

„**Einer neuen Wahrheit ist nichts schädlicher als ein alter Irrtum.**“ **Noch einmal zum Praetorium Speluncae**

Bernard Andreae

Lieber Herr Pochmarski, Anfang Oktober 1997 hatten wir einen kurzen Briefwechsel über die Kritik meiner Abhandlung „PRAETORIUM SPELUNCAE“ von Thuri Lorenz im Anzeiger für die Altertumswissenschaft¹. Ich hatte diese Kritik nicht ganz verstanden und fragte: „wie die Grotte von Sperlonga 20 km nördlich von Sperlonga liegen könne, wenn dieser Ort selbst seinen Namen von *spelunca* ableitet? Jeden Kilometer von Sperlonga bis zum Monte Circeo bin ich abgelaufen und habe dort nur eine weitere Grotte angetroffen, nämlich die des Neandertalers am Fuß des Vorgebirges, das man für die Insel der Circe hielt. Ich wäre dankbar zu hören, warum also mein Kritiker, wie er schrieb, wieder von vorne anfangen will“. Trotz Ihrer freundlichen Vermittlung, lieber Jubilar, habe ich es bis heute nicht erfahren, musste aber, davon abgesehen, feststellen, dass meine These² über das *praetorium speluncae*³, also die Kaiservilla von Sperlonga, nach wie vor, auch im fünfzigsten Jahr der am 14. September 1957 erfolgten Entdeckung einer Inschrift der Laokoonbildhauer in der Grotte, auf weitgehende Skepsis⁴ trifft. Da die Einwände nicht als leichtfertig abgetan werden können, erhebt sich die Frage: Soll man so viele neueste Äußerungen zu dem Thema einfach hinnehmen und damit das Scheitern der eigenen These stillschweigend eingestehen? Da von meiner These allzu viel für die antike Kunstgeschichte abhängt, kann ich es nicht auf sich beruhen lassen, sondern freue mich, den positiven Diskurs mit Ihnen wieder aufnehmen zu können, lieber Herr Pochmarski. Auch das Distichon 6 von Novalis geht mir nicht aus dem Kopf: „Hypothesen sind Netze, nur der wird fangen, der auswirft“. Wenn die Laokoongruppe wirklich ein Originalwerk des Jahrzehnts 30 bis 20 v. Chr. wäre, müsste man die antike Kunstgeschichte neu schreiben, es sei denn die Gruppe wäre und bliebe ein errati-

¹ Th. Lorenz, *AnzAW* 49, 1996, 112–117.

² Andreae, Bernard, *Beobachtungen im Museum von Sperlonga*, *RM* 71, 1964, 238–244; ders., *Praetorium Speluncae. Tiberius und Ovid in Sperlonga*, *Abh.-Mainz* 1994; ders., zuletzt ausführlich: *Skulptur des Hellenismus*, Aufnahmen Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer (München 2001) 12–131, 147–151, 152–155, 188–194; ders., s. v. *Sperlonga* in: *Der Neue Pauly*, Enzyklopädie der Antike Bd. 15/3 *Sc*o – *Z* S. (Stuttgart Weimar 2004) 181–188.

³ *Praetorium, cui speluncae nomen est*, Sueton, *Tib.* 39.

⁴ Am ausführlichsten: Kunze, Christian, *Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga*, *Jdl* 111, 1996, 139–223, worauf sich auch die neuesten Stellungnahmen beziehen; zuletzt, allerdings sehr knapp, aber so, als sei die Datierung ins 1. Jh. v. Chr. nicht strittig: Zanker, Paul, *Die römische Kunst* (München 2007) 21. Warum der Autor a. O. 57 die Gestalt, die Augustus auf dem *Grand Camée de France* zum Himmel trägt und die Weltkugel an Tiberius weiterreicht, immer noch *Genius* nennt, obwohl durch den Vergleich mit der Büste in Sperlonga (Andreae, Bernard, *Aeneas oder Julius in Sperlonga* und auf dem *Großen Cameo von Frankreich*, in: *Modus in rebus*. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler (Hrsg. D. Rößler und V. Stürmer, Berlin 1994) 93–95 Taf. 16. 17)

längst erwiesen ist, dass es sich um Julius handelt, bleibt unerfindlich. Von diesem Detail hängt allerdings viel für die von mir vertretene These ab (s. u. Anm. 19). Ähnlich ist es mit dem Katalog der Denkmäler in der Neuausgabe der Werke Johann Joachim Winckelmanns, Hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens und Max Kunze (Mainz 2007) Nr. 450 (Pasquingruppe, die als Aias und Achill und nicht als Menelaos und Patroklos gedeutet wird, was der hochgeworfene Kopf und die außer in Sperlonga nicht zertrennte Achillessehne nahelegen) und Nr. 486 (Laokoongruppe, die zwischen 30 und 20 v. Chr. datiert wird). Hölscher, Tonio, *Die Griechische Kunst* (München 2007) meint: „Die nicht endenden wissenschaftlichen Kontroversen ... sollten nicht den Blick für die unmittlere Wirkung (der Laokoongruppe) verstellen“. Nebenbei lässt er aber fallen, dies Werk der drei Bildhauer... sei „wohl schon im 1. Jh. v. Chr. (!) gearbeitet“ worden. Es fehlt jede Argumentation, die eine Richtigkeit dieser Aussagen belegen könnte. Wer hatte unmittelbar nach dem Bürgerkrieg zwischen Octavian und Marcus Antonius die gewaltigen Geldsummen zur Verfügung für die Ausstattung der Grotte von Sperlonga mit diesem Skulpturenprogramm? Mit einigen weiteren neuesten Stellungnahmen setze ich mich u. in Anm. 21 und 22 auseinander.

scher Block, der außerhalb jeder nachvollziehbaren Stilentwicklung liegt und deshalb beliebig im Netz hängen bleibt.

Es hat allerdings keinen Sinn, sich noch einmal zu der ganzen Frage zu äußern, wenn man keine neuen Hinweise geben kann. Das ist sowohl in Bezug auf die Frage nach dem Stil der Skulpturen von Sperlonga als auch in Bezug auf die historische Bedeutung der bildlichen Ausstattung der Grotte und auf ihren Auftraggeber möglich.

Einen neuen Anstoß gab die Erfahrung eines gemeinsam mit den Stipendiaten des Deutschen Archäologischen Instituts Jahrgang 2007 am 16. Juli 2007 ausgeführten Besuchs im Nationalmuseum von Sperlonga, zu dem Henner von Hesberg mich eingeladen hatte. Dabei ging es mir, wie Heinrich von Kleist es in seiner Prosaschrift *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* beschrieben hat. Was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde, erfuhr ich durch gemeinsames Reden darüber. Henner von Hesberg holte aus den Stipendiaten eine so exakte Stilbeschreibung der sechs großen Skulpturengruppen von Sperlonga heraus, dass ich hier ansetzen konnte⁵.

Eines der wenigen den Skulpturen von Sperlonga tatsächlich stilistisch ähnlichen und überzeugend datierten Denkmäler der Zeit zwischen 4 und 26 n. Chr., in der meines Erachtens die Grotte mit den sechs mythologischen Skulpturengruppen ausgestattet wurde, ist die Gemme des Hyllos in Berlin (Abb. 1), die Gertrud Platz-Horster soeben nach einem Foto von I. Geske publiziert⁶ und nach einem vorzüglichen Groß-Foto von Johannes Laurentius im Kalender der Staatlichen Museen zu Berlin zur Ausstellung «Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein» im Alten Museum, Antikensammlung 27. Juli 2007–20. Januar 2008, 5 abgebildet hat. Dieser Kameo von Hyllos, dem Sohn des Dioskurides, aus der Zeit um 10 n. Chr. bietet einen neuen Anhaltspunkt. Die Virtuosität des Steinschnitts geht mit einer gewissen Brillanz und Schärfe der Arbeit⁷ einher, wie man sie auch bei den Skulpturen von Sperlonga beobachtet.

Vergleicht man den Satyrkopf beispielsweise mit dem Kopf des Weinschlauchträgers der Polyphemgruppe⁸, so erkennt man einen völlig übereinstimmenden, pretiösen, kühlen Zeitstil, der auch die Skulpturen aus der Werkstatt der Laokoonmeister auszeichnet: Die außerordentliche Überempfindlichkeit der Oberfläche, eine geradezu atmende Haut, die man auch bei den zarten Falten am Hals, den sanften, verschatteten Einsenkungen der Wangen und der Winkel des Mundes sowie der Augen wahrnimmt. Gegen die Hautpartien setzt sich deutlich die wirre, zuckende, vibrierende Masse der als einzelne zerfaserten Haarflocken ab, die aus dem Haupt hervorbrechen, sich wirbelnd drehen und mit gebogenen, spitzen Enden in die Luft schlagen. Dass dieser überfeinerte Stil beim Bronzeoriginal, auf

⁵ Vor allem auch deshalb, weil über das Thema ein Chat per e-mail folgte, dem ich letztendlich die folgende Fassung einer kurzen Stilbeschreibung verdanke.

⁶ Platz Horster, Gertrud, *Mythisch verbrämte Legitimation. Die Ausstellung «Mythos und Macht – Erhabene Bilder in Edelstein» zeigt erstmals Kameen aus dem Tresor der Antikensammlung Berlin, AW. 4, 2007, 35–37, Abb. 4. Gertrud-Platz Horster, die den Hyllos-Kameo FG 1103 auch im Katalog der Berliner Sammlung publizieren wird, bestätigt freundlicherweise am 22.11.2007 die Datierung um 10 n. Chr., die auch mit der von Erika Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007) 416 Abb. 475 und 616 vertretenen: «Anfang 1. Jh. n. Chr.» übereinstimmt.*

⁷ Man pflegt diese Manier insbesondere nach dem Schönheitsideal der École des Beaux Arts des 19.

Jahrhunderts, aber auch nach den Anforderungen der Kunstakademien des 17.–frühen 20. Jahrhunderts als akademisch zu bezeichnen, und Henner von Hesberg empfiehlt mir ebenfalls diesen gewiss naheliegenden Begriff. Da der Begriff auch von der Academia Ciceronis abgeleitet ist, darf man ihn vielleicht ebenfalls für die spätaugusteisch-tiberische Zeit verwenden, in der eine vergleichbare Manier begegnet. Der Begriff «akademisch» als Beschreibung eines sorgfältigen Realismus ist inzwischen aber so allgemein geworden, dass er mir für das Stilproblem von Sperlonga nicht spezifisch genug erscheint.

⁸ Beste Abbildung: Conticello, Baldassare, *I gruppi scultorei di soggetto mitologico a Sperlonga*, in: *Die Skulpturen von Sperlonga*, API XIV (Berlin 1974) Taf. 11–13.

welches die Puntelli hinweisen, nicht so ausgeprägt war, zeigt ein Vergleich mit der weniger nuancenreichen hadrianischen Kopie des gleichen Kopfes in London, Britisches Museum⁹, die das Original eher penibel nachbildet.

Bei den Skulpturen von Sperlonga fühlt man sich in der Virtuosität an den Stil des gleichzeitigen Autors *peri hýpsous* erinnert und könnte angesichts dieser Stilformen den berühmten Passus aus dem ersten Kapitel zitieren: „Das Erhabene zerreißt, wenn es im richtigen Moment hervorbricht, wie ein Blitz alle Dinge und zeigt mit einemmal die ganze Gewalt des Redners“¹⁰. So brechen auch die Locken bei den Skulpturen von Sperlonga hervor und zeigen mit einemmal die ganze Gewalt des Meisters des Meißels. Es ist dieses äußerliche, technisch sensible, rhetorische Pathos, das selbst dem Pergamonaltar noch fremd ist, aber die Marmorarbeit der Laokoonbildhauer auszeichnet und offenbar auch Plinius beeindruckt hat, von Winckelmann, Lessing, Goethe zu schweigen. Sie liebten ja auch die claudische Juno Ludovisi¹¹ über alles.

Wenn die Skulpturenausstattung der Kaiservilla (Praetorium) von Sperlonga aus der gleichen Zeit stammt wie die Hyllos-Gemme, dann kann sie nur von Tiberius in Auftrag gegeben worden sein, der bis zum Steinschlag vom Oktober 26 n. Chr. meistens dort lebte. Da aber eine Datierung von Kunstwerken aufgrund von Stileigenschaften schon lange nicht mehr als verbindlich¹² angesehen wird, muss man auch andere Kriterien heranziehen. Bisher wurde nur in der Vita des Tiberius eine Erklärung für die mit der Skulpturenausstattung der Grotte von Sperlonga verbundene ikonologische Absicht gefunden.

Tiberius besaß drei Villen.

Eine in Tusculum¹³, einer mythischen Gründung des Telegonos¹⁴, des auf der Insel Aiaia geborenen Sohnes des Odysseus und der Circe. Die Villa liegt am Rande von *Tusculum* oberhalb des See *Regillus*, von wo Attus Clausus, der historische Stammvater der *Gens Claudia*, nach Rom ausgewandert war. Hier konnte Tiberius sich durch einen Blick nach unten, wo man noch heute das Becken des ausgetrockneten Sees sieht (Abb. 2), seiner Zugehörigkeit zu dem wohl bedeutendsten römischen Adelsgeschlecht vergewissern.

Die zweite, das *praetorium speluncae*¹⁵ (Abb. 3), liegt bei Amyklai¹⁶ und hat dem heutigen Ort auf dem Vorgebirge der spartanischen Kolonie den Namen Sperlonga gegeben. Wenn Tiberius beim Lagern auf dem Inseltriklinium¹⁷ im Becken vor der Höhle nach oben

⁹ a. O. S 111f., Abb. 3–12

¹⁰ Ps. Longinus 1,4.

¹¹ De Angelis d'Ossat, Matilde (hrsg.), *Scultura Antica in Palazzo Altemps* (Rom Mailand 2002) 182f.

¹² Zeitler, Rudolf, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Propyläenkunstgeschichte Band 11 (Berlin 1964) 25–27.

¹³ Diese Villa ist noch nicht sicher lokalisiert. Seit den Studien von Quilici, L. und Quilici Gigli, S., *Un grande santuario fuori a porta occidentale di Tusculum*, *QuadAEL*, 23/24, *Archeologia Laziale* XII, Roma 1995, 509–534; Duprè Raventós, Xavier und Ribaldi, Raffaella, *Il santuario extraurbano di Tusculum: A proposito dell'intervento di scavo del 1997*, *Atti del convegno Religio – Santuari ed ex voto nel Lazio meridionale* (Terracina, ottobre 2000) 1–14 8 (im Druck, vorläufig greifbar im Internet) wird sie nicht mehr mit dem sogenannten Barco Borghese in Monte Porzio Catone am Ostrand von Frascati identifiziert. Der Blick, den Tiberius von Tusculum auf den See Regillus hatte, ist aber der gleiche wie in unserer Abbildung 1.

¹⁴ Andraee, Bernard, *Praetorium Speluncae*. Tiberius und Ovid in Sperlonga, *AbhAkMainz* 1994 Nr. 12,

14, 40, 108, 118, 124, 141, 151; erweiterte italienische Ausgabe: *PRAETORIUM SPELUNCAE*. L'Anfro di Tiberio a Sperlonga ed Ovidio (Soveria Manelli 1995) Anm. 553, die dort zitierten einschlägigen Textquellen sind: Dion. Hal. IV, 45,1. Liv. I, 49,9. Horat.Epod. 1,29–30. Id. Carm. 3,29,8. Prop. Eleg. 2,32,3–4. Ovid., *Fasti* III, 92. Id. IV, 71. *Sil. Ital.* 7,691–692. Id. 12,534–535. *Stat. Silv.* 1,3, 83–85. *Fest. p.* 116L und p. 117L. Porphyrius. *Comm. Schol. Horat. pseudacr. Ep.* 1,30. Id. *Sched. in Horat. pseudacr. Carm.* 3,29,8.

¹⁵ s. o. Anm. 2: Skulptur des Hellenismus 123 und *Der Neue Pauly* 187

¹⁶ Tacitus, *Annales* IV, 59 berichtet, dass die Villa, die *Spelunca* genannt wurde, *«mare Amunclanum inter Fundanos montes»*, also am Golf von Amyklai in den Bergen von Fondi lag.

¹⁷ Vössing, Konrad, *MENSA REGIA*. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser (München Leipzig 2004) 330–334. Die von ihm a. O. S. 334 erwogene Datierung der Ausstattung der Grotte „vielleicht erst unter Domitian“ wird von niemandem mehr vertreten.

blickte, so sah er, wie der Adler ihm Ganymed zu trug und ihn damit als Jupiter auf Erden erwies. Drehte er sich um und schaute in die Richtung, in die auch Ganymed blickt, so sah er den *Mons Circaeus*¹⁸ und konnte sich der Abstammung von Telegonos, dem mythischen Gründer von Tusculum, vergewissern. Durch Telegonos und dessen Vater Odysseus, in der fünften Generation Nachfahre von Zeus, stammte er als einziger lebender Mensch seiner Zeit gleichsam nachweislich auch von diesem obersten der Götter ab, mit dem er im Grand Camée de France identifiziert wurde¹⁹.

Die dritte Villa ist die *Villa Jovis* in Capri²⁰. Es war nur konsequent, dass Tiberius nach dem Steinschlag im *praetorium speluncae* vom Oktober 26 n. Chr. der Villa in Capri, in die er sofort und endgültig zog, diesen Namen gab. Endlich war er dort angekommen, wohin er von Anfang seiner Regierungszeit an strebte. Er brauchte seine vom Fatum gewollte Berufung zum Monarchen des *Imperium Romanum* nicht mehr durch seine mythische oder historische Abstammung zu verbrämen. Er war der Jupiter auf Erden.

Warum tut sich diese einleuchtende Hypothese mit der Anerkennung so schwer? Vielleicht gibt die als Titel gewählte Maxime Goethes eine Antwort. Die neue Wahrheit, zu der die Entdeckung von Sperlonga vor fünfzig Jahren verholfen hat, würde einen alten Irrtum als solchen kenntlich machen, nämlich die Beurteilung der Laokoongruppe als das hellenistisch-römische Marmororiginal der Gruppenerfindung. Diese falsche Ansicht wurde 2006 in der Ausstellung der Laokoongruppe zum fünfhundertsten Jahrestag der Entdeckung – in den Vatikanischen Museen – noch einmal bekräftigt, allerdings mit einer irrtümlichen Übersetzung des Satzes bei Plinius NH 36,37.

Paolo Liverani erklärt im Katalog dieser Ausstellung²¹, Plinius habe in diesem Zusammenhang bestätigt, „dass nur wenige Bildhauer zu großem Ruhm gelangt sind, vor allem wenn sie in einer Gruppe gearbeitet haben“. Diese Übersetzung ergibt keinen Sinn, denn Plinius nennt viele berühmte Künstler, und darunter auch solche, die ihre Werke nicht allein, sondern zu mehreren geschaffen haben. Auch die allerjüngste Beschäftigung mit dem Thema, ein Beitrag von Maria-Aurora von Hase Salto²², die den Forschungsstand richtig wiedergibt, ohne eine Entscheidung treffen zu können, verbaut sich den Weg, weil sie den Satz des Plinius nicht aus dem Zusammenhang begreift. Sie übernimmt vielmehr die längst als unrichtig erkannte Übersetzung: „Ein Kunstwerk, das allen anderen Werken der Malerei und der Skulptur vorzuziehen ist“.

Opus ist nicht ein Kunstwerk, sondern ein Werk, und *statuaria ars* ist nicht Skulptur, sondern statuarische Technik, das heißt die Technik der Verfertigung von Statuen aus

¹⁸ ders., *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (Frankfurt 1982) 9.

¹⁹ ders., *Römische Kunst. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe* (Freiburg Basel Wien) 1999, 132–134 Taf. 54; dort auch über die Konsequenzen für die Ikonologie der Inszenierung von Sperlonga (s. o. Anm. 4). Vgl. jetzt Zwierlein-Diehl, Erika, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007) 438f. Abb. 633.

²⁰ Vössing, a. O. 335.

²¹ Liverani, Paolo. u. a., *Laocoonte. Alle Origini dei Musei Vaticani*, hrsg. Francesco Buranelli (Rom 2006) 22–47 zitiert zwar meinen Beitrag *Erden, Erze, Steine im Vergleich bei Plinius, Naturalis Historia 36,37*; in: *Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir, Homage à Jean-Charles Balty* (Brüssel 2001) 29–48, hat ihn aber wohl nicht gelesen. Denn a. O. 27 übersetzt er immerhin *ars statuaria* bei Plinius, nat. 36,37 richtig mit *sculptura in bronzo*, doch im folgenden Satz führt er aus: „In questo contesto (sc. Plinio) conferma che pochi scultori sono arrivati a grande

fama soprattutto se hanno lavorato in gruppo“. Plinius sagt das aber nicht ganz allgemein, sondern führt das aus, was Benedetto Marzullo, *Anmerkungen zu Plinius, Naturalis, Gymn 110*, 2003, 569–576 abschließend mitteilt. Den alten, jetzt von Otto Zwierlein (Kunsturteile des älteren Plinius: Laokoon und Euphranors *dignitates heroum* über *statuaria ars*, in: *Festschrift Christian Gnifka*, im Druck) wiederholten Irrtum, dass *statuaria ars* auch bei Plinius Rundplastik und nicht ausschließlich Technik des Bronzegusses heißen könne, hatte ich schon in meinem Beitrag: *Eine weniger elegante Lösung. Noch einmal zu Plinius, Naturalis Historia 36, 37, Römische Mitteilungen 96*, 1989, 433–438, widerlegt. Mit dem Hinweis von Zwierlein auf Prudentius oder andere Autoren, die *statua* bisweilen im Sinne von Rundplastik verwenden, kann man nicht wegzaubern, dass Plinius 34,97 bei *statuaria ars* vom Schmelzpunkt spricht.

²² Der «Laokoon» – Ein Mythos wird zum Kunstwerk, *AW 6/2007*, 37–45.

Bronze. Bei der von Aurora von Hase Salto als neutral angesehenen und deshalb, wie sie mir gegenüber erklärte, aus methodologischer Vernunft wiederholten Übersetzung stört sie keineswegs die Überschwänglichkeit des Lobes, das sie für übertrieben hält, aber nicht, dass sie selbst es ist, die wie Zahllose vor ihr von Plinius erwarten, er könne einen Satz aus purer Lobhudelei gesagt, aber selbst nicht geglaubt haben. Man darf aber nur dann davon ausgehen, den Satz richtig verstanden zu haben, wenn er auch in der exakten und einfachsten Übersetzung die Meinung von Plinius wahrhaftig und genau zum Ausdruck bringt.

Dazu muss man zunächst festhalten, an welcher Stelle er ihn schreibt. Tatsächlich führt der Naturforscher diesen Satz am Ende der Aufzählung aller Kunstwerke aus Bronze (34. Buch), aus Farben (35. Buch) und aus Stein (36. Buch) an und erklärt wörtlich, nun sei nicht mehr von vielen Künstlern die Rede, die sich durch ihre Werke Ruhm erworben haben, auch wenn sie im Team arbeiteten. Zu erwähnen sind in der Tat nur noch die drei Rhodier, deren Werk das Haus des Titus auf dem Oppius schmückt, sowie Craterus mit Pythodorus, Polydeuces mit Hermalaus, ein anderer Pythodorus mit Artemon und als einzelner Aphrodisius von Tralleis, welche die Palatinischen Kaiserpaläste ausstatteten. Von diesen nur bei Plinius erwähnten kaiserzeitlichen Künstlern haben Athanadorus, Hagesandrus und Polydorus den Laokoon im Palast des Titus angefertigt. Wörtlich sagt der Polyhistor darüber: „Aus einem Stein haben sie ihn und die wunderbaren Schlangenwindungen gehauen, als Arbeit allen in Statuenteknik und Malerei vorzuziehen“. Es ist nicht so wichtig, welches Wort man nach «als Arbeit allen» in Gedanken ergänzt: *operibus* oder das letzte vorhergehende Hauptwort *Laocoontibus*, was auch ein Philologe vom Rang von Clemens Zintzen²³ ohne weiteres für möglich hält. In jedem Fall können nicht alle Kunstwerke überhaupt gemeint sein, denen der Laokoon vorzuziehen sei, sonst hätte Plinius nicht zwischen den drei Materialien Bronze, Farbe, Marmor zu unterscheiden brauchen. Darum aber geht es dem Erforscher des Materials, aus dem Kunstwerke gemacht werden.

Plinius kann mit seiner verknappten und verschränkten Formulierung zwei naheliegende Gedanken zum Ausdruck bringen: Am Ende seiner Aufzählung aller berühmten Kunstwerke aus Bronze, Farben und Marmor kann er eines nennen, von dem er Fassungen in Bronze, in Malerei und in Marmor kennt, eben den aus dem Palast des Titus stammenden Vatikanischen Laokoon, der ihm am besten gefällt. Er kann damit zugleich in einem zweiten Gedankengang ein Werk im Besitz seines Gönners und des Adressaten seiner Naturgeschichte, Titus, lobend hervorheben. Was ist an dieser Übersetzung falsch, missverständlich oder ergibt keinen Sinn? In Wahrheit wird Plinius zum Kronzeugen der Existenz eines Bronzeoriginals der Laokoongruppe, das wie die aller übrigen von den Rhodiern kopierten Gruppenschöpfungen verloren und nur noch durch die eine erhaltene Marmorkopie kenntlich ist.

²³ In einem Brief vom 17.11.2007 teilt Clemens Zintzen mir mit, wie er den Satz nat. 36,37 des Plinius versteht: „Das muss nicht notwendig so sein, wie Zwierlein (s. o. Anm. 21) meint, der nach seinem Verständnis konsequent bei *opus omnibus et picturae et statuariae artis* «*operibus*» ergänzt. Aber man kann sich als Ergänzung eben auch «*Laocoontibus*» denken. Dagegen spricht nicht, dass Plinius vorher schon allgemein von den *opera eximia* spricht. Für Ihren Bezug auf das Thema Laokoondarstellungen in Malerei und Plastik scheint mir zu sprechen:

1. Ob denn Plinius wirklich hier ein so apodiktisches Urteil gefällt hat, der Laokoon im Hause des Titus sei der Gipfel aller Kunstwerke, gleich ob gemalt oder plas-

tisch gebildet?

2. Die unmittelbare Fortführung der Schilderung, dieser Laokoön sei aus einem Stein und über die Windungen der Schlangen hätten die Bildhauer sich verständigt, legt doch nahe, dass Plinius die Sicht und den Zusammenhang der Laokoondarstellungen nicht verlassen hat und mit *omnibus* nicht alle nur möglichen Kunstwerke, sondern alle anderen Laokoondarstellungen meint, von denen der im Hause des Titus sich eben dadurch auszeichnet, dass er aus einem Stein gehauen ist und *mirabilis nexus* aufweist. Jedenfalls finde ich auch in den Parallelen, die Zwierlein beibringt, keinen allein zwingenden Hinweis, der diese Deutung unmöglich machte.

Angesichts dieser bestens bekannten historischen Sachlage, hat man den Eindruck, als ob die Wahrheitsfindung in diesem einen Fall durch die Voraussetzung blockiert ist, dass die Laokoongruppe schon wegen ihrer Berühmtheit nur ein Original sein könne. Hat Goethe also auch in diesem Fall recht mit seiner als Titel dieses Beitrags gewählten *Maxime*²⁴: „Einer neuen Wahrheit ist nichts schädlicher als ein alter Irrtum“?

Die Anwendung dieses Spruchs auf den Fall Sperlonga sollte nicht plakativ wirken. Nicht nur ich glaube, dass man heute, nach einem halben Jahrhundert einer vor allem mit der Rekonstruktion des Bildprogramms von Sperlonga befassten Forschung nur weiterkommen kann, wenn man sich in neuer Weise mit dem Kontext beschäftigt. Henner von Hesberg findet, man müsste doch über das Geleistete hinaus «mit vielen Abbildungen von Details Schritt für Schritt die Werkstatteinheit, oder zumindest die Nähe der Arbeiten untereinander belegen, ein wenig so, wie wir es in Sperlonga gemeinsam versucht haben». Vor allem aber wäre eine methodische Bauaufnahme des ganzen Praetoriums von Sperlonga und eine genaue Unterscheidung seiner Bauphasen wünschenswert. Auch wenn klar ist, dass der kleine Villenbau in *opus incertum* vor der Grotte spätrepublikanisch, die Unterbauten der Skulpturengruppen ebenso wie die Kaserne der Praetorianer und die Ställe für deren dreißig Pferde wegen der Verwendung von Kalksteinretikulat hingegen erst tiberisch sind, so bleiben doch zu viele Fragen offen.

Diese Fragen konnten auch die Forschungen von Eugenia Salsa Ricotti²⁵ nicht beantworten, sondern haben sie eher noch drängender gemacht. Nach der mit dem Relief in Catania²⁶ übereinstimmenden Rekonstruktion der Polyphemgruppe von Silvano Bertolin²⁷ für die Ausstellung «Odysseus. Mythos und Erinnerung» aus dem Jahr 1999 widerlegt sich – wegen der zusammenhanglosen Aufstellung der Figuren – der Vorschlag von Salsa Ricotti²⁸ selbst. Es bedarf einer neuen, umfassenden Bauaufnahme und nicht der Aneignung der vorhandenen, das heißt derjenigen von Manfred Hannich in meiner hier Anmerkung 17 zitierten Publikation S. 140 oder der von Baldo Conticello besorgten, auf den Angaben Erno Bellantes beruhenden Pläne der Soprintendenza Archeologica del Lazio in dem oben Anmerkung 8 zitierten Band XIV der Antiken Plastik, TextAbb. 1 und 3. Im Detail und in der Methode vorbildlich ist die Bauaufnahme der südöstlichen Nebenhöhle der Grotte von Sperlonga durch Friedrich Rakob²⁹. Diese Bauaufnahme war die entscheidende Voraussetzung für die Identifizierung der Gruppe der Heimholung Philoktets, von der nur wenige Fragmente erhalten sind³⁰.

Auch der in dieser Gruppe vergegenwärtigte Mythos zählt zu den drei *Fatalia Romana*, der das *Fatum Roms* besiegelnden Vorgänge, wie Servius zu Aeneis 3,402 den Palladionraub, die Rettung des Panzers des Achill und die unfehlbaren Pfeile Philoktets nannte. Die Identifizierung der mit dem letzteren Mythos zusammenhängenden Gruppe verdeutlichte noch einmal, dass man nur mit den Worten Ovids im 13. Buche der *Metamorphosen*

²⁴ Aus Makariens Archiv (99).

²⁵ Salsa Ricotti, Eugenia, *Le Grotte di Polifemo*, Palladio 37, Gennaio – Giugno 2006, 5–22. Zu Susanne Muth (2005) s. u. Anm. 32.

²⁶ Andrae, B. u. a., *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Katalog der Ausstellung in München, Haus der Kunst, 1 Oktober 1999–9. Januar 2000 (Mainz 1999) Abb. 74

²⁷ ebda. 188–205. In der o. Anm. 2 zitierten Hirmer – Monographie Taf. 126/127 wurde die Lage des dem Riesen aus der Hand gefallenen Bechers in der jetzt in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum ausgestellten Rekonstruktion der Polyphemgruppe korrigiert.

²⁸ a. O. Abb. 14.

²⁹ s. die o. Anm. 14 zitierten Abhandlungen: Andrae, Bernard, *Praetorium Spelunca. Tiberius und Ovid in Sperlonga*, *AbhAkMainz* 1994 Nr. 12, S. 110.; erweiterte italienische Ausgabe: *PRAETORIUM SPELUNCAE. L'Antro di Tiberio a Sperlonga ed Ovidio* (Soveria Manelli 1995) S. 112.

³⁰ s. den o. Anm. 26 zitierten Katalog der Ausstellung: *Odysseus* S. 184–188; 187 oben die Bauaufnahme von F. Rakob in einer Zeichnung von M. Schützenberger Unter dem Eindruck des am 28.12.2007 erfolgten Todes des bedeutenden Bauforschers ist es mir ein besonderes Bedürfnis, seine wichtige Rolle bei der Erforschung von Sperlonga hervorzuheben.

280–285: Rettung von Leichnam und Panzer des Achill, 337–356: Palladionraub, 399–410: Heimholung des Philoktet, das Szenarium von Sperlonga erklären kann. Dieses große Schaubild, das die Metamorphosen Ovids kennt, also nach 8 n. Chr. ausgeführt wurde, stellt Kaiser Tiberius als Nachfahren des von Zeus abstammenden Helden Odysseus hin, dem die Voraussetzung der Gründung Roms verdankt wird.

Es ist ja äußerst selten, dass man einen poetischen Text zur Verfügung hat, der alle bisher an eine komplexe Bilderwelt wie die von Sperlonga gestellten Fragen in ihren Verästelungen zu beantworten erlaubt. Wenn diese Forschungsergebnisse ernst genommen, das heißt akzeptiert oder argumentativ³¹ durch bessere ersetzt und, wenn die vorgelegten Argumente nicht wie mit Taschenspielertricks³² eskamotiert würden, brauchte man nicht immer wieder auf die erwiesenen Wahrheiten und die alten Irrtümer zurückzukommen. Doch, wer wüsste nicht, „dass die Wahrheit einem gar nichts hilft, wenn man jemanden überzeugen will“³³?

Prof. Dr. Bernard Andreae
Via del Monte della Farina, 30
00186 Rom
Italien

³¹ Sehr gut und verführerisch im Argumentativen ist der allerneueste, erst nach der Niederschrift dieser Zeilen erschienene Beitrag von Christiane Vorster über das 1. Jahrhundert v. Chr. in der Skulptur des Hellenismus von P. C. Bol. Sie geht allerdings von einigen zweifellos unrichtigen und ihre ganze Darlegung bestimmenden Grundlagen aus, erstens von der völlig überholten Übersetzung des Plinius Textes von R. König, wozu sie Benedetto Marzullo, *Gymn* 110, 2003, 569–576 nicht zitiert (vgl. o. Anm. 22), zweitens davon, dass die Pasquinogruppe außer in Sperlonga und an der Tensa Capitolina den Leichnam des Achill darstelle und „kein ernsthaftes Wegtragen“ wiedergebe (vgl. o. Anm. 4 zu Neuauflage der Werke Johann Joachim Winckelmanns, Hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens und Max Kunze (Mainz 2007) Nr. 450). Das sah Michelangelo jedenfalls besser (vgl. Andreae, B., *Der hellenistische Hochbarock. Vorgänger und Nachfolger des Pergamonaltars*, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* Heft 1/97, S. 45), und drittens davon, die Palladionraubgruppe sei nicht identisch mit der Wiederholung auf der Ostothek von Megiste im Athener Nationalmuseum. Andere Fehlbeurteilungen kommen hinzu, besonders die Beurteilung der wegen der Puntelli als Marmorkopie nach Bronzeoriginal erwiesenen Skyllagruppe von Sperlonga unter dem Begriff «einsichtig». Damit ist ihre Sichtweise als problematisch erwiesen, und es gelten mehr oder weniger auch die gegen die anderen Kritiker erhobenen Einwände. Ich kann darauf nicht im Ein-

zelnen eingehen. Im Grunde sind die Einwände in meiner und Albert Hirmers «Skulptur des Hellenismus (München 2001)», passim, schon als unwahrscheinlich erwogen worden. Überlassen wir es denjenigen, denen ich das Buch gewidmet habe: FILIIS.

³² Dazu gehören: das Erfinden einer weiteren Höhle (Anm. 1); das Unterlassen der Begründung bei Datierungen; die Umbenennung von Julius zu Genius oder von Patroklos zu Aias (Anm. 4); das Beharren auf erwiesenermaßen falschen Übersetzungen von Plin. nat 36,37 oder die Unterdrückung der einschlägigen Textstelle Plin. nat 34,97 (Anm. 21; 22); das Ausnutzen der Geduld des zweidimensionalen Papiers bei der Rekonstruktion einer dreidimensionalen Skulpturengruppe (Anm. 25, oder als weiteres Beispiel der Vorschlag von Susanne Muth, in: Giuliani, Luca (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 73–93, der mit der unangemessenen Bemerkung endet (sic!): «Schuld daran haben die Schlangen.» (*scilicet*, dass der Laokoon hochberühmt ist). Doch, wenn die von links kommende Schlange Laokoon nicht in die Hüfte beißt, bleibt die Erstarrung seiner Atemmuskulatur unerklärt. Wird hier die im hellenistischen Sinn durchdachte Dramatik der Bewegung der Schlangen unausgesprochen einem gewünschten Anklang an Vergil, *Aeneis* 2, 219 geopfert, um einen *terminus post quem* zu gewinnen? Überdies: «Schuld haben» ist im Sprachgebrauch eindeutig negativ!

³³ Schulze, Ingo, *Neue Leben* (Berlin 2005) 18.



Abb. 1: Monte Porzio Catone, am Ostrand von Frascati, Terrasse des sogenannten Barco Borghese mit Blick auf das ausgetrocknete Becken des See Regillus links im Mittelgrund. Dieser Blick muss demjenigen des Tiberius aus seiner noch nicht sicher lokalisierten Villa in Tusculum vergleichbar sein. (Foto des Autors).

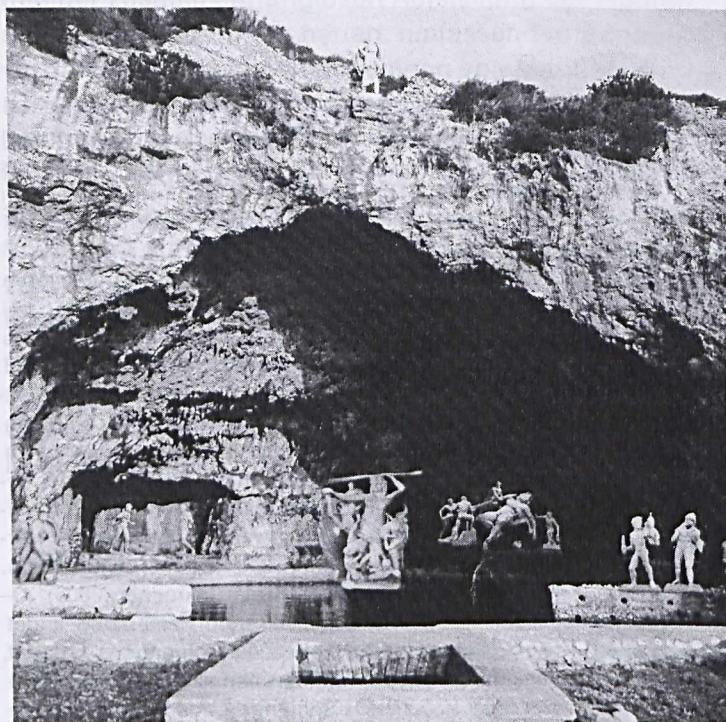


Abb. 2: Die drei rhodischen Bildhauer Athanodoros, Hagesandros und Polydoros, die nach Plinius NH 36,37 die Laokoongruppe aus Marmor meißelten, haben auch die vor fünfzig Jahren entdeckte Skyllagruppe signiert. Die natürliche Grotte, lateinisch «SPELUNCA», war durch sechs Skulpturengruppen in ein gewaltiges Naturtheater verwandelt. Erklären kann man dieses nur, wenn man Ovids Metamorphosen 10, 155–161 (Ganymed); 13, 280–285 (Rettung von Leichnam und Panzer des Achill), 337–356 (Palladionraub), 399–403 (Heimholung Philoktets), 772–775 (Skylla), 14, 59–67, 192–212 (Polyphem) zugrunde legt. Tiberius kannte den Inhalt dieser Verse, wonach sein Stammvater Odysseus die Voraussetzungen für die Zerstörung Trojas, die Flucht des Aeneas und die Gründung des römischen Volkes schuf, nicht zuletzt durch seinen Tischfreund Julius Montanus, den römischen Verleger des ans Schwarze Meer verbannten Dichters (Fotos und digitale Rekonstruktion des Autors).



Abb. 3: Die um 10 n. Chr. geschnittene Gemme des Hyllos, des Sohnes des Dioskourides, in Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung FG 1103, ist dem Bildhauerstil der Laokoonkopisten nächst verwandt (Foto Johannes Laurentius).