

## *Die römischen Kopien in Marmor nach griechischen Meisterwerken in Bronze als Ausdruck der römischen Kultur*

Als die Kaiserin Livia nach dem Tode des Augustus eine Statue ihres Mannes in ihrer Villa *ad gallinas albas* bei Primaporta aufstellen wollte, wählte sie als Vorbild<sup>1</sup> ein bedeutendes Werk. Wie Sandro Stucchi<sup>2</sup> wahrscheinlich machen konnte, war es die Bronzestatue, die nach Strabo 5, 3, 8 auf dem Grabmal des Augustus stand. Livia bestellte nicht einen verkleinerten Nachguß in Bronze, was zweifellos das einfachste gewesen wäre, sondern wählte den technisch sehr viel komplizierteren Weg, eine genaue ebenfalls verkleinerte Kopie des Vorbildes in Marmor anfertigen zu lassen. Auch wenn der Materialwert des Marmors geringer war als der der Bronze, so waren Marmorkopien wegen der hochspezialisierten Arbeit und wegen der Transportkosten doch wesentlich kostspieliger. Aus den Berechnungen von Duncan-Jones<sup>3</sup> wissen wir, daß der Arbeitsanteil an einer Bronzestatue im Verhältnis zum Material nur 42-48% betrug im Gegensatz zu 90% beim Marmor.

Der Marmor hatte allerdings außer der hellen, strahlenden Farbe, die dem Inkarnat ähnelte, den Vorteil, daß man ihn farbig fassen konnte. Am Augustus von Primaporta sind noch zahlreiche Farbspuren festgestellt worden<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> H. JUCKER, »Hefte des archäologischen Seminars der Universität Bern« 3, 1977, 16 ff.; P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 192-195; J. POLLINI, *The Findspot of the Statue of Augustus from Primaporta*, »BullCom« 92, 1987/8 (1989) 103-108; *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellung Berlin (1989) 386 f. Kat. 215 (HÖLSCHER).

<sup>2</sup> In einer Adunanz des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom am 22. April 1989. Der Text des Vortrages soll in einem der nächsten Bände der Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung erscheinen.

<sup>3</sup> R. DUNCAN-JONES, *The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies*<sup>2</sup> (1982) 126.

<sup>4</sup> H. KÄHLER, *Die Augustusstatue von Primaporta*, »Monumenta Artis Romanae« 1 (1959) 15 f.

Auch wenn Strabo nicht überliefert hätte, daß das Original aus Bronze war, könnte man es der Statue selbst ablesen, bei der die Rückseite nicht ausgearbeitet war, wie man dies beim Original voraussetzen muß. Ausgeführt wurde in der Kopie nur der eine Flügel einer Siegesgöttin. Der Delphin mit dem Kind dient als Stütze für den Marmor.

Der Bronzenachguß eines griechischen Originals geht ebenso wie eine Marmorkopie von einem Gipsabguß aus. Dieser wurde mit dem Dreipunktverfahren auf den Marmorblock übertragen. Ein ungeheuer kompliziertes und langwieriges Verfahren<sup>5</sup>.

Viel einfacher war es, die Form unmittelbar als Gußform zu verwenden, wie man es zum Beispiel beim Schaber von Ephesos in Wien getan hat. Hier wurden Nähte der sogenannten Kaltarbeit, bei der Gußblasen in der Bronze nach dem Guß ausgebessert wurden, mit abgeformt<sup>6</sup>.

Trotzdem schmückten die römischen Kaiser ihre Villen und Paläste nicht mit Bronzenachgüssen, sondern mit Marmorkopien. Das Musterbeispiel ist die Villa des Tiberius bei Sperlonga mit ihren großen Figurengruppen aus Marmor. Man kann in jedem einzelnen Fall nachweisen, daß die griechischen Originale, die den großen Gruppenkompositionen von Sperlonga zugrundeliegen, aus Bronze bestanden<sup>7</sup>.

Wir wissen noch nicht, wo die Bronzeoriginale in Griechenland standen, vielleicht in den Höhlenheiligtümern auf Rhodos<sup>8</sup>. Andere vielleicht auf den öffentlichen Plätzen von Pergamon, wie Bernhard Schweitzer dies für die berühmte Pasquino-Gruppe wahrscheinlich gemacht hat<sup>9</sup>.

Diese Gruppe hat in Sperlonga einen Bedeutungswandel erfahren. Sie stellt hier nicht Menelaos mit der Leiche des Patroklos dar, sondern Odysseus mit dem Leichnam Achills<sup>10</sup>. Die Veränderung des Bronzeoriginals in der Marmorkopie beschränkt sich auf die Darstellung der durchschossenen Achillessehne.

Bei der Palladionraubgruppe<sup>11</sup> sieht man die Umsetzung des Bron-

<sup>5</sup> H. SCHNITTENHEHN, *Das Punktieren*<sup>3</sup> (1920); D. BOSCHUNG - M. PFANNER, *Antike Bildhauertechnik. Vier Beispiele in der Müncher Glyptothek*, »MjJb« 39, 1988, 7 ff.; M. PFANNER, *Über das Herstellen von Porträts*, »JdI« 104, 1989, 157-257.

<sup>6</sup> E. POCHMARSKI, *Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Schabers von Ephesos*, in: *Griechische und römische Statuetten und Großbronzen*, Akten der 9. Tagung über antike Bronzen 21.-25. April 1986 in Wien, herausgegeben von K. GESCHWANTLER und A. BERNHARD-WALCHER, 74-81.

<sup>7</sup> B. ANDREA, *Plinius und der Laokoon*, »Trierer Winkelmannsprogramm« 8, 1986, 6 f. mit Anm. 21-24.

<sup>8</sup> B. ANDREA, *Laokoon und die Gründung Roms* (1988) 117.

<sup>9</sup> B. SCHWEITZER, *Das Original der sogenannten Pasquino-Gruppe*, »Abh. Sächsische Ak.« 63 Nr. 4 (1936).

<sup>10</sup> B. ANDREA, »Apl« 14, 1974, 87 ff.

<sup>11</sup> Ebenda 95 ff.

zeoriginals in eine Marmorkopie besonders deutlich. In den Haaren des Diomedes sind die Meßpunkte des Dreipunktverfahrens stehen geblieben.

Odysseus, der bei der plötzlichen Bewegung des Palladions zurückfährt<sup>12</sup>, ist in zwei weiteren Repliken<sup>13</sup> bekannt. Bei der einen aus der Via Margutta in Rom<sup>14</sup> sitzt die Stütze auf der Brustwarze. Bei der anderen, im Palazzo Mattei<sup>15</sup> sitzt sie über der Brustwarze, in Sperlonga<sup>16</sup> unter der Brustwarze. Das Bronzeoriginal hatte also keine Stütze, sondern jeder der drei Kopisten mußte bei der Umsetzung in Marmor eine Stütze hinzufügen, die jeder an die ihm bequemste Stelle setzte.

Nicht weniger deutlich ist die Abhängigkeit von einem Bronzeoriginal bei der erstaunlichen Skylla-Gruppe<sup>17</sup>. Das Bronzeoriginal wird in zahlreichen byzantinischen Schriftquellen beschrieben. Die frei aus dem Marmor herausgearbeiteten Gliedmaßen der Figuren sind durch ein Netz von Stützen gesichert.

Ein Meisterwerk der Kunst, große Bronzestaturen in Marmor zu kopieren, ist die Polyphemgruppe von Sperlonga<sup>18</sup>. Man muß sich klarmachen, wie schwierig es war, den längen Pfahl aus einzelnen Abschnitten zusammenzufügen, die mit den verschiedenen Figuren aus einem Stück gearbeitet waren. Man mußte die schweren, durch Stützen gesicherten Figuren millimetergenau ineinanderfügen.

Die Marmorarbeit beim Odysseus von Sperlonga gehört zum Feinsten, was in dieser Technik jemals geleistet wurde. Man nahm dafür in Kauf, daß die abgestreckten Arme und Beine der Figuren durch lange vierkantige Stützen mit dem Körper verbunden werden mußten.

Auch der Neffe und zweite Nachfolger des Tiberius, der Kaiser Claudius, ließ seinen Palast in Baia nicht mit Bronzenachgüssen, sondern mit Marmorkopien der hellenistischen Bronzeoriginalen schmücken<sup>19</sup>. In diesem Fall ist ein Deckenmosaik im Goldenen Haus des Kaisers Nero erhalten, das die originale Bronzegruppe mit den Metallfarben und den Glanzlichtern auf der polierten Oberfläche wiedergibt<sup>20</sup>. Hier wird offen-

<sup>12</sup> V. M. STROCKA, *Sepulchral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen*, »MarbWPr« 1984, 207.

<sup>13</sup> B. ANDREAE, »API« 14, 1974, 96 ff.

<sup>14</sup> Ebenda 96, Kat. 4. 2. 1, Rom, Museo Nazionale Romano.

<sup>15</sup> Ebenda 98 f., Kat. 4. 2. 2, Rom, Palazzo Mattei.

<sup>16</sup> Ebenda 39, Kat. 4. 1. 2.

<sup>17</sup> B. ANDREAE - B. CONTICELLO, *Skylla und Charybdis*, AbhMainz 1987.

<sup>18</sup> B. ANDREAE, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*<sup>2</sup> (1984) 138-154.

<sup>19</sup> B. ANDREAE, in: VERSCHIEDENE AUTOREN, *Baia. Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio* (1983) 49-66.

<sup>20</sup> »EAA« VI (1965) 854, Farbtafel unten; B. ANDREAE, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*<sup>2</sup> (1984) 92 ff.

sichtlich, warum die Römer den Marmor mit seiner Farbe des Inkarnates und seiner sensitiven Oberfläche bevorzugt haben.

Die Hände, die den Becher halten, oder in das weiche Leder des Weinschlauches greifen, scheinen zu leben.

Die Vorliebe für Marmor war nicht auf die julisch-claudischen Kaiser beschränkt. Domitian ließ für seine Villa beim Monte Circeo nicht einen Bronzenachguß des Apollo Parnopios von Phidias anfertigen, der den Bronzen von Riace verwandt ist, sondern er bestellte eine Marmorkopie, den berühmten Kasseler Apoll<sup>21</sup>.

Aus dem gleichen Kreis des Phidias stammen auch die Marmorkopien einer klassischen Bronzestatue am Euripus des Canopus-Tales der Villa Hadriana<sup>22</sup>. Die Villa war mit Tausenden von Marmorstatuen, Kopien griechischer Meisterwerke in Bronze geschmückt<sup>23</sup>. Man hat nicht die Spur einer Bronzeskulptur gefunden.

In der Villa Hadriana gab es auch eine Marmorkopie der Polyphem-Gruppe von Sperlonga, von der nur die Köpfe der Odysseusgefährten erhalten blieben<sup>24</sup>. Man kann hier das Fortschreiten der Stilentwicklung bei Kopien der frühen und der mittleren Kaiserzeit studieren<sup>25</sup>.

Die Kopien von Sperlonga wurden von Meistern angefertigt, die Plinius<sup>26</sup> als *summi artifices* bezeichnet. Sie haben ihr Werk signiert. Es sind Athanadoros, Hagesandros und Polydoros von Rhodos, und sie schreiben unbekümmert darum, daß sie die großartige Gruppenkomposition nicht erfunden, sondern nur aus Marmor gehauen haben:

ἐποίησαν, »Sie haben es gemacht!«

Dieselben Marmorvirtuosen haben auch die Laokoon-Gruppe gemeißelt<sup>27</sup>. Bei der Umsetzung des Bronzeoriginals in Marmor haben sie sehr geschickt die Schlangenwindungen, die *mirabiles nexus draconum* zur Verstrebung der marmornen Glieder benutzt, mußten aber als Stütze für den frei herausgearbeiteten älteren Sohn den säulenhaft stehenden Marmorantel hinzufügen<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> E. SCHMIDT, *Der Kasseler Apollo und seine Repliken*, »ApI« 5, 1966, 10.

<sup>22</sup> E. BERGER, *Der Krieger aus der Villa Hadriana*, »RM« 65, 1958, 6 ff.; E. MINAKARAN-HIESGEN, *Zum 'Krieger' in Tivoli*, in: *Tainia*. R. Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978 *dargebracht* (1980) 181-195, Abb. Taf.

<sup>23</sup> J. RÄDER, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (1983).

<sup>24</sup> B. ANDRÉAE, »ApI« 14, 1974, 65 ff. Kat. 1.2.1 - 1.2.3.

<sup>25</sup> DERS., *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*<sup>2</sup> (1984) 134 f.

<sup>26</sup> Plinius, *nat. hist.* 36, 37.

<sup>27</sup> B. ANDRÉAE, *Laokoon und die Gründung Roms* (1988).

<sup>28</sup> B. ANDRÉAE, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*<sup>2</sup> (1984) 194.

Die Vorliebe der Römer für Marmorskulpturen ist evident, doch war bisher keine explizite Äußerung darüber bekannt. Ich glaube nun, daß ein solches Bekenntnis der Römer zu ihrer Vorliebe für Marmor in dem berühmten Pliniuszitat über die Laokoon-Gruppe enthalten ist<sup>29</sup>. Plinius, *Naturalis Historia* 36, 37 sagt, die Laokoon-Gruppe im Vatikan sei als Werk allen in Malerei und Bronzezug vorzuziehen. »Aus einer Marmorart machten ihn und die Kinder und die wunderbaren Schlangenwindungen die Spitzenkünstler Athanadoros, Hagesandros und Polydoros von Rhodos«. Ich deute diesen Satz so, daß Plinius sagen will, die Ausführung des Laokoon in Marmor ist einer in Malerei oder in Bronze vorzuziehen, wie man sie in Pompeji<sup>30</sup> oder im Bronzenachguß von Fontainebleau<sup>31</sup> kennt.

Doch ein Meister der lateinischen Philologie, Otto Zwierlein, hat diese Interpretation soeben in der Festschrift Himmelmann zurückgewiesen<sup>32</sup>. Ich bin deshalb sehr dankbar, daß ich diese Frage dem wohl kompetentesten Gremium, nämlich diesem Kongreß der gesamten Altertumswissenschaften vorlegen darf.

Meine Interpretation geht davon aus, daß das Wort *statuaria ars* bei Plinius immer die Technik des Bronzezugusses bedeutet. Er verwendet das Wort außer an der umstrittenen Stellen zehn Mal<sup>33</sup>. Sieben Mal<sup>34</sup> bedeutet es unbestrittenermaßen Bronzezug. An zwei Stellen<sup>35</sup>, die ich Ihnen vervielfältigt habe, will Otto Zwierlein<sup>36</sup> es als Standbildkunst verstehen, an einer dritten Stelle<sup>37</sup>, so meint er, könne man nicht entscheiden, ob ein Bildhauer oder Erzgießer gemeint sei.

Für einen Archäologen ist die Entscheidung jedoch eindeutig, in den beiden ersten Fällen leicht, im dritten hingegen umständlich aber nicht weniger eindeutig.

Die erste Stelle<sup>38</sup> muß übersetzt werden:

<sup>29</sup> Plinius, *nat.* 36, 37.

<sup>30</sup> B. ANDREAE, *Laokoon und die Gründung Roms* (1988) Abb. 2.

<sup>31</sup> *Ebenda*, Abb. 37.

<sup>32</sup> O. ZWIERLEIN, *Plinius über den Laokoon*, in: *Festschrift N. Himmelmann* (1989) 433-443; vgl. B. ANDREAE, *Eine weniger elegante Lösung. Noch einmal zu Plinius, Naturalis Historia 36, 37.* -RM- 96, 1989, 433 ff.

<sup>33</sup> B. ANDREAE, *Plinius und der Laokoon*, »8. Trierer Winckelmanns-programm« (1986) 10.

<sup>34</sup> Plinius, *nat.* 34,33; 34,35; 34,65; 34,97; 35,15; 36,20; 36,42.

<sup>35</sup> Plinius, *nat.* 35,156; 35,54.

<sup>36</sup> ZWIERLEIN a.O. 441.

<sup>37</sup> Plinius, *nat.* 35,146.

<sup>38</sup> Plinius, *nat.* 35,156: qui (sc. Pasiteles) plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit.

»Pasiteles bezeichnet das Modellieren in Gips als Mutter der Treibarbeit, des Gießens und des Meißelns«.

Es gibt nämlich nur diese drei Techniken der Umsetzung eines Gipsmodells in ein dauerhaftes Material.

Der zweite Fall ist etwas schwieriger. Plinius<sup>39</sup> sagt:

»In diesem Fall haben die Griechen keine Sorgfalt walten lassen, als sie die Maler erst viele Olympiaden nach den statuarios und toreutas rühmten, nämlich in der neunzigsten, während doch Phidias selbst anfangs Maler gewesen sein soll«.

Der Satz wird klar, wenn man *naturalis historia* 34, 54 und 34, 56<sup>40</sup> hinzuzieht.

Phidias hat die *Toreutice* so erfunden, wie Polyklet sie vollendet hat.

Toreutice muß also etwas sein, was Phidias und Polyklet gemeinsam hatten, und was vor Phidias noch nicht geübt wurde. Dies war das Treiben in Edelmetall, das Phidias bei den Goldelfenbeinbildern der Parthenos<sup>41</sup> und des Zeus<sup>42</sup> zuerst angewandt und das Polyklet bei der Hera in Argos<sup>43</sup> vollendet hatte. Wenn Phidias und Polyklet *Toreutae* und *Statuarii* waren, heißt das, daß sie Toreuten und Erzgießer waren. Von beiden Künstlern ist nicht ein Marmorwerk überliefert.

Es ist also evident, daß Plinius auch an den beiden von Otto Zwierlein bezweifelte Stellen *statuarius* spezifisch im Sinne von Erzgießer und nicht allgemein als Standbildkünstler verwendet.

In der letzten Stelle<sup>44</sup>, die Zwierlein nicht entscheiden kann, ist von dem *statuarius* *Pyromachus* die Rede. Heißt das nun Erzgießer oder allgemein Bildhauer?

Hier muß ich etwas weiter ausholen und zeigen, wer *Pyromachus* war, wobei auch neues Licht auf unser Problem der römischen Marmorkopie von griechischen, hier speziell hellenistischen Bronzenvorbildern fällt.

*Pyromachos* muß ein hochberühmter Künstler gewesen sein, denn er wird in nicht weniger als 12 verschiedenen Schriftquellen<sup>45</sup> erwähnt, vier

<sup>39</sup> Plinius, *nat.* 35, 54: non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas, primumque olympiade LXXXX, cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur ...

<sup>40</sup> Plinius, *nat.* 34, 54: (sc. Phidias) primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur; Plinius, *nat.* 34, 56: Hic (sc. Polyclitus) ... toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.

<sup>41</sup> LIPPOLD, *Plastik* 145-147.

<sup>42</sup> E. KUNZE, *Olympia*, in: *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient* (1959) 281-294.

<sup>43</sup> LIPPOLD, *Plastik* 167.

<sup>44</sup> Plinius, *nat.* 35, 146: *Phyromachi* statuari discipuli.

<sup>45</sup> B. ANDREA, *Phyromachos-Probleme*, -31. *Ergh. RM.* (1990) 61.

Mal allein von Plinius <sup>46</sup>. Es gibt nur wenige antike Künstler, die so häufig genannt werden.

Bis vor kurzem kannte man jedoch kein Werk von ihm, bis Fausto Zevi im Jahre 1969 eine Inschrift in Ostia <sup>47</sup> fand, die beweist, daß eine der bedeutendsten antiken Porträtschöpfungen sein Werk ist, das Bildnis des Antisthenes <sup>48</sup>. Weitere Werke, die daraufhin nachgewiesen werden konnten, sind das Kleine attalische Weihgeschenk <sup>49</sup> und der Asklepios von Pergamon <sup>50</sup>.

Das Bildnis des Antisthenes ist in elf Repliken <sup>51</sup> überliefert, deren beste in Pergamon <sup>52</sup> gefunden wurde. Aus der Formgebung geht eindeutig hervor, daß das Original aus Bronze bestand. Besonders aufgrund des Stils der Haare wird man zu den beiden anderen Meisterwerken des Phromachos weitergeführt.

Das Bildnis des Antisthenes ist eine postume, ideale Porträtfassung, in der Züge der älteren Bildnisse derjenigen vier Philosophen zusammengefaßt sind, die auf den Grundsätzen der Lehre des Antisthenes aufbauen, nämlich Sokrates <sup>53</sup>, mit dem er den Gesichtsumriß, Platon <sup>54</sup>, mit dem er die Form von Stirn und Bart gemeinsam hat, Epikur <sup>55</sup>, bei dem die Brauenbögen und das kräftig geformte Orbitallid vorgebildet sind, und Zenon <sup>56</sup>, von dem er den bohrenden Gesichtsausdruck übernimmt und die über der Nasenwurzel zusammengezogenen Falten, diese nachdenklich gerunzelte Stirn. Plinius <sup>57</sup> berichtet, daß Phromachos am Kleinen attalischen Weihgeschenk mitgearbeitet hat, dieser vielfigurigen Weihung Attalos II. auf der Akropolis von Athen <sup>58</sup>. Von dem Werk, das die Kämpfe der Giganten, der Amazonen, der Perser und der Gallier in

<sup>46</sup> Plinius, *nat.* 34,51; 34,80; 34,84; 34,146.

<sup>47</sup> F. Zevi, *RendPontAcc* 42, 1969/70, 110 ff. Abb. 20.

<sup>48</sup> B. ANDREAE, *Antisthenes Philosophos-Phromachos epoiei, Eikones, Studien zum griechischen und römischen Bildnis*, Hans Jucker zum sechszigsten Geburtstag gewidmet, 12. Beih. AntK (1980) 40-48.

<sup>49</sup> B. ANDREAE, *Die Laokoon-Gruppe und die Kunst von Pergamon. Kunststück*, im Druck.

<sup>50</sup> B. ANDREAE, *Phromachos-Probleme*, 31. Ergh. RM (1990) 45-100.

<sup>51</sup> Ebenda 95 Anm. 193.

<sup>52</sup> G. DE LUCA, *AVP* XI 4 (1984) 103 Nr. 524 Taf. 20.

<sup>53</sup> I. SCHEIBLER, *Sokrates in der griechischen Bildniskunst. Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums klassischer Bildwerke*. München 1989.

<sup>54</sup> R. BOEHRINGER, *Platon. Bildnisse und Nachweise* (1935).

<sup>55</sup> R. WINKES, *The Portraiture of Epikouros*, in: *Revue des archeologues et historiens d'art de Louvain* 16, 1983, 63 ff.

<sup>56</sup> H. J. KRUSE, *Ein Beitrag zur Ikonographie des Zenon*, in: *Archäologischer Anzeiger* 1966, 386 ff.

<sup>57</sup> Plinius, *nat.* 34,84.

<sup>58</sup> B. PALMA, *Il piccolo donario di Attalo*, *Xenia* 1, 1981, 45-89.

2 Ellen hohen Bronzestatuen verherrlicht, sind Marmorkopien von zehn Figuren bekannt<sup>59</sup>. Doch bisher konnte man den Anteil des Phromachos nicht von dem der drei anderen Meister, Isigonus, Stratonikus und Antigonus trennen, die Plinius erwähnt. Wegen der Verwandtschaft zum Antisthenesporträt scheint der Gigant in Neapel<sup>60</sup> eine Erfindung des Phromachos zu sein. Besonders die Formung der Haare ist selbst bei den Kopien unmittelbar zu vergleichen. Einzelheiten wie die korkenzieherförmig aufgedrehten Haarlocken zeigen die Handschrift des Phromachos.

Besonders interessant ist es nun, die Handschrift dieses Künstlers bei einem kolossalen bärtigen Götterkopf aus Marmor in Syrakus<sup>61</sup> wiederzuentdecken. Das Motiv der drei Locken über der Stirn ist, selbst wo es seitenverkehrt auftritt, beim Antisthenes, beim Giganten und beim Kolossalkopf fast gleich. Es ist so etwas wie ein Signet des Meisters. Aber auch die Form von Schnurrbart und Bart beim Kolossalkopf und beim Giganten sind erstaunlich ähnlich. Bei beiden begegnen die gleichen charakteristischen Korkenzieherlocken des in der Mitte geteilten Bartes.

Der Kopf in Syrakus wurde als Jupiter<sup>62</sup>, Poseidon<sup>63</sup>, oder Hades<sup>64</sup> angesprochen. Unter all den hunderten römischen Köpfen von Vatergottheiten ist er der einzige von einem präzisen Stil bestimmte. Alle, die sich mit ihm beschäftigt haben, erkannten, daß er aus der pergamenischen Bildhauerschule stammt und dem Relief des großen Altares nahesteht<sup>65</sup>. Er ist aber auch anderen pergamenischen Werken nahe verwandt, wie ein Vergleich besonders der Augenpartie mit einem Kolossalkopf aus Pergamon<sup>66</sup> zeigen kann.

Der Kolossalkopf aus Syrakus gibt eine etwas frühere Stilstufe wieder. Er ist auch mit dem bärtigen Gott aus Pergamon<sup>67</sup> verwandt. Die

<sup>59</sup> M. E. zählen nur die von B. Palma, *a.O.* Kat. 1. 2. 3. 4. 6. 7. 8. 9. 10 u. 23 sicher zu den erhaltenen Kopien des Kleinen Attalischen Weihgeschenks.

<sup>60</sup> B. ANDREA, *Eikones* (s. Anm. 47) 46 ff.

<sup>61</sup> B. ANDREA, in: *Phromachos-Probleme*, -31. *Ergh. RM.* (1990) 7.

<sup>62</sup> B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica II* (1938) 143.

<sup>63</sup> J. OVERBECK, *Atlas der griechischen Kunstmythologie* (1872) Taf. 11,14; C. O. MÜLLER - F. WIESELER, *Antike Denkmäler zur griechischen Götterlehre*, 4. Ausg. von K. WERNICKE (1899) 263 Taf. 11,4; S. REINACH, *Récueil des têtes antiques ideales ou idealisées* (1903) 190 Taf. 235.

<sup>64</sup> G.V. GENTILI, *Studi e ricerche sull'anfiteatro di Siracusa*, „Palladio“ 23, 1973, 67 f.; G. PUGLIESE CARRATELLI (Hrsg.), *Sikanie* (1985) 298 (N. BONACASA - E. JOLY).

<sup>65</sup> G. LIBERTINI, *Il Regio Museo Archeologico di Siracusa* (1929) 161 Abb. 51.

<sup>66</sup> Der Kolossalkopf von der Dionysos-Terrasse, jetzt im Pergamonmuseum, stellt wahrscheinlich Attalos III. dar.

<sup>67</sup> G. HÜBNER, in: M. FILGIS - W. RADT, „AvP“ XVI (1986) 127 Taf. 47,12; B. ANDREA, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, -47. *Beih. BJB* (1989) 241; N. HIMMELMANN, *Herrscher und*

Herkunft des Syrakusaner Kopfes aus der pergamenischen Kunst ist unbestritten und sogar zu beweisen.

Der Kopf ist nämlich auf pergamenischen Münzen aus der Spätzeit der Attaliden<sup>68</sup> abgebildet, die bis in die Zeit der römischen Provinz nach 133 v. Chr. weiterlaufen. Der Umriß des ganzen Kopfes, der allerdings in Syrakus auf der Rückseite vernachlässigt ist, und vor allem eine sehr charakteristische Locke über der Schläfe zeigen es. Die Beschriftung der Münzen: *ASKLEPIOU SOTEROS* zeigt, daß es der berühmte Asklepios von Pergamon ist, den Prusias II. von Bithynien 155 v. Chr. geraubt und in sein Zeltlager vor Pergamon gebracht hatte, aber auf Drängen der Römer zurückgeben mußte<sup>69</sup>.

Der Asklepios des Phromachos war eine 3,50 m hohe Sitzstatue, die ebenfalls auf den pergamenischen Münzen<sup>70</sup> abgebildet ist und von der eine nur 27 cm hohe Nachbildung als Devotionalienkopie im Asklepieion von Pergamon gefunden wurde<sup>71</sup>.

Mit dem Kolossalkopf aus Syrakus lernen wir das Hauptwerk des Phromachos in einer römischen Marmorkopie des Kopfes nach dem Bronzeoriginal im Maßstab 1:1 kennen. Es ist nun möglich, eine Reihe von Aussagen über den berühmten Meister zu treffen. Plinius nennt ihn *statuarius* und erwähnt ihn im Buch über die Metalle, weil er Erzgießer war.

Ich kann hier nicht auf die allgemeine Bedeutung der Entdeckung des Asklepios des Phromachos in einer römischen Marmorkopie zu sprechen kommen. Auch auf die Frage, ob der Kultplatz vor dem Altar des Hieron, wo der Kopf in Syrakus gefunden wurde, vielleicht das seit langem gesuchte Asklepieion von Syrakus<sup>72</sup> war, kann ich nicht eingehen.

---

*Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*, Ausstellung Bonn 1989, 216 Kat. 8, der allerdings eher an Attalos II. denkt.

<sup>68</sup> BMC, W. WROTH, *Greek Coins of Mysia* (1892) 127 ff. Taf. 27,4; G. MACDONALD, *Cat. of Greek Coins in the Hunterian Collection II* (1901) Taf. 68,17; H. v. FRITZE, *Zur Chronologie der autonomen Prägung von Pergamon*, *Corolla Numismatica. Numismatic Essays in Honour of Barclay V. Head* (1906) 47-62; DERS., *Die Münzen von Pergamon*, *AbhBerl.* 39-41 Taf. 1,15; S. W. GROSE, *Cat. of the McClean Collection of Greek Coins III* (1929) 246, 14.15; *Sylloge nummorum graecorum Deutschland, Sammlung V. Aulock*, Mysien (1957) 1371. 1372; STEWART, *Attika* 16 Taf. 7d. *Sylloge nummorum graecorum Deutschland*, Universität Göttingen, Mysien (1989) 2410-2415. – Wie M. Radnoti-Alföldi mir freundlicherweise mitteilt, sind die Münzen nach übereinstimmender Meinung der Numismatiker nach 133 v. Chr. geprägt worden. Allerdings setzte der beste Kenner dieser Münzen, H. v. FRITZE (1906), alle Kupferprägungen vor 133 v. Chr. an, was auch ich für wahrscheinlich halten möchte.

<sup>69</sup> Polybios, 32,15; Diodor, 31,35; Appian, *Römische Geschichte*, Mithradates-Buch 3.

<sup>70</sup> B. ANDREA E. u. a. *Phromachos-Probleme* (1990) taf. 37,4-6.

<sup>71</sup> *Ebenda* Taf. 14-16.

<sup>72</sup> *Ebenda* 46 Anm. 5.

Asklepieia sind Hofheiligtümer<sup>73</sup>. Es ist aber wegen der kolossalen Größe des Kopfes in Syrakus unwahrscheinlich, daß der Asklepios des Phyromachos in dem viel zu kleinen hellenistischen Tempel im Asklepieion von Pergamon stand<sup>74</sup>. Ein fast unglaubliches Zusammentreffen in der Wissenschaftsgeschichte ist es, daß just in dem Augenblick, in dem man die Benennung des Kopfes in Syrakus wahrscheinlich machen konnte, Ernst-Ludwig Schwandner<sup>75</sup> in Pergamon die Fragmente eines monumentalen, inschriftlich als solchen bezeichneten Asklepiostempels fand, der gegen 150 v. Chr. in das Attalosgymnasium verbaut wurde. Es müssen die Reste des 156 v. Chr. zerstörten Asklepiostempels sein, der groß genug war, für das Kolossalbild. Das alles muß an anderer Stelle<sup>76</sup> ausgeführt werden.

Hier kommt es darauf an, ein Fazit über unsere Frage nach der Bedeutung von *statuarius* bei Plinius zu ziehen. Es hat sich gezeigt, daß Plinius das Wort nur im Zusammenhang mit der Technik des Bronzegusses verwendet.

Auch die letzte strittige Stelle *nat. hist.* 35, 146 *Phyromachi statuari discipuli* ist in diesem Sinn entschieden. Plinius wollte nicht sagen, daß der Laokoon dem Doryphoros des Polyklet und der Venus des Praxiteles vorzuziehen sei, sondern daß das Werk *ex uno lapide*, d.h. aus Marmor, vor solchen Darstellungen in Malerei und Erzguß den Vorrang verdiene. Plinius wird damit zum Kronzeugen für das erstaunliche Phänomen der massenhaften Herstellung von Marmorkopien nach griechischen Bronzeoriginalen als Ausdruck der römischen Kultur, die sich die griechischen Meisterwerke nicht nur aneignen, sondern durch Umsetzung in den die Römer stärker ansprechenden Marmor in die eigene Erlebniswelt und Kultur einführen will. Die offizielle Statue des Augustus auf seinem Grabmal mußte nach griechischem Vorbild aus Bronze sein. Livia hingegen durfte ihrem Geschmack folgen. Sie zog, wie Plinius, ein *opus ex uno lapide* vor. Das liegt auf der gleichen Linie wie die Stadt aus Marmor, in die Augustus Rom verwandelt hatte<sup>77</sup>.

BERNARD ANDREAЕ

<sup>73</sup> F. FELTEN, *Heiligtümer oder Märkte?*, »AntK« 26, 1983, 84-105.

<sup>74</sup> O. ZIEGENAUS, »AvP« XI 2, Taf. 24 (Grundriß), Taf. 92.93 (Aufriß).

<sup>75</sup> E. L. SCHWANDNER, in: B. ANDREAЕ u.a., *Phyromachos-Probleme*, »Ergh. RM« 31, 1990.

<sup>76</sup> Ebenda 43. 84-89.

<sup>77</sup> Sueton, *Augustus* 28; P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 319; *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellung Berlin 1988, 93 (v. Hesberg).

Abstract

*Comment s'explique t-il que dans le monde romain et dans sa culture – le fait bien connu – dominaient de façon absolue les statues en marbre, surtout elles qui étaient des copies des chef-d'oeuvres de la sculpture grecque, coulés en bronze? La réponse nous en est donnée dans le célèbre jugement que Pline Ancien porte sur Laocoon, Nat 36, 37; ce passage, cependant, a été interprété de façon erronée, à partir de la première traduction dans une langue moderne, par Cristoforo Landino en 1478. Or, sous le terme «statuaria ars» Pline entend toujours, toutes le dix fois qu'il en parle, la technique de la fonte du bronze; il exprime ainsi de manière très nette ce que tous les Romains éprouvaient en préférant au bronze dur et brillant le marbre avec sa surface sensitive et donnant l'air d'une carnation.*