Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 81 (2024)

Heft: 1

Artikel: Die performative Gedichtkunst des Rufinus (A.P. 5,15 = 4 Höschele) zwischen Hellenismus und Kaiserzeit

Autor: Solitario, Michele

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1062345

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die performative Gedichtkunst des Rufinus (A.P. 5,15 = 4 Höschele) zwischen Hellenismus und Kaiserzeit

Michele Solitario, Tübingen

Abstract: In Rufinus' epigram 4 (Höschele), the voice of the poet repeatedly appeals to artistic models of the past, which no longer resonate in the contemporary cultural scene. The occasion proves propitious not only to shape with the words of poetic language an imperishable model for his beloved Melite, but also to reflect on the limits of statuary and the potential of the written word. In this sense, the poet enters into the discussion concerning the comparison between art and poetry, though without claiming to offer a definitive answer.
Keywords: Rufinus, epigrams, ekphrasis, performance, art and poetry.

Die Epigramme des Rufinus stellen immer noch einen wenig erforschten Teil der *Anthologia Palatina* dar. Überliefert sind unter diesem Namen 37 Epigramme, die alle im ersten Teil des fünften Buches gesammelt sind. Es ist jedoch nicht möglich auszuschliessen, dass sich die von Rufinus behandelten Themen weit über die uns bekannten erotischen Motive hinaus erstreckt haben. Beispielhaft dafür ist die Produktion von Poseidipp, dessen reiches Themenspektrum erst mit der Veröffentlichung des Mailänder Papyrus (P.Mil. Vogl. VIII 309) zum Vorschein gekommen ist.[1]

Ziel dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, dass in A.P. 5,15 (= 4 Höschele) Spuren der typischen *tropoi* der ekphrastischen Epigramme zu erkennen sind,[2] mit denen Rufinus vertraut zu sein scheint, und wie diese neu gestaltet werden:

Ποῦ νῦν Πραξιτέλης; ποῦ δ' αἱ χέρες αἱ Πολυκλείτου
αἱ ταῖς πρόσθε τέχναις πνεῦμα χαριζόμεναι;
τίς πλοκάμους Μελίτης εὐώδεας ἢ πυρόεντα
ὄμματα καὶ δειρῆς φέγγος ἀποπλάσεται;
5 ποῦ πλάσται, ποῦ δ' εἰσὶ λιθοξόοι; ἔπρεπε τοίῃ
μορφῇ νηὸν ἔχειν ὡς μακάρων ξοάνῳ.

«Wo ist nun Praxiteles? Wo sind die Hände des Polyklet, die den Kunstwerken der Vergangenheit Lebensatem schenkten? Wer wird die wohlduftenden Locken Melites oder ihre flammenden Augen und den Glanz ihres Halses nachbilden? Wo sind die Bildhauer, wo die Steinmetzen? Eine solche Schönheit verdiente es, einen Tempel zu haben, ganz wie ein Götterbild». (Übersetzung von Höschele mit Abweichungen)

1 Höschele 2006, 63–64.

2 Zur Rolle der Ekphrasis in den Epigrammen des Rufinus, siehe den jüngsten Beitrag von Agnolon 2021.

Der Text wird mit einer doppelten, eindringlichen Frage eröffnet, mit der nach zwei bestimmten Bildhauern gesucht wird: Es geht um Praxiteles und Polyklet, zwei der bedeutendsten Künstler der griechischen Antike. Die Berufung auf diese zwei Figuren ist rhetorisch durchdacht, denn der vagen Erwähnung der ersten (Πραξιτέλης[3]) folgt die präzisere Nennung der zweiten im Genitiv (Πολυκλείτου): Im Mittelpunkt stehen nämlich ganz, wie oft in den ekphrastischen Epigrammen, seine Hände.[4] Dadurch wird unmittelbar die Identität der beiden Figuren entziffert, sowie auch die poietische Natur ihrer Werke. Durch die Hände wird nämlich auf die fortschreitende Herstellung des Artefakts hingedeutet, welches als Ergebnis eines prozessualen Verfahrens erfasst wird. Das technische Geschick und der kontrollierte Einsatz der Werkzeuge sind dafür von Bedeutung, weil die Fähigkeit der Künstler das geschöpfte Bild auf lebendige Weise darstellt und dabei das Kunstwerk die Grenzen des geformten Materials überschreiten lässt (V. 2: αἱ ταῖς πρόσθε τέχναις πνεῦμα χαριζόμεναι).[5]

Die Sprecherstimme zeichnet bereits innerhalb des ersten Distichons einen Kontext vor. Denn die Bildhauer der Antike stellen den Gegenstand eines gegenwärtigen (νῦν) und eindringlichen Anliegens dar, wobei Ihre Werke in eine geschlossene Vergangenheit begrenzt (πρόσθε) sind.[6] Die wiederholten Fragen steigern somit den Rhythmus des Gedichts und vermitteln eine zwingende Notwendigkeit, die im Laufe des Epigrammes näher definiert wird.[7] Bereits in den einleitenden Worten (v. 1: Ποῦ νῦν Πραξιτέλης; ποῦ δ' αἱ χέρες αἱ Πολυκλείτου;) offenbart sich die erste Veränderung eines typischen Motivs der ekphrastischen Epigramme. Denn das wesentliche Merkmal ekphrastischer Epigramme besteht in der Inszenierung der Auseinandersetzung mit dem betrachteten Kunstwerk, das vor den Augen des Sprechers und der Rezipienten vorgestellt wird. Dabei werden einzelne Aspekte des Objekts kommentiert und es wird zuweilen ein fiktiver Dialog mit ihm aufgebaut.[8] In diesen

3 Der Name Πραξιτέλης war ziemlich verbreitet (siehe Osborne-Byrne 1994, 379), sodass die blosse Erwähnung dieses Eigennamens nicht ausgereicht hätte, den berühmten Bildhauer ins Gedächtnis zu rufen.

4 Die wiederkehrende Anspielung auf Hände bei den ekphrastischen Epigrammen (siehe z.B. Poseidipp 62, 65, 67, 70 A.-B.; 6,61; Asclepiades 9,752 = 44 G.-P.; Geminus A.Pl. 30 = 6 G.-P.; Parrhasius 2 Page) wird deutlich von Gutzwiller 2004, 368 («Ecphrastic epigrams commonly make this sort of ‹meta-› gesture because they are by nature second-order discourse, poetic reflection on artistic representation») thematisiert. Siehe auch Männlein-Robert 2007, 271 und Seidensticker 2015, 252.

5 Es sei auf Erinna A.P. 6,352 = 3 G.-P. (ἐξ ἀταλᾶν χειρῶν τάδε γράμματα· λῶστε Προμαθεῦ, / ἔντι καὶ ἄνθρωποι τὶν ὁμαλοὶ σοφίαν. / ταύταν γοῦν ἐτύμως τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν / αἱ καὐδὰν ποτέθηκ' ἧς κ' Ἀγαθαρχὶς ὅλα) hingewiesen. Siehe Neri 2003, 438–440. Vgl. *infra*, 157, Anm. 72.

6 In diesem Epigramm ist es möglich zu vermuten, dass die persönliche Stimme des Dichters darin widerhallt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass hinter dieser Stimme der historische Dichter steckt. Zur Fiktionalität der poetischen *persona* des Rufinus siehe Höschele 2006, 62–65, *pace* Page 1987, 71.

7 Es handelt sich um eine typische rhetorische Strategie der ἐνάργεια (Dem. *De eloc.* 208–222). Dazu siehe den ausführlichen Überblick bei Lévy/Pernot 1997 und Berardi 2012.

8 Vgl. Poseidipp A.Pl. 275 = 19 G.-P. = 142 A.-B., wo in der Gegenwart einer Statue nach ihrem Urheber und ihrer Identität gesucht wird. Im Gegenteil sucht Rufinus in diesem Fall, wenn auch in

Zusammenhängen gibt es oft auch einen Hinweis auf den Autor des betreffenden Werks, welcher entweder offen genannt oder verheimlicht wird.[9] Angesichts eines bestimmten Kunstwerks wird dieses jedoch nicht detailliert beschrieben. Vielmehr liegt der Fokus auf den emotionalen Reaktionen der Zuschauer gegenüber diesen Objekten, bei denen bisweilen der Leser selbst miteinbezogen wird.[10] Im Fall von Rufinus werden verschiedene Motive des ekphrastischen Epigramms in vielfacher Weise gebrochen. Bereits die anfängliche Evokation der beiden Künstler, Praxiteles und Polyklet, bringt eine Reihe von Fragen mit sich. Die unüberwindliche Spaltung, die der Sprecher zwischen seiner Gegenwart und der Vergangenheit der erwähnten Bildhauer markiert, offenbart gleichzeitig den fiktiven Charakter dieser Anrufung. Denn Praxiteles und Polyklet scheinen nicht mehr als mögliche Adressaten gelten zu können, und ihre Werke tragen nur dazu bei, die künstlerische Unzulänglichkeit der Gegenwart zu entlarven.[11]

Polyklet gilt als einer der grössten Vertreter der Bildhauerei des 5. und Praxiteles des 4. Jh. v. Chr., und beide sind durch eigenartige und zum Teil sehr unterschiedliche Eigenschaften gekennzeichnet. Polyklet ist nämlich dafür bekannt, dass er mit seinem κανών mathematische Proportionen der menschlichen Körperglieder bestimmte und diese in seinen ausgewogenen Werken vorbildlich umsetzen konnte.[12] In Gegensatz zu den harmonischen und idealen Formen des Polyklet schienen die Statuen des Praxiteles von innen belebt zu sein (A.Pl. 159). Darüber hinaus war Praxiteles auch dafür bekannt, dass er in seinen Werken die geliebte Hetäre Phryne zur Inspirationsquelle gemacht hatte.[13] Unter den von Rufinus betrachteten antiken Vorbildern gibt es keinen Hinweis auf Lysipp, dessen Arbeiten im Vergleich zu den klassischen Vorbildern, die von Polyklet und Praxiteles vertreten werden, neuartige stilistische Merkmale aufweisen. Der Abschnitt der *Andriantopoiika* des Poseidipp beginnt mit einer programmatischen Würdigung

dialogischer Form, nach einer künstlerischen Vorlage, um die Schönheit seines Modells, der geliebten Melite, passend darzustellen. Zum Dialog als ekphrastischem *modus* siehe Kassel 1983 und Männlein-Robert 2007, 260–263.

9 Es sei auf Poseidipp A.Pl. 275 = 19 G.-P. = 142 A.-B. (– τίς πόθεν ὁ πλάστης; – Σικυώνιος. – οὔνομα δὴ τίς; / – Λύσιππος. – σὺ δὲ τίς; – Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ) und Philippus Thessalonicensis A.Pl. 137 = 70 G.-P. (τίς σοῦ, Κολχὶς ἄθεσμε, συνέγραφεν εἰκόνι θυμόν; / τίς καὶ ἐν εἰδώλωι βάρβαρον εἰργάσατο;) hingewiesen. Dazu siehe Männlein-Robert 2007, 157–186 und Mattiacci 2011, 127–129. Vgl. Her. *Mim.* 4,20–22: ἆ, καλῶν, φίλη Κυννοῖ, / ἀγαλμάτων· τίς ἦρα τὴν λίθον ταύτην / τέκτων ἐπο‹ι›ει [...];

10 Siehe *infra*, 154–156.

11 Vgl. Schwarz 1971, 34–35, der das willkürliche Porträt des Polyklet und Praxiteles in diesem Epigramm des Rufinus hervorhebt.

12 Zum κανών des Polyklet in der Kunstgeschichte Kosmetatou 2004, 205–211 und Seidensticker 2015, 258–261 (mit weiterer Bibliographie).

13 Ath. 13,590f–591a (ἦν δὲ ὄντως μᾶλλον ἡ Φρύνη καλὴ ἐν τοῖς μὴ βλεπομένοις. διόπερ οὐδὲ ῥᾳδίως ἦν αὐτὴν ἰδεῖν γυμνήν· ἐχέσαρκον γὰρ χιτώνιον ἡμπείχετο καὶ τοῖς δημοσίοις οὐκ ἐχρῆτο βαλανείοις [...] καὶ ἀπ' αὐτῆς Ἀπελλῆς τὴν Ἀναδυομένην Ἀφροδίτην ἀπεγράψατο. καὶ Πραξιτέλης δὲ ὁ ἀγαλματοποιὸς ἐρῶν αὐτῆς τὴν Κνιδίαν Ἀφροδίτην ἀπ' αὐτῆς ἐπλάσατο καὶ ἐν τῇ τοῦ Ἔρωτος βάσει τῇ ὑπὸ τὴν σκηνὴν τοῦ θεάτρου ἐπέγραψε). Dazu siehe Schwartz 1971, 67–74 und Morales 2011, 81–86.

des Werkes von Lysipp, der sich zusammen mit seiner Schule durch eigenartige stilistische Merkmale von der Vergangenheit unterscheidet.[14] Insbesondere sind die Lebenskraft und die Bewegungselemente, die seine Bronzen ausstrahlen,[15] das Unterscheidungskriterium dieser Werke im Gegensatz zu den starren und allzu statischen Formen der Vergangenheit.[16] Unabhängig von den künstlerischen Besonderheiten, die Lysipp zugeschrieben werden, ist es jedoch der gerühmte Grad an Innovation seiner Werke gegenüber der alten Darstellungskonventionen, der den Anlass für die Definition eines neuen ästhetischen Kriteriums, eines neuen Kanons, bildet.[17] Diese Erörterung hat bei Poseidipp offensichtliche poetologische Implikationen, die die Besonderheiten der epigrammatischen Produktion desselben Autors in der poetischen Szene seiner Zeit hervorheben sollen.[18] Zeigt Poseidipp in seinen Texten eine gründliche Kenntnis der Kunstgeschichtsschreibung,[19] so lässt Rufinus im Gegensatz dazu eine weit weniger präzise Herangehensweise an die Kunstgeschichte erkennen, wie die seltsame chronologische Reihenfolge zeigt, in der er die beiden Künstler erwähnt.[20]

In diesem Beitrag soll die rhetorische Struktur, die diesem Epigramm des Rufinus zugrunde liegt, beleuchtet werden. Die wiederholte Abwesenheit zeitgenössischer plastischer Modelle (νῦν), die Melites Schönheit angemessen wiedergeben könnten, gibt den Anlass nicht so sehr zu einer Reflexion über die Kunst an sich, sondern vielmehr zu dem Versuch, die Züge der geliebten Frau adäquat in Worten darzustellen.[21]

Dadurch entfaltet sich nicht nur das Lob der geliebten Melite, sondern es entfalten sich auch die poetologischen Intentionen des Rufinus, der sich bemüht, die richtige Beziehung zu dem zu reproduzierenden Modell (die schöne Melite) zu finden.

14 Poseidipp 62 A.-B. (μιμ[ή]σασθε τάδ' ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν, / ὦ ζ[ωι]οπλάσται, ν[αί] παραθεῖτε νόμους· / εἴ γε μὲν ἀρχαῖαι .[...].πα χέρες, ἢ Ἀγελάιδης / ὁ πρὸ Πολυκλείτο[υ πά]γχυ παλαιοτέχνης, / ἢ οἱ †Διδυμίδου† σκληρ[οὶ τύ]ποι εἰς πέδον ἦλθον, / Λυσίππου νεάρ' ἦν οὐδ[ε]μία πρόφασις / δεῦρο παρεκτεῖναι βασάνου χάριν· εἴ[τα] δ' ἐὰν χρῆι / καὶ πίπτηι ὦθλος καινοτεχνέων πέρας ἦν). Vgl. auch 65 und 70 A.-B. Dazu siehe Gutzwiller 2002; Sens 2005; Stewart 2005; Männlein-Robert 2007, 53–58 und Prioux 2009.

15 Siehe z. B. Philippus Thessalonicensis A.P. 9,177 und dazu Schwarz 1971, 86–87.

16 Vgl. *supra*, 144, Anm. 12.

17 62,2 A.-B. (ν[ῦν] Lapini 2003, 49, der noch schärfer den Kontrast zwischen den alten und den neuen Kunstkriterien hervorhebt) und 6 (νεάρ'). Vgl. Plin. 35,153.

18 Dazu siehe den umfassenden Überblick in Männlein-Robert 2007, 58–65 (die viele bibliographische Hinweise zum Thema anbietet). Vgl. Seidensticker 2015, 247–250.

19 Dazu siehe Stewart 2005 und Strocka 2007.

20 Es soll jedoch beachtet werden, dass bei dieser Anordnung auch metrische Gründe mitgespielt haben können, weswegen Praxiteles den Vorrang auf Polyklet gegeben worden ist.

21 Über die Figur von Melite in Rufinus' Werk siehe Smith 2019, 216. Zu Rufinus' Darstellung von Mädchen und Jungen sei auf Ypsilanti 2005, 94–95 hingewiesen.

Rufinus und die Kunstszene seiner Zeit

Die Erwähnung von Polyklet und Praxiteles als zwei repräsentativen Bildhauern der Vergangenheit erhält im Rahmen der stilistischen Trends der Zeit von Rufinus eine zusätzliche Bedeutung. Angesichts des im 1. Jh. v. Chr. bis 2. Jh. n. Chr. etablierten neuen ästhetischen Kanons, nach dem die klassischen Modelle von Praxiteles und Polyklet dem hellenistischen Lysipp vorgezogen wurden, scheint nämlich auch Rufinus von dieser «klassizistischen Restauration» beeinflusst worden zu sein.[22] Es sind folgende Textstellen von Cicero und Quintilian, die über diese Entwicklung referieren:

> *Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent* (Cic. *Brut.* 70).
>
> Wer zum Beispiel von denen, die ihre Aufmerksamkeit auch einmal Dingen von geringem Gewicht zuwenden, sähe nicht, wie die Bildwerke des Kanachus zu steif sind, als dass sie die lebendige Wirklichkeit wiedergeben könnten? Die des Kalamis sind zwar auch noch hart, aber doch schon wieder weicher als die des Kanachus. Die des Myron reichen ebenfalls noch nicht nahe genug an die lebendige Wirklichkeit heran; dennoch würde man nicht zögern, sie schön zu nennen. Schöner noch, ja schon ganz vollkommen sind die Werke des Polyklet. Mir wenigstens erscheinen sie immer so (Übersetzung von B. Kytzler mit Abweichungen).
>
> *Diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant [...] Ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant* (Quint. *Inst.* 12,10,7–9).
>
> Die Sorgfalt und Anmut ist bei Polyklet grösser als bei allen anderen, dem zwar von den meisten der Siegespreis zuerkannt wird, jedoch glaubt man, um auch etwas aussetzen zu können, es fehle ihm an Gewicht [...] Der Naturwahrheit sind, wie sie versichern, Lysipp und Praxiteles am besten nahegekommen (Übersetzung von H. Rahn mit Abweichungen).

Rufinus scheint daher auf eine ästhetische Debatte anzuspielen und sich diese anzueignen. Abgesehen von der lobenden Rhetorik zugunsten von Melites Schönheit werden in diesem Epigramm die metapoetischen Absichten des Autors immer deutlicher, insbesondere durch die Erwähnung der zu seiner Zeit angesagtesten Künstler.[23]

22 Siehe Gutzwiller 2002, 52–53; Seidensticker 2015, 249 und Squire 2015, 317–319 (mit weiterer Bibliographie). Ein allgemeiner Überblick über den theoretischen Hintergrund der Kunsttheorie findet sich in Preißhofen 1979.

23 Dazu siehe Höschele 2006, 75–76.

Dennoch anders als Dichter wie Poseidipp, der in seinen Epigrammen programmatisch einen kunstästhetischen Paradigmenwechsel markiert,[24] versucht Rufinus kein neues Modell zu konturieren und dafür zu plädieren. Vielmehr scheint Rufinus den in ekphrastischen Epigrammen topischen Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart gut zu kennen und diesen für seine Zwecke zu adaptieren.[25]

Die unüberwindliche historische Kluft zwischen den alten Modellen der Vergangenheit und denjenigen der Gegenwart dient dazu, die künstlerischen Modelle des Polyklet und des Praxiteles in eine Vergangenheit zurückzudrängen, in der diese ihren indisputablen Wert noch besitzen, während sie für den Dichter nutzlos zu sein scheinen. Im Gegenteil blickt der Dichter auf seine Gegenwart (νῦν) und bietet mit seiner erotischen Poesie eine künstlerische Form, die sich aussagekräftiger als der klassische künstlerische Kanon erweist.

Die Gegenüberstellung von alten und neuen Modellen wird bereits bei Meleager thematisiert. Es handelt sich um zwei Epigramme, in denen die Produkte des Praxiteles mit anderen neuen, gegenwärtigen Modellen konfrontiert werden:

Εἰκόνα **μὲν** Παρίην ζωογλύφος ἄνυσ' Ἔρωτος
Πραξιτέλης Κύπριδος παῖδα τυπωσάμενος·
νῦν δ' ὁ θεῶν κάλλιστος Ἔρως ἔμψυχον ἄγαλμα
αὐτὸν ἀπεικονίσας *ἔπλασε* Πραξιτέλην,
5 ὄφρ' ὁ μὲν ἐν θνατοῖς ὁ δ' ἐν αἰθέρι φίλτρα βραβεύῃ,
γῆς θ' ἅμα καὶ μακάρων σκηπτροφορῶσι Πόθοι.
ὀλβίστη Μερόπων ἱερὰ πόλις ἃ θεόπαιδα
καινὸν Ἔρωτα νέων θρέψεν ὑφαγεμόνα (A.P. 12,56 = 110 G.-P. mit Abweichungen)

Der Bildhauer Praxiteles vollendete ein Bild des Eros aus parischem Marmor, und stellte damit den Sohn der Kypris dar. Jetzt aber formte der schönste der Götter, Eros, ein beseeltes (Götter-)Bild, indem er den Praxiteles nach seinem eigenen Bild schuf, so dass der eine bei den Sterblichen, der andere aber im Himmel den Zauber der Liebe lenkt und die Sehnsucht auf der Erde und im Himmel zugleich regiert. Seligste, heilige Stadt der Meroper [sc. Kos], die als Götterkind einen neuen Eros als Führer der Jungen hervorgebracht hat (Übersetzung von I. Männlein-Robert).

24 Männlein-Robert 2007, 56–57.

25 In diesem Sinne scheint die Behauptung von Page (1978, 75), die Nennung der bildenden Künstler Praxiteles/Polyklet sei lediglich ein «commonplace», oberflächlich zu sein, zumal er die bedeutende Erwähnung dieser Künstler bei anderen Epigrammatikern wie Poseidipp nicht kennt. Dazu siehe *infra*, 150–151.

Πραξιτέλης ὁ πάλαι ζωογλύφος ἀβρὸν ἄγαλμα
ἄψυχον μορφῆς κωφὸν ἔτευξε τύπον,
πέτρον ἐνειδοφορῶν· **ὁ δὲ νῦν** ἔμψυχα μαγεύων
τὸν τριπανοῦργον Ἔρωτ' *ἔπλασεν* ἐν κραδίᾳ.
5 ἦ τάχα τοὔνομ' ἔχει ταὐτὸν μόνον, ἔργα δὲ κρέσσω,
οὐ λίθον ἀλλὰ φρενῶν πνεῦμα μεταρρυθμίσας.
Ἵλαος *πλάσσοι* τὸν ἐμὸν τρόπον, ὄφρα τυπώσας
ἐντὸς ἐμὴν ψυχὴν ναὸν Ἔρωτος ἔχῃ (A.P. 12,57 = 111 G.-P. mit Abweichungen)

Praxiteles, der alte Bildhauer, stellte ein anmutiges, aber unbeseeltes Götterbild her, indem er einen Stein als stumme Manifestation der äusseren Gestalt modellierte; der neue Praxiteles aber, ein magischer Schöpfer von beseelten Bildern, gestaltete den «dreimalgewandten» (durchtriebenen) Eros in meinem Herzen. Vielleicht hat er nur denselben Namen, seine Werke aber sind besser, da er nicht Stein formte, sondern den Herzschlag meiner Seele umgestaltete. Gnädig möge er mein Wesen formen, damit er meine Seele, wenn er ihr Inneres gestaltet hat, als Tempel für Eros innehat (Übersetzung von I. Männlein-Robert).

In diesen Epigrammen markiert Meleager anhand der Statuen des berühmten Praxiteles eine präzise Differenzierung zwischen alten und gegenwärtigen Kunstwerken. Auf der einen Seite stehen die Modelle des antiken Künstlers, des Praxiteles, und auf der anderen die vorhandene Statue des Eros, hinter dem der Dichter selbst steckt, der in seinem Gedicht seinen Geliebten darstellt.[26] Die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart, sowie auch die poetologischen Intentionen des Meleager treten im zweiten Epigramm noch schärfer hervor. Denn Praxiteles, der berühmte Bildhauer der Antike (ὁ πάλαι ζωογλύφος) ist einem anderen gegenübergestellt, einem modernen Praxiteles, der jedoch nicht explizit genannt wird. Diesem jetzigen Praxiteles werden ganz andere Eigenschaften zugeschrieben: Während der antike Künstler Statuen aus Marmor ohne Leben schuf, zeigt sich der moderne homonyme Künstler in der Lage, lebhafte Werke zu meisseln, die einen bleibenden Eindruck in der Seele des Betrachters hinterlassen können. Abgesehen von den philosophischen und religiösen Aspekten, die in diesen Texten mitschwingen, sollen einige *termini technici* beachtet werden, die dabei verwendet werden und welche auch bei Rufinus wieder auftauchen.

Kreuzung der (Unter-) Gattungen der Epigramme

Eines der wiederkehrenden Konzepte in den Texten von Meleager und Rufinus ist das von den Skulpturen vermittelte Lebendigkeitsgefühl. Allerdings, wenn für Meleager in den Modellen von Praxiteles kaum ein Hauch von Leben zu spüren ist

26 Siehe Männlein-Robert 2007, 110: «Somit stellt sich der Dichter auf eine Stufe mit dem Gott Eros und tritt zugleich mit diesem in Konkurrenz zum Bildhauer und dessen steinernem Bild.»

(Meleager A.P. 12,57,2 = 111 G.-P.: ἄψυχον),[27] erkennt Rufinus hingegen die Bedeutung der beiden antiken Bildhauer gerade in ihrer Fähigkeit, den geschaffenen Gebilden eine aussergewöhnliche Vitalität zu verleihen (V. 2: πνεῦμα). Diese Beobachtung wird noch durch den Gegensatz zur Gegenwart unterstrichen, in der der Dichter das Fehlen von Künstlern beklagt, die mit der gleichen Fertigkeit begabt sind. Dabei handelt es sich offensichtlich um ein topisches Motiv der ekphrastischen Epigramme, das je nach Bedarf des einzelnen Dichters und je nach den in den jeweiligen Epigrammen geschilderten Umständen abgewandelt wird.[28] In jedem Fall bleibt die illusorische Fähigkeit des Kunstwerks, die Eigenschaften des realen Modells nachzuahmen oder dieses lebendig darzustellen, eine der am meisten gepriesenen Qualitäten in den Epigrammen der *Anthologia Palatina*.[29] In hervorragender Weise findet Poseidipp diese Eigenschaft ausgeprägt in den neuen Modellen des Lysipp: nach einer Stufenfolge, der sogenannten Härteskala, sind nämlich die klassischen Modelle des Polyklet und Pheidias in eine untergeordnete Position zum Werk des Lysipp eingegliedert.[30]

Im Epigramm des Rufinus wird dem Substantiv τέχνη eine besondere Bedeutung geschenkt. Gewöhlich bezeichnet τέχνη in der *Anthologia Palatina*, insbesondere im neunten Buch, vornehmlich die technische Expertise und die vollständige Beherrschung einer bestimmten Kunst.[31] Rufinus hingegen greift eine spezielle Bedeutung des Wortes auf, die derjenigen von τέχνημα, d.h. Kunstwerk, entspricht.[32] Trotz dieser semantischen Besonderheit sind mit dem Wort τέχναι nicht nur die Statuen als fertiges Produkt gemeint, sondern auch das technische Verfahren, in dem die Künstler ihr Können zeigen, was an der dem Material eingepräg-

27 In A.P. 12,56 = 110 G.-P. wird das Material, aus dem die Statuen bestehen, der Parische Marmor, hervorgehoben, während in A.P. 12,57 = 111 G.-P. neben der Härte des bearbeiteten Steins auch die Unfähigkeit des Artefakts, zu sprechen betont wird, trotz der schönen, aber trägen Züge des Werkes.

28 In A.Pl. 129 wird gesagt, dass, während die Götter Niobe zu einem Stein machten, Praxiteles es mit seiner Kunst schaffte, sie wieder zum Leben zu bringen. In A.Pl. 130 scheint die gleiche Niobe-Statue von Praxiteles nicht belebt zu sein, wodurch ein wichtiger Aspekt des gelungenen Kunstwerks verraten wird. Die Abwesenheit einer Seele ist nämlich in diesem Fall Zeichen einer gelungenen Abbildung der versteinerten und nicht mehr lebendigen Niobe. Dazu siehe Schwarz 1971, 74. Vgl. Gutzwiller 2002, 107–109 und Szempruch 2019, 242–244.

29 In Bezug auf die in den Epigrammen behauptete Lebensechtheit siehe Männlein-Robert 2007, 83–103 und Gutzwiller 1998, 245–250.

30 Zu diesem Thema siehe Poseidipp 63–65 A.-B. Vgl. Kosmetatou 2004, 191–197; Sens 2005, 209–222 und Strocka 2007. Siehe *supra*, 144–145.

31 Es sei auf einige Stellen verwiesen, in denen τέχνη in der gewöhnlichen Bedeutung von Kunst und Fertigkeit vorkommt: 9,168; 171; 180; 199; 201; 505; Antipater 517 = 4 G.-P.; 590; 593; 631; 687; Philippus Thessalonicensis 709 = 63 G.-P.; Antipater Sidonius 721 = 37 G.-P.; 729; 737–738; 741; Philippus Thessalonicensis 742 = 79 G.-P.; Asclepiades 752 = 44 G.-P.; 755; Aemilianus 756 = 3 G.-P.; Philippus Thessalonicensis 777 = 64 G.-P.; 793–794; 798.

32 Siehe *LSJ* s.l. τέχνη, unter IV. Dass diese die bevorzugte Bedeutung des Wortes τέχνη an dieser Stelle ist, wird von den Übersetzungen von Paton («Where are the hands of Polyklet, that gave life to the works of ancient art?») und Höschele («Wo sind die Hände des Polyklet, die den Kunstwerken der Vergangenheit Lebensatem schenkten?») bestätigt.

ten Lebenskraft zu erkennen ist. Diese prozessuale (und nicht nur resultative) Idee der τέχνη wird im folgenden Distichon bestätigt, wo der Dichter selbst den Beweis für seine Fähigkeit gibt, indem er ein konkretes Bild seiner Geliebten schafft. In der Tat skizziert Rufinus das Profil seiner Geliebten, indem er bei einer Reihe von Details der Schönheit der Melite verweilt und somit die Liebesbeziehung, die ihn mit ihr verbindet, zum Vorschein bringt.[33] Es handelt sich dabei um die Revidierung eines topischen Motivs der ekphrastischen Epigramme. Wenn in den hellenistischen ekphrastischen Epigrammen immer wieder ein Kunstwerk beschrieben und erlebt wird, so stellt sich in diesem Fall das Paradox ein, dass der Text zwar Elemente der ekphrastischen Gattung enthält (die Erwähnung der Künstler Praxiteles und Polyklet, der Hinweis auf die Hände usw.), in Wirklichkeit aber kein Kunstwerk vorhanden ist. Vielmehr lässt sich das vom Autor nachgezeichnete Profil, d.h. seine eigene poetische Konstruktion, betrachten, in der die Gestalt der Melite abgebildet wird.

Ein weiteres technisches Wort ist das Verb χαρίζομαι. Bereits in der hellenistischen Zeit wird mit χάρις auf die Fähigkeit des Künstlers verwiesen, seinen Werken eine ästhetische Qualität zu verleihen, als Zeichen echter Inspiration und eines erfolgreichen Kunstwerks.[34] Das bildet einen erheblichen Teil der Lob-Rhetorik für Melite, die sich um die Suche nach einem der Schönheit der Frau gemessenen gegenwärtigen Künstler dreht. Denn unter χάρις ist auch die erotische Attraktivität des Dargestellten zu verstehen, nämlich der geliebten Melite, die als anwesend (νῦν) dargestellt wird.[35] Die rhetorischen Fragen, in denen Rufinus die Notwendigkeit geschickter Bildhauer wie Polyklet und Praxiteles thematisiert, welche jedoch in einer unzugänglichen zeitlichen Dimension eingeschlossen sind (V. 3–4: τίς [...] ἀποπλάσεται), geben den Anlass dazu, dass der Dichter selbst seine geliebte Frau reproduziert. Dadurch erweist sich die Dichtkunst als fähig, die hervorragende Schönheit der Melite angemessen wiederzugeben.

Es geht deshalb nicht nur oder grundsätzlich um ein erotisches Erlebnis,[36] sondern auch um eine ästhetische Erfahrung, die eng miteinander verbunden erscheinen. In diesem Epigramm wird nämlich die künstlerische Anfertigung veranschaulicht, die im langen Bogen zwischen dem Interrogativpronomen τίς und dem Verb ἀποπλάσσομαι eine konkrete Ausführung findet. Die fragende Stimme des Sprechers und der wiederholte Appell an seinen fiktiven Gesprächspartner bilden den Rahmen, in dem Rufinus die wesentlichen Eigenschaften der geliebten

33 Siehe *infra*, 155–157.

34 Dazu siehe Pollitt 1974, 297–301.

35 Siehe auch die folgenden Epigramme des Rufinus: A.P. 5,18,5 = 5 Höschele (ταῖς δὲ χάρις καὶ χρὼς ἴδιος); 21,4 = 7 Höschele (στόμα τὰς προτέρας οὐκέτ' ἔχον χάριτας); 62,3 = 23 Höschele (Χάριτες μίμνουσιν ἀγήραοι); 70 = 26 Höschele. Vgl. Adesposton A.P. 5,26; Capito A.P. 5,67 = 1 Page; Adespoton A.P. 5,77; Meleager A.P. 5,140 = 30 G.-P. usw.

36 Das erotische Potential der Epigramme des Rufinus wird in anderen Texten offener dargestellt (siehe z. B. A.P. 5,28, 35, 36 = 10–12 Höschele). Dazu siehe Höschele 2006, 90–119.

Frau fixiert. Dadurch erscheinen die Umrisse des Körpers der Melite performativ in der Stimme und stabil im vorliegenden poetischen Text des Rufinus. Verweise auf die Stimme tauchen immer wieder in hellenistischen, vor allem ekphrastischen, Epigrammen auf. In besonderer Weise denkt man an das bekannte Epigramm von Erinna, in dem ein Gemälde beschrieben wird, auf dem Agatharchis abgebildet ist.[37] Die Verarbeitung des Kunstwerks ist so, dass der Dargestellte voll anwesend wäre, wenn ihm nur noch eine Stimme gegeben würde. Mit dieser Betrachtung werden die Grenzen der bildhauerischen Technik sowie auch das Potential der poetischen Technik deutlicher hervorgehoben. Wenn eine künstlerische Darstellung, wie z.B. eine Statue, auf die präzise Abbildung des Vorbilds beschränkt bleibt, so bieten sich bei der Dichtung andere Möglichkeiten. Aufgrund des zumindest ursprünglich mündlichen Charakters der Dichtkunst und der jeweiligen Darstellungsmodi kann hier eine dynamische Beziehung zu ihrem Adressaten erfolgen.[38] Wenn es nicht das dargestellte Objekt ist, das eine gewisse Lebendigkeit erhält und mit einer Stimme ausgestattet zu sein scheint, dann ist es gerade die Stimme des Dichters, die die Illusion einer der Poesie innewohnenden Lebendigkeit hervorruft, verglichen mit der Stummheit der Materie der bildenden Künste.

In diesem Sinne schafft der sprechende Dichter das, was mit den Werkzeugen der bildenden Kunst nicht vollzogen werden kann, und liefert damit für einen zukünftigen Bildhauer das Vorbild, an dem er sich orientieren kann.[39] Die χάρις der fehlenden Statue verkörpert sich nun in der Komposition des Dichters, der damit seine künstlerische Fähigkeit offenbart, in Worten eine Schönheit sichtbar und reproduzierbar zu machen.[40]

So wie die hellenistischen ekphrastischen Epigramme keine detaillierte Wiedergabe des künstlerischen Bezugsgegenstandes boten, vermeidet auch Rufinus eine genaue Beschreibung seiner Geliebten. Wobei in der späteren Entwicklung der ekphrastischen Epigramme sich allmählich die Tendenz durchsetzt, eine detaillierte Beschreibung des Objekts vorzulegen, so könnte auch die Liste der einzelnen Gesichtskomponenten als ein Spiegelbild dieses Trends verstanden werden.[41] Jedoch skizziert Rufinus mit wenigen prägnanten Worten das Gesicht der *laudanda* und stellt die Wirkung, die sie auf den Dichter selbst ausübt, anschaulich dar, während der Rest der Figur von den jeweiligen Rezipienten ergänzt werden

37 A.P.6,352 = Erinna 3 G.-P. Siehe *supra*, 143, Anm. 5. Vgl. Männlein-Robert 2007, 39–43.

38 Siehe Reece 2016, 43–51.

39 Das Futur ἀποπλάσεται könnte darauf hindeuten, dass, selbst wenn die Schönheit der Melite verblasst sein wird, diese in seinem Gedicht verewigt ist und somit als Inspirationsquelle für weitere Reproduktionen dient. Die Schönheit der Geliebten benötigt in der Tat eine feste Repräsentation, bevor sie von der unvermeidlichen Wirkung der Zeit beeinträchtigt wird. Zu diesem in den Epigrammen des Rufinus vorkommenden Thema siehe A.P. 5,21; 28; 47; 62; 74; 76; 92; 103 (= 7; 10; 18; 23; 28; 30; 33; 37 Höschele).

40 Zu literarischen Selbstdarstellungen siehe Männlein-Robert 2007, 50–52.

41 Lapini 2010, 378–379, der verschiedene «spezzatini» im *corpus* des Rufinus betont.

soll. Somit wird der Leser in die Wahrnehmung dieser Schönheit und in die Vervollständigung der übrigen, durch die Beschreibung verborgenen Elemente, einbezogen.[42]

In diesem Zusammenhang sollen die Aspekte erfasst werden, die das Profil der Frau konturieren: die parfümierten Locken, die funkelnden Augen und der gewundene Hals.[43] Gerade in den berücksichtigten Elementen entfaltet das scheinbar ekphrastische Epigramm seine erotische Dimension.

Dass die Augen erwähnt werden, ist nicht verwunderlich, da dies ein etabliertes wiederkehrendes Motiv ist, um den Charakter (ἦθος) der dargestellten Person nachzuzeichnen.[44] Ferner stellen die Augen ein Element von primärer Bedeutung im Rahmen von erotischen Epigrammen dar als Vehikel zur Vermittlung der Liebesleidenschaft und zum Ausdruck ihrer Auswirkungen.[45] Die anderen zwei Komponenten des Porträts tragen nicht nur dazu bei, die Erscheinung der Frau besser zu definieren,[46] sondern auch in gewisser Weise deren Einfluss auf die nähere Umgebung zu erfassen. Der Duft der Haarlocken ist in der Tat keine Eigenschaft der dargestellten Frau *per se*. Vielmehr weist das Parfüm eine bemerkenswerte Einprägsamkeit im Gedächtnis derjenigen vor, die es wahrnehmen,[47] und bei denen derselbe Duft das sexuelle Verlangen der geliebten Frau weckt.[48]

---

42 Zum Mechanismus des Ergänzungsspiels bei den griechischen Epigrammen siehe *infra*, 154–155.

43 Die katalogisierende Beschreibung von Körperteilen kommt bei Rufinus an anderer Stelle wieder vor (5,48,1–4 = 19 Höschele: ὄμματα μὲν χρύσεια καὶ ὑαλόεσσα παρειὴ / καὶ στόμα πορφυρέης τερπνότερον κάλυκος, / δειρὴ λυγδινέη καὶ στήθεα μαρμαίροντα / καὶ πόδες ἀργυρέης λευκότεροι Θέτιδος und 5,70,1–3 = 26 Höschele: Κάλλος ἔχεις Κύπριδος, Πειθοῦς στόμα, σῶμα καὶ ἀκμὴν / εἰαρινῶν Ὡρῶν, φθέγμα δὲ Καλλιόπης, / νοῦν καὶ σωφροσύνην Θέμιδος καὶ χεῖρας Ἀθήνης), die eine für erotische Epigramme typische Strategie der poetischen Regie darstellt. Beispielhaft ist in dieser Hinsicht ein Epigramm des Philodemus (5,132,1–6 = 12 G.-P.: ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν ἀπόλωλα δικαίως / μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων, / ὦ ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχήλου, / ὦ χειρῶν, ὦ τῶν μαίνομαι ὀμματίων, / ὦ κατατεχνοτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων / γλωττισμῶν, ὦ τῶν θῦέ με φωναρίων).

44 Gutzwiller 2004, 350.

45 Siehe folgende Texte des Rufinus: A.P. 5,9,7–8 = 1 Höschele (ἐς δὲ σὸν ὄμμα / πτήσομαι); 5,48,1 = 19 Höschele (ὄμματα [...] χρύσεια); 5,94,1 = 35 Höschele (ὄμματ' ἔχεις Ἥρης); 5,131,1 (= Philodemus 11 G.-P.: κωτίλον ὄμμα); 5,132,4 (= Philodemus 12 G.-P.: ὦ τῶν μαίνομαι ὀμματίων); 5,145,3 (= Asclepiades 12 G.-P.: κάτομβρα γὰρ ὄμματ' ἐρώντων). Ausserdem wird das Feuer der Liebe mehrmals im 5. Buch der *Anthologia Palatina* erwähnt (Callimachus 5,6 = 11 G.-P.; Rufinus 50, 88 = 20, 32 Höschele; Marcus Argentarius 89 = 4 G.-P.; Meleager 96 = 59 G.-P.; Maccius 117 = 2 G.-P.; Philodemus 124, 131 = 10, 11 G.-P.; Dioscorides 138 = 2 G.-P.; Meleager 176 = 6 G.-P., usw.).

46 Zum Namen Melites und dem literarischen Hintergrund siehe Höschele 2006, 108–110 und Lapini 2010, 379. Vgl. Page 1978, 49.

47 Siehe noch Rufinus: A.P. 5,18,3 = 5 Höschele (ταῖς μὲν χρὼς ἀπόδωδε μύρου); Meleager 5,175,1–2 = 70 G.-P. (σέ γε τὴν φιλάσωτον / μηνύει μυρόπνους ἀρτιβρεχὴς πλόκαμος); Hedylus 5,199,3 = 2 G.-P. (ταῦτα μύροις ἔτι πάντα μυδῶντα).

48 Marcus Argentarius A.P. 5,16,3 = 1 G.-P. (ὥς με μόνον προλιποῦσα μυρόπνοος ὤιχετ' Ἀρίστη); Adespoton 5,91 = 12 Page (πέμπω σοι μύρον ἡδύ, μύρωι παρέχων χάριν, οὐ σοί· / αὐτὴ γὰρ μυρίσαι καὶ τὸ μύρον δύνασαι); Meleager 5,136,3–4 = 42 G.-P. (καί μοι τὸν βρεχθέντα μύροις καὶ χθιζὸν ἐόντα

Das Gleiche gilt für die Pracht des Halses, die an die eben beschriebenen blitzenden Augen erinnert. Der Nachhall der Schönheit bleibt nämlich nicht Selbstzweck, sondern steht in enger Beziehung zu denen, die, ihre Anwesenheit wahrnehmend, mit ihren eigenen Gefühlen darauf reagieren.[49] Die erotische Tragweite dieser Abbildung entspricht einer Konvention der ekphrastischen Epigramme, bei denen nicht die präzise Beschreibung des Kunstwerkes, sondern seine psychagogische Wirkung auf die jeweiligen Zuschauer eher im Mittelpunkt stehen.[50]

Zwischen Text und Kontext: die performative Stimme des Dichters

Wenn zu Beginn die Frage «Wo sind nun Praxiteles und Polyklet?» eindeutig in Bezug auf eine gegenwärtige Situation gestellt wird, in der beide Bildhauer der Vergangenheit vom Sprecher vergebens gesucht werden und er somit an seine Adressaten appelliert, ist dagegen im zweiten Distichon die Beziehung zwischen Sprecher, Vorbild und Rezipienten mit einem besonderen Blick in die Zukunft versehen.

Beschränkt sich bei archaischen und klassischen Epigrammen der Bezug zum Kunstwerk fast ausschliesslich auf die Betrachtung des Anlasses, aus dem diese Texte konzipiert wurden, so fokussieren die hellenistischen Epigramme auf die imaginäre Präsenz eines künstlerischen Artefakts und auf die Eindrücke, die diese Werke in einem Betrachter hervorrufen würden. Die Okkasionalität, in der die archaischen und klassischen Epigramme einzurahmen sind, wird später durch die Buchrolle ersetzt, in der der Leser diese Texte liest.[51] Die Nähe zum Kunstwerk und der Realitätsgrad mit dem realen Vorbild lösen sich demnach auf in einen oft intellektuellen Vorgang, den sich der Leser vorstellt, aufbaut oder ergänzt.[52] Rufinus hingegen markiert die Extreme dieser internen Entwicklungen der ekphrastischen Gattung, indem er an Kunstmodelle appelliert (Polyklet und Praxiteles), die sich als unzeitgemäss erweisen, sodass der Leser/Rezipient veranlasst wird, nach neuen Kategorien zu suchen, mit denen das Objekt, die geliebte Frau, abgebildet und gelobt, sowie auch der poetische Text interpretiert werden soll. Polyklet und Praxiteles gehören nämlich einer fernen Vergangenheit an, der eine Gegenwart gegenübergestellt wird, in der ihre blosse Evokation den aktuellen Mangel an

/ μναμόσυνον κείνας ἀμφιτίθει στέφανον). Zum Leitmotiv des Parfüms in erotischen Epigrammen siehe Petrovic – Petrovic 2003, 189–190.

49 Zur Beschreibung des Halses sei auch auf Rufinus A.P. 5,48,3 = 19 Höschele (δειρὴ λυγδινέη); 5,264 und 272 hingewiesen.

50 Dazu siehe Petrovic 2005, 38–40. Mit μορφή (V. 6) wird nämlich die physische Schönheit der Frau bezeichnet, die einen bestimmten Einfluss auf diejenigen ausübt, die sie wahrnehmen. Vgl. A.P. Meleager 5,139,5 = 29 G.-P. (ἢ γάρ μοι μορφὰ βάλλει πόθον ἢ πάλι μοῦσα) und A.P. 5,260,8.

51 Siehe Petrovic 2005; Männlein-Robert 2007, 175–182 und von Möllendorff 2011, 426–431.

52 Vgl. Bing 1995.

gleichrangigen Künstlern ans Licht bringt. Innerhalb dieser Rahmenbedingungen scheint nur die Stimme des sprechenden Dichters imstande zu sein, die geliebte Frau zu beschreiben.[53] In diesem Sinne liegt im Mittelpunkt des Epigramms kein konkretes Kunstwerk vor – wie dies oft in ekphrastischen Epigrammen der Fall ist –, sodass hier nicht mehr die Beobachtung eines Kunstobjekts und seine Auswirkungen auf den fiktiven Zuschauer ausgelotet werden.[54] Vielmehr bildet Rufinus aus der direkten Auseinandersetzung mit seinem Vorbild, der schönen Melite, nicht nur ein erotisches, sondern auch ein neues ekphrastisches Epigramm, denn die Gestaltung der geliebten Melite fällt mit seinem emotionsgeladenen Umgang mit derselben Frau zusammen.[55]

Das dritte Distichon beginnt mit einer Wiederaufnahme in Substantivform (πλάστης) des abschliessenden Verbs des vorherigen Verses (ἀποπλάσσομαι). Der Sprecher stellt erneut Fragen, und zwar in einem Ton, der immer eindringlicher wird.[56] Das Aufeinanderfolgen von Fragen wird in der metrischen Struktur des Verses noch deutlicher, denn die bukolische Dihärese markiert nicht nur eine inhaltliche Zäsur zwischen den Anliegen, sondern auch eine Steigerung der Appelle seitens der sprechenden Stimme an ihren fiktiven Gesprächspartner.[57] Rufinus wendet sich nämlich an πλάσται, die Wachs- oder Tonmodellierer sind, also einem gegebenen Material eine Form geben können,[58] und dann an λιθοξόοι, die Steinbildhauer. Die Wahl dieser Begriffe ist bedeutsam, denn der erste (πλάσται) kommt in ekphrastischen Epigrammen häufig vor, um den fiktiven und zugleich trügerischen Charakter der im Mittelpunkt stehenden Kunstwerke zu kennzeichnen.[59] Das andere Wort (λιθοξόοι) hingegen kommt in der gesamten *Anthologia*

53 Es ist jedoch ein weiterer Kontakt mit hellenistischen ekphrastischen Themenmotiven erwähnenswert. Wenn bei Meleager, wie wir gesehen haben (siehe *supra*, 148, wo auch auf Poseidipp Bezug genommen wird), die Signalisierung der plastischen Vorbilder mit der Modernität des Dichters und seiner Produktion konfrontiert wird, so wird in diesem Fall Rufinus nicht nur als der neue, sondern auch als der einzige Künstler erscheinen, der dazu fähig ist, sein Vorbild, die geliebte Frau, würdig zu porträtieren.

54 Es handelt sich um einen Vorgang, der in der hellenistischen Epoche stattfand, als poetische Texte eine fortschreitende Unabhängigkeit von materiellen Artefakten gewannen, indem sie einen «intermedial status between objects intended for viewing and poems destined for reading» erlangten (Squire 2010, 74).

55 Die schwammigen Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen der Epigramme lassen sich bereits in der hellenistischen Zeit feststellen. Dazu siehe Petrovic – Petrovic 2003, 180–181 und Gutzwiller 2007, 315. Seit dem 4. Jh. wurden allmählich erotische Themen in der spezifischen literarischen Form der Epigramme eingebettet. Jedoch bleibt das lyrische und elegische *milieu*, in dem die erotischen Gedichte traditionsgemäss vorgetragen worden waren, bei einigen Merkmalen erkennbar und immer wieder mit spezifischen Eigenschaften der Epigramme amalgamiert (dazu siehe Gutzwiller 2017, 336–337 und den umfassenden Überblick in Barbantani 2009).

56 Siehe dazu Männlein-Robert 2004, 41 in Bezug auf eine ähnliche Stelle bei Phillippus Thessalonicensis A.Pl. 137 = 70 G.-P.

57 Zu den metrischen Besonderheiten der Epigramme des Rufinus siehe Page 1978, 28–39.

58 Zur Bedeutung dieses Wortes siehe Männlein-Robert 2007, 90–93.

59 Vgl. A.P. 9,589; Leonidas 719 = 88 G.-P.; Antipater Sidonius 723 = 39 G.-P.; Marcus Argentarius 732 = 36 G.-P., und auch den späteren 794, die meistens auf die Kuh des Myron fokussiert sind.

Palatina nur ein zweites Mal vor (Alcaeus A.Pl. 196,5 = 19 G.-P.) und bezeichnet ausdrücklicher den Steinmetz, der sich an einem Stein- oder Marmorblock zu schaffen macht.[60] Damit kehrt nicht nur der anfängliche Verweis auf die beiden antiken Bildhauer zurück, sondern es wird auch das ξόανον vorweggenommen (V. 6). Rufinus scheint also die Kluft zwischen bildender und poetischer Kunst betonen zu wollen, indem er die fehlenden Bildhauer durch das Schaffen des Dichters zu ersetzen versucht. Auf diese Weise wird der metapoetische Wert der Komposition allmählich immer deutlicher. Ausgehend von einem vagen Verweis auf nicht mehr vorhandene künstlerische Vorbilder folgt darauf die Skizze und das Lob der geliebten Melite, ergänzt durch einen noch konkreteren Hinweis auf die Notwendigkeit, ihr ein stabiles materielles Abbild zu geben. Das ist zwar auf der künstlerischen Ebene nicht realisierbar, aber auf der poetischen Ebene möglich und tatsächlich erfolgreich vollbracht.

Hat Rufinus in anderen Fällen die jeweiligen Geliebten mit der Farbe und der Verarbeitung einer Statue verglichen,[61] so stellt er im letzten Distichon dieses Epigramms fest, dass die Schönheit der Melite derart ist, dass sie sogar einen Tempel verdient, in dem diese wie ein Götterbild einen würdigen Platz finden könnte. Die Tatsache, dass auf ein Kultbild (ξόανον) hingewiesen wird, bedeutet, dass Melite mit einer dieser Statuen in Verbindung gebracht wird. Dadurch wird der Höhepunkt des Lobes der Frau erreicht, denn die Aufrechterhaltung ihrer Schönheit kann nur im Rahmen eines geschützten Ortes und durch ein passendes Abbild erfolgen.

Die Erwähnung eines ξόανον deutet nämlich auf einen kultischen Kontext hin,[62] bzw. auf ein sakrales Bild, auf dem ursprünglich ein kurzer epigrammatischer Text eingeschrieben war.[63] Während jedoch in archaischer Zeit das Epigramm in einer Nebenfunktion in Bezug auf ein Kunstwerk, auf eine konkrete Widmung entstanden ist, die beide unmittelbar demjenigen zugänglich waren, der den geschriebenen epigrammatischen Text las und das Werk sah, so scheint dieser semiotische Hintergrund bei Rufinus völlig verändert.[64]

Obwohl der Dichter das Bedürfnis nach einem Tempel für seine Geliebte bekundet, in dem auch ihr Abbild neben den kultischen Götterbildern stehen sollte, bleibt dies nur eine vage Andeutung. Vielmehr schwingt in den preisenden Worten für Melite auch der Versuch des Rufinus mit, den Stellvertretercharakter seiner Gestaltung in Bezug auf eine plastische Nachbildung der Frau zu verdeutli-

60 Siehe Luc. *Somn.* 9; Max. Tyr. 39,5; Dio Chrys. 12,44, usw. Vgl. Timo 25, wo das Wort verdächtig ist (dazu siehe Di Marco 1989, 166).

61 Siehe A.P. 5,36,8 = 12 Höschele (οἷα καὶ ἐν νηῷ πρωτογλυφὲς ξόανον) und 5,48 = 19 Höschele. Dazu siehe Petrovic – Petrovic 2003, 190–191.

62 Die Tatsache, dass Rufinus am Ende des Epigramms auf eine Statue seiner Frau hindeutet, wobei davor eher ein Porträt gezeichnet wurde, ist als das Ergebnis der notwendigen Ergänzungen durch den Adressaten zu verstehen. Siehe *supra*, 153–154.

63 In Bezug auf den Begriff von ξόανον siehe Scheer 2000, 19–21. Vgl. *infra*, Anm. 66.

64 Dazu siehe Gutzwiller 2004, 361–362.

chen. Diese wird nun vollständig durch die Stimme des Dichters ersetzt, der das Porträt der geliebten Frau im Text zeichnet und so ihre Erinnerung verewigt. Denn in der Kaiserzeit ist die intermediale Verbindung zwischen Bildnis und Text seit langem verloren gegangen, und im blossen Vorhandensein des Textes hat letzterer die Aufgabe der mehr oder weniger detaillierten Wiedergabe des jeweiligen Gegenstandes übernommen.[65] Dadurch scheint Rufinus die Abwesenheit der bildenden Kunst ausgeglichen zu haben, denn er schafft tatsächlich mit seiner poetischen Technik ein beständiges Bild für seine Geliebte. So gelingt es ihm, eine Statue zu ersetzen und gleichzeitig einen neuen Bestimmungsort für sie zu finden, nicht so sehr einen heiligen Tempel, sondern sein Buch, das den adressierten Lesern zugänglich ist.[66]

Während Erinna den Vergleich zwischen den beiden Künsten zunächst in den für die epigrammatische Gattung vorgesehenen Grenzen thematisierte (Erinna A.P. 6,352 = 3 G.-P.), findet diese Verhältnisbestimmung erst später eine grössere Berücksichtigung.[67] Dies geschieht zum Beispiel in zwei repräsentativen Texten der ekphrastischen Gattung, dem *Mimiambus* 4 von Herodas und dem *Eidyllion* 15 von Theokrit.[68] Im ersten Fall befinden sich Kynno und Kokkale im Tempel des Asklepios, wo sie wiederholt den begeisterten Wunsch äussern, die dort vorhandenen Kunstwerke zu betrachten und zu bewundern. In besonderer Weise verweilt ihr Blick auf den realistischen Zügen der Statuen der Söhne des Praxiteles zuerst und der Gemälde des Apelles kurz danach und dabei wird eine beträchtliche Nai-

65 Über die Entwicklung der ekphrastischen Epigramme siehe Petrovic 2005, 38–41.

66 Das Wort ξόανον bezieht sich in der Tat nicht auf das Material der vorgesehenen Statue. Vielmehr bezeichnet es, in Übereinstimmung mit dem Gebrauch des Wortes im 1. bis 2. Jh. n. Chr., das Bild einer Gottheit, das in einem kultischen Kontext verstanden wird, ohne genaue Hinweise auf Form oder Material zu implizieren. Vgl. Ruf. 36,8, wo auf ein frisch geschnitztes ξόανον verwiesen wird, das in einem Tempel eingerahmt ist und sich durch eine bestimmte ästhetische Qualität auszeichnet, und nicht durch ein bestimmtes Material. Siehe *supra*, 154, Anm. 58. In der Tat liegt bei der von ξόανον identifizierten Statue der Schwerpunkt auf der ästhetischen Qualität des Artefakts. Es handelt sich dabei um eine Besonderheit des Wortes, die seit seinen frühesten Belegen vorhanden ist, wo es nicht die primitive und grobe Kultstatue aus Holz bezeichnet, sondern einen verfeinerten künstlerischen Prozess und zwar ein Werk feiner Kunstfertigkeit. Siehe Donohue 1988, 23–29 (28: «Ethymologically, neither *xeo* nor *xoanon* is restricted to any particular material. *Xeo* seems to refer not simply to a process of rough hewing, but also to smoothing and polishing–far higher stages of working [...]. *Xeo* is thus connected with fine work, intricate of process and accomplished of workmanship, and *xoanon* seems to carry on this association»). Vgl. auch Scheer 2000, 19–21 und 33–34. Auf diese Weise wird auch der raffinierte und ausgefeilte Charakter des Gedichtes des Rufinus betont.

67 Ein Überblick über dieses Thema wird von Männlein-Robert 2007, 261–307 geboten. Vgl. auch Meyer 2007, 192–202; Squire 2010 und Floridi 2018.

68 Die erste ekphrastische Beschreibung innerhalb eines kultischen Kontextes geht auf die Θεαροί des Epicharmus zurück (Ath. 8,362B), wo sich zwei Besucher des Apollon-Heiligtums in Delphi zu den dort vorliegenden Widmungen äussern. Siehe Barbieri 2016, 222. Auch bei Rufinus ist mit ξόανον ein sakraler Kontext gemeint. Siehe *supra*, 155. Ähnliche Frauenabbildungen in einem heiligen Bereich sind in Nossis (A.P. 6,275, 353–354, 9,332, 604–605 = 5, 8–9, 4, 7, 6 G.-P.) und eventuell in Erinna (6,352 = 3 G.-P.) zu finden. Dazu vgl. Gutzwiller 2002, 90.

vität offenbart.[69] In der Hervorhebung der wahrhaftigen Merkmale dieser künstlerischen Reproduktionen, vermittelt durch die improvisierten Reaktionen der Frauen, bahnt sich die subtile Ironie des Herodas ihren Weg, der in den wahren γράμματα der künstlerischen Objekte auf die realistischen Eigenschaften seiner eigenen poetischen Technik hindeutet.[70]

In Theokrits *Eid.* 15 («Die Syrakusanerinnen») wird die akribische Präzision der Abbildungen auf den Leinwänden im Palast des Ptolemaios thematisiert, aus denen auch ihre Schönheit resultiert. So werden hier die Teppichbilder wieder mit dem Wort γράμματα gekennzeichnet,[71] das erneut auf das eigene Produkt des Dichters und dessen Eigenschaften hinweist.[72] Angesichts der Pracht dieser Wandteppiche drückt Praxinoa ihr Erstaunen aus und fragt eindringlich nach der Identität der Künstler,[73] die jedoch anonym bleiben. Anstatt sich mit einer genauen Beschreibung aufzuhalten,[74] fasst Praxinoa in einem gnomischen Ton die technische Fertigkeit zusammen, die in dieser Arbeit gezeigt wird (v. 83: σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος). Die Reaktionen der Frauen auf die Schönheit der anwesenden Kunstwerke werden von einem Fremden unterbrochen, der sie auffordert, zu schweigen, damit ein poetisches Lied für Adonis ungestört angehört werden kann (V. 100–144). Das Lied entfaltet sich, anders als die Beschreibung der Wandteppiche (V. 80–86), ohne Unterbrechungen und präsentiert sich in seiner ganzen performativen und ästhetischen Überlegenheit gegenüber den figurativen Künsten.[75] In beiden Texten bietet also die Nachbildung künstlerischer Artefakte den Anlass für eine poetologische Reflexion über die Bedeutung und die Möglichkeiten der poetischen im Verhältnis zur bildenden Kunst, die bei Herodas durch den ironischen Ton des Stückes etwas nuanciert bleibt, bei Theokrit wiederum agonale Züge annimmt.[76]

Was bleibt von diesem hellenistischen Diskurs bei Rufinus? Man hört nicht nur ein vages Echo, sondern es ergibt sich eine Neuinterpretation, in der Rufinus das Manko der Glyptik hervorhebt und das Potential der Dichtkunst zum Ausdruck bringt. Wenn bei den hellenistischen ekphrastischen Texten jede genaue Beschreibung künstlerischer Artefakte vermieden wird und vielmehr *topoi* einer

69 Eine tiefsinnige Analyse dieser Texte ist in Männlein-Robert 2007, 261–301. Vgl. auch Sens 2005, 206–207 zu finden.

70 Her. *Mim.* 4,24 und 73.

71 V. 81: ποῖοι ζωογράφοι τάκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.

72 Siehe auch Erinna 6,352,1 = 3 G.-P. (vgl. *supra*, 143, Anm. 5).

73 V. 80–81: ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι, / ποῖοι ζῳογράφοι τάκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.

74 Im Gegenteil steht hier die emotionale Auseinandersetzung der Rezipienten der Kunstobjekte im Mittelpunkt, deren Fertigkeit die grosse Bewunderung der Frauen hervorruft (V. 78–86). Dazu siehe *supra*, 143–144.

75 Zu den Eigenschaften dieses Gesanges siehe Männlein-Robert 2007, 294–300.

76 Es sei auch auf die Verbindung zwischen Kunst und Bildhauerei in der Sektion der *Andriantopoiika* des Poseidipp hingewiesen, wo eine Reihe von Kunstwerken mit einem ständigen Augenzwinkern zu den stilistischen Qualitäten des Werkes desselben Dichters aufgezeigt wird. Siehe *supra*, 144–145.

vielfältigen «rhetoric of viewing»[77] stets vorkommen, erweisen sich diese bei Rufinus als unmöglich. Denn es wird hier keine Statue beschrieben. Und diese bleibt auch von der Imagination ausgeschlossen, sondern befindet sich auf eine hypothetische Ebene beschränkt. Hier nämlich signalisiert Rufinus in dramatischer Weise, dass es nichts mehr zu sehen, sondern nur noch einen poetischen Text zu lesen gibt: seinen eigenen. In diesem Sinne erweist sich die erotische Erfahrung der Melite, die als Auslöser für das Lobepigramm des Rufinus galt, gleichzeitig auch als Anlass dafür, über die rhetorischen Möglichkeiten der Dichtkunst zu reflektieren. Denn die Unzulänglichkeit der bildenden Kunst scheint durch die Ressource der poetischen Sprache ausgeglichen zu werden.[78] Die Lob-Rhetorik der Frau wird daher neu funktionalisiert, sodass die sprechende Stimme über die explizite Bewunderung für die Schönheit der Melite auch eine gewisse Selbstgefälligkeit des Dichters spüren lässt.

Fazit

In Ermangelung einer Statue scheint Rufinus mit einem gewissen Grad an Provokation die Poesie gewissermassen ersatzweise zu bemühen, um die Schönheit seiner Frau zu feiern, ihre wesentlichen Merkmale zu definieren und ihr Andenken zu verewigen, bis sich eventuell ein Bildhauer findet, der seinem Appell folgt und seine Bitte um ein plastisches Pendant zu seinem Gedicht erfüllt. Mit diesem Gedicht steigt der Dichter nicht nur in eine alte Diskussion über den *Paragone* zwischen Kunst und Dichtung ein, sondern schafft einen hybriden Text, in dem verschiedene epigrammatische Gattungen koexistieren, nämlich die erotische und die (anti-) ekphrastische. Die ständige Präsenz der Dichterstimme, die sich mit ihren wiederholten Fragen an ihren fiktiven Gesprächspartner wendet, lässt jedoch die Hauptintention des Dichters leichter greifen. In der Tat beabsichtigt Rufinus nicht ausschliesslich, seine Geliebte zu loben, sondern auch die Gültigkeit und den ästhetischen Wert seiner Dichtung zu bekräftigen. Obwohl Rufinus' Epigramm dazu bestimmt war, in eine besondere, nämlich die erotische Kategorie von Epigrammen eingetragen zu werden, erweist sich die Gestaltung als derart komplex und raffiniert, dass sich dadurch die Grenzen jeder Klassifizierung auflösen und die ganze Neuartigkeit seiner poetischen Eingebung herausgestellt wird.

Michele Solitario, Philologisches Seminar, Eberhard-Karls-Universität, Wilhelmstr. 36, D-72074 Tübingen, michelesolitario@gmail.com

77 Goldhill 1994, 362.

78 Dazu siehe auch Mattiacci 2013, 217.

Literaturverzeichnis

A. Agnolon, «O artífice e o poeta: os epigramas plástico-eróticos de Rufino e a emulação nas artes», *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 34,2 (2021) (https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601768090001).

S. Barbantani, «Lyric in the Hellenistic period and beyond», in F. Budelmann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric* (Cambridge 2009) 297–318.

P. Bing, «Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus», *A&A* 41 (1995) 115–131.

A. A. Donohue, Xoana *and the Origins of Greek Sculpture* (Atlanta, Georgia 1988).

L. Floridi, «Αὐδὴ τεχνήεσσα λίθου. Intermedialità e intervisualità nell'epigramma greco», *Segno e Testo* 16 (2018) 25–54.

S. Goldhill, «The Naïve and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World», in S. Goldhill/R. Osborne (Hrsg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge 1994) 197–223.

K. Gutzwiller, «Posidippus on Statuary», in G. Bastianini/A. Casanova (Hrsg.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo* (Firenze 2002) 41–60.

K. Gutzwiller, «Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram», *American Journal of Philology* 125.3 (2004) 339–386.

K. Gutzwiller, «The Paradox of Amatory Epigram», in P. Bing/J. Bruss (Hrsg.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* (Leiden/Boston 2007) 313–332.

K. Gutzwiller, «Lyricism in Hellenistic Epigram», *Trends in Classics* 9.2 (2017) 317–338.

R. Höschele, *Verrückt nach Frauen. Der Epigrammatiker Rufin* (Tübingen 2006).

R. Höschele, «Corp(u)s rufinien. L'ecphrasis du corps féminin dans les épigrammes de Rufin», in É. Prioux/A. Rouveret (Hrsg.), *Métamorphoses du regard ancien* (Paris 2010) 137–154.

R. Kassel, «Dialoge mit Statuen», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 51 (1983) 1–12 (wieder gedruckt in Id., *Kleine Schriften* (Berlin/New York 1991) 140–153.

E. Kosmetatou, «Vision and Visibility: Art Historical Theory Paints a Portrait of New Leadership in Posidippus' Andriantopoiika», in B. Acosta-Hughes/E. Kosmetatou/M. Baumbach (Hrsg.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)* (Washington, DC 2004) 187–211.

W. Lapini, «Note posidippee», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 143 (2003) 39–52.

W. Lapini, «Note epigrammatiche (Mnasalca, Dioscoride, Meleagro, Rufino, Stratone)», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 138 (2010) 364–389.

I. Männlein-Robert, «Griechische Kunst und römischer Stil. Zum Eurotas-Epigramm des Philipp von Thessalonike (AP IX 709 = GP I 63)», *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 28a (2004) 35–48.

I. Männlein-Robert, «Epigrams on Art: Voice and Voicelessness in Hellenistic Epigram», in P. Bing/J. Bruss (Hrsg.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* (Leiden/Boston 2007) 251–271.

I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Heidelberg 2007).

S. Mattiacci, «Da ‹Kairos› a ‹Occasio›: un percorso tra letteratura e iconografia», in L. Cristante/S. Ravalico (Hrsg.), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV* (Trieste 2011) 127–154.

S. Mattiacci, «Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'ekphrasis nell'epigramma latino», *Prometheus* 39 (2013) 207–226.

D. Meyer, «The Act of Reading and the Act of Writing in Hellenistic Epigram», in P. Bing/J. S. Bruss (Hrsg.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* (Leiden/Boston 2007) 187–210.

H. Morales, «Fantasising Phryne: The Psychology and Ethics of ‹Ekphrasis›», *The Cambridge Classical Journal* 57 (2011) 71–104.

C. Neri, *Erinna. Testimonianze e frammenti* (Bologna 2003).

M. J. Osborne/S. G. Byrne, *A Lexicon of Greek Personal Names*, vol. II (Oxford 1994).

D. Page, *The Epigrams of Rufinus* (Cambridge 1978).

A. Petrovic, «‹Kunstvolle Stimme der Steine sprich!› Zur Intermedialität der griechischen epideiktischen Epigramme», *Antike und Abendland* 51 (2005) 30–42.

I. Petrovic/A. Petrovic, «Stop and Smell the Statue. Callimachus' Epigram 51 Pf. Reconsidered (Four Times)», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 51 (2003) 179–208.

J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology* (New Haven/London 1974).

F. Preißhofen, «Kunsttheorie und Kunstbetrachtung», in O. Reverdin/B. Grange (Hrsg.), *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.* (Genève 1979) 263–282.

E. Prioux, «Le nouveau Posidippe: une histoire de l'art en épigrammes?», in F. Le Blay (Hrsg.), *Transmettre les savoirs dans les mondes hellénistique et romain* (Rennes 2009) 275–292.

S. Reece, «Orality and Literacy: Ancient Greek Literature as Oral Literature», in M. Hose/D. Schenker (Hrsg.), *A Companion to Greek Literature* (Malden, MA/Oxford/Chichester 2016) 43–57.

T. S. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik* (München 2000).

G. Schwarz, *Die griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. im Spiegel der Anthologia Graeca* (Wien 1971).

B. Seidensticker, «Andriantopoiika», in B. Seidensticker/A. Stähli/A. Wessels (Hrsg.), *Der neue Poseidipp* (Darmstadt 2015) 247–281.

A. Sens, «The Art of Poetry and the Poetry of Art: The Unity and Poetics of Posidippus' Statue-Poems», in K. Gutzwiller (Hrsg.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book* (Oxford 2005) 183–205.

S. D. Smith, *Greek Epigram and Byzantine Culture. Gender, Desire, and Denial in the Age of Justinian* (Cambridge 2019).

M. Squire, «Reading a View: Poem and Picture in the Greek Anthology», *Ramus* 39.2 (2010) 73–103.

M. Squire, «Conceptualizing the (Visual) Art», in P. Destrée/P. Murray (Hrsg.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Malden, MA/Oxford/Chichester 2015) 307–326.

A. Stewart, «Posidippus and the Truth in Sculpture», in K. Gutzwiller (Hrsg.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book* (Oxford 2005) 206–225.

B. Szempruch, «Literary Commemoration in Imperial Greek Epigram: Niobe in the Living Landscape», *American Journal of Philology* 140.2 (2019) 227–253.

P. von Möllendorff, «Es war einmal ... ein Becher des Nestor. Probleme von Intertextualität und Intermedialität am Beispiel des Skyphos von Ischia», in U. Egelhaaf-Gaiser/

D. Pausch/M. Rühl (Hrsg.), *Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften* (Berlin 2011) 413–433.

M. Ypsilanti, «Literary Loves as Cycles: From Meleager to Ovid», *L'Antiquité Classique* 74 (2005) 83–110.