

Renate Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren. Typen und Repliken. Antike Plastik, Lieferung 20. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986. 88 Seiten, 50 Abbildungen, 72 Tafeln.

Die aufrecht stehende Männer- oder Frauenfigur, mit dem 'Kouros' und der 'Kore' die Leitform der archaischen Plastik, erfuhr in der Wende zur Klassik eine vielfache Abwandlung und seine für die Folgezeit grundlegende Ausprägung sowohl in der gesamten Auffassung des Bildthemas als auch in der Anlage des Gestaltaufbaus und in den Ausdrucksformen. Aus der gewandelten Sicht des Menschenbildes dieser Zeit und – künstlerisch-formal gesehen – aus der 'Entdeckung' der Ponderation erwuchs die neue Vielfalt bildnerischen Gestaltens. Die Standbilder der in einen schlichten Peplos gekleideten Mädchen, Frauen und Göttinnen sind kennzeichnend für die gewandelte Daseinshaltung in der frühen Klassik und deren Ausdruck in der Kunst. Denn die auf wenige Faltenzüge konzentrierte Anlage des Gewandes, das mit der glatten, rechteckig eingefassten Partie des Apoptygmata und mit den kannelurartigen Falten des Rockes über den Beinen gegenüber dem gezierten Falten- und Linienreichtum der späarchaischen Gewänder fast monoton erscheinen mag, diente vornehmlich der Klärung des Gestaltaufbaus und brachte die neu verstandene Wechselbeziehung von tragenden und lastenden Körperteilen zum Ausdruck, von Körperteilen, die der natürlichen Schwere des Körpers folgen und anderen, die eine Kraftleistung erbringen, die gegen diese Schwerkraft gerichtet ist.

Den frühklassischen Peplophoren widmete R. Tölle-Kastenbein eine umfassende Untersuchung, deren Umfang eine Aufteilung auf verschiedene, aber aufeinander Bezug nehmende Publikationen notwendig machte. Die als Originalstatuen überlieferten frühklassischen Peplophoren wurden monographisch 1980 (FKP I), die römischen Kopien nach frühklassischen Peplophoren 1986 als 20. Lieferung der 'Antiken Plastik' (FKP II) vorgelegt, nachdem das Manuskript allerdings bereits 1979 abgeschlossen war, wie die Verf. im Vorwort betonte. Dieser zweite Teil der gesamten Untersuchung enthält acht durch mehrere römische Kopien und Umbildungen überlieferte frühklassische Statuentypen von Mädchen im Peplos, ein neuer Typus (Typus Gardner Nr. 58) wird als kaiserzeitliche Neuschöpfung im Exkurs abgehandelt und gehört damit in den dritten Teil der Untersuchung. Die Einzelanalysen der Typen sind klar gegliedert in eine Auflistung der Repliken mit den üblichen Angaben zur Herkunft, zu den Maßen, zur Erhaltung und Literatur; es folgen jeweils ein Replikenvergleich, die kunsthistorische Einordnung und die Deutung der Typen.

So könnte man eine der inzwischen zum wissenschaftlichen Standard gewordenen kopienkritischen Rezensionen von nur in römischen Kopien überlieferten griechischen Originalwerken erwarten, wenn nicht die Verf. in der Einleitung ganz prononciert einen anderen methodischen Weg angekündigt hätte (S. 11). Da 'sich die Kopiedatierung auf so unsicherem Boden' bewege, eine solche 'sachgemäß' nicht zu begründen sei, ja überhaupt 'die verwickelten Entwicklungstendenzen der kaiserzeitlichen Stile' noch völlig ungeklärt

seien, verzichtet die Verf. auf eine Analyse der Peplophoren als Werke der römischen Kunst. Sie befragt sie vielmehr allein 'auf ihren Aussagewert bezüglich der verlorenen frühklassischen Originale' und untersucht, 'wo griechisches Erbe . . . getreu, gebrochen oder gewandelt vorliegt' (S. 11). Der Rez. fragt sich, ob hier nicht etwas vorausgesetzt und darüber hinaus zum Maßstab erhoben wird, von dem wir erst über den Umweg der Kopie eine Vorstellung gewinnen können: von einem lebensgroßen Bronzebildwerk einer Peplophore frühklassischer Zeit, einem *opus nobile* des Strengen Stils.

Das Vorgehen der Verf. ist in sich folgerichtig. Die Repliken des zuerst behandelten Typus *Candia* (Nr. 50) werden untereinander verglichen, unter Berücksichtigung der Gesamtproportionen, des Standmotivs, der Armhaltung und der Drapierung des Gewandes (Halsausschnitt, *Kolpos*, *Apoptygma*-Falten, Armschlaufe); es wird die Frage nach dem ursprünglichen Vorhandensein eines Untergewandes und von Sandalen, nach der Höhe des Rocksaaums und nach dem Material des Originals diskutiert; zum Abschluß des Replikenvergleichs wird die Modellierweise der einzelnen Kopisten bewertet. Jedoch wird ein Urteil über die von den Kopien uneinheitlich überlieferten Züge des Vorbildes nun in jedem Falle durch eine geheimnisvolle, dem Leser aber verschlossen gebliebene Kenntnis des Originals und seines Umkreises gefällt: Die gedrungeneren Proportionen der Replik *Kisamos* (Nr. 50a) seien originalgetreu, 'da originale Peplophoren des Strengen Stils im allgemeinen' (S. 20) diese aufwiesen, die Sandale am Fuß der römischen Kopie Nr. 50c wird als Kopistenzutat bezeichnet, 'weil der originale Umkreis des *Candia*-Typus keine Angabe vom Schuhwerk kennt' (Anm. 20), und auch das immerhin von vier Repliken überlieferte Untergewand muß eine 'nachträgliche Hinzufügung' sein, 'da den Bildhauern des Strengen Stils die Darstellung eines Untergewandes nicht geläufig war' (S. 23). Während im folgenden einerseits die Kopistenarbeiten gegenüber dem Original als begabt, nüchtern, schematisiert, treu, teigig oder unakzentuiert charakterisiert werden – wohingegen das Original 'weniger akademisch-sachlich, gleichsam weniger desinfiziert gewirkt habe' (S. 24) –, wird andererseits dem Kopisten der *Kisamos*-Statue (Nr. 50a) 'die beste Einfühlungsgabe in die Gestaltungsweise eines frühklassischen Bildners' (S. 24) und in die Formgebung eines Wachsmodells und Bronzegusses konzedierte. Auch im Vergleich der Kopfrepliken gilt die *Kisamos*-Statue als die beste, die 'das griechische Original deutlich spiegelt und die nachschaffend wohl auch von einem Griechen gearbeitet wurde' (S. 26). Allerdings muß der Leser selbst nach den Worten der Verf. doch zu dem Schluß kommen, daß die *Kisamos*-Statue das griechische Vorbild in der Faltengebung starr und schwerflüssig (S. 24), in der Marmorbearbeitung vereinfachend (S. 23) wiedergibt und mit dem aufstoßenden Rocksaum, mit dem Untergewand, als einzige mit gedrungeneren, fülligen Proportionen und einer leichten Wendung des Kopfes zur rechten Schulter sogar eher als Umbildung zu bezeichnen wäre. Hier wird es ganz deutlich: Ein Verlassen auf das eigene Stilgefühl und die Wahl der am überzeugendsten oder qualitativvollsten Replik eines Typus, die in Hinblick auf die eigene Vorstellung von dem Kunstschaffen und der Stilentwicklung der Zeit des griechischen Vorbildes erfolgt, ist für eine Bewertung der römischen Kopistenarbeit mit dem Ziel der Rekonstruktion des Vorbildes unzureichend und entzieht sich wissenschaftlich nachprüfbar Kriterien.

Die Erforschung der Arbeitsweise römischer Kopisten ist auch bis 1979 (Abschluß des Manuskripts) zu so weitreichenden Erkenntnissen gekommen, daß man getreue von freien Kopien zu unterscheiden gelernt hat und Perioden verschiedener Formcharakteristika und Ausdruckstendenzen gegeneinander abzugrenzen vermag. Eine Kenntnisnahme dieser Ergebnisse hätte die Verf. vor der falschen Vermutung bewahren können, daß es eine 'Tendenz nachahmender Bildhauer zu schlankeren Formen' (S. 20) gebe (s. jetzt die gegenteiligen Beobachtungen bei CHR. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae* [1985] 184) oder daß der Bronzecharakter der marmornen Kopfwiederholung in Neapel Nr. 50i auf ein Bronzeoriginal hinweise (S. 23; s. dazu schon H. LAUTER, *Zur Chronologie röm. Kopien nach Originalen des 5. Jahr.* [1966] 92 ff.). Eine an diesen Forschungsergebnissen orientierte Kopienkritik hätte aufzeigen können, daß die von der Verf. favorisierte *Kisamos*-Statue Nr. 50a nachhaltig vom hadrianischen Zeitstil in ihren gedrungeneren Proportionen, in der ganz gleichförmigen Anlage der Falten und Faltenäler im Rockteil des *Peplos*, in dem vollen Gesichtsoval mit den glatten, ungegliederten Gesichtskompartimenten geprägt ist (zur Beurteilung des Kopfes sollte man auf die besseren Aufnahmen in Bull. Commissione Arch. Comunale di Roma 25, 1897, 169 ff. Taf. 13 zurückgreifen) und keineswegs der sehr viel differenzierter gearbeiteten (vor allem im Faltenfall des *Rockes*) frühkaiserzeitlichen Replik *Ludovisi* Nr. 50b vorzuziehen ist.

Zur Zuweisung des Typus *Candia* an eine athenische Werkstatt der Zeit um 470 v. Chr. zieht die Verf. vor allem die *Peplophoren* aus dem Olympiagiebel und Statuetten aus der Gruppe 1–9 ihrer ersten Untersuchung der Originale (FKP I) heran. Es wird der gesamte entwicklungsgeschichtliche Umkreis des *Candia*-

Typus abgesteckt (S. 27), zu dem die Marmorstatuette in Malibu (FKP I Nr. 9a) den 'Grundstein' bildet, 'eine wesentliche Etappe' auf dem Weg hin zum Candia-Typus zwei Standspiegel FKP I Nr. 4e und 5b darstellen und über diesen hinaus schließlich die Hippodameia in Olympia (FKP I Nr. 44e) 'einen Schritt weiter' geht.

Zwei Querstreben an der rechten Hüfte der Kisamos-Statue (Taf. 6a) verbindet die Verf. mit einem Bogen in der rechten Hand und deutet die Figur als Artemis (wäre dazu nicht auch ein Köcher erforderlich?). Rez. sieht keine Möglichkeit, die beiden waagrecht zueinander liegenden Stege mit einem Bogen in dem angehobenen rechten Arm zu verbinden, da dieser dann ja auch horizontal gehalten werden müßte, und sieht diese eher in Verbindung zu freihängenden Zipfeln des Apoptygmas. Inakzeptabel erscheint die Zuweisung des Candia-Typus als Kultbild an den Tempel der Artemis Agrotera beim Illisos (PAUS. 1,19,6), da die erhaltenen Architekturreste des Tempels erheblich jünger sind.

Der im folgenden behandelte Typus Giustiniani (Nr. 51) wird der Zeit um oder kurz vor 460 v. Chr. und in Gegenüberstellung mit der Sterope in Olympia (FKP I Nr. 44d) wieder Athen zugewiesen, während die Forschung bisher einhellig diesen Typus wegen des ausgesprochen statuarisch empfundenen Gestaltaufbaus als ein Paradebeispiel argivischer Bildhauerkunst geführt hat, was die Verf. aber nicht diskutiert. Der Schleier und vermutlich ein Zepter in der linken Hand, von dem sich auf der Basis der Replik in Izmir (Nr. 51b) der Ansatz erhalten hat, lassen an eine Deutung als Hera denken, wobei doch der Hinweis der Verf. auf die Hera des Alkamenes in Phaleron (PAUS. 1,1,5) nicht mehr als eine sinnentleerte Zuweisungsfloskel sein kann. Bei der Formanalyse scheint die Verf. die Beweglichkeit des Oberkörpers (die rechte Schulter ist nicht hochgeschoben, wie die Rückansicht Taf. 38a deutlich zeigt) und die 'Tiefenwirkung' der Statue zu sehr zu betonen (S. 35; gerade die blockhafte Plastizität der Figur und der eigene Aussagewert der von klaren Konturen eingefassten Flanken ist hervorzuheben; hier ist A. H. BORBEIN, *Jahrb. DAI* 88, 1973, 119 f. richtig zu lesen). Der schon seit langem bekannt gemachte Torso aus Perge Nr. 50h (s. Nachträge) hätte hier nicht einmal als Variante in die Replikenliste des Typus aufgenommen werden dürfen. Weder die Maße noch das Standmotiv, die Armhaltung oder die Drapierung der Peplos stimmen im geringsten überein. Allein der Schleier, der allerdings bei dem Torso in Antalya tief in den Rücken fällt, reicht als typusintegrierendes Element nicht aus.

Von der Athena Typus Frankfurt (Nr. 52) aus der Athena-Marsyas-Gruppe des Myron wird lediglich ein Katalog der Repliken vorgelegt. Vollständige Replikenlisten sind inzwischen anderweitig erschienen (s. u. Nachträge). Den in zwei unterlebensgroßen Repliken überlieferten Typus Barracco (Nr. 53) mit lang herabhängendem Apoptygma weist die Verf. der Zeit um 460 v. Chr. und – mit typologischen Hinweisen (querovaler Halsausschnitt, die weit ausgestellten Armschlaufen, das lange Apoptygma, der nach vorn gezogene Schulterverschluß) – dem östlichen Griechenland zu.

Die ebenfalls unterlebensgroßen Peplophoren Typus Rom, Hydrophore, Neapel (Nr. 54–56) werden im Vergleich mit der bronzenen Beckenträgerin in Delphi (FKP I Nr. 28a) Werkstätten in Sizilien, genauer in Syrakus, zugeordnet. Untereinander sind sie verwandt durch eine Apoptygma und Rock scheinbar zu einem Funktionszusammenhang verbindende Faltenführung, die somit der im Strengen Stil üblichen Kontrastierung von Ober- und Unterkörper und der klaren Gliederung des Körpers durch das Gewand zuwiderläuft. Vielleicht hätte hier eine nicht berücksichtigte, seit 1978 publizierte Variante des Typus Nr. 54 in der Villa Hadriana (s. u. Nachträge) Anlaß geben können, über das Vorbild und die Entstehungszeit dieser Typen noch einmal nachzudenken (man bedenke auch die langen Haare bei Typus Nr. 55). Ungedeutet blieb bei Typus Nr. 55 die Geste der linken Hand (nach Verf. flach auf der Schulter liegend), und unerfindlich ist dem Rez. die Bezeichnung des Typus als Hydrophore, obgleich drei Repliken eine Oinochoe in der rechten Hand tragen.

Die Besprechung des Typus Berlin Nr. 57 zeigt zum Abschluß die Zielsetzung und das darin enthaltene methodische Dilemma der Untersuchung in aller Schärfe. Wie in FKP I 7 ff. ausgeführt, soll eine Ordnung des Materials 'nach stilgeographischen Bereichen' erfolgen, und so werden auch die in Kopien überlieferten Peplophorentypen bestimmten Kunstlandschaften zugewiesen. Der Typus Berlin gehört nach Auffassung der Verf. nach Westgriechenland in die Zeit um 450 v. Chr. Es kann nicht übersehen werden, daß derselbe Typus – mit nicht weniger guten oder schlechten Gründen – von L. CURTIUS (*Städel Jahrb.* 3, 1924, 177 ff.) als attisch, von K. VIERNEISEL (*Jahrb. Berliner Museen* 15, 1973, 5 ff.) als inselionisch und jüngst von P. C. BOL (*Liebieghaus. Antike Bildwerke* 1. *Bildwerke aus Stein und aus Stuck* [1985] Nr. 15) als

nordostpeloponnesisch bezeichnet wurde. Eine wichtige Stütze für die stilgeographische Zuweisung der Verf. ist wieder die bekannte Beckenträgerin in Delphi (FKP I Nr. 28a), die allerdings ihrerseits von E. Langlotz bis K. Vierneisel für sikyonisch, von H. WALTER-KARYDI (Jahrb. DAI 91, 1976, 1 ff.) für parisch erklärt wurde. Die Vereinigung der Berliner Statue mit dem später im Kunsthandel entdeckten Kopf läßt die Verf. in einem langen Nachtrag von 1985 (S. 71–73) – allerdings wird der Kopf nicht abgebildet – auf die Problematik der Zuweisung zurückkommen und die entlarvende Frage stellen, ob in dem Vorbild des Typus Berlin 'autonome, ionisch-kykladische Stützge oder westgriechische Ionismen dominieren' (S. 72), die dann aber eindeutig zugunsten des westgriechischen, genauer des sizilischen Kulturkreises beantwortet wird.

Es ist vermutlich kaum noch notwendig, auf die jüngste Diskussion um die landschaftliche Zuweisung der Olympia-Skulpturen zu verweisen: jüngst sprach man sich für Attika (FKP I 267 ff.), die südliche Peloponnes (J. DÖRIG, *The Olympia Master and his Collaborators* [1987]) und den ionisch-inselgriechischen Bereich (H.-V. HERRMANN, *Die Olympia-Skulpturen* [1987] 309 ff.) aus. Es ist ganz offensichtlich, daß diese Forschungsrichtung, die ein Kunstwerk nicht nur als an einem Ort entstanden und befindlich beschreiben, sondern es als sinnvollerweise nur ebendort geschaffen erweisen will, den Nachweis der methodischen Genauigkeit, ja überhaupt einer methodisch sicheren Grundlage bisher nicht erbringen konnte. Den stilgeographischen Bemühungen liegt die Vorstellung zugrunde, neben dem Zeitstil gäbe es die Konstanz eines Ortsstils durch mehrere Stufen des Zeitstils hindurch, die zur Voraussetzung einer Kunstlandschaft erklärt wird. Dabei ist es strittig, ob sich 'die größten plastischen Leistungen einer landschaftlichen Ordnung entziehen' (FKP I 12) oder ob der Charakter einer Landschaft an den qualitätvollen Schlüsselwerken abzulesen ist (so E. WALTER-KARYDI, *Alt-Ägina II 2* [1987] 10). Zum vielfach unausgesprochenen Ausgangspunkt gehört noch heute die Erkenntnis von E. Langlotz, daß jedes Werk 'aus der Einheit von Stamm, Sprache, Kult und Gesetz entsteht' und daß der Künstler darin 'die seiner Gemeinschaft eigentümliche Art, die Umwelt zu sehen und zu erleben, mitbestimmt durch den Zauber der Landschaft, in der er wohnt' (E. LANGLOTZ, *Frühgriechische Bildhauerschulen* [1927] 7 f.), verwirklicht hat. Geschichtliches wird damit in Beziehung gesetzt zu den naturgegebenen Bedingungen einer Landschaft und zu einem mit mythischen Vorstellungen behafteten Stammesbegriff.

In allen diesen Arbeiten wird vorausgesetzt, was erst nachgewiesen werden müßte: die Gebundenheit bestimmter Formstrukturen und Stilkonstanten an geographische oder ethnische Einheiten, der gleichbleibende Charakter der Kunst eines Raumes über den Zeitstil hinweg. In welcher Weise stellt man sich eigentlich das Entstehen, das Durchhalten und die Weitergabe dieser bestimmten, regionalen Formstrukturen im Verlauf der Geschichte vor? Warum verlieren diese Konstanten in der Hochklassik ihre Dominanz? Diesbezügliche Äußerungen sind i. d. R. intuitive Feststellungen, die vom Bilde einer sich angeblich autonom und mit logischer Konsequenz entwickelnden Kunst geprägt werden. So konstatiert z. B. die Verf. (FKP I 91) einen 'stilistischen und thematischen Einfluß, den inselionische Werke auf Bildhauer im griechischen Westen ausstrahlten' oder beim Candia-Typus 'eine Ausstrahlungskraft in verschiedene Richtungen' (S. 30). Entwicklungsabfolgen lassen sich danach klar durch Werke aufzeigen, die den 'Grundstein' (S. 27) bilden, 'Vorstufen' (S. 39), 'Etappen' (S. 27) oder 'Wegbereiter' (FKP I S. 142) sind oder schließlich 'Nachschläge' darstellen (S. 39), für die dann übrigens auch nur ganz bestimmte Dekaden zur Verfügung stehen (FKP I S. 73). Dieses Bild läßt sich mit Beispielen aus der deutschsprachigen Archäologie beliebig erweitern, wenn etwa von 'kunstlandschaftlichen Verflechtungen' (M. FROMMER, *Istanbuler Mitt.* 37, 1987, 148) gesprochen oder die Entstehung einer neuen Bildhauerschule 'im Schnittpunkt verschiedener Kunstbereiche, gleichsam im Kreuzfeuer der Einflüsse von großen Zentren' (E. WALTER-KARYDI, *Alt-Ägina II 2* [1987] 10) angenommen wird. Es darf vielleicht gesagt werden: Diese Konzeption von mechanistischen Entwicklungsgesetzen, welche unfehlbar nach einem (niemals irrenden) Wenn – Dann zu funktionieren scheinen, die Vorstellung, daß sich Kunst wie ein physikalischer Körper als Ganzes auf bestimmten Bahnen und in bestimmte Richtungen bewegen kann, ist nichts als ein romantisches Trugbild.

Eine Deutung des Kunstwerkes und seines formalen Ausdrucks in bezug auf die geschichtliche Wirklichkeit als bestimmendes Element bleibt durch diese wissenschaftlich nicht mehr faßbare Konstruktion (die formprägende Anlage von Stämmen und Regionen, die Gesetzmäßigkeit von Einflüssen und Entwicklungen) ausgeschlossen. Der Begriff einer Kunstlandschaft mit landschaftlich, stammesmäßig oder sonstig bestimmten Stilkonstanten als Voraussetzung sollte aufgegeben werden. Statt dessen sollte man nach der künstlerischen Kontinuität fragen, die nur in einem festgefügteten Handwerksbetrieb einer Polis gefunden

werden kann, in dem ein bestimmtes Typenrepertoire und eine bestimmte Herstellungstechnik über Generationen hinweg tradiert wird. Im Mittelpunkt sollte die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tradition in einer Polis, deren Veränderungen durch politische, wirtschaftliche, geistige Verhältnisse der Stadt, durch Ansiedlung von zugewanderten Künstlern, durch die Konkurrenz zu anderen Werkstätten oder vorbildhaft werdenden Importen und deren Veränderungen durch die Abhängigkeit von den Auftraggebern stehen. Regionale Differenzierungen, Form- und Ausführungsqualitäten müssen aufgefaßt werden als eine Auseinandersetzung mit der Kunst dieses oder jenes Zentrums, sie müssen konkreter auf die Produktionsgeschichte von Werkstätten, auf das, was lehr- und lernbar ist, bezogen werden.

Die Aufgabe des Lieferungswerkes 'Antike Plastik' ist es, 'ein einzelnes Werk oder eine Gruppe von solchen ausführlich in Wort und Bild zu veröffentlichen', wie es W.-H. Schuchhardt in seinem Geleitwort zur 1. Lieferung formulierte. Das Ziel ist in dieser 20. Lieferung zum größeren Teil erreicht, auch wenn man sich fragt, warum z. B. andere Peplophoren des Strengen Stils wie die Kopenhagener Statue (S. 29 Abb. 25–29), die Torsen von der Engelsburg (Anm. 43), die Peplophore in Korinth (Am. Journal Arch. 39, 1935, 67 f. Taf. 20a,b), die Peplophore Borghese (Anm. 123) oder die Artemis Albani 662 und die 'Heroine' Basel nicht im Katalog aufgenommen wurden. Die Tafelqualität folgt dem heutigen, gemessen an den Erstpublikationen vieler Stücke beklagenswerten Standard. Allerdings hätte man bei der Auswahl von Photovorlagen auf eine strenge Vorderansicht bei der wichtigen Peplophore Ludovisi Nr. 50b achten müssen, wie sie mit Photo Anderson 2074 oder Inst. Neg. Rom 54.179 vorliegt; auch ist die alte Aufnahme Inst. Neg. Rom 6598 von der Statue Nr. 50c der hier publizierten Taf. 11 vorzuziehen. Einige Schrägan-sichten wie Taf. 2a,b, 40a,b und 59b,c erschließen die Figur in keiner Weise, dafür hätte man sich von der Peplophore Giustiniani Nr. 51a Aufnahmen vom Original (Taf. 37–38 zeigen den Bonner Gipsabguß!) und vor allem des Kopfes gewünscht.

Bedauerlicherweise ist auch die herausgeberische und redaktionelle Leistung bei diesem kostbaren Publikationsorgan zwiespältig. Über den fehlenden Verf.-Namen und den Titel dieser Lieferung auf dem inneren Titelblatt und auf die im Satz zusammengezogene Zeile auf S. 54 r. Spalte wird man hinwegsehen können; eher irritierend ist es, ungewöhnliche Kürzel für bekannte Museen vorzufinden wie Rom MN., Rom Pal. d. Cons., London Br. Mus.; ärgerlicher sind schon falsche Museumsnamen – ein Museo Paolino existiert in Rom nicht (!); unverzeihlich dagegen die 'Latinisierung' des schönen Wortes Insigne zum 'Insignium' (S. 34; 41).

Einige Berichtigungen und Nachträge, die durch die lange Druckverzögerung des Bandes gerechtfertigt erscheinen, seien angefügt:

- Kat. Nr. 50a: CHR. LANDWEHR, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae (1985) 154 Taf. 124a,b.  
 Kat. Nr. 50b: aus Slg. Cesi. – A. GIULIANO (Hrsg.), Mus. Naz. Rom. Le sculture I 5 (1983) 185 Nr. 78.  
 Kat. Nr. 50c: G. B. WAYWELL, The Lever and Hope Sculptures (1986) 81 Nr. 21 Taf. 53,1.  
 Kat. Nr. 50g: Maße: HG 100 cm. – M. A. DEL CHIARO, Santa Barbara Museum of Art. Classical Antique Sculpture (o. J.) 18 f. Nr. 3.  
 Kat. Nr. 50i: aus Cumae. – Maße: HG 28 cm. – A. DE FRANCISCI in: Scritti in onore di O. Morisani (1982) 37 ff. E. POZZI (Hrsg.), le collezioni del Museo Nazionale di Napoli I 2 (1989) 100 Nr. 22.  
 Kat. Nr. 50m: FO Ephesos, Marmorsaal des Hafengymnasiums (1896). – Maße: HG 31 cm. – Erhaltung: der ergänzte Rand des Halses inzwischen entfernt. – W. OBERLEITNER U. A., Funde aus Ephesos und Samothrake. Kat. der Antikensammlung 2 (1978) 105 Nr. 132 Abb. 83.  
 Kat. Nr. 50o: Vatikan Mus. Gregoriano Profano Inv. Nr. 10313.  
 Kat. Nr. 50p: C. GASPARRI, Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di Scultura antica. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie 377, Ser. 8, Vol. 24,2, 1980, 212 Nr. 486.  
 Kat. Nr. 50s: München, Glyptothek (nicht Staatl. Antikenslg.).  
 Kat. Nr. 50t: FO Ephesos, Hanghaus 1. – F. EICHLER, Ausgrabungen 1964. Anz. Österr. Akad. Wiss. Phil.-Hist. Kl. 1965, 102 (mit Maßen).  
 Kat. Nr. 50u: aus Townley Coll.  
 Kat. Nr. 51a: Photos nach Gipsabguß. – GASPARRI a. a. O. 213 Nr. 490; L. ALSCHER, Griechische Plastik II 2 (1982) 52 ff. 341 f.; LIMC s.v. Aphrodite 139; Hera 99.  
 Kat. Nr. 51d: aus Coll. Vitali. – GASPARRI a. a. O. 213 Nr. 488; P. C. BOL, Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 1 (1989) 109 Nr. 28 Taf. 50.  
 Kat. Nr. 51e: ALSCHER a. a. O. 52 f. Abb. 7c,d.

Kat. Nr. 51h: keine Variante des Typs (s. o.). – A. M. MANSEL, *Arch. Anz.* 1975, 79 Abb. 42.

Kat. Nr. 52: zum Typus E. PARIBENI in: *Festschr. P. H. v. Blanckenhagen* (1979) 89 ff.; G. DALTRÖP, *Il gruppo mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani* (1980); G. DALTRÖP u. P. C. BOL, *Athena des Myron. Liebieghaus Monographie 8* (1983); P. C. BOL, *Liebieghaus. Antike Bildwerke 1. Bildwerke aus Stein und aus Stuck* (1983) 55 Nr. 16.

Kat. Nr. 54c: A. GIULIANO (Hrsg.), *Mus. Naz. Rom. Le Sculture I 1* (1979) 39 Nr. 36.

Kat. Nr. 54f: als 'Replik' ist die Hekate in der Villa Hadriana hinzuzufügen: W. FUCHS, *Boreas 1*, 1978, 3 ff. Taf. 56; J. RAEDER, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (1983) 80 Nr. I 68.

Kat. Nr. 54g: Raeder a. a. O. 112 f. Nr. I 134.

Kat. Nr. 55b: GIULIANO a. a. O. 40 Nr. 37.

Kat. Nr. 55d: GIULIANO a. a. O. 41 Nr. 38.

Kat. Nr. 56a: E. WALTER-KARYDI, *Jahrb. DAI 91*, 1976, 8.

Kat. Nr. 57a: Berlin-West, Antikemuseum SMPK. – W.-D. HEILMEYER U. A., *Antikemuseum Berlin. Die ausgestellten Werke* (1988) 149 mit Abb. – *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausst.-Kat. Berlin* (1988) 348 Nr. 195.

Kat. Nr. 57b: P. C. BOL, *Liebieghaus. Antike Bildwerke 1. Bildwerke aus Stein und aus Stuck* (1983) 50 Nr. 15.

Kat. Nr. 58a: LANDWEHR a. a. O. 154 Taf. 125a.b.

Kat. Nr. 58b: Zur Deutung: P. ZANKER, *Analecta romana Instituti Danici Suppl. 10* (1983) 27 ff. – M. R. WOJCIK, *La Villa dei Papiri nel Ercolano* (1986) 207 f. Nr. 43 Taf. 103; *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* a. a. O. 348 Nr. 196; POZZI, a. a. O. Nr. 168.

Kiel

Joachim Raeder