

Michaela Fuchs, Römische Idealplastik. Glyptothek München, Katalog der Skulpturen, Band 6. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1992. VIII, 258 Seiten mit 230 Abbildungen.

Einer gewiß schwierigen und undankbaren Aufgabe hat sich die Verf. unterzogen: Undankbar insofern, als der Band – notgedrungen – zu großem Teil 'Reste' enthält, also Stücke, die im 1979 erschienenen Band II von B. VIERNEISEL-SCHLÖRB (s. dazu REZ., Bonner Jahrb. 181, 1981, 610 ff.) keine Aufnahme fanden. Daß sich kaum klare, unverrückbare Grenzen ziehen lassen, ist unbestreitbar (vgl. K. Vierneisel in seinem Vorwort S. V). Das gilt aber ebenso für die Scheidung von dem, was für die noch nicht erschienenen Bände I (archaische Plastik), IV (hellenistische Skulpturen) und VIII (römische dekorative Marmorwerke) vorgesehen ist.

In dieser Hinsicht lohnt es sich, zunächst das Inhaltsverzeichnis zur Kenntnis zu nehmen: 35 Nummern mit 39 Stücken verteilen sich auf: (a) 7 archaische Werke, (b) 2 Werke in Anlehnung an Vorbilder des Strenge Stils, (c) 10 Werke (6 Nummern) in Anlehnung an klassische Vorbilder, (d) 11 Nummern "Hellenistisch-Römisches" und (e) 9 Kopien nach älteren Werken. Die unter (e) erfaßten Stücke sind (S. VI offen ausgesprochen) de facto ein Nachtrag zu Band II. Ob dessen Verfasserin dieser Einschätzung zustimmen würde, ist ohne Bedeutung, weil durchaus ambivalent zu entscheiden.

Die Zuordnung der Stücke zu den einzelnen Gruppen erregt allerdings Verwunderung: Wieso z. B. ist die Artemis Braschi (Nr. 6) unter den archaischen Werken eingereiht, obgleich der Text keineswegs dieser Einordnung entspricht? Die Zuordnung einzelner Stücke zu (c) und (d) ist zumindest wenig benutzerfreundlich: Nr. 11 (14) und 16 oder 13, 17, 19 und 26 aber auch 12, 21 und 22 und schließlich sogar 10 und 20 sähe man vor allem in einem Werk mit dem Thema "römische Idealplastik" gern nahe beieinander, um das gemeinsame 'Römische' (in seiner Vielfalt) leichter zu erkennen, und – nebenbei – wäre das stets mißliche, in einem Katalog unvermeidliche, Stakkato gemildert.

Die Anordnung nach anregenden Vorbildern wirkt geradezu übertrieben konservativ, 'graecozentrisch', so als sei gemeint, daß es sich 'nur' um wenig treue Kopien oder Varianten, Umbildungen nach klassischem Vorbild handle. Das ist in vielen Fällen keineswegs auszuschließen. Das speziell Römische läßt sich dann aber letztlich nur aus der Intention von römischem Künstler und Auftraggeber erschließen. Abweichungen vom Original mangels Qualität sind hingegen wenig aussagekräftig: es gibt auch mindere griechische Originale. Für eine differenzierte Analyse jener Intentionen hat R. WÜNSCHE in einem zu Recht vielzitierten Aufsatz (Festschr. Luitpold Dussler [1972] 45 ff. bes. 62) Begriffe aus der antiken Literaturkritik vorgeschlagen: *interpretatio*, *imitatio* und *aemulatio*. Die Art des absichtsvollen Umgangs mit griechischer Kunst erschließt sich durchaus mit Hilfe dieser Metaphern, die die Verf. nur selten und dann unvermittelt ohne Erläuterung benutzt. Nachvollziehbar sind Metaphern aber stets nur für den, der das kennt, was 'übertragen' wird, hier folglich für den Altphilologen. Der unbefangene Betrachter hingegen wird – dank Fremdwörtern – die *imitatio* für näher am Original halten als die *interpretatio*, die eben 'Übersetzung' ist. Insofern ist es durchaus sinnvoll, daß die Verf. Wünsches Begriffe nicht durchgehend als 'Etiketten' verwendet.

Hilfreich könnte für die Feststellung des Grades an 'römischem Gehalt' der Fundkontext sein, der aber bei einer Sammlung wie der der Münchner Glyptothek so gut wie nie zu erschließen ist. Möglich ist es aber, ein Werk auf die gewollte Hauptaussage hin zu befragen (vgl. REZ., Gnomon 58, 1986, 581 f.): Die Genau-

igkeit der Wiedergabe künstlerischer Form ist ganz gewiß in sehr vielen Fällen gar nicht so wichtig gewesen, wie es der stilgeübte Archäologe gern sähe. Deutlich wird dies bei Porträts, bei denen es in den meisten Fällen überwiegend (wenn nicht ausschließlich) um den Dargestellten ging und nicht um den Künstler, der das Porträt schuf. Ähnliches dürfte z. B. für Athenaköpfe und -statuen (Nr. 28; 29; 35) gelten. Der ambivalente Charakter dieser Göttin als Kriegerin und Beschützerin des Handwerks und Geisteslebens war bei den Originalen gewiß in klar unterscheidbarer Gewichtung erkennbar und dürfte zur Wahl des Typus mehr beigetragen haben als der mit dem Werk verbundene Künstlername. Bei Athena ist dies besonders deutlich zu erkennen, hier gerade bei der Athena Campana (Nr. 28): Nicht nur von diesem Typus gibt es Kopien mit und ohne Aegis, wobei stets unklar ist, ob das Original eine extrem friedliche Athena (ohne Aegis) zeigte und vom Kopisten gegebenenfalls zu einer 'normaleren' Athena (mit Aegis) gemacht wurde, oder ob umgekehrt der friedliche Charakter einer (trotzdem mit Aegis gewappneten) Athena durch weitere 'Abrüstung' hervorgehoben werden sollte. Solches Vorgehen dürfte mit den Aufstellungsorten der Kopien zusammenhängen. Auf stilistische Treue kam es dabei aber schwerlich an, selbst wenn sie vielleicht – aus Bequemlichkeit, wohlgemerkt, anstelle eigener Erfindung – oft erreicht wurde. Anders mag es bei der Zufügung oder Änderung von Attributen mit dem Ziel der inhaltlichen Umdeutung sein: hier kann stiltreue Wiedergabe eines Meisterwerkes dem banaleren Gegenstand höheren Rang verleihen.

Außer Stil und Inhalt ist aber auch das Ambiente des Originals von Bedeutung gewesen: Das gilt nicht nur für 'Souvenirs'. Eine Statuette der Athena Parthenos ist schwerlich als genau rezipiertes Meisterwerk des Phidias interessant gewesen, sondern als Wiedergabe der weltwundergleich kolossalen Gold-Elfenbein-Statue auf der Akropolis von Athen.

Schließlich ist aber auch die kunsthistorische Bildung von Kopisten und Auftraggebern nicht gering zu bewerten: Sie beschränkt sich nicht auf beinahe banale – aber 'literatur'-konforme – Paare wie Doryphoros und Diadumenos, läßt sich vielmehr bei 'kritischen' Künstlern wie Pasioteles und dessen Schule gerade an den gezielten, korrigierenden Umstilisierungen beobachten. Dieser Schule entstammt der 'Pylades'-Kopf Nr. 8. Das Verfahren ist aber auch sonst – in weniger ausgeklügelter Form – zu beobachten: Nr. 21 mag ein derartig 'korrigierendes Misch-Werk' sein.

In jedem Fall erschließt sich das Römische an einem Werk, das vom Griechischen inspiriert ist, nicht aus dem Grad der Treue gegenüber dem Vorbild, sondern aus den Intentionen. Es ist jedoch zuzugestehen, daß dies leicht allzu spekulativ werden könnte. Eine positivistische Replikenrezension, wie sie die Verf. (und Rez. oft kaum anders) vornimmt, ist weniger verfänglich. Man sollte sich nur darüber im klaren sein, daß man dem Römischen damit nicht gerecht wird: Verräterisch ist die Formulierung der Verf. (S. VI), es werde "versucht, mit Hilfe der Replikenrezension die . . . zugrundeliegenden, meist der griechischen Kunst entnommenen Vorlagen bzw. Inspirationsquellen zu rekonstruieren". Nein! Dies ist nicht Aufgabe eines Bandes über "Römische Idealplastik".

"Die Bearbeitung des . . . Bandes war im März 1988 abgeschlossen" (S. VI). Erschienen ist er 1992. Gewiß ist das Nachtragen von Neuerscheinungen lästig und gar nicht bis zum letzten Moment möglich. Hier ist es wegen einer ganzen Reihe einschlägiger Publikationen, die in dieser Zeit erschienen sind, besonders mißlich. Leider fehlt aber selbst in den jeweils am Ende der Anmerkungen stehenden Literaturangaben zum besprochenen Stück einiges an älterer Literatur: So wäre LIMC bis Band IV (1988) zitierbar gewesen, wobei Rez. durchaus zugesteht, daß die sehr ungleiche Qualität der Einzelbeiträge dieses Lexikons das Zitieren (in Anm.) oft nicht geraten erscheinen läßt. Warum "Ulrichs" und "Ulrichs Beiträge", aber auch "Wünsche I" und "Wünsche II" nicht in den Literaturangaben am Ende der Einzeltexte erscheinen, sondern nur in den Anmerkungen, ist nicht nachzuvollziehen.

Zu archaischer Skulptur sind erschienen: M. A. ZAGDOUN, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire* (1989) und M. FULLERTON, *The Archaistic Style in Roman Statuary* (1990). Die Dissertation von M. FULLERTON, *Archaistic Draped Statuary in the Round* (Microfiche; 1982), hat die Verf. gelegentlich (S. 4 Anm. 17; 15 Lit. zu Nr. 2), aber nicht durchgehend benutzt. Es sind: Nr. 1: ZAGDOUN 242 Nr. 282 Abb. 185 f.; FULLERTON 95 Nr. 1, 100 Abb. 36. – Nr. 2: ZAGDOUN 242 Nr. 280a; FULLERTON 117 Nr. 6, 125 Abb. 52. – Nr. 4: ZAGDOUN 242 Nr. 281; FULLERTON 140 ff.; 151 Nr. 1, 159 Abb. 67. – Nr. 7: ZAGDOUN 242 Nr. 282a; FULLERTON 65 ff.; 74 Nr. 1, 83 Abb. 28.

Vor den folgenden Anmerkungen zu einzelnen Stücken ist festzuhalten, daß man den vorgeschlagenen Datierungen (der Typen, wie der einzelnen Münchner Stücke, 'Repliken') im allgemeinen zustimmen kann

oder gar muß. Neben Literaturergänzungen geht es zuweilen nur um Kleinigkeiten. Aber bei dem, um was es hier geht, kommt es auf Nuancen an.

Nr. 1: Daß Kallimachos ein häufigerer Künstlername gewesen sei (Anm. 20), kann man nicht behaupten, beruht nur auf dem irreführenden zitierten EAA-Text: nachweisbar sind zwei oder höchstens drei. Es gibt häufigere Künstlernamen.

Nr. 2: S. 13 wird die heutige Kenntnis des "kaiserzeitlichen Kunstgeschmacks" als nicht ausreichend apostrophiert. Daß es auf diesen hier überhaupt nicht ankommt, zeigt die plausible Datierung (S. 14) der Münchner Kopie des Typus in die erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., die für das Vorbild auf jeden Fall (mindestens) nach hellenistischem Kunstgeschmack fragen lassen müßte. Streng genommen gehört das Stück nicht in diesen Band, wäre aber gewiß in Band IV weniger sinnvoll untergebracht.

Nr. 3: Der zu Nr. 2 S. 11 Nr. 2 zitierte Katalog "Rodin collectionneur" (1967/68) wäre hier S. 18 Nr. 5 wegen Abbildung zitierenswert: a. a. O. Nr. 145. Der Schlußabsatz (S. 19) bleibt am Ende im Wechselbad von Aussagen und deren Einschränkung dunkel.

Nr. 4: "Genaue Repliken" sind im kleinen Format der erhaltenen Exemplare nicht denkbar: Thorvaldsen-Mus. 12 cm (obgleich Marmor), Cab. Med. 7,5 cm. Das Relief der Sammlung Milles befindet sich als Leihgabe im Medelhavsmuseet in Stockholm. Zu dem Relief B. HUNDSALZ, Das dionysische Schmuckrelief (1987) 194 K 95. – S. 24 wird die extreme Transparenz des Stoffes als besonders ausgeprägte Vorliebe erst des 2. Jhs. v. Chr. angesehen. Innerhalb der hellenistischen Plastik ist dies gewiß richtig. Schon G. Kleiner hat das Phänomen als solches aber als regionale Besonderheit seit archaischer Zeit hervorgehoben (zit. Anm. 32: S. 185 ff.). Es findet sich bei eigentlich allen ionischen Mantelmännern, aber auch in Attika, z. B. beim Kalbträger (Athen, Akrop. 624) oder beim Ilisos-Torso (Athen, Nat. Mus. 3687, Br. Br. 781–82). Ein frühes Vorbild ohne 'Zwischenoriginal' des Späthellenismus bleibt also denkbar. – Was ist denn die so oft zitierte dreiseitige 'Ara' von der Agora (S. 24 bei Anm. 33; auch S. 14 Anm. 42)? Das was auf S. 2 (Anm. 23) steht: eine Dreifußbasis. – Heißt Artemis irgendwo wirklich Pyrophoros, nicht Phosphoros oder allenfalls Pyrphoros? Der Dionysos Hope (nicht Hoppe: so Anm. 28) befindet sich inzwischen im Metropolitan Museum, New York. Hier fehlt in der Literaturangabe: LIMC III (1986) 432 Nr. 93 Taf. 303 s. v. Dionysos (C. GASPARRI); C. A. PICON, *Metrop. Mus. Art Bull.* Fall 1991, 11.

Nr. 5: In der Beschreibung kann man die Haar-"bögen" vor den Ohren (S. 32 wie auch sonst mehrfach) nicht recht nachvollziehen. Es sind doch eher 'Haarlappen', wie sie nicht nur, aber besonders deutlich, in Großgriechenland und Sizilien vorkommen (Strategenkopf Messina-Niarchos; vgl. H. BULLE, *Tarentiner Apollonkopf*. 99. Berliner Winkelmann Programm). In Anm. 16 wird zu lang H. Döhl erwidert, der den Münchner Kopf gar nicht zum Priap machen will. Ist das Guattini-Zitat bei Furtwängler-Wolters falsch oder abwegig? Sonst gehört es in die Literaturangabe.

Nr. 6: Die "Artemis Braschi" ist mit Abstand das bedeutendste Werk im ganzen Band, aber (s. o.) keineswegs archaisch. Allenfalls die Fransenkoteletten (wie Nr. 5) kann man gegenüber dem sonstigen Eindruck als altertümlich ansehen; Furtwängler fühlte sich an Kallimachos erinnert, also an 'reichen Stil'. Daß Haar und Gesichtszüge vielleicht archaisch wirken, mag an der großen Zahl archaischer Köpfe der Entstehungszeit der römischen Exemplare liegen, ist also eher ein Effekt der Gewöhnung des Archäologen. Daß es sich um eine augusteische Schöpfung handelt, wird man schwerlich anzweifeln. Die zugrundeliegenden Formen (gleichgültig ob archaisch oder 'kallimacheisch') 'adeln' die Neuschöpfung, als sei diese so alt wie inhaltlich Vergleichbares (z. B. die Terrakotten Anm. 52: hier ist, wie Anm. 50, L. Kahil Autorin, nicht E. Simon, wie Anm. 36; 51 und bei "Literatur" richtig angegeben). In Abwandlung eines Gedankens von E. Simon (a. a. O. 797 Nr. 4) wäre allerdings zu erwägen, daß die Artemis – besser Diana – Braschi bei Gelegenheit der Verschleppung der Artemis Laphria aus Patras angeregt wurde: keinesfalls formal, eher im inhaltlichen Sinne. So wird die merkwürdige Schwebehaltung erklärlich: Mit Hindin ist Artemis (z. B. die von Versailles) eine heftig bewegte, kurz geschürzte Jägerin: hier ist sie (bei gleichem Attribut aber als Potnia Theron) in Richtung auf die archaische, allenfalls strenge Laphria kultmalhafter, ehrwürdig geworden, aber doch nicht archaisch starr, sondern gemäßigt ("hieratisch") bewegt. Die Mischung wäre auf Grundlage archaischer Nikefiguren oder solcher des Strengen Stils in archaischem Sinne denkbar gewesen; es sollte aber eben eine klassizistische Neuschöpfung, gerade keine archaische "Variante" oder Umbildung entstehen. An Werke wie die Paioniosnike sollte man denken: wie Furtwängler an Kallimachos dachte, den "Kunstfertigen-bis-zum-Geht-nicht-mehr", wie er antik apostrophiert wurde: "Katatexitechnos/Kakizotechnos" (OVERBECK, *Schriftquellen* 893 ff.).

Nr. 8: Die seitlich herabfallenden Locken weisen mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß die Köpfe in München und Dresden von Hermen stammen: s. A. LINFERT, Die antiken Skulpturen . . . von Château-Gontier (1992) 17 Nr. 9. Dasselbe dürfte bei Nr. 9 gelten: Wohl gemerkt, die Locken sind Hinweis auf Hermenkopien bei Typen, die die seitlichen Locken sonst nicht haben.

Nr. 10: Die lange Liste ist – obgleich eingeständenermaßen keine 'Replikenreihe' – durchaus nützlich, aber man muß sie ausdünnen (z. B. Nr. 10; 30) und könnte sie verlängern. Nr. 20 (Ny Carlsberg) war 1988/89 ausgestellt. Nr. 38 und 39 sind nach C. GASPARRI, *Materiali per servire . . . Museo Torlonia. Mem. Lincei* 377, 1980, 212 Nr. 482 identisch (Neuergänzung durch Pacetti). – S. 71 Nr. 37 findet sich die möglicherweise einzige benutzerfreundliche 'Umrechnung' von Cl. zu 'Reinach, RSt'. Athena ist doch wohl nicht dabei, "das Urteil über Orest zu fällen" (S. 72). Die Deutung der Figur als Isispriesterin ist eng mit der Datierung verzahnt. Da der Isiskult seit Augustus unterdrückt und erst unter Caligula wieder erlaubt wurde, ist die Datierung, die die Verf. vorschlägt, gewiß richtig: Die Statue muß in der frühen Kaiserzeit so früh wie möglich entstanden sein, kann aber als Isispriesterin frühestens unter Caligula geschaffen sein; s. jetzt J. EINGARTNER, *Isis und ihre Dienerinnen in der röm. Kaiserzeit* (1991) 124 Nr. 40 Taf. 28c.

Nr. 11: Zu diesem sich selbst bekränzenden Herakles mit Siegerpalme mag man darauf verweisen, daß Herakles neben Hermes Gott der Palästra ist. Daß es sich um einen "Verstorbenen (?) als Herakles" handle, ist kaum nachzuvollziehen, da der früher aufgesetzte Porträtkopf nicht zugehörte. Eine frühere Datierung (sogar früher als Furtwängler vorschlug, also ins 1. Jh. v. Chr.) scheint mir erwägenswert, zudem eine östliche Herkunft.

Nr. 13: Hier, wie bei anderen Stücken der Sammlung Bevilacqua, vermißt man in der Literaturangabe L. FRANZONI, *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'adorante di Berlino* (1964): dieses Stück 36 f. Abb. 1. Die Verf. zitiert diese Vor-Abhandlung zur Neufassung von 1970 unvermittelt Anm. 2 auf S. 152 und bei Nr. 26; warum nicht sonst? Ist der bei Franzoni zitierte D. VALIERI, *Fabrice di Verona* (1753) in den Literaturangaben nicht vollständigkeitshalber zitierenswert (wie entsprechend bei Nr. 15)?

Nr. 14: Wieso Drehung und Wendung der Köpfe für Herkunft von Hermen sprechen könnte, wenn dies bei Porträtbüsten in der Zeit charakteristisch ist, läßt sich nicht ohne weiteres einsehen. Auch der "Gedanke an Personifikationen" drängt sich nicht auf. Schließlich ist auch "Materialmangel" außerhalb Alexandrias selten als Ursache von Stückerkürzungen plausibel. Die Akrolithtechnik geht nicht verloren: vgl. H. G. MARTIN, *Röm. Tempelkultbilder* (1987) und G. DESPINIS, *Akrolitha* (1975) passim. Aber auch Einbindung in Architektur ist nicht auszuschließen: vgl. G. DONTAS, *Ann. Scuola Atene N.S.* 21/22, 1959/60, 309 ff.

Nr. 15: Bei diesen eigentlich sehr unerfreulichen Karyatiden ist nur anzumerken, daß die Literatur zur (abenteuerlichen) Geschichte der Figuren aus Gründen der Systematik in die Literaturangabe am Ende gehört, nicht (nur) in Anm. 2–5. Die 'Abenteuer' ausführlicher darzulegen, war hingegen in diesem Zusammenhang nicht notwendig und unterblieb zu Recht. Nur hieße es Anm. 3 besser "aus Besitz Arundel" als "von den Arundel". Die Earls of Arundel hießen Howard. Der Sammler Thomas Howard lebte schon seit 1542 nicht mehr in England und starb 1546 in Padua. Mazarin hatte wohl in den nachfolgenden Erbstreitigkeiten die Möglichkeiten zum Zugriff auf einige Skulpturen, soweit Arundel sie nicht überhaupt in Rom zurückließ.

Nr. 16: Der so sehr ins Zentrum gestellte Vergleich mit dem Berliner Köpfchen Anm. 10 fällt schwer: es ist nur 11 cm hoch! Zweifach umgelegt ist dort doch wohl nicht das Haar (sic!) sondern – wie bei der Knidia – die Binde.

Nr. 18: Neben Nr. 20 ist dies reizvolle Stück wohl das interessanteste der Gruppe "Hellenistisch-Römisches". Hier muß man – was aber auch sonst als positiv hervorzuheben ist – die Wiedergabe in Abbildungen des ergänzten Zustandes als besonders verdienstvoll erwähnen. Denn wie sich selbst dem kindlichen Hodensack ablesen läßt, ist die Figur im heutigen Zustand wohl etwas zu steil montiert. Gegenüber Abb. 135 müßte die Figur ca. 10°, gegenüber Abb. (136) 137 mindestens 5° nach vorn geneigt sein. Der Knabe schleppt schwerer an seiner Last als die zahlreichen Erwachsenen, die die Verf. in den Anm. zitiert. Zudem schleppt er den Schlauch über der rechten Schulter. Die linke Schulter – wie z. B. bei Gl. 233 (offenbar in Band VIII verbannt als 'simple' Brunnenfigur) – wäre die normalerweise belastete. Diese Auffälligkeiten – schwere Last, kraftvolles Vorwärtstapfen – erklären sich aus der ikonographischen Wurzel der Darstellung, die schon F. Matz erkannte (am zit. Ort Nr. 1): Es ist eine (ironische) Abwandlung des He-

rakles mit dem Eber. Die Nebris ist zwar gewiß kein Löwenfell, bezeichnenderweise aber tragen die 'normalen' Brunnenknaben eher ein gerafftes Mäntelchen auf der Schulter. Sie stehen auch aufrechter und haben ein Gefäß als Brunnenöffnung. Die Erwachsenen – Satyrn und Silene – tragen zwar Weinschläuche, aber aufrecht, leichthin. Leider ist der Zusammenhang nicht erschließbar, in den die Figur gehörte. Man könnte an eine Gruppe denken, oder an eine stützende Funktion der Figur, was die Notwendigkeit des großen Flickstücks in der Rückseite des Schlauches erklären würde. Hier könnte z. B. ein Tischplattenaufleger abgebrochen gewesen sein. Was formale Vergleiche angeht, hat die Verf. das Entscheidende beigetragen. Daß Rez. alle diese Stücke später datieren, die Anregungen (ja das genaue Vorbild der Münchner Figur) hingegen in der ersten Hälfte oder Mitte des 2. Jhs. v. Chr. suchen würde, kann hier nicht erörtert werden: Sicherheit besteht nicht annähernd. Die Kopie ist ganz gewiß flavisch, wie die Verf. begründet. Daß sie auf dies reizvolle Stück nicht zusammen mit Gl. 233 zugunsten von Band IV verzichten mochte, ist dem Rez. nur zu verständlich.

Nr. 19: Weshalb die Restaurierungs- und Überarbeitungsspuren antik sein sollten, ist schwer nachzuvollziehen. Das Stück läßt sich in der Villa Albani vor der Verschleppung nachweisen. Nr. 619 in Morcellis *Indicazione*: A. ALLROGGEN-BEDEL in: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke 1* (1982) 376 und Gasparris Konkordanz im selben Band.

Nr. 20: Hervorragende Bedeutung hat die Isis mit Horuskind, die tatsächlich einmalig, fast unvergleichlich ist. Zunächst ist Literatur zum Stück nachzutragen: F. DUNANT, *Le culte d'Isis dans le Bassin oriental de la Méditerranée*. EPRO 26 (1973) I Taf. 30; LIMC IV (1988) 439 Nr. 364 Taf. 262 s. v. Harpokrates (TRAN TAM TINH); LIMC V (1990) 773 Nr. 182 s. v. Isis (DERS.); EINGARTNER (s. zu Nr. 10) 119 f. Nr. 27 Taf. 21a. Beide Teile der Gruppe, Isis wie Harpokrates, sind Wiederholungen häufig überlieferter Statuentypen, die noch nicht wirklich gesichtet, aber an den genannten Stellen in großer Zahl zu finden sind. Die additive Anordnung (statt Isis lactans) ist großplastisch bisher nicht bekannt, aber in der Kleinkunst nachweisbar: späte Terrakotte, London, Brit. Mus. D 285; M. J. VERMASEREN, *Die orientalischen Religionen im Römerreich*. EPRO 93 (1981) 153 Taf. 3 (Isis mit Harpokrates und Anubis). Zur Datierung trägt diese Parallele nichts bei. Auch abgesehen von der Deutung ist die Gruppe fast einmalig. Rez. kennt nur eine Parallele im Braccio Nuovo des Konservatorenpalastes in Rom: K. FITTSCHEN/P. ZANKER, *Katalog der röm. Porträts in den Kapitولينischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 3. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts* (1983) 59 Nr. 42 Taf. 54. Rez. ist geneigt, die Münchner Isisgruppe gleichfalls vor Augustus in die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. zu datieren. Detailvergleiche müssen hier unterbleiben. Sollte die Inschrift für eine spätere Datierung sprechen, so wäre sie mit den von der Verf. beschriebenen Manipulationen an der Plinthe einer Zweitverwendung zuzuschreiben. Die Frontalansicht (Abb. 147) ist der schrägen (Abb. 150) gewiß vorzuziehen. Die "Einlaßlöcher" seitlich in der Plinthe sind eher Schlitzte oder 'Leeren'.

Nr. 21: Hier fehlt das Zitat von Anm. 2 in der Literaturangabe zum Stück. Die ausführliche Diskussion über Herakles Hope, Lansdowne, Lenbach, Genzano (vor allem über die Körpertypen) ist unnötig für den Kopf, außerdem in der Ausgangsbasis (schon 1988) nicht auf dem neuesten Stand: Wenn man den Herakles Hope nicht mag, kann man versuchen, ihn mit Argumenten zu relativieren, wie O. PALAGIA, *Oxford Journal Arch.* 3, 1984, 107 ff.; DIES., LIMC IV (1988) 747 ff. Nr. 319 ff. s. v. Herakles, nicht wie P. KRANZ, *Mitt. DAI Rom* 96, 1989, 393 ff. Auch wenn der Herakles Hope noch so schlecht ist, gibt er als einzige mit dem Kopftypus Genzano überlieferte Statue den Körpertypus "zweifellos" (S. 151) verläßlicher wieder als das Wunschbild der an 'Besseres' gewöhnten Verf. Es geht aber nur um den Kopftypus Genzano, der oft – mit einem gewissen Unbehagen – mit dem Herakles Lansdowne in Verbindung gebracht, vor allem aber aufgrund der Giebelköpfe von Tegea dem Skopas zugeschrieben wurde. Das von Brendel (Anm. 25) postulierte hellenistische Zwischenoriginal sollte man zugunsten des Einfallsreichtums der römischen Kopisten vergessen. Wenn auch der Herakles Lenbach eingeflossen ist, so kann die Verf. auf keinen Fall behaupten, es sei statt der Kopfwendung und -neigung dieses Typus "die leichte Drehung des Typus 'Genzano-Hope' nach links übernommen". Wer die Statue Hope eliminiert, kann über die Kopfwendung des Typus Genzano keine Aussage machen; es kommen beide vor! Sieht man die Affinität zum Herakles Lenbach, so fragt man sich, was die Kontamination aussagt. Denn das 'Mischen' allein verdient doch wohl nicht das Lob, das die Verf. dem "kunstbeflissenen Auftraggeber . . . bzw. Bildhauer" (S. 151) zollt. Die Verf. mag der Frage auch gar nicht nachgehen. Sie meint beim Herakles Lenbach zwar wahrscheinlich 'Lysippschule', spricht es aber nicht aus, vergibt also die Chance, den kunsthistorisch gebildeten Charakter der Kontamination zu

erkennen (vgl. oben). Bei der Datierung der Ausführung hat Rez. Schwierigkeiten, der Verf. zu folgen. Eine Entstehung in flavischer Zeit (keinesfalls später, eher früher) scheint mir plausibler.

Nr. 22: Bei dieser Heraklesstatuette gewinnt man den Eindruck, daß die Verf. beim Schreiben die Autopsie – nämlich das geradezu verblüffend kleine Format – vergessen hat. Da alles außer Torso mit Kopf (überaus qualitativ!) ergänzt ist, erübrigt sich die Diskussion, ob unter die Keule ein Stierkopf gehörte. Was verglichen wird, ist überwiegend großformatig, gar kolossal (Cherchel: Anm. 22). Typen wie der Herakles mit Füllhorn, aber auch weitere Beispiele einer "diffusen Überlieferung" werden jedoch nicht einmal zu einem 'Heraklesschema', das irgendwie aussagekräftig wäre: es sind meist rein römische Herculi, auch wenn z. B. der mit dem Füllhorn schon ca. 296 v. Chr. auf Münzen nachgewiesen ist (PH. W. LEHMANN, *Statues on coins* . . . [1946] 47 Taf. 1,1: wenige Jahre später abgelöst vom Herakles Lenbach: s. Nr. 21). Zu einigen der auch hier vorkommenden Figuren C. LAUTER-MADERNA in: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke 3* (1992) 174 ff. Nr. 316–319 mit klarer Differenzierung. Bei der Münchner Statuette dürfte eine Differenzierung allerdings schon deshalb wenig erbringen, weil das Erhaltene dem 'Standard-Herakles' entspricht, der auf Herakles-Säulen-Sarkophagen 'zum Einsatz kommt', wenn keine Handlungsgruppe dargestellt wird, z. B. bei Geryoneus und Amazone nebeneinander auf dem Sarkophag Borghese (REINACH, *Rel III* 169, 1–2). Die Frage, ob Hesperidenäpfel oder nicht, erübrigt sich. Der extrem himmelwärts gerichtete Blick erklärt sich unschwer an zu steiler Körperhaltung aufgrund der Ergänzung, nicht unbedingt als Nachklang von Lysipps Alexander. Daß dieser Herakles (S. 158) "die Augen zum Uranus erhoben hat", ist reines Pathos mit irreführendem Fremdwort: denn Uranos ist nicht gemeint, die Äpfel scheint Herakles ja "seinem Vater Zeus zu offerieren" (a. a. O.). Die Zugehörigkeit zum Sarkophag-Repertoire bestätigt den Datierungsvorschlag der Verf.

Nr. 25: Anm. 11 ist unnötig: CHR. VORSTER, *Griechische Kinderstatuen* (1983) 308 Anm. 614; die Figur aus Thespieae in Theben (Nr. 19) gehört nicht zum kopierten Typus: VORSTER a. a. O. 371 Nr. 121; J. MARCADE, *Bull. Acad. Bruxelles Beaux Arts V* 71, 1989, 264 f. Abb. 10.

Nr. 26: Diese von der Verf. erkannte dritte Replik macht klar, daß hier wirklich ein unterscheidbarer klassizistischer (römischer) Typus vorliegen könnte. Skeptisch stimmt das unterschiedliche Format: das Münchner Exemplar entspricht in der Größe Nr. 24. Deshalb sind zur Datierung der Kopie angestellte Vergleiche mit lebensgroßen Figuren problematisch. Die Liebe der Verf. gilt allerdings eher einer nie im Foto publizierten Figur im Louvre (Anm. 14, d. i. Louvre Ma 533): verschliffene Modellierung und übergroßer altertümelnder Kopf betonen kindlichen Charakter, von dem bei dem Torso in München trotz Fehlens der Pubes nicht die Rede sein kann. Die starke Neigung des Kopfes ist deshalb allenfalls mit Vorsicht zu übertragen, die Sarkophag-Narkissoi (Anm. 17), die es auch rundplastisch gibt, die beide Arme heben, um den Kopf fürs Spiegelbild zu rahmen (zu umarmen!), führen – da nur auf die Statue im Louvre (aus Ecoen) zu beziehen – völlig 'vom Thema' ab. Die durchaus denkbare "profunde Kenntnis griechischer Kunst" (S. 181) müßte für den Künstler, der den Münchner Torso oder dessen klassizistisches Vorbild schuf, erst noch gezeigt werden.

Nr. 27: Eigentlich kann Rez. zu diesem Stück nur Zustimmung äußern, wenn er die Auffassung der Verf. aus dem Text richtig erschließt: Unklarheit entsteht dadurch, daß von "Archaismen" die Rede ist statt von "archaischen Formen/Details". "Archaismen" sind (auch) "archaische Züge". Verwunderlich ist, daß Dörig den Kopf nicht im Zusammenhang mit seinem Hermes des Onatas zitiert hat: J. DÖRIG, *Onatas of Aegina. Mon. Graeca et Romana 1*, 1977, 16 ff. Abb. 20 ff. 30 ff. Daß das Urbild eine Herme, keine Statue war, ist keineswegs klar und nach der Überlieferung nicht zu entscheiden (vgl. Anm. 11): Die Darstellung als Herme ist folglich kein – sowieso kaum nötiges – Argument für eine Deutung als Hermes (so S. 187).

Nr. 28: Obgleich dieser Typus mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein griechisches Urbild zurückgeht, wäre doch zu fragen, weshalb die Aegis, die den beiden anderen Kopien fehlt, hier hinzugefügt ist (vgl. oben). Banale "Attributhäufung" (S. 192) befriedigt nicht. Zur Replik in Leningrad (S. 190 Nr. 1) s. I. SAVERKINA, *Gretscheskaja Skulptura* (1986) 120 ff. Nr. 50 (dort ist die Münchner Statue erwähnt). Hinzu kommt ein unpublizierter Torso in Basel (S 675/BS 257). Zum Urkundenrelief von 336 (Anm. 23): M. MEYER, *Die griech. Urkundenreliefs. Mitt DAI Athen Beih. 13* (1989) 293 A 97. Die gewiß abhängige Athena Vescovali (und Arezzo; Anm. 24) und deren Wiedergabe auf Reliefs des 4. Jhs. v. Chr. zeigte sogar eine besondere Beliebtheit dieser friedlichen Athena in Athen. Als Hephaisteia ist sie nicht zu erweisen, aber denkbar. Ein Original (zwischen Athena Campana und Athena Vescovali) hat A. MANTIS in: *Akten XIII. Internat. Kongr. Klass. Arch. Berlin 1988* (1990) 301 Taf. 39, 1–2 aus Fragmenten wiedergewonnen.

Nr. 29: S. 198 bemerkt man an der Nennung von "Repliken", daß die Verf. den Kopf des Typus Korinth-Konservatorenpalast für das Urbild hält. Dann handelt es sich aber auf keinen Fall um eine Kopie nach einem älteren Vorbild, ja nicht einmal um eine "Variatio" (S. 198), sondern trefflich um eine römische Neuschöpfung, in der Chiffren des Strengen Stils (die Haare als Frisurtypus, nicht Locke für Locke) zitiert werden. Die Verf. nennt die Unterschiede durchaus, ignoriert sie dann aber. Als selbständiges Werk neben dem genannten Typus könnte eine Athena dieser Art aber durchaus im (späten) Strengen Stil Bestand haben.

Nr. 30: Beim Apollon Barberini vermißt man die LIMC-Zitate, zumal dort weitere (ungefähre) 'Repliken' genannt sind: LIMC II (1984) 204 Nr. 146 Taf. 196 s. v. Apollon (LAMBRINOUDAKIS/PALAGIA) und 376 f. Nr. 50 s. v. Apollon/Apollo (SIMON). Ferner vermißt man an Neuerem: O. PALAGIA, *Euphranor*. *Mon. Graeca et Romana* 3, 1980, 17 Abb. 26; M. BIEBER, *Roman Copies* (1977) Abb. 481; L. JONES ROCCOS, *Am. Journal Arch.* 93, 1989, 580 f. Abb. 10. Auch der Kurze Führer der Glyptothek von D. OHLY (1972) 100 f. ist zitierbar, gerade in einer Publikation desselben Hauses. Bei den Literaturangaben zum besprochenen Stück sollte in Katalogen Vollständigkeit angestrebt werden, es sei denn, man kann durch die Angabe "mit älterer Literatur" Serien von allzu zahlreichen kurzen Erwähnungen abgelenken. Erschreckend ist in diesem Fall die Konzentration auf deutsche Titel (zwei Italiener), als hätten nicht auch Franzosen und mehrere Italiener diese berühmte Figur zur Kenntnis genommen, z. B. E. Rizzo (das Werk zit. Anm. 11) oder Ch. Picard, der (Manuel III 643) die Dissertation von A. Kaltenhäuser nicht wegen einer Grabstele zitierenswert fand (so Anm. 30), sondern wegen der Nutzenanwendung für den Apollon Barberini! Zuletzt L. TODISCO, *Scultura greca del IV secolo* (1993) Taf. 98. Die Ursache für Lücken in Zitaten könnte darin liegen, daß die Verf. auf rätselhafte Art und Weise dem Apollon Patroos (Anm. 48 erwähnt) zu 'entinnen' oder sich ihm zu entziehen bestrebt ist. Gerade wenn er mit dem Apollon Barberini nach ihrer Auffassung gar nichts zu tun hat, wäre dieser Irrtum zahlreicher anderer doch ausräumenswert gewesen. Ob sich die Datierung in das späte 5. Jh. überhaupt aufrecht erhalten läßt, kann hier nicht erörtert werden. Diese Auffassung ist älter als die Auffindung des Apollon Patroos! Mit Argumenten ausgeräumt wurde sie eigentlich nie. Wieso der Apollo Barberini das älteste Bild des Gottes im Kitharodengewand sein soll, ist allerdings nicht einzusehen; es ist allenfalls das erste rundplastische im großen Format, das erhalten ist (und selbst das stimmt wahrscheinlich nicht: s. den Torso Mazarin im Louvre: E. BIELEFELD, *Antike Plastik* 12 [1973] 95 ff.).

Nr. 31: Das LIMC-Zitat aus Anm. 13 und 25 gehört (exakt: S. 671 Nr. 19 Taf. 536) in die Literaturangabe. Nr. 4 (S. 213) ist in Liverpool im Museum, Nr. 6 hat Inv. Nr. 598i (nicht 5981). Insgesamt wirkt der geradezu fade, schönlinig elegante Ammon "wie für römische Klassizisten gemacht", nicht nur die Kopistenvarianten, sondern auch die verlässlicher wirkenden Wiedergaben des 'Urbildes'. Der Vergleich mit dem Grabrelief (Anm. 20) ist nicht überzeugend. Der Ammon im New Yorker Kunsthandel (Anm. 39) wirkt auf den Rez. – gewiß nur gefühlsmäßig – sogar noch griechischer als der ganze hier hochdatierte 'Typus'.

Nr. 32: Da es wirklich ein Torso des Apollon Lykeios ist, wäre er in Band II zu erwarten gewesen. Wegen der charakteristischen Verkleinerung gehört der Torso aber doch hierhin – gleichwohl nicht eigentlich als 'Kopie'. In Anm. 6, wo die Replikenliste von W. Klein gesichtet wird, bezeichnet die Verf. den von Cellini zum Ganymed ergänzten Torso "Klein Nr. 2 (nicht bei Mansuelli, modern?)" als nach wie vor unpubliziert. Die Figur – mehr Cellini als nur ergänzt – befindet sich im Bargello (s. Mansuelli! 150 zu Nr. 120) und ist natürlich vielfach publiziert: M. NEUSSER, *Wiener Jahrb. Kunstgesch.* 6, 1929, 31 f. Abb. 1 mit Lit. und später, für Archäologen greifbarer: S. SETTIS, *Memoria dell'antico . . . III* (1986) 214 Abb. 210. – Nr. 6 bei Klein ("keine Replik") ist Leningrad, Waldhauer 113; Klein verwechselte die Figur wohl mit Waldhauer 112 (S. 221 Anm. 9 am Ende), die eine Replik ist; die (s. ebd.) im LIMC (durch Druckfehler) "angeführte Statue . . . ist keine Replik": natürlich nicht, es ist die obige Nicht-Replik Waldhauer Nr. 113.

Nr. 33: Diese verkleinerte "Knidia" hätte gleichfalls in Band II (unter Nr. 31) Platz finden können, wo sie übrigens erwähnt ist (S. 336 Anm. 2). Die ausführliche Behandlung hier hätte sie nicht als Kopie verdient, sondern als Umwandlung, als Kontamination mit einem Unterteil, das an die Aphrodite Medici erinnert. Der Text befaßt sich aber (da die Hydria gar nicht da ist, etwas unmotiviert) ausführlich mit Pfommers Untersuchung zu den Hydrien zweier großplastischer Kopien. Leider fehlt hier die sonst so gern gesehene Abb. in ergänztem Zustand. Man fragt sich nämlich, ob der Bestand bis auf Kleinigkeiten wirklich antik ist und vermißt die abgenommenen Teile als Vergleich für die verdächtige Partie unterhalb der Knie

samt Delphin und Plinthe. Wenn sie nicht auch modern ist, gehörte sie vielleicht gar nicht zum Torso, sondern zu einer anderen Aphrodite-Statuette im selben kleinen Format (z. B. einer Anadyomene mit der seltenen Verteilung von Stand- und Spielbein wie bei der von Kyrene): Es gibt nur einen, zudem nicht gerade sehr 'bündig' scheinenden, Kontakt-'Punkt' in der linken Kniekehle. Derartig unglaubliche Ergänzere-Pasticci gibt es in der Tat, und wahrscheinlich fallen wir Archäologen oft ganz arglos auf sie herein. Gerade Pacetti war ein Star-Ergänzer. Sollten die beiden Teile aber doch antik zusammengehören, dann ist die Figur keine Kopie der Knidia, sondern in diesem Band – als römische Schöpfung mit niedrigerer Kat.-Nummer – am Platze. Wohin soll diese Dame mit dem Gewand, das nach der Haltung des linken Armes zwingend zu erschließen ist, wo ihr doch die Hydria fehlt? Schlägt der Delphin es ihr mit dem Schwanz aus der Hand? Pacettis leere Hand befriedigt nicht. Jedenfalls gehört diese Knidia nicht zu den "Theoi rhea zootes" G. Rodenwaldts, sondern 'ins Boudoir', und zwar in ein römisches.

Nr. 34: Der "Schwarze Athlet" stammt aus der Villa Albani. Warum aber wird nicht, wie sonst A. ALLROGGEN-BEDEL in: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke I (1982) 368 Nr. A 455 zitiert, und WÜNSCHE II 35; 31 Abb. 21 (ebd. Abb. 22 würde dem Nicht-Münchner helfen, auf S. 232 den Satyrn Gl. 466 sofort wiederzuerkennen, zu dem keine Abb. zitiert wird). Kann die felsige Basis, vor allem aber die profilierte 'Unter-Plinthe' überhaupt antik, oder (letztere) zugehörig sein? In der Replikenliste sind Nr. 5–6 'mit Vorsicht zu genießen' (sie vagabundieren sozusagen durch Replikenlisten mehrerer polykletischer Werke, wie Dresdner Knabe, Polykletische Pane); bei Nr. 4 (Wien, ex Catajo) ist hingegen zuzustimmen, wie auch für die Datierungsvorschläge.

Nr. 35: Diesen Kopftypus erneut als klassisch 'etabliert' zu sehen, mag man begrüßen. Doch auch hier ist ein wenig Wahlllosigkeit in die Materialausweitung geraten. Der Kopf in Sofia (Anm. 28) hat sicher mit dem in Side (Anm. 29) nichts zu tun (völlig verschiedenes Haar), der in Side eher mit dem hier besprochenen, der in Sofia eher mit dem Ares Palazzo Borghese: zuletzt J. DÖRIG in: Akten XIII. Internat. Kongr. Klass. Arch. Berlin 1988 (1990) 300 f. Taf. 38 (Torsoreplik aus dem Theater von Lecce, Köpfe Torlonia und im Louvre). Über eine Athena-Herme als Schöpfung des 5. Jhs. v. Chr. sollte man nicht einmal spekulieren (s. H. WREDE, Die antike Herme [1986] 20): Der Körpertypus bleibt zu finden; es gibt genug Athena-Torsen ohne Kopf. Wenn die Aegisschuppen zum Original gehörten, wäre diese Athena besonders wehrhaft (schützend, nicht aggressiv!). Das mag häuslicher Nutzung von Hermenkopien entgegengekommen sein.

Irgendwie überträgt sich die dem ganzen Buch abzulesende Unlust der Verf. bei der Aufarbeitung der 'Reste' (s. eingangs) auf den Leser – jedenfalls den Rez. Nötig wäre es nicht gewesen. Ein ruhiges Eingehen auf jedes Stück mit weniger 'Materialschlacht' hätte den Texten gut getan. Fußnoten und Exkurse führen oft vom Stück weg und nicht zu ihm zurück, wirken zudem nicht selten wie stichelnde Minirezensionen, die für das besprochene Stück nichts erbringen. Gerade den römischen Charakter des Einzelstückes stärker zu betonen, als das, was dahinter stecken könnte an griechischen Vor- oder Urbildern, wäre dem Titel des Bandes und dem Sinn des Gesamtwerkes (Vierneisel im Vorwort zu Band II) besser gerecht geworden. Obgleich die Stücke nicht jede Facette römischen Umgangs mit griechischer Kunst beleuchten können und wir noch längst nicht alles kennen, was möglich ist, wäre eine handbuchwerte Sammlung von Einzelabhandlungen mit einem breiten Spektrum von Möglichkeiten denkbar gewesen. Allerdings hätte der Herausgeber das eine oder andere Stück aus Band VIII vielleicht in diesen Band übertragen müssen. So wie die Beiträge jetzt verfaßt sind, erschließen sie im allgemeinen die katalogisierten Stücke mit den notwendigen Sachangaben und mit guten Abbildungen, dabei meist – leider nicht immer – auch mit den heute entfernten Ergänzungen. Die Datierung der griechischen Grundlagen, wie auch die der Ausführung ist bis auf wenige Ausnahmen wohlüberlegt und hinreichend begründet. Wer anderer Auffassung ist, wird jedenfalls zu sorgfältiger Argumentation gezwungen.

Insofern erfüllt der Katalog wohl seinen Zweck, der Wissenschaft Material zur Verfügung zu stellen. Viele Stücke waren so gut wie unpubliziert, z. T. seit über 180 Jahren! Die Länge der Rezension mag einerseits der Bequemlichkeit der Benutzer dienen, hat aber ihre Ursache im Staunen – nein: im Befremden – des Rez., daß die heutzutage immer wieder angeprangerte, angeblich unangemessene Überbewertung des Griechischen in einem Band fröhliche Urständ feiert, der geradezu programmatisch dazu ausersehen war, endlich dem Römischen zu seinem Recht zu verhelfen.