

*N*ec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praefendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consili sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.

I

Salvatore Settis¹ hat ein neues Kapitel der Beschäftigung mit dem Laokoon aufgeschlagen, als er nebenbei auf die unerhört einfache, aber bisher noch nicht ausdrücklich bemerkte Tatsache aufmerksam machte, daß Plinius, *nat.* 36, 37, sich in dem bekannten Satz über den Laokoon auf die kurz zuvor, *nat.* 36, 15, getroffene Unterscheidung zwischen der Skulptur in Marmor und den anderen *artes*, nämlich *pictura* und *statuaria ars* bezieht. Plinius setzt dabei stillschweigend seine eigene, auf naturwissenschaftlichen Kriterien beruhende Einteilung der von ihm behandelten Kunstwerke in solche aus Erden², das heißt Farben, also *pictura*, im 35. Buch, solche aus Erzen, genauer Bronze, das heißt *statuariae artis*, im 34. Buch und solche aus Stein beziehungsweise Marmor, das heißt *ex uno lapide*, im 36. Buch voraus. Danach kann kein Zweifel³ mehr daran sein, daß der Begriff *statuaria ars* bei Plinius immer die Technik des Bronzegusses bezeichnet. Man kann deshalb den Umstand, daß damit wirklich ein neues Kapitel der Laokoonforschung aufgeschlagen ist, auch als den Schlußpunkt einer Diskussion ansehen, die durch Divergenzen zur Konvergenz führt. Ich möchte dies an einer erneuten, auch mir selbst letzte Klarheit verschaffenden Betrachtung des offenbar doch sehr schwierigen Satzes aufzeigen.

Löst man die auf die wichtigste Aussage beschränkte Phrase: *Sicut in Laocoonte...*, *opus omnibus et picturae et statuariae artis praefendum*, aus dem Zusammenhang, so erscheint eine Übersetzung ins Deutsche, auch wenn man die nunmehr gesicherte Bedeutung von *statuaria ars* voraussetzt, im Grunde einfach: "...wie beim Laokoon..., ein Werk, das allen (Werken) der Malerei und der Bronzetechnik vorzuziehen ist." So übersetzt ihn, in der italienischen Entsprechung, auch S. Settis und

¹ S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999, 41–50, besonders 44 Anm. 7.

² Erden ist kein in der modernen Geologie verwendeter Begriff, sondern stammt aus einer älteren begriffsgeschichtlichen Tradition, in der frei in der Natur vorkommende Oxyde von Erdmetallen als Erden bezeichnet wurden. Die meisten Pigmente wurden im Altertum aus solchen Erden gewonnen.

³ Ein solcher Zweifel war sogar an einer höchst autoritativen Stelle, nämlich in der jüngsten deutschen Übersetzung der *Naturalis Historia* erhoben worden, vgl. unten Anm. 10.

erklärt dazu⁴, daß die knappe, dichte Beschreibung des Laokoon, die Anspielung auf die technische Fertigkeit (*ex uno lapide*), die gegenwärtige Aufbewahrung im Palast des Titus und schließlich die Bezeichnung der Bildhauer als *summi artifices* die Funktion haben, den Laokoon zum größten *exemplum* der *marmoris gloriae* zu machen, das man in Rom sehen kann, so daß die Skulpturengruppe eben deshalb jedem anderen Werk in Malerei oder Bronze vorzuziehen ist. Diese italienische Übersetzung ist das Ergebnis einer sehr geistreichen Interpretation, deren Bedeutung man auch dann nicht verkennt⁵, wenn man letztendlich zu einem anderen Schluß kommt. Denn wie selbstverständlich sich der Satz auch immer liest, so stutzt man doch schon bei kurzem Nachdenken. Was soll das denn genau bedeuten? Ist der Laokoon nun allen Werken oder nur denen in Malerei und Bronzeuß vorzuziehen? Es bleibt nämlich die entscheidende Frage offen, ob dieses vorzügliche Werk auch allen anderen Werken aus Marmor vorzuziehen sei. Wenn diese sich unweigerlich aufdrängende Frage unbeantwortet bleibt, sollte man dann nicht annehmen, daß sie gar nicht im Blickfeld des Plinius war? Es wäre ja auch sehr merkwürdig, wenn Plinius die ihm in den Mund gelegte Behauptung, der Laokoon sei allen anderen Kunstwerken vorzuziehen, mit dem Eingeständnis eröffnet hätte, daß die Bildhauer, die ihn aus Marmor gemacht haben, schlichtweg nicht berühmt waren. So jedenfalls steht es in dem ziemlich verschlungenen Gedankengang, mit dem Plinius den Absatz über den Laokoon einleitet.

Dieser Absatz steht am Ende der langen Aufzählungen griechischer Maler, Bronzegießer und Marmorbildhauer, die der Polyhistor nicht etwa an und für sich, sondern unter den jeweiligen Materialien Erden, Erze, Steine gegeben hatte. Bei seiner Aufzählung kommt Plinius am Ende der Reihe der Marmorbildhauer darauf zu sprechen, daß es außer den zuvor behandelten noch einige Meister gibt, denen der Ruhm trotz besonderer Werke, *operibus eximiis*, vorenthalten wird, weil sie in Werkstattgemeinschaft arbeiteten. Es kann nämlich nicht einer allein den Ruhm, *gloriam*, in Anspruch nehmen, und es können nicht mehrere in gleicher Weise genannt

⁴ *Op. cit.* (Anm. 1), 43-45.

⁵ B. ANDREAE, *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer Betrachter hellenistischer Plastik*, Mainz, 1998, 293-294 Anm. zu Seite 268. Hier wird schon hervorgehoben, daß auch die Erklärung der Begriffe *de consili sententia* und *ex uno lapide* in den Anexen des Buches von SETTIS, S. 78 und 79ff., auf die ich hier nicht näher eingehen kann, sehr wichtig ist. Wenn *de consili sententia* nur und ausschließlich "nach gemeinsamer Übereinkunft" heißen sollte, so kann der Begriff nicht für eine Entstehung der Laokoongruppe unter Tiberius in Anspruch genommen werden. Es folgert daraus aber nicht, daß die Laokoongruppe ein Original ist, sondern nur, daß die drei Rhodier sich darüber geeinigt haben, wie sie die sieben Teilstücke meißeln wollen, aus denen die Skulpturengruppe auch im Falle einer Umsetzung aus einem Bronzeoriginal in eine Marmorkopie dergestalt zusammengesetzt wurde, daß sie aussieht wie aus einem Stein: *ex uno lapide*. s. u. Anm. 12.

werden. Als Beispiel dafür wird der Laokoon angegeben. Denn er wurde nicht von einem einzigen Meister ausgeführt, sondern von drei namentlich erwähnten rhodischen Meistern aus dem Marmor gehauen. Diese wirkten am Ende der von Plinius mit Künstlernamen in chronologischer Reihenfolge ausgefüllten griechischen Kunstepoche, jedoch unmittelbar vor oder spätestens zur selben Zeit, als die im gleichen Gedankengang erwähnte Ausschmückung des Tiberius-Palastes auf dem Palatin mit trefflichen Skulpturen, *probatissimis signis*, erfolgte. Diese *probatissima signa* werden den *eximia opera* des vorhergehenden Satzes gegenübergestellt, die gleichwohl nicht genügten, um den Laokoonbildhauern den Ruhm zu sichern. Plinius geht jedenfalls davon aus, daß diese trotz der *claritati in operibus eximiis*, trotz dem Glanz in herausragenden Arbeiten, nicht berühmt waren. Gleichwohl gilt der Laokoon als *opus*, das allen in Malerei und Bronzeuß vorzuziehen ist. Als Begründung dafür dient das Faktum, daß die Gruppe aus Marmor besteht.

Der Schlüsselbegriff ist das Wort *opus*, das man gewöhnlich mit dem deutschen Wort Werk übersetzt, da offensichtlich von einem Kunstwerk die Rede ist. Nach dem immer noch maßgeblichen lateinisch-deutschen Handwörterbuch von Karl Ernst und Heinrich Georges⁶ ist *opus* im engeren Sinn aber als materielle Arbeit zu verstehen. So muß es auch Plinius gemeint haben, denn die ganze Frage wird in den größeren Zusammenhang der drei für Kunstwerke benötigten Materialien gestellt, nämlich Erden, aus denen man Farben, Erze, aus denen man Bronze, und Steine, aus denen man Marmor gewinnen kann. Es ist also zunächst die materielle Substanz der Arbeit, die den Naturwissenschaftler Plinius interessiert, erst dann das Kunstwerk, das aus dem Material gemacht wurde.

Ein Stein des Anstoßes in dem ganzen Gedankengang ist das auf *opus* folgende Wort *omnibus*, allen. Denn sogleich erhebt sich die weitere Frage, ob die gemachte Aussage nur so verstanden werden kann, daß diese eine, einzige Marmorplastik Laokoon tatsächlich allen anderen Arbeiten in Malerei und Bronzetechnik vorzuziehen ist. Das wäre und bliebe eine für den klassizistischen Geschmack des Plinius auf jeden Fall sehr merkwürdige Aussage, und die Frage, ob diese Aussage wirklich intendiert ist, läßt einen nicht in Ruhe.

Um nichts außer acht zu lassen, kann man zunächst die Frage stellen, ob nach dem Wort *omnibus* notwendig in Gedanken das Wort *operibus* zu ergänzen ist, was offenbar als selbstverständlich angesehen wird. Wenn man aber nach *omnibus* nicht *operibus* ergänzen würde, sondern, was grammatikalisch ebenso naheliegt, das letzte im Hauptsatz vor *opus* stehende Substantiv, nämlich das Wort *Laocoon*, welches das Wort *opus* am Beginn des folgenden Halbsatzes aufnimmt, ergäbe sich ein plausibler Sinn.

⁶ Das *Oxford Latin Dictionary* von P.G.W. Glare (Oxford, 1968–1982) ist zwar neueren Datums, hilft aber bei einer Übersetzung ins Deutsche nicht unmittelbar weiter. Es wurde gleichwohl zu Rate gezogen, ergab aber keine anderen Gesichtspunkte.

Es ist nämlich naheliegend, den Begriff der materiellen Arbeit, die in dem lateinischen Wort *opus* steckt, auf den Werkstoff zu beziehen, an dem die materielle Arbeit sichtbar wird, und das ist bei der Laokoongruppe der Marmor, aus dem sie gehauen wurde. Der Satz würde jedenfalls eine eindeutige, keine weitere Fragen aufwerfende Aussage machen, wenn man hinter... *sicut in Laocoonte, opus omnibus nicht operibus, sondern Laocoontibus* ergänzen dürfte. Der Laokoon aus Marmor wäre dann allen Darstellungen des Laokoon in Malerei und Bronze vorzuziehen. Das wäre ein ohne weiteres verständliches Geschmacksurteil des römischen Admirals, das er nachweislich mit seinen Zeitgenossen teilte⁷. Es mag aber sein, daß der Plural von Laokoon im Lateinischen nicht sehr gut klingt, auch wenn man ihn nach der mündlichen Aussage eines so guten Lateinkenners wie Clemens Zintzen nicht einfach ausschließen kann. Deshalb empfiehlt es sich, noch weiter auszuholen, ohne die Erwartung zu hegen, daß wir notwendig zu einem anderen Ergebnis kommen müssen. Es geht vielmehr nur um die Methode und damit um die Plausibilität der Beweisführung.

Denn eins ist gewiß: je schärfer man über die von Plinius intendierte Aussage nachdenkt, desto tiefer verwickelt man sich in Widersprüche, wenn man den Satz einfach und allein aus sich selbst heraus zu verstehen sucht. Der Satz ist letzten Endes ja auch kein Aphorismus, kein Denkspruch, der sich absichtlich in der zugespitzten Isolierung eine zur Vieldeutigkeit einladende Aura schafft, sondern es ist ein durch den komplizierten Satzbau in einen größeren Zusammenhang eingebettetes Urteil. S. Settis⁸ versucht deshalb, aus dem Gesamtzusammenhang heraus in umständlichen Ausführungen nachzuweisen, daß Plinius sich schwer damit getan habe, die Marmorplastik gegenüber den beiden anderen von den Griechen höher geschätzten Kunstgattungen der Malerei und des Bronzegusses aufzuwerten, und daß er deshalb am Ende seiner Ausführungen über die Marmorplastik die Laokoongruppe als *exemplum der gloriae marmoris* hingestellt hätte. Das ist nicht ausgeschlossen, bedarf aber einer vom Leser nicht ohne weiteres und von selbst zu vollziehenden, äußerst scharfsinnigen Interpretation, während man das von Plinius gefällte Urteil über die Vorzüglichkeit der Laokoongruppe aus dem Zusammenhang heraus vielleicht auch unmittelbar verstehen kann, wenn man die Entwicklung des Gedankengangs beachtet und bei der Übersetzung einfach von der lexikalischen Grundbedeutung der einzelnen Worte ausgeht.

Der Satz steht im 36., vorletzten Buch der Naturgeschichte des römischen Admirals Plinius (23-79 n. Chr.) ziemlich gegen Ende dessen, was man mit einem neueren Begriff "die Kunstgeschichte des Plinius" zu nennen sich gewöhnt hat.

⁷ B. ANDREAE, "Die römischen Kopien in Marmor nach griechischen Meisterwerken in Bronze als Ausdruck der römischen Kultur", *StudItFilClas* 10 (1992), 21-31.

⁸ *Op. cit.* (Anm. 1), 41-50

Plinius hatte sein Werk aber als Naturgeschichte verstanden und auch so benannt. Er behandelt die Kunstwerke, obwohl er sie weitgehend chronologisch aufreißt, nicht unter kunsthistorischen Gesichtspunkten, die unser Interesse bestimmen, sondern seine Systematik ergibt sich, wie eingangs erklärt, aus dem Material ihrer Ausführung, das Plinius unter die Mineralien, man könnte auch sagen, die Bodenschätze, einordnet. Man muß dies noch einmal betonen, weil sonst ein falscher Erwartungshorizont entsteht. Im 34. Buch geht es um Erze, im 35. Buch um Erden und im 36. Buch um Steine, insbesondere um Marmor, in dem die Laokoongruppe ausgeführt wurde. Diese Gruppe hat Plinius zwischen 70 und 79 n. Chr. im Palast seines Gönners Titus, dem er seine Naturgeschichte widmete, selbst gesehen, und er hat die Marmorbearbeitung der Schlangenwindungen aufs höchste bewundert. Diese Bewunderung faßt er in dem knappen Urteil zusammen, dessen Verständnis so große Schwierigkeiten bereitet.

Vielleicht beruhen die Verständnisschwierigkeiten aber auch nur, oder wenigstens zum Teil, in der Geschichte der Beschäftigung mit diesem Satz, der ja zuerst von einem Italiener, Cristoforo Landino, in eine neuere Sprache, das Volgare, übersetzt wurde und für die Künstler der Renaissance, die sich von dem Kunstwerk Laokoon unmittelbar angesprochen fühlten, eine entscheidende, durch den politischen Willen des Papstes Julius II. noch gesteigerte Bedeutung bekam.

Bekanntermaßen hatte man zunächst angenommen, der Begriff *statuaria ars* entspräche dem italienischen Begriff *arte statuaria*, der mit Bildhauerkunst zu übersetzen ist. In diesem Fall hätte Plinius die Laokoongruppe über alle anderen Kunstwerke gesetzt. Ein solches Urteil, das dem Geschmack des römischen Admirals keineswegs entsprach, könnte die Wissenschaft nur als Schmeichelei für den Besitzer der Statue und Adressaten der *Naturalis Historia*, den Imperator und nachmaligen Kaiser Titus, verstehen. Da erschien die Erkenntnis, die man bei Heranziehung jedes beliebigen Lexikons sofort bestätigt findet, daß *statuaria ars* Bronzetechnik meint, eine mögliche Lösung in Richtung auf ein angemessenes Verständnis der Aussage des Plinius. Der Nachweis im Einzelnen, daß *statuaria ars* an den zehn Stellen, bei denen Plinius diesen Begriff verwendet, eindeutig und eigentlich unbezweifelbar Bronzetechnik heißt⁹, wurde aber heftig in Zweifel gezogen und schließlich von einer autoritativen Stelle, nämlich in der jüngsten deutschen Pliniusausgabe¹⁰ mit der Übersetzung von König

⁹ B. ANDREAE, "Eine weniger elegante Lösung", *RM* 96 (1989), 433-440.

¹⁰ G. PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia*, hrsg. und übersetzt von R. König in Zusammenarbeit mit J. Hopp, Darmstadt, 1992, 35 bringt folgende deutsche Version: "Darüber hinaus gibt es noch viel mehr Werke, die keine Beachtung finden, da dem Berühmtwerden selbst bei ausgezeichneten Werken die Zahl der Mitarbeiter entgegenwirkt, weil weder einer den Ruhm davon tragen darf, noch mehrere gleichzeitig genannt werden können, wie beim Laokoon im Haus des Kaisers Titus, einem Werk, das allen Werken sowohl der Malerei als auch der Bildhauerkunst vorgezogen werden muß. Aus

und Hopp, sogar verworfen. Es ist aber klar, daß frei stehende Statuen, lateinisch *statuae*, nur aus der elastischen Bronze geschaffen werden können, während der spröde Marmor bei der Anfertigung einer *sculptura* zusätzlich zu den beiden Beinen einer Statue einer dritten Stütze bedarf. Skulpturen aus Marmor stehen deshalb nicht vollständig frei und dürfen auch nicht ohne weiteres *statuae* genannt werden. Davon völlig abgesehen ist jedenfalls nicht zu leugnen, daß alle mehr oder weniger eleganten Lösungen des Problems in anderem Sinn durch den eingangs erwähnten, im Grunde einfachen und naheliegenden, aber erst von S. Settis deutlich ausgesprochenen Hinweis obsolet geworden sind, daß Plinius in dem knappen Satz *nat.* 36, 37 seine Einteilung der Kunstwerke in Gemälde (*pictura*), Bronzeplastiken (*statuaria ars*) und Marmorskulpturen (*ex uno lapide*) als selbstverständlich voraussetzt.

Allerdings stellt sich auch hier noch eine Frage. Warum hat Plinius in dem Satz über den Laokoon nicht die gleiche Reihenfolge wie in den Büchern 34, 35 und 36 eingehalten, sondern nennt zuerst die Malerei (35. Buch), dann erst die Bronzetechnik (34. Buch) und am Ende den Marmor (36. Buch)? Möglicherweise hat er durch eine Art Chiasmus Abwechslung gesucht. Vielleicht ergibt sich aber bei der Suche nach dem Verständnis der ganzen Aussage noch eine andere Erklärung, auf die wir alsbald zurückkommen.

Wir nehmen zunächst die oben in Bezug auf das Wort *omnibus* liegende Frage wieder auf, ob Plinius den Laokoon schlechthin allen Arbeiten in Malerei und Bronze, das heißt auf jeden Fall allen in seinen Büchern 34 und 35 der Naturgeschichte erwähnten, darunter auch dem Doryphoros des Polyklet (*nat.* 34,55), vorzuziehen behauptet, oder ob Plinius nicht einfach deshalb die materielle Arbeit am Laokoon allen in Malerei oder in Bronze vorzieht, weil nach seiner Meinung die Qualitäten der Laokoongruppe in Marmor besser herauskommen als in den beiden anderen Materialien. Unter Berücksichtigung des klassizistischen Kunstgeschmacks des Admirals Plinius und unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die Römer ganz allgemein die griechischen Bronzeplastiken lieber in Marmor kopieren als in Bronze nachgießen ließen¹¹, erscheint die letztere Annahme als wahrscheinlicher. Sie würde möglicherweise auch die oben gesuchte Erklärung dafür abgeben, daß Plinius in dem kurzen Satz nicht die Reihenfolge seiner Bücher einhält, sondern erst *pictura*

einem einzigen Steinblock schufen ihn (Laokoon), seine Söhne und die wunderbaren Windungen der Schlangen nach übereinstimmendem Plan die hervorragenden Künstler Hagesandros, Athenodorus, Polydorus alle (drei) aus Rhodos". Richtiger, aber immer noch mißverständlich hatten demgegenüber schon, G. PLINIO SECONDO, *Storia Naturale V, Mineralogia e storia dell'arte* (edd. A. Corso - R. Mugellesi - G. Rosati), Roma, 1988, 209-211 übersetzt: "un'opera che va anteposta a qualsiasi pittura o a qualsiasi statua in bronzo." Auch die italienische Übersetzung, die S. Settis bietet, ist nicht fehlerfrei; vgl. *infra* S. 36-37.

¹¹ *Supra* Anm. 7.

(35. Buch) und dann *statuaria ars* (34. Buch) schreibt. Eine Bronzestatue ist als dreidimensionale Plastik auf jeden Fall einer Marmorskulptur ähnlicher als eine zweidimensionale Malerei, die deshalb auch in der Wortfolge weiter entfernt steht.

Plinius scheint demnach in seinem zwar verwickelten, aber erst durch den Ballast früherer Erklärungsversuche so schwierig gewordenen Satz nichts anderes erklären zu wollen, als daß die Ausführung der Laokoongruppe in Marmor einer solchen in Malerei und Bronze vorzuziehen sei. Doch warum wird diese einfachste Lesung des Satzes nicht allgemein akzeptiert, sondern von hervorragenden Vertretern des Faches rundheraus abgelehnt? Es gibt bei dem vielgelobten und vielgescholtenen Autor Plinius in diesem Satz offenbar noch weitere Worte, die zu Mißverständnissen Anlaß geben.

Das ist der Fall auch bei der so einfach klingenden Wortfolge *de consili sententia*. Wörtlich übersetzt würde es nach der Meinung der von mir befragten Philologen heißen: "auf Ratsbeschluß". S. Settis¹² hat aber nachgewiesen, daß der Ausdruck an mehreren Stellen soviel bedeutet wie: "nach gemeinsamer Beratung", "nach gemeinsamer Übereinkunft". Beide Übersetzungen würden Sinn machen. Die erste hätte den Vorteil, daß sie einen chronologischen Hinweis auf die Zeit des Tiberius zu enthalten scheint, weil nur von diesem Kaiser¹³ ausdrücklich überliefert ist, daß er *consilarii* hatte. Die zweite hat den Vorteil, daß sie philologisch untersucht und mehrfach belegt ist, allerdings keinerlei Anhaltspunkt für eine Datierung der Laokoongruppe gibt. Da ich mich methodisch nicht in der Lage sehe, eine Entscheidung treffen, möchte ich die Frage auf sich beruhen lassen, weil ich sie nicht als entscheidend ansehe, auch wenn die erste Übersetzung meine These bestärken würde. Es genügt mir, daß die zweite sie nicht widerlegt. Man könnte die gemeinsame Beratung ja auch darauf beziehen, daß die drei Rhodier überlegt haben, ob sie die Laokoongruppe in Bronze nachgießen oder nach genauer Übereinkunft, welchen Anteil jeder zu leisten hätte, in Marmor nachbilden sollten. Diese Frage kann man nicht aufgrund der einen oder anderen Lesung des Textes entscheiden, sondern nur durch die Klärung des in Sperlonga angetroffenen, weiter unten behandelten Sachverhaltes. Wenn die von den drei Rhodiern signierte Skyllagruppe eine Kopie ist, dann ist es die marmorne Laokoongruppe so gut wie sicher auch. Von dieser Schlußfolgerung hängt dann natürlich auch das Verständnis des ganzen Satzes *nat.* 36, 37 ab. Die Frage nach der richtigen Übersetzung von *den consili sententia* ist demgegenüber zweitrangig. Auf jeden Fall sind andere Übersetzungsprobleme wichtiger. Zum Beispiel das folgende: Die Ausführung der Laokoongruppe in Marmor wird drei *artifices* verdankt, die als *summi* bezeichnet werden, aber doch nicht den Ruhm erwarben, den man bei einem solchen *opus eximium* erwarten darf.

¹² SETTIS, *op. cit.* (Anm. 1), 78-79.

¹³ SVET., *Tib.* 55.

Die Übersetzungsfrage, die sich hier erhebt, ist wieder am besten durch einen Blick ins Lexikon zu klären. Unter dem Lemma *artifex* steht dort als erste, wortgenaue Übersetzung: “Kunstmeister”, und erst an zweiter Stelle: “Künstler”. In den Pliniusübersetzungen findet man gewöhnlich die zweite Übersetzung, also Künstler. Es ist klar, daß das Prädikat *summi* bei einer Übersetzung von *artifices* als Künstler in modernen Ohren einen andere Klang, eine andere Qualität hat als bei Kunstmeistern. Diese können auch als Virtuosen *summi* genannt werden, während man bei Künstlern mit dem Urteil *summi* notwendig auch ihre Originalität ansprechen würde¹⁴. Um kein Praejudiz zu schaffen, ist also die wörtliche, vom Lexikon gebotene Übersetzung von *artifices* als Kunstmeister vorzuziehen. Ähnlich ist es übrigens beim Wort *opus*. Übersetzt man es mit Kunstwerk, entsteht ein ganz anderer Erwartungshorizont, als wenn man von materieller Arbeit, das heißt Ausführung, spricht, worum es doch Plinius zu gehen scheint, wenn er sich an dieser Stelle so klar auf seinen naturwissenschaftlichen Ausgangspunkt der Mineralien bezieht.

Ein anderer Erwartungshorizont entsteht auch, wenn man wie S. Settis am Anfang des Satzes des Plinius (*nec deinde multo plurium fama est*) das Wort Fama im italienischen Wortsinn mit Ruhm übersetzt: “*Ne sono molti altri (scil.: scultori in marmo) quelli che hanno meritato la fama, ...*”. Demgegenüber bedeutet das lateinische Wort *fama* wiederum nach den Lexika in erster Linie “das Gerede der Menge” und erst in zweiter “der gute Ruf, der Ruhm”. Da im Wortlaut des Plinius ein Äquivalent zu dem von Settis eingeführten italienischen Wort “*meritato*”, das heißt “verdient”, fehlt, vielmehr hier nur die Kopula steht, muß man den Satzanfang schlichter, wie folgt, übersetzen: “Nun ist nicht mehr viel von anderen die Rede, ...”.

Um weiteren Mißverständnissen vorzubeugen, geben wir nun eine Übersetzung des ganzen Satzes in Seitenpräsenz mit dem lateinischen Text, wobei wir bei jedem Wort die erste von Georges gebotene deutsche Version der lateinischen Worte zugrunde legen:

Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis

VON HIER AN IST NICHT MEHR VIEL VON MEHREREN DIE REDE, DEREN GLANZ IN BESONDEREN ARBEITEN

obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari
DIE ZAHL DER KUNSTMEISTER ENTGEGENSTEHT, WEIL WEDER EINER DEN RUHM IN ANSPRUCH NIMMT, NOCH MEHRERE IN GLEICHER WEISE GENANNT WERDEN
possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae
KÖNNEN, WIE BEIM LAOKOON, DER IM PALAST DES IMPERATORS TITUS STEHT, ALS MATERIELLE ARBEIT (AUSFÜHRUNG) ALLEN IN MALEREI

¹⁴ SETTIS, *op.cit.* (Anm. 1), 25 meint, daß Plinius sie für die Schöpfer der Laokoongruppe gehalten hat, sonst hätte er sie nicht *summi* genannt.

et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus
UND BRONZETECHNIK VORZUZIEHEN. AUS EINEM STEIN HABEN IHN, DIE KINDER
UND DER SCHLANGEN WUNDERBARE WINDUNGEN
de consili sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.

NACH RATSBSCHLUß

(oder: NACH GEMEINSAMER BERATUNG) DIE HÖCHSTEN KUNSTMEISTER
HAGESANDER, POLYODORUS UND ATHENODORUS,
DIE RHODIER, GEMACHT.

Wenn diese wörtliche Übersetzung gegenüber der nachweislich fehlerhaften in der neuen zweisprachigen Pliniusausgabe von König und Hopp (s. Anm. 10) und der leicht tendenziösen von S. Settis akzeptiert wird, kann der Leser selbst eine Entscheidung darüber treffen, ob man aus Plinius' Worten herauslesen darf, daß der Laokoon das vorzüglichste aller griechischen Kunstwerke sei, oder ob nicht doch das einfache und ohne weiteres verständliche Geschmacksurteil gemeint ist, daß der Naturforscher und Admiral Plinius die Laokoongruppe aus Marmor allen Darstellungen des Gegenstandes in Malerei oder Bronze vorzieht. Auch wenn beide Lesungen bei dieser gesicherten Wortfolge möglich sein sollten, so ist doch derjenigen der Vorzug zu geben, die mit den allgemeinen Ansichten des Plinius übereinstimmt. Schließlich ist unbestreitbar, daß er die klassische Kunst der hellenistischen vorzog und nicht umgekehrt. Warum sollte er dann ein Werk allen anderen vorgezogen haben, das den Stempel der Spätzeit trug? Oder konnte er klassische und spätere Werke nicht unterscheiden?

II

Gänzlich unabhängig von Plinius, aber von außerordentlicher Bedeutung für die Erklärung des Satzes *nat.* 36, 37 und für die kunstgeschichtliche Einordnung der Laokoongruppe ist die immer wieder zu nennende, allbekannte Tatsache, daß die drei Namen, die Plinius hier hervorhebt, gemeinsam nur noch ein einziges weiteres Mal in der Überlieferung begegnen, und zwar in der am 24. September 1957 in der Tiberius-Grotte von Sperlonga gefundenen Signatur der Skyllagruppe. Die historische Einordnung dieser großen Skulpturengruppe ist allerdings nicht weniger umstritten als die der Laokoongruppe. Immerhin hat die zur Zeit gültige einzige Gesamtdarstellung der hellenistischen Plastik von R.R.R. Smith¹⁵ trotz seiner

¹⁵ R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, London 1991, 110-111; vgl. auch N. SPIVEY, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings Modern Readings*, London, 1996, 216-217; J. ONIANS, *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*, New Haven, 1999, 140-145; R. BRILLIANT, *My Laocoon. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkeley - Los Angeles - London, 2000 [*Discoveries Series*, 8], und meine Rezension dazu in *International Journal of the Classical Tradition* 2000.

grundsätzlich kritischen Haltung die Thesen des Verfassers dieser Zeilen zum Komplex Sperlonga und Laokoon in vollem Umfang akzeptiert. Aber eine Vielzahl von Forschern, als deren Wortführer ich hier in alphabetischer Reihenfolge besonders Nikolaus Himmelmann¹⁶, Christian Kunze¹⁷, Brunilde Sismondo Ridgway¹⁸, Gilles Sauron¹⁹, Salvatore Settis²⁰, Volker Michael Strocka²¹ und Henning Wrede²², erwähne, hält diese Skyllagruppe aus Marmor und dementsprechend auch die Laokoongruppe für hellenistisch-römische Originalwerke *praeter propter* des dritten Viertels des 1. Jahrhunderts v. Chr. Bei der Laokoongruppe war diese kunstgeschichtliche Einordnung seit den Forschungen Christian Blinkenbergs zur *communis opinio* geworden, die erst in Zweifel gezogen wurde, als durch die Inschrift von Sperlonga die Vatersnamen der rhodischen Kunstmeister bekannt wurden und damit die ganze *laboriosa ricostruzione di Blinkenberg*²³ zusammenbrach.

Viele Forscher, die sich an die Datierung Blinkenbergs gewöhnt hatten, konnten oder wollten sich aber nicht von ihr trennen, obgleich das Problem nun nicht mehr die Laokoongruppe allein betraf, sondern eigentlich alle Gruppen von Sperlonga, auch so altbekannte, immer als hellenistische Schöpfung angesehene Werke wie die Pasquinogruppe. Sowohl die Polyphemgruppe²⁴ als auch die Skyllagruppe müßten

¹⁶ N. HIMMELMANN, "Ansichten von Sperlonga", *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike*, Mainz, 1996 [Kulturgeschichte der Alten Welt 68], 174-185; ID., "Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen", *Vorträge der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften*, G 340, 1996, 46-47. Der kritische Beitrag von N. HIMMELMANN, "Eine Skylla für Sperlonga? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines ebenso schönen wie böartigen Monstrums", *FAZ* 08.11.2000, S. N 6, hält sich mit Quisquilien auf, ohne zu einer Lösung des eigentlichen Problems beizutragen. Ich will mit dieser Aussage eingestandene eigene Fehler nicht beschönigen, sondern nur deutlich machen, daß es nicht darauf ankommt, in Einzelheiten recht zu haben, sondern das Gesamte nicht aus dem Auge zu verlieren.

¹⁷ C. KUNZE, "Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga", *JdI* 111 (1996), 139-223.

¹⁸ B. SISMONDO RIDGWAY, "Laokoon and the foundation of Rome", *JRA* 2 (1989), 171-181.

¹⁹ G. SAURON, "Un conflit qui s'éternise: la 'Guerre de Sperlonga'", *RA* (1997), 261-296.

²⁰ *Supra* Anm. I.

²¹ V.M. STROCKA, "Zur Datierung der Sperlonga-Gruppen und des Laokoon", in: *Hellenistische Gruppen, Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz, 1999, 307-322.

²² H. WREDE, "Die Bürde der verpflichtenden Macht, Octavian und der Ausklang der hellenistischen Kunst", *Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung* 1 (1996), 45-50.

²³ F. MAGI, *Ripristino del Laocoonte*, Roma, 1960 [MemPontAc 9.1].

²⁴ Zu dieser hat sich jüngst auch S. G. SCHMID, "Beiträge zur Sammlung Lagunillas des Museo Nacional de Bellas Artes in Havanna (Kuba)", *AntK* 39 (1996), 17-30 geäußert. Daß seine stilistische Beschreibung der Gruppe als einansichtige im Sinn der Laokoongruppe nicht zutreffend ist, geht unmißverständlich daraus hervor, daß die Aufstellung in der Grotte von Sperlonga durch eine bewußte Führung des Betrachters mindestens fünf Punkte

demnach für die Grotte von Sperlonga entworfen worden sein. Denn besonders bei der überraschend großartigen, letztgenannten Gruppe ist durch das Vorhandensein

markiert, von denen aus man sich den ganzen Reichtum dieser Gruppenschöpfung erschließen kann. Erstens den Platz auf dem Triklinium *cornu sinistro* im Becken vor der Höhle, von dem aus der Besitzer der Villa die Gruppe in der rechten, südwestlichen Nebenhöhle betrachten konnte. Der für die Aufstellung der Gruppen in der Höhle Verantwortliche, vielleicht sogar das rhodische Kopistenteam von Athenodoros, Hagesandros und Polydoros, hat die Skyllagruppe im runden Becken absichtlich aus dem exakten Mittelpunkt ein wenig nach Osten gerückt, um den Blick auf die Polyphemgruppe von diesem Punkt aus völlig frei zu geben. Will man die Gruppe hingegen von Nahem und in ihren Einzelheiten bewundern, muß man um das Becken herum auf sie zugehen. Die Wegführung lenkt den Besucher auf der Westseite zum Höhleneingang und auf dieser Seite auf dem Weg am Beckenrand entlang rechts um das runde Becken im Höhleninneren herum. So nähert man sich der geradezu bewegt erscheinenden Gruppe und hält zunächst unwillkürlich am Fuß der Treppenrampe an. Von dort sieht man über den Rücken des Weinschlauchträgers zu Odysseus nach oben, der sein Ziel, das Auge des Polyphem fixiert. Man erlebt die Blendung gewissermaßen aus der Sicht des Weinschlauchträgers. Steigt man dann auf die Terrasse hinter der Gruppe hinauf, befindet man sich auf der gleichen Ebene wie Odysseus und erlebt mit diesem gemeinsam die Blendung. Sodann muß man wieder von der Terrasse herabsteigen und vor dem etwa ein Meter hohen Podium in die Mitte vor die Gruppe treten. Da der Raum zwischen Beckenrand und Podium zu schmal ist, als daß man so weit zurücktreten könnte, um von hier aus die Gruppe mit festem Blickpunkt als ganze überschauen könnte, muß man den Kopf von links nach rechts wenden und wieder zurück von rechts nach links wandern lassen, um die von S.G. Schmid offenbar nach einer Fotografie als einansichtig beschriebene Komposition in ihrer reichen räumlichen Entfaltung vollkommen in sich aufzunehmen. Wiederum hat man den Eindruck, daß die Figuren um den zurückgesunkenen Polyphem sich bewegen. Schließlich läßt die Regie des für die Aufstellung der Gruppe in der Tiberius-Grotte Verantwortlichen den Besucher dazu ein, auf der Bank am linken Rand der Nebengrotte Platz zu nehmen und die Blendung aus der Sicht der beiden Gefährten über die ganze Länge des schräg nach hinten in den Raum gestreckten Riesen zu erleben. Vor dem inneren Auge glaubt man nun zu verfolgen, wie die Gefährten den Pfahl hinten hochstemmen, zu Odysseus auf die Terrasse nach oben steigen und dann erst zustoßen, während Odysseus den Pfahl vorne ins Auge des Riesen lenkt. In diesem Augenblick glaubt man die Worte Homers in der *Odyssee* 9, 381-395 zu hören. Die Beschreibung von S.G. Schmid, erscheint demgegenüber als Schreibtisch-Fehlleistung. Nach der nur mit anpassenden Bruchstücken vollendeten Rekonstruktion des Kopfes, welcher den Giganten des Pergamonaltares und besonders dem sogenannten Klytios sehr nahesteht, muß man das Original der Polyphemgruppe um 160 v. Chr. datieren. Die Stilbestimmung des Kopfes in Havanna, Museo Nacional de Bellas Artes, und seiner Replik im Konservatorenpalast inv. 160 durch S. G. SCHMID, *op. cit.*, von der er ausgeht, ist hingegen treffend und führt zu einer Datierung des zugrundeliegenden, von den Köpfen der Polyphemgruppe abhängenden und deshalb späteren Originals in die Zeit Mithridates VI., jedoch kaum noch später.

der Abschläge²⁵ nachgewiesen, daß sie auf ihrem Sockel im Zentrum der Höhle von Sperlonga aus dem nur bossierten Marmorblock herausgeschlagen wurde. Man muß die außerordentlich weit reichende Bedeutung dieser Tatsache ganz klar sehen. Bisher war die Laokoongruppe ein erratischer Block in einer halbwegs geordneten Kunstlandschaft. Mit den Gruppen von Sperlonga, die in der Grotte des Tiberius aus dem Marmor geschlagen wurden, hat man nun ein ganzes Feld voller Findlinge, wie man sie nach einem in der Geologie gebräuchlichen Begriff²⁶ bezeichnen könnte. Die Frage, ob diese Gruppen auf eine dem geologischen Vorgang gewiß nur *cum grano salis* vergleichbaren Vorgang aus ihrem Ursprungsgebiet in den frühkaiserzeitlichen Zusammenhang transportiert wurden, muß mit allen ihren Implikationen zu lösen versucht werden. Eine Schwierigkeit ist dabei, um im Bild zu bleiben, daß Findlinge einen rein mechanischen Vorgang dokumentieren, während die Skulpturengruppen hellenistischen Stils in Sperlonga in einen neuen, sinnvollen Zusammenhang eingeordnet wurden. Außerdem wird das Phänomen "Stil" in der heutigen Archäologie nicht mehr "als eine unitarisches System angesehen, sondern es entfaltet sich nach bisweilen sogar gegenläufigen Direktiven und jedenfalls in einander widerstreitenden Beziehungen"²⁷. In dieser Betrachtungsweise ist die Gefahr eingeschlossen, daß ein bisher für entscheidend gehaltenes Kriterium archäologischer Forschung entwertet wird. Um dieser Gefahr zu begegnen, kommt es darauf an, eine differenzierte, durch ikonographische und ikonologische Untersuchungen abgestützte, historisch relevante Stilforschung zu betreiben. Die Skyllagruppe ist in der Grotte von Sperlonga in einen ikonologisch erklärbaren Zusammenhang mit den vier weiteren Marmorgruppen der Rettung eines Leichnams (sog. Pasquinogruppe), des Palladionraubes, der Blendung Polyphems und der

²⁵ B. ANDREAE, *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, Mainz, 1988, 269 Abbildung unten.

²⁶ Das *Geologische Wörterbuch* von H. MURAWSKI und W. MEYER, 10. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage, 1998, 54 bietet unter dem Lemma "erratischer Block" folgende Erklärung: "Findling, großer ortsfremder Felsblock, der durch Gletscher oder Inlandeismassen von seinem Ursprungsgebiet zu seinem heutigen Fundort transportiert ist". Das *tertium comparationis* ist die Ortsfremdheit und der Transport vom Ursprungsgebiet innerhalb der hellenistischen Kunst zu seinem neuzeitlichen Fundort auf dem Oppiushügel. Ebenso wenig wie man einen im Pleistozän aus Skandinavien nach Norddeutschland verschleppten Felsblock im Löß- und Lehmgemenge der Tiefebene als originäre Struktur erklären kann, so wenig kann man hochhellenistische Gruppenkompositionen in der frühkaiserzeitlichen Kunst als originale Schöpfungen verstehen. Jedenfalls hat dies bisher niemand versucht. Es wäre aber die Voraussetzung für die Stichhaltigkeit der Hypothesen meiner Kontrahenten.

²⁷ E. LA ROCCA, *Divina Ispirazione, Aurea Roma*, Roma, Ausstellung Palazzo delle Esposizioni 22.12.2000 - 20.04.2001, 15 Anm. 117.

Heimholung des Philoktet eingefügt. Die vier letztgenannten Gruppen geben sich weniger aufgrund ihres schwierig zu beurteilenden Stiles als vielmehr durch Replikenvergleich allesamt eindeutig als römische Marmorkopien nach hellenistischen Bronzeoriginalen zu erkennen. Von ihnen existieren, wie zuletzt im Katalog der Ausstellung "Odysseus. Mythos und Erinnerung" nachgewiesen²⁸, entweder maßgleiche Repliken, die in Einzelheiten exakter gearbeitet sind, oder, man kennt, wie im Fall der nur fragmentarisch überlieferten Gruppe von Odysseus und Diomedes bei Philoktet, eine römische Nachbildung in einer wundervollen Kleinbronze²⁹, die den letztgenannten Helden darstellt und eine Vorstellung davon geben kann, wie man die Fragmente von Sperlonga ergänzen muß und wie das hellenistische Original ausgesehen hat.

Es wäre deshalb auf jeden Fall merkwürdig, wenn ausgerechnet die komplizierteste und für die Marmortechnik schwierigste der Gruppen von Sperlonga, nämlich die Skyllagruppe, keine Kopie wäre, obwohl auch von ihr – abgesehen von der m. E. entscheidenden, aber nicht allgemein als solche akzeptierten Nachahmung im Mosaik von Gubbio³⁰ aus der Zeit um 100 v. Chr. – ebenfalls verkleinerte Nachbildungen existieren³¹. Wenn man nunmehr am Ende doch noch einmal die Stilfrage ins Spiel bringt, so erscheint es besonders merkwürdig, daß ausgerechnet die Skyllagruppe als römische Originalschöpfung anzusehen wäre. Der Stil der Bearbeitung des Marmors verweist nämlich bei allen Skulpturen in Sperlonga auf

²⁸ B. ANDREAE, *Odysseus, Mythos und Erinnerung*, Mainz, 2000², 177–182 Nr.25 (Pasquinogruppe), 182 Nr. 6 (Palladionrabgruppe), 188–202 Nr. 75 (Polyphemgruppe), 205–215 Nr. 78 (Skyllagruppe).

²⁹ *Ibid.*, 185–188 Nr. 73 (Philoktetgruppe).

³⁰ *Ibid.*, 309 Nr. 141. Das Mosaik von Gubbio setzt eine dreidimensionale, plastische Fassung der Skylla voraus, die man umschreiten muß, und bei der man von der linken Seite Odysseus in Ausfallstellung im Vordergrund auf dem Heck des Schiffes sieht, an dessen Aphlaston sich rechts von Odysseus der von Skylla am Schopf ergriffene und emporgehobene Steuermann anklammert. Wenn man diese plastische Gruppe aus der Vorderansicht in einem zweidimensionalen Mosaik wiedergeben will, würde Odysseus durch den gegen das Aphlaston geschleuderten Steuermann verdeckt, wenn man ihn nicht, wie es der Mosaizist getan hat, in den Vordergrund holt, dabei aber die unlogische Veränderung in Kauf nimmt, daß der Steuermann am Aphlaston nun hinter Odysseus gerät. Im Übrigen zeigt das Mosaik so viele genaue Übereinstimmungen mit der nur aus Bruch an Bruch anpassenden Fragmenten rekonstruierten Skyllagruppe, daß es schwerfällt, sich das Mosaik unabhängig von der Gruppe zu denken. Und wie soll man sonst die unlogische Position des Odysseus im Mosaik erklären?

³¹ Silvano Bertolin macht mich nach Abschluß dieses Manuskriptes aufmerksam auf ein im internationalen Kusthandel aufgetauchtes antikes Bronzeblech mit einer Darstellung der Skylla im Typus Sperlonga-Konstantinopel, das seine nur mit Hilfe Bruch auf Bruch anpassender Fragmente gewonnene Wiederherstellung der Gruppenkomposition bestätigt. Ich kenne dieses Bronzerelief nicht und muß deshalb die Publikation abwarten.

ein einziges großes Bildhaueratelier, während die im Entwurf begründeten evidenten Stilunterschiede der einzelnen Gruppenkomplexe mit Ausnahme des “im alten Stil” entworfenen Ganymed auf die zu postulierenden, verschiedenen hellenistischen Urbilder zurückgeführt werden können.

Ausgehend von dieser Problematik glaube ich, den Nachweis erbracht zu haben³², daß die ungemein komplexe Skyllagruppe in Sperlonga mit ihren für Kopien von Bronzeoriginalen in Marmor charakteristischen Puntelli die exakte Nachbildung einer rhodischen Bronzegruppe der Zeit um 180 v. Chr. ist. Bekannt ist diese Bronzegruppe nur aus Darstellungen in der Kleinkunst und aus genauen Beschreibungen einer ganzen Reihe von Betrachtern aus mehreren Jahrhunderten³³. Die Bronzegruppe wurde später, wahrscheinlich im 6. Jahrhundert, nach Konstantinopel gebracht, dort auf dem Hippodrom ausgestellt, ging aber beim Lateinischen Kreuzzug 1204/5 zugrunde. In Sperlonga wurde eine Marmorkopie der gleichen Gruppe, die Tiberius noch in Rhodos gesehen haben dürfte, in das Zentrum eines Naturtheaters gestellt, das man als “Odyssee in Marmor” bezeichnet hat, das aber in Wahrheit als Verherrlichung der mythischen Stammeltern des Kaisers Tiberius gedeutet werden kann.

Durch die Aufstellung des Ganymed über der Grotte im *Praetorium Speluncae* des Kaisers Tiberius wird dieser als Jupiter auf Erden erwiesen. Die Blickrichtung der Figur Ganymeds auf den Monte Circeo weist auf die Zurückführung der Familie der Claudier auf den dort geborenen Stammvater Telegonos, den Sohn des Odysseus und der Kirke und den Gründer der Stadt Tusculum hin, woher die Claudier nach Rom auswanderten. Von den Abenteuern des Vaters des Telegonos, um den es hier eigentlich geht, werden nicht nur die beiden schwersten, seine Virtus hervorhebenden der Blendung Polyphems und der Durchfahrt zwischen Skylla und Charybdis, sondern außerdem die nur bei Ovid im 13. Buch der Metamorphosen als die für die Eroberung Trojas entscheidenden, fatalen “Talismane”³⁴, die Waffen des Achill, der Raub des Palladions und die Pfeile des Philoktet dargestellt. Da in Sperlonga auch die Venus Genetrix und der Stammvater Julius in Skulpturen aus der gleichen Bildhauerwerkstatt verehrt werden³⁵, ist deutlich, daß Tiberius hier das Schicksalhafte seiner Regierung herausstellen wollte. Von der Entführung des Ganymedes an waltet ein auch in den ersten 33 Versen der Aeneis Vergils reflektiertes Fatum, das nicht

³² Zuletzt *ibid.*, 205–215 Nr. 78.

³³ B. ANDREAE & B. CONTICELLO, *Skylla und Charybdis. Zur Skyllagruppe von Sperlonga*, Mainz-Stuttgart, 1987 [*AbhMainz* 1987 Nr. 14], Anm. 57.

³⁴ B. ANDREAE, “Drei letzte Fragen zum ikonologischen Programm von Sperlonga”, *BjB* im Druck; vgl. auch: *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike* 5 (1998), 282 s. v. “Helenos”.

³⁵ B. ANDREAE, *Praetorium Speluncae. Tiberius und Ovid in Sperlonga*, Mainz-Stuttgart, 1994 [*AbhMainz* 1994, Nr. 12], Taf. 26–28, 1; it. Ausgabe (1995), 124–128; ID., *Forma Urbis* III Nr. 10, Ottobre 1998, 18–20.

nur zur Gründung des römischen Volkes, sondern auch zum Aufstieg des Kaisers Tiberius führte, des einzigen Mannes, der sein Geschlecht sowohl auf Odysseus als auch auf Aeneas zurückführen kann und sich damit als Herrscher aller Bewohner des römischen Reiches, der Nachkommen der Trojaner und der Griechen, empfiehlt. Im Grunde war dieses die einzige Legitimation dafür, daß der aus einer aristokratischen und deshalb natürlich republikanisch und antimonarchisch gesinnten Familie stammende Tiberius die Wahl zum Kaiser annehmen mußte. Sie wurde ihm vom Schicksal aufgezwungen.

Die Ikonologie von Sperlonga, die das zum Ausdruck brachte, scheint letztlich in einem erst jetzt nachvollziehbar gewordenen Entwurfsvorgang auf die Metamorphosen Ovids zurückzugehen. Da Ovid aber kein Freund des Kaisers war, die Gedanken, die in der Ikonologie von Sperlonga maßgeblich waren, aber nur bei Ovid schriftlich festgehalten sind, schien es von Anfang an denkbar³⁶, daß nicht Ovid selbst, sondern einer der Literaten aus der Umgebung des Kaisers Tiberius diesem die in den Metamorphosen enthaltenen Gedanken nahebrachte. In Frage käme Ovids römischer Verleger, Julius Montanus³⁷, ein später allerdings in Ungnade gefallener Tischgenosse des Tiberius³⁸. Das würde bedeuten, daß die Skulpturen-ausstattung von Sperlonga zwischen 14 und 19 n. Chr. ausgeführt wurde.

Entscheidend für die Laokoonfrage ist, daß durch diese Ableitung die Lebenszeit der von Plinius so hochgelobten Marmorvirtuosen, dieser höchsten Kunstmeister, welche auch die Skyllagruppe firmierten, einen Fixpunkt erhält. Sie müssten demnach Zeitgenossen des Kaisers Tiberius gewesen sein und ein großes, vor allem auf Marmorkopien hellenistischer Bronzewerke spezialisiertes Bildhaueratelier geleitet haben, das aber auch eine ergänzende Figur wie den Ganymed zu schaffen in der Lage war³⁹.

Liest man mit diesem Vorwissen noch einmal den Satz des Plinius, *nat.* 36, 37, so hat man den Eindruck, daß das Urteil, welches Plinius hier abgibt, tatsächlich nichts anderes ist als ein Geschmacksurteil und nach dem Wortlaut nur ausdrückt, daß der

³⁶ ANDREAE, *op. cit.* (Anm. 35), 144.

³⁷ Zu dieser nicht völlig klar umrissenen Persönlichkeit, die aber nach SENECA D. Ä., *contr.* 9, 5, 17 von den Zeitgenossen ironisch als der Ovid unter den Rednern bezeichnet wurde, s. O. ZWIERLEIN, *Die Ovid- und Vergil-Revision in tiberischer Zeit*, Bd. I, *Prolegomena*, Berlin, 1999, 468-475.

³⁸ SEN., *Epist.* 122, 11.

³⁹ Ich habe dies ausführlich in einer Mainzer Akademieabhandlung, *Praetorium Speluncae* (1994) (Rezension von P. GROS, *Gnomon* 70 [1998], 74-77) begründet, die in einer erweiterten italienischen Übersetzung 1995 in der Reihe *Antiqua et Nova, Studi e ricerche su ambiente, Archeologia, Architettura, Arte con particolare riguardo al Mezzogiorno d'Italia* 4 (Catanzaro) erschienen ist. Zuletzt zusammengefaßt in *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Mainz, 2000², *passim*.

römische Admiral und Naturforscher eine Ausführung der Laokoongruppe in Marmor allen Darstellungen des Laokoon in Malerei oder Bronze vorzieht. Auch Tiberius hatte für sein großes Naturtheater von Sperlonga Marmorkopien dem Nachguß der Bronzeoriginale vorgezogen, wohl weil sich der Marmor von der Umgebung besser abhob und weil dieses Material das Inkarnat natürlicher erscheinen ließ als die Bronze, die in der feuchten Umgebung der Grotte von Sperlonga möglicherweise auch bald korrodiert wäre. Die große Kunstfertigkeit, die zur Ausführung einer Marmorkopie erforderlich war, ließ eine solche auch im künstlerischen Sinn einem Bronzenachguß überlegen erscheinen.

Um die Marmorversion vorziehen zu können, muß Plinius Vergleichsbeispiele in Malerei und Bronze gekannt haben, und er muß deren Kenntnis eigentlich auch bei seinen Lesern stillschweigend vorausgesetzt haben. Vergleichsbeispiele in Malerei sind in Pompeji tatsächlich erhalten. Ein Vergleichsbeispiel in Bronze müßte auf jeden Fall in dem Urbild der Laokoongruppe gesucht werden, das durch die Analogie zu den Gruppen von Sperlonga und durch technische Einzelheiten wie den als Stütze dienenden Mantel des älteren Knaben des Laokoon und den Puntello von dessen rechter Hand zum Schlangenleib zu erschließen ist. Auch Tiberius dürfte die Bronzeoriginale der in seinem Auftrag für die Ausstattung der Grotte von Sperlonga herangezogenen Skulpturengruppen wahrscheinlich persönlich auf seinen Reisen durch den vorderen Orient gesehen hatte. Ähnliches muß man sich auch für den Polyhistor Plinius vorstellen.

Diese Überlegungen wurden schon in meinen früheren Schriften vorgetragen, längst bevor S. Settis ihnen mit seiner glänzenden Bemerkung zu dem Satz des Plinius über den Laokoon eine neue Sicherheit gegeben hat. Da ihn diese Sicherheit aber zu grundsätzlich anderen Schlüssen führt, wirft Settis⁴⁰ mir vor, daß ich seine These zwar akzeptiere, aber nicht die notwendigen Schlüsse daraus ziehe. Ich kann dazu nur so viel bemerken: gerade die Sicherheit, mit der Settis die von mir schon vor zwanzig Jahren gebotene, neue Übersetzung des Satzes Plin., *nat.* 36, 37 als unbezweifelbar richtig bestätigt hat, und die daraus abgeleitete Erkenntnis, daß Plinius an der entscheidenden Stelle wie in den drei Büchern 34–36 seiner „Kunstgeschichte“ über das Material spricht, aus dem die Kunstwerke bestehen, macht neue Schlüsse keineswegs notwendig. Unter Berücksichtigung aller im vierzigjährigen Umgang mit den Skulpturen von Sperlonga gewonnenen Erkenntnisse ist es mir unmöglich, einer Hypothese zu folgen, welche den auf einem schöpferischen Mißverständnis⁴¹ beruhenden Ruhm des Laokoon zum Ausgangspunkt nimmt und deshalb in dem überlieferten Marmorbildwerk auf jeden Fall eine Originalschöpfung erkennen will. Es gibt zwar offenbar kein einziges, allseits akzeptiertes antikes Zeugnis,

⁴⁰ *Op. cit.* (Anm. 1), 42 Anm. 5.

⁴¹ B. ANDREA, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1994³, 23–65.

das den Laokoon ohne jeden Zweifel chronologisch festlegt. Es gibt nur Indizien, und ein Indizienbeweis kann jederzeit durch neue Indizien widerlegt werden. In dieser Situation ziehe ich es jedoch vor, derjenigen, wie ich meine, von Settis zu unrecht als allzu fragil⁴² bezeichneten Indizienkette zu folgen, die alle Fragen, die man an den Komplex Sperlonga stellen muß, zu beantworten gestattet, während die Hypothese des späthellenistisch-römischen Marmororiginals so gut wie keine Frage und darunter so wichtige wie die nach dem Auftraggeber, nach dem ikonologischen Sinn des Naturtheaters von Sperlonga, nach der historischen Bedeutung der Kunstwerke löst, sondern alle offen lassen muß, nur um der im Untertitel der Schrift "*fama e stile*" ausgedrückten Absicht zum Durchbruch zu verhelfen, ihren Ruhm als originaler Schöpfungen zu retten.

Ob sich meine umstritten Hypothese über die ursprüngliche Bedeutung der Laokoongruppe als *semeion Iliou haloseos* auf Dauer durchsetzen wird, sei dahingestellt⁴³. Ich meine aber, daß die Laokoongruppe nur einem Betrachter verständlich wird, der die Athena-Alkyoneusgruppe vom Ostfries des Pergamonaltares vor Augen hat. Man erkennt sonst nicht, daß der einer gigantischen Hybris schuldige Priester von einer unsichtbaren Athena auf den Altar niedergungen wird. Der Bildhauer, der die Laokoongruppe schuf und darin den Alkyoneus des Pergamonaltares zitiert, konnte nicht damit rechnen, daß irgendwelche Betrachter, die nicht in Pergamon lebten, die Figur kannten, auf die unmißverständlich hingewiesen wird. Daraus ist zu folgern, daß das Urbild des Laokoon in Pergamon stand. Was es dort aussagen sollte, wird Gegenstand der Diskussion bleiben, wobei man ohne Hypothesen nicht auskommt. Eine Hypothese kann aber erst als widerlegt gelten, wenn sie durch eine bessere ersetzt ist.

Bedenkt man zum Schluß, daß die Hypothese von S. Settis sich auf eine mindestens, was die Worte *opus* und *artifices* und möglicherweise auch den Bezugspunkt von *omnibus* angeht, fragliche Interpretation des Satzes des Plinius *nat.* 36, 37 stützen muß, während die Annahme, die Laokoongruppe sei wie die Skyllagruppe von Sperlonga eine Marmorkopie eines hellenistischen Bronzeoriginals, die einfachste, wörtliche Übersetzung zugrundelegt, dann scheint sich die Waagschale doch zugunsten dieser in sich schlüssigen Erklärung des ganzen Komplexes Sperlonga-Laokoon⁴⁴

⁴² SETTIS, *op. cit.* (Anm. 1) 7: "...catena di ipotesi... troppo fragile...".

⁴³ Diese Deutung setzt die Spätdatierung der Alexandra des Lykophron voraus, die soeben von V. GIGANTE LANZARA, *Licofrone Alessandra*. Introduzione, traduzione e note, Milano, 2000, noch einmal unwiderleglich bestätigt wurde.

⁴⁴ Es sei nicht verschwiegen, daß meine Hypothesen und der Versuch einer historisch-politischen Erklärung der Botschaft der Bilder von Sperlonga aus methodischen Gründen auf Skepsis stößt, wie T. HÖLSCHER, "Laokoon und das Schicksal des Tiberius", *AW* 31,3 (2000), 321-323 es in einem witzigen, von anderen sogar als derbe Satire bezeichneten Diskussionsbeitrag angedeutet hat. Vgl. auch unten Anm. 49. Es mag sein, daß die archäo-

zu neigen. Meines Erachtens wird die Laokoongruppe auch nicht abgewertet, wenn man in ihr eine kunstgeschichtlich verständliche Schöpfung hellenistischer Gruppenkomposition erkennt und nicht ein römisches Werk im alten Stil, für das es keinen mir bekannten Beleg gibt, es sei denn man will den Ganymed von Sperlonga als einen solchen Beleg ansehen. Für mich ist er hingegen ein Beleg für das beste, was zu dieser Zeit bei einer Originalschöpfung "im alten Stil" erreicht werden konnte. Das aber ist meilenweit entfernt von der hellenistischen Erfindungsgabe, die sich in den übrigen Gruppen von Sperlonga und im Laokoon manifestiert.

Der Komplex von Sperlonga ist nächst dem weitgehend verlorenen Aeneas-Julus-Zyklus der Statuenausstattung des Augustusforum⁴⁵ das früheste und bedeutendste Beispiel eines Einsatzes griechischer, mythischer Exempla für eine großartige und weiträumige Figurenausstattung in einem der kaiserlichen Repräsentation gewidmeten römischen Ambiente. Die Forschung hat selbstverständlich die Frage nach der politischen Absicht gestellt und zu beantworten versucht, die der Auftraggeber Augustus mit dem gewaltigen Werk verfolgte. Die von S. Settis⁴⁶ zum Ausgangspunkt seiner Kritik gemachte Ablehnung der Forschung nach den politischen Implikationen der Aufstellung der Skulpturengruppen von Sperlonga entzieht meinen Forschungen den wichtigsten Ansatzpunkt und läßt dann natürlich auch die hier anknüpfende Indizienkette brüchig erscheinen. Doch wie steht es mit den notwendigen kunstgeschichtlichen Folgerungen? Gibt es sicher datierte, entwicklungsgeschichtlich verständliche, den hier behandelten Skulpturen vergleichbare Gruppenschöpfungen in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.? Verfolgten die Römer in ihren unbestreitbar großartigen, eigenen Kunstschöpfungen dieser Zeit, zum Beispiel im Forum des Augustus, nicht ein ganz anderes Interesse, als Plastiken im griechischen Sinn zu erarbeiten, da sie diese doch, wie die Karyatiden des Erechtheions, nur zu übernehmen und in einen neuen Zusammenhang einzufügen brauchten, um sie sich anzueignen? Ich behaupte nicht, daß römerzeitliche Bildhauer nicht auch eigene

logische Forschung, die "seit den sechziger Jahren Bildwerke dezidiert im Rahmen der politischen und der Sozialgeschichte untersucht" (T. HÖLSCHER, in: *Klassische Archäologie. Eine Einführung* [edd. A.H. BORBEIN - T. HÖLSCHER - P. ZANKER], Berlin, 2000, 147) darüber die theoretischen Grundlagen solcher Forschungen zu hinterfragen vernachlässigt hat und daß hier ein Nachholbedarf besteht. Die Diskussion muß also weitergehen. Ich kann für meine Hypothesen nur ihre erstaunliche Schlüssigkeit, ja Evidenz, ins Feld führen, und die Tatsache, daß sich neue Entdeckungen wie die Philoktetgruppe (*supra* S. 41) problemlos in die vorhergehende Beweisführung einfügen, ja diese noch weiter bestätigen. Auch der Hinweis von O. Zwierlein auf die Persönlichkeit des Julius Montanus gehört zu den neuen, meine Beweisführung bestätigenden Ergebnissen der Wissenschaft.

⁴⁵ P. ZANKER, *Forum Augustum. Das Bildprogramm*, Tübingen, 1979.

⁴⁶ *Op. cit.* (Anm. 1), 7.

Skulpturen schaffen konnten. Plinius, *nat.* 34,18 selbst nennt als Beleg dafür die Typen der Toga- und Panzerstatue. Wir müssen den Ganymed von Sperlonga als einen bezeichnenden Beleg dafür hinzufügen. Doch das ist nicht das kunstgeschichtlich entscheidend Neue in Sperlonga. Die eigentlich künstlerische Leistung, die eine bedeutende Entwicklung der Ausgestaltung repräsentativer Raumschöpfungen einleitet⁴⁷, erscheint mir die vollkommen neuartige, alle hellenistischen Vorbilder weit hinter sich lassende räumliche Organisation des Naturtheaters von Sperlonga, in dem die hellenistischen Skulpturen wie pantomimische Figurengruppen im römischen Theater auftreten⁴⁸ und eine auch uns noch verständliche Botschaft⁴⁹ mitteilen. An der plastischen Formung der Figur des Ganymed in Sperlonga, den das Atelier der drei Rhodier als eigene Leistung hinzufügen mußte, offenbar, weil es kein für

⁴⁷ B. ANDREAE, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*, Frankfurt, 1982, 199–244.

⁴⁸ B. ANDREAE, “Hellenistisch-Römische Skulpturengruppen und tragische Katharsis”, in *Orchestra Drama Mythos Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, Leipzig, 1994, 177–181.

⁴⁹ Meine “Übersetzung der visuellen Phänomene in die Begriffe der Sprache” (HÖLSCHER, *op. cit.* (hier Anm. 44 [2000], 148) ist vollkommen unpräzise und versucht nur, aufgrund der Biographie des Kaisers Tiberius eine sinnvollen Erklärung der vielen Merkwürdigkeiten zu finden, welche die Skulpturen von Sperlonga bieten, zum Beispiel die eigenartige Formung und Aufstellung der Ganymedfigur über dem Platz des Hausherrn auf dem Triklinium im rechteckigen Becken vor der Tiberius-Grotte und die Blickrichtung Ganymeds zum *Mons Circaeus*; die durchtrennte Achillesverse des Leichnams der sogenannten Pasquinogruppe; die Form der Chlamys des Odysseus der Palladionraubgruppe; die bemerkenswerte Übereinstimmung der Themenwahl in Sperlonga mit den mythischen Bildern, die Ovid verwendet (Stichwort *fatalia troiana*); die Tatsache, daß Julius Montanus, der Verleger der Metamorphosen Ovids, Tischgenosse des Kaisers Tiberius war und “als Ovid unter den Rhetoren” verspottet wurde; das Nebeneinander der Verherrlichung des Odysseus, der durch Telegonos Stammvater der Claudier, und des Julius sowie der Venus Genetrix, welche die Stammeltern der Julier waren, im Skulpturenschmuck von Sperlonga, also der evidente Bezug zu einem Julio-Claudier und vieles andere mehr. Natürlich ist ein historischer Erklärungsversuch keine Mathematikaufgabe, aber mit der Wahrscheinlichkeitsrechnung hat er gemein, daß er nur als falsch erwiesen werden kann, wenn die Interpretation nicht aufgeht. Wenn man diese Interpretation, wie HÖLSCHER *op. cit.* (Anm. 44) in seinem Akrostichon in *AW* 31,3 (2000), 321–323 zuerst übertreiben muß, um sie dann ironisieren zu können, dann wird eine sinnvolle Interpretation in eine unwahrscheinliche umfunktioniert. Der Unsinn, den Hölscher lobt, stammt von ihm selbst, nicht von mir. Doch, was soll’s? Auf jeden Fall kann mit einer Zustimmung der Wissenschaft nur derjenige rechnen, der eine stimmige Erklärung aller, ich wiederhole, aller Phänomene des Komplexes Sperlonga anstrebt. Natürlich muß auch die Behandlung von Einzelproblemen vor einer Gesamtinterpretation bestehen können. Das ist der methodische Ansatz meiner Bemühungen, bei denen ich eigene Fehler im Lauf der Zeit zu korrigieren versuchte. Die auf solche Weise erreichte Erklärung kann aber letztendlich nur durch eine bessere, die Inszenierung von Sperlonga als ganze überzeugend deutende Interpretation widerlegt werden.

die intendierte Aussage und den vorgesehenen Aufstellungsort über dem Scheitel der Höhle von Sperlonga geeignetes griechisches Vorbild gab, kann man deutlich erkennen, daß die Schöpfung neuer Figurengruppen und Motive nicht die Stärke der Kunstmeister dieser Zeit war. Sie konnten aber mit dem Marmor umgehen wie kaum je ein anderer, und sie konnten ein großes Schaubild entwerfen, dem die griechischen, auf Nahsicht rechnenden Figurenschöpfungen souverän untergeordnet wurden. Wenn man die Originalschöpfung der Figurengruppen und die Einordnung in das Naturtheater von Sperlonga für gleichzeitig hält, dann kann man den inhärenten Unterschied zwischen dem plastischen Kunstwillen, das der Erfindung der Skulpturen zugrundeliegt, und dem optischen Kunstwillen, welches das Schaubild als ganzes und für dieses Schaubild die auf Weitsicht angelegte Figur des Ganymed geschaffen hat, nicht erklären. Folgt man hingegen den hier noch einmal zusammengefaßten Hypothesen, wird der Blick auf einen ungemein bedeutenden kunstgeschichtlichen Ansatzpunkt frei. Denn dem in Sperlonga mit Hilfe griechischer Versatzstücke verwirklichten neuen, typisch römischen, optischen Kunstwillen wird "die Entwicklung und die Verbreitung des Bildes der Macht in Rom und in den Provinzen des Reiches" verdankt, die das Thema der Festschrift für Jean Charles Balty zum 65. Geburtstag ist.

Meine Argumente dem lebenslangen Freunde im Rahmen dieser Festschrift unterbreiten zu können, ist mir eine besondere Genugtuung.