



LUND UNIVERSITY

Frusna ögonblick

Essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati

Gerding, Henrik; Brännstedt, Lovisa; Forsell, Renée

2018

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Gerding, H., Brännstedt, L., & Forsell, R. (Red.) (2018). *Frusna ögonblick: Essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati*. (Archaeology@Lund; Vol. 4). Humanistiska och teologiska fakulteterna, Lunds universitet.

Total number of authors:

3

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



Frusna ögonblick

Essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati

REDAKTÖRER | HENRIK GERDING, LOVISA BRÄNNSTEDT & RENÉE FORSELL

ARCHAEOLOGY@LUND4



Frusna ögonblick



Frusna ögonblick

Essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati

Redaktörer

Henrik Gerding

Lovisa Brännstedt

Renée Forsell



LUNDS
UNIVERSITET

Archaeology@Lund 4

Omslag, framsida. Anne-Marie i ett av Nationalmuseums förråd, Stockholm 2006.
Omslag, baksida. Anne-Marie i Pompeji 2008.
Frontespis. Anne-Marie nyanställd i antikprojektet på Nationalmuseum 1988.
Motstående. Anne-Marie i arbete på Antikmuseet, Kungl. Slottet, Stockholm 2003.
Samtliga foton Hans Thorwid.

Frusna ögonblick. Essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati

© Författarna

Humanistiska och teologiska fakulteterna
Institutionen för arkeologi och antikens historia

ISBN 978-91-88473-89-9 (tryck)
ISBN 978-91-88473-90-5 (elektronisk)
ISSN 1654-4463 (Archaeology@Lund)

Tryckt i Sverige av Media-Tryck, Lunds universitet
Lund 2018



Trycksak
2041 0903



Intertek

Media-Tryck är ett miljömärkt och
ISO 14001-certifierat tryckeri.
Läs mer om vårt miljöarbete på
www.mediatryck.lu.se

MADE IN SWEDEN ■■



Innehållsförteckning

Tabula gratulatoria	9
Förord	13
Upptäckter och missar i kariska klippgravar	15
<i>Paavo Roos</i>	
Om Carl August Ehrensvärds <i>Resa til Italien</i>	27
<i>Sten Åke Nilsson</i>	
Monumentet till kejsar Antoninus Pius i Rom – en andra återkomst	41
<i>Eva Rystedt</i>	
Att återfinna Trajanus historia i 1600-talsgipser och att återskapa ett Antikmuseum...57	
<i>Elisabet Tebelius Murén</i>	
8 juni: Anne-Marie, <i>Mens</i> och den goda tankeförmågan.....	61
<i>Ida Östenberg</i>	
Om väder och vind.....	67
<i>Jenny Wallensten</i>	
Greek chronography and the list of Roman magistrates.....	73
<i>Henrik Gerding</i>	
Abbreviated references or “ideal herms”: An abbreviated account.....	85
<i>Julia Habetzeder</i>	
Model servant, model master: The Temple of the Sun at Erddig Hall	105
<i>Monica Hellström</i>	
Om professor Anne-Marie Leander Touati	119
Bilder av Anne-Marie.....	123
Publications by Anne-Marie Leander Touati 1982–2018.....	131

Tabula gratulatoria

Torbjörn Ahlström, Landskrona
Brita Alroth, Uppsala
Johnny R. Bengtsson, Råå
Stina B-son Norling, Råå
Annette Berggren, Rom
Lars Berggren, Rom
Mats Bergman, Leksand
Susanne Berndt, Stockholm
Anna Blennow, Göteborg
Göran Blomqvist, Saltsjöbaden
Jerker Blomqvist, Lund
Karin Blomqvist, Lund
Susanna Blåndman, Stockholm
Katarina Botwid, Malmö
Yves Bourdet, Lund
Lovisa Brännstedt, Lund
Danilo Marco Campanaro, Lund
Astrid Capoferro, Rom
Anders Cullhed, Stockholm
Nicolò Dell'Unto, Lund
Ingrid Edlund-Berry, Austin, TX
Hedda von Ehrenheim, Stockholm
Anna-Stina Ekedahl, Helsingborg

Fredrik Ekengren, Malmö
Gunnel Ekroth, Stockholm
Kjell Ersarve, Lund
Fanni Faegersten, Lund
Fahlbeckska stiftelsen, Lund
Jane Fejfer, Saxo Institutet,
Københavns Universitet
Johan Flemberg, Sigtuna
Peder Flemestad, Köpenhamn
Renée Forsell, Lund
Henrik Gerding, Lund
Carole Gillis, Lund
Elisabet Göransson, Lund
Kristian Göransson, Rom
Marianne Gullberg, Malmö
Julia Habetzeder, Skilleby
Tilda Halvarsson, Lund
Isak Hammar, Lund
Martin Hansson, Gemla
Monica Hellström, Durham
Niklas Hillbom, Lund
Gunnel Holm, Lund
Mats Holmlund, Stockholm
Susan Hydén, Snogeröd

Tore Janson, Stockholm
Anders Jarlet, Lund
Magnus Jerneck, Lund
Lena Johannesson, Stockholm
Arne Jönsson, Lund
Arja Karivieri, Rom
Lars Karlsson, Uppsala
Lena Kristensson, Göteborg
Hans Kronning, Uppsala
Karin Kulneff-Eriksson, Lund
Fanny Kärfve, Malmö
Barbro Landén, Saltsjöbaden
Giacomo Landeschi, Lund
Lena Landgren, Lund
Björn Larsson, Råå
Lars Larsson, V. Nöbbelöv
Lena Larsson Lovén, Göteborg
Per Leander, Stockholm
Anita Lennerstedt, Lund
Michael Lindblom, Uppsala
Erika Lindgren Liljenstolpe, Tensta-
Forsa
Stefan Lindgren, Lund
Karin Lundqvist, Eslöv
Astrid M. H. Nilsson, Lund
Maria Nilsson, Halmstad
Sten Åke Nilsson, Hässleberga
Sven Nilsson, Malmö
Carl Nylander, Lund

Eva Nylander, Lund
Margareta Ohlson Lepscky, Rom
Deborah Olausson, Lund
Hampus Olsson, Malmö
Richard Olsson, Nacka
Inga Persson, Lund
Bengt Pettersson, Lund
Anders Piltz, Lund
Ulla Rajala, Stockholm
Annette Rathje, Saxo Instituttet,
Københavns Universitet
Stefania Renzetti, Rom
Paavo Roos, Råå
Mats Roslund, Lund
Lars Rydbeck, Lund
Eva Rystedt, Stockholm
Vassilios Sabatakakis, Lund
Nils Eric Sahlin, Lund
Eva Wahlberg Sandberg,
Drottningholm
Barbro Santillo Frizell, Falkenberg
Ann-Louise Schallin, Stavsås
Agneta Sederowsky, Malmö
Cajsa Sjöberg, Lund
Thomas Staub, Freiburg
Statsvetenskaplig tidskrift, Lund
Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond
Andreas Svensson, Hjärup
Svenska institutet i Rom

Marcus Svensson, Malmö
Elisabet Tebelius Murén, Stocksund
Hans Thorwid, Mariefred
Lena Tilly, Stockholm
Fredrik Tobin, Gråbo
Anna Tornberg, Löddeköpinge
Johan Vekselius, Lund
Gunhild Vidén, Göteborg
Jenny Wallensten, Athen

Erika Weiberg, Uppsala
Frederick Whitling, Lyngby
Helene Whittaker, Göteborg
Jes Wienberg, Lund
Örjan Wikander, Lund
Helene Wilhelmson, Lund
Johan Åhlfeldt, Lund
Ida Östenberg, Uddevalla
Eva Österberg, Lund

Förord

Denna bok är tillägnad professor Anne-Marie Leander Touati. Det är inte en festskrift i vanlig bemärkelse, och vi har därför valt att istället kalla den för vänbok. Längre var det osäkert när Anne-Marie skulle gå i pension (skulle hon gå i pension över huvud taget?) och utan den nödvändiga framförhållningen hamnade vi i ett läge där en storslagen festskrift inte kunde framställas i tid. I stället valde vi att arrangera ett symposium där vänner och kollegor kunde samlas för att tillsammans med henne lyssna till föreläsningar, hyllningar och hälsningar – förhoppningsvis som en fullständig överraskning för festföremålet (i skrivande stund är det ännu oklart om hon anar något). Denna lösning speglar kanske Anne-Maries kynne bättre; det personliga engagemanget, den intellektuella närvaron, stundens ingivelse. Men formatet innebär också begränsningar: Alla som ville kunde inte delta med presentationer, utan endast ett begränsat antal inbjudna talare. Många hade inte heller möjlighet att komma till symposiet. Samtidigt ville vi gärna att Anne-Marie skulle få med sig ett mer bestående minne, en möjlighet att återkomma till föredragen och kanske dröja vid någon detalj. Därför denna vänbok, som samlar de flesta av presentationerna som hölls på gamla Classicum i Lund den 8 juni 2018.

Anne-Marie har betytt mycket för antikens kultur och samhällsliv och institutionen i Lund. Genom en mångsidig och framgångsrik karriär har denna plats utgjort en fast punkt. Anne-Marie doktorerade vid Lunds universitet 1987 och efter en tid i självvald exil återvände hon som forskarassistent 1995. Efter ytterligare en längre frånvaro återvände hon på nytt 2010, denna gång till rollen som professor och ämnesföreträdare. Genom sitt skarpa intellekt, sin starka drivkraft och sina många initiativ har Anne-Marie bidragit till att utveckla såväl forskning som undervisning vid Institutionen för arkeologi och antikens historia, inte minst fortsättningskursen i antikens kultur och samhällsliv.

Som lärare och handledare är Anne-Marie engagerad och alltid intresserad av att fördjupa den pågående diskussionen. I synnerhet har hon vitaliserat det högre seminariet, eller forskarseminariet, vilket Anne-Marie alltid värderat högt och betraktat som en central del i forskarutbildningen. Hennes innovativa och pedagogiskt framsynta inslag i seminarieverksamheten att till doktoranderna dela ut olika uppgifter för att bibringa dem empiriska insikter och konkreta erfarenheter går tillbaka ända till 1995, då hon för en tid ledde seminariet i Lund i väntan på att en ny professor skulle tillsättas. Men inte bara doktoranderna har fått arbeta, under Anne-Maries ledning har vi alla bildats. Genom att låta seminariet tillsammans utforska

olika temata har vi, under en och samma termin, rört oss från en skärva av ett kärl, tillverkat av den kände grekiske vas målaren Exekias, och den idévärld det rymmer till synen på jubileum under antiken. Utan att på något sätt ta lättvindigt på det vetenskapliga hantverket har Anne-Marie uppmanat, och utmanat, oss att tänka bortom det invanda.

Anne-Maries energi och förmåga till nytänkande har också präglat Svenska Pompejiprojektet. Som projektledare har hon alltid varit öppen för nya idéer och utnyttjat de metoder som den digitala utvecklingen har fört med sig. Att låta all dokumentation finnas tillgänglig via *open access* är ett exempel på detta. Nästa steg var att ta till vara de möjligheter som digital dokumentation och bearbetning gav i form av 3D-modeller och rekonstruktioner, vilka går att beskåda på projektets hemsida. Denna hennes förmåga har gjort att projektet utvecklats från att vara ett traditionellt dokumentationsprojekt till ett projekt i framkant inom Pompejiforskningen. Sist men inte minst: En lika viktig egenskap är Anne-Maries förmåga till empati och omtanke om projektets medarbetare. Hennes oförtröttliga arbete för att finna finansiering, och därmed möjlighet för att kunna driva arbetet vidare, vittnar om detta.

Bokens olika bidrag följer en kronologisk ordning utifrån hur länge (vi tror att) Anne-Marie har känt de olika författarna. I anslutning till bibliografin bifogas en text som försöker sammanfatta hennes långa och innehållsrika karriär inom universitetsvärlden. Alla bilder av festföremålet är tagna av Hans Thorwid, Pompejiprojektets mångåriga fotograf. Det är vår förhoppning att Anne-Marie, nu när hon slipper utvärderingar, budgetmöten och schemaläggning, i vänboken kan finna inspiration till framtida forskning. Det är också vårt sätt att tacka för hennes engagemang i ämnet, i institutionen och i oss som kollegor.

Lund den 23 maj 2018

*Henrik Gerding
Lovisa Brännstedt
Renée Forsell*

Upptäckter och missar i kariska klippgravar

Paavo Roos

År 1972 befann jag mig i Kaunos för att syssla med fynden från mina klippgravar, som av administrativa orsaker skulle komma i en andra del av min avhandling.¹ Expeditionen hade inbjudit några svenska studenter att delta, och bland dem befann sig Anne-Marie. Det blev ingen klippgravsforskning i Kaunos men vi fick tillfälle att göra några utfärder och se en del gravar på andra håll i Karien och det angränsande Lykien (*Fig. 1*).

Vi skall stanna vid klippgravarna en stund och se på ett par från olika platser. Klippgravar är ju ofta lätta att urskilja även på långt håll, men det är ofta lätt att missa en del detaljer, såsom vi skall se. Klippgravarna i Kaunos är ju synliga på långt avstånd (*Fig. 2*), så långt att de dyker upp i bildsviter på Wikimedia även när man letar under andra orter som i Fethiye (Telmessos). Där finns den s.k. Amyntasgraven (*Fig. 3*), som är en symbol för orten och kan ses från hela staden, som den turkiske riksantikvarien skrev en gång. Det stämde nog för 50 år sedan när Fethiye hade 8 000 invånare; sist jag var på platsen var siffran 140 000 som till stor del bor i högre hus än då och då är det nog annorlunda. På 1840-talet var fransmannen Charles Texier i Fethiye och studerade graven – men han var inte den förste som gjorde det.² Utöver att studera själva graven ägnade han sig också åt de talrika namnen som besökare hade huggit in på graven och konstaterade att en del var engelska men de flesta franska och inga från före 1780. Nu är ett av de mest synliga namnen hans eget, inhugget över dörröverstycket, flera meter över pronaosgolvet, vilket han dock inte nämner.

Beträffande dörröverstycket är det vackert dekorerat med målade äggstavar och lotus-och-palmettfriser. Det säger emellertid Texier inget om, och den österrikiska expedition som studerade Lykien en generation senare förebrår honom för att ha

¹ Roos 1972; 1974.

² Texier & Pullan 1849, III 188f.

missat bemålningen i sin beskrivning av graven (och dessutom också för att ha läst fel på namnet som graven är uppkallad efter).³

Jag skall emellertid inte förebrå Texier för att han har missat en målad dekoration på ett dörröverstycke. Jag har också ett målat dörröverstycke på en grav i Kaunos (*Fig. 4*). Det finns skulpterade dörröverstycken på klippgravar också men aldrig i kombination med målning, det är antingen eller. Det är den här graven som har rester av en målad äggstav på dörröverstycket som jag hade studerat noggrant mer än en gång utan att se bemålningen men lyckades upptäcka den i tid för publicerandet. Egentligen borde det inte vara en äggstav eftersom det är en dorisk grav (vilket är mycket sällsynt), och äggstavar hör knappt hemma i dorisk ordning. Men det är väl så i kulturens randområden – *so what?*, grekisk som grekisk.

För nästa nedslag flyttar vi till centrala Karien. Vad orten med dessa gravar hette under antiken är litet oklart, bl.a. är Kyllandos och Thera föreslagna, och just nu verkar det som om Thera ligger bäst till. På sätt och vis är det oklart också vilken modern ort det är frågan om. Ruinerna ligger inte i ett samhälle utan ute i terrängen, och beroende på från vilket av tre tänkbara håll man kommer till platsen kan resenärerna lämna olika uppgifter om vid vilken by den ligger, och ändra tidigare uppgifter.

På 1890-talet åkte två engelsmän, Paton och Myres, omkring och bedrev forskning i stora delar av Karien (dock inte i Kaunos). De nämnde klippgravar och diverse andra lämningar på ett antal platser, och publicerade dessutom ett appendix med inskrifter.⁴ De nämner ett exempel på en fin grav vid en namnlös stad mellan Ula och Yenidje med en inskrift NO under cyman.⁵ Paton hade redan på 80-talet besökt platsen och publicerat en kort notis om den och tagit ett foto och gjort en beskrivning och skickat till en kollega som höll på med ett stort verk om antik konst; denne satte emellertid inte in graven i Kariensnittet och förklarade senare att han inte visste vad han hade gjort av materialet. Så man fick inte veta närmare hur graven såg ut. Platsen besöktes både före första världskriget och under mellankrigstiden av olika forskare, men ingen beskriver gravarna eller säger direkt vilken som är Patons grav och ingen kommenterar hans inskrift NO. Laumonier som utforskade delar av Karien på 1930-talet säger att inskriften är från Yenidje och inte från Ula, vilket verkar tyda på att han har sett den även om han inte uttrycker det.⁶

På 1950-talet åkte två andra engelsmän, Bean och Cook, omkring i Karien, Bean bl.a. många somrar i Kaunos. De förbryllades av notisen om graven nära Yenidje med inskriften NO som de inte kunde hitta. De tog emellertid kontakt med Myres och genom att studera Patons och hans inbördes brevväxling fick de klart för sig att det

³ Benndorf & Niemann 1884, 40f., fig. 29.

⁴ Paton & Myres 1896.

⁵ Ibid. 260.

⁶ Laumonier 1934, 344.

var frågan om ett tryckfel: Det skulle inte alls stå inskriften NO utan inskriften NO 9, d.v.s. inskrift nr 9 i deras inskriftslista i artikeln.⁷ No 9 i inskriftslistan, som bara ger namnet Nikonos Apollonidou, uppges finnas över dörren till en grav nära Ula medan den i gravbeskrivningen anges som NO och uppges finnas under cyman på graven mellan Ula och Yenidjé. Kan det betyda samma sak? Till råga på allt har Paton tidigare sagt att inskriften (vars lydelse han då inte anger) finns på arkitraven på en grav.⁸ Kan det också betyda samma sak? 'På arkitraven' låter som det skulle vara en naturlig plats för en inskrift, men i själva verket är det inte alls så. Inskrifter på lykiska eller kariska gravar brukar inte förekomma på arkitraver utan snarare på dörrar eller pronaosväggar. På arkitraver i Karien hittar vi knappt inskrifter före romersk tid förutom t.ex. på andronerna i Labraunda där de alltså utgör en nyhet. Men byggherrarna i Labraunda har alltid varit litet egna.

Men vad är det då för grav? Mellan Ula och Yenice (som namnet nu stavas) finns de här gravarna (*Fig. 5*) som många har nämnt, bl.a. jag, men efter 1900 har ingen sagt att det finns en inskrift på just dem; Bean och Cook har inte antytt att de har sett inskriften och har inte direkt sagt att de har identifierat graven där den finns. Den tyska översikten över inskrifter från Anatoliens städer återger inskriften som från nära Ula enligt Paton & Myres men som från Yenice enligt Laumonier.⁹ Först den franska topografiska expeditionen vid millennieskiftet, som i sin epigrafiska genomgång rapporterar inskriften som belägen på dörröverstycket, beklagar att den inte har kunnat återfinnas och undrar om monumentet kan ha blivit förstört.¹⁰ Den topografiska genomgången noterar att inskriftsgravens i alla fall inte är deras grav A, alltså den vänstra av de här två.¹¹ Men det är precis vad den är (men de har kanske bara letat på dörröverstycket och inte på arkitraven).¹² Jag hade tänkt visa er ett foto av inskriften här på arkitraven (*Fig. 6*), men det är med den som med det indiska repticket, som man lär kunna se om man har tur, men om man försöker fotografera det får man inget på bilden. I alla fall har Nikon Apollonides' son efter över 100 år hittat tillbaka till sin grav.

Vårt sista nedslag blir i Tabai i NÖ Karien. Att Tabai blev den moderna orten Tavas var inget problem från början, men så strulade turkarna till det. Köpingen Tavas var huvudort för en provinsdel men låg litet avlägset på en återvändsgränd, så man degraderade Tavas och flyttade huvudortsvärdigheten till en annan ort – och flyttade med namnet. Så namnet Tavas tillföll en annan ort (som naturligtvis redan

⁷ Paton & Myres 1896, 219; se Bean & Cook 1957, 71 n. 54.

⁸ Paton 1888, 328: "On the architrave is cut the name of the owner".

⁹ Blümel 1991, 160f. nr 711.

¹⁰ *HTC* 2001, 174f. nr 54.

¹¹ *Ibid.* 40.

¹² Se Roos 2006, 37.

hade ett annat namn) och Tabai fick heta Kale – borgen – i stället, till förtret för senare forskare som sysslar med topografiska undersökningar.

Borgen hyste stadsbebyggelse långt fram i tiden och blev sedan kasernområde men är nu tämligen övergiven (*Fig. 7*). Under kanten längs sydsidan som vi ser här finns ett antal klippgravar, ganska sena men med varierande intressanta detaljer.¹³ En grav har haft en enda kolonn, vilket är ovanligt. En har två halvkolonner, vilket är ännu ovanligare. Dessutom har den stuckdetaljer på arkitraven. En har en inskrift i stora bokstäver på båda sidor av dörren, en inskrift som man inte kan missa. En har två sköldar i relief på pronaosväggen (*Fig. 8*); sköldar brukar man annars ibland stöta på i tympanon och då oftast en enda.

Men vänta – har inte graven fler ovanliga detaljer? Är det inte något konstigt med tröskeln också? Är den inte litet högre framtill längst till vänster? Jo visst är den det (*Fig. 9*). Och inte bara det, den putar ut framåt också på samma ställe. Längre till höger finns också utbuktningar som påminner om en relief, men vad föreställer den? Är det inte ben till höger, bakben, och i så fall ett huvud till vänster? Visst är det så, ett frontalt huvud, och under det ser vi något; i så fall är det väl ett exemplar av det vanliga motivet med ett lejon som angriper ett bytesdjur, t.ex. en tjur, eller har ett tjurhuvud under sig (*Fig. 10*). Lejon, med eller utan bytesdjur är vanliga motiv i samband med gravar, och då oftast i tympanon eller bredvid graven. Men som tröskel, så att man kan trampa på lejonets man när man går genom dörren – det väntar man sig nog knappt. Varför skulle man riskera att trampa på ett lejons nacke när man stiger in (eller ut) i en grav? Dessutom ett lejon som är fullt upptaget och skulle störas mitt i maten? Frågan är om någon någonsin märker det när han kliver över tröskeln. Var lejonet tydligare synligt under antiken – nu tycks ingen lägga märke till det? Där får vi något att fundera på, nu när vi har råkat upptäcka det.

¹³ En del av dem behandlas av Robert 1954, 85f., pl. 12.

Litteraturförteckning

- Bean, G.E. & J.M. Cook 1957. 'The Carian coast III', *BSA* 52, 58–146.
- Benndorf, O. & G. Niemann 1884. *Reisen im südwestlichen Kleinasien* I. *Reisen in Lykien und Karien*, Wien.
- Blümel, W. 1991. *Die Inschriften der rhodischen Peraia* (Inschriften griechischer Städte Kleinasiens, 38) Bonn.
- HTC 2001. *Les hautes terres de Carie sous la direction de P. Debord et E. Varinlioğlu* (Ausonius Publications. Mémoires, 4) Bordeaux.
- Laumonier, A. 1934. 'Inscriptions de Carie', *BCH* 58, 291–380.
- Paton, W.R. 1888. 'Ceramic gulf', *CLR* 2, 328–329.
- Paton, W.R. & J.L. Myres 1896. 'Karian sites and inscriptions', *JHS* 16, 188–271.
- Robert, J & L. Robert 1954. *La Carie. Histoire et géographie historique avec le recueil des inscriptions antiques* II. *Le plateau de Tabai et ses environs*, Paris.
- Roos, P. 1972. *The rock-tombs of Caunus* 1. *The architecture* (SIMA, 34:1), Göteborg.
- Roos, P. 1974. *The rock-tombs of Caunus* 2. *The finds* (SIMA, 34:2), Göteborg.
- Roos, P. 2006. *Survey of rock-cut chamber-tombs in Caria* 2. *Central Caria* (SIMA, 72:2), Göteborg.
- Texier, Ch. & P. Pullan 1849. *Description de l'Asie Mineure* III. Paris.

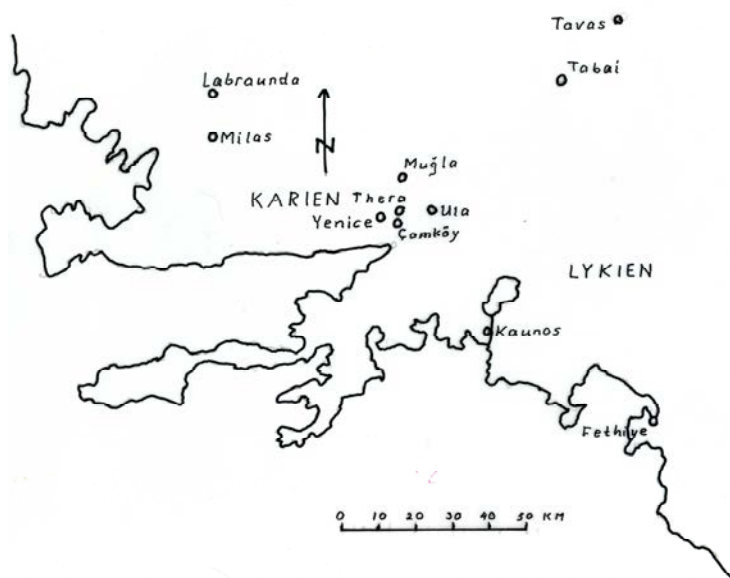


Fig. 1. Karta över delar av Karien och Lykien. Paavo Roos.



Fig. 2. Den väl synliga och ofta avbildade gravgruppen i Kaunos. Foto Paavo Roos.



Fig. 3. Den s.k. Amyntasgraven i Fethiye. Foto Paavo Roos.

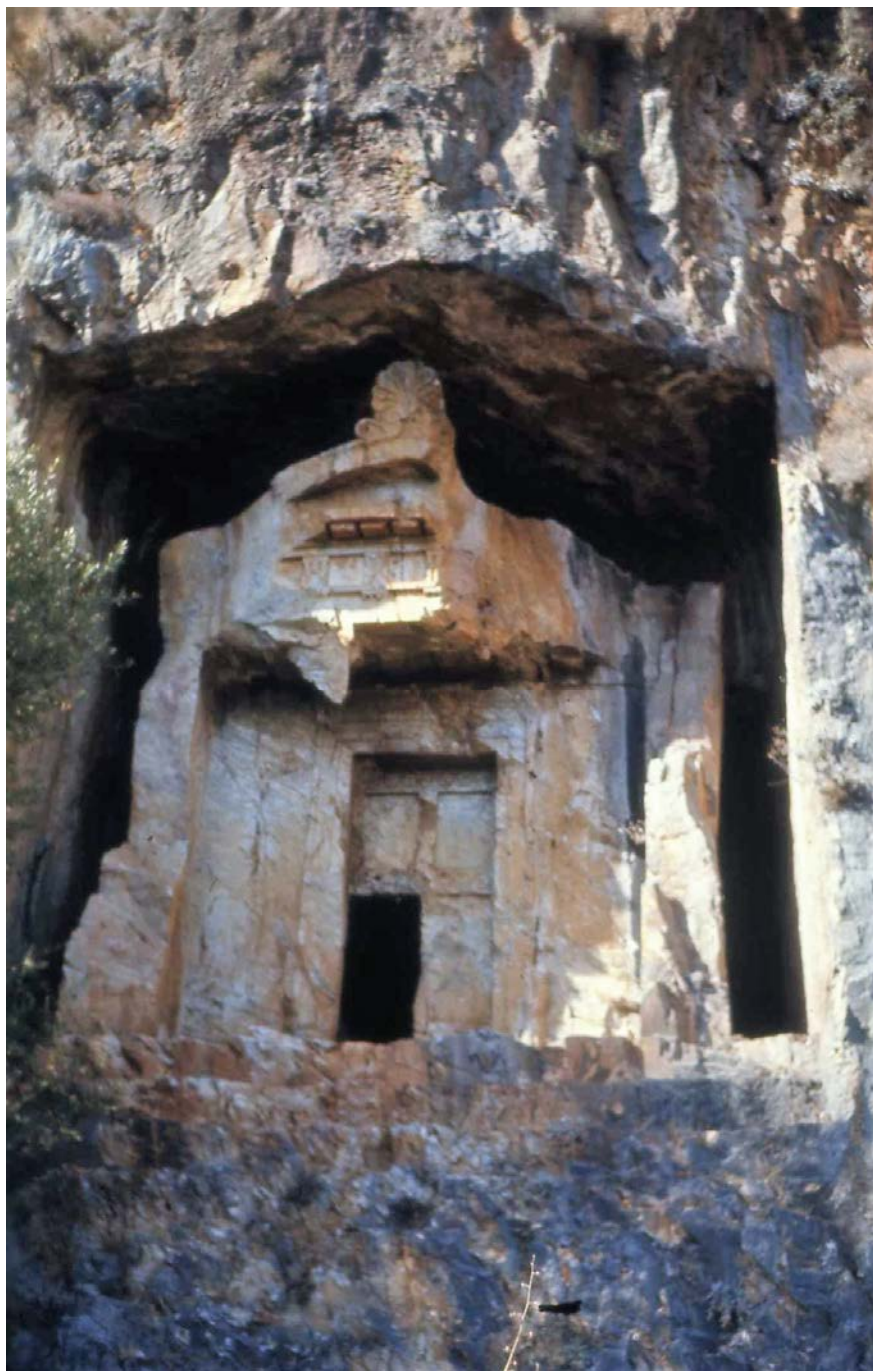


Fig. 4. Dorisk klippgrav i Kaunos. Foto Paavo Roos.

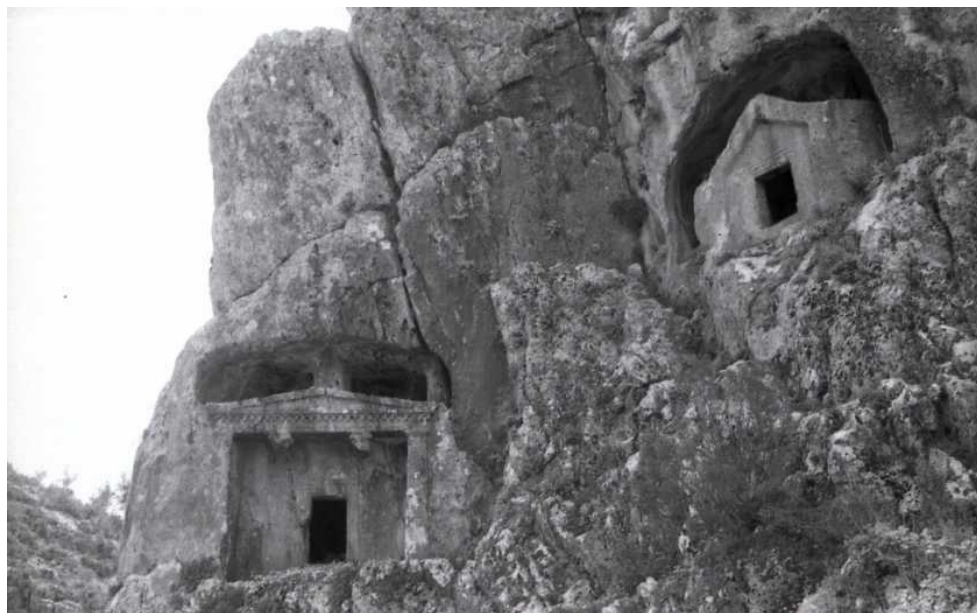


Fig. 5. Två klippgravar i Thera. Foto Paavo Roos.



Fig. 6. Del av den kontroversiella graven i Thera. Foto Paavo Roos.



Fig. 7. Tabai från söder. Gravarna ligger strax nedanför platåkanten. Foto Paavo Roos.



Fig. 8. Grav i Tabai med två sköldar i relief på pronaosväggen. Foto Paavo Roos.



Fig. 9. Tröskel i graven med sköldar på pronaosväggen. Foto Paavo Roos.

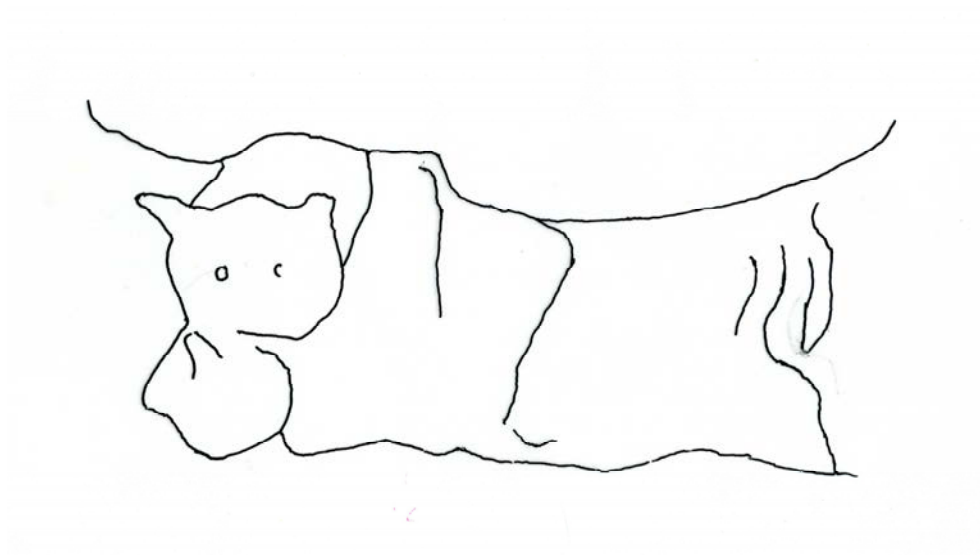


Fig. 10. Teckning av lejon med tjurhuvud på tröskelrelief. Paavo Roos.

Om Carl August Ehrensvärds

Resa til Italien

Sten Åke Nilsson

Efter Augustin Ehrensvärds död 1772 vidtog en tid av träget arbete för sonen Carl August. Han fullföljde nu sin militära karriär och blev slutligen överste i arméns flotta. Han var aktiv vid Gustav III:s statsvälkning och dekorerades för sina insatser. I samtida dagböcker framställs han som ett kvickhuvud i societetslivet, men hans vardag tycks rätt enahanda. Det är i denna situation han träffar Sergel.

Johan Tobias Sergel var en av de första långtidsstipendiaterna som Konstakademien i Stockholm skickade ut i Europa. Han gav sig av 1767 och gjorde sig snabbt ett namn i Rom. Redan 1770 slog han igenom med sin ”makalösa faun”. Han stannade till i Paris under hemresan och valdes då till agré i den franska Konstakademien. Återkomsten till Sverige sommaren 1779 omgavs med stora förväntningar. Mest otålig var Gustav III, som kallade Sergel till Drottningholm där han presenterades av överintendenten Adelcrantz den 5 juli. Några dagar senare for kungen in till Stockholm för att besöka Sergel i hans ateljé och fick då en första glimt av Apollon, gruppen Amor och Psyke och den beundrade Faunen.

Det är Carl August Ehrensvärds kusin Gustaf Johan som rapporterar detta i sin dagbok. Det är säkerligen också han som förmedlar kontakten med Sergel. De blir vänner för livet.

I denna krets diskuteras *den stora resan*. Carl August ser möjligheten att bryta upp ur sin enahanda tillvaro och ansöker om permission. Kusinen Gustaf Johan noterar:

Översten vid arméns flotta greve Ehrensvärd erhöll Hans Majestäts tillstånd att på tvenne år göra en utrikes resa. Hans tanke lär vara att leva i det härliga Italien, se och beundra konsterna i sin höjd och glömma all den ledsnad som vårt i alla delar kalla Norden medför.

Den stora resan

Carl August kom iväg på försommaren 1780. Det började med en sjöresa till Le Havre, och sedan väntade Paris. Här såg han och kritiserade skulpturer av mästare som Houdon och Pigalle, men han tog sig ganska snabbt genom Frankrike för att i september inträffa i Rom. Det var Sergel som hade rätt honom till detta, och när han väl anlänt väntade honom ett brev från den nya vännen, som målade upp sin saknad i en uttrycksfull bild med kommentaren:

Se, nu är ni i Paradiset ... ser ni inte vilket lugubert intryck som betäcker mitt stora runda ansikte, som visar ledsnaden över er avresa.

Efter ankomsten tog Ehrensvärd genast kontakt med Louis Masreliez. I jämförelse med Sergel var denne en tillbakadragen lärd. Sergel har tecknat honom på vandring, med romersk kappa och hatt. Masreliez var något yngre än Ehrensvärd. Han hade rest ut via Paris 1769 och först uppehållit sig ett par år i Bologna. Han var primärt historiemålare men sysslade efterhand alltmer med dekorativa kompositioner. Han visste hur man skulle ta sig fram till samlingar och monument, och han hade ett välförsett bibliotek. Masreliez blev Ehrensvärds mentor under studierna i den eviga staden, och de gjorde också utflykter tillsammans till platser som Carprarola, Orvieto och Neapel, men längre söderut följde han honom inte. Här kan man spåra en skiljelinje mellan mästare och elev. Ehrensvärd skulle omfatta en mera radikal klassicism.

Under studietiden i Rom började Ehrensvärd föra anteckningar. Det skedde inte systematiskt. Han började på en romersk dagbok, som aldrig blev särskilt utförlig. Vissa iakttagelser hade han förstås redan gjort på vägen, och när han skriver att norra delen av Italien liknar ”en platt trädgård, överallt lika jämnt uppbrukad” får man intrycket av att detta var en aha-upplevelse, som blev bestående. Från Turin har vi både en anteckning och en teckning. Det står:

Hans ögon befriades nu från Alpiska bergen, de äger fågring på långt håll, men mitt ibland dem röner man en känsla av förödelse.

Teckningen visar utsikten norrut och har påskrifterna *Les alpes* och *Vigne de la Reine* (Fig. 1).

De mest utförliga litterära vittnesbörden finns i breven hem till modern, grevinnan Elisabeth Ehrensvärd, samt till vännen Masreliez när de befinner sig på olika ort under tiden i Italien. Även med kusinen Gustaf Johan uppehåller han en fortlöpande korrespondens. Det framgår av breven, att Ehrensvärd i början av mars 1781, strax efter karnevalen, ger sig av från Rom. Han har mått illa under vintern. Väl utanför stadsportarna möter han ljummare vind:

... knappt utom dess ägor såg jag vackert och friskt folk, städer, byar och landsväg myllrande av små barn, alla som blommor; här börjar det vackraste av Italien ...

Breven fylls av entusiastiska beskrivningar av den djupa södern. Han ser citroner och apelsiner mogna på träden och gör jämförelser med den karga hembygd han lämnat: "Aloë växer som våra enbuskar bland stenarna".

Ehrensvärd ser sig om i Neapel men har bråttom att komma vidare. Den 3 april är han redan på Sicilien och den 13 på Malta. Han gör en liten teckning i brevet till modern som visar det ekipage han använt för att på säkraste sätt från Palermo ta sig till Agrigento, en bärstol mellan två åsnor och en tungt beväpnad ryttare i spetsen för processionen (*Fig. 2 & 3*).

I fortsättning använder han båt, en *speronara*, för transporter. Med hjälp av ett lag raska roddare och det lilla fartygets sprisegel stryker han efter besöket i Valetta längs östkusten av Sicilien för att då och då göra strandhugg, i Siracusa, Cattania och La Brocca – därifrån får han en första vy av Etna. Han är överväldigad av bergets storlek. I jämförelse med Vesuvius är denna vulkan en jätte och ger ifrån sig "kolsvart rök som från en eldsvåda".

Efter Messina passeras Scylla, och därifrån går resan med *speronaran* vidare till Neapel. De antika lämningarna han sett får inte utrymme i brevet, men han framhåller Prins Biscaris kabinett, "som då det gäller Etruskiska vaser är det vackraste i världen". I ett annat brev från Neapel ställt till Louis Masreliez berättar han vidare om Sicilen och sitt "offer för konstens nöjen i Le Temple de La Concorde" och att han funderar på att skaffa sig ett par etruskiska vaser. Han har nu också hunnit besöka Pompeji i sällskap med Olof Tempelman, nybliven arkitekturprofessor vid Konstakademien i Stockholm.

Men det finns i postförsändelsen också många brev från Sverige, och Ragnar Josephson menar att han i denna bunt hittar ett av sådan vikt att det ändrar hela Ehrensvärds "resesystem". Han hade haft planer på att snart ge sig hem, men nu beslutar han sig för att stanna ytterligare ett helt år för att förbereda sig för en ny livsuppgift. Brevet, från Sergel, finns inte bevarat, men hur som helst kan Ehrensvärd i september 1781, då han är tillbaka i Rom, förklara för sin mor att det Sergel sagt gäller ställningen som överintendent. Denna skulle tillfalla honom då Carl Fredrik Adelcrantz pensionerades.

För att fullt förstå tyngden i förslaget måste man känna till att överintendenten hade en central roll i det svenska kulturlivet, och det var i hög grad Adelcrantz som stärkt positionerna. Överintendenten var från början knuten till bygget av Stockholms slott, men hans uppgifter hade efterhand vidgats till att också omfatta ärenden rörande byggnader som uppfördes runt om i landet för allmänna medel. Han skulle granska ritningar till landshövdingeresidens och kyrkor, militära boställen, broar och fyror. Som vi sett var överintendenten också preses i Konstakademien och kunde från denna position styra utbildningen och förnyelsen.

Även Masreliez och kusinen Gustaf Johan informerades om planerna och reagerade med entusiasm. Utfallet blev, som vi ska se, ett helt annat – men under de år som närmast följde tänkte och arbetade Ehrensvärd under dessa förutsättningar.

Ehrensvärd fördjupar sig således i studier. Han rapporterar från Rom att sommarhettan ökar, men till skillnad från alla andra finner han sig tillrätta: ”jag som frusit mig så ofta ledsen i Sverige mår rätt väl”. Det är nu inga större festligheter som stör och han arbetar lugnt vidare från morgon till kväll, även under siestan. Under juldagarna återvänder han till Neapel. Med på denna resa finns en äldre fransman, Neufville, som Ehrensvärd ofta träffat i Rom, och som han räknar som en auktoritet då det gäller den arkaiska grekiska arkitekturen. De fortsätter tillsammans till Paestum. Ehrensvärd skriver sedan till Masreliez:

Jag har mycket att berätta, jag har varit i Paestum. Vi hade vackert väder och lång väg, men på stället ganska kort tid, emellertid för att mäta av templen fodrades ganska många dagar och drygt besvär, för att mäta får man lov att mäta över allt och behövdes det ställningar över allt. De gamla har som vi haft irregulariteter och variationer. Metoperna syntes inte vara kvadratiske, kolonnerna tycktes ”svälla”, triglyfen verkade inte sitta på hörnet etc. etc.

En lavyr av Ehrensvärd gjord på platsen visar deras ansträngningar att komma till rätta med problemen; kolonnskriften har nämligen en särskilt tydlig ”ansvällning” eller *entasis*, och en lika kraftig *ekinus* ovanför (Fig. 4). Att templen inte är ensidigt matematiskt bestämda utan har en visuell/dynamisk uppbyggnad är en erfarenhet som Ehrensvärd delar med sina generationskamrater. Han hänvisar fortsättningsvis till den diskussion som pågår:

Gubben Neufville med vilken jag från morgon till kväll disputerat om L’Ordre Dorique Grec fann templen så vackra att dispyten har fallit. Vad har det för värde att prisa vår ritarkonst, han hade sett 20 tempel graverade, i samma stil, men när man inte ritar själv förstår man inte ritning. Han fick se dem i naturen och spöket försvann, han trodde få se tungt och han skrek själv *Élégance*. När han kom hem ville han skära fötterna av alla romerska kolonner; jag ser, sa han, när man gör ritning till kolonner skall man rita dem långa och bygga dem korta ...

Ehrensvärd ställer oss med dessa rader mitt i strömmen, i den förändring som sker då man bryter upp från det gamla vitruvianska formsystemet. Till och med Palladio känns oren i detta skede. Den grekisk/doriska ordningen rycker fram som det enda tänkbara alternativet.

Förändringen förutsätter ett nytt synsätt; upplevelsen är inte bestämd på förhand, det är betraktarens öga och känsla som faller avgörandet. Här är Ehrensvärd på linje med samtida teoretiker som Nicolas Le Camus de Mézières och Francesco Milizia, som vi vet att han läst. Han anknyter också till en tänkare som David Hume som i *The*

Standard of Taste låter sinnesintrycken komma i första hand: "Beauty is no quality in things themselves; It exists merely in the mind which contemplates them."

Paestum blev den viktigaste stationen på Ehrensvärds resväg. Därifrån ledde tankarna tillbaka till Agrigento och framåt mot den tunga arkitektur som han skulle arbeta vidare med efter hemkomsten. Han har hittat sitt ideal. Redan i Norditalien noterar han att han också hittat en meningsfrände i den danske arkitekten Peter Meyn som han råkar i Bologna, "han sätter kolonner utan baser".

Men Ehrensvärds intresse ligger inte bara i den arkitektoniska formen. Han studerar också landskapet omkring och de människor som skapat de fulländade monumenten. Här finns en vacker hyllning till Italien i den slutliga versionen av texten:

Vägen ifrån Neapel till Salerno och trakten till La Cava är vacker på ett stort sätt, man blir lycklig över att se världen bebodd, vid La Cava börjar fälten åter brytas i berg, klipporna kastades åt skyarna, och stora vattenfall störtade under vägarna, men överallt rådde en fruktbar stillhet. När man kommer över en bergsrygg får man havet och en annan teater.

Redan på Sicilien hade Ehrensvärd spårat det antika inflytandet i den samtida, folkliga bebyggelsen; han noterade "ett helt nytt byggnadssätt på byar och små städer". Samma sak här kring Neapel, enkel vardagsarkitektur kännetecknad av rena odekorerade murar utan markerade fönsteröppningar och låga tegeltäckta tak. Senare kritiker har observerat likheten med den svenska modernismen. Enkelheten och traditionen präglade också klädedräkten. Männen gick med "antika skoplagg" och kvinnorna bar "otillskurna kläder". Ehrensvärd visade på en instruktiv plansch i vilken ordning de tog på dräkten, "särken först" osv. Det som särskilt glädde honom var att han i denna del av Italien inte såg några snörliv i bruk. Snörlivet var rent av fördärligt, menade han. Det förvandlade kroppen till en annan kropp. Det var ett avsteg från det naturliga och vackra.

Ehrensvärd tyckte att han fått inblick i en ny värld under sin tid i Neapel. När han återvände till Rom fann han vid jämförelsen att det inte var en vacker stad men att den imponerade genom sina klassiska monument. Det var framför allt Cestiuspyramiden och Pantheon som motsvarade hans ideal, och här gjorde han nya jämförelser, mellan Peterskyrkan och Etna! Peterskyrkan var ett misslyckat byggnadsverk. Det visade hur fel arkitekten kunde hamna om han inte följde naturen:

Naturen har gett oss stora berg till mönster för stora massor [...] när naturen lägger en stor massa sker det ej allenast i sammanhang med materiens egenskap, utan också med massans mängd, och hon gör ett stort berg helt annorlunda än ett litet.

Peterskyrkan skulle enligt Ehrensvärds sätt att se haft en jämnare kontur, ungefär som Etna. Här var modellen för en byggnad i stor skala. Och då det gällde kupolen var

Pantheon den självklara förebilden. Denna utgjordes av ett enda väldigt skal, en halvsfär som i sin tur var innesluten i en cylinder. Det vart ett stabilt bygge som stått tämligen oförändrat sedan antiken. Interiören hade visserligen berövats sin ursprungliga bronsutsmyckning och attikan en del marmor, men för Ehrensvärd var dessa förluster snarare till fördel för byggnaden. Grundstrukturen framstod så mycket klarare; för honom hade det väldiga välvda rummet en ”fullkomlig likhet med en sann sak.”

Ehrensvärd såg också i Rom den stora skillnaden mellan den klassiska tiden och den moderna och formulerade sig: ”Antiken har haft smak och vi har sökt smak.” Det är samma motsättning som den tyske författaren Friedrich von Schiller senare visade på i sitt verk *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

Vägen hem

När Ehrensvärd slutligen lämnar det förlovade landet färdas han från Rom i korta dagsetapper. Nu överensstämmer rapporterna hem nästan helt med de kortfattade språkliga formuleringarna i reseboken: ”Han for till Rom, därifrån till Terni. Han reste nu till Sverige.” Sedan följer städernas namn på rad, nästan utan kommentarer: Civita Castellana, Spoleto, Foligno, Ancona, Pesaro, Rimini, Cesena och Bologna. Under Foligno står det bara ”En tavla av Raphael”, under Rimini ”Folk med fräknar”. Men om vi läser samman de till synes obetydliga noteringarna om folks utseende och förändringar i landskap och kulturmiljö förstår vi att det handlar om lagbundna skillnader som Ehrensvärd tycker sig ha upptäckt. ”Naturen mister nu sin jämvikt”, skriver han om Milano, och ett par sidor senare, under Venedig:

Omkring gränsen skönjer man en slags primitiv dräkt. Cypressen försvinner, och vart steg är nu ett avsked av Italien. Här kommer en ström som utgör gränsen, och på ett ögonblick råkar man tyska mat, tyska hus, en annan röst, en annan sång och andra ansikten.

Detta är slutsatsen, och i själva slutordet visar han på det underlag han haft för sin bedömning. Han har fördjupat sig i den pseudovetenskap som kallas *fysiognomik*, och som var i svang i slutet av 1700-talet. Den hade gamla rötter, men den hade just systematiserats och aktualiserats av schweizaren Johann Caspar Lavater. Till Ehrensvärds auktoriteter på detta område hörde också Jean-Pierre de Crousaz.

Ehrensvärd gjorde långa serier av ansikten som skulle bevisa tesen, men i reseboken reducerade han figurerna till ett par kroklinjer. Han var mera utförlig i ett brev till Louis Masreliez:

... jag tror fysionomin utmärker smak, alla ansikten här har ingen form, hur kan sinnet ha karaktär? Givs ett vackert ansikte är de oformliga lineamenterna endast genom nuancer adoucerade till ett slags behag, hur kan då deras Genie fatta idén om en sann Skönhet.

Texten fortsätter: "Norden är huvudstaden för det täcka, uti Södern regerar det sköna." Han lanserar här ett synsätt som utvecklas efterhand som resan fortskrider. Han vill bygga ett estetiskt system där *täckhet* och *skönhet* representerar två olika nivåer av vackert. Också "oredan" finns med i sammanhanget, som motpol till "ordning", han skriver:

Man kommer norr upp, naturen tar av. ... farväl folk på andra sidan om Appeninerna, farväl styrka och hälsa, orsak till skönhet och smak, Norden nalkas, välkommen oreda!

Det är klimatet som gör skillnaderna. Bergskedjorna Apenninerna och Alperna markerar gränsen. Längre norrut är det sämre beställt med det mesta. En ofta citerad aforism av Ehrensvärd finns under rubriken Potsdam och Berlin; den handlar om omöjligheten att efterlikna det klassiska idealet på en nordlig latitud: "Ögat tror sig finna flera kolonner här än i Rom, men ögat frågar överallt, kolonner vad gör ni?" När Ehrensvärd avslutar resan i Stralsund är han djupt missmodig; förutsättningen för en "sann smak" och för en konst på nordisk grund finns egentligen inte, det vet han nu: "På andra sidan om Anklam såg han redan grästenar".

Gustav III:s stora resa

I september 1783 var det Gustav III:s tur att resa till Italien. Ursäkten var som ofta besök vid berömda hälsobrunnar. Det hade för övrigt också varit Ehrensvärds ursäkt, när han beviljades permission.

Inför resan sammanställde Ehrensvärd en *Promemoria* till Gustav III, som dock aldrig överlämnades till kungen. Lika väl var det, för det program Ehrensvärd skisserade hade inte passat honom särskilt väl. Han uppmanade honom att särskilt studera "den sämre allmänheten", dvs. folket eller bondfolket, för att se hur man bevarat en enkel vacker stil i byggnader, klädedräkt och hantverk allt sedan antiken. Han tänkte i första hand på det han själv sett på Sicilien och i Neapeltrakten.

För kungen blev den stora upplevelsen mottagandet i Rom, när han efter ett par timmars försening ankom till julmässan i Peterskyrkan, och när han senare fick möta påven Pius VI, som för honom presenterade Vatikanens berömda samling av klassisk skulptur. Händelserna skildrades i storslagna bilder av Desprez respektive Gagneraux,

och Gustav III försökte senare med Francesco Piranesi som mellanhand efterlikna skulptursamlingen i ett eget antikmuseum i Stockholm.¹

Kungen tog inte heller Ehrensvärds väg hem genom Centraleuropa utan reste via Frankrike. Han fick på flera platser vara med om demonstrationer av bröderna Montgolfiers nya uppfinning, och man skämtade om att han skulle fortsätta resan med ballong. Tillfället gav också anledning till en påkostad gravyr som dedicerades till Gustav III.

Kanske var det denna som lockade Ehrensvärd att framställa ett "underdånigt projekt" att flytta, inte bara kungen utan hela hans huvudstad med hjälp av luftballonger – till Sicilien. Här fanns den värme och den gamla kultur som kunde generera konsterna. Det hade han lärt sig under sin resa (*Fig. 5 & 6*).

Inte heller detta förslag överlämnades, efter vad vi vet, till kungen. Och Ehrensvärd slutade inte som överintendent och "kulturminister", han blev överamiral och chef för den svenska flottan. Men under sina första år i Karlskrona arbetade han inom de ramar som gällde för att genomföra det kulturprogram han utformat under Italienresan. Det gällde framför allt arkitekturen, där det största genomförda projektet blev Inventariiekammaren Nr.1 på varvsområdet. Detta är en alltjämt välbevarad byggnad med fasaden mot vattnet (*Fig. 7*). Här kunde en gång tjugo skepp lägga till med aktern mot kajen. Tackel och tåg förvarades i "kammaren". Under byggprocessen tog Ehrensvärd också fram modeller i trä, ja, en hel bygglåda med kolonner i grekisk/dorisk stil inspirerade av upplevelserna i Paestum och Agrigento (*Fig. 8*).

*

Boken *Resa til Italien* publicerades 1786, anonymt, av hänsyn till Ehrensvärds samhällsställning. Denna uppsats är en svensk version av motsvarande framställning i boken *Carl August Ehrensvärd's Journey to Italy 1780, 1781, 1782*. Denna bok innehåller också person- och litteraturförteckningar.

Litteraturförteckning

- Nilsson S.Å. 2017. *Carl August Ehrensvärd's Journey to Italy 1780, 1781, 1782, with an introduction by Sten Åke Nilsson* (Kungl. Akademien för de fria konsterna, Skrift nr 23), Stockholm.
- Leander Touati, A.-M. 1998. *Ancient sculptures in the Royal Museum. The eighteenth-century collection in Stockholm*, Vol. 1 (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 4°, 55). Stockholm.

¹ Leander Touati 1998.



Fig. 1. "Turin", teckning med brunt bläck, hösten 1780. Privat ägo.



Fig. 2. "Vår resa från Palermo till Agrigento öfver Berg och Dalar", laverad pennteckning, april 1781. Nationalmuseum, Stockholm.



Fig. 3. "Girgenta" (Agrigento), akvarellerad pennteckning, 1781. Konstakademien, Stockholm.



Fig. 4. Paestum, templen mäts, laverad pennteckning, vintern 1782. Nationalmuseum, Stockholm.

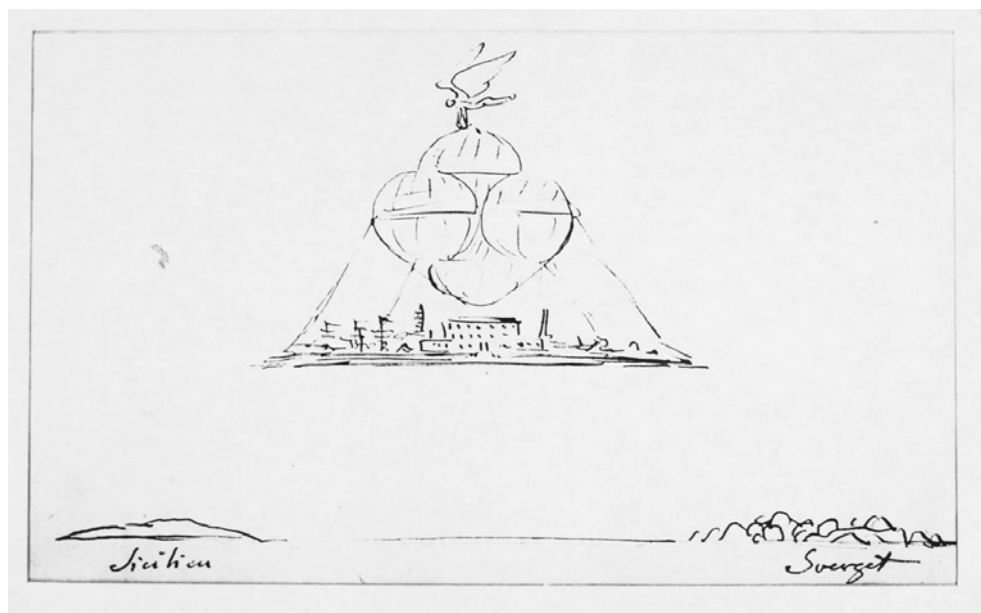


Fig. 5 "Underdånigt projekt att flytta Stockholm till Sicilien", pennteckning, 1780-talet. Privat ägo.

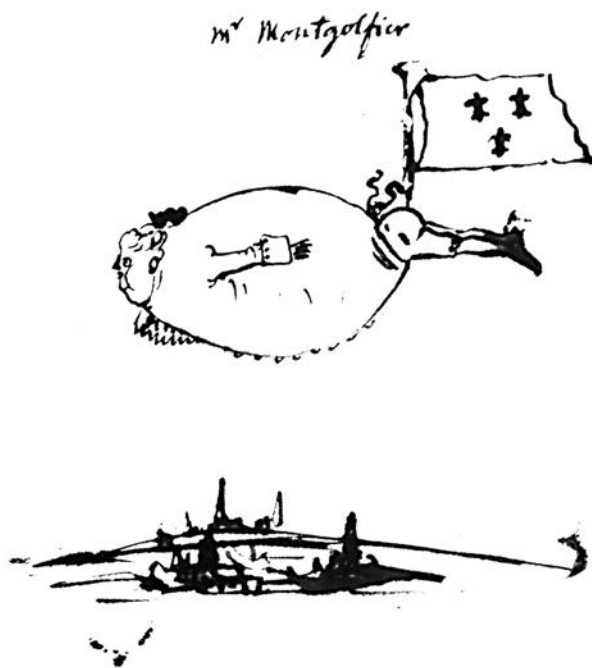


Fig. 6 "M. Montgolfier", pennteckning, 1780-talet. Nationalmuseum, Stockholm.



Fig. 7. Inventariekammare nr 1, Varvsområdet, Karlskrona, 1785. Foto Fortifikationsverket.



Fig. 8. Grekisk-dorisk portik, trä, sammanställd och fotograferad av Oscar Reutersvärd. Marinmuseum, Karlskrona.



Fig. 9. "Amiral Gref. A. Ehrensvärd", karikatyr av J.T. Sergel, laverad pennteckning, 1783. Nationalmuseum, Stockholm.

Då inget annat anges är teckningarna utförd av Carl August Ehrensvärd.

Monumentet till kejsar Antoninus Pius i Rom – en andra återkomst

Eva Rystedt

Vissa studieobjekt släpper inte greppet om en. Så är det för mig med monumentet till kejsar Antoninus Pius (138–161 e.Kr.) i Rom: en mäktig marmorpiedestal till en ärekolonn (*Fig. 1*). Efter en första bekantskap för tio år sedan återkommer jag stadigt. Det är relationen form–innehåll som intresserar mig; frågan varför motiven hos frontens respektive sidornas reliefskulptur fick den gestaltning de fick. I denna uppsats tar jag fasta på sidorelieferna.¹

*

Ärekolonnen restes strax efter Antoninus Pius död 161 e.Kr. av hans efterträdare på kejsartronen Marcus Aurelius och Lucius Verus. Den fyrkantiga piedestalen, 2.47 m hög och 3.38 m bred och djup, är välbevarad; dess skulpturdekor sträcker sig över tre sidor medan det på den fjärde sidan finns en inskription som nämner dedikationen

¹ Första bekantskapen: föredrag inom ramen för ett *FokusRom*-arrangemang i Göteborg den 29 februari 2008. (*FokusRom* är ett tvärvetenskapligt samverkansprojekt mellan ämnena Antikens kultur och samhällsliv och Latin, samt mellan universiteten i Lund och Göteborg.) Senare placerade jag en presentation och diskussion av monumentet i ett kapitel om offentlig skulptur avsett för en engelskspråkig monografi under preparering (arbetsnamn "Bild i antiken"). I mina senare återkomster till monumentet ägnar jag mig åt valda aspekter. I Rystedt 2016 diskuterar jag monumentets huvudrelief ur aspekten "avfärd" och visar hur avfärden är den skärningspunkt mellan rum och rörelse där apoteosen som både tanke- och bildobjekt kan sägas vara belägen. Det aktuella bidraget är min andra återkomst (2018).

till kejsaren. Kolonnen, nu förlorad, kröntes av kejsarens staty i förgylld brons, likaså förlorad.²

Monumentet uppfördes på Marsfältet i Rom i anslutning till, och till minne av, kejsarens apoteos.³ På en sida av piedestalen, huvudanblicken av monumentet, ser man kejsaren som tillsammans med hustrun Faustina I bärs uppåt genom skyn av en vingad figur för att förenas med de olympiska gudarna. En personifikation av Marsfältet och gudinnan Roma bjuder dem farväl. Det är en storslaget anlagd scen, med ett idealistiskt och symboliskt innehåll och en påtagligt klassicerande form. På sidan mitt emot finns inskriften. På de två övriga sidorna visas en mycket annorlunda scen, i två nästan identiska exemplar (*Fig. 2*). Den framställer ganska säkert en s.k. *decursio*, ett ceremoniellt uppträdande av ryttare som rörde sig i cirkel runt likbålet vid apoteosen på Marsfältet (likbålet = den konstruktion där liket, eller en plastisk bild av liket, brändes och varifrån en örn släpptes upp för att framställa den dödes upptagning bland gudarna). *Decursioceremonin* känner vi till från romersk litteratur. Förutom ryttare ser vi i den här reliefbilden också fotsoldater i två täta grupper. Rörelsemönster, klädsel och utrustning och till och med fysiognomi avbildas här i stor detalj för samtliga figurer, med variation mellan enskilda och mellan grupper. Detta gör det tydligt att den här framställningen snarare siktade mot realism och naturalism.⁴

Forskare med inriktning mot romersk konst har förvånats över denna påfallande skillnad. Det uppstod mycket diskussion: Hur skulle skillnaden förklaras (konstnärlig stil, motiv/innehåll, etc.)? Var sidoreliefernas framställning ett utslag av s.k. folkkonst med dess tendens till realism (det som italienaren Bianchi Bandinelli ville kalla *arte plebea*), och hur skulle man i så fall förklara dess närvaro på ett monument med sådan idealism hos sin huvudscen?⁵ Idag söker så gott som alla forskare svaren i scenernas

² En utförlig vetenskaplig bearbetning, som även omfattar monumentets efterantika historia, utkom 1973 genom Lise Vogel (Vogel 1973). Hon redogör också i detalj för de restaureringar som finns.

³ Om den romerska apoteosen, dvs. kejsarens upptagande till gudarna efter döden vid en storslagen ceremoni på Marsfältet i Rom, vilket följde på ett officiellt beslut av senaten om hans gudomliggörande (*consecratio*), finns en stor litteratur. En lättillgänglig och samtidigt fyllig framställning är Price 1976.

⁴ Närmare om apoteosreliefen respektive *decursiorelieferna*: Vogel 1973, kap. 4, 32–55 resp. kap. 5, 56–81. Angående dubbleringen av *decursio*motivet väljer Vogel ståndpunkten att den motiverades av viljan att framställa Antoninus' båda efterträdare Marcus Aurelius och Lucius Verus i två olika bilder, var och en med respektive person som en framträdande ryttarfigur i bilden (figur nr 13 enligt konventionell numrering = den ensamme ryttaren i nedre/främre raden). Andra har föredragit att se dubbleringen som ett resultat av att apoteosframställningen på piedestalens huvudsida innehåller två kejsarliga figurer, förutom Antoninus Pius även hans hustru Faustina I, och likaså två örnar, en på var sida om dem, innebärande att det handlar om en dubbel apoteos (så t.ex. Robert Turcan i sin recension av Vogel, Turcan 1975, och efter Vogels publikation bl.a. Diana och Fred Kleiner i en fristående artikel, Kleiner 1978/79–1979/80).

⁵ En välkänd ingång i diskussionen är Brendel 1979, 122–137, där han avhandlar ”*the simultaneous existence of contrasting standards*” i romersk konst (126) och därvid explicit tar upp reliefframställningarna

eller snarare motivens olikartade syften. Den ena bilden var ett ”plakat” som kungjorde och förhärlikade kejsarens nya gudomliga status via apoteosen och Roms globala maktanspråk,⁶ den andra en snarare dokumentariskt syftande framställning av en hedersuppvisning av dels *equites* (riddarskvadroner), dels *praetoriani* (kejsrerliga livvakten).⁷

*

Låt se vad vi har. Vi börjar med det motiviska: En grupp om sjutton ryttare vilka rider, synbarligen i galopp, och synbarligen i en cirkelrörelse åt vänster; flera i bredd men också enskilt; det är tydligt att det handlar om en sammanhållen grupp, eftersom alla rör sig i samma riktning och i mer eller mindre tät följd.

Om man studerar kompositionen och tittar närmare på figurerna och hur de är placerade och det rum som suggereras, så blir två saker tydliga när det gäller skulptörens planering: Den första gäller ryttarnas storlek: ryttarna i den undre delen är något större till formatet än ryttarna i den mittersta och den övre delen. Den andra är att ryttarna i den undre delen följer reliefens raka, nedre kant över nästan hela dess utsträckning – se bakhovarna som alla är parallella med reliefens horisontala nedre avslut, och se även huvudena hos såväl hästar som ryttare – medan ryttarna i den övre delen inte följer reliefens övre kant utan tvärtom, tillsammans med de fallande vänster- och stigande högerekipagen, bildar en tydlig båge.⁸

De här differentieringarna har, som man lätt inser, att göra med en vald metod att skilja en utifrån betraktarens perspektiv närmare och en längre bort befintlig del av cirkelrörelsen, samtidigt som ryttarnas enskilda positioner i rummet och deras enskilda apparitioner skulle framträda med en enhetlig detaljeringsgrad.

På reliefytan mellan den övre och undre delen av ryttarcirkeln har vi tio fotsoldater som ser ut att bilda två grupper om fem vardera, varje grupp med en standarbärare. I mitten ser standarbärarna ut att mötas; de förefaller åtminstone att vara delvis vända mot varandra. Det finns andra sådana höger-vänster- eller framsida-baksida-komplementära positioner eller attityder men inte enligt ett strikt system. Hur dessa figurers rörelser var tänkta är inte lättolkat. Men vad gäller layouten är det åtminstone uppenbart att sex av figurerna befinner sig med fötterna på ungefär samma nivå, och fyra stycken, delvis skydda bakom de första, på en övre nivå. De nedre bildar med sin

på vårt monument. För begreppet *arte plebea* i anslutning till *decursioscenen* på sidorelieferna, se Bianchi Bandinelli 1976, 286–291. Idag är problematiken kring begreppets användning erkänd på de flesta håll; se diskussionerna i Angelis *et al.* 2012.

⁶ Jfr Rystedt 2016, där jag i en liknande karakterisering använder ordet ”deklaration” (av apoteos).

⁷ Se närmare Vogels ytterst noggranna analys i kap. 4 av både ryttarnas och fotsoldaternas utrustning och deras gruppformeringar i bilden, och hur de svarar mot evidensen från andra källor (litteratur och andra bilder) om *equites* och *praetoriani*.

⁸ Om man tittar noga, kan man notera något olika höjder i bilden till och med för den övre delens tre centrala häst/ryttarenheter, fastän dessa vid ett snabbt ögonkast ser ut att ligga på samma horisontal.

placering en ganska rak linje, påminnande om den som bildas av ryttarna i den nedre delen av den yttre cirkeln. Återigen kan vi nog, precis som i det fallet, dra slutsatsen att de nedre fotsoldaterna var tänkta att föreställas som närmare betraktaren än de övre. Möjligen har vi igen att göra med en cirkelrörelse, kanske två korrelerande och antitetiska (?) rörelser om vardera fem figurer.

Så kommer vi till de horisontala ”marklinjer” eller hellre ”fotstöd” som är utlagda i bilden, för att ”bära” enskilda grupper av både ryttare och fotsoldater.⁹ Det är lätt att missa att det ligger ett sådant fotstöd hela vägen under ryttarna i den nedre, raka delen av ryttarnas cirkel. Sedan har vi två längre, sammanhängande fotstöd under de som främre tänkta fotsoldaterna, vartdera stödet under tre figurer. Och till sist har vi kortare fotstöd under samtliga bakben på samtliga hästar i den övre cirkeln och i sidopartierna, längre eller kortare.

*

Nu övergår vi till det gestaltningsmässiga (skulptörens behandling av figurerna och rummet): Bildrummet är fyllt av figurer. Men det finns inga separata rumsangivelser om vi räknar bort de tveksamma ”fotstöden”. Det är figurerna själva som suggererar ett rum som sträcker sig in på djupet i bilden, från betraktaren sett. Lise Vogel står för den bäst uttryckta förståelsen för gestaltningen vad avser just djupdimensionen. Hon talar om 1) ett spatialt djup som skapas av figurerna och som varierar mellan grupperingarna från att vara mer eller mindre markerat – ryttare som avbildas fyra stycken, tre stycken, eller två tillsammans, delvis skylande varandra – till att vara grundare – enskilda ryttare; ytterst på samma gradient har vi sedan de partier som är helt släta, dvs. inte visar några figurer alls och alltså är spatialt nollställda eller inaktiva.¹⁰ Vogel talar vidare om 2) ett spatialt djup som skapas av ett snett-uppifrån/panoramaperspektiv som är lagt över motivet som helhet; här framhäver och diskuterar hon också tidigare forskning kring detta sorts perspektiv.¹¹ Här vill jag själv även nämna återgivningen av de mellersta och övre figurerna i något mindre format än de lägre.¹² Slutligen nämner Vogel 3) ett starkt kompositionellt fokus på de enskilda grupperna av figurer, i och med att varje grupp bildar en enhet som inte har samröre med rummet utan med närliggande grupper, genom små kontakter eller överklivningar (exempelvis hästhovar med svans eller mantel hos framförvarande

⁹ I engelskspråkig litteratur finner man ibland uttrycket ”*turf segments*” (så t.ex. hos Vogel 1976; se även hennes diskussion, 77–80). Jag föredrar ”fotstöd” (”*foot support*”) för att blockera associationen till ”mark”, ”jord”, även om inte heller detta ord är idealt.

¹⁰ Vogel 1973, 61f. Vogel använder termen ”*localized spatial recession*” (spatialt djup på en begränsad yta).

¹¹ Vogel 1973, 70–72.

¹² Skillnaden syns bäst om man jämför den nedre ryttarradens figurer med den övre ryttarradens. (Storleksskillnaden kan jag inte se påtalad hos Vogel.)

ryttare); det bildas härigenom "ett kontinuerligt abstrakt nätverk /av enheter/ som utvecklar sig framför och parallellt med bildytan" och skapar ett ljus/skuggmönster.¹³ Således en abstrahering som kontrasterar mot den dragning mot konkretion och realism som ligger i försöken att skapa ett illusoriskt djup i bilden. Men de motstridiga tendenserna behöver inte kollidera: i panoramavyn hjälper "fotstöden" till att suggerera olika belägenheter på djupet (framställt på höjden), medan de i det abstrakta ljus/skuggnätverket stärker fokus på ytan genom att stödja de enskilda grupperna.

*

När Vogel sedan söker efter konkreta jämförelsematerial får hon det svårare. Det finns visserligen en hel del comparanda i annan romersk konstproduktion, både sarkofagreliefer och måleri, vad gäller sättet att skilja mellan nära och längre bort genom att placera det som föreställs längre bort högre upp i bilden, och också genom att använda "fotstöd" på olika höjdnivåer i bilden. Det är också välbekant att det fanns en tradition av panoramaframställning av landskap i romersk konst.¹⁴ Vägled i första hand av denna tradition, som framför allt är hemmahörande i målerimediet, söker sig Vogel främst till väggmålningar och mosaiker. Framför allt pekar hon på svartvita mosaiker från kejsartid, t.ex. en panoramisk golvmosaik från en badanläggning i Ostia med en komplex vy av figurer som representerar hav (mytologiska vattenväsen och delfiner), land (mulåsnekarör) och stad (ringmur med portar och torn buren av manliga atlantider) (*Fig. 3*).¹⁵ Men anknytningspunkterna till vårt monument är knappast övertygande. De fungerar bäst när det gäller det abstrakta ljus/skuggnätverket (Vogels punkt 3 enligt ovan) men inte så bra i övrigt (1 och 2, djupdimensionen).¹⁶ Inte heller Trajanuskolonnens reliefer och de landskapsbilder med försök till "översiktsvyer" man ser där är riktigt passande, eftersom de är frisframställningar.¹⁷

¹³ Vogel 1973, 64, 68–70.

¹⁴ Romersk panoramatradition: för viktiga forskningsbidrag härom från tiden före Vogels publikation, se Vogel 1973, 136, n. 57 (von Blanckenhagen, Hinks, Lavin, Brilliant). Av senare litteratur, se t.ex. La Rocca 2009 (LR använder termen fågelperspektiv, "*a volo d'uccello*", för panorama/uppifrånvyer) och Brodersen 1995, 237–242.

¹⁵ Terme dei Cisiarii. För hänvisningen till dessa termer, liksom till andra objekt, och referenser till litteratur, se Vogel 1973, 73–76.

¹⁶ Vogel är själv medveten härom: se Vogel 1973, 77, där hon betonar överensstämmelsen i fråga om nätverk med ljus-skugge-effekt.

¹⁷ Vogel nämner Trajanuskolonnens reliefer i samband med ett citerat uttalande av von Blanckenhagen angående reliefernas spatiala organisation: Vogel 1973, 71. I likhet med bl.a. von Blanckenhagen menar jag att olikheten i längd-höjdproportion mellan frisframställning och "pannå"-framställning gör att man skall avhålla sig från att jämföra deras landskapsvyer (von Blanckenhagen 1957, 79–80, i anslutning till diskussion om "*continuous narrative*").

Huvudsvårigheten tror jag måste ligga i att bilden på vårt monument är en figural scen med ett fokuserat innehåll som fyller hela bildytan. Det blir svårt att lägga den sida vid sida med framställningar av vad som skall tänkas vara större enheter, landskap således, där figurala element är utplacerade på en större yta. Men om vi laborerar med att framställningen som vi ser den i denna reliefbild visar ett *utsnitt* av en sådan större enhet – en enhet som vi kan tänka oss som den öppna platsen för likbålet på Marsfältet – då blir det lättare. Vogel är inne på att figurerna implicerar en stor markyta.¹⁸ Men hon går inte till konsekvensen av detta antagande. Konsekvensen är att vi skall jämföra det vi ser i bilden med just *ett utsnitt, ett element, av en landskapsbild*: till exempel en byggnad i en stads- eller lantmiljö, inom måleri eller skulptur.

*

Amfiteatern i Pompeji visar sig passa väl (*Fig. 4*). Den avbildas på den berömda romerska väggmålningen från Pompeji i Neapels nationalmuseum som återger en del av Pompejis stadsområde.¹⁹ Teatern är ett större byggnadsverk inom en omfattningsmur med externa trappor. Konstruktionen framträder på målningen med en rak undre och en rundad övre kontur. Byggnaden ligger intill palestran (den rektangulära öppna byggnaden alldeles till höger), en stor lokal för träning, och båda har en sektion av stadsmuren i sin omedelbara närhet. Både inne i teatern och utanför den och palestran ser man människor inbegripna i olika handlingar. De flesta slåss med varandra: de deltar i det stora slagsmål som uppstod i anslutning till en gladiator-match mellan invånare i Pompeji och invånare i det närbelägna Nuceria år 59 e.Kr., en händelse som är nämnd av Tacitus (*Annales* 14.17.1).

Denna målning har många gånger dragits fram som exempel på en panoramavy/uppifrånvy av ett romerskt landskap, där man lutar terrängen uppåt så att det längre bort belägna hamnar högre upp i fältet än det närmare belägna.²⁰ Men man har såvitt jag ser inte lagt den vy av *decursio* som vårt monument uppvisar invid vyn av amfiteatern och jämfört vad vyerna gör med respektive motiv. I bägge fallen förses ett objekt som har rund form (elliptisk för amfiteatern, rimligen full cirkel för ryttarkavalkaden) med en undre konturlinje som är rak eller tämligen rak och en övre som är mer eller mindre böjd. Hos teatern på målningen kan vi först betrakta den inre strukturen – arena, stigande åskådarbänkar och överst ett galleri med bågar – där rundheten ser ut att förstärkas uppåt. Grunden i konceptionen framgår tydligt om vi

¹⁸ Jfr Vogel 1973, 64: "No elements of landscape or architecture are used to indicate a context, although the number of figures and the use of a panoramic type of spatial organization would imply that a large expanse of terrain is represented, a virtual field."

¹⁹ Målningen (inv. no. MN 112222) kommer från det kvarter/hus/ingång i Pompeji som betecknas R. I, 3, 23. För den arkitektoniska kontexten och en grundbeskrivning av målningen, se *Pompeii. Pitture e mosaici* 1999, 80ff.

²⁰ Amfiteatermålningen figurerar också i Vogel, avsnittet om panoramavy: Vogel 1973, 71, fig. 74, n. 61.

sedan går till exteriören som visar teaterns omfattningsmur med valvbågar, för här ser vi en konstruktion vars mot bildbetraktaren vända del slutar nedtill i en geometriskt rak, horisontal linje – jämför den undre begränsningen av reliefbilden med dess långa, horisontala ”fotstöd” för ryttarna och tätt under det bildytans raka, horisontala nedre avslut.

Det är nästan nittio år mellan målningen och reliefen, men de uppvisar bildkonventioner som anknyter till samma tradition, en tradition som hörde hemma i romersk landskapsavbildning. Med *decursio*-scenen hos Antoninus Pius-monumentet kan vi belägga hur denna tradition får utlopp också i ett motiv som inte uttryckligen är ett landskapsmotiv, även om underförstått så, då ju ryttare och fotsoldater rör sig över ett öppet parti mark (Marsfältet) som den romerske betraktaren kan väntas ha supplerat utifrån sin igenkänning av motivet.

Vad gäller reliefs fotsoldater ligger det nära till hands att jämföra dem med figurerna som avbildas inne på amfiteaterns arena. De senare bildar grupper av attackerande och flyende människor. Grupperna är arrangerade i en ungefärlig horisontal linje mellan arenautrymmets sidobegränsningar till vänster och höger. Tittar vi på fotsoldaterna i reliefen på Antoninus Pius-monumentet är de arrangerade på principiellt samma sätt inom ryttarcirkelns omkrets. Horisontalplaceringen i bägge bilderna har påverkats av det begränsade utrymmet på vertikalen – eller snarare av valet att inte fresta på det begränsade utrymmet på vertikalen (jämför med de kämpande figurernas placering i övrigt på målningen). I reliefen får denna placering soldaterna att se ut som om de är framställda i sidvy. Men vid närmare betraktande förefaller samtliga figurer i reliefbilden att vara framställda i en och samma vy som mer liknar en sidvy än en uppfifrånvy; så ser också ut att vara fallet med figurerna i målningen.²¹ Den skillnad som finns är att figurerna i målningen, till skillnad från dem i reliefen, inte är av märkbart mindre storlek i övre/bortre delen av bilden än i den nedre/främre.

”Fotstöden” i reliefen kräver en särskild kommentar. Som vi redan noterade är ingen figur i reliefen utan ett ”fotstöd”, fastän de sinsemellan är olika långa. Går vi till målningen kan vi här och där hitta avlånga, tunnare och mörkare element som *kan* markera markytor där figurer befinner sig och agerar (likaså invid mindre konstruktioner och träd). Men de flesta strecklika mörka partier i anslutning till de många figurerna är mer eller mindre snedställda och markerar snarare de skuggor som figurerna kastar; de är alltså av en annan art. Skillnaden verkar hänga ihop med mediet: de plastiska ”fotstöden” verkar höra hemma i reliefframställningar – de finns ofta i romerska sarkofagreliefer – medan skuggteckning hör hemma i måleri. Men jämförbara är de ändå, för båda arterna är till för att göra tydligt att figurerna är förankrade i en terräng, i ett landskap. Ett illusionistiskt medel, kunde man säga – så gott det nu kan fungera.

²¹ För kombinationen av de två typerna av vyer, panorama- och sidvy, jfr von Blanckenhagen 1957, *passim* (von Blanckenhagen kallar den senare normalvy).

*

Landskap: så kan vi karakterisera också vad vi ser i de märkvärdiga kalkstensreliefer i mindre format varav de flesta avbildar den trojanska sagan och även inkluderar text, utförliga *captions* till motiven: *Tabulae Iliacae*.²² De här relieferna kan dateras till julisk-claudisk tid under 1:a århundradet e.Kr.,²³ precis som den pompejanska målningen med amfiteatern. I den oftast avbildade reliefen, vilken förvaras i de Kapitolinska museerna i Rom (Fig. 5), 28 x 25 cm, ser man i bildens vänstra sektion nedtill en strand med skepp, upptill en befäst stad, alltså ett helt landskap i en panoramavy. Staden är det med en ringmur befästade Troja, där kampen mellan greker och trojaner pågår som bäst, mitt bland de nogsamt avbildade offentliga byggnaderna. Stadens gestaltning ger nytt jämförelsematerial till vår relief. Den föreställs som rundad och den betraktas såsom uppifrån; den omgivande muren avslutas nedtill/framtill i en lång rak linje medan den motsvarande övre/bortre linjen är svagt böjd; i sidopartierna förenas dessa i abrupt fallande alternativt zigzagformade murlinjer. Muren och tornen i den övre/bortre linjen är tydligt mindre till formatet än de i den nedre/främre. Men figurerna, människorna (inklusive den trojanska hästen), förminskas inte i samma riktning, till skillnad från vad vi ser i vår relief, inte heller byggnaderna. Det hade knappast varit görligt i vad som är ett miniformat redan från början med en för hela framställningen tillämpad storlekskanon (jfr också serien friser i reliefens högra sektion).

*

Landskapsavbildningar aktualiserar inte bara måleri och skulptur utan även kartografi. Det ligger nära till hands att anta förbindelser med antika traditioner kring kartproduktion bakom sådana avbildningar av byggnadsverk som vi mött i Pompejifresken och i *Tabula Iliaca*-exemplaret. Man behöver bara erinra sig *Tabula Peutingeriana*, den pergamentkarta från 1200-talet i Wien som anses gå tillbaka på en senantik karta från 200/300-talet e.Kr. (Fig. 6).²⁴ Det är en vägkarta med "uppvikt" terräng runt vägarna och många uppifrånvyer av byggnader, särskilt större sådana. Men här handlar det inte om deskription som i de målade och skulpterade exemplaren jag pekat på utan om reduktion och symbolisering: byggnaderna etc. är platssymboler (orter, städer). Det är intressant att se att byggnaderna är återgivna

²² Ett nyligen utgivet verk som utförligt diskuterar dessa reliefer, med referenser till tidigare publikationer, är Squire 2011.

²³ Dateringen har diskuterats. Den jag här följer har jag hämtat från La Rocca 2009, 103.

²⁴ En österrikisk publikation av *Tabula Peutingeriana* som omfattar både ett faksimiltryck och en kommentar är *Tabula Peutingeriana* 1976. Kartan är numera tillgänglig också digitalt: <http://www.euratlas.net/cartogra/peutinger/>. Det produceras stadigt ny forskning om den, t.ex. Talbert 2010.

enligt en schablon som ger dem ett rakt avslut nedtill/framtill. Även bergsträckningar har schematiskt rätlinjiga baser.

*

Förbindelsen mellan visuell "landskapsbeskrivning" och "karta" i den romerska antiken behöver vi här inte gå närmare in på.²⁵ För syftena med denna artikel räcker det att konstatera att båda uppenbarligen hade landskapet som objekt och att topografin, platsangivelsen/beskrivningen, befann sig mellan dem och delades av dem.²⁶ Härifrån kan vi gå vidare till de huvudsakliga slutsatserna vad gäller sidorelieferna på Antoninus Pius-monumentet.

Motivet hos sidorelieferna på Antoninus Pius monument behandlades som ett topografiskt element i ett landskap, dvs. enligt konventioner – panoramisk vy, rakt avslut nedtill/framtill, ibland även avtagande storlek uppåt i bilden – som tillämpades inom romersk landskapsavbildning inom måleri/skulptur och kartografi.

- Men motivet har inte en topografisk funktion i ett landskap: det visar inte en plats, för det fattas ett landskap. Det visar en soldatformation, med ambitionen att framställa den både som figur i ett ytplan (horisontal/a cirkel/cirklar) och som rörelse i ett djupplan.
- Viljan att förena en plandimension med en djupdimension går väl samman med motivet och dess tendens till realism. Motivet är en historiskt bestämbar mänsklig handling som utspelar sig på markplanet i ett bestämt fysiskt rum av tredimensionell karaktär. Skulptören har låtit rummet sammansmälta med handlingen; handlingen integrerar och identifierar rummet (Marsfältet).
- Huvudreliefens motiv är en handling av en helt annan art, en övermänsklig himmelsfärd (apoteos). Bilden har en (vertikalt anlagd) plandimension men ingen egentlig djupdimension. Motivet är närmast kognitivt och symboliskt,

²⁵ Romersk landskapsframställning i måleri/skulptur och romersk landskapsframställning i kartor har tenderat att vara två skilda forskningsområden utan särskilt mycken inbördes kontakt, men läget ser dock ut att ändra sig i takt med att forskarna inom respektive område är beredda att titta ut över de egna horisonterna. Vad gäller kartografin skedde en förändring från och med 1980-talet när kartstudiet mer uttryckligt började bedrivas som del av ett bredare kulturstudium (Talbert 2008, 10f.). Italiensk väggmåleriforskning öppnar sig numera också mot kartografi; se t.ex. La Rocca 2009. Den amerikanske filosofiprofessorn Edward Casey bedriver en omfattande, teoretiskt fördjupande studie av "plats" (place), på fenomenologisk grund. I Casey 2002 studerar han landskapsmåleri och kartor på ett sätt som jag ser som potentiellt givande för det antika kulturområdet även om hans eget studiematerial är icke-mediterrant och postantikt (Europa, Nordamerika, Kina). Se även följande not.

²⁶ Jfr Casey 2002, ss. 154ff. om topografi (e.g. "*Topography exists between cartography and landscape painting*"). Några fynd av romerska väggfresker (fragment), t.ex. en komplex, panoramisk stadsvy med detaljerade avbildningar av enskilda byggnadsverk och öppna utrymmen som kommit i dagen under Trajanus' termer i Rom (La Rocca 2009, 38 (frontespis)), visar på bredden av fenomenet "romersk landskapsavbildning" och behovet av fördjupade diskussioner, inte minst av just topografibegreppet.

en bild av en tanke (kejsarens färd till himlen). Här finns två rum: ett varifrån färdan utgår och ett var den utvecklar sig. Det förra, ett mänskligt rum (Marsfältet), frammanar skulptören med hjälp av en obelisk i miniformat, en veritabel topografisk symbol, och en personifikation; det anges således som plats. Det senare rummet, en gudomligt färgad rymd (lufttrummet mellan Marsfältet och Olympen), frammanas med hjälp av det vingade ekipaget; här är det igen en handling som integrerar och identifierar rummet.

*

Till sist några reflektioner: När den romerske betraktaren stod inför monumentet till Antoninus Pius och betraktade dessa båda motiv, är det troligt att han eller hon inte frågade sig så mycket om deras gestaltning. De förstod den intuitivt. Det är vi, som befinner oss på nästan tvåtusen års avstånd, som måste fundera och argumentera. Den här uppsatsen ville göra just det. På slutet närmade jag mig uttryckligen det jag tror är en kritisk punkt för vår moderna förståelse, nämligen relationen i ett antikt bildmonument mellan den avbildade handlingen och rummet, samt vice versa. Jag borde kanske ha landat här tidigare i min text, men utan resan till amfiteatern i Pompeji hade jag bestämt inte klarat det: *Non sine Pompeiis*.

Litteraturförteckning

- Bianchi Bandinelli, R. 1976. *Roma. L'arte romana nel centro del potere dalle origini alla fine del II secolo d. C.*, Roma (reprint of the original French edition of 1969: *Rome, le centre du pouvoir*).
- Brendel, O. 1979. *Prolegomena to the study of Roman art* (expanded from 'Prolegomena to a book on Roman art'), London & New Haven.
- Brodersen, K. 1995. *Terra cognita: Studien zur römischen Raumerfassung*, Olms.
- Casey, E.S. 2002. *Representing place. Landscape painting and maps*, Minneapolis.
- De Angelis F., J.-A. Dickmann, F. Pirson & R. von den Hoff, eds. 2012. *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der 'arte plebea' bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker* (Palilia, 17), Wiesbaden.
- Kleiner, D. & F. 1978/79–1979/80. 'The apotheosis of Antoninus and Faustina', *RendPontAcc* 51/52, 389–400.
- La Rocca, E. 2009. 'Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana', in *Roma. La pittura di un impero*, eds. E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella & M. Papini (mostra Roma 2009–2010), Milano, 39–55.
- Papini, M. 2009. 'Sguardi (e pianti) romani. Le pitture dell'Iliade e dell'Odissea e un'arte "prossima alla fine"', in *Roma. La pittura di un impero*, eds. E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella & M. Papini (mostra Roma 2009–2010), Milano, 99–113.
- Pompeii. Pitture e mosaici* 1999. *Pompeii. Pitture e mosaici*, Vol. 1, parte prima, gen. ed. G. Pugliese Caratelli, Roma.

- Price, S. 1976. 'From noble funerals to divine cult: The consecration of Roman emperors', in *Rituals of royalty. Power and ceremonial in traditional societies*, eds. D. Cannadine & S. Price, Cambridge, 56–105.
- Rystedt, E. 2016. 'Mellan rummet och rörelsen. Om avfärdsmotivet i bildframställningar av den romerska apoteosen', <http://tahiti.fi/04-2016/tieteelliset-artikkelit/mellan-rummet-och-rorelsen-om-avfardsmotivet-i-bildframställningar-av-den-romerska-apoteosen/>.
- Squire, M. 2011. *The Iliad in a nutshell. Visualizing epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford.
- Tabula Peutingeriana* 1976. *Tabula Peutingeriana. Codex Vindobonensis 324*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Kommentiert von Ekkehard Weber, Graz.
- Talbert, R.J.A. 2008. 'Greek and Roman mapping: Twenty-first century perspectives', in *Cartography in antiquity and the Middle Ages: Fresh perspectives, new methods*, eds. R.J.A. Talbert & R.W. Unger, Leiden, 9–28.
- Talbert, R.J.A. 2010. *Rome's world: The Peutinger map reconsidered*, in association with Tom Elliott, assisted by Nora Harris *et al.*, with a contribution by Martin Steinmann, Cambridge.
- Turcan, R. 1975. Rec. av Vogel 1973, *RevArch* 1975, 305–318.
- Vogel, L. 1973. *The column of Antoninus Pius*, Cambridge, Mass.
- von Blanckenhagen, P.H. 1957. 'Narration in Hellenistic and Roman art', *AJA* 61, 78–83.



Fig. 1. Basen till en ärekolonn till Antoninus Pius (138–161 e.Kr.), en gång rest på Marsfältet i Rom. Frontsidan samt del av vänstersidan. Vatikanen. Foto av Lalupa (CC BY-SA 3.0).



Fig. 2. Sidorelief på basen till ärekolonnen (vänster sida). Foto av Miguel Hermoso (CC BY-SA 3.0).



Fig. 3. Golvmosaik från ett bad i Ostia (*Terme dei Cisiarii*). Foto av Matthias Kabel (CC BY-SA 3.0).



Fig. 4. Amfiteatern (t.v.) och palestran (t.h.) i Pompeji. Väggmålning (fresco) i Nationalmuseet i Neapel. Foto av Wolfgang Rieger (CC0 1.0).

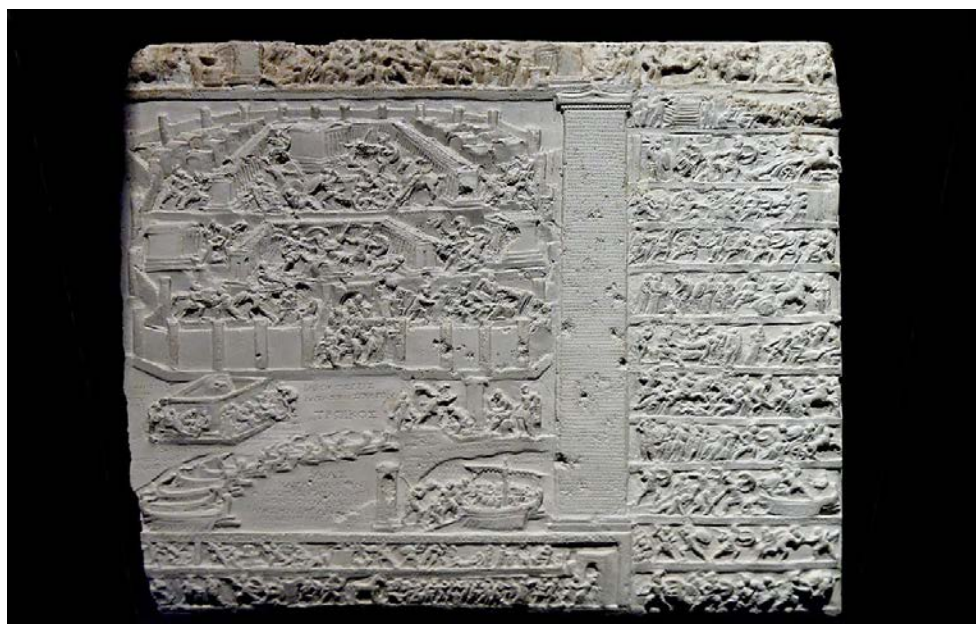


Fig. 5. *Tabula Iliaca Capitoliensis*. Foto av Jastrow (CC0 1.0).

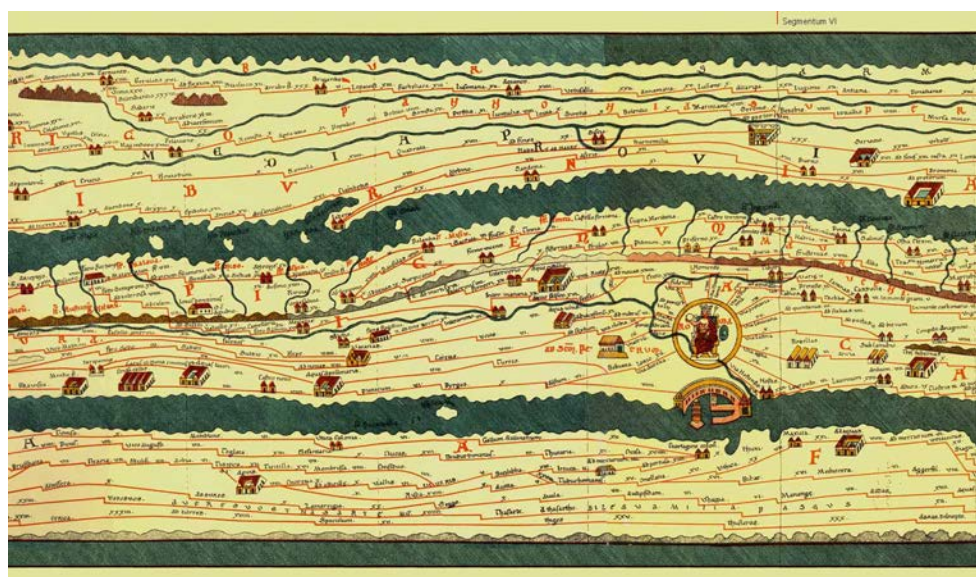


Fig. 6. *Tabula Peutingeriana*. Pars VI. Fri onlineutgåva, Bibliotheca Augustana, Wien.

Att återfinna Trajanus historia i 1600-talsgipser och att återskapa ett Antikmuseum

Elisabet Tebelius Murén

När Anne-Marie i arbetet med sin avhandling besökte Trajanuskolonnen i Rom under restaureringen, fick hon veta att ett antal tidiga avgjutningar fanns i Stockholm, tack vare Gustav III:s inköp av antiker till Sverige. Kolonnen hade formats av flera gånger från 1500-talet, men de äldsta bevarade formerna utfördes under 1600-talet.

Väl i Stockholm ägde vårt första möte rum på Nationalmuseums magasin, där samlingen av ett stort antal reliefer nyss magasinerats. Dessa hade sedan mycket länge förvarats på museets vind och återfunnits i samband med en ombyggnation. Problemet var att ingen kunde identifiera dem. Det uppstod diskussioner om värde och proveniens och historien kunde ha slutat olyckligt om inte en vaktmästare varit uthållig och stridit för deras bevarande. I väntan på en sakkunnig fick de en placering, tillgänglig för fotografer och forskare. Anne-Marie kunde omedelbart konstatera att relieferna föreställde Trajanus bedrifter och kom från formtagningen på 1600-talet.

Antalet avgjutningar från samma tid, var betydligt fler, men inköpet begränsades till ett sextiotal, resten ska numera finnas på Villa Medici. Motiven visade vandringar, bygghus, hur man slog läger och strider för nya erövringar av landområden i Dakien.

I samband med Nationalmuseums ombyggnad för en restaurang på en innergård, föreslog Olle Granath att gården skulle gestalta ett italienskt rum, likt institutet i Rom, och fick namnet Atrium. På väggarna kunde delar av reliefsamlingen monteras parvis mellan fönstren. För detta påbörjades ett gediget identifieringsarbete av de olika scenerna med fotografering av alla delar. Då hade dokumentationen i Italien getts ut som bok av Salvatore Settis med ritningar och foton. Anne-Marie tog hjälp av Anita Lennerstedt och därefter kunde tio scener med två reliefer var identifieras. Den elfte

fick vi para ihop av likartade karaktärer. Till vår överraskning återfanns delar som inte längre kunde ses på kolonnen.

Gipseorna från 1600-talet hade en del skador och olika patinering och grad av smuts. Trots detta fanns en otrolig skärpa kvar i detaljerna och de individuella porträtten. Det var uteslutet att montera dessa i restaurangen och det beslutades att istället montera nya avgjutningar anpassade i tyngd, styrka och enhetlig patinering. De fick en montering som bibehöll intrycket av de lätt böjda scenerna på kolonnen. Formtagningen utfördes med stor försiktighet av museets konservatorer med silikonmassa i gipskappa. För publiken trycktes en folder med historien i ord och bild, tillgänglig i restaurangen. Utsmyckningen blev mycket uppskattad. Karl Haskel gjorde senare en dokumentär om reliefernas öde för SVT.

Samtidigt som vi besökte magasinet med relieferna, kunde Anne-Marie konstatera att ett stort antal antika porträtt stod uppställda där från att tidigare ha visats på Antikmuseet på Stockholms slott. Glad i hågen påpekade Anne-Marie för ansvarig intendent att hon förmodligen var den bäst lämpade personen att hjälpa till med en rekonstruktion av Gustaf III:s Antikmuseum som under åren fått olika innehåll.

Det blev början på ett omfattande projekt för såväl det inre galleriet, som skulpturerna och forskningen. Hillerströms målningar granskades för att möjligen identifiera relieferna på väggarna som delar av Trajanuskolonnens avgjutningar, vilket inte var fallet. Däremot kunde man konstatera den exakta uppställningen av porträtten. För dessa tillverkades väggfasta hyllor som målades för att likna porfyr. Kolonner och socklar kompletterades och monterades av stenhuggare. Skulpturerna rengjordes och konserverades under primitiva förhållanden, delvis på Logården på grund av tidsbrist. Till det mest intressanta för en skulpturkonservator var att höra Anne-Marie konstatera vad som utförts i de olika marmorsorterna från olika brott på öar och fastland. Det blev ett mycket intensivt och kreativt projekt som avslutades i samband med Kongl. Museums Jubileumsår och Nationalmuseums 200-årsjubileum 1992.

Tänk om Anne-Marie inte kommit förbi ...

Skrivet av tacksam medarbetare och skulpturkonservator



Fig. 1. Detalj av gipsavgjutning från Trajanuskolonnen (scen 103) föreställande processionen vid invigningsfesten för ett nytt läger. Nationalmuseum, Stockholm.

8 juni: Anne-Marie, *Mens* och den goda tankeförmågan

Ida Östenberg

I.

Den 8 juni är en utmärkt dag att uppmärksamma Anne-Maries fleråriga gärning som professor i antikens kultur och samhällsliv vid Lunds universitet. I Rom firades denna dag, *ante diem VI Idus Iunias*, gudinnan *Mens*, det personifierade förnuftet, tankeförmågan, klokheten. *Mens*, tänker jag, symboliserar Anne-Maries tankeskärpa och förstånd, förmågan att se glasklart i problematiska situationer, i trassliga avhandlingsmanus och i egna forskningstexter. Därmed inte sagt att Anne-Marie alltid har ordning på sina papper och i sin kalender (förlåt); emellanåt rymmer inte tiden all denna *professrix* driftighet och entusiasm. Anne-Marie hyser en vetenskapens urkraft. Alltid framåttänkande, alltid, även då livet erbjudit törnen, engagerad, alltid intresserad av att på djupet diskutera de centrala frågorna. Och alltid med förnuft, *mens*.

Jag hade turen att ha Anne-Marie som handledare under mitt avhandlings-skrivande. Jag var hennes första doktorand, på den tiden då den Klassiska institutionen ännu höll till på Sölvegatan 2. Åren på Classicum formade oss antikvetare, latinister och grecister som dagligen möttes och arbetade där. Anne-Marie höll till längst upp; vi doktorander levde mer eller mindre våra liv i den mytomspunna, kaninskyddande, nu sorgligen rivna så kallade baracken. (Kaninerna bodde i hållrummet under baracken. De ynglade ymnigt av sig, men försvann i samma takt, alltmedan områdets katt blev allt fetare.) Andra som kom för att tala med oss knackade på dörren och satte sig i soffan. Inte Anne-Marie; jag tror inte att hon brydde sig om sådana praktiska trivialiteter. Hon dök alltid mycket plötsligt upp i fönstret utanför rummet där jag och Fanni satt, oftast som jag minns det i sin brunsvarta leopardmönstrade kapp (men den kan hon ju inte burit under sommaren?). Där på varsin sida om barackens fönster, inne och ute, bland katter, kaniner och

leoparder, talade vi avhandlingar och vetenskap. Sedan blev vi äntligen färdiga doktorer, och Anne-Marie och jag fortsatte att prata om (andras) avhandlingar och vetenskap, om universitetet och livet.

Ibland hade vi handledning på Anne-Maries rum, så klart. Men mest minns jag de andra platserna; fönstret i baracken, institutet i Rom, lägenheten i Stockholm, Anne-Maries pappas trädgård, stränderna i Skåne och Italien. Främst berodde handledningens olika lokaliteter på att vi under största delen av min doktorandtid befann oss i olika städer. Men jag tänker att det också ligger i Anne-Marie öppna sinnelag (*mens*), att hon i det aldrig avbrutna tänkande var och är obunden av tid och plats.

Att väcka tankar och inspirera, *mentem mittere*. Häri ligger en av Anne-Maries många styrkor. Viktigast för mig som doktorand var det Anne-Marie lärde mig under början av utbildningstiden och handlar om hur man gör när man forskar. Ingenting är svårare, varken som ung aspirerande akademiker eller som handledare. Hur går man till väga, när man inte längre enbart skall reproducera och sammanfatta vad andra skrivit om ett ämne utan själv föra tänkandet framåt? Hur förstår man med hela sitt sinne (*mente comprehendere aliquid*) först processen att på egen hand producera kunskap? Och hur lär man ut det, detta på en gång svårbeskrivliga och självklara individens paradigmskifte från sammanställare till vetenskapsperson?

Det var Anne-Marie som gav mig nyckeln till *hur*. Jag skulle skriva en uppsats i latin om triumfscenen på Aeneas sköld i åttonde boken av *Aeneiden* och gick min ovana trogen till UB och lånade allt som någonsin skrivits om Vergilius, sköldar, *ekphrasis*, romersk poesi, *Aeneiden*, Augustus, triumfen, Palatinen, matronor, krigsbyten, tempel, offer, floder och personifikationer.

– “Stopp”, sade Anne-Marie, och fortsatte ungefär så här: “Undan med all sekundärlitteratur; börjar man med att läsa vad alla andra skrivit tror man att det inte finns mer att göra. Börja med dig själv och texten. Bara ni två, du och källmaterialet. Läs, och läs på djupet. Skriv ned en egen kommentar med reflektioner och analys av vad som står i textavsnittet i bok åtta. Först därefter kan du gå vidare och läsa vad andra skrivit. Empirin är grunden.” Jag gjorde som Anne-Marie sade (det gör man), och medan jag gjorde det förstod jag efterhand *hur* man forskar. Det var det bästa råd jag fått, och det råd jag förmedlar vidare till dem jag själv handleder. – “Gör som min handledare sade till mig, lägg undan sekundärlitteraturen och gå direkt till källmaterialet”. Och samtidigt som jag uttalar dessa ord reser jag i mitt sinne ett romerskt tempel till Anne-Marie och till *Mens*, förnuftet och den kloka tanken.

II.

Varför firade då romarna *Mens* den 8 juni? Så här skriver Ovidius om dagen i sjätte boken av sin *Fasti* (6.241–248).

Mens är också en gudom, och hon fick ett löfte om tempel
den gång vi fruktade svårt, trolöse puner, ditt krig.
Puner, du började kriget på nytt, och slagna av fasa
efter vår konsuls död räddes vi maurernas här.
Fruktan släckte vårt hopp, men en helgedom vigd åt gudinnan
lovade då vår senat; nådigt mottog hon den.
Dagen då löftet till Mens blev uppfyllt kunde se Idus
närma sig redan; men än återstod sex dagar dit.

(Översättning Ingvar Björkeson)

Den trolöse punern är Hannibal och den döde konsuln Gaius Flaminius. Slaget är det som utspelade sig vid Trasimenussjön 217 f.v.t., och maurerna syftar på afrikaner, här i betydelsen karthager. Att Hannibal är trolös återkommer i källorna. Enligt romersk krigsmoral skulle krig utkämpas på öppen plats, man mot man. Bakhåll och sluga knep betraktades som fusk – i alla fall när andra använde sig av sådana strategier. Hannibal betraktades som den listige och därmed svekfulle motståndaren *par excellence*. Nederlagen mot Hannibal förklarades med hans fäbless för bakhåll och med att han utnyttjade naturen på krigsarenan till sin fördel.¹ Så var det, menade man, vid floden Trebia år 218 f.v.t., där romarna tvingades att vada genom det iskalla vattnet innan de anföll, och så var det vid Cannae 216, där Hannibal utnyttjade vinden och solen för att besegra romarna. Även vid Trasimene använde sig Hannibal av naturen; genom att noggrant inspektera platsen i förväg lyckades han stänga in romarna mellan höglandet och sjön och angripa dem i ett bakhåll. Också dimman skall ha spelat in; när de romerska soldaterna väl fick syn på den puniska armén var det för sent. De försökte fly, men högs ned eller drevs mot sjön och drunknade.²

Förutom den svekfulle Hannibal och den besvärliga terrängen skyller källorna nederlaget på härföraren Flaminius. Han anklagades för *temeritas*, ungefär “överilad dumdristighet”, ett begrepp som vanligen tillskrevs härförare som utan noggrann planering och i obetänksam jakt på egen ära gick i strid och förlorade. Så bråttom hade Flaminius till striden mot Hannibal att han inte ens genomförde det nödvändiga offret och löftena till Jupiter på Kapitolium före avfärden från Rom (*profectio*), en brist på vördnad för gudarna som uppfattades som ett illavarslande omen. Väl på plats vid Trasimenussjön skall Flaminius gått till anfall utan att ha rekognoscerat terrängen,

¹ Östenberg 2017.

² Polybios 3.80–85; Livius 22.1–7; Florus 1.22.16.

ja, skriver Livius, knappt utan att ha inväntat dagsljuset. Livius ger dock Flaminius en viss återupprättelse genom att hävda att han stred väl i nederlagets stund; hos Polybios saknas likande förmildrade ord.

Efter nederlaget vid Trasimene rådfrågades de sibyllinska böckerna, och bland åtgärderna som föreslogs och genomfördes ingick spel, *ludi magni*, till Jupiter och uppförandet av tempel till Venus Erycina och till *Mens*. Helgedomen till Venus Erycina (från Eryx) invigdes av diktatorn Quintus Fabius Maximus Cunctator och templet till *Mens* av pretorn Titus Otacilius Crassus två år senare, 215 f.v.t. Templen placerades bredvid varandra på Kapitolium men den närmare lokaliteten är okänd. *Mens*-templets födelsedag, *dies natalis*, den 8 juni nedtecknades i de romerska kalendrarna, och finns bevarad i inskriftslistorna *Fasti Venusini*, *Fasti Maffeiani*, *Fasti Tusculani* och *Fasti Viae Graziosa*.³ Noteringarna är kortfattade: *Menti in Capitol(io)*, till *Mens* på Kapitolium.⁴

Vi vet inte vilken dag Venus Erycina-templet på Kapitolium dedikerades, men hennes kult tycks nära sammanbunden med Aeneas. Kopplingen mellan nederlaget vid Trasimene och *Mens* är tydligare, inte minst genom Ovidius vittnesmål i *Fasti*. *Mens* representerade det kloka, eftertänksamma förnuftet, själva motsatsen till den *temeritas* Flaminius uppvisade före och vid trasimenska sjön och som resulterade i nederlaget. Ovidius nämner katastrofen även i verserna som behandlar dagen för förlusten, den 22 juni (*Fasti* 6.763–768), och nämner här *temeritas* som dess orsak.

Templet till *Mens* är unikt, eftersom det genom sin blotta existens påminde romarna om ett nederlag. Med undantag för den äldre förlusten mot gallerna vid Allia 390/387 f.v.t. saknades i Rom monument och ritualer som kunde knytas till en militär förlust.⁵ Rom erkände sig aldrig besegrat; man stred tills man vann kriget som helhet och firade då genom triumfer och minnesmärken.⁶ Just därför är templet till *Mens* så intressant. Det utgör ett undantag. Varje födelsedag den 8 juni minde det inte bara om gudinnan och personifikationen *Mens*, utan också om den dumdristighet som vid Trasimene ledde till att Rom förlorade.

Templet till *Mens* på Kapitolium tycks ha restaurerats och på nytt dedicerats av Marcus Aemilius Scaurus, möjligen under konsulatet 115 f.v.t., alternativt då han valdes till censor år 109. Scaurus firade triumf över gallerna i slutet av år 115, och eventuellt skall ombyggnaden tolkas om ett segermonument. Kan den ha varit ett sätt att ge templet till *Mens* en ny innebörd, en som syftar på militär framgång snarare än minner om nederlag? Källorna är få, så sådana funderingar förblir spekulationer. Hos Ovidius är ju dessutom templet till *Mens* sammanbundet med Flaminius död och den trolöse punern.

³ Degrassi 1963, 467.

⁴ Enligt *Fasti Venusini*. Samma formulering återfinns i *Fasti Maffeiani* och *Viae Graziosa*, medan *Fasti Tusculani* enbart noterar *Men(ti)*.

⁵ Östenberg 2014.

⁶ Clark 2014, 1–15.

Men datum i Rom var flexibla, de kunde skrivas över, ges ny, förändrad och tillagd innebörd. Så varför inte lägga till ytterligare en notis i vår kalender för den 8 juni: Till *Mens* på Kapitolium och till Anne-Marie.⁷

Litteraturförteckning

- Clark, J.H. 2014. *Triumph in defeat. Military loss and the Roman Republic*, Oxford.
- Degrassi, A. 1963. *Inscriptiones Italiae* 13:2. *Fasti et elogia*, Roma.
- Östenberg, I. 2014. 'War and remembrance. Memories of defeat in ancient Rome', i *Attitudes towards the past in antiquity. Creating identities*, red. B. Alroth & C. Scheffer, Stockholm, 255–265.
- Östenberg, I. 2017. 'Defeated by the forest, the pass, the wind: Nature as an enemy of Rome', i *Brill's companion to military defeat in ancient Mediterranean society*, red. J.H. Clark & B. Turner, Leiden, 240–261.

⁷ För övrigt är Anne-Maries födelsedag den 7 juni, men eftersom romarna som sagt var ytterst flexibla med datum, är det faktiskt fullt rimligt att fira även denna bemärkelsedag den 8 juni.

Om väder och vind

Jenny Wallensten

Få källmaterial passar så bra för titeln frusna ögonblick som epigrafik. Skapade för att hålla kvar en förgänglig handling, för att låta avklingande uttalade ord bli skrivna i sten överlever inskrifter det mesta. De låter oss få ett slags stelnade snapshots från antiken; rapporter från svunna sammanhang. Inte minst gäller detta dedikationsinskrifter: texter, ofta mycket korthuggna, som uttrycker en gåvohandling från människa till gud, utförd av tacksamhet, med ett önskemål, eller kanske blott av dyrkan.

Men, även om spåren av en religiös handling kan vara aldrig så tydliga, så är det fortfarande bara just spår av originalakten vi ser. Vad vet vi om dess större sammanhang? Även då vi har ett monument *in situ*, en gärningsman eller kvinna namngiven, varför vände han eller hon sig till högre makter? Via en inskrift inristad någon gång på 400-talet f.Kr. vet vi säkert att Hedistion ger en gåva till Zeus Milichios; varför?¹ Zeus Milichios är ordagrant den mjuke, milde Zeus, men det faktum att denne gud ofta behövde blidkas med försoningsoffer antyder att något annat kunde dölja sig under den honungsmjuka ytan. Vad hade hänt Hedistion? I andra lyckosamma fall stavas till exempel tacksamhet bokstavligen ut som anledningen till en present, men igen, vad vet vi om den bakomliggande orsaken? I den korta inskriften *IGBulg* III.2 1830 har vi egentligen ganska mycket information: Ailios Firmenos, efter att han varit vakt, satte upp en tackgåva, till Agathe Tyche.² Vi kan med andra ord identifiera en man, från romersk period, hans officersuppdrag är avslutat, han vänder sig till Agathe Tyche. Men varför var han tacksam? Hade tjänsten

¹ *IG* II2 4617:

Ἡδίστιον

Διὶ

Μιλίχϊοι.

² ἀγαθῇ τύχῃ.

Αἴλιος Φίρμενος φυλαρχή-
σας εὐχαριστήριον ἀνέ-
θηκεν.

gått över förväntan? Eller var han bara glad att den var över? Vem var han tacksam mot, sin smala lycka? Det är i denna paradoxala kontext av detaljinformation och samtidig övergripande okunskap jag vill diskutera en inskrift återfunnen i Istanbul, *IByzantion* 13.

Det rör sig om en kort text på en dubbelsidig herm, daterbar till 2–3 århundradet efter Kristus, som hittades återanvänd i sekundär kontext i området där det bysantinska kejsarpalatset låg.

Ἀγαθῷ Δαίμονι
Ἀγαθῇ Τύχῃ
Καλῷ Καιρῷ
Ὅμβροις Ἀνέμοις
Ἑαρι *phallus* Θέρει
Μετοπῶρῳ
Χειμῶνι.

Inskriften består av sju rader fyllda av namn och företeelser i dativ, 12 ord sammanlagt. Inga skiljetecken har inkluderats, men två ord skiljs åt av hermens fallos och de två sista orden har tilldelats var sin rad. Orden kan alla läsas utan svårighet och deras betydelse står helt klar, det rör sig om en dedikationsinskrift. I utgivaren Adam Lajtars översättning läser vi ”Till Agathos Daimon, till Agathe Tyche,³ till den Lyckliga Tiden, till Ösregnen, till Vindarna, till Våren, till Sommaren, till Hösten, till Vintern”. Man skulle även kunna tänka sig att översätta de fyra sista dativen som tidsangivelser, på våren, på sommaren, på hösten, på vintern; till de gudomliga gestalterna Agathos Daimon och Agathe Tyche och tre personifierade väderfenomen, under varje årstid.⁴

Vi har alltså inga som helst problem att förstå själva texten. Monuments yttre kontext är däremot helt försvunnen, vi har varken namn på personen som rest monumentet, eller någon angiven orsak till det hela. Vi vet inte var hermen ursprungligen stod placerad, eller exakt när den ställdes upp. Samtidigt ser nog de flesta läsare instinktivt ett enhetligt innehåll som ger mening åt gåvan: det mesta handlar om vädret! Kanske kan vi komma närmare ursprungshandlingen genom att se till den slutna inre kontext som skapas av ordens gemenskap?

Låt oss se på inskriften rad för rad. ”Till Agathos Daimon” läser vi inledningsvis: den förste av monumentets mottagargudomligheter är alltså en personifikation av en

³ A. Lajtar översätter Agathos Daimon och Agathe Tyche med ”Dem Guten Dämon, dem Guten Schicksal”. Svårigheten att hitta passande svensk översättning, från grekiska eller tyska, gör att jag väljer att låta de grekiska benämningarna stå.

⁴ De fyra kopplas ihop även i Aristoteles *GA* 784 a19.

abstrakt föreställning om ett välvilligt väsen, en ”ande”. Denne Agathos Daimon, vanligen avbildad som orm eller i antropomorfisk skepnad, ägnades kult runt om den grekiska världen, där han sågs som en viktig beskyddare av hemmet, dess fertilitet och välgång. Altaren för hans kult restes i hemmiljö och han bjöds libationsoffer i samband med privata måltider. Ofta dyrkades han, precis som i vår inskription, i sällskap av ytterligare en personifikation, Agathe Tyche, vars namn återfinns i rad två. Tyche (slumpen, ödet, tur, händelser, i både bra och dåliga hänseenden) kom att bli en viktig gudinna i grekernas omfattande pantheon. Hennes kult var, till skillnad från Agathos Daimons, mestadels av offentlig karaktär. Redan Pindaros kallar henne Ferepolis, Stadsbärande, och preciserad som Agathe Tyche, den lyckliga slumpen, det goda ödet, uppträder hon som en medborgargudinna, en demos beskyddarinna.⁵

Tredje radens Kalos Kairos tolkas av utgivaren här som ”en bra period, en lycklig tid”. Den ursprungliga betydelsen av kairos, som *gynnsam tidpunkt*, suddades successivt ut under sen kejsartid, och kom att bli synonymt med tid, chronos.⁶ Kairos hittar vi som personifikation till exempel i Olympia, där han enligt Pausanias hade ett altare vid stadions ingång (Paus. 5.14.9), men den preciserade gestalten *Kalos Kairos* är sällsynt, möjligen unik.⁷ Varianten Kalos Kalokairos, som vi hittar i en dedikation på ett altare, tycks vara något annat; Louis Robert föreslår den gångna och den kommande sommaren personifierade.⁸ Lajtar har säkert rätt i att Kalos Kairos här i *IByzantion* 13 inte betyder specifikt sommaren, som ju nämns tillsammans med de andra årstiderna en rad längre ner. Också jag föredrar att översätta som det står, *Den goda tiden*.

Efter den goda perioden kommer regnstormar och vindar: Ombroi och Anemoi. Kult till vindarna hittar vi även i andra sammanhang, och deras ikonografi är väletablerad, medan Ombroi mig veterligen överlevt som personifikation enbart i denna text.⁹ Antagligen fyllde Zeus Ombrios, en väletablerad regnstormsgud, denna funktion med råge.

Efter väderfenomenen vänder sig dedikanten till de fyra årstiderna, Ear, Theros, Metoporon och Cheimon. Inte heller de är kända som mottagare av gåvor från andra kultsammanhang, även om de figurerar flitigt i bildvärlden, inte minst som mosaikmotiv. Vid sidan av Agathos Daimon och Agathe Tyche har vi därmed ett magert jämförelsematerial att utgå ifrån i vårt sökande efter kontextuell förståelse. Vad som sticker i ögonen är dock att mannen eller kvinnan bakom monumentet valt att sätta ihop en ovanlig skara av vanliga företeelser. Jag tror att just denna kombination är värd att undersöka närmare. Här ligger säkerligen ett aktivt val, snarare än en

⁵ Paus. 4.30.6.

⁶ REX.2 (1919), 1508–1512 s.v. Kairos (H. Lamer).

⁷ *IByzantion* 13 med referenser.

⁸ Robert 1940, 51–56. Kalokairos förekommer också som personnamn.

⁹ *IByzantion* 13.

rutinhandling. Eftersom det finns en slags epigrafikens ekonomi – en längre text kostade mer att rista – kan man i ett övergripande perspektiv se att varje ord räknades när en inskrifts omfattning bestämdes. I vårt fall har dedikanten (eller dedikanterna, vi kan självfallet inte utesluta en gemensam gåva) till exempel valt att inte inkludera något eget namn, utan fokuserat på mottagargudarna och därtill satt ihop en egenartad om än tematiskt sammanhållen grupp. Låt oss se vart en blick på denna helhet leder oss.

Tre grupper utkristalliserar sig inom de tolv ordens ram. Först, dedikationen till Agathos Daimon och Agathe Tyche. Paret, som alltså är vanligt förekommande som kombination i kult,¹⁰ ringar in både hem och stat, privat och offentligt. Därefter kommer Kalos Kairos, som jag också tror bör kopplas till, och förstås i samband med, det som kommer efteråt, regn och vind. En lycklig, bra tid, är här en tid av vackert väder, i kontrast till stormperioden. Sedan riktar sig dedikanten till årstiderna, vår och sommar på samma rad, senhöst och vinter på varsin, antagligen mer till följd av ordens längd än för att lyfta fram en större betydelse. (Det står tydligt att dedikanten velat lägga kraft på inskriftens utseende och inte velat bryta orden. Omikron har gjorts mycket litet för undvika avstavning, i ett fall har det till och med placerats ovanför mu.) Dessa tre grupper formar i sin tur tillsammans en slags sluten krets av beskydd. Goda krafter anbefalls både i och utanför hemmet, solsken såväl som regn, året runt. Allt detta står sedan ristat på en dubbelsidig herm, ett apotropaiskt monument som tittar bakåt och framåt och som dessutom återfanns tillsammans med en annan herm, denna med dedikation till Theoi Apotropaioi och Alexikakoi, gudar som uttryckligen vänder bort det onda.¹¹

Denna läsning av inskriften ger oss fortfarande ingen specifik orsak, en händelse som förorsakat någon att sätta upp detta monument, inte heller individens identitet. Men kanske har vi något minst lika intressant på tråden. Är det egentligen inte spår av känslor, allmänmänskliga rädslor som vi ser här? Någon, för ungefär 2000 år sedan, försökte blidka, för att inte säga muta, omvärlden och naturen. Han eller hon har ringat in tillvarons olika dimensioner och årstidernas gång med sin gåva. Var det en handelsman som behövde kunna lita på vädrets makter för att båtarna inte skulle gå i kvav? Eller en bonde som behövde både värme och fukt för sina grödor? En härskare som behövde kunna lita på sin omgivning oavsett årstid, både vid privata symposier och i rollen av offentlig person? Det vet vi inte och kommer aldrig att få veta. Men *IByzantion* 13 visar tydligt individens osäkerhet och indirekt maktlöshet inför naturens krafter, vilka vi fortfarande, två millenier senare, inte kan behärska. Vi kan inte beställa vackert väder, eller vindar lämpliga för seglatser vid en viss tidpunkt, mer eller mindre regn. Fortfarande finns det delar av vårt öde vi inte kan styra, utbildning,

¹⁰ I Lebadeia hade de en gemensam kultbyggnad (Paus. 9.39.5). De två finns också nämnda i inskrifter från Pergamon (*IvP* II 341), Delos (*IG* XI,4 1273), Kos (*IG* XII,4 2:533) och möjligen Thasos (*IG* XII Suppl. 378).

¹¹ *IByzantion* 12.

social kompetens och kontakter till trots. De må ta sig olika uttryck, men grundläggande instinkter och känslor förblir desamma. Det är en stor ära för mig att ägna denna essä till Anne-Marie Leander Touati, som så intelligent och elegant visat hur detta kan uttryckas i bildvärlden: det beständiga i ständig förändring genom sekel och millennia.

Litteraturförteckning

Lajtar, A. 2000. *Die Inschriften von Byzantion*, Bonn.

Robert, L. 1940. *Hellenica. Recueil d'épigraphie de numismatique et d'antiquités grecques* 4–5, Paris.

Greek chronography and the list of Roman magistrates

Henrik Gerding

Through the years that I have known Anne-Marie, since she returned to Lund University (for the first time) in 1995, I have only had the privilege to publish something together with her once – a paper on ancient jubilees and chronology.¹ Thus, I find it appropriate to dedicate to her a text that constitutes an offshoot of that particular collaboration. In this paper I present some preliminary thoughts on the background of the Roman consular list, the so called *Fasti consulares*.² The topic will be approached from two different perspectives: the workings of ancient chronography and the spatial context of the monumental epigraphical lists. Hopefully, these two approaches will converge into a coherent picture.

The *Fasti consulares* and *Fastenkritik*

The list of Roman consuls, the *Fasti consulares*, which has come down to us through a range of sources and in slightly different versions, is one of the most important documents concerning the early history of Rome. Both Theodor Mommsen and Karl Julius Beloch emphasised its importance and saw the preserved consular list(s) as a more or less correct representation of the historical facts, although somewhat elaborated. They accepted the *Fasti* as an authentic document from the end of the 4th century BC, compiled on the basis of older records. Chronological difficulties

¹ Leander Touati, Brännstedt & Gerding 2017.

² These thoughts were first presented at the *FokusRom* symposium ‘Time and calendar in ancient Rome’, held on 4 December 2017 at Gothenburg University. The paper had surely never come about, if it had not been for Anne-Marie, who signed me up as a speaker. It is part of Anne-Marie’s many talents that she makes things happen.

connected to this “editorial work” gave rise to some interpolations, but these were considered to be minor. For a long time this has constituted the conventional view.³ T.R.S. Broughton argued that “the degree of agreement [on the list, by the sources] implies a single tradition”,⁴ and according to T.J. Cornell an official list must have been kept from the very beginning of the Republic, although it may have been subject to some corruption in the transmission process and also to some manipulation by the leading families.⁵ Other scholars have been more sceptical, though, stressing the signs of manipulation and questioning the existence of a single tradition.⁶

This particular strand of research developed into a school of its own, known as *Fastenkritik*.⁷ Much interest has been devoted to the true status and cognomina of recorded magistrates, as a way of discerning possible interpolations. The details of the discussion are intricate and require intimate knowledge of the sources. I will not delve into these issues here, but rather approach the question from two alternative angles, beginning with the purpose of lists.

Time-reckoning systems

Chronography, the “writing of time”, requires a chronological framework for describing and measuring the unfolding of events; specifying what came before and what followed after, when things happened and how long ago. In other words, it requires a time-reckoning system. The different strategies that were used in antiquity are well known to us: dating by regal years, eponymous magistrates, synchronisms and eras.⁸

The phenomenon of regal years arose in the early monarchies of Egypt and the Near East. Regal years were used for administrative purposes and by astronomers to date observations, but essentially they were a manifestation of royal power. Just as the increasing numbers of years on the throne strengthened the authority of the ruler, celebrated for example in the Egyptian Heb-Sed feast, the inclusion of the names of rulers in monumental king lists bolstered their legitimacy. They were visibly incorporated in the dynastic line but also associated with the very concept of time. Thus, the lists are analogous to royal genealogies.

³ For a summary of this view, see e.g. Hanell 1946, 118ff.

⁴ Broughton 1952, 637.

⁵ Cornell 1995, 13.

⁶ Most recently Richardson 2017.

⁷ See e.g. Ridley 1980.

⁸ Generational reckoning was also employed, but only offered very rough approximations.

In Greece the corresponding eponymous dates had a somewhat different origin. They stemmed from the duties of the leading officials, which were intimately connected to the annual cycle, until the eponymous magistrate finally came to represent the year itself. Early Greek historians, however, mainly used synchronisms for dating events, that is, by linking them to other events. It had the advantage of providing, not only a designation for the year, but also a context with a set of associations: The Battle of Himera was dated to the same year as the Battle of Salamis,⁹ which is another way of saying that there was a connection between Persian and Carthaginian aggression. It is striking that Herodotos only mentions an Athenian archon for dating purposes once in his entire work.¹⁰ Later on, synchronisms were superseded by eras, counting the years from a fixed point, which often constituted a major event itself. It should be noted that all time-reckoning systems mentioned so far involve two separate components:

1. A set of markers – names and/or numerals – used to designate years
2. A relative order of the markers, from which the absolute positions in time can be deduced

The concept of eponymous magistrates represents a convention, by which a decision or event can be associated to a particular name/year, but it only becomes a time-reckoning system if there is a list, stipulating the relative order of names. Such a list could be memorised and orally transmitted, but in order to attain consensus, some kind of written documents would have been necessary. The numeric markers of an era have the advantage of automatically providing a relative and absolute order – no list is needed. Regal years are something in between, combining names and numerals, but they still require a list, as for example the Egyptian king lists or the Royal Canon. Synchronisms can also be arranged into lists, such as Marmor Parium or the list of Eratosthenes, which allows the calculation of absolute dates through a combination of chronological relationships; relationships that do not necessarily have to be synchronic. Many of the eras used in antiquity probably stem from these lists.

It should also be noted that almost all time-reckoning systems have been created in retrospect, by compiling lists, through the harmonisation of synchronisms, or with the establishment of a distant epoch (i.e. the starting point of an era). Time-reckoning systems that take the present as its point of departure, looking towards the future, are very rare. Thus, we may envisage two stages in the use of eponymous dates: During the first stage eponyms were used only for the designation of years (to separate one year from another). This would have been relevant mainly in the context of the political, judicial and religious duties of the magistrates, as a way of assigning

⁹ Hdt. 7.166.

¹⁰ Hdt. 8.51.

responsibility;¹¹ of course the names could also be used to establish a synchronism. However, only once a retrospective list of magistrates had been compiled and agreed upon do we reach the second stage, where eponymous dates could be used directly to determine relative and absolute positions in time.

According to A. Samuel, who wrote a magisterial work on ancient chronology, there is no known example of dating by archons in Athens before the 5th century BC and even if there were, it does not mean that it was used for time-reckoning purposes.¹² In the American excavations of the Athenian Agora in 1935, however, several fragments of an inscribed archon list were found. It contained names of magistrates referable to the end of the 6th century BC, but the inscription has been dated to about 425 BC on the basis of paleography.¹³ As far as we know, this is the first Athenian archon list.

Beloch asserted that every civilised state needs a time-reckoning system, but this has been questioned by later scholars.¹⁴ We should also consider that, although chronography requires lists, that does not mean that lists were initially made for the sake of chronography.¹⁵ It is telling that Hellanikos, who had access to the list on the Athenian Agora and is credited with extending the archon list back to the mythical Athenian kings, was also accused of not paying enough attention to chronology when writing the history of Athens.¹⁶ Eventually lists of magistrates would become very important to the work of chronographers, but for a long time they remained second to synchronisms and relational dating. The veritable explosion of list-making in the early Hellenistic period should perhaps be explained primarily by a desire to systemise aggregated knowledge.¹⁷

In conclusion, we must not assume that lists of magistrates necessarily are as old as the office of the eponymous magistrates, or that the lists (once they appeared) were used primarily as a time-reckoning system. The monumental display of lists may very well have preceded their use in chronography. Let us now turn back to the Roman *Fasti*.

¹¹ Cf. Thuc. 1.93.3: "Themistocles also persuaded them to finish the walls of Piraeus, which had been begun before, in his year of office as archon ..."

¹² Samuel 1972, 196.

¹³ Meritt 1939; Bradeen 1963.

¹⁴ Beloch 1926,1: "... und ohne eine feste Zeitrechnung kann keine Verwaltung bestehen." *Contra* Rüpke 1995, 189.

¹⁵ Cf. Richardson 2017, 84.

¹⁶ Thuc. 1.97.

¹⁷ Cf. Feeney 2007.

Consular dating

Several scholars have argued that the Romans never fully embraced the era as a way of reckoning time, that they always dated primarily by consular years.¹⁸ It has also been stressed that the different absolute dates (according to our era) that are sometimes seemingly attributed to various events by different Roman authors shouldn't be seen as contradicting each other, since they are referring to the same consular year. Thus, they also imply the same year. They only become contradicting when we attempt to translate the dates to a universal system.¹⁹

On the other hand, it has also been shown that the *Fasti* were manipulated to fit external synchronisms and independently calculated distances in time. If consular dating was preeminent in Rome and an official consular list had been kept since the beginning of the Republic, why didn't that tradition take precedence over other dating schemes, rather than being adjusted according to them? Shouldn't we rather conclude that there was no authoritative list to rely on until the first set of *Fasti* were compiled and put on public display?²⁰ If so, when did it happen?

Cn. Flavius is said to have been the first who made public the *Fasti* of days, i.e. the pre-Julian calendar.²¹ By association, he was also identified by early modern scholars as the first editor of the consular list.²² The building inscription put up by Cn. Flavius as he inaugurated a shrine to Concordia in 304 BC is provided as circumstantial evidence. According to Pliny the Elder, the inscription dated this event to the 204th year after the inauguration of the Capitoline temple (inclusive reckoning), fixing the latter to the year 507 BC.²³ The close correspondence with the beginning of the consular list is often regarded (explicitly or implicitly) as a confirmation of the correctness of the *Fasti*. However, another explanation might be that the early chronographers made the two dates fit. There is no actual evidence that Flavius published a consular list or used it to date his temple. Instead, the inscription can be seen as an indication of the preference for synchronistic (or relational) dating at the time.²⁴ Let us therefore look at the earliest known uses of consular dates.

According to Servius, the annotations of the *Annales Maximi* opened with the consuls of the year, but very little can be said with certainty about these records,

¹⁸ Bickerman 1968, 69, Samuel 1972, 249; Cornell 1995, 399; Feeney 2007, 141: "... the real temporal backbone for Roman historiography is not any era system, but the list of consuls, the *Fasti Consulares*." *Contra* Rüpke (1995, 193), who notes that triumphs in the *Fasti Capitolini* are dated *a.u.c.*

¹⁹ Cornell 1995, 401f.

²⁰ Cf. Rüpke 1995, 201.

²¹ Liv. 9.46.5.

²² For references and discussion, see Oakley 2005, III 613.

²³ Plin. *HN* 33.6.19.

²⁴ The alternative theory of the *clavus annalis* is riddled with problems and is left aside here.

except that they had ceased by the late second century BC. The earliest attestation of a consul is found in the epitaph of Cornelius Scipio Barbatus, from about 280 BC. In a fragment provided by Charisius, Cn. Naevius mentions one of the consuls for the year 262 BC, Marcus Valerius, but only as a part of the narrative. Q. Fabius Pictor dated the foundation of Rome by the Olympic Era. It has been suggested that he used consular dates for more recent events, perhaps on the basis of an assumed annalistic structure, but the known fragments do not give us any consular dates. Pictor mentions the consuls of 294 BC, but without giving their names.²⁵ Another fragment reveals a relational date, stating that the first plebeian consul came into office 22 years after the Gallic sack.²⁶ Ennius does mention consulships for 214, 204 and 200 BC and the names of three more consuls, but all contemporary with the author. The preserved fragments of M. Porcius Cato's *Origines* do not provide any consular dates, hardly and consul names at all,²⁷ and nor do the fragments of L. Cincius Alimentus. L. Cassius Hemina is the first who is known for certain to have used consular dates, indicating events in 219, 181 and 146 BC.²⁸ The slightly later fragments of L. Calpurnius Piso Frugi give consular dates for 305, 158 and 146 BC.²⁹

In conclusion we may say that there is no firm evidence for the use of consular dates before the mid-second century BC.³⁰ If we include the less persuasive testimony of Ennius, we may possibly push the existence of a consular list back to the time of completion of the *Annales* around 171 BC.³¹ However, that list did not necessarily extend further back than the late 4th century BC.

The spatial context of the *Fasti*

Of course, this is a hugely simplistic line of reasoning, based on absence of evidence. Rather than pursuing the complex issue of the annalistic tradition, or lack thereof, we will instead consider the possible spatial context of the first monumental *Fasti*. This was done already in 1995 by J. Rüpke. He took as his starting point the earliest preserved consular list, *Fasti Antiates Maiores*. Next to the well-known pre-Julian

²⁵ Fabius 1 F18 (Cornell).

²⁶ Fabius 1 F31 (Cornell).

²⁷ Cato (F13 Cornell) dates the founding of Rome in relation to the Trojan War, perhaps using it as an epoch. According to Dionysios, this was *not* the Greek way of dating (Dion. Hal. 1.74.1–2).

²⁸ Hemina 6 F27, F35 & F40 (Cornell).

²⁹ Piso 9 F28, F38 & F42 (Cornell).

³⁰ As argued above, regarding archons, consular names could have been used in an eponymous sense, without the specific intention of providing an absolute date, as for example the *Senatus Consultum de Bacchanalibus* from 186 BC, which mentions the consuls in charge of the matter.

³¹ Rich (2011, 16) makes the same observations but draws different conclusions.

calendar from Antium a fragmentary list of consuls was found, which had also been painted onto the wall. Taking into account the missing lines, the list seems to have spanned from 174 or 173 to 67 or 66 BC. Why did it begin with that particular year?

Rüpke suggested that there was a connection between the *Fasti Antiates* and M. Fulvius Nobilior, who is said to have put up a copy of the Roman calendar in the temple of Hercules Musarum, accompanied with historical notes.³² Most likely, this temple was a manubial building, erected soon after Fulvius' Ambracian triumph in 187 BC. The sources (Varro, Censorinus and Macrobius) only speak of a calendar but, given the later recurring combination of calendars and lists of magistrates, the presence of a consular list could be hypothesised also in this case. Furthermore, as a *poeta cliens* closely connected to Fulvius, Ennius would be a likely suspect as the mastermind behind the whole scheme, explaining the historicising aspect of the annotated calendar.³³

However, the *Fasti consulares* first envisaged by Rüpke was not a retrospective list. According to Rüpke's original suggestion, Fulvius merely initiated a list, which began with the newly elected magistrates and to which following censors and consuls were added annually – a forward looking list starting with the year 174 BC. Thus, the *Fasti Antiates Maiores* could be understood as a copy of that particular list.

The idea is compelling, but in order to make the timing fit, Rüpke rejected the idea of a manubial temple and suggested that the calendar rather should be associated with a portico, which was added to an existing temple of Hercules. The portico was commissioned during Fulvius' censorship in 179,³⁴ and the temple perhaps re-inaugurated in 174 BC. According to Rüpke, this would have been the temple of Hercules Custos, but later known as the temple of Hercules Musarum. If we leave aside the hypothetical connection between the *Fasti consulares* and the calendar of Fulvius, and focus only on the spatial and temporal context, another equally interesting option presents itself.

During the censorship of M. Fulvius Nobilior and M. Aemilius Lepidus in 179 BC a large number of buildings were commissioned, besides the abovementioned portico, most notable among them the so called Basilica Fulvia, also known as Basilica Aemilia et Fulvia or just Basilica Aemilia. Situated on the north side of the Forum, it had a crucial role in defining the spatial configuration of the urban environment. The building is also frequently highlighted in ancient sources as a key monument in the city.³⁵

Livy lists the basilica among the buildings commissioned by Fulvius, but most scholars attribute an equal share of responsibility to his colleague M. Aemilius

³² Rüpke 1995, 199; 2013.

³³ Rüpke 2013.

³⁴ Liv. 40.51.4–6.

³⁵ For a detailed study of the monument, see Freyberger 2016.

Lepidus. It has also been proposed that Aemilius oversaw the completion of the construction after Fulvius' death, the exact time of which is unknown. In the first century BC the basilica was closely related to *gens Aemilia*.

Among the different projects of 179 BC, the basilica would have been the grandest and probably also the last one to be finished. Still, the building could very well have reached its completion within the five-year cycle of the censorship. The year 175 BC makes a good candidate, and would have made the inauguration coincide with the second consulship and triumphal celebration of M. Aemilius Lepidus.³⁶ What better way to celebrate this occasion, and at the same time make a deliberate retort to his old-time enemy Fulvius' calendar, than to put up a monumental list of magistrates? However, rather than making a beginning, as first suggested by Rüpke, this was most probably a retrospective list looking backwards in time.³⁷ Just as Fulvius' annotated calendar, the list of magistrates celebrated the history and tradition of Rome, but in a more majestic and perhaps more Greek way.

Thus, the *Fasti Antiates* could be based on an urban prototype, just as Rüpke suggested, but another one that took up were Aemilius' list left off. It is significant, I believe, that such a monumental list, inscribed or painted on the walls of the basilica, would end with the name of its commissioner. Still, the consular list would primarily constitute a symbol of Rome's glorious past, comparable to the reliefs that decorated the Basilica Aemilia (and other Roman basilicas), displaying scenes of the city's legendary history.³⁸ The proper context for such a display has been supplied by K. Welch.³⁹

Welch associated the early Roman Basilica with Hellenistic royalty. According to her, the first Basilica Aemilia replaced the old Atrium Regium as an official reception building for Greek envoys and kings, modelled on the royal reception halls in Pergamon and Alexandria. These were buildings where monumental king lists can be expected to have been put on display. Welch stresses the intensity in diplomatic relations in the early second century and the associated desire among the Roman *nobilitas* to impress on their Greek counterpart. That impression would not have been restricted solely to architecture, but would also include allusions to the history of Rome, the antiquity of its constitution and the precedence of its magistrates. M. Aemilius Lepidus was sent out on a diplomatic mission between 201 and 199 BC, which took him to Alexandria and probably also to other royal cities. Later on, in 175 BC, as pontifex maximus, former censor, *princeps senatus*, consul for the second time

³⁶ I am indebted to Lewis Webb for pointing out the possible concurrence with the triumph of Aemilius.

³⁷ Cf. Feeney 2007, 170 n. 25. Rüpke also modified his stance, suggesting that the Fulvian *Fasti* included both a list of previous magistrates and a section to be filled in successively (Rüpke 2006).

³⁸ Kränzle 1991.

³⁹ Welch 2003.

and *triumphator*, he would have counted as the leading figure of the state.⁴⁰ All in all, this makes him a likely commissioner of the first monumental *Fasti*.

In 78 BC Aemilius' descendant and namesake furnished the basilica with shields decorated with the portraits of notable ancestors together with their titles – basically an illustration of the *Fasti*.⁴¹ In 54 BC L. Aemilius Paullus, sponsored by Caesar, began a partial restauration of the basilica, but the extent of the work is unclear, as is the fate of the possible list inside. However, in 14 BC the Basilica Aemilia was completely destroyed in a fire, and a replacement of both the basilica and the list would have been due.

The construction of a new basilica took some time, but a new consular list was promptly supplied. The exact time and place for putting up the *Fasti Capitolini* is debated.⁴² However, the fragments were found in the northwest corner of the Forum, suggesting a position either on an arch, which was later joined to the new Basilica Aemilia, or on the Regia. Regarding the date, it can be noted that the fourth and last regular *tabula* ends with the year 12 BC. The following annotations on a pilaster are clearly later additions. If the old list was lost in the great fire in 14 BC, and replaced by a monumental inscription two years later, it would coincide with Augustus becoming pontifex maximus, but also more generally with a period when Augustus was deeply preoccupied with time, ranging from the *Ludi Saeculares* to the *Horologium Augusti*.

It has been argued by Rüpke that the calendar and the consular list were two separate phenomena that did not originally belong together.⁴³ He saw the list as having developed from the annalistic tradition, which itself was not very old. Still, in imperial times they are often found together. Possibly they were brought together by a similar use in public displays, not as complementary aids for finding out the correct date, but rather because of their common ability to link the present with the past, in a Roman and Greek way respectively.

⁴⁰ *RE* I.1 (1893), 552f. s.v. Aemilius 68 (E. Klebs).

⁴¹ Plin. *HN* 35.4.13. This contribution was commemorated on a coin by another family member.

⁴² See e.g. Simpson 1993; Östenberg 2009.

⁴³ Rüpke 1995. For the opposite view, see Hanell 1946, 69.

Bibliography

- Beloch, K.J. 1926. *Römische Geschichte bis zum Beginn der punischen Kriege*, Berlin.
- Bradeen, D.W. 1963. 'The fifth-century archon list', *Hesperia* 32, 187–208.
- Broughton, T.R.S. 1952. *The magistrates of the Roman Republic*, Vol. 2, New York.
- Cornell, T.J. 1995. *The beginnings of Rome: Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000–264 BC)*, London.
- Cornell, T.J., ed. 2013. *The fragments of the Roman historians*, 3 vols., Oxford.
- Feeney, D. 2007. *Caesar's calendar: Ancient time and the beginnings of history*, Berkeley.
- Freyberger, K. 2016. *Die Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum in Rom: Bauphasen, Rekonstruktion, Funktion und Bedeutung*, Wiesbaden.
- Hanell, K. 1946. *Das altrömische eponymische Amt* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 8°, 2), Lund.
- Kränzle, P. 1991. *Die zeitliche und ikonographische Stellung des Frieses der Basilica Aemilia* (Antiquates, 2), Hamburg.
- Leander Touati, A.-M., L. Brännstedt & H. Gerding 2017. 'Från kraftprov till systembejakande talmagi: Jubileer i antiken', *Statsvetenskaplig Tidskrift* 119, 677–698.
- Meritt, B.D. 1939. 'Greek inscriptions', *Hesperia* 8, 59–65.
- Oakley, S.P. 2005. *A commentary on Livy, Books VI–X*, 4 vols., Oxford.
- Östenberg, I. 2009. 'From conquest to pax romana: The signa recepta and the end of the triumphal Fasti in 19 BC', in *The impact of empire on the dynamics of ritual. Proceedings of the eighth workshop of the international network Impact of Empire, Heidelberg, July 5–7, 2007*, Leiden, 53–75.
- Rich, J. 2011. 'Structuring Roman history: The consular year and the Roman historical tradition', *Histos* 5, 1–46.
- Richardson, J.H. 2017. 'The Roman nobility, the early consular fasti, and the consular tribunate', *Antichthon* 51, 77–100.
- Ridley, R.T. 1980, 'Fastenkritik: A stocktaking', *Athenaeum* 58, 264–298.
- Rüpke, J. 1995. 'Fasti: Quellen oder Produkte römischer Geschichtsschreibung?', *Klio* 77, 184–202.
- Rüpke, J. 2006. 'Ennius's Fasti in Fulvius temple: Greek rationality and Roman tradition', *Arethusa* 39:3, 489–512.
- Samuel, A. 1972. *Greek and Roman chronology: Calendars and years in classical antiquity* (Handbuch der Altertumswissenschaft, I.7), München.
- Simpson, C.J. 1993. 'The original site of the "Fasti Capitolini"', *Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte* 42:1, 61–81.
- Welch, K. 2003. 'A new view of the origins of the Basilica: The Atrium Regium, Graecostasis, and Roman diplomacy', *JRA* 16, 5–34.



Fig. 1. Structures belonging to the earliest phase of the Basilica Aemilia. Photo by Henrik Gerding.



Fig. 2. Structures belonging to the second phase of the Basilica Aemilia. Photo by Henrik Gerding.

Abbreviated references or “ideal herms”: An abbreviated account

Julia Habetzeder

It truly is a pleasure for me to celebrate Anne-Marie and her contribution to Classical Archaeology. Without her encouragement I would probably not have had the courage to attempt an academic career. Anne-Marie has supervised two of my student essays, and my PhD-thesis. So it has been a strange, and somewhat frightening, experience to embark on my first major post-doc project without her as a constant advisor. Therefore, I will take this opportunity to present my current research, keeping Anne-Marie somewhat up to date. Just as during the good old days.¹

An invitation to the study of playfully interrelated shapes

My current research project is entitled “Intertextuality and Roman visual culture”.² Since the 1970’s, the concept of intertextuality has had a large impact on Literary Studies, also including studies of ancient Greek and Latin texts.³ Furthermore, the concept has had its part to play within many other branches of the Humanities.⁴

¹ ... and just as so many times before, the text here presented to Anne-Marie is still a work in progress.

² The project is financed by Riksbankens Jubileumsfond. The Swedish Foundation for Humanities and Social Sciences, P13-0122:1.

³ Edmunds 1995; Fowler 1997; Hunter 1999; Edmunds 2001; Baraz & van den Berg 2013; Sciarrino 2015.

⁴ Allen 2011, 169–175; Isekenmeier 2013.

Indeed, the present study is not even the first attempt to apply intertextual theory to the study of ancient Greek and Roman visual culture.⁵

The basic principle of intertextuality is the notion that texts (literary and non-literary) lack independent meaning; they are intertextual. In the words of Graham Allen:

The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations.⁶

Within this line of reasoning, therefore, the meaning of a text is not dependent on the intentions of the author.⁷

In my research project, I apply these basic notions of intertextuality to the study of Hellenistic and Roman ideal sculpture. This is done in two steps. As a first objective, I set out to develop a manner of describing ideal sculpture-types which does not emphasize their originals. It does, however, not deny the existence and importance of the often renowned originals and the sculptors that created them. The aim is rather to describe sculpture-types in a new manner, a manner that highlights different aspects than the established practice of copy criticism does. In this way, four sculpture-types are discussed in depth in the forthcoming publication: the female and satyr of the Invitation to the Dance (treated separately), the Pan and Daphnis Group, and the Ludovisi Symplegma.⁸

The present paper does, however, focus on the second part of the intertextuality-project. This part studies the ways established sculpture-types refer to other sculpture-types or motifs. Here the focus is placed on references which are *not* believed to have been present in the original. In short, it maps the more playful modes of formalistic interrelations among sculpture-types and motifs. The female figure-type ascribed to the Invitation to the Dance is of particular interest to this study because it exemplifies several of the more playful ways of referring to other sculpture-types and motifs. Looking at the replicas of this type, four such kinds of references can be discerned. Each of these will be discussed at length in the forthcoming publication. Here I will

⁵ Roller 2013; Dorka Moreno 2016.

⁶ Allen 2011, 1.

⁷ Fowler 1997, 15.

⁸ The Invitation to the Dance: <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/123> (female) & <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/720> (satyr). The Pan and Daphnis Group: <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/393> (Pan) & <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/389> (Daphnis). The Ludovisi Symplegma: <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/762> (female) & <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/763> (satyr).

merely give examples illustrating the four kinds of references, ending with a more detailed presentation of the fourth category. The kinds of references are:

1. Eclectic sculpture-groups which refer to two different established sculpture-types

This kind of reference is exemplified in a sculpture-group in the Vatican, which combines the seated female type from the *Invitation to the Dance* with a rendering of Pan which is clearly indebted to the so-called Pan and Daphnis Group.⁹ The sculpture group in the Vatican does obviously refer both to the *Invitation to the Dance* and to the Pan and Daphnis Group.

There are, of course, further examples of eclectic sculpture-groups that refer to two established sculpture-types in this manner. One of the most well-known examples is the combination of the Ares Borghese- and the Venus Capua-types, which is known from several sculpture-groups. This group has played a significant part in general discussions of eclecticism in Roman sculpture.¹⁰

2. A manner of depicting a head which repeats a general schema (i.e. not a sculpture-type) that refers to a specific kind of motif and is used for several sculpture-types

Adrian Stähli has noted that the head-type of the female from the *Invitation to the Dance* corresponds almost completely to that used for the female figure depicted in the Ludovisi Symplegma. Only the hairdo differs between the two sculpture-types: while the “*Invitation-female*” wears her hair collected in a simple overhand knot at the back of her head, the “*Ludovisi-female*” wears hers collected in a pony-tail.¹¹

What these formalistically interrelated heads represent is, I will argue, a general schema that was used to depict females of the Dionysian sphere.¹² Such a coherent mode of depiction facilitated the interpretation of the sculptures. It can also explain the existence of several sculpted female heads that are very similar to the female from

⁹ Kaschnitz-Weinberg 1936, cat. no. 180; Marquardt 1995, cat. no. V.7.2; Stähli 1999, cat. no. 13. See also: <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/401428>.

¹⁰ Perry 2005, 122–148; Kousser 2008, 47–54.

¹¹ Stähli 1999, 354–358.

¹² As briefly noted by Stähli: “Der in zahlreichen Kopien weit verbreitete Kopftypus wurde offenbar als der Nymphen- oder Mänadenkopf schlechthin in unterschiedlichsten Zusammenhängen und Formaten (auch ohne den zugehörigen Statuentypus oder in Umbildungen) reproduziert, oft auch in qualitativ sehr schlechter Ausführung [...]. Die Repliken differieren erheblich voneinander und sind meist nur aufgrund ganz allgemeiner Züge, weniger durch präzise Übereinstimmungen im Haarsystem miteinander verbunden. Das Lockenschema der Nymphe ist so nur unter Schwierigkeiten, in den Einzelheiten wohl überhaupt nicht mehr wiederzugewinnen.” Stähli 1999, 357.

the Invitation to the Dance, but which display a different hairdo. Until now these heads have often, I believe falsely, been ascribed to the Invitation to the Dance.¹³

3. A sculpture that is displayed on its own, but which refers to an established sculpture-group including another figure

Studies regarding the Invitation to the Dance have duly noted that the two figures, female and satyr, have only rarely been found together.¹⁴ It therefore seems certain that both the female figure and the satyr were at times, perhaps even predominately, displayed on their own. Nevertheless, when displayed on its own, a replica of this female type would refer both to the group-constellation including the satyr, and to other renderings where the female type was displayed on its own. In a sense, an established sculpture-group has here been abbreviated to one of its constituent parts.

The practice of letting a part signify a whole in this manner is well attested within Roman ideal sculpture. The Flaying of Marsyas-Group, also known from depictions in relief and other media, is the most obvious example: while the figure of Marsyas is known from about 60 sculptures in the round, there is but one copy of the knife-grinder.¹⁵

4. A part of an established sculpture-type (for instance a sculpted head) refers to the type rendered in full

The fourth kind of reference is, in a sense, a variant of the third: the rendering of a head-type is here used to refer to a sculpture-type generally known from full-figure replicas. This seems to be the case for two colossal heads, female and satyr, kept in the Museo Archeologico di Venezia (*Figs. 1 & 2*). Carved with the same proportions, the preserved height of the female is 0.46 m, and that of the satyr – from whom a section of the neck is preserved – is 0.67 m.¹⁶ These two heads do not appear ever to have

¹³ See, for instance: Vatican, Museo Chiaramonti, 2117: Amelung 1903, cat. no. 331; Andreae 1995, pl. 323; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/33542>.

¹⁴ Ridgway 1990, 322; Stähli 1999, 416–419. Besides the coins from Cyzikos and Pautalia that display the two protagonists together (Mosch 2007, 95–104) there are, I would say, two instances where we have evidence that the female and satyr were displayed together during antiquity: the pair in the Museo Torlonia were found during the same early 19th century excavations in the area of the Villa dei Quintilii near Rome, even if information regarding this excavation is – to say the least – sparse (Gerhard 1830, 75–76). The colossal scale of the two heads in the Museo Archeologico di Venezia does suggest that the two sculptures were created as a pair – especially as this is the only instance where the types are represented on a monumental scale (*Figs. 1 & 2*). Though there is no information regarding the provenance of these two heads, they both stem from the collection of Cardinal Girolamo Zulian, a collection assembled in 18th century Rome (Traversari 1986, cat. nos. 22 & 23).

¹⁵ Richter 2007, 235.

¹⁶ Traversari 1986, cat. nos. 22 & 23.

rendered the two figures in full.¹⁷ As far as we can tell, this appears to be an instance where the heads of the female and the satyr were, on their own, intended to refer to the full rendering of the Invitation to the Dance.

Herms depicting head-types known from full-figure ideal sculptures

This kind of reference is not uncommon within Roman ideal sculpture. It is most commonly represented in the shape of shoulder-herms, where the head rendered can be ascribed to a full-figure sculpture-type.¹⁸ There are also *tondi* that display ideal heads known from full-figure sculpture-types, even if these are not as common as their herm-shaped equivalents.¹⁹ Ideal sculpture-types do, however, only very rarely appear to have been “abbreviated” to busts in this manner.²⁰

Both portraits herms that refer to original full-figure sculptures, and the “ideal herms” discussed here, do often change the figure’s pose, so that the head placed on the herm shaft is held upright, in a straight vertical fashion.²¹ This corresponds to the manner in which the poses of the female and satyr in Venice have been altered, in relation to their respective established full-figure types (*Figs. 1 & 2*). Furthermore, there are parallels for the flattened rendering of the back of the female’s head.²² Thus,

¹⁷ The manner in which the two colossal heads have been altered, in relation to their small-scale, full-figure replicas, speak in favour of such an interpretation. The female head ends in a flat surface at the back, which could hint that the figure was never depicted in full, and that the head was intended to be placed against a wall. The satyr’s neck is preserved and shows that the head was held in a straight vertical fashion, unlike its small-scale, full-figure replicas. These hold their head bent forward, facing the ground. Such an alteration of the type would be expected if adapted to render only the figure’s head. Also, if the full figure of the satyr in Venice was depicted, the sculpture would be nearly 3 m high, an estimate given by the following simple calculations: measurements of the small-scale satyr in the Palazzo Corsini, a full-figure replica of the satyr from the Invitation to the Dance (Luca 1975, 75): height of the face, chin to hairline = 0.16 m, height of the full figure, without plinth = 1.35 m, ratio (height of full-figure) $1.35/(\text{height of face}) 0.16 = c. 8.44$. Height of the face, chin to hairline, for the colossal satyr head in Venice = 0.33 m. Estimated (hypothetical) full height of the satyr in Venice: $8.44 \times 0.33 = c. 2.78$ m. Though there are full-figure ideal sculptures of such a scale (for instance the Herakles Farnese, Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/23288>), they are rare. It has already been suggested that the two heads never comprised the full figures, though no motivation for the interpretation is given: Lippold, Arndt *et al.* 1920, nos. 2599–2600 & 2641–2642.

¹⁸ Lippold 1923, 156–162.

¹⁹ Lippold 1923, 163; Prittwitz und Gaffron 1994, 320–324.

²⁰ Lippold 1923, 162–163; Raeder 2000, 67–68.

²¹ Lippold 1923, 161, 166; Fuchs 1992, 239–240; Stähli 1992, 162.

²² Nielsen 2002, cat. no. 62.

it does seem likely that the colossal heads in Venice were originally displayed as herms (Figs. 1 & 2).²³

The practice of rendering only the heads of sculpture-types otherwise depicted as full-figures is well documented for the Roman period. Turning full-figure portraits of renowned Greeks into shoulder-herms is perhaps the most well-known example. Klaus Fittschen has suggested that this compositional type was developed in Athens during the last century BC. The shape as such facilitated the transportation of the sculptures, generally from Athens to the Italian peninsula. The use of the herm-form for established portrait-types was very successful, and was by the time of Augustus' reign also widely used for contemporary portraits within the Roman cultural sphere.²⁴

As Fittschen notes, Athenian workshops set out to copy full-figure portraits of renowned Greeks, much in the same way they copied renowned sculptural masterpieces.²⁵ Also ideal sculptures originally displaying full-figures were "abbreviated", rendering only the established head-types placed on a herm pillar.²⁶ The fact that works by several highly appreciated Greek sculptors were represented also in this abbreviated form signals that these herms were partly interpreted as abbreviated versions of *nobilis opera*. Of works attributed to Polykleitos the Diskophoros,²⁷ the Doryphoros,²⁸ the Herakles,²⁹ and the Sosikles Amazon³⁰ are all

²³ They do, however, not display ribbons, or locks of hair falling down over the figures' shoulders. Such ribbons, or locks of hair, are often added to this kind of "ideal herm" (Figs. 4 & 5). Lippold 1923, 161.

²⁴ Fittschen 2008, 330–331.

²⁵ Fittschen 2008, 330.

²⁶ Lippold 1923, 156–162; Wrede 1985, 58–62.

²⁷ Germany, Berlin, Antikensammlung, Sk 477 (a double-herm depicting the Diskophoros twice): Conze & Kekulé von Stradonitz 1891, cat. no. 477; <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/402447>. Germany, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Hm 96: Richter 2011, cat. no. 146 (only the head is preserved, but the piece is interpreted as originally belonging to a herm due to the ribbons falling down over the athlete's shoulders). Great Britain, Hampshire, Broadlands, no. 13: Grassinger 1994, cat. no. 16; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/3043>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/185>.

²⁸ Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 4885: Pandermalis 1971, cat. no. 51; Wojcik 1986, cat. no. G 1; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13621>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/191>.

²⁹ Germany, Berlin, Antikensammlung, Sk 476 (a double-herm depicting the Herakles twice): Conze & Kekulé von Stradonitz 1891, cat. no. 476; Hüneke 2009, cat. no. 221; <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/402448>. Germany, Berlin, Antikensammlung, Sk 478 (only the head is preserved, but the addition of a wreath and ribbons make it very likely the sculpture was originally a shoulder-herm): Conze & Kekulé von Stradonitz 1891, cat. no. 478; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2228>. Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 6164: Pandermalis 1971, cat. no. 59; Wojcik 1986, cat. no. B 15; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13620>. Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 5610: Pandermalis 1971, cat. no. 24; Wojcik 1986, cat. no. C 3; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13627>. Vatican, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano,

known from shoulder-herms. A bronze herm from the Villa dei Papiri is believed to refer to either the Sciarra Amazon attributed to Kresilas, or the Mattei Amazon attributed to Phidias.³¹ From Skopas' *oeuvre* the Herakles Lansdowne can be noted (*Figs. 3 & 4*),³² and from that of Praxiteles the Pouring Satyr.³³

In a sense, the herm-shape may have constituted a less costly alternative to acquiring full-figure copies of renowned masterpieces. As already noted, the shape as such made the sculptures easier to transport than their full-scale equivalents.³⁴ Also, for herms the heads are at times worked separately, even for unclothed figures. Otherwise this kind of piecing was generally only used when the depicted figure's dress hid the joint between head and body.³⁵ This is the case for one of the sculptures

10067: Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 1083, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/21467>.

Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/263>.

³⁰ Italy, Rome, Villa Albani, 76: Bol 1990, cat. no. 209; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/27780>. There is another head of this type which is assumed to have belonged to a herm because the back of the head is left flat: Denmark, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 543: Nielsen 2002, cat. no. 62. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/15>.

³¹ Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 4889: Pandermalis 1971, cat. no. 52; Wojcik 1986, cat. no. G 2; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13644>. Regarding the types, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/14> (Sciarra Amazon) & <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/13> (Mattei Amazon).

³² Great Britain, Brocklesby Park, Yarborough Collection: Lippold 1943, cat. no. 4862; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/3099>. Great Britain, London, British Museum, 1805,0703.76 (*Fig. 4*): Smith 1904, cat. no. 1731; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/10712>. Italy, Capena, Museo Archeologico Lucus Feroniae: Neudecker 1988, cat. no. 15.2; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/53749>. Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 5594: Pandermalis 1971, cat. no. 25; Wojcik 1986, cat. no. C 4; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13542>. Italy, Rome, Museo Capitolino, 934: Stuart Jones 1926, cat. no. 28; Helbig, Speier *et al.* 1966, cat. no. 1731; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/26405>. Vatican, Musei Vaticani, Galleria degli Carte Geografiche, 2842: Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 581; Raeder 1985, cat. no. I.130; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/20449>. Vatican, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, 10118: Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 1081; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/21464>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/269>.

³³ Vatican, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche, 2868: Lippold 1956, 474–475, cat. no. 40; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/20460>. A head in the Museo Chiaramonti is believed to have belonged to a shoulder-herm due to the satyr's frontal stance and the ribbons that once fell down over his shoulders: Vatican, Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti: Amelung 1903, cat. no. 367; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/33424>. The same type may also be represented in the shape of a shoulder-herm in the following, poorly published, sculpture: Italy, Rome, Museo Torlonia, 260: Gasparri 1980, 186, no. 260; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/27032>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/421>.

³⁴ Lippold 1923, 160–161; Fittschen 2008, 330.

³⁵ <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2228>.

mentioned above.³⁶ Thus, these “ideal herms” could be interpreted as abbreviated, and less expensive, versions of *nobilis opera*.

But not only the allure of *nobilis opera* motivated the production of “ideal herms”. The sculptural shape as such was, naturally, inextricably intertwined with the god Hermes himself. Hermes’ connection to rhetoric, science and sports made him the patron deity of the *gymnasia* and *palaestrae* already in Early Classical Athens. The god was, already at that time, often depicted in the shape of a shoulder-herm in such training facilities.³⁷ Hence, the sculptural form as such was tied to the *gymnasion* and the *palaestra*. From the Hellenistic period and on, herms depicting Herakles were also common in this context, where Hermes symbolized the education of the mind, and Herakles that of the body.³⁸

Turning to the Roman context, we know from Cicero’s letters to Atticus that Cicero was, in 67 BC, eagerly awaiting his Herakles-herms, which he wanted to place in the *gymnasion* and *palaestra* of his villa in Tusculum. He specifically stresses that Herakles-herms were particularly well suited for such locations.³⁹ We do not know whether Cicero’s Herakles-herms referred to established full-figure sculpture-types, but it should be noted that shoulder-herms displaying heads from well-known sculpture-types representing Herakles are quite frequent in the material record. The head-type of the Herakles Lansdowne, already mentioned above, is known from no less than seven shoulder-herms (Figs. 3 & 4).⁴⁰ Also Polykleitos’ Herakles is known from five shoulder-herms.⁴¹

Further underlining the connection to the *palaestra*, there are several shoulder-herms rendering head-types of renowned sculpture-types representing athletes. Polykleitos’ Diskophoros is known from three shoulder-herms,⁴² and his Doryphoros

³⁶ Germany, Berlin, Antikensammlung, Sk 478 (Polykleitos’ Herakles, depicted with a wreath, and with ribbons that fell down over the figure’s shoulders): Conze & Kekulé von Stradonitz 1891, cat. no. 478; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2228>. If accepted as a general fact, many more sculptures should be interpreted as originally belonging to shoulder-herms, for instance the following replica of Polykleitos’ Diskophoros: Denmark, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1468: Nielsen 2002, cat. no. 103; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/9037>.

³⁷ Wrede 1985, 34–35.

³⁸ Wrede 1985, 35.

³⁹ Cic. *Att.* 1.10.3: “Signa nostra et Hermeracles, ut scribis, cum commodissime poteris, velim imponas, et si quid aliud οἰκεῖον eius loci quem non ignoras reperies, et maxime quae tibi palaestrae gymnasique videbuntur esse. etenim ibi sedens haec ad te scribebam, ut me locus ipse admoneret.” (Yes, I should be grateful if you would ship when you most conveniently can my statues and Heracles herms and anything else you may discover that would be convenient you know where, especially things you think suitable to a palaestra and lecture hall. In fact I am sitting there now as I write, so that the place itself is a reminder. Transl. Shackleton Bailey 1999, 40–41.)

⁴⁰ See above, note 32, and Lippold 1923, 158.

⁴¹ See above, note 29.

⁴² See above, note 27.

from the well-known bronze herm from the Villa dei Papiri.⁴³ Then there is the hip-herm representing a discobolos in the Ludovisi collection.⁴⁴ Also the occurrence of herms repeating the head-type of the Hermes Richelieu – a type believed originally to have represented a hero – should probably be interpreted as an athletic type deemed suitable for the *palaestra*.⁴⁵

It does therefore seem clear that the herm-shape's connection to the *palaestra* held a special appeal among the Late Republican and Early Imperial elite. And it also seems safe to assume that the combination of herm-shape and a suitable established sculpture-type (i.e. one depicting Herakles or athletes) would have been appreciated because such a combination entails multiple references – to the *palaestra* and to a masterpiece – that were discernible for the connoisseur of Greek culture and art.

Returning to Cicero, he also expresses his delight at a herm depicting Athena for his *palaestra* in Tusculum, partly because of the herm-form and its general connection to *palaestrae*, but also because he, as a learned man, personally relates to Athena/Minerva.⁴⁶ Again, we cannot know whether the sculpture he speaks of repeats a head-type known from full-figure replicas. But there is a head-type representing Athena, which is known from three shoulder-herms and two heads (*Fig. 5*).⁴⁷ It is

⁴³ See above, note 28.

⁴⁴ Italy, Rome, Museo Nazionale Romano, 8689: Helbig, Speier *et al.* 1969, cat. no. 2325; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16760>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/184>.

⁴⁵ Italy, Rome, Villa Albani, 57: Bol 1990, cat. no. 204; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/27688>. Two busts repeating this type are also believed originally to have belonged to herms: Raeder 2000, 67–68. The two busts are: Great Britain, Petworth, North Gallery, 141: Raeder 2000, cat. no. 12; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/25170>. Italy, Rome, Museo Barracco, 160: Helbig, Speier *et al.* 1966, cat. no. 1899; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/15601>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/287>.

⁴⁶ Cic. *Att.* 1.4.3: “Quod ad me de Hermathena scribis per mihi gratum est. est ornamentum Academiae proprium meae, quod et Hermes commune est omnium et Minerva singulare est insigne eius gymnasi.” (I am very grateful for what you say about the Hermathena. It’s an appropriate ornament for my Academy, since Hermes is the common emblem of all such places and Minerva special to that one. Transl. Shackleton Bailey 1999, 46–49.)

⁴⁷ Germany, Munich, Glyptothek, Gl. 521 (only the head preserved, but it is assumed to have belonged to a shoulder-herm): Fuchs 1992, cat. no. 35; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/12780>. Great Britain, Petworth, North Gallery, no. 74 (only the head preserved, but it is assumed to have belonged to a shoulder-herm): Raeder 2000, cat. no. 31; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/25220>. Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 6322 (*Fig. 5*): Ruesch 1908, cat. no. 116; Pandermalis 1971, cat. no. 5; Wojcik 1986, cat. no. B 11; Pozzi, Cantilena *et al.* 1989, cat. no. 140; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13638>. Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 6282: Ruesch 1908, cat. no. 117; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/215052>. Italy, Rome, Musei Capitolini, Stanza dei Filosofi, 567: Arndt, Amelung 1895, no. 433–434; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16284>.

generally assumed that this head-type stems from an established full-figure type, even though no full-figure replica is known.⁴⁸

Herm galleries depicting deities are attested from the 2nd century BC and on.⁴⁹ We have already come across the Ludovisi Discobolos, which belongs to the spectacular group of six hip-herms that must have constituted such a gallery (the Discobolos being the only athlete depicted together with deities and mythological figures).⁵⁰ Of these, only the Discobolos is known to refer to an established full-figure type.⁵¹ But there are several shoulder-herms that portray various deities as known from full-figure types, such as the Omphalos Apollo,⁵² and the Apollo Ostia-Leptis Magna.⁵³

There is also a head-type interpreted as Eros, which is known from three double-herms, but not from full-figure replicas.⁵⁴ In one instance, this Eros is combined with the head-type of the so-called Aphrodite Olympias. This Aphrodite-type is also known from a second shoulder-herm.⁵⁵ There is another female head-type tentatively interpreted as Aphrodite, or perhaps Artemis, which is known from two herms and three heads, but not from full-figure replicas.⁵⁶

Turning again to sculpture-types known from both full-figure sculptures and shoulder-herms, there is a shoulder-herm in London which displays the head-type of

⁴⁸ Fuchs 1992, 240–241; Raeder 2000, 111–112.

⁴⁹ Wrede 1985, 78.

⁵⁰ Helbig, Speier *et al.* 1969, 244 & cat. nos. 2325, 2327, 2329, 2331, 2333 & 2335.

⁵¹ İnan 1975, cat. no. 1.

⁵² Germany, Berlin, Antikensammlung, Sk 542: Conze & Kekulé von Stradonitz 1891, cat. no. 542; Hüneke 2009, cat. no. 76; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/105725>. Vatican, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche: Lippold 1956, 478, cat. no. 45; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/20447>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/68>.

⁵³ Italy, Rome, Museo Barracco: Helbig, Speier *et al.* 1966, cat. no. 1896; <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/400108>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/70>.

⁵⁴ Italy, Rimini, Museo Civico (a double-herm depicting the head-type discussed once): Arndt, Amelung 1913, nos. 1961–1962; <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/402354>. Italy, Rome, Villa Doria Pamphilj, Casino Belrespiro (a double-herm depicting the discussed head-type twice): Calza, Bonanno *et al.* 1977, cat. no. 14; <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/407163>. Spain, Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-E (a double-herm depicting the discussed head-type once): <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/402174>.

⁵⁵ Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 6369: Pozzi, Cantilena *et al.* 1989, cat. no. 224; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13634>. Spain, Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-E (combined with the head of Eros): <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/402174>.

⁵⁶ Denmark, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 1929: Nielsen 2005, cat. no. 218; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/9134>. Libya, El-Beida, Archaeological Museum: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/19082>. For a list of replicas, see Landwehr 1985, 114, n. 572.

the Peplophore Candia. The type probably depicts a female deity.⁵⁷ Also the head-type of the Hygieia Hope is repeated in a double-herm.⁵⁸ Not a deity, but an “Opferdiener”, the so-called Monosandalos is known from both a full-figure replica and a shoulder-herm.⁵⁹

I would suggest that there was an appeal in using established full-figure sculpture-types for shoulder-herms representing deities and mythological beings, because such “ideal herms” allowed for several modes of interpretation. As already mentioned for herms representing motifs deemed suitable for *palaestrae*, there was – as always in the Late Republican and Early Imperial context – the allure of the *nobilis opera*. But turning to a well-known full-figure sculpture-type was also a means of facilitating the interpretation of the motif in this abbreviated form.

Also sculpture-types representing figures from the Dionysian sphere are represented in this kind of abbreviated form. As for Dionysos himself, the Dionysos Sardanapal is known from two, perhaps three, shoulder-herms.⁶⁰ There are also three shoulder-herms depicting Dionysos Tauros, but this sculpture-type is not known from full-figure replicas.⁶¹ As noted above, Praxiteles’ Pouring Satyr is known from at least two, perhaps three, shoulder-herms.⁶² Furthermore, there is a colossal satyr-type known

⁵⁷ Great Britain, London, British Museum, 1793: Smith 1904, cat. no. 1793; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/10753>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/143>.

⁵⁸ Italy, Rome, Villa Albani, 71: Bol 1990, cat. no. 201; <http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/402185>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/295>.

⁵⁹ Italy, Rome, Museo Nazionale Romano delle Terme, 65194: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/17052>. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/347> & <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16473>.

⁶⁰ Italy, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 6306: Pozzi, Cantilena *et al.* 1989, cat. no. 1.127; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13472>. Italy, Palermo, Museo Archeologico Regionale “Antonio Salinas”: Arndt, Amelung 1895, no. 557; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/14437>. Spain, Madrid, Museo Nacional del Prado, 55-E: Arndt, Amelung 1912, 1656–1657; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/11669>. The last mentioned sculpture is not well preserved and it is unclear whether it can be identified as a shoulder-herm. Regarding the type, see <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/177>.

⁶¹ Italy, Rome, Villa Albani, 119: Bol 1990, cat. no. 248; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/27675>. Vatican, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche, 2841: Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 580; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/20448>. Vatican, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, 10121: Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 1078; Vorster 1993, cat. no. 24; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/21466>. Regarding the type, see: <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/578>. There are further replicas that only preserve the head of the sculpture – several of these were, most likely, originally shoulder-herms. Lists of replicas are included in the catalogue entries by Bol and Vorster, mentioned above.

⁶² See above, note 33.

from one shoulder-herm and two heads (probably originally herms). But again, even though repeated, this sculpture-type is not known from full-figure replicas.⁶³

Collections of small-scale herms with generic Dionysian motifs are known from Pompeian peristyle gardens.⁶⁴ Perhaps their larger counterparts, repeating established sculpture-types, were once intended for display in the peristyles and gardens of grander Roman villas.

But the colossal scale of the two heads in Venice is remarkable (*Figs. 1 & 2*).⁶⁵ If they were originally displayed as shoulder-herms, these must have been significantly larger than the well-known colossal herms depicting “Tragedy” and “Comedy” from the Villa Adriana, both about 70 cm high.⁶⁶ The colossal satyr herm mentioned above is “only” about 50 cm high.⁶⁷ As far as size is concerned, our female and satyr would, rather, have had a closer parallel in the 90 cm high herm of an ocean deity from Pozzuoli.⁶⁸ With this in mind, one should perhaps rather suggest that the female and satyr now in Venice originally embellished a grand public building or garden in Rome.

The pair is also – so far as I know – unique in the sense that this is the only time the heads of two full-figure ideal sculptures belonging to a sculpture-group are depicted together in this abbreviated manner.

“Ideal *tondi*”

Within the discussion of this kind of abbreviated references one should also take into consideration *tondi*, as these do at times depict head-types known from full-figure ideal sculptures.⁶⁹ Due to their truly colossal scale, and their straight vertical stance, it does, however, not seem likely that the heads in Venice stem from *tondi* (*Figs. 1 & 2*). But the *tondi* are still just as relevant to the larger intertextuality project because there

⁶³ Denmark, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, I.N. 1827; Poulsen 1951, cat. no. 285; Nielsen 2005, cat. no. 222. The two heads are: Austria, Vienna, Kunsthistorisches Museum, I 701: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/22778>. Vatican, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, 779: Helbig, Speier *et al.* 1963; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/19757>.

⁶⁴ Dwyer 1982, 117–118; Wrede 1985, 79.

⁶⁵ See above, note 17.

⁶⁶ Vatican, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala delle Muse, 285 (“Tragedy”) & 262 (“Comedy”): Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 53; Raeder 1985, cat. nos. I 110, I 111; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/20982> & <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/130008>.

⁶⁷ See above, note 63.

⁶⁸ Vatican, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala Rotonda, 248: Helbig, Speier *et al.* 1963, cat. no. 41; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/21091>.

⁶⁹ Prittwitz und Gaffron 1994, 320–324.

is a *tondo* from the Mahdia ship-wreck which is believed to depict the satyr from the Invitation to the Dance.⁷⁰ But that is a different story, which I hope to present to Anne-Marie at another time.

Bibliography

- Allen, G. 2011. *Intertextuality*, London.
- Amelung, W. 1903. *Braccio Nuovo. Galleria Lapidaria. Museo Chiaramonti. Giardino della Pigna* (Die Sculpturen des vaticanischen Museums, 1.1), Berlin.
- Andreae, B. 1995. *Museo Chiaramonti*, 3 (Bildkatalog der Skulpturen des vatikanischen Museums, 1), Berlin.
- Arndt, P. & W. Amelung, eds. 1895. *EA. Serie 2 (nos. 279–578)*, Munich.
- Arndt, P. & W. Amelung, eds. 1912. *EA. Serie 6 (nos. 1501–1800)*, Munich.
- Arndt, P. & W. Amelung, eds. 1913. *EA. Serie 7 (nos. 1801–2100)*, Munich.
- Baraz, Y. & C. van den Berg 2013. 'Intertextuality. Introduction', *AJP* 134, 1–8.
- Bol, P.C., ed. 1990. *Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino* (Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, 2), Berlin.
- Calza, R., M. Bonanno, *et al.* eds. 1977. *Antichità di Villa Doria Pamphili*, Rome.
- Conze, A. & R. Kekulé von Stradonitz 1891. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der Pergamenischen Fundstücke*, Berlin.
- Dorka Moreno, M. 2016. *Studien zu den Ähnlichkeitsrelationen zwischen Götter- und Heroenbildern und Bildnissen Alexanders des Großen im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit*, Ph.D.-thesis, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg.
- Dwyer, E.J. 1982. *Pompeian domestic sculpture. A study of five Pompeian houses and their contents* (Archaeologica, 28), Rome.
- Edmunds, L. 1995. 'Intertextuality today', *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica* 13, 3–22.
- Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*, Baltimore, Maryland.
- Fittschen, K. 2008. 'Über den Beitrag der Bildhauer in Athen zur Kunstproduktion im Römischen Reich', in *Athens during the Roman period. Recent discoveries, new evidence*, ed. S. Vlizos, Athens, 325–336.
- Fowler, D. 1997. 'On the shoulders of giants. Intertextuality and Classical Studies', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39, 13–34.
- Fuchs, M. 1992. *Römische Idealplastik* (Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, 6), Munich.
- Gasparri, C. 1980. *Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica* (MemLinc, 8.24.2), Rome.
- Gerhard, E. 1830. 'Scavi Romani', *BdI*, 75–77.

⁷⁰ Prittwitz und Gaffron 1994, 321–323.

- Grassinger, D. 1994. *Antike Marmorskulpturen auf Schloß Broadlands (Hampshire)* (Monumenta Artis Romanae, 21), Mainz am Rhein.
- Helbig, W., H. Speier, et al., eds. 1963. *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran* (Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 1), Tübingen.
- Helbig, W., H. Speier, et al., eds. 1966. *Die Städtischen Sammlungen. Kapitolinische Museen und Museo Barracco. Die Staatlichen Sammlungen. Ara Pacis. Galleria Borghese. Galleria Spada. Museo Pigorini. Antiquarien auf Forum und Palatin* (Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 2), Tübingen.
- Helbig, W., H. Speier, et al., eds. 1969. *Die Staatlichen Sammlungen. Museo nazionale romano (Thermenmuseum). Museo nazionale di Villa Giulia* (Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 3), Tübingen.
- Hüneke, S., ed. 2009. *Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preussens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin.
- Hunter, R. 1999. 'Review of T.K. Hubbard, *The pipes of Pan*, Ann Arbor 1998', *BMCR* 1999.09.09.
- İnan, J. 1975. *Roman sculpture in Side* (Research in the region of Antalya, 8), Ankara.
- Isekenmeier, G. 2013. *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge* (Image, 42), Bielefeld.
- Kaschnitz-Weinberg, G. 1936. *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (Monumenti Vaticani di Archeologia e d'Arte, 4), Vatican.
- Kousser, R.M. 2008. *Hellenistic and Roman ideal sculpture. The allure of the Classical*, Cambridge.
- Landwehr, C. 1985. *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit* (AF, 14), Berlin.
- Lippold, G., P. Arndt, et al. eds. 1920. *EA. Serie 9 (nos. 2401–2700)*, Munich.
- Lippold, G. 1923. *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich.
- Lippold, G. ed. 1943. *EA. Serie 17A (nos. 4801–4950)*, Munich.
- Lippold, G. 1956. *Ingresso. Ambulacro. Ingresso Superiore. Atrio dei Quattro Cancelli. Scala. Sala della Biga. Galleria dei Candelabri. Galleria Geografica. Nachträge* (Die Skulpturen des vaticanischen Museums, 3.2), Berlin.
- Luca, G.d. 1975. 'Der Satyr im Palazzo Corsini/Rom. Eine Replik der Gruppe "Aufforderung zum Tanz"', *AntP* 15, 73–81.
- Marquardt, N. 1995. *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik* (Antiquitas. Reihe 3. Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzialrömischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums, 33), Bonn.
- Mosch, H.v. 2007. 'Eine "Aufforderung zum Tanz" in Kyzikos und Pautalia. Der Beitrag der Münzen zum Verständnis eines hellenistischen Meisterwerks', *JNG* 53, 91–125.
- Neudecker, R. 1988. *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 9), Mainz am Rhein.
- Nielsen, A.M. ed. 2002. *Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome 2*, Copenhagen.
- Nielsen, A.M. ed. 2005. *Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome 3*, Copenhagen.

- Pandermalis, D. 1971. 'Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri', *AM* 86, 173–209.
- Perry, E.E. 2005. *The aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome*, Cambridge.
- Poulsen, F. ed. 1951. *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.
- Pozzi, E., R. Cantilena, et al. 1989. *La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica* (Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, 1.2), Rome.
- Prittwitz und Gaffron, H.-H.v. 1994. 'Die Marmortondi', in *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 1*, eds. G. Hellenkemper Salies, H.-H.v. Prittwitz und Gaffron & G. Bauchhenß, Cologne, 303–328.
- Raeder, J. 1985. *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Europäische Hochschulschriften. Reihe 38. Archäologie, 4), Frankfurt am Main.
- Raeder, J. 2000. *Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)* (Monumenta Artis Romanae, 28), Mainz am Rhein.
- Richter, H. ed. 2007. *Hellenistische Plastik* (Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, 3), Mainz am Rhein.
- Richter, H. ed. 2011. *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 2* (Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke, 2), Munich.
- Ridgway, B.S. 1990. *The Styles of 331–200 B.C.* (Hellenistic Sculpture, 1), Madison, Wisconsin.
- Roller, M.B. 2013. 'On the intersignification of monuments in Augustan Rome', *AJP* 134, 119–131.
- Ruesch, A. 1908. *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Naples.
- Sciarrino, E. 2015. 'Hyperreality, intertextuality, and the study of Latin poetry', *Arethusa* 48, 369–390.
- Shackleton Bailey, D.R. 1999. *Cicero. Letters to Atticus*, 1 (The Loeb Classical Library, 7), Cambridge, Massachusetts.
- Smith, A.H. 1904. *A catalogue of sculptures in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum* 3, London.
- Stähli, A. 1992. 'Ornamentum academiae. Kopien griechischer Bildnisse in Hermenform', in *Ancient Portraiture. Image and message*, ed. T. Fischer-Hansen, Copenhagen, 147–172.
- Stähli, A. 1999. *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik*, Berlin.
- Stuart Jones, H. ed. 1926. *The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Rome.
- Traversari, G. 1986. *La statuarica ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Rome.
- Vorster, C. 1993. *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen*, 2.1 (Monumenta Artis Romanae, 22), Mainz am Rhein.
- Wojcik, M.R. 1986. *La Villa dei Papiri ad Ercolano* (Ministero per i beni culturali ed ambientali. Soprintendenza archeologica di Pompei. Monografie, 1), Rome.
- Wrede, H. 1985. *Die antike Herme* (Trierer Beiträge zur Altertumskunde, 1), Mainz am Rhein.



Fig. 1. The colossal head of a female in the Museo Archeologico Nazionale di Venezia, inv. 63.
Photograph by Mongolo 1984 (CC BY-SA 3.0).



Fig. 2. The colossal head of a satyr in the Museo Archeologico Nazionale di Venezia, inv. 39.
Photograph by Mongolo 1984 (CC BY-SA 3.0).



Fig. 3. The full-figure sculpture of the Lansdowne Herakles in the J. Paul Getty Museum, inv. 70.AA.109. Gift of J. Paul Getty. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

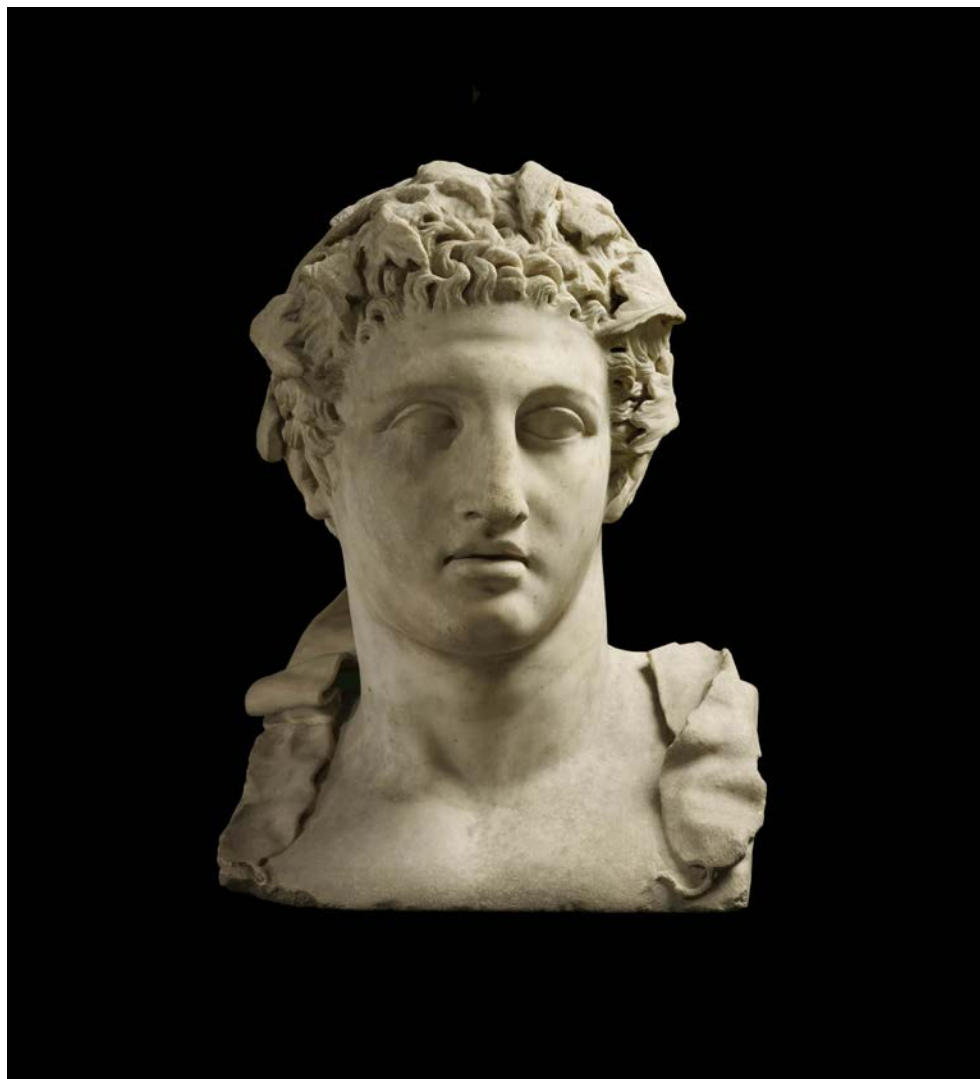


Fig. 4. Shoulder-herm of the Herakles Lansdowne in the British Museum, inv. 1805,0703.76.
© Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).



Fig. 5. Shoulder-herm representing Athena. From the Villa dei Papiri. The herm is now in the Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6322. Photograph by Miguel Hermoso Cuesta (CC BY-SA 3.0).

Model servant, model master: The Temple of the Sun at Erddig Hall

Monica Hellström

It was in Anne-Marie's kitchen that I met Betty. Elizabeth Ratcliffe, to be precise, or "Betty the little" to her employers the Yorke family, under whom she served as ladies' maid in the mid-to-late 1700's. On commission by the young master of the family, Philip Yorke, Betty produced exquisite objects of art which testify to remarkable artisanal skills, in a great variety of materials. The grandest of these objects is a model of the ruins of the Temple of the Sun in Palmyra, made by giltwood, mother-of-pearl, glass, and stone (*Fig. 1*). Completed in 1773, it was (and still is) displayed in the Yorke family's country house Erddig Hall near Wrexham in Wales, in a bespoke glass-and-giltwood case made out in the latest neo-classical fashion. This case may have been the work of Betty herself, with the help of her father (who was a clockmaker), or possibly of the famous Thomas Fantham of London, where the family had a town house in Park Lane. If so, it shows the value placed by the family on Betty's masterpiece. It is a substantial thing; at 890 mm wide, 610 mm deep, and, on its ornate legs, 1620 mm high, it stands out even in the overwhelmingly rich collection preserved at Erddig, now in the care of the National Trust.

The versatile Betty and her fabulous model were brought to my attention as I was having a working breakfast. Anne-Marie had, with her customary generosity, invited me not only to give a lecture in her department but also to stay in her home. When she politely asked if I had the time to help her find image material on the reception of Palmyra for a lecture she was preparing, I seized upon this as a welcome opportunity to give back, at least in some small measure. Setting out on some creative googling, I was soon brought very far from crumbs and pyjamas indeed. The role of Palmyra in Western imagination has long been as a fabled place on the border of the known universe, peopled by some very colourful personalities. For instance, Chaucer turned

queen Zenobia into a tragic heroine (named Cenobia) in his “The Monk’s Tale” from the 1370’s, an amazon maiden bent on war and refusing to marry. But even with such illustrious company, it was Betty Ratcliffe who stuck with me. I couldn’t help wondering about the circumstances of her model – how she came to make it, how she had acquired the skills to do so, what kind of family she worked for, who provided her with the opportunity to do it. I felt there was a story here, one that could say something about class, art and artisanry, and perhaps about women. As I began exploring Betty’s model I found not one but several stories, about a society in transformation, and the important place of art and architecture – and knowledge about them – within it.

First of all I found Betty’s template for her model, among the plates in the volume published by Robert Wood in 1753 named *The Ruins of Palmyra*. The sumptuous engravings in this publication (as, for instance, in *Figs. 2–4*) contributed enormously to the spread of neo-classical architecture in 18th century Europe, as the first to systematically reproduce architectural drawings of classical monuments, in great detail and with an intentionally wide distribution in both English and French. It set off a craze for things Palmyrene which lasted well into the 19th century, inspiring writers such as James Grainger (“Solitude”), Denis Diderot (*Salon de 1767*), and Thomas Love Peacock (“Palmyra”), who used the ruins of Palmyra’s opulent buildings as evocative examples of the sublime. One can sense this contemplative quality in Betty’s rendering of the temple ruin, ghostlike in its eerie monochrome. In a way, it represents a rather splendid *memento mori*. Its very splendour points to a more impactful consequence of the volume of Palmyra prints: it became a blueprint for neo-classical architectural ornaments, employed not least by the most famous architect of the style, Robert Adam (whom Wood knew). His remake of Osterley Park in the most dashing classicising styles (which generated enthusiastic comments by Horace Walpole) included a Palmyrene ceiling (*Fig. 5*), which became a must-have for the grand houses of 18th century somebodies. Adam was also inspired to publish his own volume of architectural drawings, from Diocletian’s palace at Split, together with his brother James in 1764.

As a daring travellers’ exploit, it could not compete with the “discovery” of Palmyra by Robert Wood and James Dawkins, immortalised by the Scottish artist Gavin Hamilton in a painting from 1758 and spread further through engravings (*Fig. 6*). It is a prime example of colonial arrogance, depicting the two explorers as dressed in spotless togas, surrounded by crudely-faced natives who seem baffled at discovering this glorious mirage in their back yard, as though they had not noticed it until the intrepid Brits pointed it out to them. Wood’s text reveals that the situation was the reverse, with Arabs and Turks (in the 200 strong caravan) guiding the visitors to the ruins. Some elements were clearly beyond Hamilton, such as the camel, on whose strange, monkey-like head a bemused native rests his hand as he looks in wonderment at a Greek inscription. It is included in Wood’s publication as no. II, adorning a mausoleum outside the town from which the travellers first could look out over

Palmyra. The other native scowls at one of the togate men, keeping his spear at the ready; even his horse is remarkably fierce. One wonders why Hamilton put yellow boots on the other *togatus*, seeing that this garment was exclusive to high-ranking Ottoman Muslims and could be very dangerous for an infidel. Perhaps he didn't know (or knew a lot more than we do). Perhaps he simply translated it into a sign of rank, wishing to elevate the discovery even further.

The idea, or mistake, may not be his own, as the painting was commissioned by Henry Dawkins, brother of James who had passed the year before in 1757 at a mere 35. James Dawkins was younger than Wood, and thus fits best with the man in the yellow boots, with idealised features standing closest to the ruins – which is appropriate for a work that had the explicit purpose of immortalising him and his exploits. One senses that Henry sought to ride the coat-tails of his elder, famous brother, who would perhaps not have been too pleased with the attention. The presence on the painting of the black (slave?) servant is perhaps a nod to the source of the family's considerable wealth, which derived from their sugar plantations on Jamaica. The Dawkins family were among the first Brits to exploit the island after its conquest from the Spanish, and James was born and died there. It was this wealth that funded the publications (and no doubt the expedition, too), a circumstance in which Henry as the heir to the Dawkins property could also take pride. The boy may represent a particular individual, but his skin is painted so dark that it almost obscures his features. The focus is on his glorious clothing, a token of the magnanimity and great fortune of his master. Brought from one end of the world to another, he stands out as exotic even among the stereotypical Middle Easterners.

The painting thus tells a story, ripe with racist overtones, about education, taste, wealth, and power. What it does not tell us is that it was not Dawkins and Wood who “discovered” Palmyra; not only had it (obviously) been known to the Arabs and Ottomans, but Westerners had already visited the ruins in the late 17th century. The significance of the journey lay in bringing back reproducible drawings of its monuments, a treasure about which the painting has little to say beyond a fallen capital, in no great detail, and the aforementioned inscription. Nor does the painting give any references to the tragedy that beset the journey. The adventure began as an offshoot of the Grand Tour of two young and wealthy friends, Dawkins and John Bouverie. They were graduates from Oxford, only a year apart in age, and they also shared a passion for art and antiquarianism. In my imagination they shared a passion also for each other, as neither of them married, but this is of course nothing but a figment of my imagination. Dawkins had come into the family's fortune a few years earlier, and with his pockets full and still in his 20's was ready to follow his desires, perhaps with a mind to begin collecting art; Bouverie already had a notable collection of drawings. In Italy they encountered the somewhat older and more seasoned antiquarian Robert Wood, who shared their love of things classical. In 1750, they set out on a one-year journey across the Eastern Mediterranean which resulted in, not only the Palmyrene publication, but also *The Ruins of Baalbek* a few years later in

1757. But before they had come very far, John Bouviere had passed away from fever, in Aydin in modern Turkey.

Still the journey continued along its set course, perhaps as good a way as any to shake the grief. No sorrows mar the success of the godlike explorers in the painting. Another underplayed feature is the fourth original member of the team. To be fair to Hamilton and his patron, they were not alone in this oversight, and at least included him in the painting, albeit dressed as a native and hidden among the servants rather than featured as a full member of the party. The man in the turquoise mantle with pen and pencil at the ready is the Italian architect and draughtsman Giovanni Battista Borra. In narratives about the journey, one encounters him as coming along at the bidding of Wood, as his employee. We may, perhaps, be too quick in accepting this view, which echoes the narrative in the painting, and denying Giovanni Borra any agency of his own. He was older than his travel companions and already an established man. Hailing from the Piedmonte, he had studied with and worked for the renowned baroque architect Bernardo Antonio Vittone. It was likely Dawkins who funded the journey, putting Wood and Borra on a not too dissimilar footing, status-wise. The meeting with the talented Borra may well have been part of the inspiration for the entire venture.

It was Borra who produced the drawings of both Palmyra and Baalbek that so enthralled the contemporary élite, printed in Wood's volumes from engravings prepared after the travellers reached England in 1751. Although he rarely gets credit for it, it was Borra's professional skill that turned the adventure into something more than a note in the private histories of two up-and-coming men, and into an event of key significance for the development and spread of neo-classicism. His drawings sent wealthy Brits scrambling for the best Palmyrene replicas in their country houses as the style became *de rigueur*. They also competed for Borra's own services as an interior designer and architect, and he received plentiful commissions from the high and mighty, both in Britain and in Italy to where he eventually returned. Again, his success in this department is usually put down to Wood. He worked, it is said, his noble network to the foreign architect's advantage – more or less as though he farmed his pet artisan out – but if so, Borra soon had patrons of high enough pedigree to sustain his own career. He was employed by Earl Temple to give his famous Stowe House some neo-classical glamour, and late 18th century editions of Seeley's guide book mention him as Signor Borra, boastingly presented as "the architect of the late King of Sardinia". Yet, in modern accounts he is usually forgotten, at best presented as assisting others (notably the famous Adam).

The same clearly goes for his drawings, which are for the most part referred to as "Wood's". It was Dawkins and Wood who became heroised for the expedition, as engravings of Hamilton's painting began to spread. The print by John Hall (*Fig. 7*) dates to 1773, the year that Philip Yorke had his talented maidservant Betty Ratcliffe make for him a model of the ruin of the Temple of Sol at Palmyra, one of the more unique exponents of the Palmyra craze. He was a boy of 10 when Wood's volume was

printed in 1753, and was perhaps dazzled by the adventurers. It may be that, seeing a copy of the popular print, he was inspired to set Betty to work on an *objet* that would not only display his antiquarian and aesthetic sensibilities, but also jog his own childhood memories. The images she must have used, however, were those of Giovanni Battista Borra. Her model even seems to replicate them *as* prints, rejecting colours and other signs of life that would invoke the real-life ruins. As I encountered these two skilled artisans over my morning coffee, I could not help reflecting on their parallel but disparate fates, and their relations to their employers. Borra was his own man and respected as such, but his labours were usurped by other men. Betty's items were only displayed in the private context of a country house, but there, were proudly announced as her work. I was wondering if it were feasible that the two ever met. It is not impossible, if not very likely (although they must have dwelt in London at the same time). I would have liked to make a couple out of them and send them across Europe, producing stunning neo-classical designs together. But this would have been far too boundless a lifestyle for the still very traditional 18th century European society.

This was a world of imminent change, and all the protagonists in the little social universe revolving around the Palmyra model are, in their ways, exponents of this. Dawkins, with his plantation wealth, funded the Palmyra and Baalbek publications, and also sponsored the publications for other antiquarian ventures inspired by his expedition. His most cherished goals lay elsewhere, however: he was a devoted Jacobite who conspired to bring Frederick the Great of Prussia to this cause, for which purpose he was traveling abroad, and was even under warrant of arrest in 1753 when *The Ruins of Palmyra* was published. He returned to England in 1754, apparently pardoned as he was able to join the House of Commons. What future plans he had for his colonial wealth we do not know, as he passed away only three years later. Wood, on his part, represents the stalwart, self-made arriviste, of lower birth and fortune than Dawkins and Bouviere (and not an Oxford man), and perhaps therefore inclined to tread more carefully. We hear of no revolutionary plans, but of posts such as undersecretary to the Secretary of State. He stretched his ambition as far as it would go given the social constraints of the time, building on his ability to consort with the mighty and win their favour. His role as an expert antiquarian was instrumental to his progress; for instance, he guided the young (and fabulously wealthy) Duke of Bridgewater on his Grand Tour, and was rewarded with his loyal patronage, as well as a borough to sit for in 1761. When Wood died in 1771, as a married man, he could look back on a long career as civil servant under a row of powerful men.

The Palmyra explorers, thus, were not just romantic aesthetes with their heads in an antiquarian cloud, but men of ambition, at the cutting edge of 18th century political, social, and cultural life. But the most remarkable, and to my mind the most forward-looking, of the personages I encountered on my own excursion into things Palmyrene, was likely Betty's employer, the rather singular Philip Yorke. His

commission from Betty could be written off as a simple, if somewhat idiosyncratic, attempt to appear *à la mode*. This might be suggested by the first major piece he had her produce, a model of a pagoda, made from vellum, mica, mother-and-pearl, and glass, and like the later Palmyra model placed in a custom-made glass case on a high stand (*Fig. 8*). The chinoiserie trend was sweeping Europe as wildfire at the time, and Betty Ratcliffe no doubt worked from the prints produced by William Chambers in preparation for his pagoda in Kew Gardens. If she wanted to see models in the round, there were such at Osterley Park, where Philip may have brought her for inspiration, and where Robert Adam was busy redecorating, following the designs of Giovanni Borra. Thus far, there is nothing much to note beyond that Yorke understood the cultural cues of his era, and that it was important for men of means to display knowledge of design. Philip Yorke built a neo-classical façade for his country house Erddig Hall in 1770, one rather unsuccessful according to most observers.

However, Philip Yorke was, by all accounts, not a great man of fashion; he is described as a poor dresser and a poorer rider, and as showing very little interest in city life. The family was not as wealthy as the plantation owners or dukes of their world – and one may note that Philip sired 13 children – but were still of higher pedigree than the two explorers. Philip might have been expected to enter politics, but it did not stick with him, in spite of much prompting (and offers of boroughs to sit for) by his powerful relative, Earl Hardwicke. His spells at the family's town house in London were few and far between, and even his participation in the classical vogue had limitations. While Wood wrote a treatise on Homer, and Dawkins may have dabbled in philosophy, Philip Yorke focused his attention on matters Welsh rather than high politics and grand adventures. His second wife was a Welshwoman, which is likely what inspired him to “dig where he stood”, taking up Welsh positions and writing pioneering works on Welsh antiquities. Perhaps to his contemporaries – busy reinventing themselves and their political systems along classical lines – this looked like a sideways step, but through a modern lens it looks rather progressive, and as an anticipation of the romantic movement. It certainly suggests that Philip Yorke had an independent mind.

This is the case even more for another of his legacies, which doubtlessly belongs in the progressive category: he was a very socially advanced patron. The commissions from Betty Ratcliffe are a case in point. She had had opportunities to display her artisanal skills before, but only within the confines of her social station, keeping to the “feminine” tasks of drawing and needlepoint. By contrast, and immediately upon coming into his role as head of his family in 1767 (at age 24), Philip engaged his mother's ladies' maid to work on an architectural model (the pagoda), executed from the finest materials and in the latest styles. Even for a gentlewoman, this manner of task would have represented a bold move into male artisanal territory. For a female servant, it was unheard of. Philip's mother Dorothy was not happy about it; “Betty the little” would give herself airs, she told her son, if she was to be allowed to employ her (admittedly considerable) skills in this manner: “... pray my dear do not employ

her in that way again for one year at least, as all her improvements sink in drawing & then I shall have no service from her & make too fine a Lady of her, for so much is say'd on that occasion that it rather puffs up".¹

The letter dates to 1768, a year after the pagoda was made, at a time when Philip was employing Betty for a painting. In part, Dorothy's concern was a matter of propriety, in part, that Betty's craftswomanship would detract from attentions to herself. Perhaps the tone is somewhat humorous, as she remained benevolent to her servant; Betty received a generous stipend upon her death in 1787. In any case, Philip did not heed her warning but continued to set Betty Ratcliffe to work, most grandly on the model of the Palmyrene temple ruin that so captured my imagination (and which is accessible on the excellent pages of the National Trust, where her work is showcased among the finest items of her time). He provided her with precious materials, time, and models, and also displayed her creations among the family's treasures. It is a token of the mediated stereotypes of master-servant relations that I am inclined to think of "Betty the little" as a young woman, allowed to grow as artisan under the benevolent eye of a caring (and perhaps somewhat amorous) master, but Betty was a great deal older than Philip; 31 to his 24 when the pagoda was made. She must, moreover, have received some manner of training from her father; otherwise it is hardly conceivable that she would have been able to develop her precise skills to the degree shown already in her early model. As a boy, Philip may have eaten with the staff in the kitchen, and there gotten to know what his mother's maid was capable of; perhaps he idolised her a little, as children often do teenagers.

To display fine works produced by a servant is not necessarily a sign of indulgence; like the African boy in livery in Hamilton's painting, it serves to showcase the magnanimity of the family, their wealth, and not least their taste, expressed through the loyalty, training, and fine appearance of their retainers. Betty's splendid Palmyra model was doing all these jobs aplenty. However, there is more to Philip Yorke's staff policies, suggesting an unusual equality between upstairs and downstairs. For one, his rebuilt Erddig Hall had only one set of stairs, shared by masters and servants who were normally strictly separated in the grand houses of the time. It was he who initiated what came to be a tradition of the Yorkes at Erddig: to commission paintings of their servants – more portraits were made of staff than of family – and to post them in the (shared) passage together with verses that he himself had written (and after him, his heirs). Philip called them "crude-ditties", and they were simple enough, but nonetheless expressed a respect across class borders that remained without parallel through the 19th century. Art was not the only area in which this respect was expressed: in the rebuild of 1770, the finest room was the kitchen, which became rightly famous with its Venetian windows and airy proportions (*Fig. 9*). When Queen Mary visited Erddig in 1921, she demanded to see it. It is fitting that modern visitors are made to enter the Hall through the back: in spite of its resplendent and

¹ Letter from 17 June 1768, quoted through Waterson 1990, 36.

bewildering collection of fine objects hoarded by its (somewhat bohemian?) owners, it is the spaces and art of the servants that truly sets Erddig apart from other great houses in Britain.

It is also fitting that I end this exposé in a kitchen, and under the aegis of a benevolent patron. I selected Betty and her model as a suitable tribute to Anne-Marie because of the many ways in which it highlights the role of art in social movements. It was both a vehicle and a marker of advancement, and contributed both to upholding and tearing down class barriers. The adoption of classical styles and motifs was a force for change, not an exponent of a desire for status quo.

Bibliographical note

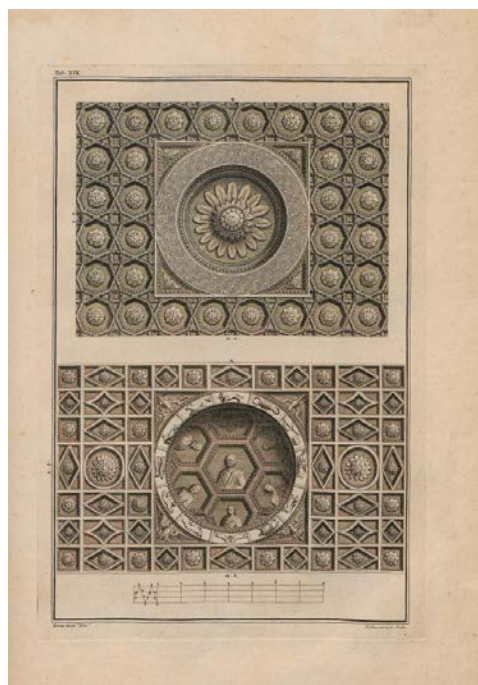
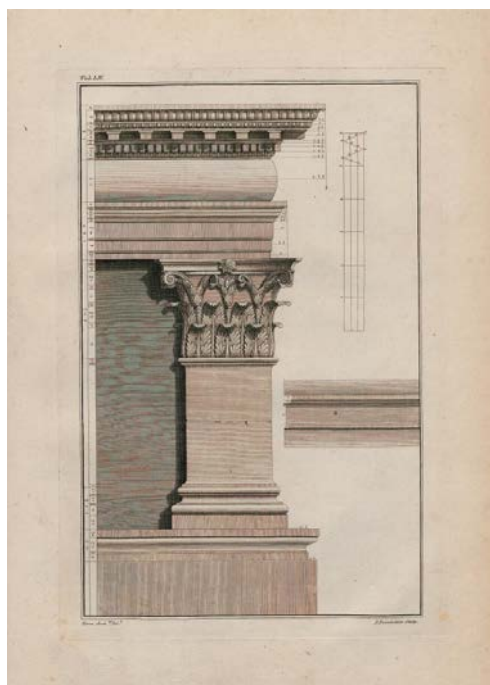
For the purposes of this essay, I have sought to make use of digital archives and resources, among them the well-organised image databases and information pages of the National Trust and the National Galleries of Scotland, as well as the Oxford Dictionary of National Biography. Robert Wood's *The Ruins of Palmyra* is available in its entirety in beautiful high resolution scans through the grace of Heidelberg Universitätsbibliothek, and is highly recommended, as are the less technically splendid but still very interesting guidebooks to Stowe by Benton Seeley, available at archive.org. Elizabeth Ratcliffe's pagoda was the subject of a special celebration in 2017 by the V&A to mark its 250th anniversary, and Betty herself is the subject of a (hopefully soon to be published) master's thesis by Melissa Evans (Royal College of Art), whose blog entry on the museum webpage I found most useful. Among non-digital works, I highly recommend Merlin Waterson's *The servants' hall*, a history of the servants at Erddig.

Bibliography

- Seeley, B. 1773. *Stowe: A description of the magnificent house and gardens of the right honourable Richard Grenville Temple, Earl Temple Viscount and Baron Cobham*, London.
- Siegel, J. 2000. *Desire and excess: The nineteenth-century culture of art*, Princeton.
- Waterson, M. 1990. *The servants' hall: The domestic history of a country house*, London.
- Wood, R. 1753. *The ruins of Palmyra, otherwise Tedmore in the desert* (engravings after Borra), London.
- Wood, R. 1757. *The ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in the Colosyria* (engravings after Borra), London.
- Zoller, O. 1997. 'Borra, Giovanni Battista (Giambattista) 1713–1770', in *Encyclopedia of interior design*, ed. J. Banham, London.



Fig. 1. Model by Elizabeth Ratcliffe, Erddig Hall (NT 1147092). The label reads 'Ruins of the Temple of the Sun at Palymra E.R. 1773'. © National Trust Images/Andreas von Einsiedel. <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1147092>



Figs. 2–4. Plates from Robert Wood's, *The Ruins of Palmyra*, 1753. Engravings from drawings by Giovanni Battista Borra. Digitised at Universitätsbibliothek Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wood1753>



Fig. 5. The entrance hall at Osterley Park, with a ceiling by Robert Adam based on designs by Borra.
© National Trust/Dennis Gilbert. <https://www.nationaltrust.org.uk/osterley-park-and-house/features/the-house>





Fig. 8. The pagoda by Elizabeth Ratcliffe, Erddig Hall (NT 1147091). © National Trust Images.
<http://www.nationaltrustimages.org.uk/image/213481>

Fig. 6 (opposite). Gavin Hamilton, 'James Dawkins and Robert Wood discovering the ruins of Palmyra', oil on canvas, National Gallery of Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/48550/james-dawkins-and-robert-wood-discovering-ruins-palmyra>

Fig. 7 (opposite). 'Dawkins and Wood discovering Palmyra', etching with engraving, John Hall after Gavin Hamilton, London 1773 (V&A 22012). © Victoria and Albert museums.



Fig. 9. The 'new kitchen' at Erddig Hall. © National Trust Images/Arnhel de Serra.
<http://www.nationaltrustimages.org.uk/image/1089019>

Om professor Anne-Marie Leander Touati

Anne-Marie Leander Touati föddes i Lund år 1951. Professuren i Antikens kultur och samhällsliv vid Lunds universitet (2010–2018) blev slutpunkten på en innehållsrik och växlingsrik karriär. Den inleddes i Grenoble i Frankrike och fortsatte sedan vid universitetet i Lund, där hon doktorerade och blev docent. Så småningom vidgade den sig sedan till både Stockholm och Rom. I Stockholm verkade Anne-Marie en tid vid två Stockholmsmuseer (Medelhavsmuseet, Nationalmuseum) och vidare som professor vid Stockholms universitet (2002–2010). I Rom innehade hon posten som direktör vid Svenska Institutet i Rom (1997–2001). Administrativt har Rominstitutet kunnat dra nytta av hennes perioder av styrelseledamotskap, liksom av hennes arbete i Athen- och Rominstitutens publikationsnämnd. Under sin mångåriga verksamhet har hon arbetat upp ett internationellt nätverk, där det ingår forskare från bl.a. Tyskland, England, Italien och Frankrike. Hon har blivit invald i två akademier: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien (2008) och Kungliga Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund (2018).

Anne-Maries mångskiftande yrkesverksamhet har resulterat i breda insikter i högre akademisk utbildning och forskning i kombination med goda erfarenheter av svensk museivärld och kulturminnesvård. Det är just denna kombination som ger henne en egen profil och ett eget körfält som akademiker. Sett ur disciplinperspektiv vilar hennes antikvetenskapliga praktik främst på arkeologi och konstvetenskap, med historia som gemensam nämnare. I brännpunkten ligger kulturstudiets viktigaste områden – de kan gärna kallas förståelseområden – såsom minne, tradition, innovation, kommunikation.

Sin nationella och internationella forskningshemvist har Anne-Marie i romersk kultur, särskilt bildkultur, under de två första århundradena av romersk kejsartid (1–2 årh. e.Kr.). En viktig del av hennes forskning berör även den antika traditionen i Europa, inte minst Sverige.

Grunden till sin verksamhet lade hon med avhandlingen år 1987 om romersk offentlig konst, med fokus på en välkänd relief från ett monument i Rom från Trajanus' regeringstid (*The great Trajanic frieze: The study of a monument and of the mechanisms of message transmission in Roman art*). Monumentet och problemen kring det gjorde ett starkt avtryck i henne. Nyligen återvände hon till det i en artikel

publicerad i *The moving city: Processions, passages and promenades in ancient Rome* (2015).

Kännedomen om romersk skulptur kunde hon utnyttja i ett stort arbete för Nationalmusei räkning: uppdraget att leda återskapandet av Gustav III:s Antikmuseum på Kungliga Slottet. En första insats hade gjorts på 1950-talet. Uppställningen av den antika skulpturen i lokalerna enligt den ursprungliga 1700-talsplanen avslutades tack vare Anne-Maries arbete i juni 1992 med en av Nationalmuseum regisserad, högtidlig återinvigning av 1700-talsmuseet i dess helhet. Arbetet innebar en ny grundlig analys av det existerande källmaterialet från 1700-talet (text och bild), i tät anslutning till studiet av de av Gustav III från Italien hemförda skulpturerna på 1780-talet. Skulpturstudiet mynnade ut i den första utförliga vetenskapliga publiceringen av Gustav III:s antiksamling. Den första delen av detta publikationsprojekt färdigställdes 1998 (*Ancient sculptures in the Royal Museum: The eighteenth-century collection in Stockholm; with contributions by Magnus Olausson*); den andra delen, om Giovanni Battista Piranesis samling av marmorskulptur och diverse arkitektoniska och dekorativa fragment, är under arbete och har resulterat i flera delstudier i utländska samlingsvolymmer.

Nästa viktiga moment i Anne-Maries romerska kunskapssamlande och forskning blev ett nästan tjugoårigt svenskt forskningsprojekt som hon själv tog initiativet till: *Det svenska Pompejiprojektet*. Dess resultat finns tillgängliga på nätet (<http://www.pompejiprojektet.se>). Projektet är anslutet till det Svenska Institutet i Rom. Det har dubbla kanaler till sina intressenter: den ena till det internationella vetenskaps-samhället, den andra till svensk antikvetenskap och dess populärvetenskapliga förgreningar. Projektets bas var ett arbete i fält, där en grupp svenska arkeologer under hennes ledning arbetade med ett bostadsområde i Pompeji (Insula V 1, omfattande 170 rumsenheter av olika storlek) med sikte på en fullständig dokumentation plus studium av bevarade arkitektoniska rester. Det övergripande målet var en nytolkning av hela det undersökta området hand i hand med ett försök att förstå funktioner och livsbetingelser. Många studenter har under åren fått möjlighet att delta i fältarbetet och därigenom fått en introduktion till Medelhavsarkeologi såväl som till byggnads-dokumentation.

Dokumentationen gick hand i hand med ett visst mått av utgrävning: man utforskade nivåer under golvnivån vid tiden för katastrofen (Vesuvius' utbrott år 79 e.Kr.). Projektet fick en ny dimension efter 2010 när Anne-Marie tillträtt professuren i Lund. Då kom hon att möta experter på digital arkeologi vilka var verksamma i Lund, både vid institutionen och Humanistlaboratoriet. Tack vare detta samarbete till vilket även experter i Italien anslöts (ISTI i Pisa) kunde undersökningsområdet i Pompeji 3D-scannas och en 3D-modell upprättas av insulan. I anslutning till de goda resultaten utvecklade Anne-Marie i sin tur ett helt nytt arbetssätt där arkeologen utifrån 3D-modellen kan utföra många arbetsmoment vid datorn i stället för i fält.

Med detta projekt satte Anne-Marie och hennes medarbetare för första gången Sverige på kartan i den internationella Pompejiforskningen. Projektet har fått stort

genomslag både i Sverige och i utlandet. Särskilt anmärkningsvärda är de resultat som kunde nås via en noggrann analys av vattenförsörjningsteknik. Också fynden av rester av en bronsålderstida bosättning i området är betydelsefulla. 3D-scanningsföretaget kom att leda till att projektet placerade sig i en vetenskapsteknologisk framkant inom Pompejiforskningen. I Sverige utmynnade *Det svenska Pompejiprojektet* år 2014 i en stort anlagd utställning på Millesgården i Stockholm, där bl.a. den genomförda 3D-modelleringen kunde demonstreras publikt.

Det tredje viktiga momentet för Anne-Marie på det romerska forskningsfältet är studiet av antikreception med romerska förtecken, närmare bestämt skulptursamlingsväsendet i Skandinavien samt antikt inspirerad interiördekor i Europa. På dessa områden har hon framgångsrikt samarbetat både med svenska men framför allt med utländska forskare med samma intresseinriktningar. Det viktigaste egna bidraget är arbetet med Gustav III:s skulpturkollektion, vilket redan nämnts ovan. Vid sidan av detta framstår ett nyligen avslutat publikationsprojekt om europeisk interiördekor i Pompejis efterföljd som betydelsefullt för forskningsfältet europisk klassicism: utgivandet tillsammans med en engelsk forskare av samlingsvolymen *Returns to Pompeii: interior space and decoration documented and revived. 18th–20th century* (2016). Volymen innehåller bl.a. en diger artikel av Anne-Marie om Stockholm som ett fönster mot Pompeji – en för många särskilt utanför Sverige okänd historia som nu blir berättad.

*

Vi tackar med denna skrift inte bara en framstående lärare och forskare utan även en person som gett sin omgivning inspiration till att använda sitt intellekt och sin känsla.

Bilder av Anne-Marie

Renee Forsell och Anne-Marie i huset V 1,3, Pompeji 2008.

Projektmiddag i Bonea, Vico Equense 2006.

Anne-Marie och Marie-Laetitia Pieri-Agopian i Pompeji.

Thomas Staub och Anne-Marie i Casa del Torello, V 1,7, Pompeji 2011.

Anne-Marie på Hagapaviljongen i projektet *Piranesi's two chimneypieces*, 2013.

Anne-Marie på Kgl. Slottet i projektet *Piranesi's two chimneypieces*, 2013.

Anne-Marie i Stockholm med arbete för *Returns to Pompeii*, 2014.

Anne-Marie vid öppnandet av Pompejiutställningen på Millesgården, Lidingö 2014.

Gruppbild. Stående från vänster: Monica Saldias, Ezequiel Pinto-Guillaume, Thomas Staub, Henrik Boman och Mats Bergman. Sittande mellanraden: Anne-Marie Leander Touati, Anna Lindqvist, Marie-Laetitia Pieri-Agopian, Monica Nilsson och Margareta Staub Gierow. Främst: Karin Lundqvist och Julia Habetzeder. Pompeji 2004.

Anne-Marie i ett av Nationalmuseums förråd, Stockholm 2006.

Samtliga foton: Hans Thorwid













Publications by Anne-Marie Leander Touati 1982–2018

1982

Leander Touati, A.-M. 1982. 'A torso of a man draped in a *himation*', *Medelhavsmuseet Bulletin* 17, 51–58.

1983

Leander Touati, A.-M. 1983. *Det antika Rom II. Murar, akvedukter, marsfält och broar*, Klassiska institutionen, Lunds universitet.

1985

Leander Touati, A.-M. 1985. 'A marble head in the Swedish Institute in Rome', *Opuscula Romana. Annual of the Swedish Institute in Rome* 15, 87–92.

1986

Leander Touati, A.-M. 1986. 'Ansikte ansikte', *Medusa* 7:3, 31–32.

1987

Leander Touati, A.-M. 1987. *The Great Trajanic Frieze. The study of a monument and of the mechanisms of message transmission in Roman art* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 4°, 45), Göteborg.

1988

Leander Touati, A.-M. 1988. 'Gustaf IIIs antiker i marmor: Från ett kejserligt kabinett i Prag till byggnadsstyrelsens korridorer i Stockholm', *Valör* 10, 2–12.

Leander Touati, A.-M. 1988. 'Monument i närkontakt', *Romhorisont* 15, 3–8.

1989

Leander Touati, A.-M. 1989. 'Tiden mogen för satyrer och fauner', *Populär Arkeologi* 1989:3, 23–25.

1990

Leander Touati, A.-M. 1990. 'Commodus wearing the lion skin: A "modern" portrait in Stockholm', *Opuscula Romana. Annual of the Swedish Institute in Rome* 18, 115–129.

1991

Leander Touati, A.-M., E. Rystedt & Ö. Wikander, eds. 1991. *Munuscula Romana. Papers read at a conference in Lund, (October 1–2, 1988) in celebration of the re-opening of the Swedish Institute in Rome* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 8°, 17), Stockholm.

Leander Touati, A.-M. 1991. 'Portrait and historical relief: Some remarks on the meaning of Caracalla's sole ruler portrait', in *Munuscula Romana. Papers read at a conference in Lund, (October 1–2, 1988) in celebration of the re-opening of the Swedish Institute in Rome*, eds. A.-M. Leander Touati, E. Rystedt & Ö. Wikander, Stockholm, 117–131.

Rystedt, E., S. Hilding & A.-M. Leander Touati, eds., 1991. *Zorn och antiken – Grekiskt, romerskt och egyptiskt ur Anders Zorns samlingar*, Stockholm.

Leander Touati, A.-M. 1991. 'Mänskligt och omänskligt i antika krigsframställningar', *Medusa* 12:4, 8–13.

1992

Leander Touati, A.-M. 1992. 'Message and portrait display: The Swedish royal collections 1650–1800', in *Ancient portraiture: Image and message* (Acta Hyperborea, 4), ed. T. Fischer-Hansen *et al.*, Copenhagen, 307–327.

Leander Touati, A.-M. 1992. *Gustav III:s Antikmuseum*, Stockholm.

Rystedt, E. & A.-M. Leander Touati, eds. 1992. *Tempel i kork: Modeller av antika byggnader ur Gustav III:s samlingar* (Medelhavsmuseet, Skrifter, 17), Stockholm.

Leander Touati, A.-M. 1992. 'Rekonstruktionen av Gustav III:s Antikmuseum', *Romhorisont* 24, 3–8.

1993

Leander Touati, A.-M. 1993. 'Two Roman portraits in the Gustavianum Collections', in *From the Gustavianum Collections in Uppsala 3. The collection of Classical antiquities (Antiksamlingen). Studies of selected objects* (Boreas, 22), Uppsala, 99–113.

Leander Touati, A.-M. 1993. 'Den första museivägledningen, med inledning och kommentarer', in *Kongl. Museum. Rum för ideal och bildning* (Årsbok för Statens Konstmuseer, 39), ed. S. Söderlind, Stockholm, 48–64.

Leander Touati, A.-M. 1993. 'Endymions gåta', in *Kongl. Museum: Rum för ideal och bildning* (Årsbok för Statens Konstmuseer, 39), ed. S. Söderlind, Stockholm, 71–79.

Leander Touati, A.-M. 1993. 'Rekonstruktionen av den äldsta uppställningen i Stenmuseum', in *Kongl. Museum: Rum för ideal och bildning* (Årsbok för Statens Konstmuseer, 39), ed. S. Söderlind, Stockholm, 136–157.

Leander Touati, A.-M. 1993. 'Zeus i Olympia', in *Antikens sju underverk*, eds. P. Hellström & S. Unge Sörling, Oskarshamn.

Leander Touati, A.-M. 1993. *Gustav III's Museum of Antiquities*, transl. P. Hort, Stockholm.

1994

Leander Touati, A.-M. 1994. 'Törnedragaren', in *Taktilt – Inte se men röra. En utställning för synskadade och seende* (Nationalmusei Utställningskatalog 578), Stockholm, 54–59.

1995

Leander Touati, A.-M. 1995. Review of *Ideal og virkelighed. Mennesket i kunsten fra Alexander den Store til dronning Kleopatra* (Hellenismestudier, 11), eds. J. Zahle, P. Bilde, T. Engberg-Pedersen & L. Hannestad, *Medusa*. 16:1, 46–47.

Leander Touati, A.-M. 1995. 'Romersk konst. Skulptur och reliefkonst', in *Nationalencyklopedin*, Vol. 16, 27–29.

1997

Leander Touati, A.-M. 1997. Review of *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, by C. Evers, *L'Antiquité Classique* 66, 685–688.

1998

Leander Touati, A.-M. 1998. *Ancient sculptures in the Royal Museum. The eighteenth-century collection in Stockholm*, Vol. 1 (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 4°, 55), Stockholm.

Leander Touati, A.-M. 1998. 'Gustav III:s passion för antiker', *Katarina den Stora & Gustav III*, ed. M. Olausson, Stockholm, 331–341.

Leander Touati, A.-M. 1998. 'Cavaceppi & Piranèse, marchands de marbres', in *La fascination de l'antique 1700–1770. Rome découverte, Rome inventée*, Paris, 127–129.

1999

Leander Touati, A.-M. 1999. Review of *Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*, by K.R. Krierer, *Gnomon* 71, 696–699.

Leander Touati, A.-M. & E. Rystedt eds. 1999. 'Romerska aspekter i Antikmuseet', Lunds universitet, Lund.

Leander Touati, A.-M. 1999. 'Trajanuskolonnen i Rom och Stockholm', in *Gips – Tradition i konstens form. En konstbok från Nationalmuseum* (Nationalmusei Årsbok, 45), ed. S. Söderlind, Stockholm, 63–79.

2000

Brandt, J.R., A.-M. Leander Touati & J. Zahle, eds. 2000. *Nemi – Status quo: Recent research at Nemi and the sanctuary of Diana. Acts of a seminar at Accademia di Danimarca October 2–3, 1997* (Occasional Papers of the Nordic Institutes in Rome, 1), Rome.

Leander Touati, A.-M. 2000. 'Eighteenth century collecting of ancient sculpture in Scandinavia (Sweden)' in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2.–10.2. 1996* (Monumenta Artis Romanae, 27), eds. D. Boschung & H. von Hesberg, Mainz am Rhein, 172–181.

Leander Touati, A.-M. 2000. *Trajanuskolonnens bildfris: Innergårdens väggutsmyckning. Atrium restaurangen mitt i Nationalmuseum*, Stockholm.

2001

Leander Touati, A.-M. 2001. 'Att tolka romerskt historieberättande i bild', in *Humanist vid Medelhavet: Reflektioner och studier samlade med anledning av Svenska Institutet i Roms 75-årsjubileum*, ed. B. Magnusson, Stockholm, 153–163.

Leander Touati, A.-M. 2001. 'La collezione di antichità e il museo reale di Stoccolma', *Il Giornale di Grandi Eventi*, dicembre 2001.

Leander Touati, A.-M. 2001. 'Samtid och framtid', *Romhorisont* 41, 4–10.

2003

Leander Touati, A.-M. 2003, 'How to choose ancient models: The example of Johan Tobias Sergel (1740–1802)', in *The rediscovery of antiquity: The Role of the artist* (Acta Hyperborea, 10), eds. J. Fejfer, T. Fischer-Hansen & A. Rathje, Copenhagen, 147–179.

Leander Touati, A.-M. 2003. 'Pompeji 2000+', *Medusa* 24:4, 2–10.

Leander Touati, A.-M. 2003 (publ. 2004). 'Prologue to the ninth Boëthius Lecture celebrating the 75th anniversary of the Swedish Institute in Rome', *Opuscula Romana. Annual of the Swedish Institute in Rome* 28, 7–8.

2004

Leander Touati, A.-M. 2004. 'Quand Flore devint Muse', *Flicka i blått. Vänbok till Birgit Rausing*, Stockholm, 65–79.

Leander Touati, A.-M. 2004. 'Det sköna i repetitionen: Original och kopior i den grekisk-romerska skulpturtraditionen', in *Falskt & äkta*, ed. G. Cavalli-Björkman, Stockholm, 19–30.

Leander Touati, A.-M. 2004. 'Pompeji, Herculaneum, Paestum och Neapel som resans mål', in *Drömmen om Italien: Nordiska resenärer i södern 1750–1870* (Nationalmusei Utställningskatalog 637), Stockholm, 30–34.

Leander Touati, A.-M. 2004. 'En Romersk antiksamling på Stockholms slott', in *Drömmen om Italien: Nordiska resenärer i södern 1750–1870* (Nationalmusei Utställningskatalog 637), Stockholm, 80–84.

Leander Touati, A.-M. 2004. 'Trajanuskolonnen i Stockholm: Historien om olika triumfer', in *Guldskatter – Rumänien under 7000 år*, eds. K. Slej, S. Unge Sörling & D.N. Popovici, Stockholm, 98–108.

Leander Touati, A.-M. 2004. Review of *På spaning efter en europeisk identitet. Det antika Rom. Den europeiska unionens historiska fundament*, by E. Tengström, *Medusa* 25:1, 39–43.

Leander Touati, A.-M. 2004. Review of *Pompeji bakom ruinerna*, by H. Furuhausen, *Medusa* 25:1, 39–43.

2005

Leander Touati, A.-M. 2005 (publ. 2006). 'The Piranesi marbles from Rome to Stockholm: An introduction to research in progress', *Opuscula Romana. Annual of the Swedish Institute in Rome* 30, 7–29.

Leander Touati, A.-M. 2005. 'Antiksamlingen och den kungliga självsynen: Något om antikbruk förr och skulpturstudium idag', *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademiens Årsbok* 2005, 51–71.

Leander Touati, A.-M. 2005. 'Jordflytt tack vare stöd', *Romhorisont* 45, 17.

Leander Touati, A.-M. 2005. 'Nero svek offer för jordbävning' (Under Strecket), *Svenska Dagbladet* 2005-10-16.

2006

Leander Touati, A.-M. 2006. 'En grekisk-romersk konflikt på Stockholms slott', *Hellenika* 117, 3–6.

2007

Leander Touati, A.-M. 2006–2007 (publ. 2008). 'Interim report of the Swedish Pompeii Project: Work 2000–2004/2005 in Insula V 1. Introduction', *Opuscula Romana. Annual of the Swedish Institute in Rome* 31–32, 101–104.

Leander Touati, A.-M. 2007. 'Intryck från Södern', in *Signums svenska kulturhistoria. Gustavianska tiden*, ed. J. Christensson, Stockholm, 331–361.

Leander Touati, A.-M. 2007. '1.7.4. Konstantin der Grosse: Porträts des Maxentius', in *Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus*, CD-ROM, Mainz am Rhein.

Leander Touati, A.-M. 2007. 'The Rockox' Marbles', in *Samson and Delilah: A Rubens painting returns*, ed. V. Russo, Milano, 18–31.

2008

Leander Touati, A.-M. 2008. 'Shared Structures – Common constraints. Urbanisation of Insula V 1', in *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006)*, eds. P.G. Guzzo & M.P. Guidobaldi, Roma, 117–123.

Leander Touati, A.-M. & H. Boman, eds. 2008 (onwards). *The Swedish Pompeii Project*. <http://www.pompeijiprojektet.se>.

2009

Leander Touati, A.-M. 2009. 'Ett stycke pompejansk receptionshistoria', *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademiens Årsbok* 2009, 111–135.

2010

Leander Touati, A.-M. 2010. 'Water, well-being and social complexity in insula V 1: A Pompeian city block revisited', *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 3, 105–161.

Leander Touati, A.-M. 2010. 'Med ämnet som ämne. Svarta legender, vita lögnar och andra samtidsperspektiv', in *Tankemönster: En festskrift till Eva Rystedt*, eds. F. Faegersten, J. Wallensten & I. Östenberg, Lund, 119–124.

Ingemark, D., A.-M. Leander Touati & E. Rystedt 2010. 'Minnesord Charlotte Wikander', *Romhorisont* 53, 19.

2012

Leander Touati, A.-M. & J. Flemberg 2012. *Gustav III:s Antikmuseum*, new ed., Stockholm.

2013

Dell'Unto, N., M. Callieri, M. Dellepiane, A.-M. Leander Touati, S. Lindgren & C. Larsson 2013. 'Pompeii revived: Scanning Mission – Insula V 1', in *Archaeology in the digital era*, eds. G. Earl, T. Sly, A. Chrysanthi, P. Murrieta-Flores, C. Papadopoulos, I. Romanowska & D. Wheatley, Amsterdam, 199–207.

Dell'Unto, N., D. Ferdani, A.-M. Leander Touati, M. Dellepiane, M. Callieri & S. Lindgren 2013. 'Digital reconstruction and visualization in archaeology: Case-study drawn from the work of the Swedish Pompeii Project', in eds. *Proceedings of the 2013 Digital Heritage International Congress*, eds. A.C. Addison, G. Guidi, L. De Luca & S. Pescarin, Piscataway, NJ, 621–628.

Leander Touati, A.-M. & E. Rystedt. 2013. 'Ett stycke Romnostalgi', *Romhorisont* 59, 19–22.

Leander Touati, A.-M. & J. Flemberg 2013. *Gustav III's museum of antiquities*, new ed. transl. M. Naylor, Stockholm.

2014

Leander Touati, A.-M. 2014 (publ. 2015). 'Review of Stephanie Dimas, Carola Reinsberg und Henner von Hesberg, Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole', *Bonner Jahrbücher* 214, 365–366.

Leander Touati, A.-M. 2014. 'Rediscovery of a donator: F.W. Spiegelthal, Swedish consul at Smyrna', in *Labrys: Studies presented to Pontus Hellström* (Boreas. Uppsala Studies in Mediterranean and Near Eastern Civilizations, 35), eds. L. Karlsson, S. Carlsson & J. Blid Kullberg, Uppsala, 271–277.

Leander Touati, A.-M. & C. Klynne 2014. 'Minnet från Pompeji', *Romhorisont* 61, 3.

Kärfve, F. & A.-M. Leander Touati 2014. 'Pompejiutställning på Millesgården!', *Medusa* 35:3, 8.

2015

Leander Touati, A.-M. 2015. 'Antiquarian knowledge, sales expectations and personal expression: The Piranesian Marbles – Somewhere between inventive design and commercial interest', in *Archäologie als Kunst: Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart* (Morphomata Lectures Cologne, 30), ed. D. Boschung, Paderborn, 39–65.

Leander Touati, A.-M. 2015. 'Monuments and images of the moving city', in *The moving city: Processions, passages and promenades in ancient Rome*, eds. I. Östenberg, S. Malmberg & J. Bjonebye, London, 203–224.

Landeschi, G., N. Dell'Unto, D. Ferdani, S. Lindgren & A.-M. Leander Touati 2015. 'Enhanced 3D-GIS: Documenting Insula V 1 in Pompeii', in *CAA2014. 21st century archaeology: Concepts, methods and tools*, eds. F. Giligny, F. Djindjian, L. Costa, P. Moscati & S. Robert, Oxford, 349–360.

2016

Dell'Unto, N., G. Landeschi, A.-M. Leander Touati, M. Dellepiane, M. Callieri & D. Ferdani, 2016 (online 2015). 'Experiencing ancient buildings from a 3D GIS perspective: A case drawn from the Swedish Pompeii Project', *Journal of Archaeological Method and Theory* 23:1, 73–94.

Campanaro, D.M., G. Landeschi, N. Dell'Unto, & A.-M. Leander Touati 2016 (online 2015). '3D GIS for cultural heritage restoration: A 'white box' workflow', *Journal of Cultural Heritage* 18, 321–332.

Hales, S. & A.-M. Leander Touati, eds. 2016. *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived 18th–20th century* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 4°, 62), Stockholm.

Leander Touati, A.-M. 2016. 'Pompeii in Stockholm: A focus on content', in *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived 18th–20th century* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 4°, 62), eds. S. Hales & A.-M. Leander Touati, Stockholm, 123–150.

Leander Touati, A.-M. & U. Cederlöf 2016. 'Observations made on the museums in Portici and on the Vesuvian sites by two Swedish professionals in 1756 and 1768, respectively', in *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived 18th–20th century* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 4°, 62), eds. S. Hales & A.-M. Leander Touati, Stockholm, 151–165.

Demetrescu, E., D. Ferdani, N. Dell'Unto, A.-M. Leander Touati & S. Lindgren 2016. 'Reconstructing the original splendour of the House of Caecilius Iucundus: A complete methodology for virtual archaeology aimed at digital exhibition', *SCIRES* 6:1, 51–66.

Landeschi, G., N. Dell'Unto, K. Lundqvist, D. Ferdani, D.M. Campanaro & A.-M. Leander Touati 2016. '3D-GIS as a platform for visual analysis: Investigating a Pompeian house', *Journal of Archaeological Science* 65, 103–113.

Leander Touati, A.-M. 2016. 'Piranesi's Grande Cheminée, virtually recreated for John Wilton-Ely', in *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori: Studi in onore di John Wilton-Ely* (Studi sul Settecento Romano, 32), ed. F. Nevola, Roma, 335–358.

2017

Leander Touati, A.-M., T. Staub, R. Forsell & D.M. Campanaro 2017 (publ. 2018). 'Progetto Pompei Insula V 1', *Forma urbis. Itinerari nascosti di Roma antica* 22:12, 30–38.

Leander Touati, A.-M., L. Brännstedt & H. Gerding 2017. 'Från kraftprov till systembejakande talmagi: Jubileer i antiken', *Statsvetenskaplig Tidskrift* 119:4, 677–698.

Supervised dissertations

Östenberg, I. 2003. *Staging the world: Rome and the other in the triumphal procession*, Ph.D. thesis, Lund University.

Habetzeder, J. 2012. *Evading Greek models: Three studies on Roman visual culture*, Ph.D. thesis, Stockholm University.

Staub, T. 2013. *The Casa del Torello di Bronzo (V 1,7) in Pompeii. Investigating a residential house and its complex water system*, Ph.D. thesis, Stockholm University.

Vekselius, J. 2018. *Weeping for the res publica: Tears in Roman political culture*, Ph.D. thesis, Lund University.

Archaeology@Lund

1. Arkeologins många roller och praktiker. Två sessioner vid VIII Nordic TAG i Lund 2005. (Eds.) E. Bentz & E. Rudebeck. 2007.
2. E. RYBERG, Visioner i landskapet 1 och 2. En materialsammanställning av hällkistorna i Göteryd socken och i Kronobergs län / Hällkistkatalog Göteryd socken i Kronobergs län. 2008.
3. BJÖRN NILSSON, PETER SKOGLUND & EVA SVENSSON, Mötesplatser – på väg mot en samlad natur- och kulturmiljövård. 2008
4. Frusna ögonblick. Essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati. (Eds.) H. Gerding, L. Brännstedt & R. Forsell. 2018.



Frusna ögonblick är en samling essäer tillägnade Anne-Marie Leander Touati. Vänboken samlar flertalet av de presentationer som hölls vid ett symposium till hennes ära när hon lämnade posten som professor i antikens kultur och samhällsliv vid Lunds universitet i juni 2018. Bidragen spänner över ett ämnesmässigt brett fält – från romersk bildkultur till europisk klassicism – och knyter an till Anne-Marie Leander Touatis egen forskning.