

dererseits die möglicherweise durch den topographischen und historischen Rahmen bedingten spezifischen Ausprägungen der Plastik von Cherchel zu analysieren (Vorwort W. TRILLMICH S. XII; vgl. VERF., Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae I [Berlin 1993] 10). 1993 sind bereits die benannten weiblichen Figuren erschienen, denen nun die männlichen – mit Ausnahme der bacchischen – folgen. Geplant sind drei weitere Bände, welche neben der Idealskulptur die Porträts enthalten und »eine umfassende Darlegung der Chronologie« (S. XVII) sowie eine Synthese (S. XII) bieten sollen.

Behandelt werden »Männliche Figuren benannt« (Kat. 67–117; angeschlossen ist, ohne Nr., eine Zeus-Statue aus Lambaesis), eine »Gruppe kolossaler Halbköpfe: Wassergottheit und Gefolge« (Kat. 118–123), »Kinder und Jugendliche« (Kat. 124–172) sowie »Stützen« (Kat. 173–175). Unter benannten männlichen Figuren sind Statuen von Göttern und Personifikationen erfasst, die anhand ihrer Attribute identifizierbar sind, oder solche, bei denen die Ikonographie des Erhaltenen eine Benennung mehr oder weniger wahrscheinlich macht (Kat. 81; 85; 86; 91; 98; 102; 103; 104; 106; 107; 108; 109; 112). Aber auch Werke, die sich bislang einer Interpretation entzogen haben und deshalb archäologische Phantasienamen tragen, sind hier eingeschlossen (z. B. Kat. 113), sowie Vatergottheiten (Kat. 115–117), deren genauere Bestimmung ungewiss bleibt. Vertreten sind, wie im Band I, darüber hinaus auch Statuen, bei denen ein Götter- oder Heroenkörper mit einem individuellen Porträtkopf verbunden wurde; dass die Porträts gesondert in einem der folgenden Bände besprochen werden, ist bedauerlich, weil dadurch die Behandlung eines Werkes zerstückelt wird. Noch unerfreulicher erscheint es, dass auch die Datierungsfrage abgekoppelt wurde und an einem dritten Ort nachzuschlagen sein wird; die kommentarlosen Vorschläge zur Datierung am Ende der Katalogtexte hängen hier in völlig »luftleerem« Raum (lediglich für Kat. 98 wird »eine stilistische Einordnung unternommen«, ... »da der Kopf des Herakles innerhalb des Skulpturenbestandes aus Cherchel ein Unikum ist« [S. 56]; gespannt sein darf man auf die Begründung der vorgeschlagenen Datierung von Kat. 99, da von dem verschollenen Heraklestorso nur noch eine Zeichnung existiert).

Die Einzelbeiträge schließen im Aufbau eng an die des vorangegangenen Bandes an, was nicht zuletzt in der fortlaufenden Nummerierung (nicht jedoch der Tafeln) zum Ausdruck kommt. Das Format und die Ausstattung sowie auch die Länge der Katalogtexte haben allerdings beträchtlich zugenommen: Begründet wird das einerseits damit, dass es sich »nach modernen wissenschaftlichen Kriterien der Materialvorlage ... um die editio princeps« handle. Andererseits gehe »die wissenschaftliche Bearbeitung der Skulpturen von Caesarea durch Christa Landwehr weit über bloße Corpus-Arbeit hinaus«; die am Beispiel dieses Materials von der Verfasserin vorgelegten Thesen verlangten nach einer ausführlichen Dokumentation, welche die Einführung von Beilagen habe gerechtfertigt erscheinen lassen (Vorwort W. TRILLMICH S. XI). Die Tafeln sind von durchweg hoher Qualität, nur die inzwischen verschollenen oder nicht mehr auffindbaren Stücke (Kat. 69; 84; 96;

CHRISTA LANDWEHR, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Bd. II: Idealplastik. Männliche Figuren.* Aufnahmen von Florian Kleinefenn. Mit einem Beitrag von Stephanie Dimas. Herausgegeben vom Deutschen Archäologischen Institut. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 2000. XVIII, 131 Seiten, 3 Abbildungen, 72 Tafeln und 46 Beilagen.

Der vorliegende Katalog ist Teil einer mehrbändigen Publikation der römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. Ziel des zugrunde liegenden Projektes ist es, am Beispiel der umfangreichen und gut erhaltenen Skulpturen eines kulturellen Zentrums römischer Zeit einerseits Einsichten in das Wesen der römischen Kunstproduktion im Allgemeinen zu gewinnen und an-

99; 125; 126; 129; 130; 158) wurden nach alten Aufnahmen wieder abgedruckt. Aus nicht erklärten Gründen erscheint aber auch der Torso eines Amor im Museum von Algier als Reproduktion nach dem 1928 erschienenen Katalog von P. WUILLEUMIER (Kat. 87 Taf. 22c); verwunderlich ist in diesem Zusammenhang weiterhin die Bemerkung der Verfasserin zu Kat. 78: »Ich habe das Relief nicht eigens gesucht. Es ist durchaus möglich, daß es sich im Museum befindet.«

In der Tat hat die Verfasserin, ausgehend von der Idealplastik Charchels, einige neue Sichtweisen zum römischen Kunstbetrieb entwickelt und auch in mehreren Aufsätzen vorgelegt. Da im vorliegenden Katalog mehrfach darauf Bezug genommen wird, müssen diese in die kritische Recensio miteinbezogen werden.

Ausgehend von ihren Beobachtungen an den Gipsfragmenten von Baiae (VERF., Die antiken Gipsfragmente aus Baiae [Berlin 1985]) gelangte die Verfasserin zu der Überzeugung, dass wirkliche Kopien griechischer Originale eine Seltenheit darstellen. Der zeitgenössische Anteil bei Kopien griechischer Vorlagen wird von ihr sehr hoch veranschlagt: Das Ziel der römischen Bildhauer sei es gewesen, eine »Ambivalenz von Originaltreue in Form maßgleicher Übernahme und bewußter Entfernung vom Original durch eigenständige Oberflächengestaltung« zu schaffen; Duplikate seien »nicht gewollt gewesen« (S. 13).

In dieser Pauschalität wird man die Aussage nicht gelten lassen können. Dass durchaus auch exakte Nachbildungen gewünscht wurden, bezeugt z. B. ein Brief des jüngeren Plinius, in dem er den Auftrag erteilt, die Bilder von Cornelius Nepos und Titus Catus zu kopieren (PLIN. epist. 4,28). Es handelt sich hierbei zwar um Gemälde, doch wird die darin angesprochene Verfahrensweise der Künstler auch für die Skulptur gültig gehalten haben: »Zieh aber bitte einen recht zuverlässigen Maler heran! ... Laß bitte nicht zu, daß der von Dir beauftragte Künstler von seiner Vorlage abweicht, auch nicht zum Besseren hin!« (Übersetzung H. Kasten). Die Formulierung läßt annehmen, dass es durchaus Usus war, »Verbesserungen« an den Vorlagen vorzunehmen und dass getreue Kopien nicht die Norm waren. Gleichzeitig aber besagt der Brief, dass der Wunsch nach getreuen Kopien existiert hat (vgl. auch Lukian, Zeuxis oder Antiochos, 3).

Man wird allerdings den Maßstab hinsichtlich der Exaktheit solcher Kopien anders als bisher anlegen müssen: Nachdem in den letzten Jahren die Vorstellung aufgegeben werden musste, die antiken Bildhauer hätten bereits eine dem modernen Punktiergerät entsprechende Vorrichtung gekannt (vgl. M. PFANNER, *Jahrb. DAI* 104, 1989, 202 f.; zuletzt L.-A. TOUCHETTE in: G. R. TSETSKHLADZE / A. J. N. W. PRAG / A. M. SNODGRASS (Hrsg.), *Periplus. Papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman* [London 2000] 344 ff.), läßt sich der Grund, weswegen Kopien – trotz typologischer Gebundenheit – im Detail so unterschiedlich ausfallen konnten, leicht verstehen. Das Zirkelkopieren mit der vergleichsweise sehr geringen Anzahl von Messpunkten ließ dem Bildhauer ungleich mehr Freiraum, um seine eigene, individuelle und zeitgebundene Ausführung einzubringen. Dass dies als eine absichtliche, »bewußte Entfernung vom Original« interpretiert wer-

den muss, mag allerdings zumindest dahingestellt bleiben.

Eine den heutigen Erwartungen entsprechende Exaktheit scheint im antiken Kopierwesen aber tatsächlich gar nicht intendiert gewesen zu sein, was zweifellos mit einem anderen Stellenwert des Originals im Zusammenhang steht. Die Einschätzung des Vorbildes als »Original«, das als ein vollkommenes und vollendetes Werk nicht verändert, sondern wörtlich übernommen werden müsste, begegnet erstmals zu Beginn der Neuzeit. Für den römischen Bildhauer war die berühmte Vorlage oft nur der Ausgangspunkt, und in der Auseinandersetzung damit entwickelte er die diesen inhärenten Möglichkeiten weiter (vgl. M. FUCHS, *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus* [Mainz 1999] bes. Kap. VII).

Wie sehr der neuzeitliche Kopiebegriff in der Vergangenheit den Weg zur Erforschung der römischen Idealplastik verstellt hat, ist in den letzten Jahren erkannt worden (vgl. zuletzt M. D. FULLERTON in: K. J. HARTSWICK / M. C. STURGEON (Hrsg.), *Stephanos. Studies in honor of Brunhilde Sismondo Ridgway* [Philadelphia 1998] 69 ff.). Der Blick richtet sich jetzt auf den römischen Kontext, innerhalb dessen die Skulpturen als mehr oder weniger eigenständige Schöpfungen entstanden sind. Dementsprechend erweisen sich die Kategorisierung und die Terminologie, die vor achtzig Jahren G. Lippold mit Rücksicht auf das damalige, graecozentrische Anliegen der Forschung entwickelt hatte, als unzureichend. Einen 1979 erschienenen Aufsatz W. Trillmichs aufgreifend, entwickelte die Verfasserin ihre Vorstellungen zum »Phänomen der Konzeptfiguren« (W. TRILLMICH, *Madrider Mitt.* 20, 1979, 339 ff.; CH. LANDWEHR, *Jahrb. DAI* 113, 1998, 139 ff.), »das ... den Schlüssel zum Verständnis der griechisch-römischen Idealplastik« liefere (S. XVII f.). Trillmich hatte am Beispiel einer Jünglingsstatue in Cartagena aufgezeigt, dass sich das Gros der kaiserzeitlichen Idealplastik nicht in den Lippoldschen Begriffsapparat einfügen lässt: Eine nach großzügigen Kriterien erfolgte Gruppierung von irgendwie ähnlichen oder vergleichbaren Werken sei vielleicht geeignet, »die Wirkungsgeschichte von Typen, Ideen und Motiven ... zu erhellen, um die Vielfalt der Erscheinungsformen zu ordnen, ihre künstlerische Herkunft und ihren Standort zu bestimmen ...« (TRILLMICH a. a. O. 342). Dieses Ziel scheint die Verfasserin weniger scharf im Blickwinkel gehabt zu haben, als sie um dieselbe Jünglingsstatue eine ganze Reihe von Werken versammelte, die ein übereinstimmendes »Muster charakteristischer Merkmale« aufweisen und dennoch »individuell gestaltet und thematisch nicht festgelegt« seien (VERF., *Jahrb. DAI* 113, 1998, 140 f.). Damit liefert die Verfasserin die Definition zu einem Gestaltungsprinzip, das als solches durchaus nicht unbekannt war. Unter dem von ihr eingeführten Begriff »Konzeptfiguren« versteht sie »Zeugnisse einer jahrhundertlang währenden Bildtradition, die ein bestimmtes bildhauerisches Konzept immer wieder aufgreift und zu einem neuen [Werk] verarbeitet« (sic!) (VERF. in: B. ANDRAE u. a., *Phyromachos-Probleme. Mitt. DAI Rom Ergh.* 31 [Mainz 1990] 111). Die bereits eingeführte Bezeichnung »Bildschema« hält sie für ungeeignet, da ihrer Meinung nach nur bei exakten Kopien »von der Übernahme eines

Schemas« gesprochen werden könne (VERF., Jahrb. DAI 113, 1998, 141 Anm. 10; vgl. auch im zur Rezension vorliegenden Band S. 51 Anm. 46 und passim). ›Das große Wörterbuch der deutschen Sprache‹ (Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden Bd. 5 [Mannheim, Wien, Zürich 1989] 2249) erklärt unter dem Lemma ›Schema‹ allerdings, dieses sei ein »die wesentlichen Züge berücksichtigendes Konzept, das man von einem Sachverhalt hat und nach dem man sich bei der Beurteilung oder Ausführung von etwas richtet.« Bei einer Kopie werden freilich mehr als nur die wesentlichen Züge berücksichtigt, es wird eine möglichst genaue Wiedergabe der Vorlage angestrebt. Dagegen umschreibt das Wort ›Schema‹ genau das zur Diskussion stehende Phänomen des freien Umgangs mit vorgegebenem Formgut.

Aber nicht nur eine begriffliche Klärung scheint Not zu tun: Vor allem sachlich regt sich Widerspruch, wenn z. B. auch die auf das Vorbild des Tiberapollon (Kat. 67) rekurrierenden Kleinbronzen als »Konzeptfiguren« bezeichnet werden.

Über das methodische Vorgehen bei der Bewertung von Bronzestatuetten, die in Abhängigkeit von den großplastischen Werken entstanden sind, hat sich vor einiger Zeit grundsätzlich A. LEIBUNDGUT geäußert (in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Ausstellung Frankfurt 1990–91 [Mainz 1990] 397 ff.; 421 ff.; vgl. DIES., Jahrb. DAI 99, 1984, 257 ff.). Sie verwies vor allem darauf, dass die extreme Verkleinerung (über)lebensgroßer Vorbilder und die gattungsspezifischen Arbeitstechniken bzw. die gattungsbedingten Ausdrucksmöglichkeiten nach einer differenzierteren Beurteilung der Kleinbronzen und ihres Überlieferungswertes verlangen. Abweichungen durch Beifügen verschiedener Attribute und andere Veränderungen sind dabei durchaus die Regel, ebenso wie eklektische Kombinationen verschiedener Stilstufen und Motive – und das auch bei Statuetten, die sich durch ihr gemeinsames Grundschema zu einem ›Typus‹ zusammenfassen lassen.

Die auf den Tiberapollon zurückgehenden Bronzestatuetten in Paris und Wien lehnen sich im Standmotiv sowie der Arm- und Kopfhaltung so weitgehend an ihr großstatuarisches Vorbild an, dass sie unter den von Leibundgut erarbeiteten Rezeptionsmodellen demjenigen der »freien Kopien und Umbildungen bekannter Typen« zugewiesen werden können. Diese Kategorie umfasst auch Statuetten, die trotz der wesentlichen Übereinstimmungen in den Einzelteilen wie Köpfen oder Gewandpartien von der Vorlage abweichen können. So hat man z. B. für den Kopf der Pariser Statuette eine archaische Vorlage verwendet, und in die Frisur der Kleinbronze in Wien im Nacken ebenfalls einen archaisierenden Zug hineinkomponiert, indem das lang herabfallende Haar hier umgeschlagen und zusammengebunden wiedergegeben wurde. Diese Umgestaltung der Haaranlage, die bei der Wiener Bronze ansonsten der des Tiberapollons entspricht, lässt annehmen, dass durch dieses Motiv der altertümliche Charakter der Frisur gesteigert werden sollte. Dasselbe Anliegen wird auch bei der Wahl eines abweichenden Teilabgusses für den Kopf der Pariser Statuette ausschlaggebend gewesen sein – eine Tendenz, die sich im Übrigen auch in dem leicht veränderten, engeren Stand beider Statuetten

niedergeschlagen hat. Die Abweichungen lassen auf Kennerschaft schließen; sie sind innerhalb der Rezeptionsvorgänge bei kleinformatigen Bronzen durchaus geläufig. Man wird deshalb die Verbindung zwischen den Marmorrepliken des Typus und den Bronzestatuetten enger sehen müssen, als die Verfasserin einzugestehen bereit ist, und den Wert der letzteren auch bei der Rekonstruktion der Attribute höher veranschlagen.

Die Hand des angewinkelt erhobenen linken Armes kann bei den Statuetten nicht leer gewesen sein, und die Annahme, »daß zur Zeit der Herstellung der Statuetten die Geste als Hinweis auf das Attribut ›Lorbeer‹ ausreichte (S. 2; vgl. 8), ist befremdlich (ebenso die Vorstellung einer »offenen Gebärde« beim ›Citarista‹, ebd. S. 2). Die linke Hand der Figuren muss einen Lorbeerzweig oder sogar einen Stab mit Lorbeerzweigen gehalten haben, wie es die zweifache Darstellung des Gottes auf einem rotfigurigen Glockenkrater der Sammlung Ludwig in Basel veranschaulicht (E. BERGER/R. LULLIES (Hrsg.), Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig 1 [Basel 1979] 182 ff. Nr. 70). Die Zweige reichen hier bis zum Gesicht bzw. darüber hinaus und so wird man sich den Sachverhalt auch bei den Statuetten und den großformatigen Repliken vorzustellen haben (eine »offene Gebärde« wird auch für das Urbild des Tiberapollon erwogen, S. 5). Wegen des hoch gewachsenen Lorbeerbaumes die Statue in Cherchel als Variante des Typus zu bezeichnen, tut daher nicht not (S. 8). Dem Geschmack seiner Zeit entsprechend hat der Bildhauer dieser Replik das Beiwerk bereichert, ohne deswegen in die Komposition einzugreifen (der Befund am Baumstamm der Statue aus dem Tiber scheint mir noch nicht geklärt zu sein; vor allem die Bruchstelle an der linken Wade und die Möglichkeit, dass auf der Vorderseite des Stamms ein Zweig abging, wären zu prüfen, vgl. dazu VERF. S. 5 mit Anm. 62).

Neben dem rechten Fuß des Apollon setzte in Cherchel – und vermutlich auch bei der namensgebenden Replik in Rom (S. 5; aber auch an dieser Stelle ist der Befund nicht eindeutig) – ein Köcher auf. In der rechten Hand, die sich in Cherchel bis auf die Finger erhalten hat und am Oberschenkelansatz mit der Statue verbunden war, nimmt die Verfasserin die zugehörigen Riemen an, die der Gott locker umfasst habe; durch den in der unteren Hälfte des Oberschenkels vorhandenen zweiten Steg seien die Bänder gestützt worden. Da von einem Bogen jede Spur fehle, sei ein solcher als Attribut auszuschießen (S. 9 Anm. 5).

Träfe dieser Rekonstruktionsvorschlag zu, dann wäre die Figur entlang des ganzen langen rechten Oberschenkels nur von einem »schmalen« (sic! Anm. 5) Marmorriemen flankiert gewesen, den allein ein überdimensionaler Steg im unteren Verlauf gesichert hätte. Es wäre zweifellos beruhigender sich vorzustellen, dass die »entspannt hängende Hand« (S. 9 Anm. 5) zusätzlich einen Bogen hielt – etwa in der Art, wie es der als lebende Gestalt zu denkende Apollon auf dem oben genannten Glockenkrater tut. Spuren desselben wären – ebenso wie die des Riemens – an den heute fehlenden Fingern zu erwarten, und nicht auf dem Handteller.

Das vermeintliche Fehlen des Bogens ist für die Verfasserin ein Argument gegen die Datierung des Urbildes in die griechische Zeit, da »diese unvollständige Art der

Präsentation bei griechischen Apollondarstellungen nicht nachzuweisen« sei (S. 6). Der Tatsache, dass in der griechischen Kunst Apollon mit dem Bogen, aber sehr oft ohne Köcher dargestellt wurde (da die Waffe sowohl die Pfeile als auch deren Behältnis implizierte. – Vgl. LIMC II [Zürich, München 1984] 183 ff. s. v. Apollon [W. LAMBRINUDAKIS u. a.]). – O. DEUBNER, *Jahrb. DAI* 94, 1979, 226 ff.), scheint die Verfasserin keine Bedeutung beizumessen. Ihre Unterstellung, man habe seit der Auffindung des Tiberapollon stets einen Bogen postuliert, um die Entstehung des Typus in klassischer Zeit abzusichern, ist unzulässig – könnte man doch ebenso gut behaupten, dass sie den Bogen nur wegdiskutiert, um den Apollon römisch machen zu können.

Des Weiteren soll sich die Kombination von »langem, lose herabhängenden Haar« und der Nacktheit für eine Apollonstatue der klassischen Zeit nicht »geziemt haben« (S. 6). Wiederum muss der Hinweis auf den Glockenkrauter der Sammlung Ludwig angebracht werden, an den sich weitere Beispiele anfügen lassen (LIMC a. a. O. Nr. 272; 326; 428; 450).

Diese ikonographischen Einwände, zusammen mit dem »individuellen Gesichtsausdruck« und der »Heterogenität« in Gestaltung und Komposition weisen nach Meinung der Verfasserin den Typus des Tiberapollon der römischen Kunst zu (S. 6 f.). Mit dieser Zuweisung erklärt sich die Rezensentin einverstanden – allerdings nicht mit der vorgeschlagenen Datierung. Das Versonnene, Stimmungsvolle der Statuenschöpfung und ihr Körperaufbau finden die besten Entsprechungen in den sog. pasitelischen Werken, insbesondere dem Stephanosathleten, der in vielerlei Hinsicht vergleichbar erscheint (So schon B. SISMONDO RIDGWAY, *Fifth century styles in Greek sculpture* [Princeton 1981] 238). Nicht nur der gedankenversunkene Ausdruck des sanft geneigten Kopfes, der sich noch enger an den des sog. Pylades anschließen lässt, auch die Kombination eines ausgewachsenen männlichen Körpers mit der fehlenden Pubes, die Proportionen von Körper und Kopf, der im Verhältnis zu klein erscheint, – alles das sind Gemeinsamkeiten (deren Reihe verlängert werden kann), die den Kontext, in dem der Typus Tiberapoll entstanden ist, definieren. Seine Entstehung um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. (FUCHS a. a. O. 59 ff.) ist daher naheliegend – was auch seine Weiterverwendung durch den Meister des »Citarista-Typus« bestätigt (P. ZANKER, *Klassizistische Statuen* [Mainz 1974] 61 ff.).

Zu den Statuen »des Juba II. als »Diomedes« und des »Diomedes« (Kat. 79. 80) erklärt die Verfasserin lakonisch, dass die auf H. Brunn und A. Furtwängler basierende Interpretation des Typus als des von Kresilas geschaffenen Diomedes »nicht mehr tragfähig« sei (S. 29). Sie beruft sich dabei auf die von ihr »durchgeführte Replikenrezension« (VERF., *Jahrb. DAI* 107, 1992, 103 ff.), die »geklärt« haben soll, »daß an keiner einzigen Replik die für die Diomedes-Deutung notwendigen Attribute, nämlich das Palladion in der linken, das Schwert in der rechten Hand, nachweisbar sind« (S. 29).

Die in dem Aufsatz von der Verfasserin zusammengestellten Wiederholungen des Typus umfassen neun Nummern; da Porträtstatuen, die darauf rekurren, nicht berücksichtigt werden, gehört auch die Statue des Juba II. (Kat. 79) nicht in die Auflistung, ebenso wenig

wie der Torso Kat. 80, der vermutlich ebenfalls mit einem Porträtkopf verbunden war; dieser wird zwar nicht aufgelistet, aber in der Besprechung des Typus findet er dennoch Berücksichtigung. Die sehr schlecht erhaltene kolossale Umbildung als Mars im Palazzo Borghese in Rom kann freilich weder als Wiederholung behandelt, noch »eindeutig in die Replikenreihe aufgenommen« werden. Als Replik hinzuzufügen ist hingegen ein Torso in La Spezia (F. MARIANO in: *Miscellanea di Studi Archeologici e di Antichità* 1 [Modena 1983] 95 ff.).

Ohne die beiden Exemplare in Cherchel können sechs Statuen bzw. Torsen als maßgleiche Wiederholungen des Typus bezeichnet werden; bei einer weiteren Figur im Antiquario Palatino in Rom handelt es sich um eine um die Hälfte verkleinerte Kopie (gute Abb. in A. M. TOMEI, *Museo Palatino* [Milano 1997] 122 Nr. 98). Drei von diesen Werken weisen ein Schwertband und Reste der Schwertscheide zwischen den herabhängenden Stoffbahnen auf. Das zugehörige Schwert kann nach Meinung der Verfasserin aber in der rechten Hand nicht vorhanden gewesen sein: »Bei einem locker hängenden Arm ist der Unterarm ein wenig nach vorn gewinkelt (sic!?). Eben diese Haltung läßt sich aufgrund der Reste von Stegen ... für unseren Typus erschließen« (VERF., *Jahrb. DAI* 107, 1992, 116). Der erhaltene Oberarm der Repliken Neapel, München und Lecce sowie der Verkleinerung auf dem Palatin belegen allerdings einen anderen Sachverhalt. Die Muskulatur läßt keinen Zweifel darüber zu, dass der rechte Arm nach vorne gedreht war. An der Replik in Neapel ist noch ganz klar die frontal wiedergegebene Armbeuge zu erkennen (ansatzweise auch in München noch zu sehen), was auf eine Haltung wie sie die Bronzestatuetten des Merkur von Thalwil aufweist, schließen lässt. Dieser hält – der Umdeutung als Gott des Handels entsprechend – einen Lederbeutel in der rechten Hand; für die großplastische Vorlage sollte man in dieser Hand ebenfalls einen Gegenstand annehmen, da sonst die Drehung des Armes unverständlich wäre. Dafür sprechen auch die verhältnismäßig mächtigen Stegreife am Oberschenkelansatz insbesondere der Figuren in Lecce und La Spezia. Am nächstliegenden wäre tatsächlich ein Schwert, das vielleicht, wie bei dem Diomedes auf einer um 420 v. Chr. entstandenen attisch-rotfigurigen Amphora in Neapel (J.-M. MORET, *L'ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle* [Rom 1975] 73 Taf. 32 f. – Umzeichnung bei F. BROMMER, *Odysseus* [Darmstadt 1983] Abb. 12. – Weitere Beispiele LIMC III [Zürich, München 1986] s. v. Diomedes I. [J. BOARDMAN / C. E. VAFOPOULOU-RICHARDSON]) oder einer eindeutig auf den Typus zurückgehenden Lampe (LIMC a. a. O. 404 Nr. 72 Abb. Neben dem charakteristischen Standmotiv stimmt auch die lange Chlamys überein, die hinten bis an die linke Wade herabreicht und nach Ausweis der Statue in Neapel [und auch der Statuette aus Thalwil] für den Typus angenommen werden muss) und anderen Beispielen, nach oben gerichtet gewesen ist. Die Waffe könnte die Schwertscheide überflüssig gemacht haben, wie nicht nur in der Großplastik belegt, sondern auch bei einigen der entsprechenden kleinformatigen Darstellungen. Allen diesen Nachklängen in den verschiedenen Medien der griechischen und römischen Kunst spricht die Ver-

fasserin allerdings einen Zusammenhang mit dem Typus ab, was in einigen Fällen, insbesondere angesichts des übereinstimmenden Körperaufbaus sowie der Arm- und Kopfhaltung schwer nachvollziehbar erscheint.

Für die Rekonstruktion des linken Armes ist vor allem die Wiederholung auf dem Palatin von Bedeutung. Wie bei allen übrigen Repliken ist auch hier die bedeckte Schulter angehoben und der Oberarm zurückgenommen; zusätzlich ist aber bei dieser Figur auch der angewinkelte und leicht abwärts geführte Unterarm erhalten, der ganz offensichtlich so gedreht ist, dass die Hand mit dem Handteller nach oben wies (diesen Sachverhalt scheint die Verfasserin mit »leicht abwärts gerichteter, waagrecht gestellter Unterarm« zu umschreiben, VERF., *Jahrb. DAI* 107, 1992, 117; diese Haltung weist auch der Merkur von Thalwil auf). Da dieser Unterarm an seiner oberen Hälfte die herabfallende Chlamys berührt, ist nach Meinung der Verfasserin »die Zugehörigkeit der Hand Hartwig« auszuschließen: »denn eine nach innen gebogene Hand samt einem 5 cm langen Puntello passen nicht zu einem gerade und dicht neben der Chlamys verlaufenden Unterarm«. Der Unterarm der palatinischen Figur ist jedoch nicht »vollständig erhalten«: Es fehlt etwa das untere Drittel mit der Hand, die so durchaus näher an den Körper herangeführt gewesen sein kann. Dass sie gestützt werden musste, beweist der Rest eines Steges, der sich bei der Replik in Lecce auf den Falten der Chlamys erhalten hat und der schräg nach oben geführt war. Es bleibt auch hier festzustellen, dass die angehobene Schulter und die erschlossene Arm- und Handhaltung nur dann einen Sinn ergeben, wenn sie mit einem Attribut verbunden waren.

Als ein weiteres Argument gegen die Deutung des Typus als Diomedes führt die Verfasserin an, »daß es nicht eine einzige Parallele dafür gibt, daß Diomedes einen Kurzbart getragen hätte« (S. 29). Der Diomedes auf dem Spadarelieff sei bartlos und wenn S. LEHMANN das Gegenteil behaupte (Mythologische Prachtreliefs [Bamberg 1996] 67; vgl. dazu jedoch Taf. 22 f.), disqualifiziere er sich als Forscher (S. 32 Anm. 12). Für »die Unebenheiten unter dem Kinn der Figur des Spadarelieffs« bedarf es freilich keiner Erklärung eines Restaurators (ebd.), sie sind eindeutig als ein Flaumbart erkennbar, und so darf man wohl zumindest das Sehvermögen der Verfasserin in Frage stellen. Auch auf dem oben genannten Vasenbild in Neapel zeichnet sich Diomedes durch einen dünnen Backenbart aus, der unterhalb der Koteletten entlang des Kieferknochens deutlich angegeben ist, und auch auf einer apulischen Oinochoe in Paris trägt er einen Kinnbart (MORET a. a. O. Taf. 38, 2 [Det.]. – LIMC a. a. O. 401 Nr. 25 Abb.). Aber nicht nur Diomedes soll angeblich keinen Bart getragen haben: »Weder im 5. Jh. v. Chr. noch in späteren Epochen tragen junge griechische Heroen der Mythologie einen Kurzbart« (S. 29). Beim Durchblättern des LIMC fällt allerdings auf, dass sowohl Theseus, als auch der jugendliche Herakles einen kurzen Kinnbart tragen können. Das »Ergebnis..., daß kein Diomedes und weiterhin kein griechischer Gott oder Heros dargestellt ist« (S. 29) wird man deswegen so nicht stehen lassen können, zumal die Verfasserin offensichtlich keine wirkliche Deutungsalternative zu bieten hat: »Die geschwollenen Ohren... deuten möglicherweise auf die Darstellung

von Athleten hin« (S. 29. – Zu Auslegungsmöglichkeiten von geschwollenen Ohren siehe N. HIMMELMANN, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit. *Jahrb. DAI Ergh.* 28 [Berlin, New York 1994] 68 f.; 80).

Für die zeitliche Einordnung des Typus liefere »die Datierung der Kopien... einen terminus ante quem« (S. 29). Dieser Mühe unterzog sich die Verfasserin allerdings nicht (vgl. Anm. 23); auch in ihrem Aufsatz zu Diomedes werden nur einige Äußerungen dazu referiert (VERF., *Jahrb. DAI* 107, 1992, 122 f.: »Die Untersuchung dieser Probleme geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus«!) und die Behauptung aufgestellt, dass die Jubastatue aus Cherchel »das früheste Objekt der hier vorgestellten Reihe« sei (vgl. dazu S. 30). Zu diesem Urteil kann man allerdings nur dann gelangen, wenn die übrigen Porträtstatuen, die diesen statuarischen Typus zitieren, außen vor gelassen werden. Die frühesten Beispiele aus Chieti und Formia werden um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. entstanden sein (vgl. C. MADERNA, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen [Heidelberg 1988] 197 D 1 [Chieti]; die Statue aus Formia dort nur erwähnt, 230 unter H 7 Anm. 2. – Zu beiden vgl. N. HIMMELMANN, Herrscher und Athlet. Ausstellung Bonn 1989 [Milano 1989] 118 ff. Abb. 47 f.). Dass diese Statuen auf den hier zur Diskussion stehenden Typus zurückgehen, wird man nicht bezweifeln können, womit der Behauptung, »daß dem Jubakopf in Verbindung mit dem Körpertypus zeitlich der Vorrang (gegenüber dem statuarischen Typus, Zufügung vom Rezensenten) gebührt« (S. 30) hin-fällig wird. Die Rezeption des Typus lässt sich aber noch weiter zurückverfolgen: Eine Bronzestatuetten aus dem Schiffsfund von Antikythera (A. LEIBUNGUT in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellung Frankfurt 1990–91 [Mainz 1990] 417 Abb. 251) ist als eine späthellenistische Redaktion des Typus zu bewerten wie auch die Darstellung des Diomedes auf einem Karneol aus dem 2. Jh. v. Chr. in München (VERF., *Jahrb. DAI* 107, 1992, Taf. 45,6) ohne das statuarische Vorbild nicht vorstellbar erscheint. Und schließlich: Was spricht dafür, das Vasenbild der um 420 v. Chr. entstandenen Amphora in Neapel (s. o.) nicht auf eine klassische Statue, sondern auf ein Gemälde des Polygnot zurückzuführen (VERF., *Jahrb. DAI* 107, 1992, 120 schließt sich damit B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 2 [München 1979] 82; 89 an)? Durch PAUS. 1,22,6 wissen wir lediglich, dass sich in der Pinakothek der Propyläen ein Diomedes und ein Odysseus befanden, »dieser in Lemnos den Bogen des Philoktet holend, jener die Athena aus Ilion forttragend«. Der Odysseus des Vasenbildes kann jedenfalls nicht mit diesem Gemälde verknüpft werden, und so wird man dasselbe auch für den Diomedes annehmen. Dass die Kunstgeschichte der griechischen Klassik des Diomedes verlustig zu gehen habe (So D. WILLERS in der Besprechung des Bandes in: *Mus. Helveticum* 59, 2002, 203), erscheint folglich alles andere als »geklärt«.

Die beiden hier besprochenen Beispiele sind symptomatisch und sollten die Arbeitsweise der Verfasserin beleuchten. Ausfallende Bemerkungen, die anderen

Wissenschaftlern Unseriosität vorwerfen (S. 87 und Anm. 10; siehe auch 32 Anm. 12; 35 Anm. 25: »Die Zurechtstufung ist geradezu eine legitime Methode geworden«; 49 zu C. Maderna usw.), erscheinen daher als völlig unangemessene Unterstellungen. Man kann nicht anderen gegenüber den Vorwurf erheben, die Repliken »ignoriert« zu haben (S. 87), und selbst den Problemen einer Replikenrezension durchgängig (auch wo diese wenigstens ansatzweise in Angriff genommen wird, stützt sie sich auf eine »zufällige Auswahl«, S. 14 mit Anm. 15) aus dem Weg gehen. Nicht allein wäre eine solche keinesfalls »über den Rahmen der Arbeit« hinausgegangen (S. 87; vgl. 38: »nicht angesagt«; 44: Die Unterschiede zwischen den Statuengruppen »sollen und können hier nicht beschrieben werden«, usw.) – im Gegenteil: Sie wäre zu erwarten gewesen. Dem Band hätte eine nochmalige Redaktion nicht geschadet. Der oft sehr saloppen Sprache und den zuweilen unverständlichen Anmerkungen, die manchmal den Eindruck von flüchtigen Notizen vermitteln, wäre eine Glättung zuträglich gewesen. Die Abbildungsverweise treffen häufig nicht zu (z. B. zu Kat. 67 oder S. 63 Beilage 29a), und ebenso wenig die Literaturangaben (z. B. S. 96), die zudem nicht immer den Stand der Forschung widerspiegeln. Abschließend sei allerdings mit R. Kekulé eingestimmt, dass auch Fehler und Irrtümer für den Fortgang der Wissenschaft förderlich sein können (Götting. Gelehrte Anzeigen 1895, 626).

München

Michaela Fuchs