

BERNARD ANDREAE

*ΑΝΤΙΣΘΕΝΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΦΥΡΟΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ*

«Man ist sich immer einig gewesen, dass der Antisthenes eines der grossartigsten Porträts ist, die wir aus dem Altertum besitzen» (L. Curtius)<sup>1</sup>. Nicht einig ist man sich über die genaue Entstehungszeit des Kunstwerks. Zwar wurde durch eine ausgedehnte kunstgeschichtliche Diskussion die anfangs um drei Jahrhunderte schwankende Datierung auf die hochhellenistische Zeit eingegrenzt, aber innerhalb dieser Epoche liess sich ein allgemein überzeugendes Datum nicht ermitteln, was doch für die stilistische und kulturgeschichtliche Beurteilung des Philosophenporträts nicht ohne Bedeutung wäre.

L. Laurenzi<sup>2</sup>, ein, wie man immer wieder feststellt, für die stilistischen Werte hellenistischer Plastik besonders aufgeschlossener Gelehrter, und L. Curtius<sup>3</sup> hatten die ältere, vor allem von Arndt<sup>4</sup>, Winter<sup>5</sup>, Hekler<sup>6</sup>, Lippold<sup>7</sup> und Schefold<sup>8</sup> verfochtene Datierung ins zweite Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. auf der einen und die Spätattribution von J. Sieveking<sup>9</sup> in die Zeit des Karneadesporträts auf der anderen Seite widerlegt und den eindeutig hochhellenistischen Charakter des Werkes erwiesen. Laurenzi datiert es um 180 v. Chr., Curtius ein wenig früher ins erste Jahrzehnt des 2. Jahrhunderts, W.-H. Schuchhardt<sup>10</sup> schliesslich hat wegen der Verwandtschaft des von ihm um die Mitte des 2. Jahrhunderts datierten Satyr Borghese das Antisthenesporträt um 30 Jahre jünger datiert als Curtius vorschlug, das heisst um 170–160 v. Chr., und er hat damit die Datierung gefunden, die auch hier mit neuen Gründen als die wahrscheinlichste erwiesen werden soll. G.M.A. Richter ist dieser Datierung zunächst in ihrem grossen Porträtwerk gefolgt<sup>11</sup>, und man könnte es dabei bewenden lassen, wenn nicht

zwei neuere Funde die Diskussionsbasis in entscheidender Weise verbreitert hätten und G.M.A. Richter daraufhin im Supplement zu «The Portraits of the Greeks» zu einer Änderung ihrer ursprünglichen Meinung veranlasst worden wäre<sup>12</sup>. Bei den Neufunden handelt es sich um eine 1966 von R. Horn bekanntgemachte Replik des Antisthenesporträts in Pergamon<sup>13</sup> und um die von F. Zevi in Ostia ausgegrabene, 1969 von ihm veröffentlichte Inschrift, die Phyromachos als Schöpfer des Antisthenesbildnisses bezeichnet<sup>14</sup>. Aufgrund dieser Inschrift glaubte G.M.A. Richter<sup>15</sup>, sich der von H. von Heintze<sup>16</sup> gegen Schuchhardt verfochtenen Datierung um die Wende vom 3. zum 2. Jahrhundert v. Chr. anschliessen zu müssen. Da H. von Steuben inzwischen eine Datierung des Vorbildes des Satyr Borghese in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts vorgeschlagen hatte<sup>17</sup>, könnte man auch aus der Argumentation von W.-H. Schuchhardt ein solches Entstehungsdatum für den Antisthenes ableiten. Schliesslich teilt R. Horn, der die ausführliche Veröffentlichung der Replik aus Pergamon vorbereitet, mir brieflich mit, dass er eine Datierung gegen Ende des 3. Jahrhunderts für wahrscheinlich halte. Das bedeutet, dass in den letzten wissenschaftlichen Äusserungen die Datierung des Antisthenesporträts um die Wende des 3. zum 2. Jahrhundert gefestigt scheint. Dementgegen soll hier aufgezeigt werden, dass die Inschrift in Ostia als das fehlende Glied in einer Beweiskette gelten kann, die den Datierungsvorschlag von Schuchhardt und mithin ein um eine Generation späteres Entstehungsdatum als wahrscheinlich richtig erweist. Diese Verschiebung um eine Generation wäre wohl nicht so wichtig, wenn in dieser Generation nicht ein so epochales Werk wie der Grosse Fries am Pergamonaltar<sup>18</sup> entstanden und deshalb mit der Beurteilung des Antisthenesporträts ein kunstgeschichtliches Problem erster Ordnung angeschnitten wäre.

Durch den Inschriftenfund von Ostia erscheinen auch alle übrigen Zeugnisse über Phyromachos in einem neuen Licht.

<sup>1</sup> L. Curtius, Griechische Porträts, RM 59, 1944, 35.

<sup>2</sup> L. Laurenzi, Ritratti greci (1941) 124 Nr. 80 und EncArt I (1958) 440 s. v. Antistene.

<sup>3</sup> a. O. (oben Anm. 1) 30ff.

<sup>4</sup> ABr 166 und 441–444.

<sup>5</sup> F. Winter, Kunstgeschichte in Bildern (o. J.) Taf. 317, 4.

<sup>6</sup> A. Hekler, Bildnisse berühmter Griechen (1940) 20.

<sup>7</sup> G. Lippold, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums 3, 1 (1936) 38 ff. Nr. 507 und Gnomon 19, 1943, 313 ff.; Lippold 230f.

<sup>8</sup> Schefold, Bildnisse 86. 207.

<sup>9</sup> J. Sieveking, Anhang zu Christs griech. Literaturgeschichte (1905) zu Nr. 32, und Gnomon 4, 1928, 29; vgl. E. Pfuhl, Ikonographische Beiträge zur Stilgeschichte der hellenistischen Kunst, JdI 45, 1930, 55.

<sup>10</sup> W.-H. Schuchhardt, Rez. G. Lippold, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums 3, 2, GöttGelAnz 213, 1959, 183 f.

<sup>11</sup> Richter II, 179 ff.

<sup>12</sup> Richter, Supplement 7 Fig. 1055a.

<sup>13</sup> E. Boehringer und R. Horn, Die Ausgrabungsarbeiten zu Pergamon i. J. 1965, AA 1966, 472 Abb. 51.

<sup>14</sup> F. Zevi, Tre iscrizioni con firme di artisti greci, RendPontAcc 42, 1969–70, 95 ff. besonders 110. 114 Fig. 20.

<sup>15</sup> Richter, Supplement 7 Fig. 1055a.

<sup>16</sup> Helbig<sup>4</sup> 1 (1963) 53 Nr. 57 (H. von Heintze).

<sup>17</sup> Helbig<sup>4</sup> 2 (1965) 1995 (H. von Steuben).

<sup>18</sup> E. Schmidt, Der grosse Altar von Pergamon (1961).

Denn hier ist zum ersten Mal ein aller Wahrscheinlichkeit nach in unserem Kopienvorrat überliefertes Kunstwerk mit dem Namen des Phymachos verbunden. Allerdings erhebt sich sofort die Frage, ob es wirklich das in wenigstens neun massgleichen Kopien und einer Terrakottastatuetten bekannte Antisthenesporträt ist<sup>19</sup>, welches in der Ostienser Inschrift als Schöpfung des Phymachos bezeichnet wird. Der einzige Weg, um diese Frage zu klären, scheint der zu sein, dass man die Handschrift des Phymachos durch einen Vergleich mit anderen, ihm aufgrund der Schriftquellen zuzuweisenden Werken kenntlich zu machen versucht. Mit anderen Worten: wenn es gelingt, den plastischen Stil des Antisthenesporträts an einem mit dem Namen des Phymachos verbundenen Werk wiederzuerkennen, dann kann die hier aufgegebene Gleichung mit zwei Unbekannten als gelöst gelten. Soweit ich sehe, sind in diesem Zusammenhang die folgenden sechs Schriftquellen heranzuziehen:

1. ΑΝΤΙΣΘΕΝΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΦΥΡΟΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ  
(Inschrift in Ostia: Zevi, a. O. [oben Anm. 14] 110.)
2. Phymachus I.: 121. Olympiade = 296–292 v. Chr. (Plinius, nat. hist. 34, 51).
3. *Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Phymachus, Stratonicus, Antigonus, qui volumina condidit de sua arte* (Plinius, nat. hist. 34, 84).
4. *Euthymides, Heraclides Macedo, Milon Soleus Phymachi statuari discipuli...* (Plinius, nat. hist. 35, 146).
5. *Est nomen et Heraclidi Macedoni, initio navis pinxit captoque Perseo rege [168 v. Chr.] Athenas commigravit...* (nat. hist. 35, 135).
6. *Περγαμηνοῖς δὲ ἔστι γράφη τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα* (Pausanias 1, 4, 6).

Auf den ersten Blick wirken diese Schriftquellen unzusammenhängend und auch teilweise in sich widersprüchlich. Insbesondere scheint die Erwähnung des Phymachos als Künstler der 121. Olympiade (296–292 v. Chr.) (Nr. 2) unvereinbar mit der Tatsache, dass er der Lehrer des 168 v. Chr. aus Makedonien nach Athen gezogenen früheren Schiffsmalers Herakleides war. Beachtet man allerdings, dass Plinius Phymachos als den

letzten aufzählt in einer Reihe von Künstlern vor dem allgemeinen von ihm konstatierten Niedergang der griechischen Kunst, welcher die ganze sogenannte barocke Phase des 3. und der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. umfasst, dann ist es bei der schematisierenden Art des grossen Polyhistor durchaus wahrscheinlich, dass Plinius, um keine neue Kategorie aufmachen zu müssen, den grossen Phymachos, den er offenbar nicht auslassen konnte, der Liste der älteren Künstler anfügte. Das heisst, man darf die Erwähnung des Phymachos nat. hist. 34, 51 (Nr. 2) nicht auf die Goldwaage legen. Phymachos war ein so berühmter Künstler, dass Plinius ihn, was er nur bei ganz bedeutenden Künstlern tut, nicht weniger als dreimal (Nr. 2, 3, 4) erwähnt. In den beiden anderen Erwähnungen ist eine Datierung der Lebenszeit des Phymachos in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts gegeben. Das wiegt schwerer als die schematische Anreihung des Namens des Phymachos am Ende einer Reihe von Künstlern, die von Plinius als die letzten grossen Schöpferpersönlichkeiten in der griechischen Kunst angesehen werden. Denn in dem von Plinius nat. hist. 34, 51 (Nr. 2) erwähnten Phymachos einen anderen als eben den berühmten sehen zu wollen, fällt nach der Auffindung der Ostienser Inschrift besonders schwer. Wenn man gleichwohl den von Plinius nat. hist. 34, 51 (Nr. 2) genannten Phymachos als einen Künstler des frühen 3. Jahrhunderts v. Chr. ansehen will, dann muss man sich eingestehen, dass er ein Schemen bleibt und muss ihn, wie schon früher gezeigt wurde<sup>20</sup>, von dem in nat. hist. 34, 84 und nat. hist. 35, 146 genannten trennen, was die Situation nur komplizieren würde. Denn dass ein berühmter Bildhauer (*statuarius*) um 168 v. Chr. gelebt hat, geht aus nat. hist. 35, 146 (Nr. 4) unmissverständlich hervor. Zugleich ist aus dieser Notiz zu entnehmen, dass Phymachos auch Maler war. Dieser schon früher vorgetragene Schluss soll uns weiter unten noch kurz beschäftigen<sup>21</sup>.

Zunächst ist die Frage weiterzuverfolgen, ob man, abgesehen vom Antisthenes, noch ein weiteres<sup>22</sup> in unserem Denkmäler-

<sup>20</sup> B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen (1956) 80ff.

<sup>21</sup> Siehe unten 47f.

<sup>22</sup> J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (1868) 921. 1994. 1998–2001; E. Fabricius und C. Schuchhardt, Die Inschriften von Pergamon, Altertümer von Pergamon, 8, 1 (1890/95) 70 Nr. 133; E. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer (1885) 92 Nr. 118; Lippold 230; J. Marcadé, Recueil des signatures de sculpteurs grecs 2 (1957) 102; EncArt 6 (1965) 143 s.v. Phymachos (L. Guerrini).

<sup>19</sup> Vollständige Replikenliste bei Richter II 179ff.: 1. Vatikan, Sala delle Muse 288. 2. Vatikan, Galleria Geografica 2888. 3. Rom, Kapitolisches Museum, Stanza dei Filosofi 55. 4. Rom, Villa Doria Pamfili. 5. Neapel, Nationalmuseum 6159. 6. London, Britisches Museum 1838. 7. Chiswick, Sion House. 8. Verschollen, ehemals Besitz des Kardinals Medici. 9. Pergamon. 10. Terrakottastatuetten, Neapel, Nationalmuseum (ohne Inv.).

vorrat erhaltenes Werk mit dem Namen des Phyromachos verbinden kann. Die von Prusias 156 v. Chr. entführte Asklepiosstatue ist auf Münzen von Pergamon abgebildet<sup>23</sup>. Das reicht nicht aus, um eine Vorstellung vom plastischen Stil des Phyromachos zu gewinnen, und bisher sind alle Versuche, das Werk mit einem bestimmten Asklepiostypus zu verbinden<sup>24</sup>, fehlgeschlagen. Auch die übrigen in den Schriftquellen genannten Werke des Phyromachos<sup>25</sup> konnten bisher nicht identifiziert werden mit Ausnahme des Versuchs, Phyromachos mit dem sogenannten Kleinen Attalischen Weihgeschenk in Zusammenhang zu bringen<sup>26</sup>. Grundlage dafür ist die Notiz Plinius 34, 84 (Nr. 3). Die Gründe, die einen Teil der Forschung schon früher dazu veranlassten, diese Notiz auf das Kleine Attalische Weihgeschenk zu beziehen<sup>27</sup>, seien hier noch einmal kurz zusammengefasst: Plinius hebt hervor, dass es mehrere Künstler waren, welche *Attali et Eumenis adversus Gallos proelia* gestaltet hätten. Dies lässt sich ungezwungen so verstehen, dass ein allgemeines Siegesanathem von mehreren Künstlern ge-

meinsam gestaltet wurde. Es müsste sich dabei um Gallierkämpfe gehandelt haben, die ein Attalos und ein Eumenes gemeinsam ausgefochten haben. In diesem Fall müsste Attalos II. gemeint sein, der als Feldherr von Eumenes II., während dessen Regierungszeit im Jahre 165 v. Chr., den entscheidenden Feldzug gegen die Gallier geführt hat<sup>28</sup>. Die Reihenfolge, in der Plinius die beiden Namen aufführt, nämlich Attalos zuerst und Eumenes als zweiten, wäre dann nicht chronologisch aufzufassen, was bedeuten müsste, dass Attalos I. und Eumenes II. gemeint sind, sondern die ungewöhnliche Reihenfolge würde sich daraus erklären, dass es sich um ein Anathem Attalos' II. für die von ihm selbst unter seinem Vorgänger und Bruder Eumenes II. ausgefochtenen Gallierkämpfe handelt. Schliesslich ist wegen der Grösse des vielfigurigen Werkes von vornherein mit der Zusammenarbeit mehrerer Künstler zu rechnen. A. Schober<sup>29</sup> hat vier verschiedene Hände an den zehn in Kopien bekannten Figuren des Anathems nachzuweisen versucht. Unter diesen Voraussetzungen kann man in der Tat das Pliniuszitat auf das Kleine Attalische Weihgeschenk beziehen; aber das ganze kann nicht als stringenter, positiver Beweis gewertet werden, dass Plinius hier wirklich das Kleine Attalische Weihgeschenk meint. Diese Überlegungen reichen zunächst nur dazu aus, diese Möglichkeit offenzuhalten. Denn da man die Pliniusnotiz auch so verstehen kann, als ob damit die wesentlichen Künstler gemeint seien, die an den zahlreichen Gallieranathemen der pergamenischen Könige zwischen 230 und der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. mitgewirkt hätten, kann man auch Phyromachos die Mitwirkung an dem bald nach 159 v. Chr. geschaffenen Gallieranathem nicht mit Sicherheit zuschreiben, auch wenn er als einziger aus der plinianischen Viererliste als Lehrer des 168 v. Chr. bezeugten Herakleides von Makedonien im fraglichen Zeitraum nachweisbar ist. Denn von den drei anderen in dieser Notiz erwähnten Künstlern Isigonos, Stratonikus und Antigonos gibt es eine gleiche Sicherheit nicht.

In dieser Situation ist die Inschrift von Ostia (Nr. 1) eine befreiende und entscheidende neue Information. Wenn zwischen dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk und dem Antisthenesporträt an irgendeiner Stelle ein evidenter stilistischer Zusammenhang festzustellen ist, dann lässt sich die Beweiskette schliessen, dann ist das nichts anderes als der Schlussstein in

<sup>23</sup> H. von Fritze, Die Münzen von Pergamon, Abh. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1, 1910, Taf. 1, 17; Taf. 4, 10. 20; Taf. 5, 13-16; Taf. 8, 1. 2. 4; Taf. 9, 13. 15. 16. 24.

<sup>24</sup> L. Savignoni, Di due teste scoperte nelle terme Antoniniane, RM 16, 1901, 372 ff.; W. Amelung, Der Asklepios des Phyromachos, RM 18, 1903, 1 ff.; Mustilli, 146 Sala XI Nr. 11 Taf. 87 Fig. 326; G. Heiderich, Asklepios (1966) 76 ff.

<sup>25</sup> 1. Bronzestatue in Delos, gemeinsam mit Nikeratos (Loewy a. O. [oben Anm. 22]). 2. Skulptur in Pergamon, gemeinsam mit Nikeratos (E. Fabricius und C. Schuchhardt a. O. [oben Anm. 22]). 3. Quadriga mit Alkibiades am Zügel, vielleicht gemeinsam mit Nikeratos (Plinius, nat. hist. 34, 80. 88). 4. Priap (Anthologia Graeca 2, 120, 9). Vgl. die in Anm. 22 angegebene Literatur.

<sup>26</sup> A. Schober, Zur Geschichte pergamenischer Künstler, ÖJh 31, 1938/39, 142; ders. Zu dem Weihgeschenk eines Attalos in Athen, RM 54, 1939, 89; ders. Zur Zeitbestimmung pergamenischer Künstler, ÖJh 32, 1940, Beibl. 73; ders. Die Kunst von Pergamon (1950) 124 ff.; B. Andreae a. O. (oben Anm. 20) 81.

<sup>27</sup> H. Brunn, Kleine Schriften 2 (1905) 354 f.; G. Lippold, Kopien und Umbildungen (1923); B. Schweitzer, Pasquino (1936) 96 ff.; R. Horn, Hellenistische Köpfe, RM 52, 1937, 140 ff.; A. Schober, RM a. O. (oben Anm. 26) 82 ff.; H. Kähler, Der grosse Fries (1950) 146; Lippold, 353; T. Dohn, Pergamenisches in Etrurien, RM 68, 1961, 4 ff.; M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age<sup>2</sup> (1961) 107; A. de Franciscis, Il Museo Nazionale di Napoli (1963) Abb. 51-54; F. Künzl, Frühhellenistische Gruppen (1968) 97. 135. 152; ders. Die Kelten des Epigonos (1971) 2. 4. 22. 35. 40; E. V. Hansen, The Attalids of Pergamon<sup>3</sup> (1971) 306 ff.

<sup>28</sup> E. V. Hansen a. O. (oben Anm. 27) 120 ff. 312 ff.

<sup>29</sup> A. Schober, RM a. O. (oben Anm. 26) 89 ff.

einem Gewölbe, dessen Keilsteine zwar alle zu fallen drohen, es aber nun nicht mehr können, weil sie alle zugleich fallen müssten<sup>30</sup>.

Bei einem Vergleich zwischen dem Antisthenesporträt und den Figuren des Kleinen Attalischen Weihgeschenks fällt neben allgemeinen Stilähnlichkeiten, die dem Zeitstil zugeschrieben werden können, an einer Stelle eine spezifische und nur als persönlicher Stil zu deutende Verwandtschaft auf, nämlich in den Einzelformen und der Komposition der Haare beim Giganten in Neapel (*Taf. 12, 2; 13, 2. 4*)<sup>31</sup>.

Obwohl das Thema der beiden Werke ganz verschieden ist und obwohl wir sie nur in Kopien kennen, die den Stil der Originale verändert haben, sind wesentliche Grundzüge des Stiles noch deutlich und ungezwungen als identisch erkennbar.

Allerdings muss dieser erste Eindruck einer genauen methodischen Prüfung unterzogen werden, denn in den Repliken des Antisthenesporträts finden sich so beträchtliche stilistische Unterschiede, dass zunächst zu klären ist, welche Fassung die grössere Originaltreue für sich beanspruchen kann, welche Fassung also für einen eingehenderen Vergleich in Frage kommt. Die besten Repliken des Antisthenesporträts sind nach den von L. Curtius<sup>32</sup> und G. M. A. Richter<sup>33</sup> durchgeführten Replikenrezensionen die Inschrifttherme in der Sala delle Muse des Vatikan (*Taf. 12, 3. 4; 13, 3*) und der Kopf in der Galleria Geografica des gleichen Museums (*Taf. 12, 1; 13, 1. 5*). Für die Kenntnis des Originals geben offenbar nur diese beiden Repliken etwas Entscheidendes aus. Andererseits zeigen gerade diese beiden Repliken bei allen sachlichen Übereinstimmungen einen so verschiedenen künstlerischen Ausdruck, dass die Frage berechtigt ist, welcher der beiden man bei einem Stilvergleich grösseres Gewicht geben sollte. Die auf den ersten Blick ausdrucksstärkere ist die Replik in der Sala delle Muse des Vatikan (*Taf. 12, 3. 4*). Die Zeitstellung dieser Kopie ist noch nicht überzeugend geklärt.

H. von Heintze<sup>34</sup> schlägt wegen der «harten Meisselarbeit an Haupt- und Barthaar, wegen des kleinen Bohrlochs im inneren

Augenwinkel und wegen der mit einem Bohrer durchrissenen Mundspalte» eine Datierung der Kopie in das 3. Jahrhundert n. Chr. vor. Wenn das zuträfe, müsste man die Marmorarbeit mit den Kaiserporträts des 3. Jahrhunderts vergleichen können, besonders mit denen der beiden einzigen Kaiser dieses Jahrhunderts, die einen langen Bart trugen: Septimius Severus und Pupienus<sup>35</sup>. Ein Vergleich zeigt sofort, dass es überhaupt keine Berührungspunkte gibt. Wie eine Kopie des 3. Jahrhunderts n. Chr. aussieht, kann eher der Kopf in der Villa Doria<sup>36</sup> zeigen, bei dem man in der Tat von «harter Meisselarbeit» sprechen kann. Vergleicht man mit der Inschrifttherme (*Taf. 12, 3. 4; 13, 3*) hingegen die von G. Daltrop, U. Hausmann und M. Wegner zusammengestellten Porträts der flavischen Kaiser<sup>37</sup>, so findet man dort bereits alle Züge, die an der Inschrifttherme als spät erscheinen könnten, das kleine Bohrloch in der Tränenkarunkel beim Vespasian im Thermenmuseum<sup>38</sup>, beim Titus in Neapel<sup>39</sup>, beim Titus im Museo Gregoriano Profano Lateranense des Vatikan<sup>40</sup>, in Kopenhagen<sup>41</sup>, in Sabratha<sup>42</sup>, beim Domitian im Braccio Nuovo und bei dem im Museo Nuovo des Konservatorenpalastes<sup>43</sup> und besonders ausgeprägt beim Nerva in der Sala dei Busti im Vatikan<sup>44</sup>. Auch die Rille am Rand des Unterlides findet man an flavischen Porträts, besonders bei dem älteren Vespasian, zum Beispiel den Köpfen in London<sup>45</sup>, in der Villa Albani<sup>46</sup>, in Neapel<sup>47</sup>. Die mit dem Bohrer durchgezogene, dann aber mit dem Meissel nachgearbeitete Mundspalte ist so geläufig bei flavischen Porträts, dass keine einzelnen Beispiele genannt zu werden brauchen. Schliesslich ist festzustellen, dass die gesamte Meisselarbeit an dem Kopf in der Sala delle Muse um soviel frischer ist als an allen übrigen Repliken des An-

<sup>30</sup> H. von Kleist, Brief an Wilhelmine von Zenge, 16. und 18. November (und Zusatz vom 30. Dezember!) 1800.

<sup>31</sup> Beste Abb. bei R. Horn a. O. (oben Anm. 27) Taf. 42, 1; A. de Franciscis a. O. (oben Anm. 27) Abb. 54.

<sup>32</sup> L. Curtius a. O. (oben Anm. 1) 30 ff.

<sup>33</sup> Richter II, 180 f.

<sup>34</sup> Helbig<sup>4</sup> 1, 53 Nr. 67.

<sup>35</sup> A. M. McCann, The Portraits of Septimius Severus, *MemAmAc* 30, 1968; D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972); Felletti Maj, *Iconografia* 135–140 Taf. 12.

<sup>36</sup> Richter II, Fig. 1053.

<sup>37</sup> Herrscherbild 2, 1.

<sup>38</sup> *Ibid.* Taf. 4 b.

<sup>39</sup> *Ibid.* Taf. 10 a.

<sup>40</sup> *Ibid.* Taf. 12 a.

<sup>41</sup> *Ibid.* Taf. 21 b.

<sup>42</sup> *Ibid.* Taf. 21 c.

<sup>43</sup> *Ibid.* Taf. 26 b und 27 b.

<sup>44</sup> *Ibid.* Taf. 40.

<sup>45</sup> *Ibid.* Taf. 2 b.

<sup>46</sup> *Ibid.* Taf. 6 c.

<sup>47</sup> *Ibid.* Taf. 9 d.

tisthenesporträts, dass man ihn als den frühesten der ganzen Serie ansehen möchte. Die Bohrer- und Meisseltechnik bei den Haaren, besonders auf der linken Seite, lässt sich gut mit der am Kopf der Julia Titi in Kopenhagen<sup>48</sup> vergleichen, und auch sonst findet sich in der flavischen Bildniskunst genug Vergleichbares, um diese Kopie des Antisthenesporträts als einzige aus der Serie noch ans Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren, es sei denn, die wegen ihrer Detailarmut schwer zu beurteilende Replik in London<sup>49</sup>, die nur an der Rille über den oberen Augenlidern eine Verwendung des Bohrers zeigt und in der Oberfläche des Gesichtes noch ziemlich bewegt ist, gehöre ebenfalls in diese Zeit. Sie gibt jedoch wegen ihrer geringeren Qualität nicht viel für die vorauszusetzende Ausdruckskraft des Originals aus, im Gegensatz zur Inschriftherme, die deshalb verständlicherweise gewöhnlich zum Ausgangspunkt der Stilbestimmung dieser Porträtschöpfung gemacht wird. Alle übrigen Repliken stammen frühestens aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Auch wenn die Replik in der Galleria Geografica des Vatikan nicht in der Villa Hadriana gefunden worden wäre, würde es nicht schwerfallen, in ihr die typische, in der sachlichen Wiedergabe exakte, aber in ihrer Absicht, dem Bronzeoriginal in der Marmorarbeit nahezukommen, akademische Arbeit hadrianischer Zeit zu erkennen. Man ist versucht, mit geläufigem Urteil von einer «trockenen» und «leblosen» Kopistenmanier zu sprechen. Aber das würde der Feinheit und Sorgfalt der Arbeit nicht gerecht. Gewiss fehlt ihr das leidenschaftlich Bewegte, das die flavische Kopie schon wegen der leichten Kopfwendung nach oben hat. Auch die Haare sind nicht so locker übereinandergeschoben, die Augenbrauen sind nicht so buschig, die Gesichtshaut ist nicht so weich, die Wangen sind nicht so voll, der Bart ist nicht so flockig, aber die einzelnen Locken und Barthaare sind sauberer eingezeichnet und deutlicher begrenzt mit einer Steinmetzbravour, die den Marmor in der Tat fast wie Bronze wirken lässt. Vergleicht man die einzelnen Locken in den beiden Fassungen miteinander, so erkennt man, dass besonders auf der Frontseite die zu einzelnen langen Wellenlocken zusammengelegten Haarsträhnen und die übereinandergeschichteten seidigen Barthaare beim Kopf aus der Villa Hadriana (*Taf. 12, 1*) genauer differenziert und nicht so grosszügig zusammengefasst sind wie bei der Inschriftherme

<sup>48</sup> *Ibid.* Taf. 45.

<sup>49</sup> Richter II, Fig. 1049–1051.

(*Taf. 12, 3.4*). Es ist kein Zweifel, dass sich die hadrianische Kopie viel entschiedener um Originaltreue bemüht als alle anderen, und das ist für die stilistische Beurteilung der Porträtschöpfung nicht unwichtig.

Man fragt sich jedoch, warum die spontane Wirkung des Porträts bei der Inschriftherme soviel stärker ist. Das liegt gewiss daran, dass die Meisselarbeit frischer und ungezwungener ist, es liegt aber sicher auch daran, dass bei der Replik in der Galleria Geografica des Vatikan (*Taf. 12, 1*) die Wellenlocke fehlt, die bei der Inschriftherme (*Taf. 12, 3.4*) und zumindest in der Anlage auch bei den übrigen Repliken über dem rechten Auge zur Schläfe herabfällt. Diese Locke, die links von der Stirnmitte (vom Beschauer aus) ansetzt, ist beim Kopf in der Galleria Geografica abgebrochen<sup>50</sup> und durch ein kurzes aufgefächertes Lockenbüschel ersetzt, das an die geglättete Bruchstelle angefügt wurde. Die von der Stirn auf die rechte Schläfe übergreifende Glättung vor dem Haaransatz zeigt aber, dass auch bei der hadrianischen Kopie ursprünglich diese charakteristische Locke nicht fehlte, die das Gewoge des Haares um das Haupt des Denkers so gewaltig erscheinen lässt. Ist diese Locke, die man volkstümlich wohl als Tolle bezeichnen würde, gestutzt, dann wirkt die ganze Frisur viel zahmer und ordentlicher als sie vom Künstler gemeint ist. Es ist ein Charakteristikum dieser Haare, dass sie in langen, sich schlängelnden Locken übereinanderfallen, so dass sich Brücken bilden, unter denen andere Locken hervorbrechen oder sichtbar werden. Dies wird bei dem kunstvollen Arrangement der Haare der hadrianischen Kopie noch deutlicher als bei der in der Wiedergabe der Einzelheiten summarischeren, hier in flavische Zeit datierten Inschriftherme. Es ist evident, dass die flavische Kopie eine Reduktion von Formen bietet, die in der hadrianischen, wenn schon nicht im künstlerischen Ausdruck, so doch im Sachlichen exakter wiedergegeben sind. Bei einem Vergleich mit dem Giganten des Attalos-anathems muss also dieser Replik das grösste Gewicht gegeben werden, die übrigen können nur ergänzend herangezogen werden. Sie bestätigen jedoch im allgemeinen das bisher gewonnene Ergebnis<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Richter II, 180, 2.

<sup>51</sup> Die arg bestossene, ergänzte und geputzte Replik in Neapel (Richter II, Nr. 5 Fig. 1046–1048) könnte wegen der Beschränkung der Bohrarbeit auf den Haarkranz – die Haare auf dem Hinterkopf sind dagegen als Masse gegeben mit oberflächlicher Andeutung der Locken – in die Zeit des Septimius Severus gehören, bei dessen späten Porträts eine ähnliche Behand-

Von besonderer Bedeutung für das hier angeschnittene Problem scheint aber der neugefundene Kopf in Pergamon<sup>52</sup> zu sein, dessen Veröffentlichung hier nicht vorgegriffen werden soll. Die Replik ist leider auf der Vorderseite arg mitgenommen. Nach freundlicher Auskunft von R. Horn soll diese Replik, die der Verfasser nur nach dem einen veröffentlichten Foto der Vorderansicht kennt, für die Beurteilung des Originals nicht so wichtig sein: «Die Arbeit ist vereinfacht, die hellenistischen Züge sind im Sinn der Kaiserzeit (frühantoninisch) stärker in den Vordergrund getreten, als bei den differenzierten Repliken»<sup>53</sup>. Vergleicht man diese Replik aber mit den beiden, dem Original relativ nahestehenden vatikanischen, so fällt ein Zug auf, der den Haaren des Attalischen Giganten eigen ist, bei den stadtrömischen Repliken aber nicht so deutlich herauskommt, so dass man immer wieder an der einmal beobachteten Stilverwandtschaft zwischen Attalischem Giganten und Antisthenesporträt zweifeln möchte. Gemeint sind die tiefen Rillen zwischen den einzelnen Lockensträhnen und die eigentümlichen, wie die Enden von Korkenziehern spiralig aufgedrehten Lockenspitzen. Im Grunde ist es so, dass man erst, wenn man die in den drei Repliken im Vatikan und in Pergamon vereinzelt überlieferten Züge zusammen sieht, auch die einem immer wieder zu entgleiten drohende Stilverwandtschaft zum Attalischen Giganten festhalten kann.

Während man zur Lösung dieses Problems beim Antisthenesporträt von einer gründlichen Replikenrezension ausgehen kann, gibt es beim Kleinen Attalischen Weihgeschenk eine solche Möglichkeit nicht, denn die zehn bekannten Einzelfiguren dieser vielfigurigen Gruppenkomposition sind in den Kopien oder Kopsenserien in Neapel, im Vatikan, in Venedig, in Aix-en-Provence und im Louvre<sup>54</sup> jeweils nur ein einziges Mal überliefert. Man kann also die vorauszusetzende Stilver-

lungsweise zu beobachten ist (vgl. D. Soechting a. O. [oben Anm. 35] 79f.). Ausgesprochener noch ist diese Eigenart der Ausarbeitung bei den Köpfen in Sion House (Richter II, Nr. 7 Fig. 1052. 1054. 1055) und in Rom, Kapitolisches Museum (Richter II, Nr. 3 Fig. 1043–1045), die demzufolge auch zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. kopiert worden sein dürften. Mit dem Vorbild verbindet diese Repliken nur noch die Anlage der Gesichtszüge und der rahmenden Haare.

<sup>52</sup> R. Horn und E. Boehringer a. O. (oben Anm. 13) 472 Abb. 51; Richter, Supplement, Abb. 1055 a.

<sup>53</sup> R. Horn in einem Brief vom 22. 12. 1975.

<sup>54</sup> Vgl. oben Anm. 27, Zusammenstellung der Literatur bis 1947 bei E. V. Hansen a. O. (oben Anm. 27) 312 ff.

änderung gegenüber dem Original nicht durch das Mittel der Replikenrezension belegen. Sicher ist, dass der Stil bei der Umsetzung des Bronzenvorbildes in die Marmorkopie eine gewisse Änderung erfahren hat. Wie weit diese geht, lässt sich bei der Lage der Dinge höchstens schätzen. Allerdings kann die enge stilistische Übereinstimmung der von ganz verschiedenen Fundorten stammenden Einzelfiguren des Anathems als Massstab für die Exaktheit der Kopistenarbeit gelten. Auf methodisch festerem Boden steht man, wie gesagt, bei dem in neun massgleichen Kopfrepliken und einer Umbildung in Form einer Terrakottastatue überlieferten Antisthenesporträt, und von hier aus kann man auch Rückschlüsse auf das Attalische Anthem ziehen: Die Tatsache, dass man stilistische Züge der besten Antisthenesrepliken im Giganten aus dem Attalosanthem wiederfindet, beweist, dass auch dieses ausgesprochen getreu überliefert sein muss. Damit ist die methodische Basis für einen Stilvergleich zwischen dem Giganten des Kleinen Attalischen Weihgesenks und dem Antisthenesporträt geschaffen, von dessen künstlerischer Eigenart und Aussagekraft man sich nicht nur aufgrund der allen Repliken gemeinsamen und demnach gesicherten Züge, wie G. M. A. Richter<sup>55</sup> sie knapp und treffend zusammengestellt hat, sondern auch nach dem nicht mehr in Worte zu fassenden, sondern nur noch durch eine Zusammenschau der in den drei getreuesten Repliken, den beiden vatikanischen und der pergamenischen, überlieferten Stilmerkmale eine deutliche Vorstellung machen kann.

Es erhebt sich aber noch eine andere Frage, die oben schon kurz angeschnitten wurde. Lässt die Verschiedenheit des Vorwurfs, hier der Kopf eines Philosophen, dort der eines Giganten, einen Vergleich überhaupt zu?

Das Antisthenesporträt stellt einen gegen 365 v. Chr., also rund 200 Jahre zuvor verstorbenen Philosophen dar, dessen Porträt nur aus dem inneren Wissen über sein Wesen und Werk, nicht aus der Kenntnis seiner Gesichtszüge heraus gestaltet werden konnte. Antisthenes von Athen (ca. 450/445 bis ca. 365 v. Chr.) war ein sokratischer Philosoph, der die Theorie von der Unmöglichkeit des Widerspruchs mit einer positiven Erkenntnistheorie kombinierte und sein rigoristisches ethisches Ideal der Abhärtung und des freiwilligen Ertragens aller Mühen des Lebens in einer Schrift «Herakles» dargestellt hatte<sup>56</sup>. Wegen

<sup>55</sup> Richter II, 181.

<sup>56</sup> Antisthenis Fragmenta, coll. F. Decleva Caizzi (Testi e documenti per lo studio dell'antichità 13 [1966]).

seines grossen Einflusses auf Diogenes von Sinope galt er als Begründer der kynischen Philosophie, regte aber auch Zenon zur Begründung des Stoizismus an. Bei der Gestaltung der idealen Bildniszüge dieses Mannes hat der Künstler Grundzüge und Einzelheiten der Porträts berühmter griechischer Philosophen wie Sokrates, Platon, Zenon und Epikur vor Augen gehabt, aber durch eine Wendung ins Pathetische, leidenschaftlich Bewegte und psychologisch Charakterisierende zu einem unverkennbaren Individuum umgestaltet. Die Bartform und die Grundanlage des knolligen Gesichtes erinnern an das Sokratesporträt, besonders den Typ B<sup>57</sup>, die breite Anlage des Kopfes, die Furchen auf der Stirn, der grüblerische Ausdruck sind im Platonporträt<sup>58</sup>, die zusammengeschobenen Augenbrauen bei Zenon<sup>59</sup> zu finden, beim Epikur<sup>60</sup> schliesslich ist der charakteristische, gewaltige Brauenschwung vorgebildet, dieser in scharfer Linie schräg nach aussen ansteigende und dann jäh nach unten umbrechende Grat, der die Stirn vom kräftig ausgebildeten Orbitalmuskel trennt. Dieses Charakteristikum gibt dem Philosophengesicht den wachen, scharfsinnigen, ja bohrenden Ausdruck, lässt aber auch das Leiden an der Welt erkennen, das dem Wissenden zugemessen ist. Einzigartig beim Antisthenes ist die Ausdrucksfähigkeit des zahnlosen, halboffenen Mundes mit den asymmetrisch herabgezogenen Mundwinkeln, wie ihn vor allem die Inschrifttherme zeigt. In diesem Zug scheint der Vorwurf Platons, der «eine gewisse, nicht unedle Freudlosigkeit» an Antisthenes tadelte<sup>61</sup>, Gestalt gewonnen zu haben. Nach dem Vorausgehenden könnte man den Eindruck gewinnen, dass das Antisthenesporträt nichts anderes ist als eine Kontamination, als eine Art Kretschmerscher Idealtypus<sup>62</sup>. Ein Blick auf das Porträt befreit sogleich von solchen Befürchtungen. Es ist viel zu grossartig in der Unmittelbarkeit seiner Wirkung, in der Geschlossenheit seines von innen heraus gestalteten Ausdrucks. Der Hinweis auf die vorausgehenden Porträtschöpfungen griechischer Philosophen sollte nur auf das

Problem aufmerksam machen, dem sich der Schöpfer des Antisthenesporträts gegenüber sah, als er die Aufgabe übernahm, nur aus der Kenntnis von Werk und Leben eines viele Generationen zuvor verstorbenen Philosophen, der als Schüler, Lehrer oder geistiger Ahne mit allen anderen grossen griechischen Philosophen verbunden war, dessen Bildnis zu gestalten. Der Hinweis auf dieses Problem gibt nun auch die Möglichkeit, ein *tertium comparationis* für das Werk zu finden, das mit dem Antisthenesporträt in Zusammenhang gebracht werden soll, nämlich für den Giganten aus dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk. Zunächst erscheint der dem unbefangenen Blick sich aufdrängende Vergleich methodisch undurchführbar. Auf der einen Seite steht ein geistbetonter Mensch, auf der anderen ein mythisches Urwesen, für dessen Darstellung es in der griechischen Kunst eine lange künstlerische Tradition gibt, die kurz vor der Entstehung des Kleinen Attalischen Weihgesenks in den Gigantendarstellungen des Grossen Frieses vom Pergamonaltar kulminierte<sup>63</sup>. Aber es gibt etwas auch im wissenschaftlichen Sinn Vergleichbares am Antisthenesporträt und dem Attalischen Giganten, nämlich, dass beide Werke aus einer inneren Schau des Künstlers in Auseinandersetzung mit einer spezifischen künstlerischen Tradition gestaltet werden mussten. Der Künstler ging dabei beim Giganten nicht anders vor als beim Antisthenesporträt. Er prägte nicht einen neuen Typus, sondern schuf den im Laufe der Kunstentwicklung erarbeiteten Gigantentypus durch psychologisierende Gestaltung, durch eine Konzentration auf die Ausdruckskraft der Augen- und Mundpartie und besonders der sich geradezu verströmenden Haare um. Aber der Unterschied im Vorwurf ist zu gross, als dass man hoffen dürfte, durch einen Vergleich der gesamten Gestalt weiterzukommen. Wirklich vergleichbar sind nicht die Gesichtszüge, die in einem Fall den vom Verstand beherrschten, asketischen Philosophen wiedergeben sollen, im anderen einen dumpfen und rohen Gesellen, eine barbarische Urkraft, die es wagt, sich gegen den Geist aufzulehnen; vergleichbar sind nur die Formeln und Kompositionsideen bei den Haaren, die in ihrer technischen Ausarbeitung auch die besten Vergleichsmöglichkeiten bieten. Damit können wir uns endlich einem eingehenderen Vergleich zuwenden: Charakteristisch für die Frisur des Antisthenes ist die Unterscheidung der Haare in

<sup>57</sup> Richter I, 109 ff. Abb. 483–513.

<sup>58</sup> Richter II, 164 ff. Abb. 903–975.

<sup>59</sup> Richter II, 186 ff. Abb. 1084–1105.

<sup>60</sup> Richter II, 194 ff. Abb. 1149–1206.

<sup>61</sup> So jedenfalls Schefold, Bildnisse 86 unter Bezug auf den im Wortlaut – aber ohne Stellenangabe – zitierten Satz bei Platon, Philebos 44c. Wie K. Reich mir mitteilt, wird diese Stelle allerdings heute nicht mehr auf Antisthenes bezogen.

<sup>62</sup> E. Kretschmer, Körperbau und Charakter (1921, <sup>20</sup> 1951).

<sup>63</sup> F. Vian, Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain (1951) 19 ff. Nr. 38.

einen Haarkranz aus kürzeren gekrümmten Haarflochten um das Gesicht und in die langen, in schlängelnder Bewegung übereinanderfallenden Haarlocken auf dem Schädel. Der Haarkranz um das Gesicht ist aus einzelnen Haarbüscheln verschiedener Länge aufgebaut, die nicht auf einer durchlaufenden Linie des Haaransatzes aufspriessen, sondern vor allem auf der Stirn leicht gegeneinander versetzt aus der Kopfhaut wachsen. Auf der Mitte der Stirn steht ein solcher Haarbusch im Schwung nach rechts (vom Beschauer aus). Ein zweiter, flach ansetzender links davon, die oben erwähnte «Tolle», schlägt in einer kurzen Welle über der Schläfe nach links; in die zwischen diesen beiden Lockenbüscheln klaffende Lücke ist dahinter eine längere nach hinten schwingende Locke gesetzt. Das nach rechts oben sich drehende und sichelförmig zulaufende Haarbüschel auf der Stirnmitte wird in seiner Richtung von einem zweiten dahinter aufwachsenden aufgenommen und über der Stirnecke zu einem Kreiswirbel ergänzt, die von Curtius<sup>64</sup> sogenannte «Muschellocke». An der linken Stirnecke sitzt eine lange, zu einer Welle sich ausbreitende Haarlocke, die über der Schläfe eine Brücke bildet und vor dem Ohr mit der Spitze an der Wange ausläuft. Diese grosse Locke überkreuzt eine aus der Schläfenhaut hervorwachsende, die das gleiche Motiv weiter hinten und unten noch einmal wiederholt. Auf der anderen Seite sind die einzelnen Haarbüschel, von denen das obere senkrecht aus der Schläfenhaut wächst, etwas kürzer und weniger parallel; sie schwingen eher zangenförmig gegeneinander, bilden aber ganz ähnlich übereinandergreifende Brückenbögen. Es entsteht so ein Wogen der Haarbüschel um das Gesicht, «ein wildes Gelock von Haupt- und Barthaar» (von Heintze)<sup>65</sup>, das den Eindruck einer «geradezu explosiven Kraft der Komposition» (Schuchhardt)<sup>66</sup> bewirkt. Mit den gleichen Worten könnte man auch die Gestaltung der Haarbüschel charakterisieren, die das grobe und deformierte Gesicht des Neapler Giganten umrahmen. Allerdings ist das aus den drei Büscheln über der Stirnmitte aufgebaute Motiv hier bezeichnenderweise spiegelverkehrt gebildet. Die wirbelnde Locke sitzt links, die flammende rechts (vom Beschauer aus) und die Locke, die die V-förmig klaffende Lücke schliesst, wächst dahinter auf. Die Verwandtschaft der

das Gesicht rahmenden Haare bei den beiden im Ausdruck so verschiedenartigen Figuren setzt sich mit besonderer Ähnlichkeit in den langen, sich unruhig schlängelnden, beim Antisthenes aber nicht ganz so wild wie beim Giganten bewegten Haaren auf der Schädelkalotte fort. Charakteristisch ist, dass man die einzelnen durch Rillen gesträhnten und durch Furchen voneinander getrennten Locken in ihrer Wellenbewegung vom Ansatz bis zur gekrümmten Spitze verfolgen kann. Bisweilen liegen kurze Sichellocken über den langen, aber immer wird der Ansatz der darunter hervorkommenden Locken nur eben verdeckt. Trotz der Länge der Haare ist eine sehr bewusste, fast ausgeklügelte Kalligraphie in der Führung der Strähnen nicht zu verkennen. Wie ähnlich die Haargestaltung bei anderen Werken des mittleren Hellenismus auch sein mag, eine grössere strukturelle, kompositorische und handschriftliche Ähnlichkeit als in den Haaren des Antisthenesbildnisses und des Neapler Giganten dürfte schwerlich zu finden sein.

Damit dürfte die oben ausgesprochene Gleichung mit zwei Unbekannten einer Lösung zumindest nahe gebracht sein. Die Frage war, ob das bekannte Antisthenesporträt das in der Ostienser Inschrift erwähnte Werk des Phylomachos ist, und ob das von Plinius, nat. hist. 34, 84 (Nr. 3) erwähnte Gallieranathem, an dem Phylomachos mitgearbeitet hat, das Kleine Attalische Weihgeschenk war. Da das Antisthenesporträt die gleichen stilistischen Züge zeigt wie der Gigant aus dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk, ist zu schliessen, dass ihr Schöpfer ein und dieselbe Person ist, nämlich der in der Inschrift von Ostia und bei Plinius genannte Phylomachos, ein bedeutender, von den Attaliden der Nachaltarzeit herangezogener, wahrscheinlich aus Athen stammender Künstler, von dem sich nun im Sinne der von F. Zevi<sup>67</sup> formulierten Hoffnung möglicherweise ein deutlicheres Bild gewinnen lässt. Das auszuführen ist nicht die Absicht dieses Beitrages.

Auf eine Frage sei aber noch einmal kurz eingegangen: Die notwendigerweise hypothetischen Schlussfolgerungen, die der Verfasser dieser Zeilen vor mehr als zwanzig Jahren über das von Pausanias (oben 41 Nr. 6) erwähnte pergamenische Galliergemälde als ein mögliches Werk des Bildhauers und Malers Phylomachos gezogen hatte<sup>68</sup>, sind in der Zwischenzeit durch

<sup>64</sup> L. Curtius a. O. (oben Anm. 1) 34.

<sup>65</sup> H. von Heintze, Helbig<sup>4</sup> 1, 53 Nr. 57.

<sup>66</sup> W.-H. Schuchhardt a. O. (oben Anm. 10) 184.

<sup>67</sup> F. Zevi a. O. (oben Anm. 14) 114.

<sup>68</sup> Andreae a. O. (oben Anm. 20) 80 ff.



verschiedene Beobachtungen weiter gestützt worden<sup>69</sup>. Von grosser Wichtigkeit für das Problem ist die Datierung des Phromachos in die Regierungszeit des späten Eumenes II. und des Attalos II., die nunmehr gesichert scheint. Ob es überhaupt einen älteren Phromachos gegeben hat, wie ich früher im Rahmen der *communis opinio* anzunehmen bereit war<sup>70</sup>, erscheint mir nunmehr als zweifelhaft, denn bei einer ungezwungenen Interpretation der Schriftquellen lassen sich alle Erwähnungen des Phromachos auf ein und dieselbe Künstlerpersönlichkeit beziehen, die damit für die Erforschung der hellenistischen Kunst eine ganz besondere Bedeutung bekommt.

Bei der Beurteilung des dem Phromachos zugewiesenen, rekonstruierten Gallierschlachtgemäldes von Pergamon hatte der Verfasser<sup>71</sup> als künstlerische Absicht des Malers eine «Neubelebung vorgegebener Motive und Vollendung der in ihnen liegenden Möglichkeiten» zu erkennen geglaubt. Mit den gleichen Worten, mit denen die Bewegungsstudien der Kämpfer in diesem Gemälde bewertet wurden, könnte man auch die Lockenformationen beim Antisthenes und beim Neapler Giganten als kunstvolle, verwickelte, brillante Variationen bezeichnen, die etwas Ausgeklügeltes haben. Die Verwandtschaft geht über das Motivische hinaus, sie ist strukturell. Man kann die Ähnlichkeit der Anordnung des Haarkranzes beim Antisthenes und beim Neapler Giganten nicht als Plagiat abtun, dazu ist die Abwandlung künstlerisch viel zu sicher. Ein Künstler, der den Antisthenes schaffen kann, hat es nicht nötig, beim Schöpfer des Giganten «abzuschauen» und umgekehrt. Eher scheint es möglich zu sein, dass Phromachos, den die Ostienser Inschrift als Schöpfer des Antisthenesbildnisses erweist, dem Philosophen, auf den sich die wichtigsten philosophischen Doktrinen der Zeit beriefen, etwas «Gigantisches» geben wollte und deshalb auf die Gigantenfrisur zurückgriff, die aber nur er selbst so abwandeln konnte, dass sie eben nicht als Plagiat wirkte. Das würde bedeuten, dass das Philosophenporträt erst nach dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk, das heisst jedenfalls nach 159 v. Chr., entstanden ist. Auch das ist möglich, aber diese Argumentation führt zu weit in das Feld der Spekulation, und es genüge, hier die Datierung des Antisthenes-

porträts in die Zeit nicht vor, sondern nach der Entstehung des Grossen Altares von Pergamon und den Zusammenhang mit dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk zur Diskussion zu stellen.

### Nachtrag

F. Coarelli (in: I Galli e l'Italia, Katalog der Ausstellung Rom 1978, 233) hat die Aussage des Plinius, nat. hist. 34, 86, Nero habe die berühmtesten aller im 34. Buch aufgeführten Werke nach Rom gebracht, speziell auf die kurz zuvor erwähnten pergamenischen Gallieranatheme bezogen. Obgleich dies keineswegs zwingend ist, wäre doch der Einwand möglich, Pausanias könne nicht das mit dem Namen des Phromachos verbundene Gallieranathem um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. auf der Akropolis von Athen gesehen haben, wenn Nero es nach Rom verschleppt und Vespasian es im Templum Pacis aufgestellt hatte – es sei denn, bei dem nach Rom verschleppten Werk habe es sich um eine in Pergamon aufgestellte Werkstattreplik gehandelt. Eine solche Zweitausfertigung für Pergamon hatte schon G. Lippold (Kopien und Umbildungen griechischer Statuen [1923] 112) erschlossen, und A. Schober (Zu dem Weihgeschenke eines Attalos in Athen, RM 54, 1939, 95f.; ders., Die Kunst von Pergamon [1951] 122 ff.) und H. Kähler (Der Grosse Fries von Pergamon [1948] 146 Anm. 123 ff.) hatten weitere Argumente dafür beigebracht. Die These von Coarelli könnte also nur dann als bedingter Einwand gegen die hier vorgetragenen Schlüsse gelten, wenn zu beweisen wäre, dass Nero wirklich das von Plinius erwähnte Werk nach Rom verschleppt hat und dass es, davon abgesehen, eine Zweitausfertigung des Werkes in Pergamon nicht gab.

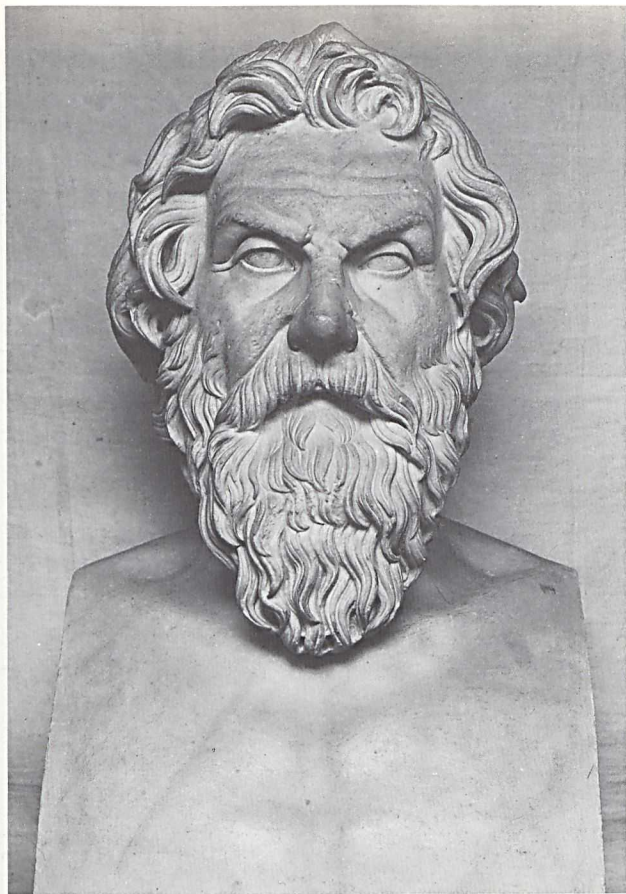
### TAFELVERZEICHNIS

- |               |   |
|---------------|---|
| Taf. 12, 1    | Porträtkopf des Antisthenes. Rom, Vatikan, Galleria Geografica. Phot. Mus. XXXII.58.13.                     |
| Taf. 12, 2    | Kopf des Giganten aus dem Kleinen Attalischen Weihgeschenk. Neapel, Museo Nazionale. Phot. DAI Rom 36.1155. |
| Taf. 12, 3, 4 | Inschripherme des Antisthenes. Rom, Vatikan, Sala delle Muse. Phot. DAI Rom 34.59 und Phot. Mus. XXX.22.25. |
| Taf. 13, 1    | Siehe Taf. 12, 1. Phot. Mus. XXXII.57.33.   |
| Taf. 13, 2    | Siehe Taf. 12, 2. Phot. DAI Rom 36.1151.  |
| Taf. 13, 3    | Siehe Taf. 12, 3, 4. Phot. Mus. XXX.22.26.  |
| Taf. 13, 4    | Siehe Taf. 12, 2. Phot. Bernard Andreae.  |
| Taf. 13, 5    | Siehe Taf. 12, 1. Phot. Mus. XXXII.125.22.  |

<sup>69</sup> B. Andreae, *Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani*, RendPontAcc 41, 1968–69, 145 ff.

<sup>70</sup> B. Andreae a. O. (oben Anm. 20) 82.

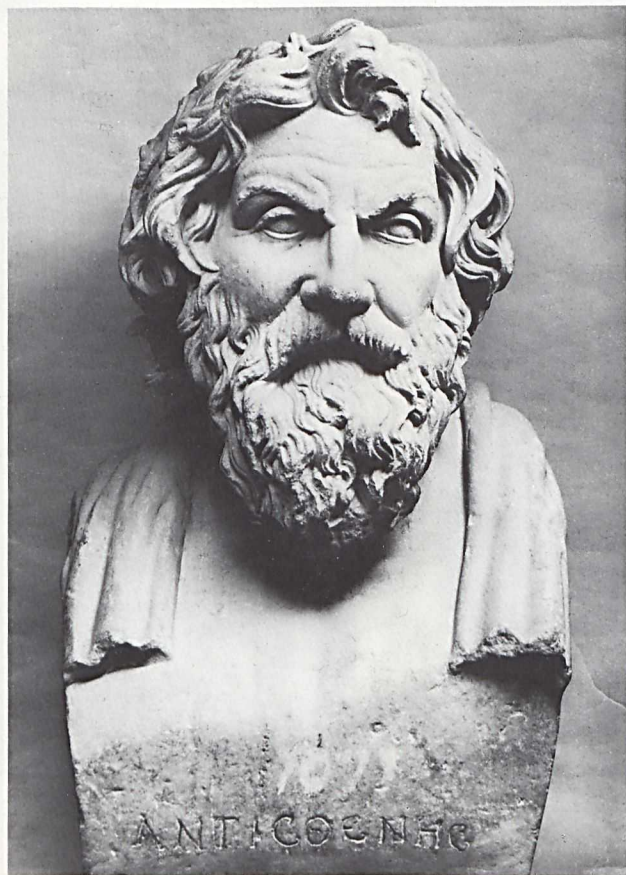
<sup>71</sup> B. Andreae a. O. (oben Anm. 20) 75.



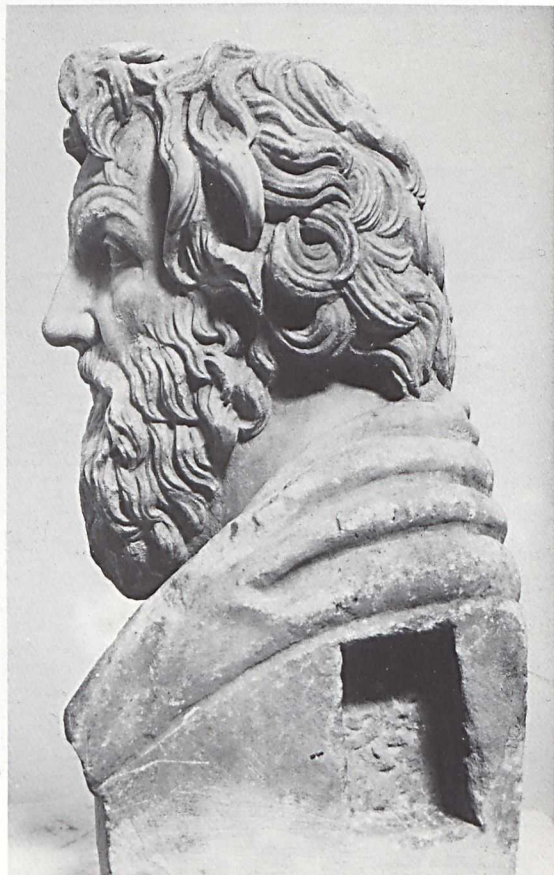
1



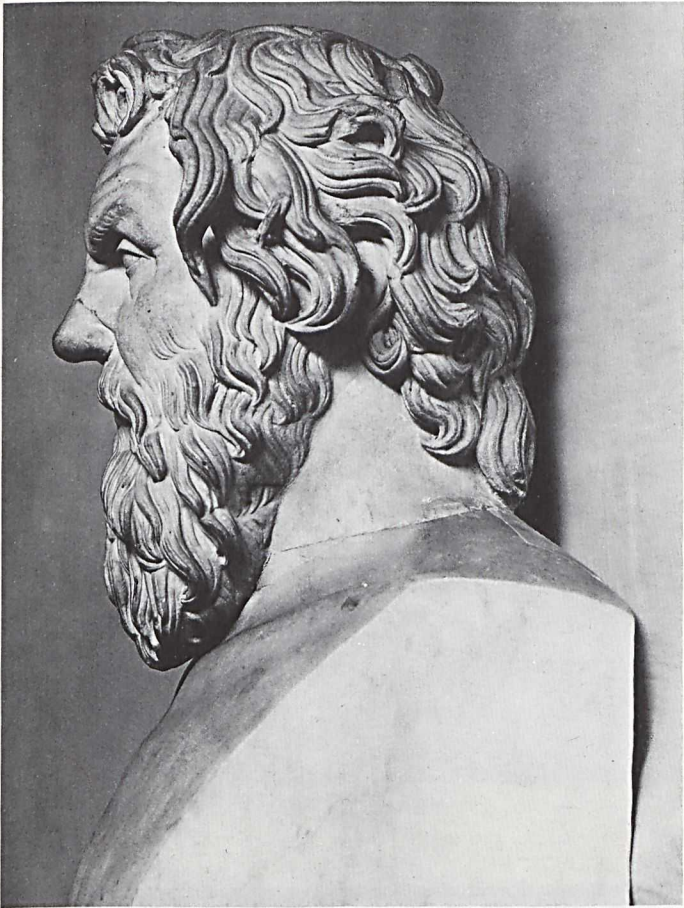
2



3



4



I



2



3



4



5