

Katharina Lorenz

Bild und Schrift auf dem Weg zur Transmedialität

Gruppenbilder von der Spätclassik zum Hellenismus

Seit dem ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr. zeigten sich deutliche Veränderungen in Bezug von Raum, Zeit und Figur in der griechischen Bildkunst.¹ Für die klassisch-archäologische Forschung bot dabei gerade die Evidenz von statuarischen Gruppenbildern einen wesentlichen Ansatzpunkt, um diese Veränderungen zu kartieren.² In diesem Kontext wurde die Schrift-Evidenz der jeweiligen Monumente allenfalls als Vektor für die Identifizierung der dargestellten Figuren betrachtet. Umgekehrt wirkt selbst in rezenten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen der epigraphischen Rezeptionsästhetik und Praxeologie derselben Monumente die Evidenz ihrer Bildkunst nicht auf die Interpretation.³

Der folgende Beitrag lenkt den Blick auf drei statuarischen Gruppenbilder im Apollon-Heiligtum von Delphi aus dem 5. bzw. 4. Jahrhundert v. Chr., die der klassischen Archäologie als Leitfossilien dafür dienten, einen Wandel zu diagnostizieren von den vermeintlich eigenständigen Gruppen der Hochklassik, die mit ihren Betrachtern in einen Dialog zwischen gleichberechtigten Partnern eintraten, hin zu den nach außen gerichteten Schaubildern der Spätclassik des 4. Jahrhunderts v. Chr., die einen „malerischen Gesamteindruck“ vermittelten: tableauhafte Präsentationen, die den Rezipierenden einen distanzierten Standort zuwiesen und in denen die einzelnen Figuren in der Gesamtwirkung des Monuments aufgingen.⁴ In der vergleichenden Analyse der Verwendung von Bild und Schrift an den drei Anathemen soll das Wechselspiel der Medien im Horizont ihrer Rezeption untersucht und geprüft werden, inwieweit die in dieser diachronen Betrachtung der intermedialen Intensitäten gewonnenen Ergebnisse auch zu einer Revision unseres Verständnisses der Entwicklung griechischer Skulptur von der Klassik zum Hellenismus beitragen können.

Die argivischen Monumente in Delphi

Zwei Weihgeschenke der Argiver liegen sich am Beginn der Heiligen Straße im Apollon-Heiligtum von Delphi gegenüber. Die auf der Südseite befindliche Basis der Sieben

¹ Borbein 1995; Kreikenbom 2003; Lorenz 2016, 192–197.

² Grundlegend: Borbein 1973, bes. 60–104.

³ So etwa bei Bing 2014 und Day 2019, deren Leistungen für das Verständnis der Schrift-Evidenz ansonsten wesentlich sind – dazu s. u.

⁴ Borbein 1973, 65. 78. 80. 183–185.

gegen Theben mit den Epigonen wurde um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zur Feier des argivischen Sieges bei der Schlacht von Oinoë von 460 bzw. 456 errichtet. Das Monument für die Argiver-Könige entstand nach der Gründung von Messene nach 370/369 v. Chr. auf der anderen Straßenseite. Durch die beiden in ihrem Format vergleichbaren halbkreisförmigen Basen und die jeweils argivische Auftraggeberschaft bei unterschiedlicher Zeitstellung – einmal in der Hoch-, einmal in der Spätclassik – haben sich die beiden Monumente der Klassischen Archäologie für den Vergleich der Auswirkung unterschiedlicher Zeitstile auf die Erscheinung griechischer Weihgeschenke im Verlauf der Klassik angeboten.⁵

In dem älteren Monument vereinten sich die beiden Gruppen von Kämpfern, die gegen Theben ins Feld gezogen waren auf einer Kalkstein-Basis mit einer Breite von ca. 12,20 m, einem Halbkreis-Radius von 5,50 m und einer Basishöhe von etwa 2,00 m.⁶ Das Anathem trug insgesamt sechzehn unterlebensgroße Figuren aus Bronze, wie sie die Einlassspuren auf drei Basisblöcken vermuten lassen. Pausanias beschreibt das Monument um 180 n. Chr.:

In der Nähe des Pferdes stehen auch andere Weihgeschenke der Argiver: die Führer derjenigen, die mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos, der Sohn des Talaos, und Tydeus, Oineus' Sohn, und die Nachkommen des Proitos, Kapaneus, der Sohn des Hipponeos, und Eteoklos, der Sohn des Iphis, und Polyneikes und Hippomedon, der Sohn einer Schwester des Adrastos; von Amphiaros ist auch der Wagen in der Nähe dargestellt und Baton auf dem Wagen stehend, der Lenker der Pferde und dem Amphiaros auch sonst verwandtschaftlich nahestehend; der letzte von ihnen ist Alitherses. Diese sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und sie stellten sie her, wie die Argiver selbst sagen, aus der Beute des Sieges, den sie bei Oinoë in der Argolis über die Lakedaimonier errangen, sie selbst und athenische Hilfstruppen. Aus der Beute desselben Ereignisses stellten die Argiver, wie mir scheint, auch die von den Griechen so genannten Epigonen auf. Denn auch von diesen stehen Statuen da, Sthenelos und Alkmaion, der meiner Meinung nach wegen seines Alters anstelle von Amphilochos geehrt ist, und dazu Promachos und Thersandros und Aigialeus und Diomedes; zwischen Diomedes und Aigialeus steht Euryalos.⁷

5 Borbein 1973, 62–65.

6 Die Forschung war zunächst davon ausgegangen, dass zwei unterschiedliche Monumente diese Ereignisse thematisierten. Zum Monument: Ioakimidou 1997, 87–91. 226–242 mit ausführlicher Bibliographie; vgl. Poulsen 1908, 404–406; Bommelaer 1991, 113–114 Nr. 112; Vatin 1991, 139–148 (dessen Benennung einzelner Figuren keine Grundlage im Befund hat); Bommelaer 1992, 281–292; Maass 1993, 198; Jacquemin 1999, 314 Nr. 70; Scott 2014, 133. – Zu den Inschriften: Bourguet 1929, 54–56.

7 Paus. 10, 10, 3f.: „πλησίον δὲ τοῦ ἵππου καὶ ἄλλα ἀναθήματα ἔστιν Ἀργείων, οἱ ἡγεμόνες τῶν ἐς Θήβας ὁμοῦ Πολυνεικεὶ στρατευσάντων, Ἄδραστος τε ὁ Ταλαοῦ καὶ Τυδεὺς Οἰνέως καὶ οἱ ἀπόγονοι Προΐτου [καὶ] Καπανεὺς Ἴππῶνου καὶ Ἐτέοκλος ὁ Ἴφιος, Πολυνεικῆς τε καὶ ὁ Ἴππομέδων ἀδελφῆς Ἀδράστου παῖς Ἀμφιαράου δὲ καὶ ἄρμα ἐγγὺς πεποῖηται καὶ ἐφροστικῶς Βάτων ἐπὶ τῷ ἄρματι ἠνιόχος τε τῶν ἵππων καὶ τῷ Ἀμφιαράῳ καὶ ἄλλως προσήκων κατὰ οἰκειότητα· τελευταῖος δὲ Ἀλιθέρης ἔστιν αὐτῶν. (4) οὗτοι μὲν δὴ Ὑπατοδώρου καὶ Ἀριστογείτονος εἰσὶν ἔργα, καὶ ἐποίησαν σφᾶς, ὡς αὐτοὶ Ἀργεῖοι λέγουσιν, ἀπὸ τῆς νίκης ἦντινα ἐν Οἰνόῃ τῇ Ἀργεῖα αὐτοὶ τε καὶ Ἀθηναίων ἐπίκουροι Λακεδαιμονίους ἐνίκησαν. ἀπὸ δὲ τοῦ αὐτοῦ ἐμοὶ δοκεῖν ἔργου καὶ τοὺς Ἐπιγόνους ὑπὸ Ἐλλήνων καλουμένους ἀνέθεσαν οἱ Ἀργεῖοι κείνται γὰρ δὴ εἰκόνες καὶ τούτων, Σθέnelος καὶ Ἄλκμαιων, κατὰ ἡλικίαν ἐμοὶ δοκεῖν πρὸ Ἀμφιλόχου τετιμημένους, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Πρόμαχος καὶ Θέρσανδρος καὶ Αἰγιαλεὺς

Die genaue Aufstellung der Figuren kann wegen fehlender Standspuren nicht rekonstruiert werden – angesichts der anzunehmenden Anzahl ist aber davon auszugehen, dass sie nebeneinanderstehend die erhaltene Basis komplett füllten. Auf Grundlage der Beschreibung bei Pausanias ist zudem wahrscheinlich, dass sich die Sieben im linken, und ihre Nachfahren, die Epigonen, im rechten Teil gegenüberstanden, und dass der Wagenlenker des Amphiaraios, Baton, offenbar auf dem zentral positionierten Wagen präsentiert wurde, bei dem es sich ausgehend von der Basis-Größe wohl um ein Zweier-Gespann gehandelt haben dürfte. Somit ergibt sich für die Gesamtdarstellung der kombinierten Gruppen eine Leserichtung von links nach rechts durch die zwei unterschiedlichen Zeitschichten des argivischen Kampfes gegen Theben hindurch (Abb. 1).

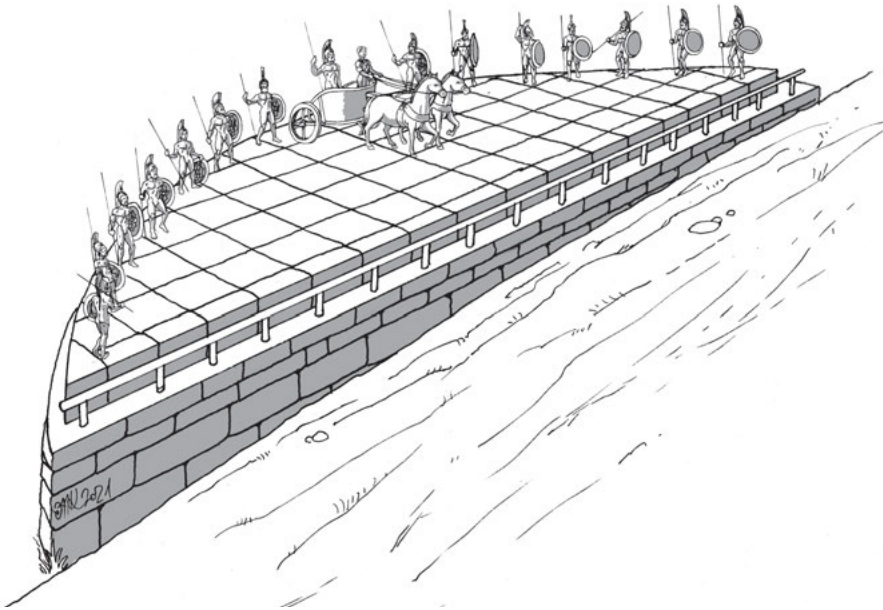


Abb. 1: Das argivische Monument der Sieben gegen Theben und der Epigonen an der Heiligen Straße des Apollon-Heiligtums von Delphi, Rekonstruktion. Zeichnung: Mathias Kunzler.

Die Schriftevidenz dieses Monuments beschränkt sich auf jene einer Weihinschrift mit verhältnismäßig kleinen Lettern von 6–7 cm Höhe, die sich sehr wahrscheinlich diesem Monument zuordnen lässt: „Ἀργεῖοι ἀνέθεν τὰπόλλ|ονι.“⁴⁸ Auf der Oberseite

τε καὶ Διομήδης ἐν μέσῳ δὲ Διομήδους καὶ τοῦ Αἰγιαλέως ἐστὶν Εὐρύαλος.“ – Zu den beiden Künstlern und für die Übersetzung *DNO* I 633.

8 Delphi, Heilige Straße Inv. 3963 (L 0,575 m), 3962 (L 1,17 m), 27020 (L 2,02 m). Pomtow 1908, 198–204; *FD* III, 190; Schwyzer 1923, 81; Jeffery 1961, 162–164. 169 Nr. 23; *DNO* I 634. Im vorliegenden Fall markieren die senkrechten Striche keine Zeilenumbrüche, sondern die einzelnen Blockgrenzen.

dieser Blöcke sind Einlassungen für ein Holzgitter eingearbeitet und so ist die Basis zur Straße hin mit einer Schwelle und einem niedrigen Holzgitter abgegrenzt vorzustellen, hinter welchem das Monument nur aus der Distanz zu erleben war. Zum Verhältnis von Bild und Schrift an diesem Anathem lässt sich insgesamt attestieren, dass die zentralsymmetrische Anlage der Figurengruppe mit der Inschrift sowohl in Positionierung als auch in Laufrichtung korrespondierte, wie dies auch für andere Gruppen des 5. Jahrhunderts auf gekrümmten Basen wie z.B. dem Apolloniaten-Anathem in Olympia gilt, und zugleich, dass angesichts des Zaunes im Rahmen der Betrachtung des Monuments von der Heiligen Straße aus zunächst die Weihinschrift, dann der zentrale Wagen mit seinem Lenker und schließlich die einzelnen Figuren der beiden Gruppenteile links und rechts im Blick standen.⁹ Dafür mussten sich die Betrachtenden von der Straße selbst ab- und dem Monument zuwenden.¹⁰

Die gegenüber liegende, halbrunde Kalkstein-Basis der argivischen Könige ist mit einem Durchmesser von 13,68 m etwas größer als das ältere Pendant.¹¹ Dieses Weihgeschenk wurde auf einem Unterbau präsentiert, dessen Stützmauer allein eine Höhe von 1,345 m hat, und war zudem von einer etwa 4 m hohen, von Orthostatenplatten bekrönten halbkreisförmigen Mauer nach hinten nischenartig abgeschlossen. Entlang dieser Nischenwand waren Kalksteinblöcke zu einer zweistufigen Halbkreis-Basis angeordnet. Im westlichen Kreissegment trugen diese Blöcke in der Oberseite Einlassungen für Bronzestatuen. Hier waren die zehn Statuen der legendären Könige und Königinnen der Argiver von rechts nach links positioniert: Danaos, Hypermestra, Lynkeus, Abas, Akrisios, Danae, Perseus, Alektryon, Alkmene und Herakles, der von einem Tier-Satelliten begleitet wurde.

Dies ergibt sich aus den linksläufigen Namensbeischriften, welche diese Blöcke zusammen mit dem im Osten anschließenden zwölften Block auf der Vorderseite tragen. Die Figuren waren mit Ausnahme des Danaos in der Namensbeischrift mit der ihrem Namen vorgeschalteten Filiation versehen, die jeweils die zu ihrer Linken

⁹ Zur Komposition: Ioakimidou 1997, 235.

¹⁰ Borbein (1973, 63f.) attestiert dem Monument „eine zentrierte Komposition und allseits vom Umraum abhebende Gestalt“ und wertet diesen Umstand als Hinweis der Selbständigkeit des Monuments, das unabhängig von seiner Betrachtung ist.

¹¹ Ioakimidou 1997, 115–119. 307–321; s. auch Bourguet 1929, 41–54; Pouilloux/Roux 1963, 46–51; Bommelaer 1991, 114f. Nr. 113; vgl. Borbein 1973, 63–65. Pausanias beschreibt auch dieses Monument (Paus. 10, 10, 5): „ἀπαντικρὺ δὲ αὐτῶν ἀνδριάντες [τε] εἰσὶν ἄλλοι· τοῦτους δὲ ἀνέθεσαν οἱ Ἀργεῖοι τοῦ οἰκισμοῦ τοῦ Μεσσηνίων Θηβαίους καὶ Ἐπαμινώνδα μετασχόντες. ἡρώων δὲ εἰσὶν αἱ εἰκόνες, Δαναὸς μὲν βασιλέων ἰσχύσας τῶν ἐν Ἄργει μέγιστον, Ὑπερμήστρα δὲ ἄτε καθαρὰ χεῖρας μόνη τῶν ἀδελφῶν, παρὰ δὲ αὐτὴν καὶ ὁ Λυγκεὺς καὶ ἅπαν τὸ ἐφραξῆς αὐτῶν γένος τὸ ἐς Ἡρακλέα τε καὶ ἔτι πρότερον καθῆκον ἐς Περσέα.“ Übersetzung (DNO II 1368): „Ihnen gegenüber stehen andere Statuen; diese haben die Argiver aufgestellt, als sie sich zusammen mit den Thebanern und Epameinondas an der Gründung von Messene beteiligten. Es sind Bildnisse von Heroen: Danaos, der von den Königen in Argos die größte Macht besaß, und Hypermestra, die einzige der Schwestern, die reine Hände hatte; neben ihr stehen auch Lynkeus und ihr ganzes weiteres Geschlecht bis zu Herakles und noch früher bis zu Perseus reichend.“

positionierte Ahnen-Figur deklarierte, im Formular: „Des [Ahnen] [Sohn/Tochter]“. ¹² Wurden die Beischriften der Reihe nach gelesen, traten einzelne Namen damit jeweils zweimal hintereinander ins Auge, einmal im Genitiv, einmal im Nominativ. Bei den Inschriften für Perseus und Herakles, an Position 7 und 10 der Reihe, war zusätzlich der Name der jeweiligen, am Monument auch dargestellten Mutter vor ihre eigenen und den ihres Vaters Zeus gesetzt, der im Fall von Herakles in eine zweite Zeile von geringerer Größe rutschte (3,1 cm zu 2,5 cm), in folgendem Formular: „Der [Mutter], [Sohn], und des Zeus“. ¹³ Die Inschrift für Danaos an Position 1 der Reihe nannte nur allein den Urkönig und war auch durch ihre Rechtsläufigkeit und der Buchstabenhöhe von 5,1 cm von den anderen Namensnennungen abgesetzt. Unter den Namensbeischriften für Danae und Akrisios war zudem in einer rechtsläufigen Inschrift der Argeier Antiphanes als Künstler genannt: ¹⁴ „Antiphanes hat [es] gemacht, der Argeier“. In der Mitte der halbrunden Basis war schließlich auch die Weihinschrift rechtsläufig positioniert, beginnend unterhalb der Figur der Hypermestra. ¹⁵ Die Buchstaben dieser Inschrift waren mit einer Buchstabenhöhe von 9,5 cm die mit Abstand größten Lettern an diesem Monument.

Die Figuren lassen sich in ihrem Haltungsschema nur anhand der Einlassungen für die Bronzestatuen rekonstruieren; ¹⁶ weitere Informationen zu ihrer Ausgestaltung existieren nicht. Trotzdem gewähren die Standschemata Einblicke in die Gesamtkomposition: a) die beiden rahmenden Figuren, Herakles und Danaos, schlossen die Komposition jeweils mit ihrem Standbein ab, wobei dies im Fall des Herakles durch das an seinem Standbein positionierte Tier weiter betont war; b) drei Zwei-Figurenpaare waren durch die jeweils spiegelsymmetrische Komposition ihrer Haltung aufeinander bezogen: Herakles und seine Mutter Alkmene, Alektryon und sein Vater Perseus, Lynkeus und seine Gattin Hypermestra; c) die nach links aufeinanderfolgenden Lynkeus, Abas und Akrisios waren als Reihung einer männlichen Genealogie von Großvater, Vater und Sohn jeweils in demselben Standschema nebeneinander geordnet; d) Danae, für deren Figur sich nur ovale Einlassungen vielleicht für Gewandzapfen erhalten haben, scheint kompositorisch einen Ruhepunkt ohne Orientierung nach links oder rechts gebildet zu haben (Abb. 2).

¹² Inv. 2598: „Δαν[αός]“; Inv. 1357: „[Υπερμήστρα]“; Inv. 1358 (FD III,1 71): „[Λ]υγκεύς Ἄβα[ς]“; Inv. 1355 (FD III,1 70): „[Λυγέως]“; Inv. 1355 & 1356 (FD III,1 72): „Ἄβαντος Ἀκρί[σιος]“; Inv. 1356 & 1353 (FD III,1 73): „Ἀκρῖσιου Δ[ι]α>νάα“; Inv. 1354 (FD III,1 76): „<Π>ερεσέος Ἄληκτρ<υ>ών“; Inv. 1306 (FD III,1 Nr. 77): „Ἄληκτρύ[νος] Ἀλκμήνα“.

¹³ Inv. 1353 & 1302 (FD III,1 75): „Δανά[ας Περ[σεύς] καὶ Διός“; Inv. 1307 (FD III,1 78): „Ἀλκμήνας Ἡρακλ[ῆς] | καὶ Διός“.

¹⁴ FD III,1 74; Marcadé 1953, 5; DNO II 1369. Die Inschrift ist auf den Blöcken mit Inv. 1356 und 1353 angebracht: „Ἀντιφάνης ἐποίησε Ἀργίειος“. Die Buchstabenhöhe dieser Inschrift beträgt 2,8 cm.

¹⁵ Die Weihinschrift ist auf dem Block Inv. 2598 sowie zwei weiteren Blöcken ohne Inventarnummer angebracht: „Ἄργεῖ[οι]“. – Ioakimidou 1997, 317 Anm. 10 verwirft die Deutung einer längeren Inschrift von Pouilloux/Roux 1963, 50.

¹⁶ Ioakimidou 1997, 317–319.

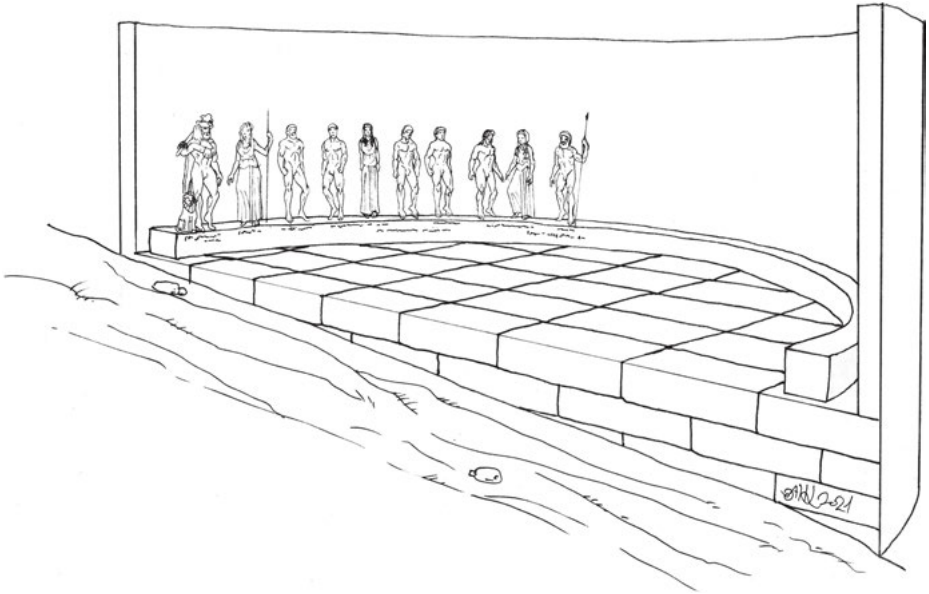


Abb. 2: Das Monument der argivischen Könige an der Heiligen Straße des Apollon-Heiligtums von Delphi, Rekonstruktion. Zeichnung: Mathias Kunzler.

In der Kombination von Bild- und Schriftevidenz sind an diesem Monument unterschiedliche Informationsschichten überlagert: Die Bildunterschriften unterstützten in Layout und Inhalt die kompositorische Reihung der Statuen von rechts nach links, indem sie den Bezug zwischen den jeweils nach links benachbarten Figuren explizierten. Zugleich waren durch das erweiterte Formular im Fall von Herakles und Perseus ebenso wie durch die geänderte Laufrichtung und die Größe im Fall der Inschriften für Danaos, den Künstler und die Weihung markante Akzente jenseits dieser konsekutiven genealogischen Begleitung gesetzt. Dies stand einer Akzentuierung gegenüber, wie sie sich aus dem kompositorischen Layout der Figuren ergab, in welchem die Randfiguren Herakles und Danaos in ihrer rahmenden Funktion hervortraten und unterschiedliche familiäre Konstellationen betont waren: ein Ehepaar (Hypermetra und Lynkeus), eine männliche Genealogie (Lynkeus, Abas, Akrisios) sowie eine Vater-Sohn- (Perseus und Alektryon) und eine Mutter-Sohn-Konstellation (Alkmene und Herakles).¹⁷

Wie dies schon auf Basis der Bildevidenz allein diagnostiziert wurde, entwickelte dieses dynastische Tableau im Rahmen der Betrachtungssituation an der Heiligen Straße eine spezifische Choreographie: Die ungewöhnliche Anordnung der Figuren nur im westlichen Segment des Halbrunds resultierte darin, dass Betrachtende, die

¹⁷ Ioakimidou 1997, 314 nimmt demgegenüber eine direktere Beziehung, u. U. auch eine Berührung zwischen Alkmene und Alektryon, Perseus und Danae sowie Hypermetra und Danaos an.

vom Eingang des Heiligtums heraufschritten, das Monument in seiner Gänze erfahren konnten, ohne sich eigens auf die Gruppe auszurichten, so wie dies die gegenüberliegende Sieben- und Epigonenbasis verlangte.¹⁸ Die Möglichkeit, im Prozess des Schreitens einen solchen Gesamteindruck direkt zu würdigen, lässt Ioakimidou sich Borbeins These anschließen, dass es sich bei diesem Anathem um ein „Schaubild“ handelte, in dem die Beziehung zum Betrachter nun alle anderen möglichen Beziehungen dominierte.¹⁹

Ein solcher Gesamteindruck ermöglichte, die auf der Basis angeordneten Frauen und Männer in ihrer kompositionellen Rhythmisierung in den einzelnen Untergruppen ebenso wie die aus dieser Perspektive zentrale Künstlerinschrift zu erfassen, die ihrerseits auf die Weihinschrift überleitete. Wurden die Rezipierenden bei der Würdigung dieses Gesamteindrucks aber der internen Komplexität des Monuments gewahr, wie sie die vergleichende Analyse vom Bild- und Schrifteinsatz offenbart, dann löste sich das Schaubild sogleich auf in unterschiedliche Rezeptionspfade, die daraus resultierten, dass sich die bildliche Evidenz der argivischen Ahnenreihe analeptisch von links nach rechts entfaltete, während die schriftliche Information des Monuments in ihrer Linksläufigkeit einer solchen genealogischen Rückbesinnung wortwörtlich entgegen lief – so etwa, wenn das jeweilige Namensformular durch die Nennung der Filiation gewissermaßen proleptisch wiederum auf den jeweiligen Ahnen vorbereitete, der zur Linken der betreffenden Statue in den Blick treten würde, auch wenn diese/r genealogisch eigentlich vorausgegangen war.

Die Interdependenzen von Bild und Schrift lassen sich für die Basis der Sieben und Epigonen angesichts der fragmentierten Evidenz nicht in demselben Maß beurteilen wie dies für das jüngere Argiver-Monument möglich ist. Trotzdem ist erkennbar, dass am früheren Monument der Einsatz der beiden Medien zumindest in Bezug auf das Layout korrespondierte, wie sich dies in der zentralsymmetrischen Anlage von Bild und Schrift fassen lässt, und dass dies in deutlichem Unterschied zur Gestaltung des

18 Borbein 1973, 63; mit einer Rekonstruktion eines idealen Betrachtungsstandpunkts auf Grundlage der unterschiedlichen Körperdrehungen der auf der Basis positionierten Figuren: Ioakimidou 1997, 313f. – Es existieren keine Hinweise, dass diese einzigartige Anlage daraus resultiere, dass das Monument nicht vollständig vollendet wurde, wie vertreten von Pouilloux/Roux 1963, 47.

19 Ioakimidou 1997, 314, in Bezug auf Borbein 1973, 64: „Das Weihgeschenk wird isoliert und seine Ansicht von vorn als die einzig mögliche festgelegt. Gleichzeitig wird die Bewegungsfreiheit des Betrachters stark eingeeengt; er kann die räumliche Tiefe des Monuments und seiner Bestandteile nicht durch Umschreiten unmittelbar erfahren, sondern nur auf Grund des optischen Eindrucks abschätzen. Damit wird die plastische Gruppe zu einem Schaubild, das von einem innehaltenden Betrachter über eine gewisse Distanz hinweg beurteilt werden will. Wie sehr die Eigenständigkeit der Gruppe zugunsten ihrer Wirkung nach außen aufgegeben ist, zeigt vor allem die Tatsache, dass die „Könige“ nur unter dem oben geschilderten Blickwinkel als geschlossenes Ensemble – und nicht als eine halb ausgeführte Statuenreihe – erscheinen.“ Vgl. zur Nischenausgestaltung von Votivgruppen Jacob-Felsch 1969, 69f.

späteren Monuments stand, an welchem sich in den unterschiedlichen Layout-Entscheidungen für Bild und Schrift ein Diskursfeld eröffnete, in dem die einzelnen Komponenten des Monuments in immer wieder neue Sinnzusammenhänge mit Blick auf die argivische Stammesgeschichte gesetzt werden konnten.

In der vergleichenden Analyse sowohl der Bild- als auch der Schriftevidenz der beiden Anatheme wird es so möglich, die bisherigen Interpretationen der Auswirkung der unterschiedlichen Zeitstile der Hoch- und der Spätclassik auf die Erscheinung griechischer Weihgeschenke zu modifizieren und dies insbesondere in Bezug auf die Einordnung von Monumenten des 4. Jahrhunderts v. Chr. als nach außen gerichteten Schaubildern, die ihren Betrachtern einen distanzierten Standort zuweisen.²⁰ Stattdessen präsentiert sich das Monument der Argiver-Könige im Vergleich mit seinem früheren Pendant als eines, das zwar als ein distanzierteres Schaubild wahrgenommen werden konnte, dessen Design im Detail aber in der wortwörtlichen Gegenläufigkeit von Bild- und Schrift-Layout, vor allem Charakteristika einer medialen Hybridbildung aufwies, die bei dem früheren Monument auf Basis der existierenden Informationen so nicht festzustellen sind. Diese mediale Hybridbildung präfigurierte eine dialogische Rezeption zwischen Monument und Rezipierenden und charakterisiert so die kommunikative Struktur des Anathems der Argiver-Könige in einzelnen Elementen als das, was Uwe Wirth als „Intermedialität der Stufe zwei“ beschreibt, als einen transmedialen Prozess des Übergangs, dessen performative Affordanzen bedingen, dass die beteiligten Medien ihre Identität allein in Bezug zueinander und in Absetzung voneinander gewinnen.²¹ Im Unterschied dazu weist das ältere Monument Elemente dessen auf, was Wirth als eine „Intermedialität der Stufe eins“ beschreibt, eine „weiche Intermedialität“, in der Informationen innerhalb der Gegebenheiten ihres jeweiligen Mediums moduliert und nebeneinander gestellt sind.²²

Das Daochos-Monument in Delphi

Das Monument des thessalischen Tetrarchen Daochos II. im Norden der Tempelterrasse von Delphi entstand im späteren 4. Jahrhundert v. Chr.²³ Das Monument zeigte in seinem ursprünglichen Zustand auf einer 1,20 m hohen und 12 m breiten langrechteckigen Basis und im Kontext einer rechteckigen Architektur neun in der Höhe zwischen 1,84 m und 2,05 m variierende Marmorstatuen, die sich in größeren Teilen

²⁰ Borbein 1973, 62–65. 183–185.

²¹ Wirth 2006, 32–34.

²² Wirth 2006, 32.

²³ Die genaue Datierung des Monumentes ist immer wieder diskutiert worden; die Werte reichen von einem Datum um 340 v. Chr. bis in das erste Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. Für die Frage nach der Bild-Schrift-Beziehung ist eine genauere Datierung nicht von zentraler Relevanz. Zur Chronologie des Herrscherhauses der Daochiden: de la Coste-Messelière 1949, 213–217. 236; anders: Geominy 1998.

erhalten haben, und eröffnet neben Einblicken in die Interdependenzen von Bild und Schrift auch eine konkretere Vorstellung von der räumlichen Präsentation einer Figurengruppe als dies die beiden Argiver-Monumente angesichts ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes vermögen (Abb. 3).²⁴ Das Monument feierte die Familienabstammung von Daochos II.: Die Reihe der Ahnen des Tetrarchen erstreckte sich chronologisch von rechts nach links, vielleicht beginnend mit einer Statue des Apollon,²⁵ dem das Anathem geweiht war, gefolgt von Aknonios, dem Sohn des Aporos und um 500 v. Chr. Tetrarch von Thessalien, dann dessen drei Söhnen Agias, Telemachos und Agelaos; schließlich Daochos I., dem Sohn des Agias, einem thessalischen Beamten der Jahre 440–413; dann seinem Sohn Sisyphos I., dessen Sohn, dem Stifter, Daochos II., der in den delphischen Amphiktyonie-Listen zwischen 337/6 und 333/2 v. Chr. als Hieromnemon verzeichnet ist, gefolgt von seinem Sohn, Sisyphos II.,²⁶ dessen Figur die Reihe beschloss.

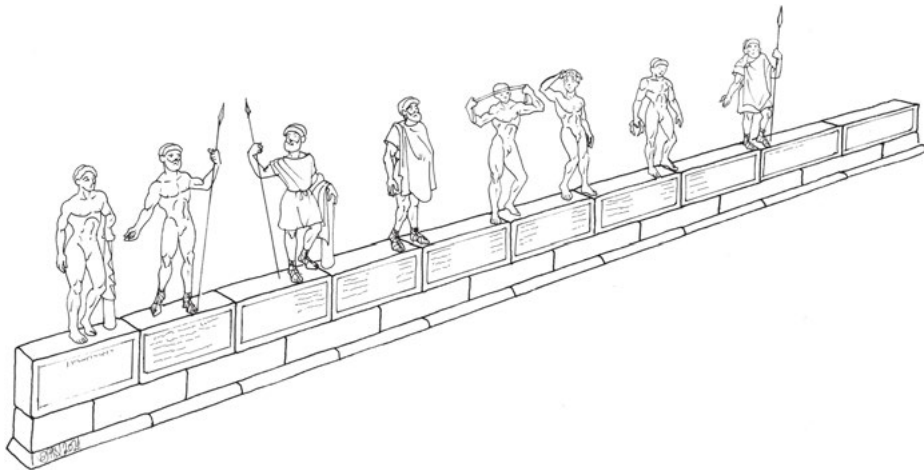


Abb. 3: Das Monument der thessalischen Herrscherfamilie der Daochiden im Apollon-Heiligtum von Delphi, Rekonstruktion. Zeichnung: Mathias Kunzler.

²⁴ Zum Monument: Day 2019, 75–81; s. auch Homolle 1899; Will 1938; Pouilloux 1960, 67–80; Dohrn 1968; Hintzen-Bohlen 1990, 134–137; Bommelaer 1991, 200f.; Geominy 2007. – Zur Architektur zuletzt Jacquemin/Laroche 2001; s. auch Geominy 1998; Steuben 1999; Geominy 2007, 85–88. – Zu den Inschriften: Homolle 1897; Pouilloux 1976, 134–138 Nr. 460; Day 2019, 75–81 – hier zitiert nach Bing 2014, 22.

²⁵ Die wenig ausgearbeitete Plinthe deutet darauf, dass die Skulpturensetzung an diesem Punkt nicht durchgeführt wurde, so Jacquemin/Laroche 2001, 325. – Zu den unterschiedlichen Identifikationen dieser ersten Figur, die in der Forschung vorgeschlagen wurden, s. Löhr 2000, 121 Nr. 609.

²⁶ Zu dieser Identifizierung Geominy 2007, 94–96. Palagia/Herz 2002, 245–247 halten die Porträtfigur nicht für zugehörig, weil sie aus parischem Marmor gefertigt ist, nicht wie die anderen aus pentelischem.

Diese vermeintliche Geradlinigkeit des Monuments offenbarte sich jedoch in der Kombination von Bild und Schrift am Monument als um einiges komplexer. Die Dargestellten waren untereinander in unterschiedliche Sinnzusammenhänge gebracht und bildeten so einzelne Untergruppen aus,²⁷ wobei Bild und Schrift sich redundant zueinander verhalten, bisweilen aber auch neue Bezüge eröffnen konnten. Die Inschriften der beiden Familienmitglieder an den Rändern blieben konzis: Aknonios ganz rechts war epigraphisch mit seiner Filiation und als Tetrarch von Thessalien ausgewiesen, während seine bildliche Indexierung diese staatsmännische Darstellung weiter unterstützte, indem sie ihn in geschnürten Sandalen, Chiton und darüber drapierter thessalischer Chlamys sowie wahrscheinlich mit einer Lanze in der ausgestreckten Linken präsentierte.²⁸ Sysiphos II. erschien als unbekleideter Jüngling und mit einem Mantel über seinem auf eine Herme aufgestützten linken Arm, während er epigraphisch nur über seine Filiation als Sohn des Daochos II. charakterisiert war.²⁹ Alle anderen Daochiden wurden mit jeweils zwei individualisierten Distychen geehrt. Einzig für die Statue des Stifters, Daochos II., wurde eine Kombination aus zwei Hexametern und einem Pentameter verwendet.

Die bekannteste Statue des Monuments, die Figur des Agias, gehört zu einer Gruppe von drei Bildnissen, welche die drei Söhne des Aknonios jung und unbekleidet nebeneinander als Athleten präsentierte. Die jeweils begleitenden Epigramme listeten ihre Erfolge: die des Agias im Pankration, des Telemachos beim Ringen und des Agelaos beim Kinderrennen bei den Pythischen Spielen. Die Statue des Agias zeigt den Pankratiasten im Kontrapost; das Körpergewicht lagert auf dem rechten Bein; das linke Spielbein ist leicht angewinkelt zur Seite gesetzt, der Fuß sitzt vollständig auf dem Boden auf.³⁰ Der rechte, im oberen Bereich von der waagerechten Schulterachse am Körper herab geführte Arm ist unterhalb des Ellbogens verloren; ebenso fehlt die Hand des leicht angewinkelten und nach vorn geführten linken Arms. Der Kopf ist leicht zur Spielbeinseite gedreht.

Die zugehörige Inschrift lautet:³¹ „Als erster aus dem thessalischen Land, Pharsaler, hast du den Pankration bei den Olympischen Spielen gewonnen, Agias, des Aknonios Sohn, fünfmal bei den Nemeischen Spielen, dreimal bei den Pythischen Spielen, fünfmal bei den Isthmischen Spielen – und niemand hat je ein Tropaion aufgestellt gegen deine Fäuste.“ Besonders interessant ist die zuerst von Hermann Erich Preuner beobachtete Intertextualität der letzten Zeile der Inschrift, denn diese verweist auf einen Vers aus Sophokles' *Trachinierinnen*, in der Herakles beschreibt, wie er seine Taten

²⁷ Day 2019, 79f.

²⁸ Delphi, Museum Inv. 1875; H 2,05 m. *FD III 4*, 460 Nr. 1: „Ἀκνόνιος Ἀπάρου τέτραρχος Θεσσαλῶν.“ Dohrn 1968, 36–38.

²⁹ Delphi, Museum Inv. 1435, 1551; H 1,85 m. Dohrn 1968, 41–42; *FD III 4*, 460 Nr. 8: „Σίσυφος Δαόχου.“

³⁰ Delphi, Museum Inv. 1875; H 2,00 m. Dohrn 1968, 34–35; Tsirivakos 1972; Evans 1996, 16–20.

³¹ Die Inschrift (*FD III 4*, 460 Nr. 2): „πρῶτος Ὀλύμπια παγκράτιον, Φαρσάλιε, νικῆς, | Ἄγια Ἀκνονίου, γῆς ἄπο Θεσσαλίας, | πεντάκις ἐν Νεμέαι, τρίς Πύθια, πεντάκις Ἴσθμοι | καὶ σῶν οὐδέϊς πω στήσε τρόπαια χερῶν.“

vollbringt (v. 1102).³² Peter Bing nimmt dies als Hinweis darauf, dass Agias hier als Neos Herakles eingeführt werden sollte, als ein neuer Herakles, und dass die Worte der Inschrift als aus dem Mund des mythischen Helden selbst kommend gedacht waren.³³

Seinem Bruder Telemachos wird ein Torso zugeordnet.³⁴ War er zugehörig, wäre der Ringer ursprünglich in einem kontrapostischen Schema gezeigt gewesen, dass sich komplementär zu dem des zu seiner Linken stehenden Agias verhielt, mit linkem Stand- und rechten Spielbein; und der Oberkörper wäre deutlich nach rechts hin zur Position seines zweiten Bruders, Agelaos, auf der Basis gekrümmt erschienen. Die Kontraktion des rechten Brustmuskels und der noch erhaltene Ansatz der rechten Schulter deuten darauf, dass der heute verlorene rechte Arm der Figur nach oben gestreckt war. Die begleitende Inschrift ist in direktem Bezug auf jene des Agias gestaltet und ohne die des Pankratiasten-Bruders nicht verständlich.³⁵ Dies macht umso deutlicher, dass die Erzählstimme dieses Bruders eine andere ist, denn Telemachos spricht in der Inschrift über sich selbst: „Und ich wurde geboren als dessen voller Bruder, und dieselbe Zahl an denselben Tagen von Kränzen trug ich davon, der ich beim Ringen gewann; und ich tötete den stärksten Mann, ... Und Telemachos ist der Name.“

Die Körperhaltung des dritten Bruders wiederholt mit rechtem Stand- und linken Spielbein jene des Agias,³⁶ doch deuten die Kontraktionen der Brustmuskulatur darauf, dass Agelaos zumindest den linken Arm erhoben hatte,³⁷ vielleicht um sich einen Kranz aufzusetzen oder die Binde um seinen Kopf zu berühren, deren Existenz in der entsprechenden Abarbeitung im Haar dokumentiert ist. Wie auch bei Telemachos zu seiner Linken ist die Erzählstimme der Inschrift die der dargestellten Person selbst: „Diese hatten gleiche wettkampf-tragende Kraft, ich aber wurde geboren als Bruder der beiden, Agelaos. Ich siegte zugleich mit diesen im Stadion-Rennen über die Jungen bei den Pythischen Spielen allein unter den Sterblichen haben wir diese Kränze.“³⁸

³² Preuner 1899, 31–32; Ebert 1972, 140 Nr. 43.

³³ Bing 2014, 5. Die heute verlorene Inschrift auf einer Basis ohne erhaltenes Standbild aus Pharsalos, dem Heimatort des Agias, feierte den Athleten ebenfalls: Preuner 1899, 17–24; *DNO* III 2224. Sie nannte als Künstler Lysipp. Auch deswegen hat die delphische Statue des Agias in der Forschung besonders viel Beachtung gefunden, sah man in ihr doch eine mögliche Marmor-Umsetzung eines Originals des berühmten Künstlers des 4. Jahrhunderts, der nur in Bronze gearbeitet haben soll (vgl. Dohrn 1968, 33. 42–45). Peter Bing geht davon aus, dass die Inschrift in Pharsalos früher als die delphische hergestellt wurde (Bing 2014, 9; anders Geominy 2007, 84) und man letztere etwa auch in Bezug auf die Zahl der in Delphi errungenen Siege von 5 auf 3 herunter korrigierte, was bei der Inschrift aus Pharsalos nicht geschah.

³⁴ Delphi, Museum Inv. 1360.

³⁵ Die Inschrift (*FD* III 4, 460 Nr. 3): „κάγω τοῦδε ὁμάδελο[ς ἔ]φρων, ἀριθμὸν δὲ τὸν αὐτὸν | ἦμασι τοῖς αὐτοῖς ἐχφ[έρ]ομαι στεφάνων | νικῶν μονοπάλη[ν] Τ[...].σῆνων δὲ ἄνδρα κράτιστον | κτεῖνα, ἐθελον τό[γε δ' οὐ] Τηλέμαχος δὲ ὄνομα.“

³⁶ Delphi, Museum Inv. 4885; H 1,84 m. Dohrn 1968, 35f.

³⁷ Zur Problematik der Interpretation der Armhaltung: Dohrn 1968, 36; vgl. Will 1938, 296.

³⁸ Die Inschrift (*FD* III 4, 460 Nr. 4): „οἶδε μὲν ἀθλοφόρου ῥώμης ἴσον ἔσχον, ἐγὼ δὲ | σύγγονος ἀμφοτέρων τῶνδε Ἀγέλαος ἔφρων | νικῶ δὲ στάδιον τοῦτοισ ἅμα Πύθια παιδας | μοῦνοι δὲ θνητῶν τοῦσδ' ἔχομεν στεφάνους.“

Peter Bing und Joseph Day haben kürzlich gezeigt, dass zwischen den Inschriften der drei Athleten ein Interaktionsverhältnis wirkte, in dessen Rahmen nur die Inschrift für Agias für sich allein stehen konnte, weil die anderen beiden Beischriften durch deiktischen Rückverweis jeweils Bezug auf den bzw. die vorangegangenen Texte der zu ihrer Linken stehenden Figur bzw. Figuren nahmen und so mit Blick auf die Schrift nur als Teil einer Untergruppe denkbar waren.³⁹ Die Figur des Agias fungierte als Ausgangspunkt für die durch die Inschriften kommunizierten Informationen, die sich von rechts nach links sinnhaft entfalteten. Die Bildevidenz unterstützt diese Gruppierung insgesamt, denn alle drei unbekleideten Athleten waren durch ihren Habitus ebenso wie durch die teils spiegelsymmetrische, teils komplementäre Körperkomposition im typischen Format einer klassischen Dreier-Gruppe gestaltet. Angesichts der Ausarbeitung und allgemein akzeptierten Armhaltungen der Figuren legt die Bildevidenz zugleich aber eine Beziehungslinie zwischen den Figuren nahe, die jener durch die Inschriften hergestellten gegenläufig ist und die Figur des Agias zum End-Punkt hat, eine Bild-Folge athletischer Sieghaftigkeit von links nach rechts nämlich: Ein Athlet, Agelaos, führt einen Kranz zum Kopf; der nächste, Telemachos, setzt sich einen Kranz aufs Haupt; der dritte, Agias, trägt – so deutet es die entsprechende Ausarbeitung im Haar an – eine Binde oder einen Kranz um den Kopf, und dazu vielleicht einen weiteren Kranz in der Linken.⁴⁰ Diese rechtsläufige Beziehung der drei Figuren ist wiederum in der letzten Zeile des Epigramms des Agelaos angezeigt, in welcher der Ich-Erzähler auf die drei als ein „Wir“ verweist, das sich aus der von den Brüdern ansonsten unerreichten Menge an errungenen Sieges-Kränzen ergibt.

Zugleich öffnete die links folgende bild-schriftliche Konstellation am Monument die vielschichtige Bild-und-Schrift-Kohärenz dieser Athleten-Untergruppe wiederum: Der zur Rechten des Agelaos positionierte Daochos I., Sohn des Agias, ist wie Aknonios ganz rechts als Staatsmann in Sandalen, Chiton, thessalischer Chlamys sowie mit einer Lanze gezeigt, hier in der Rechten.⁴¹ Gleichsam verwies der begleitende Text aber auch auf den weiter rechts stehenden Athleten-Vater, Agias, dessen führender Position im Sport Daochos I. hier explizit als in seiner politischen Vorrangstellung komplementär vorgestellt wurde.⁴² Die Ich-Erzählstimme setzt das narrative Format der Beischriften für Telemachos und Agelaos fort: „Ich bin Daochos, Sohn des Agias, aus Pharsalos, der über ganz Thessalien herrscht ..., nicht mit Gewalt, sondern durch Gesetze, siebenundzwanzig Jahre lang. Mit langem und fruchtbarem Frieden und Reichtum schwoll Thessalien.“⁴³ So wurde die Athletengruppe zugleich auf der Bild-

³⁹ Bing 2014, 10–12; Day 2019, 77–79.

⁴⁰ Dohrn 1968, 34.

⁴¹ Delphi, Museum Inv. 1828; H 1,95 m. Dohrn 1968, 38f.

⁴² Bing 2014, 12.

⁴³ Die Inschrift (FD III 4, 460 Nr. 5): „Δάοχος ἄγία εἰμί (πατρὶς Φάρσαλος) ἀπάσης | Θεσσαλίας ἄρξας, οὐ βία ἀλλὰ νόμῳ, | ἑπτὰ καὶ εἴκοσι ἔτη πολλῆι δὲ καὶ ἀγλαοκάρπῳ | εἰρήνηι πλούτῳ τε ἔβρου Θεσσαλίᾳ[.]“

und der Schrift-Ebene in die Rahmung durch die beiden in staatsmännischem Habitus gezeigten Figuren eingebettet, Aknonios rechts und Daochos I. links, deren spiegel-symmetrische kontrapostische Haltung ihre Funktion als Bild-Klammer für die drei Athleten noch unterstrich.⁴⁴

Trotzdem führte die Inschrift für Daochos I. einen weiteren Aspekt ein, der diese Figur sogleich prononcierte, denn dies ist die einzige Beischrift an dem Monument, in der ein Ich-Erzähler souverän und explizit unter Verwendung der ersten Person Singular seine Existenz artikuliert. Damit markierte dieser Text und mit ihm die Figur dieses Tetrarchen den Beginn einer dreiteiligen Inschriften-Sequenz zu seiner Rechten, in der die Erzählstimmen weiter durchkonjugiert wurden. Bei seinem Sohn, Sisyphos I., wird passend zu Feldherrntracht und in der Rechten gehaltenen Lanze der begleitenden Porträtstatue hervorgehoben,⁴⁵ wie Athena ihn durch ein Versprechen im Traum vor den Gefahren der Schlacht schützte: „Pallas hat dich im Schlaf nicht getäuscht, du des Daochos Sohn Sisyphos, in dem, das sie dir klar sagte, und in den Versprechen, die sie dir machte: Denn seit du das erste Mal die Waffen an den Körper anlegtest, bist Du weder vor den Kämpfen geflohen noch hast du eine Verletzung erlitten.“⁴⁶ Damit zeichnete das Epigramm am Ende auch eine explizite Verbindung zwischen Sisyphos I. und seinem Großvater, Agias, dessen Unschlagbarkeit im Wettkampf sich hier auf der Ebene der militärischen Auseinandersetzung gespiegelt fand.⁴⁷

Tobias Dohrn sah in der ausladenden Haltung der Figur des Sisyphos I. eine weitere Bezugnahme auf die Statue für Aknonios auf der rechten Seite und wertete dies als Bild-Evidenz für die kompositorische Trennung der Ahnen vom Stifter des Monuments, Daochos II., von dessen Porträtstatue sich nur Teile der Füße in Schnürsandalen erhalten haben und ebenso eine Wadenstütze, die als Halterung für eine Gewandfigur vielleicht nicht ausreichend gewesen wäre und so anzeigen mag, dass der Stifter zwar mit Schuhwerk, ansonsten aber unbekleidet dargestellt war.⁴⁸ Seine Haltung mit dem linken Standbein zeigt ihn in kompositorischer Spiegelsymmetrie zu Sisyphos I. zu seiner Linken und damit nicht getrennt von den Ahnen, sondern kompositorisch mit ihnen verknüpft.⁴⁹

Dazu dokumentiert die Schrift-Evidenz des Epigramms des Daochos II., dass in ihm die Sequenz von Erzählstimmen von Daochos I. über Sisyphos I. ihren Abschluss fand. Zugleich hebt der Text den Stifter aber klar hervor: sowohl im Layout, denn

⁴⁴ Dohrn 1968, 39.

⁴⁵ H 2,05 m. Dohrn 1968, 39f.

⁴⁶ Die Inschrift (FD III 4, 460 Nr. 6): „οὐκ ἔψευσέ σε Παλλὰς ἐν ὕπνῳ, Δαόχου υἱὲ | Σίσυφε, ἃ δ' εἶπε σαφῆ θῆκεν ὑποσχέσιαν | ἐξ οὗ γὰρ τὸ πρῶτον ἔδυσ περι τεύχεα χρωτί, | οὔτ' ἔφυγες δῆριους οὔτε τι τραῦμ' ἔλαβες.“

⁴⁷ Bing 2014, 13.

⁴⁸ Dohrn 1968, 40f.

⁴⁹ Der links von Daochos II. positionierter Sohn, Sisyphos II., ist angesichts seiner Beischrift, die auf den Vater verweist, mit dem Stifter verbunden, in dessen Richtung gebeugt er auch steht, und zugleich abgesetzt von den anderen Figuren der Gruppe.

dieses Epigramm ist als einziges am Monument auf einem einzelnen Block und nicht über zwei Blöcke hinweg angebracht, und auch inhaltlich, denn Daochos II. wird ohne Patronym vorgestellt, mit dem die anderen Figuren erscheinen. Auch verweist der Text auf das Anathem als Gabe an Apollon insgesamt;⁵⁰ und er schildert, wie die Stiftung die Familie des Tetrarchen und sein Land würdigt und stellt dabei die zwei Funktionstitel des Herrschers jeweils in einer eigenen Zeile ganz an das Ende, was sie zum einen ebenso betont haben dürfte wie die auktoriale Erzählperspektive, die an diesem Monument ansonsten nicht derart explizit gemacht ist,⁵¹ den Stifter parallel zur bildkompositorischen Gestaltung zum anderen aber auch intertextuell mit dem Dynastie-Gründer, Aknonios, verband, denn diese beiden Figuren sind am Monument explizit als thessalische Tetrarchen genannt: „Vermehrend die Trefflichkeit der zu seinem Haus gehörigen Vorfahren, diese Gaben hat er aufgestellt dem Herrscher Phoibos, seinen Stamm und die Heimat ehrend, Daochos, Lobrede gebrauchend, die einen guten Ruf zeitigt, Tetrarch von Thessalien, Hieromnemon der Amphiktyonen.“⁵² Dergestalt präsentierte sich das Epigramm in Inhalt sowie Layout als Nucleus des Monuments insgesamt und lagerte die genealogische Verortung der Figur des Stifters auf die Bildevidenz des Anathems aus.

Die visuelle Evidenz der Porträtstatuen betonte durch die gewählten Körpertypen zum einen die sportlichen Leistungen der Dargestellten (bei Agias, Agelaos und Telemachos), zum anderen ihre staatsmännischen bzw. militärischen Rollen (bei Aknonios, Daochos I. und Sisyphos I.), und dies durchaus in der Form archetypischer Rollenbilder.⁵³ Nur der Stifter und sein Sohn erschienen davon visuell abgesetzt: der erstere vielleicht in Form eines ungewöhnlich hybridisierten Habitus bestehend aus Elementen der Athleten am Monument (der unbekleidete Körper) ebenso wie jenen der Staatsmänner (die Sandalen); der letztere durch die Darstellung als unbekleideter Athlet, dessen Haltung, der Mantel und schließlich das Fehlen von Angaben zu etwaigen Wettkampfsiegen andeuten mag, dass es sich hier um eine posthume, heroisierende Darstellung handelte. Die Schrift-Evidenz der Epigramme identifizierte die Prototypen, die jeweilig dargestellten Daochiden, und unterstützte die im Bild vortragenen athletischen, politischen und militärischen Rollenbilder. Dabei passte sich die Betonung des sportlichen Wettkampfes gut in den Kontext des Heiligtums ein, ebenso wie die in Bild und Schrift wirkenden Querverweise zwischen athletischer sowie militärischer und politischer Leistungsfähigkeit das Aussagespektrum des Monuments auf Basis dieses thematischen Referenzpunktes deutlich in Richtung eines gesamthaften Staatsdenkmals ausweiteten.

⁵⁰ Bing 2014, 13f.

⁵¹ Die Inschrift (FD III 4, 460 Nr. 7): „αὔξων οἰκείων προγόνων ἀρετὰς τάδε δῶρα | στῆσεν Φοῖβω ἄνακτι, γένος καὶ πατρίδα τιμῶν | Δάοχος εὐδόξωι χρώμενος εὐλογίαί | τέτταρχος Θεσσαλῶν | ἱερομνήμων Ἀμφικτυόνων.“

⁵² Bing 2014, 13; Day 2019, 80.

⁵³ Bing 2014, 12f.

Peter Bing setzt die Funktionsweise der Inschriften auf der Daochos-Basis in Bezug zu den Epigramm-Büchern des frühen Hellenismus, in denen zuvor eigenständige Epigramme nun miteinander interagierten, und er verweist auch darauf, wie etwa in der sequentiellen Wahrnehmung der Texte innerhalb des abgeschlossenen Bereiches des thessalischen Schreines Bezüge immer wieder neu in den Blick traten, etwa wenn das inschriftliche Patronym von Sisyphos I. als Verweis auf die Figuren links und rechts von ihm gelesen werden konnten: auf seinen tatsächlichen Vater, Daochos I., oder auch auf Daochos II., eigentlich sein Sohn.⁵⁴ Die Analyse von Bild und Schrift in ihrem Zusammenspiel verdeutlicht jedoch, dass diese interaktiven Interdependenzen nicht auf die Schrift-Elemente des Monuments beschränkt waren, sondern auch a) die Evidenz der bildlichen Indices betrafen: in Bezug auf die unterschiedlichen Stadien der Kranzpräsentation durch die drei Athleten und die komplementären bzw. spiegelsymmetrischen Figurenanordnungen; ebenso wie sie b) den Bezug von Bild- und Schrift-Elementen charakterisieren – so wiederum in Bezug auf die drei Athleten, in denen Bild und Schrift ein jeweils gegenläufige Erleben unterstützten und sich zugleich in ihrem Informationsgehalt ergänzten; und auch in Bezug auf die unterschiedlichen Körpertypen der Bild-Indices, für welche die Epigramme von Daochos I. und Sisyphos I. zugleich eine Ebene des Komplementären erzeugen, indem sie politische und militärische Leistung mit der athletischen gleichsetzen.

Am Daochos-Monument waren Bild und Schrift dergestalt intentional miteinander in Zusammenspiel gebracht, dass sie ein direktes intermediales Artefakt konstituieren.⁵⁵ Dabei war als eine wesentliche Technik der Transformation der Medien hin zu solch einem Zeichenverbundsystem die Anordnung der einzelnen Komponenten zueinander eingesetzt, und dies deutlich konsequenter als am Monument für die argivischen Könige.⁵⁶ Das Layout von Bild und Schrift generierte – innerhalb des jeweiligen Zeichensystems (in der Komposition der Figuren ebenso wie der Anordnung der Inschriften zueinander) und im intermedialen Verbund (in den Bezügen zwischen Figuren und Epigrammen) – einen Horizont von Möglichkeiten für das intermediale Zusammenspiel. Das Resultat entspricht damit sehr explizit jenem von Wirth beschriebenen transmedialen Prozess der „harten Intermedialität“, in der die beteiligten Medien ihre Identität allein in Bezug zueinander und in Absetzung voneinander gewinnen.⁵⁷

Angesichts der transmedialen Choreographie, die dem Daochos-Monument als einem in dieser Form vom Zusammenspiel von zwei Medien geformten Artefakt inhärent ist, tritt die Frage nach dem konkreten räumlichen Kontext des Anathems letztlich in den Hintergrund, denn ungeachtet dessen, ob es Möglichkeiten zur Fernsicht auf die Figurengruppe gab, oder ob der Zugang aus der Mitte der dem Anathem gegenüber

⁵⁴ Bing 2014, 10. 14f. Zum Raumerleben der Epigramme vgl. Day 2019, 81.

⁵⁵ Wolff 1999, 35–41.

⁵⁶ Zum Aspekt der intermedialen Transformationstechniken: Spielmann 1998, 65.

⁵⁷ Wirth 2006, 32–34.

liegenden Längswand bzw. der westlichen Schmalseite erfolgte.⁵⁸ Die Rezipierenden wurden von den Bild-Schrift-Informationen in einen Wahrnehmungsprozess involviert, der unabhängig vom Einstiegspunkt unterschiedliche Pfade des Erlebens und Verstehens ermöglichte. Dies war ein Prozess, in dem sich die (Inter-)Aktion mit dem Monument – im Vorbeischreiten von links nach rechts bzw. rechts nach links sowie im Innehalten zum Lesen – wechselseitig beeinflusste mit der Imagination in Form der Re-Konfiguration von bereits Gesehenem und Gelesenem im Angesicht von neuen Informationen, die das Bild-Schrift-Ensemble eröffnete: ein kognitives Wechselspiel aus Kanalisierung und Synthese, das auf Seite der Rezipierenden ein besonders immersives Erleben des Monuments unterstützt haben mag.

Auf dem Weg zur Transmedialität: Ein Fazit

Die vergleichende Analyse der Verwendung von Bild und Schrift an den drei statuarischen Gruppenbildern im Apollon-Heiligtum von Delphi aus dem 5. bzw. 4. Jahrhundert v. Chr. ergibt, dass die Anatheme sich durch ihre jeweils spezifischen Formen der Intermedialität charakterisieren und differenzieren lassen. Dieses Spektrum reicht von der „weichen Intermedialität“ des Anathems der Hochklassik, dessen fragmentierter Erhaltungszustand zumindest eine durchgehend gleiche und zentrierte Ausrichtung von Bild und Schrift diagnostizieren lässt, zu den spätclassischen Varianten der „harten Intermedialität“ des Monuments der Argiver-Könige und jenes der Daochiden, die sich bei letzterem am umfänglichsten und tatsächlich transmedial umgesetzt findet.

Diese unterschiedlichen Stadien sind auch durch die jeweiligen Rezeptionsmöglichkeiten der intermedialen Artefakte gekennzeichnet: Bei der Basis der Sieben und Epigonen scheint angesichts der zentralperspektivischen Ausrichtung die Sichtbarkeit der statuarischen Elemente ebenso wie die Lesbarkeit der Inschriften in einem synchronen Akt sicher gestellt gewesen zu sein. Bei dem späteren Argiver-Monument hingegen war die Lesbarkeit der Schriftinformation aus der „Schaubild“-Perspektive des Figuren-Tableaus nicht notwendig bzw. nur in Teilen gegeben, wozu auch die Modulationen des Layouts im Textteil in Bezug auf Lettern-Größe und Laufrichtung beigetragen haben dürften. Am Punkt des gemeinsamen Erlebens von Schrift und Bild konnten sich dann weitere Elemente einer konsekutiven Rezeption ergeben, wenn etwa die Textinformation zur Überprüfung der Bildinformation leitete und umgekehrt, z.B. in Bezug auf das Verhältnis der einzelnen Ahnen zueinander. Die konsekutive Rezeptionssituation als Ausgangspunkt für die Gestaltung eines Monuments „harter Intermedialität“ ist dann auch ein wesentlicher Unterscheidungspunkt zwischen

⁵⁸ Die Rekonstruktion eines Gebäudes mit Dach und Zugang von Westen von Anne Jacquemin und Didier Laroche hat große Plausibilität, s. Jacquemin/Laroche 2001; vgl. Bing 2014, 10. Dagegen Geominy 2007, 85–88.

dem Monument der Argiver-Könige und dem einige Jahrzehnte jüngeren Anthem des Daochos, denn bei letzterem existierte prinzipiell die Möglichkeit der synchronen Sicht- bzw. Lesbarkeit beider Medien, auch wenn diese angesichts der derzeitigen Informationen zur Zugangssituation nicht notwendig den ersten Eindruck eines Rezipierenden ausmachte. Zugleich war die Rezeption des Daochos-Monuments am Punkt des gemeinsamen Erlebens von Schrift und Bild, welche sich aus den vielfältigen vor- und rückbezüglichen Elementen speiste, dann nochmals deutlich stärker von einer konsekutiven Rezeption geprägt als dies beim Anthem der Argiver-Könige der Fall war. Hierin kristallisiert sich das transmediale Design des Daochos-Monuments.

Die vergleichende Analyse der intermedialen Intensitäten der drei statuarischen Gruppenbilder unterstützt eine rezeptionsästhetische und praxeologische Präzisierung jener Aspekte, die in der bisherigen klassisch-archäologischen Forschung unter Verwendung von Parametern wie der Selbstständigkeit in Bezug auf Betrachter oder der Schaufront charakterisiert wurden. Für unser Verständnis der Entwicklung griechischer Skulptur von der Klassik zum Hellenismus ergibt sich daraus schließlich eine Neubewertung: So zeichnen sich aus dieser Perspektive die Gruppen der Hochklassik weniger dadurch aus, dass sie einen Austausch zwischen gleichberechtigten Partnern – zwischen Monument und Rezipierenden – ermöglichten, sondern vielmehr dadurch, dass die Informationen der zum Einsatz gebrachten Medien einen klar kanalisierter Dialog generierten, in welchem Bild und Schrift jeweils dieselben Informationen innerhalb der Gegebenheiten ihres Mediums kommunizierten, und so von den Rezipierenden ohne Notwendigkeit für eine darüber hinaus weisende intermediale Synthese aufgenommen werden konnten. Bei den spätklassischen Monumenten andererseits resultierte die mediale Hybridbildung in der Notwendigkeit zu deutlich komplexeren Syntheseleistungen auf Seiten der Rezipierenden, wobei an den Monumenten der Argiver-Könige und der Daochiden jeweils unterschiedliche Intensitäten einer rezeptionsästhetischen Präfiguration zu beobachten sind – Syntheseleistungen, welche die Rezipierenden gerade nicht auf Distanz zu den Monumenten gehalten, sondern sie interaktiv in die monument-gestützten Medienereignisse eingebunden haben dürften.

Bibliographie

- Bing, Peter (2014), „Inscribed epigrams in and out of sequence“, in: Annette Harder, Remco F. Regtuit u. Gerrigje C. Wakker (Hgg.), *Hellenistic Poetry in Context*, Leuven, 1–24.
- Bommelaer, Jean-François (1991), *Guide de Delphes: le site*, Paris.
- Bommelaer, Jean-François (1992), „Monuments Argiens de Delphes et d'Argos“, in: Marcel Piérart (Hg.), *Polydipsion Argos: Argos de la fin des palais mycéniens à la constitution de l'état classique* (Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément 22), Athen, 265–303.
- Borbein, Adolf H. (1973), „Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 43–212.

- Borbein, Adolf H. (1995), „Die bildende Kunst Athens im 5. und 4. Jahrhundert“, in: Walter Eder (Hg.), *Die athenische Demokratie im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart, 430–467.
- Bourguet, Émile (1929), *Inscriptions de l'entrée du sanctuaire au Trésor des Athéniens* (Fouilles de Delphes III.1), Paris.
- de la Coste-Messelière, Pierre (1949), „Listes Amphictioniques du IV siècle“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 73, 201–247.
- Day, Joseph W. (2019), „The ‚Spatial Dynamics‘ of Archaic and Classical Greek Epigram: Conversations among Locations, Monuments, Texts, and Viewer-Readers“, in: Andrej Petrovic, Ivana Petrovic u Edmund Thomas (Hgg.), *The Materiality of Text: Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Leiden/Boston, 73–104.
- Dohrn, Tobias (1968), „Die Marmor-Standbilder des Daochos-Weihgeschenks in Delphi“, *Antike Plastik* 8, 33–52.
- Ebert, Joachim (1972), *Griechische Epigramme auf Sieger an gymnischen und hippischen Agonen*, Leipzig.
- Geominy, Wilfred (1998), „Zum Daochos-Weihgeschenk“, *Klio* 80, 369–402.
- Geominy, Wilfred (2007), „The Daochos Monument at Delphi: The Style and Setting of a Family Portrait in Historic Dress“, in: Peter Schultz, Ralf von den Hoff (Hgg.), *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context*, Cambridge/New York, 84–98.
- Hintzen-Bohlen, Brigitte (1990), „Die Familiengruppe. Ein Mittel zur Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 105, 129–154.
- Homolle, Théophile (1897), „Ex-voto trouvés à Delphes“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 21, 592–598.
- Homolle, Théophile (1899), „Lysippe et l'ex-voto de Daochos“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 23, 421–485.
- Ioakimidou, Chrissula (1997), *Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit*, München.
- Jacob-Felsch, Margrit (1969), *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen.
- Jacquemin, Anne (1999), *Offrandes monumentales à Delphes*, Athen/Paris.
- Jacquemin, Anne/Laroche, Didier (2001), „Le monument de Daochos ou le trésor des Thessaliens“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 125, 305–332.
- Jeffery, Lilian Hamilton (1961), *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Oxford.
- Kreikenbom, Detlev (2003), „Raumkonzeptionen in der nachparthenonischen Plastik“, in: Peter Bol (Hg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (Passavant-Symposium, 8.–10. Dezember 2000), Möhnesee, 183–208.
- Löhr, Christoph (2000), *Griechische Familienweihungen: Untersuchungen einer Repräsentationsform von ihren Anfängen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.*, Rahden.
- Lorenz, Katharina (2016), *Ancient Mythological Images and their Interpretation: An Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History*, Cambridge.
- Maass, Michael (1993), *Das antike Delphi: Orakel, Schätze und Monumente*, Darmstadt.
- Marcadé, Jean (1953), *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, Paris.
- Palagia, Olga/Herz, Norman (2002), „Investigation of Marbles at Delphi“, in: John J. Herrmann, Norman Herz u. Richard Newman (Hgg.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone* (ASMOSIA 5: Konferenz der Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Boston, 1998), London, 240–249.
- Pomtow, Hans (1908), „Studien zu den Weihgeschenken und der Topographie von Delphi II“, *Klio* 8, 73–120.

- Pouilloux, Jean (1960), *Topographie et architecture: La région nord du sanctuaire* (Fouilles de Delphes II), Paris.
- Pouilloux, Jean (1976), *Épigraphie: Les inscriptions de la terrasse du Temple et de la région nord du sanctuaire* (Fouilles de Delphes III.4), Paris.
- Pouilloux, Jean/Roux, Georges (1963), *Énigmes a Delphes*, Paris.
- Poulsen, Frederik (1908), „Recherches sur quelques questions relatives à la topographie de Delphes“, *Bulletin de l'Académie Royale de Danemark* 6, 331–425.
- Preuner, Hermann Erich (1899), *Ein delphisches Weihgeschenk*, Bonn.
- Schwyzler, Eduard (1923), *Dialectorum Graecarum exempla epigraphica potiora*, Leipzig.
- Scott, Michael (2014), *Delphi. A History of the Center of the Ancient World*, Princeton.
- Spielmann, Yvonne (1998), *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München.
- Steuben, Hans von (1999), „Zur Komposition des Daochos-Monumentes“, in: Hans von Steuben (Hg.), *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, Möhnesee, 35–38.
- Vatin, Claude (1991), *Monuments votifs de Delphes*, Rom.
- Will, Ernest (1938), „À propos de la base des Thessaliens à Delphes“, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 62, 289–304.
- Wirth, Uwe (2006), „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“, in: Urs Meyer, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller (Hgg.), *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Fragen*, Göttingen, 19–38.
- Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam.

