CEG I* 27; Day 1989, 19; Ecker 1990, 168f.; Stewart 1997, 66f.; Kissas 2000, 54f., Nr. 20 (mit Lit.); Steiner 2001, 12f.; Elsner 2006, 75f.; Martini 2008; Lorenz 2010, 143–145; Dietrich (im Druck).

<sup>484</sup> Übersetzung des Autors. Die in den Übersetzungstext eingefügten Doppelpunkte markieren die Position ebensolcher doppelpunktartiger Interpunktionen im Inschriftentext.

<sup>485</sup> Dies hebt Butz 2010, 55–75, hervor.

<sup>486</sup> Zum zurückgehenden Gebrauch von Interpunktion in klassischen Inschriften siehe allgemein Raible 1991, 15–19.



was es an Mitteln der semantischen Textgliederung in gängigen Inschriften-Layouts gab, noch zu reduzieren.

Der Flächen- statt Zeilenbezug, der am Layout der früharchaischen Nikandre-Inschrift festgestellt wurde, gehört also ganz allgemein zu den bestimmenden Elementen von Inschriften-Gestaltung. In der Weiterentwicklung archaischer Inschriften-Layouts, welche uns im *stoichedon*-System vorliegt, wird dem Ziel ebenmäßiger Füllung der Fläche mit Buchstaben noch enger entsprochen, indem aus den Schriftstreifen Schriftfelder werden.

## IV Schriftliches, figürliches und ornamentales Füllen von Flächen

Schriftstreifen, die gleichmäßig von Buchstaben besetzt sind, die jeweils vom unteren bis zum oberen Ende des Streifens reichen, lassen sich unmittelbar mit archaischen figürlichen Friesen in Vasenmalerei und Bauskulptur vergleichen, und dies bezüglich zweier kompositorischer Grundprinzipien:<sup>487</sup> Sowohl in Figurenfriesen wie in Buchstabenfriesen gelten das Prinzip der Isokephalie<sup>488</sup> und das Prinzip der ungefähr gleichmäßigen Verteilung der Figuren und Formen auf dem Fries.<sup>489</sup> Die Frieze des Siphnier-Schatzhauses in Delphi können dies exemplifizieren:<sup>490</sup> Alle Figuren – ganz gleich ob männlich oder weiblich, mächtiger oder schwächer, größer oder kleiner zu denken – reichen, wenn sie nicht gerade in gebückter Haltung gezeigt werden, vom Fußende bis zum Kopfende des Frieses (Isokephalie). Die Figurendichte ist zwar nicht überall gleich hoch, wie man es am Vergleich der beiden Abschnitte vom Nordfries (Abb. 3.9) und vom Westfries (Abb. 3.10) erkennt. Doch die höhere Figurendichte auf Abb. 3.9 gilt für den *gesamten* Nordfries mit seinem wilden Kampfgetümmel, ebenso wie die geringere Figurendichte auf Abb. 3.10 für den *gesamten* Westfries mit seinem ruhigeren Geschehen gilt. Kontraste zwischen dichteren und leereren Bereichen im selben Fries mögen als bildkompositorisches Mittel zwar naheliegend scheinen, werden in den Friesen des Siphnierschatzhauses aber gerade nicht verwendet. Auch in Schriftfriesen können die einzelnen Buchstaben dichter oder lockerer aneinandergereiht werden, doch variiert dies in der Regel nur von Inschrift zu Inschrift, während es innerhalb einer Inschrift eine Tendenz zu gleichbleibenden Buchstabenabständen gibt. Letzteres ist insofern überraschend, da die Inschriftenschreiber somit auf ein naheliegendes Mittel der Hervorhebung bestimmter Wörter (etwa wichtige Namen)

<sup>487</sup> Zum Verhältnis von Figur, Ornament und Schrift in der archaischen Plastik allgemein siehe Dietrich 2017a. Die hier nun folgenden Absätze wiederholen teilweise Ergebnisse dieses Aufsatzes und bauen diese weiter aus.

<sup>488</sup> Siehe dazu in der attischen Vasenmalerei Dietrich 2010, 132–135.

<sup>489</sup> Siehe dazu in der attischen Vasenmalerei Dietrich 2019b, 273–276 und 282f.

<sup>490</sup> Zu den Friesen des Siphnier-Schatzhauses siehe (Auswahl): Brinkmann 1994; Ridgway 1999, 79f. und 112f.; Neer 2003.

gegenüber anderen verzichten, wie dies oben bereits von Corinna Reinhardt hervorgehoben wurde (siehe oben Kapitel I, S. 52–54). Besonders gut wird die Verwandtschaft zwischen dem Layoutprinzip der gleichmäßigen Verteilung von Buchstaben und dem Kompositionsprinzip der gleichmäßigen Verteilung von Figuren daran deutlich, dass sowohl die Inschriftenschreiber darauf verzichten, einen größeren Abstand zwischen Buchstaben zu lassen, die zu unterschiedlichen Wörtern gehören (Prinzip der *scriptio continua*), als auch die Bildhauer von Figurenfriesen darauf verzichten, zwischen Figuren einen Abstand zu lassen, die zu unabhängigen Handlungsgruppen gehören. Umgekehrt kann man feststellen, dass in archaischen Bildfriesen nach Möglichkeit versucht wird, nicht miteinander interagierende und somit im *fiktionalen Bildraum* voneinander getrennte Figurengruppe auf dem *realen Bildfeld* miteinander zu verzahnen.<sup>491</sup> So befinden sich auf dem in Abb. 3.9 gezeigten Friesabschnitt Figuren, die zu zwei unterschiedlichen Handlungszusammenhängen gehören: Von links stürmt der von angriffslustigen Löwen gezogene Wagen des Dionysos heran. Während ein Gigant von einem Löwen gerissen wird, hat sich ein zweiter Gigant bei diesem Anblick bereits zur Flucht gewandt. Dieser fliehende Gigant nun erscheint aber mittig zwischen den Kontrahenten einer anderen Kampfgruppe, mit denen der Fliehende selbst gar nichts zu tun hat: Das Geschwisterpaar Apollon und Artemis greift gemeinsam eine Phalanx aus drei Giganten an. Zwischen beiden Handlungsgruppen findet keine Interaktion statt. Anstatt diese beiden Handlungsgruppen dementsprechend auch kompositorisch sauber voneinander zu trennen, wurden sie vielmehr ‚ineinandergeschoben‘. Welche Figuren jeweils zusammengehören und welche nicht, wird erst bei genauerer Betrachtung der Figuren und ihrer Handlungen deutlich. Damit stellen die Bildhauer des Gigantomachie-Frieses ihre Betrachter vor eine ganz ähnliche Aufgabe, wie sie die Leser einer Inschrift haben: So, wie diese zuerst die Buchstaben ‚zusammenlesen‘ müssen, die gemeinsam Wörter ergeben, müssen jene zuerst die Figuren ‚zusammenlesen‘, die gemeinsam Handlungsgruppen ergeben.

Aber es gibt auch kompositorische Unterschiede zwischen der Anordnung von Buchstaben und der Anordnung von Figuren in ihren jeweiligen Friesen: Während Überschneidungen zwischen Figuren in archaischen Bildfriesen gerade bei handlungsreichen Bildthemen wie der Gigantomachie hochoberwünscht sind, überschneiden sich Buchstaben nie: Trotz des oben herausgestellten gegenständlichen Charakters von Buchstaben, die als dreh- und wendbare Entitäten aufgefasst werden, bleiben sie im Schriftstreifen stets nebeneinander, schieben sich nicht übereinander, sondern liegen flach auf dem Schriftgrund. Die Buchstaben als mobile, in gewissen Hinsichten körperhafte Gegenstände bleiben stets nur eine Vorstellung – in ihrer

<sup>491</sup> In der attischen Vasenmalerei erkennt man dieses Bestreben besonders gut an den Theseus-Zyklen, welche zwar jeweils an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeit geschehende Kämpfe des Theseus zeigen, diese im fiktionalen Bildraum getrennten Szenen aber durch bewusste Überschneidungen und *enjambements* von einer Gruppe zur nächsten auf dem realen Bildfeld zusammenspannen (siehe Dietrich 2010, 93f. und 414–416).



**Abb. 3.9 und 3.10:** Abschnitt vom Nordfries (3.9, oben) und vom Westfries (3.10, unten) des Siphnierschatzhauses in Delphi. Beide Frieze haben am Bau selbst dieselbe Höhe.

realen Existenz in Inschriften sind Buchstaben immer bereits auf dem Schriftgrund ‚fixiert‘ und geben sich ganz und gar zweidimensional. Sucht man nach etwas Vergleichbarem für das geordnete und gleichmäßige, an die Fläche gebundene Nebeneinander der Buchstaben im Schriftfeld, so sind dies nicht die Bild-, sondern die Ornamentfriese mit ihrem ebenso gleichmäßigen Nebeneinander von Ornamentformen, die zwar auch meist gegenständlich gedacht werden, durchaus ein gewisses eigenes Volumen annehmen oder suggerieren und die zu schmückende Fläche zart umspielen können, aber doch wesentlich an diese gebunden bleiben und nie aus ihrer parataktischen Ordnung fallen. Die den meist floralen Ornamentformen innewohnende Lebendigkeit führt nie zu wucherndem, die repetitive Ordnung eines Kymations zerstörendem Wachstum, genauso wie Buchstaben trotz der in ihnen angelegten Gegenständlichkeit und Beweglichkeit stets in der Fläche des Schriftfelds gebunden

bleiben.<sup>492</sup> Wie dies oben bereits ausgeführt wurde, werden Buchstabenfriese und Ornamentfriese als Gestaltungsmittel der statuarischen Monumente dementsprechend auch oftmals analog zueinander verwendet. Man findet sie in ähnlicher Position: als obere Abschlüsse von Blöcken und allgemein als schmückende Betonung formaler Eigenschaften des jeweiligen architektonischen Elements, auf dem sie erscheinen, wie es Reinhardt oben herausgearbeitet hat (siehe oben Kapitel I, S. 49–51 und S. 167 in diesem Kapitel). Ornamentfriese und Buchstabenstreifen/-felder können auch miteinander kombiniert werden, wie man es an den Fragmenten eines Pfeilerkapitells von der Athener Akropolis sieht (Abb. 3.11).<sup>493</sup> Inschriftenstreifen begleiten oben und unten das mit einem noch deutlich sichtbaren Blattschmuck bemalte Profil. Ornamentfriese und Buchstabenstreifen/-felder können einander auch ersetzen. So schmückt ein gemalter Mäanderfries den Abakus des Rundkapitells der von einer Kore bekrönten Votivsäule des Epiteles von der Athener Akropolis.<sup>494</sup> Die Weih- und die Künstlerinschrift dagegen laufen in drei nebeneinanderliegenden Kanneluren von oben am Säulenschaft herab. Bei zahlreichen anderen Votivsäulen wurde die Weihinschrift stattdessen auf den Abakus des Rundkapitells gesetzt, wo diese dann an die Stelle eines Ornamentfrieses tritt.<sup>495</sup>

Beide hier dargelegten Parallelen, zu welchen der formale Aufbau von Statueninschriften auffordert, sind ausgesprochen überraschend, bringen sie doch Dinge zusammen, zwischen denen es vermeintlich unüberbrückbare Unterschiede gibt: Text und Bild als das paradigmatische Gegensatzpaar zweier Medien, und Text und Ornament als das paradigmatische Gegensatzpaar zwischen (vermeintlich) reinem Sinn und (vermeintlich) sinnloser Form.

---

**492** Hier gibt es einen signifikanten Unterschied zwischen Steininschriften in der griechischen Plastik und gemalten Inschriften in Vasenbildern. Die Buchstabenreihen auf Vasen haben im Gegensatz zu den Statueninschriften nämlich häufig komplizierte Verläufe. Während die geordnete Reihung von Buchstaben in den Schriftstreifen an Statuenbasen den Vergleich mit den zwar als sprießende Pflanzen aufgefassten, aber dennoch die Friesordnung respektierenden floralen Ornamentstreifen nahelegen, legen die Vaseninschriften mit ihren Biegungen und Windungen den Vergleich zu den die Vasenwand überwuchernden Zweigen in der spätschwarzfigurigen Vasenmalerei nahe (zu den Zweigen in der spätschwarzfigurigen Vasenmalerei siehe Dietrich 2010, 175–228). Dieser Unterschied zwischen Inschriften in der Plastik und in der Vasenmalerei stärkt jedoch durch deren jeweilige Vergleichbarkeit mit unterschiedlichen Formen pflanzlichen Dekors die allgemeine und auf den ersten Blick vielleicht etwas weit hergeholte Parallele zwischen Buchstaben und Pflanzen.

**493** Athen, Akropolis-Museum Magazin 4184; um 480 v. Chr.; DAA, 246–250, Nr. 217; Kissas 2000, 123f., Nr. 52 (mit Lit.); IG I<sup>3</sup> 699.

**494** Athen, Akropolis-Museum Magazin 136, 4346 und 6506; Ende 6. Jh. v. Chr.; DAA, 15f., Nr. 10; Keesling 2003, 129–131, Abb. 32–33; Kissas 2000, 228f., Nr. 177 (mit Lit.); IG I<sup>3</sup> 680.

**495** So etwa bei der Euthydikos-Kore: Athen, Akropolis-Museum 609 und 686; um 480 v. Chr.; Kissas 207f., Nr. 163 (mit Lit.); IG I<sup>3</sup> 758.



**Abb. 3.11:** Fragmente eines Pfeilerkapitells von der Athener Akropolis um 480 v. Chr. (Athen, Akropolis-Museum Magazin 4184).

## V *scriptio continua* und das Lesen von Schriftstreifen

Der eben hergestellte Vergleich zwischen den Wahrnehmungsprozessen von Schrift- und Bildfriesen hatte einen Aspekt des Inschriften-Layouts auf den Plan gerufen, der zwar von ganz entscheidender Bedeutung ist, jedoch für griechische Inschriften so allgemein gilt und daher so selbstverständlich ist, dass er bisher noch gar nicht eigens zur Sprache kam: die *scriptio continua*, mithin der Verzicht auf Abstände zwischen den Wörtern eines Schriftzugs.<sup>496</sup> Das Fehlen von Wortabständen stellt neben paläographischen Besonderheiten und dem oft schlechten Erhaltungszustand der Inschriftenträger das Haupthindernis dar, welches einfacher Lektüre von Statueninschriften durch nicht-Epigraphiker im Wege steht. Folglich ist die *scriptio continua* der Statueninschriften auch einer der maßgeblichen Gründe, die Plastikforscher, die sich den Inschriften an ihrem Material zuwenden, dazu bringen, im akademischen Alltag meist gleich auf die mittels Quelleneditionsarbeit bereits in ‚normalen‘ griechischen Text überführte Inschrift zurückzugreifen, sich den Umweg über den materiellen Befund zu ersparen und somit die Statueninschriften um ihre Materialität zu verkürzen. Im Unterschied zu paläographischen Besonderheiten und fragmentarischer Überlieferung bildet die *scriptio continua* nun ein Problem, das flüssige Lektüre nicht nur für moderne Interpreten, sondern auch für den antiken Zeitgenossen erschwert.<sup>497</sup> Aufgrund der Selbstverständlichkeit dieser Schreibweise von Text – ein Markieren von Wortgrenzen durch Freiräume in der Buchstabenreihe gibt es schlicht noch gar nicht – kann es nicht darum gehen, Erklärungen für die Entscheidung der Bildhauer zu finden, die Lektüre ihrer Inschriften zu erschweren, denn kein Bildhauer hat eine solche Entscheidung jemals getroffen! *Scriptio continua* darf man keinesfalls als Plädoyer seitens der Bildhauer und ihrer Auftraggeber gegen das Lesen von Inschriften

<sup>496</sup> Zur *scriptio continua* siehe die interessante Diskussion in Johnson 2000, 608–615.

<sup>497</sup> Zum Lesen/Entziffern von Geschriebenem siehe einführend Berti et al. 2015 (speziell zum Lesen archaischer Weihinschriften: 644–646).

missverstehen und folglich auch nicht als Argument dafür ins Feld führen, dass Inschriften im Grunde genommen gar nicht zum Lesen dagewesen seien.<sup>498</sup>

Das Schreiben in *scriptio continua* kann zu den zahlreichen anderen bisher zusammengetragenen Elemente archaisch-klassischer Inschriften-Layouts gerechnet werden, die von der semantischen sowie (bei metrischen Texten) ggf. von der phonetischen Dimension der Inschriften scheinbar vollkommen absehen. Die semantische und die phonetische Dimension sind dabei eng verbunden. Denn, wie es vor allem Jesper Svenbro hervorgehoben hat, war Lektüre im antiken Griechenland in erster Linie stimmhaftes und nicht stilles Lesen, an welches man heutzutage zu allererst denkt.<sup>499</sup> Gerade unter den Bedingungen von *scriptio continua* ging das Entziffern eines Textes quasi automatisch zusammen mit dem Vokalisieren der Buchstaben. Der Inschrift, die unter mehr oder weniger weitgehender Missachtung ihrer semantischen und phonetischen Struktur gelayoutet wurde, beim Lesen den Textsinn zu entnehmen und sie zu vokalisieren, stellen ein und denselben Prozess dar.<sup>500</sup> Nun scheinen mir die hier zusammengetragenen Aspekte Semantik und Phonetik missachtender Layout-Praktiken und allem voran die Konvention der *scriptio continua* nicht so sehr für die Frage relevant, *ob* gelesen wurde, als für die Frage, *wie* gelesen wurde, mithin für die Anthropologie des Lesens.<sup>501</sup> Der Betrachter und der Prozess des Betrachtens sind in der klassisch archäologischen Plastikforschung schon lange als wichtige Forschungsperspektive etabliert. Diese Ehre gebührt offensichtlich auch dem Leser und dem Prozess des Lesens, umso mehr, als der Betrachter des Bildes im Zweifel auch der Leser der Inschrift ist, und das Betrachten des Bildes und das Lesen der Inschrift im Zweifel Teile eines selben Prozesses der Wahrnehmung statuarischer Monumente sind – ein Prozess, der in seinem Zusammenwirken von Betrachten und Lesen, die im Einzelnen immer zeitversetzt stattfinden, natürlich noch ausdifferenzieren wäre. Hier liegt ein eindeutiges Desiderat der Forschung.

---

**498** Die These, nach der inschriftliche Epigramme gar nicht gelesen worden seien, wird offensiv (allerdings ohne näheres Eingehen auf Fragen des Layouts) vertreten in Bing 2002, der sich damit gegen die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Lesen von Inschriften positioniert, wie sie v. a. seitens J. Svenbro und J. Day angestoßen worden war. Dass *scriptio continua* durchaus mit Versuchen seitens der Schreiber kompatibel ist, Lesbarkeit zu vereinfachen, wird am Beispiel von Papyrus-Texten deutlich in Raible 1991, 5–15.

**499** Auch wenn die Präponderanz des lauten Lesens in der Forschung allgemeiner Konsens ist, gibt es eine Forschungsdiskussion über die Frage, wie ausschließlich das laute Lesen war, und inwieweit es das stille Lesen als Option nicht auch gab. Gegen einen völligen Ausschluss der Möglichkeit stiller Lektüre im Rahmen antiker Lesepraktiken spricht sich Gavrillov 1997 aus.

**500** Svenbro 1988, v. a. 53–73 und 178–193.

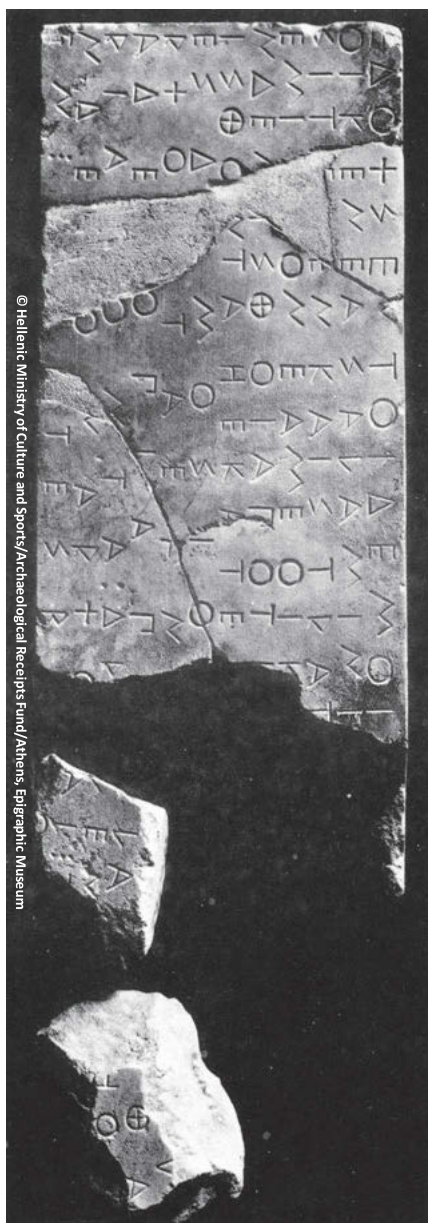
**501** Der zentrale Beitrag zu diesem Thema ist Svenbro 1988. Mit dem Lesen von Inschriften beschäftigen sich intensiv auch Day 1989 und Day 2010. Spezifisch zum Prozess des Entzifferns unter den Bedingungen von *scriptio continua* siehe Svenbro 1988, 54.

## VI Position und Ausrichtung der Inschrift an der Statue

Kommen wir zurück zu der als Leitfaden durch die verschiedenen Aspekte von Layout dienenden Nikandre-Inschrift. Es wurde oben bereits hervorgehoben, dass der Bildhauer für sein Schriftfeld einen Bereich auf der Statue ausgesucht hat, in dem die Oberfläche mehr von der Flächigkeit des in der fertigen Statue sichtbar gehaltenen Marmorblocks als von den Rundungen des plastisch gebildeten Marmorkörpers hat. Doch waren dabei mindestens vier weitere Freiheitsgrade, die dem Bildhauer bei der Wahl der Position und Ausrichtung der Inschrift geblieben waren, nicht beachtet worden. In der Tat wäre es genauso möglich gewesen, statt der linken die rechte, genauso flächige Flanke der Statue für das Einmeißeln der Weihinschrift herzunehmen. Ebenso wäre es möglich gewesen, den Schriftzug nicht unten zu beginnen und aufwärts laufen zu lassen, sondern oben unterhalb der Hand zu beginnen und abwärts laufen zu lassen. Des Weiteren hätte der Bildhauer die Buchstaben am Beginn der Inschrift spiegeln und die Inschrift linksläufig schreiben können, so dass die mit der Fußseite zur Vorderseite der Kore hin gerichtet gewesen wären. Schließlich hätte es rein technisch die Möglichkeit gegeben, die Inschrift nicht in zweieinhalb vertikalen Streifen, sondern in einer Vielzahl kurzer horizontaler Streifen verlaufen zu lassen.

Die letzte hier genannte Alternative ist angesichts archaischer Inschriftenpraktiken nur eine theoretische Alternative, da sich bei Durchsicht des Materials als ganz allgemeines Prinzip erweist, dass sich die Ausrichtung einer Inschrift an die maßgebliche Ausrichtung des materiellen Inschriftenträgers richtet: Wird die breitrechteckige Abakusvorderseite einer Pfeilerbasis beschriftet, dann verläuft der Schriftzug horizontal (siehe hier Abb. 3.4 und 3.5). Wird dagegen die hochrechteckige Frontseite des Pfeilers selbst beschriftet, verläuft der Schriftzug vertikal (siehe hier Abb. 3.7). Wird die Statue selbst beschriftet, gilt die gleiche Regel, so dass es für den Bildhauer der Nikandre-Weihung selbstverständlich gewesen sein muss, die Weihinschrift auf der aufrecht stehenden Statue auch in vertikaler Ausrichtung einzumeißeln. Dass die Statue nicht nur ein aufrecht stehendes und an der Oberfläche geglättetes Stück Marmor ist, sondern auch der Körper eines Mädchens, scheint erstmal für die Frage der horizontalen oder vertikalen Ausrichtung der Inschrift irrelevant. In der Tat ist es auffällig, dass man vertikal ausgerichtete Inschriften in der Archaik auch auf reinen Inschriftenstelen findet: Die hochrechteckige Form scheint Grund genug zu sein für ein vertikales Beschreiben des materiellen Schriftträgers (anders C. Reinhardt in diesem Buch, die eher von einer Abhängigkeit zwischen der Ausrichtung der Inschrift und der Form des beschriebenen Felds anstelle des Schriftträgers insgesamt ausgeht: siehe oben Kapitel I, S. 67–69). Ein besonders schönes Beispiel ist hier die bekannte attische Inschriftenstele mit einem Salamis betreffenden Volksbeschluss aus dem Ende des 6. Jhs. v. Chr. (Abb. 3.12).<sup>502</sup> Die

<sup>502</sup> Athen, Epigraphisches Museum 6798, 6798a, 6825 und 12936; *IG* I<sup>3</sup> 1; Kirchner 1935, 11f., Nr. 13; Butz 2010, 6f. (mit Abbildung der liegenden statt aufrechten Stele!).



**Abb. 3.12:** Attische Inschriftenstele mit Salamis betreffendem Volksbeschluss, spätes 6. Jh. v. Chr. (Athen, Epigraphisches Museum 6798, 6798a, 6825 und 12936).

quasi-*stoichedon* angeordneten, höchst präzise gemeißelten Buchstaben lesen sich einheitlich rechtsläufig von oben nach unten und zeichnen in jeder Zeile die hochrechteckige Form der Stele nach. Diese Ausrichtung der Buchstaben machte den Schreibprozess dieser prächtigen Inschrift um Einiges schwieriger, da sich die Stele nach oben hin leicht verjüngt, so dass sich die Buchstaben der verschiedenen vertikalen Zeilen nach oben hin immer näher kamen, bzw. die Zeilen nach unten hin progressiv und fast



unmerklich auseinanderliefen. Eine Korrespondenz zwischen der Form der Schriftträgers und der Ausrichtung der Inschrift war also offenbar wünschenswert, machte die Inschrift und seinen Träger ‚schöner‘. In der Tat könnte diese Stele auch die oben angesprochene Auffassung des Schriftfelds als Ornament, das die wesentlichen tektonischen Eigenschaften des zu schmückenden Gegenstands ornamental unterstreicht, gut illustrieren.

Bei Inschriften auf den Statuen selbst kann unter Umständen die Bezugnahme zwischen der Ausrichtung der Inschrift und der ihres Trägers noch um Einiges vielschichtiger ausfallen. Wie Schriftzüge auf archaischen Statuen sich oftmals nicht nur an die allgemeine Form des beschrifteten Gegenstands anpassen – etwa dass eine Inschrift auf dem Oberschenkel einer stehenden Figur wie das Bein vertikal ausgerichtet sein wird –, sondern auch weitergehende Elemente der figürlichen Gestaltung der Statue in ihrem Layout wiederaufgreifen können und dafür nicht nur mit der Ausrichtung der Schrift, sondern auch mit der Schreib-/Leserichtung spielen – etwa wenn die Inschrift auf einer aufwärts gezogenen Stoffbahn einer bekleideten Kore ihrerseits aufwärts geschrieben/gelesen wird, die Inschrift auf einer abwärts fallenden Stoffbahn wiederum abwärts geschrieben/gelesen wird – all dies habe ich an anderer Stelle darzulegen versucht.<sup>503</sup> Derartige höchst subtile kombinierte Gestaltungen von beschrifteter Statue und Inschrift schwebten dem Bildhauer der gemessen an späteren Koren einfach gestalteten Nikandre-Weihung vermutlich nicht vor, als er sich dazu entschloss, die Weihinschrift unten zu beginnen und aufwärts laufen zu lassen.

Die Positionierung und Ausrichtung der Weihinschrift ließe sich natürlich nicht nur in ihrem Bezug zum Schriftträger – hier die Statue selbst – befragen und diskutieren, sondern auch in Bezug zum Betrachter der Statue, welcher zumindest potenziell auch Leser der Inschrift ist/werden könnte. Hierzu findet sich bisher nur relativ wenig Forschungsliteratur,<sup>504</sup> wiewohl dies zweifellos zu den wichtigsten Fragen gehört, die man an Statueninschriften in ihrer materiellen Gestalt und ihrem Layout am Monument stellen kann. Auch hier soll diese Frage, die den Rahmen ohnehin sprengen würde, nicht weiter erörtert werden. Nur eine allgemeine Bemerkung sei hinzugefügt, welche aus den bereits gemachten Beobachtungen zu den nicht unbedingt (im modernen Sinne) lesefreundlichen Inschriften-Layouts folgt, nämlich dass sich am statuarischen Monument die Statue selbst nicht nur für intensives Betrachten, sondern auch für bloß beiläufige Wahrnehmung anbietet, das Lesen der Inschrift aber notwendig gerichtete Aufmerksamkeit erfordert. Sie ist für den *zweiten* Blick, der sich für das Detail interessiert, ausgelegt. Dies haben Statueninschriften mit Inschriften in der Vasenmalerei gemein, wie ich es in einem anderen Zusammenhang bereits darzulegen versucht habe.<sup>505</sup>

<sup>503</sup> Dietrich 2017a, 302–309.

<sup>504</sup> Relevant ist hier insbesondere Day 2010. Knappe Bemerkungen hierzu finden sich auch etwa in Berti et al. 2015, 644–646.

<sup>505</sup> Siehe Dietrich 2018b, 483f.; Dietrich 2017b, 317.

## VII Zur Stellung des Beschreibens im Produktionsprozess

Zwischen Statueninschriften und Vaseninschriften lässt sich eine weitere Parallele ziehen. Nicht nur im Wahrnehmungsprozess, auch im Produktionsprozess des beschrifteten Artefakts steht/en die Inschrift(en) eher am Ende als am Anfang. Auf Vasen werden Inschriften erst hinzugefügt, wenn die Figuren und die den Vasenkörper strukturierenden Ornamente bereits gemalt worden sind, und füllen in den Bildfeldern die dann noch gebliebenen Leerräume.<sup>506</sup> Auch auf der Votivstatue der Nikandre wurde die Inschrift offensichtlich erst eingemeißelt, als die Statue in allen wesentlichen Elementen ihrer plastischen Gestaltung und auch in ihrer Oberflächen-gestaltung bereits fertig war. Schließlich setzt das Einmeißeln einer Inschrift voraus, dass die entsprechende Oberfläche bereits ausgearbeitet und geglättet ist. So, wie sich auf Vasen die Inschriften am Ende des Bemalungsvorgangs in die verfügbaren Leerräume einfügen, ohne dass erkennbar wäre, dass für diese schon im Vorhinein bestimmte Positionierungen eingeplant worden wären, findet in der Plastik bei der allgemeinen Anlage des Monuments keine erkennbare Planung und Vorbereitung des Schriftgrunds statt.<sup>507</sup> Vielmehr sucht der Bildhauer erst am fertigen Monument einen geeigneten Schriftgrund für die Inschrift. Im Falle der Nikandre-Weihung war dieser geeignete Schriftgrund wie gesagt die plane Oberfläche an der Flanke der Statue.

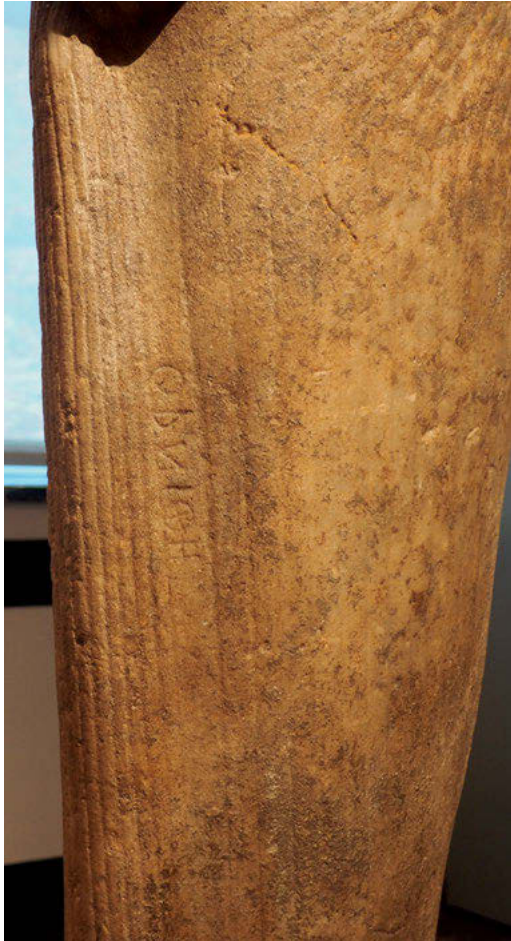
In der archaischen Plastik vom samischen Heraion legen sich die Inschriftenstreifen dagegen gerne in existierende Stoffbahnen, wie bei den Koren der Geneleos-Gruppe, deren Namen jeweils in den eng gefältelten Chiton eingemeißelt wurden (Abb. 3.13).<sup>508</sup> Im Unterschied etwa zu assyrischen Reliefs, wo der Figureschmuck oftmals ohne erkennbare Rücksichtnahme auf diesen nachträglich von Inschriften überzogen wird,<sup>509</sup> respektiert der Schriftzug hier den von den Falten abgegrenzten Bereich einer Stoffbahn und hält sich somit an die räumlichen Vorgaben der bereits fertig gemeißelten Statuenoberfläche. Auch wenn Inschriften wie in der

**506** Siehe Dietrich 2018b, 483.

**507** Siehe hierzu Dietrich 2017a, 313–315. Zur technischen Zurichtung des Schriftgrunds siehe in diesem Band die detaillierteren und differenzierteren Ausführungen oben Kapitel I, S. 72–83 und Kapitel II, 104–126.

**508** Berlin, Antikensammlung 1739 (*Ornithe*), und Vathy, Museum 768 und I 134 (*Philippe*); um 560/550 v. Chr.; Freyer/Schauenburg 1974, 106–130; Karakasi 2001; Keesling 2003, 19f. und 103f., Abb. 8–9 und 25; Franssen 2011, 60–62 und 112–117, Kat. Nr. A 54; Keesling 2017, 113f., Abb. 31, Taf. 24–29 (für gute Abbildungen); Meyer/Brüggemann 2007, 76, Nr. 168 und 170, und 18f., Nr. 49 (zur Statuengruppe insgesamt); Dietrich 2011, 33f., Abb. 10; Dietrich 2017a, 306f.. Zu den Inschriften (*IG* XII 6, 2, Samos 559) siehe *DNO* I, 128–130, Nr. 211; Jeffery 1961, 329, mit Anm. 3; Dunst 1972, 132–135; Guarducci 1974, 400, Nr. 2.

**509** Ein beliebiges Beispiel wären die auf verschiedene Museen verteilten Reliefs aus dem Nordwest-Palast Assurnasirpals II (883–859 v. Chr.) in Kalchu, deren Figuren jeweils mehr oder weniger vollständig von sorgfältig eingemeißelten Keilschriftinschriften überzogen sind. Ein Detail einer in Dresden aufbewahrten Reliefplatte (raubvogelköpfiger Abkallu; Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Hm 20) ist abgebildet in Berti/Keil/Miglus 2015, 506, Abb. 1.



**Abb. 3.13:** Eingemeißelter Name „Ornithe“ auf einer Kore von der Geneleos-Gruppe im samischen Heraion, um 560/550 v. Chr., (Berlin, Antikensammlung 1739).

attisch-archaischen Plastik auf die Basen statt auf die Statuen selbst eingemeißelt werden, nutzen die Bildhauer existierende Flächen als Schriftgrund und halten sich in ihrem Layout an die formalen Vorgaben der Basis, etwa indem die Inschrift deren Oberkante nachzeichnet. Ganz gleich, ob die Statue selbst oder deren Basis als Schriftgrund verwendet wird, es werden fertige statuarische Monumente *beschrieben*. Auch wenn sich die Bildhauer sicherlich oft bereits vor dem konkreten Einmeißeln der Inschrift Gedanken gemacht haben werden, wo diese genau erscheinen soll, wird derartige vorhergehende Planung nie sichtbar gemacht. Die Inschriften geben sich als nachträgliche Hinzufügungen zu erkennen. Das Einmeißeln der Inschrift steht also nicht nur aus rein technischen Gründen am Ende des Produktionsprozesses, sondern auch bezogen auf die Planung der einzelnen Arbeitsschritte – oder genauer gesagt: Das Einmeißeln der Inschrift spielt bei der Planung des Arbeitsprozesses und in der Gesamtkonzeption des Monuments gar keine wesentliche Rolle, und wenn dies zuweilen doch der Fall gewesen sein mag, so wird die doch stattgefundenene vorhergehende

Planung gestalterisch nicht hervorgehoben. Diese Schlussfolgerung, auch wenn sie im Grundsatz das Richtige treffen mag, hat gleichwohl vorläufigen Charakter. Es ist zu erwarten, dass eine detailliertere Untersuchung im Einzelnen unterschiedliche Verfahrensweisen aufzeigen würde und eine differenziertere Gesamtbewertung zur Folge hätte.

Statueninschriften wollen also als nachträgliche Hinzufügungen gesehen werden. Wie eng entspricht jedoch diese ‚Ideologie der nachträglichen Beschriftung‘ der tatsächlichen Praxis des Beschriftens? Geschieht das Einmeißeln der Inschrift wirklich als konkret letzter Akt in der Errichtung eines statuarischen Monuments? Man könnte sich etwa die Frage stellen, ob Statueninschriften auf bereits aufgerichtete Monumente eingemeißelt werden, oder ob dies noch in der Werkstatt geschieht. Ebenso könnte man fragen, ob das Einmeißeln der Inschrift vor oder nach dem Auftrag der Bemalung geschieht. Worin liegt die Relevanz derartiger Fragen der Mikrochronologie des Beschreibens von statuarischen Monumenten? Im Parallelbefund der Vasenmalerei lässt sich unterscheiden zwischen sog. *dipinti* – Inschriften, die vor dem Brand aufgemalt wurden – und sog. *graffiti* – Inschriften, die zu irgendeinem Zeitpunkt im ‚Leben‘ des bereits gebrannten Gefäßes eingeritzt werden. Während für *dipinti* die Produzenten, die Töpfermaler, zuständig waren, werden *graffiti* von den Rezipienten, den Nutzern der Gefäße, eingeritzt. Dementsprechend wäre bezüglich der Mikrochronologie des Statueninschriftenauftrags die Frage, inwieweit die Inschrift noch in den konkreten Zuständigkeitsbereich der ausführenden Bildhauerwerkstatt gehört oder erst eingemeißelt wird, wenn die ausführende Bildhauerwerkstatt ihre Arbeit bereits abgeschlossen hat, das Werk aus der Hand gegeben und dem Auftraggeber übergeben hat. Im ersten Fall würde die Statueninschrift noch in den Bereich der Bildproduktion rechnen, im zweiten Fall würde sie bereits deutlich in den Bereich der Bildrezeption hineinreichen. Wie oben gezeigt wurde, behandeln die Bildhauersignaturen-Corpora durch ihre Präsentation der Statueninschriften als Teil der Bildproduktion, indem sie diese in einer Weise präsentieren, welche implizit ein Verständnis als Autographen der Bildhauer nahelegen (siehe oben Einleitung, S. 10–11, 27) – zumindest für jene Mehrheit von Bildwissenschaftlern, die mit der epigraphischen Forschung, die diesbezüglich längst differenziertere Positionen erarbeitet hat,<sup>510</sup> nicht vertraut sind, und die Befunde, die gegen ein autographisches Verständnis von Statueninschriften sprechen, nicht kennen.

Diese rezeptionsseitige Verschiebung der Statueninschrift lässt sich untermauern durch Beobachtungen zu den oben gestellten Fragen nach der zeitlichen Stellung des Akts des Beschreibens gegenüber dem Bemalen und gegenüber dem Aufrichten der

---

<sup>510</sup> Derartige differenzierte Positionen zu der Frage werden selbstverständlich auch im *Neuen Overbeck* vorgestellt (siehe *DNO* I, XXXI). Autographischer Charakter wird in *DNO* also tatsächlich nur durch die Präsentation der Bildhauersignaturen *suggestiert*, ohne dass dies als explizite wissenschaftliche Position der Autoren zu verstehen wäre, und sicherlich auch ohne dass diese Suggestion bewusst intendiert gewesen wäre. Dies sei zur Vermeidung von Missverständnissen nochmals betont.

Statue. Unter dem Gesichtspunkt der Arbeitsökonomie scheint es sinnvoll, die Buchstaben in eine bereits bemalte Fläche einzumeißeln. Im umgekehrten Fall nämlich würde das Bemalen dadurch erschwert, dass die Buchstaben sorgfältig ausgespart werden müssten. Auf das Einmeißeln der Buchstaben folgte in aller Regel vermutlich die farbliche Markierung der Buchstabenhasten, womit das Einmeißeln der Inschrift und das Bemalen zwei miteinander verquickte Arbeitsschritte darstellen. Die Bemalung der Statue fand aller Wahrscheinlichkeit nach erst statt, nachdem die entsprechende Statue bereits an ihren Standort versetzt und aufgerichtet war. Schließlich würde die malerische Fassung der Statue beim Transport und Aufstellen der Statue Schaden nehmen. Dementsprechend wären auch die Inschriften in die bereits aufgerichtete Statue eingemeißelt worden. Diese Spekulationen über die Mikrochronologie des Einmeißelns von Statueninschriften haben selbstverständlich nur vorläufigen Charakter und harren noch einer eingehenden Untersuchung, eine Untersuchung, die sicherlich eine größere Pluralität der Verfahrensweisen zutage fördern wird.

Wenn es dennoch erlaubt sei, auf dieser vorläufigen Basis weitere Überlegungen anzuschließen, so muss zu allererst betont werden, dass das Aufbringen der Inschrift auf das bereits aufgerichtete Monument das konkrete Einmeißeln der Buchstaben technisch offensichtlich erschwert. Bei der Bemalung einer Statue, welche wohl ebenfalls nicht mehr unter Werkstattbedingungen, sondern am bereits aufgerichteten Monument geschehen musste, wurde der Farbauftrag oft durch ausgesprochen präzise Vorritzungen der auszumalenden Formen akribisch vorbereitet.<sup>511</sup> Es ist davon auszugehen, dass diese Vorbereitung der Bemalung noch unter Werkstattbedingungen stattfand, und dies nicht zuletzt in der weisen Voraussicht, dass präziser Farbauftrag am aufgerichteten Monument schwieriger zu realisieren sein werde. Ob man auch Inschriften vorgeritzt hat, lässt sich nicht mehr sagen, da derartige Vorritzungen mit dem tieferen Einmeißeln zwangsläufig verschwunden wären. Vorbereitende Orientierungslinien finden sich nur dort, wo unbemalte Flächen (Basen), nicht dort, wo bemalte Statuen beschrieben wurden. Das deutet wieder darauf hin, dass das Einmeißeln der Inschrift nach der Bemalung der bereits aufgerichteten Statue geschah, und man daher auf die bereits bemalten Flächen durchziehende Hilfslinien verzichtet hat. Eine vergleichbare Präzision der Ausführung wie bei der Bemalung hielt man für Inschriften aber scheinbar ohnehin für entbehrlich. In der Tat finden wir an Statuen von exquisiter handwerklicher Qualität häufig Inschriften, die mit der Präzision der Planung und Ausführung der jeweiligen Statue selbst nicht mithalten können. So im Falle der hocharchaischen samischen Kore des Cheramyes mit in der Hand

---

**511** Zur vorbereitenden Vorritzung bei der Bemalung von archaischen und frühklassischen Statuen siehe Brinkmann 2003, 35f. Besonders gut sichtbar sind derartige Vorritzungen etwa auf dem Grabrelief des Aristion (Athen, Nationalmuseum 29: siehe Brinkmann 2003, Nr. 148, mit zahlreichen Detailaufnahmen im Streiflicht) oder auf der Grabstatue der Phrasikleia (Athen, Nationalmuseum 4889: siehe Brinkmann 2003, Nr. 174A, ebenfalls mit zahlreichen Detailaufnahmen; Brinkmann/Scholl 2010, 77–81).

gehaltenem Hasen im Berliner Alten Museum,<sup>512</sup> in die folgende Weihinschrift eingemeißelt wurde:

Χηραμύης μ'ἀνέθηκε Θῆι περικαλλές ἄγαλμα

„Cheramydes hat mich der Göttin als wunderschönes *agalma* geweiht.“<sup>513</sup>

Die beeindruckende graphische Präzision der in die plastische Oberfläche eingetragenen Faltenzüge steht in signifikantem Kontrast zu der deutlich weniger präzise gemeißelten Weihinschrift, welche am schmalen Saumstreifen des zur Körpervorderseite gezogenen Rückenschleiers entlang orientiert ist (Abb. 3.14).<sup>514</sup> Der Gesamteindruck von wenig akribischer Genauigkeit der Meißelarbeit dieser (für samische Verhältnisse übrigens durchaus ansehnlichen!)<sup>515</sup> Inschrift bestätigt sich besonders gut daran, dass zahlreiche Buchstabenhasten die eingeritzte Saumgrenze überschreiten und somit in diesen ehemals wahrscheinlich prächtig bemalten Saumstreifen einschneiden (so etwa das A von „μ'ἀνέθηκε“). Dies war sicherlich nicht Ergebnis bewusster Planung, sondern ist einfach ‚passiert‘, weil es ‚passieren durfte‘.

Die hier angestellten Überlegungen über die Stellung des Meißelns von Statueninschriften im Produktionsprozess eines statuarischen Monuments und die damit zusammenhängende Frage nach dem unterschiedlichen Maß der Präzision der Meißelarbeit zwischen Statue und Inschrift decken den Befund natürlich bei Weitem nicht ab und können deshalb noch keine Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen. Insbesondere wäre diesen Thesen zur Mikrochronologie des Beschreibens statuarischer Monumente, die am Beispiel von Inschriften auf den Statuen selbst entwickelt wurden, der andere und weitaus häufigere Fall gegenüberzustellen, in dem die Inschrift auf die Statuenbasis eingemeißelt wurde. In diesem Fall greifen die Plausibilitätsgründe, welche für ein Einmeißeln der Inschrift am bereits aufgerichteten Monument ins Feld geführt wurden, nicht mehr. Insofern Basen nicht deckend bemalt wurden, gibt es hier nämlich keine unmittelbare Veranlassung mehr, von einem Einmeißeln der Inschrift *nach* dem Bemalen und folglich nach dem Aufrichten des statuarischen Monuments auszugehen. Hängt es damit zusammen, dass Statueninschriften auf Basen oftmals sehr wohl ein mit der Bearbeitung der Statue vergleichbares Maß an Perfektion der Meißelarbeit erreichen, wie etwa im Falle der Weihinschrift der Antenor-Kore (Abb. 3.5)? Vielleicht. Daneben gibt es allerdings auch bei Inschriften

<sup>512</sup> Berlin, Antikensammlung 1750; um 560 v. Chr.; Freyer-Schauenburg 1974, 27–31, Nr. 7; Karakasi 2001: Taf. 8–9 (für gute Abbildungen); Meyer/Brüggemann 2007, 78, Nr. 166 (mit weiterer Literatur); Dietrich 2011, 38f., Abb. 14; Franssen 2011, 95, Kat. Nr. A 7.

<sup>513</sup> Übersetzung durch den Autor.

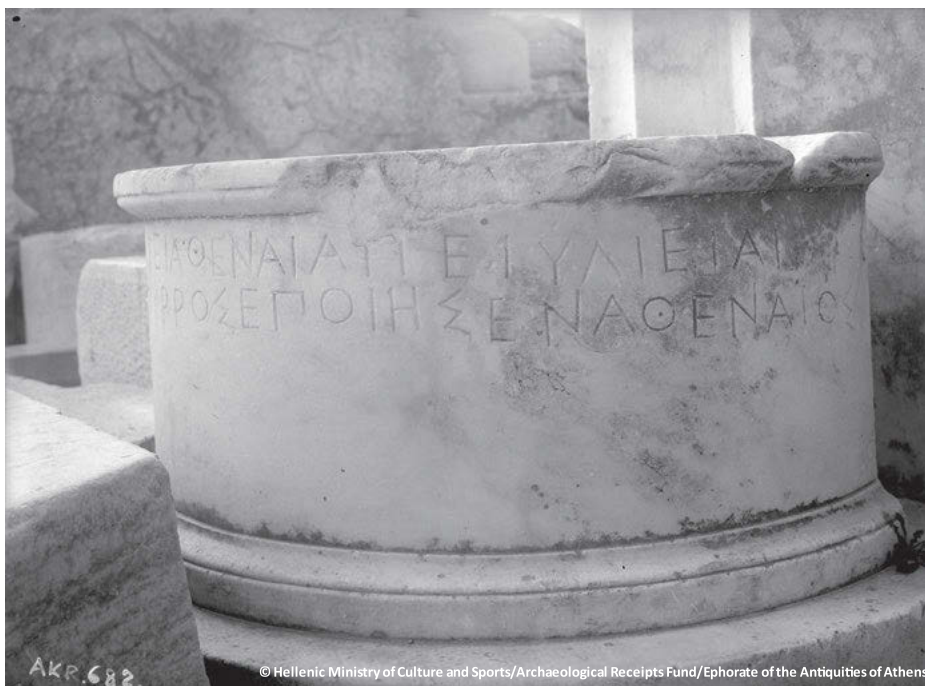
<sup>514</sup> IG XII 6, Samos 467. Zu dieser und anderen Weihinschriften des Cheramydes siehe Dunst 1972, 131f.; Kyrieleis 1995, 26f. und 29, mit Abb. 11–13 und 24–26. Zum Kontrast zwischen der Meißelarbeit der Cheramydes-Inschriften gegenüber den Statuen siehe Dietrich 2017a, 304f.

<sup>515</sup> Siehe Jeffery 1961, 328.



**Abb. 3.14:** Eingemeißelte Weihinschrift auf einer Kore des Cheramyes aus dem samischen Heraion, um 560 v. Chr. (Berlin, Antikensammlung 1750).





**Abb. 3.15:** Rundbasis einer Weihung für Athena Hygieia von der Athener Akropolis (Propyläen), um 430 v. Chr. (Inv. 13259, in situ).

auf Statuenbasen Beispiele für erstaunlich nachlässige Planung und Ausführung der Meißelarbeit. Als „not the finest example of Attic epigraphy“ beschreibt Jeffrey Hurwit<sup>516</sup> etwa die Weihinschrift der Athener für Athena Hygieia auf einer hochklassischen Rundbasis von der Akropolis (Abb. 3.15):<sup>517</sup>

Ἀθηναῖοι τεῖ Ἀθηναίαι τεῖ Ὑγίαιαι.  
Πύρρος ἐποίησεν Ἀθηναῖος.

„Die Athener (weihen dies) der Athena Hygieia. Pyrrhos, der Athener, hat es gemacht.“<sup>518</sup>

Statt der vom Abschlussprofil der Basis vorgegebenen Horizontalen sauber zu folgen, driftet die zweizeilige Inschrift nach rechts hin ganz erheblich abwärts. Dies mag mit der etwas gesteigerten Schwierigkeit des Inschriftenmeißelns auf einer runden und nicht rechteckigen Basis zu tun gehabt haben, wie Hurwit vermutet, eine Erklärung, die vor allem dann überzeugt, wenn man von einem Einmeißeln der Inschrift auf das

<sup>516</sup> Hurwit 2015, 131f.

<sup>517</sup> Athen, Akropolis (Propyläen, *in situ*) 13259; Löwy 1885, 45, Nr. 53; *DAA*, 185–188, Nr. 166; Hurwit 2015, 131f.; *IG* I<sup>3</sup> 506.

<sup>518</sup> Übersetzung durch Autor.



bereits aufgestellte Monument ausgeht. Eine verlässliche Aussage lässt sich darüber aber nicht treffen. Wenn es der Bildhauer darauf angelegt hätte, wäre das Problem der mangelhaften horizontalen Orientierung der Inschrift zweifellos leicht lösbar gewesen. Einfache Orientierungslinien, geritzt oder gemalt, hätten hier bereits genügt. Doch gab es für den Bildhauer scheinbar keine genügende Veranlassung, diesen kleinen Zusatzaufwand auf sich zu nehmen.

Es zeigt sich unter den auf die Basen (und nicht auf die Statuen selbst) eingemeißelten Inschriften also ein weites Spektrum, welches von äußerst sorgfältiger bis zu eher nachlässiger Ausführung reicht, so dass man sich ohne eingehende Untersuchung des Materials vor pauschalen Deutungen hüten sollte. Halten wir uns im Folgenden also an die archaischen Inschriften, die auf die Statuen selbst aufgetragen wurden, welche hier an der Berliner Chamyse-Kore exemplifiziert wurden (Abb. 3.14). Warum endete der für archaische Plastik so charakteristische Perfektionismus beim Bild und erstreckte sich nicht auch auf dessen Inschrift? Diese Frage gewinnt noch an Brisanz, wenn man bedenkt, dass die Inschrift auf der Statue selbst erscheint. Damit erweist sich die Inschrift räumlich und auf das Sichtfeld eines Betrachters/Lesers bezogen als Teil des Bildes.

## VIII Statue und Inschrift: Kontinuum oder Bruch?

Dies führt uns zu einem letzten Punkt, mit welchem die hier angestellten Überlegungen zum Layout, mithin zur visuellen Präsentation von Inschriften an statuarischen Monumenten, zusammengefasst und ausgewertet werden sollen. Wenn Statueninschriften im Vorhergehenden fast ohne Bezugnahme auf den Inhalt des Geschriebenen, sondern stattdessen hinsichtlich ihrer visuellen Präsentation und ihrer materiellen Produktion untersucht worden sind, dann sind an die Inschriften solche Fragen herangetragen worden, welche man im Rahmen der klassisch archäologischen Plastikforschung üblicherweise nur an den Statuen untersucht. Nur an Bildern schließlich gelten langwierige Erörterungen zu Faltenverläufen, zu konkreten Arbeitsabläufen der Herstellung, zu Kompositionsprinzipien, zur Disposition des Monuments im Raum, kurzum zu (produktions- und rezeptions-) ästhetischen Aspekten als sinnvolle und weiterführende Forschung (siehe hierzu die Einleitung, S. 1–7). Derartige Fragen nun an die Statueninschriften zu stellen, transportiert zwar keineswegs die implizite Aussage, dass es nicht angebracht sei, die Inschriften auf den Inhalt des Geschriebenen hin zu untersuchen: Dass der Fokus dieser Erörterungen nicht auf dem Textinhalt lag, ist selbstverständlich kein Plädoyer gegen das Verfolgen semantischer Frageperspektiven! Es setzt aber wohl als Arbeitshypothese voraus, dass Statue und Inschrift gemeinsam Teile einer bild-schriftlichen Gestaltung statuarischer Monumente seien, mithin, dass zwischen Statue und Inschrift ein grundsätzliches ästhetisches Kontinuum liege. Doch wie weit trägt diese Arbeitshypothese?

Bei der Frage, inwieweit die Inschrift in einem ästhetischen Kontinuum mit der Statue liegt, können zwei Hinsichten unterschieden werden. Man kann danach fragen, wie bildhaft Statueninschriften für sich genommen sind, und danach, inwieweit Inschrift und Statue in der Gestaltung statuarischer Monumente voneinander getrennt oder umgekehrt ineinander verwoben sind. Zu beiden Hinsichten wurden im Vorhergehenden zahlreiche Beobachtungen gemacht, die hier nun zusammengefasst werden sollen.

Zur ersten Hinsicht: Es wurde gezeigt, dass die Buchstaben der Statueninschriften als prinzipiell mobile, dreh- und wendefähige, dreidimensionale Gegenstände gedacht werden. Diesen ist dabei eine bestimmte Ausrichtung im Raum inhärent, welche ihrer freien Dreh- und Wendefähigkeit relativ enge Grenzen setzt: Sie besitzen ein ‚Oben‘ und ‚Unten‘, ein ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘, welchen in der Disposition der Buchstaben im Schriftfeld Rechnung getragen wurde. Diese Eigenschaften verleihen den einzelnen Buchstaben innerhalb der Inschrift eine gewisse Körperhaftigkeit, welche sie kommensurabel macht mit den Körpern von Figuren in Bildfriesen. Diese sind schließlich ebenfalls als mobil gedacht, können im Bildfries aber aufgrund der einem aufrechten Körper inhärenten vertikalen Ausrichtung nicht beliebig disponiert werden (etwa können Figuren nicht ohne Weiteres ‚auf den Kopf‘ gestellt werden). Diese strukturellen Ähnlichkeiten des dreidimensional gedachten Gegenstands ‚Buchstabe‘ und des dreidimensional gedachten Gegenstands (Figuren-) ‚Körper‘ verleihen den Inschriften eine bildhafte Qualität. Durch ihre ‚Fixierung‘ im Schriftfeld werden Buchstaben aber wiederum auf die Zweidimensionalität von nicht-körperhaften Gegenständen zurückgeworfen. Die meist strikte Profildarstellung von Figuren in archaischen Bildfriesen ließ zwar auch auf Seiten des Bildes eine Tendenz zur ‚Fixierung‘ dreidimensionaler Körper in den zwei Dimensionen des Frieses erkennen, doch ließen sich gleichzeitig signifikante Unterschiede zwischen den Kompositionsweisen von Buchstaben- und von Figurenfriesen erweisen: Während die Komposition von Bildern zum Einbringen von ‚Unordnung‘ in die Reihung der Figuren einlud, war bei Buchstabenfriesen ein hohes Maß an Ordnung notwendig, um die nach einem strikt linearen Prinzip funktionierende Lesbarkeit der Inschrift nicht zu gefährden. Dieses hohe Maß an Ordnung der Buchstabenfrieze schwächte die Parallele zwischen Buchstaben- und Figurenfriesen, mithin die Schriftbildlichkeit von Statueninschriften, und rief wiederum eher einen Vergleich zu ornamentaler Gestaltung auf den Plan.

Als weiterer Aspekt, welcher den vermeintlich so unüberbrückbaren Gegensatz von Inschrift und Bild aufweichte, erwies sich die Tatsache, dass das Layout von Statueninschriften den semantischen Textinhalt allgemein in so erstaunlich geringem Maße unterstützte, und dies in vielerlei Hinsicht: Grundsätzlich konnte gezeigt werden, dass das Grundmodul des Inschriftenlayouts nicht die Zeile war, welche in ihrer Linearität dem linearen Prinzip des Lesens, mithin des Entnehmens des Textsinns, entsprochen hätte, sondern der flächige Schriftstreifen bzw. bei mehrzeiligen Inschriften das Schriftfeld. Die Weiterentwicklung archaischer Inschriftenlayouts

hin zur *stoichedon*-Disposition der Buchstaben führte dieses flächenbezogene Layoutprinzip ab dem späten 6. Jh. v. Chr. konsequent weiter. Die Schreibkonvention der *scriptio continua*, die auf die Markierung von Wortgrenzen durch Leerräume im Schriftfeld verzichtete, und die nur sehr sparsame Verwendung von Interpunktion – die im Zuge des Aufkommens von *stoichedon*-Inschriften nochmals reduziert wurde – waren weitere Faktoren, an welchen sich zeigte, wie wenig sich die untersuchten Inschriftenlayouts den Zwecken müheloser Lesbarkeit unterwarfen. Auch diesbezüglich konnten Parallelen zwischen der Disposition von Figuren in archaischen Bildfriesen und Buchstaben in Schriftfeldern aufgezeigt werden: Genauso, wie das Layout der Inschriften nicht deutlich macht, welche Buchstaben zum Zwecke des Lesens zu Wörtern zusammenzufügen sind, macht die Komposition der Figuren in Bildfriesen üblicherweise nicht deutlich, welche Figuren zum Zwecke des Verständnisses des Bildgeschehens zu interagierenden Handlungsgruppen zusammenzufügen sind. Beide Male wird das sinnvolle Zusammenfügen von Buchstaben/von Figuren zum Zwecke des Lesens der Inschrift/des Verständnisses des Bildgeschehens dem Leser/Betrachter überlassen. Diese strukturellen Merkmale der untersuchten Layouts von Statueninschriften verleihen diesen wiederum einen schriftbildlichen Charakter.

Doch nicht nur der semantische Gehalt von Statueninschriften wurde durch das Layout nicht unterstützt, auch auf ihren phonetischen Gehalt nahmen die untersuchten Layouts erstaunlich wenig Rücksicht. In der Tat entsprachen die Zeilenumbrüche metrischer Inschriften sehr häufig nicht ihrer Versgliederung.<sup>519</sup> So wie der semantische Gehalt der Inschrift erst durch die Mitarbeit des Betrachters hervortrat, welcher das Schriftbild durch die Aktivität des Lesens zur linearen und in Wörtern gegliederten Buchstabenkette werden lassen musste, erlangte das anfangs rein visuelle Schriftbild erst durch ebenjenes Lesen – welches man sich gemäß antiken Lesepraktiken als ein stimmhaftes Vokalisieren vorzustellen hat – seinen phonetischen Gehalt. Beides, die fehlende Unterstützung des semantischen sowie des phonetischen Gehalts durch das Inschriftenlayout, darf selbstverständlich nicht missverstanden werden als Hinweis darauf, dass Statueninschriften etwa gar nicht gelesen werden wollten. Die Schriftbildlichkeit von Statueninschriften wird dadurch entscheidend relativiert: Obgleich die Layouts textsemantische und phonetische Strukturen in erstaunlich geringem Maße hervorheben und den Text insofern als ‚bloßes Bild‘ erscheinen lassen, sollen die Statueninschriften in ihrem stummen und vorsemantischen Status als Schriftbilder nicht verharren, sondern den semantisch und phonetisch produktiven Prozess des Lesens anstoßen.

Bezüglich der Schriftbildlichkeit der untersuchten archaisch-klassischen Statueninschriften für sich genommen fällt die Antwort auf die Frage nach ästhetischer Kontinuität oder Bruch zwischen Statue und Inschrift also ausgesprochen

<sup>519</sup> Dem ließe sich hinzufügen, dass die fehlende Unterscheidung kurzer und langer Vokale in Inschriften in dieselbe Richtung fehlender Rücksichtnahme auf den phonetischen Gehalt weist.

differenziert aus: So weit das Layout der Statueninschriften auch entfernt sei von modernen Erwartungen an Schrift als ‚transparentem‘ Medium des Textsinns, so scheint schriftbildliche Gestaltung doch nicht zum Selbstzweck geworden zu sein. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass dezidiert schriftbildliche Layout-Konzepte, wie wir sie aus der alexandrinischen Dichtung mit den berühmten in der *Anthologia Palatina* überlieferten sechs Figurengedichten kennen,<sup>520</sup> bei den untersuchten archaischen und (früh-) klassischen Statueninschriften *nicht* auftauchen. Ebenso lässt sich feststellen, dass trotz der angesprochenen Elemente von Körperhaftigkeit an Buchstaben Fälle dezidierter ‚Somatisierung‘ derselben, wie wir sie aus der mittelalterlichen Buchmalerei kennen – etwa, wenn im Falle von „Te igitur“-Initialien (womit im Sakramentar die Schilderung der Passion Christi beginnt) das „T“ als Kruzifix gebildet ist<sup>521</sup> – in den hier untersuchten Statueninschriften *nicht* vorkamen.

Kommen wir damit zur zweiten Hinsicht, unter der man die Frage nach ästhetischem Kontinuum oder Bruch zwischen Inschrift und Statue stellen kann, nämlich inwieweit beides in der Gestaltung statuarischer Monumente voneinander getrennt oder umgekehrt ineinander verwoben ist. Allgemein ließ sich feststellen, dass sich die hier untersuchten archaischen und (früh-) klassischen Statueninschriften in Ermangelung eines explizit und ausschließlich zum Tragen der Inschrift vorgesehenen Schreibgrunds, wie es etwa die *tabulae ansatae* wären, welche römische Steininschriften häufig rahmen, zum Schreiben geeignete Bereiche an und um die Statue stets von Neuem suchen müssen. Die Inschriften werden folglich räumlich vom restlichen Monument nicht durch Rahmungen oder dergleichen abgesetzt: Man schreibt sowohl im konkreten wie im übertragenen Sinne *auf* die statuarischen Monumente. Damit erweisen sich die Statueninschriften eindeutig als Teil der ästhetischen Gestaltung des Monuments. Bei der Suche nach einem geeigneten Schreibgrund war jedoch

---

**520** *Anthologia Palatina* 15.21–22 und 15.24–27. Allgemein zu griechischen Figurengedichten Kwapisz 2013 (mit ausführlichem Kommentar zu den Gedichten aus der *Anthologie Palatina* auf S. 59–190). Diese antike Tradition dezidiert bildschriftlicher Schriftgestaltung, welche sich das Überschreiten der Grenzen zwischen Text und Bild zum Prinzip macht, wurde in den letzten Jahren insbesondere von M. Squire intensiv erforscht (zur alexandrinischen schriftbildlichen Dichtung siehe etwa Squire 2011, 231–235; Squire 2013 [jeweils mit reichen Literaturverweisen]), der den in diesem Zusammenhang höchst interessanten *tabulae iliacaе* eine bahnbrechende Monographie gewidmet hat (Squire 2011) und auch den weitgehend vergessenen spätantiken Autor Optatian mit seinen äußerst komplexen Figurengedichten (oder vielleicht besser: Buchstabendiagrammen) in die Diskussion eingeführt hat (siehe Squire 2016 und Squire/Wienand 2017). Bemerkenswert ist, dass sowohl für die ‚magischen Quadrate‘ aus Buchstaben an den Rückseiten der *tabulae iliacaе* als auch für die Gedichte des Optatian die *stoichedon*-Anordnung der Buchstaben essentiell ist (Über das ursprüngliche Layout der alexandrinischen Figurengedichte lässt sich leider keine sichere Aussage treffen.). Umso bezeichnender ist es, dass derartige im *stoichedon*-Layout vorhandene Gestaltungsmöglichkeiten in den hier untersuchten Statueninschriften nicht genutzt wurden.

**521** Ein berühmtes frühes Beispiel ist die Te igitur-Initialie aus dem Sakramentar von Gellone aus dem 8. Jh. (Paris, Bibliothèque Nationale MS. lat. 12048; siehe Frese 2013, 165–167; Frese/Hornbacher/Willer 2015, 90–92, Abb. 1). Zu Te igitur-Initialien allgemein siehe Kitzinger 2013.

aufgefallen, dass gerne verhältnismäßig plane Bereiche gewählt wurden, anstatt gerade solche Partien zum Beschreiben auszusuchen, wo sich die plastisch-figürliche Formung und die Inschrift besonders stark gegenseitig durchdringen würden. Mit dem Vermeiden allzu großer Konkurrenz und Überschneidung zwischen der bildlichen und der schriftlichen Gestaltung des statuarischen Monuments mag es auch zusammenhängen, dass sich zwischen den beiden Optionen eines Schreibens auf die Statue selbst oder auf die Basis derselben langfristig letztere durchgesetzt hat. Damit relativiert sich zu einem gewissen Maße die räumliche Einheit von Bild und Schrift am statuarischen Monument: Man strebte nicht unbedingt nach maximaler Engführung beider Gestaltungselemente.

Ein weiterer entscheidender Punkt, welcher interessante Differenzierungen in die grundsätzlich zutreffende Aussage von der Inschrift als integralem Bestandteil des statuarischen Monuments einbringt, betraf die Stellung des Einmeißelns der Inschrift innerhalb des Produktionsprozesses des Bildes. Auch wenn die Frage weiterer Untersuchungen bedarf und man bezüglich der konkreten Modalitäten des Einmeißelns der Inschrift von einer gewissen Bandbreite unterschiedlicher Möglichkeiten ausgehen sollte, sprach nämlich Vieles dafür, dass Inschriften in der Regel erst nach der Aufrichtung des statuarischen Monuments eingemeißelt wurden, zu einem Zeitpunkt also, als die Statue und ihre Basis im Wesentlichen bereits fertig waren. Daraus muss freilich noch nicht zwangsläufig folgen, dass die Inschrift bei der Konzeption des statuarischen Monuments keine Rolle spielte, dieser Akt also nicht nur praktisch sondern auch konzeptuell am Ende bzw. nach Vollendung des Vorgangs stand.

Manches deutet aber auf ebenjenes. So lässt sich in einer nicht geringen Anzahl von Fällen plausibel machen, dass die Inschrift nicht von denselben Handwerkern eingemeißelt wurde, die auch die Statue hergestellt hatten, als hätte die mit der Herstellung der Statue beauftragte Werkstatt mit der Inschrift gar nichts mehr zu tun, da sie ihren Auftrag bereits erfüllt hätte. In einem ähnlichen Sinne mag man das oftmals (nicht immer!) überraschend geringe Maß an vorausgehender Planung beim Einmeißeln von Statueninschriften interpretieren: dass die Inschrift tatsächlich keine Rolle in der ansonsten so minutiös durchgeplanten Herstellung einer Statue spielte. Der Inschrift ‚durfte‘ man scheinbar ihre nachträgliche Anbringung ansehen: Sie wies sich emphatisch als *Be*-Schriftung des (fertigen) statuarischen Monuments aus. Damit rückte das Aufbringen der Inschrift einerseits tendenziell von der Seite der Produktion auf die Seite der Rezeption der Statue. Andererseits schloss die in Layout und Ausführung offen zur Schau gestellte *Nachträglichkeit* der Beschriftung selbstverständlich aus, dass der Schrift- und der Bildanteil des statuarischen Monuments miteinander in ein allzu komplexes gestalterisches Wechselspiel gerieten: Nur die Inschrift konnte in Wortlaut, Platzierung, Layout und Ausführung auf die Statue und ihre Basis ‚reagieren‘, nicht aber umgekehrt. All dies lässt uns eher den ästhetischen Bruch zwischen der minutiös geplanten und auf perfekte Ausführung ausgelegten Statue und der ‚ad-hoc-Ästhetik‘ der nachträglich angebrachten Inschrift betonen. Doch in diesem Bereich können die hier getroffenen Aussagen nur einen vorläufigen,

auf weitere Differenzierungen und gegebenenfalls Revidierungen wartenden Status für sich beanspruchen.

Sollten wir die Arbeitshypothese, wonach Statue und Inschrift gemeinsam Teile einer bild-schriftlichen Gestaltung statuarischer Monumente seien, also doch lieber fallenlassen? Dies wäre die falsche Schlussfolgerung, insofern bei der bild-schriftlichen Gestaltung statuarischer Monumente nicht so sehr die quantitative Frage nach dem ‚Wieviel‘ als die qualitative Frage nach dem ‚Wie‘ interessant ist. Schließlich geben die Statueninschriften den Anspruch, integraler Bestandteil des Monuments zu sein, selbst *nicht* auf. Um hiermit nochmals auf unseren Leitbefund der Nikandre-Wei-hung (Abb. 3.1a–b und 0.1) zurückzukommen, sei zum Schluss auf ein Element der ge-wählten Formulierung dieser und zahlreicher anderer Weihinschriften hingewiesen. Wie so oft erscheint der Gegenstand der Weihung und damit das grammatikalische Objekt der Inschrift hier nämlich in der ersten Person: Nikandre hat *mich* geweiht! Der Gebrauch der ersten Person im Formular von Statueninschriften ist freilich ein weites Feld, das hier nicht in wenigen Sätzen abgehandelt werden soll.<sup>522</sup> Doch kann man ge-fahrlos behaupten, dass die häufige Verwendung der ersten Person zur Bezeichnung des beschrifteten Gegenstands anstelle des in Statueninschriften genauso möglichen und aus unserer modernen Sicht viel näherliegenden Demonstrativpronomens (τόδε: „dies“) ein beredtes Zeugnis darüber liefert, als wie selbstverständlich und konkret die Zugehörigkeit der Inschrift zum Gegenstand angesehen wurde: Die Statuenin-schrift mag zwar erst nachträglich auf das Monument gemeißelt worden sein – steht sie einmal darauf, so ist sie mit diesem jedoch so fest und innig verbunden, dass sie die Ich-Form benutzen kann, ohne Anlass zu größerer Verwunderung seitens des Be-trachters/Lesers zu geben. Aus dem Gestus der nachträglichen Beschriftung, welcher im Layout und der Ausführung so zahlreicher archaischer und (früh-) klassischer

---

**522** Eine knappe Einführung in die Diskussionen um den Gebrauch der ersten Person in Inschriften zur Bezeichnung des beschriebenen Gegenstands (hier eine Statue), mithin um ‚speaking objects‘, liefert Kaczko 2016, 24–26. Die erste systematische Untersuchung ist Burzachechi 1962. Von zentraler Wichtigkeit für alle späteren Untersuchungen ist Svenbro 1988, 33–52. Siehe auch Steiner 2001, 3–19 und (vor allem) 255–259, und jüngst Wachter 2010. Gegen allzu animistische Deutungen dieses kon-ventionellen Elements des Inschriftenformulars, wonach ‚die Statue spreche‘ (so Burzachechi 1962), sollte einen die Tatsache warnen, dass sich Selbiges nicht nur bei Statueninschriften findet, wo die Lebendigkeit des beschrifteten Gegenstands zumindest durch seine figürliche Formgebung suggeriert wird, sondern gleichermaßen bei Inschriften auf ‚leblosen‘ Objekten. Wenn in der Besitzerinschrift auf dem berühmten Trinkgefäß des Phidias aus Olympia der beschriftete Gegenstand ebenfalls in der ersten Person Singular erscheint (Φειδίω : εἰ-μι [SEG 17.206, Elis]: „Ich bin des Phidias/gehöre dem Phidias.“), dann sicher nicht, weil Trinkgefäße als animierte Wesen wahrgenommen worden wären. Neue Ansätze zum Verständnis der Ich-Form in Inschriften auf frühgriechischen Artefakten (hier Ke-ramikgefäßen) unter besonderer Berücksichtigung ihrer Materialität wurden von R. Bielfeldt in ihrem Vortrag („Das materiale ‚Ich‘ frühgriechischer Gefäße: Überlegungen zu den sogenannten autodeikti-schen Inschriften“) auf der Münchner CVA-Tagung vom 17.–18.10.2018 („Die Materialität griechischer Vasen. Mikrohistorische Perspektiven in der Vasenforschung“) vorgestellt und werden hoffentlich bald mit den Tagungsakten publiziert vorliegen.

Statueninschriften deutlich wird, folgt also nicht, dass die Statueninschrift den Charakter einer externen Zuschreibung bekäme, mit welcher eine objektive Aussage *über* die Statue getroffen würde, wie dies auf moderne Museumsbeschriftungen zutrifft. Wie es Reinhardt am Beispiel der archaischen attischen Grabmonumente gezeigt hat (siehe oben Kapitel I, S. 33–96), nimmt das Objekt der Statueninschriften, gleich ob mithilfe eines Personalpronomens in der ersten Person, eines Demonstrativpronomens oder (im Falle von Grabmonumenten) der Bezeichnung  $\mu\nu\eta\mu\alpha$  oder  $\sigma\eta\mu\alpha$  („Erinnerungsmal“ oder „Zeichen“) ausgedrückt, nicht Bezug auf die Statue bzw. die in der Statue dargestellte Person, sondern auf das Monument insgesamt – und zu diesem Monument insgesamt gehört zweifellos auch die Inschrift.

