

**Zeitschrift:** Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern

**Herausgeber:** Archäologisches Seminar der Universität Bern

**Band:** 8 (1982)

**Artikel:** Wandel einer Göttergestalt : zu einer Asklepiosstatuette der Bernischen Abguss-Sammlung

**Autor:** Uhlmann, Vera

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-521319>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 29.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Wandel einer Göttergestalt

### Zu einer Asklepiosstatuette der Bernischen Abguss-Sammlung

Zum Bestand der Bernischen Gipssammlung gehört seit ungefähr 1870 eine Asklepiosstatuette (Taf. 12,1–4)<sup>1</sup>. Sie ist unversehrt. Der Kopf der Schlange, die sich um den Stab windet und den man sich etwas unterhalb des ausgestreckten Zeigefingers der rechten Hand ergänzt zu denken hat, fehlt schon an der Vorlage der Reproduktion. Der Gott steht, ins Himation eingehüllt, aufrecht da. Das Hauptgewicht hat das linke Bein zu tragen; das rechte ist zur Seite gestellt, ruht mit der Sohleninnenkante des leicht nach auswärts gedrehten Fusses auf. Beide Füsse stecken in Sandalen. Der rechte Arm fällt auf den unter die rechte Achsel geführten Schlangenstab, den die Finger der rechten Hand locker umfassen. Der linke Arm ist vom Mantel vollständig verhüllt und in die ausgebogene Hüfte gestemmt, deren ausschwingende Bewegung nach links durch das leichte Lehnen auf den Stab ausgeglichen wird.

Der bärtige Kopf ist etwas nach rechts gewendet. Die über der Stirn gescheitelten Haare umrahmen das Gesicht. In dem leise geöffneten Mund, den tiefliegenden Augen und lebendig durchgeformten Stirn- und Wangenpartien liegt ein Ausdruck von Ernst und Milde. Hinten fallen die Haare lang in vollen, dicken Locken auf den Nacken herunter und rollen sich ein. Eine schmale, feine Binde schneidet tief in die Haarmasse ein. Im Kontrast zu dieser Fülle ist die Kalotte glatt belassen; nur einige wenige Furchen deuten Strähnen an.

Das Himation fällt bis etwas oberhalb der Knöchel herab. Es ist über den linken Arm und die Schulter gelegt, um den Rücken gezogen, wird unter der rechten Achsel durch den Schlangenstab eingeklemmt und zu einem Wulst zusammengebauscht. Dieser Wulst lässt den kräftig gebildeten Oberkörper bis etwas unterhalb der ersten Querinskription frei und ist über den linken Ellenbogen geschlagen. Der über die linke Schulter und den linken Arm gelegte Mantelteil schiebt sich in der Halsgegend zu dichteren Lagen zusammen, die gegen den Ellenbogen hin verflachen. Unter dem Wulst hängt eine breite, von Dreiecksfalten belebte Stoffbahn bis auf die Mitte des Oberschenkels herunter. Von der die Hüftlinie begleitenden und zugleich betonenden Randfalte löst sich ein Saumstück und geht in den senkrechten Mantelteil neben dem linken Bein über. Dieses Faltenbündel berührt mit seinem unteren Ende den neben dem linken Fuss stehenden Omphalos.

Der Körper tritt unter dem sich anschmiegenden Gewand plastisch hervor, und zwar in einer Weise, die dem Gott, trotz der Stoffmasse am linken Arm und dem pfeilerartigen Bündel am linken Bein, den Eindruck von Schlankheit verleiht. Besonders deutlich zeichnen sich die Körperformen in den Konturen des Unterkörpers, an Hüfte, Bein und Knie ab. Ein grosszügiges und in seiner Sparsamkeit fast schon raffiniert zu nennendes Liniensystem unterstreicht

Für die Anregung zu der Untersuchung danke ich D. Willers, für wohlwollende und geduldige Unterstützung ihm und H. Jucker. Bei der Beschaffung von Photographien halfen N. Lazaridou, DAI Athen; Frau Vitsilojanni, Ecole Française d'Athènes; B. Schauenburg, Kiel; S. Diebner, DAI Rom; T. Melander, Thorvaldsen Museum Kopenhagen; B.F. Cook, British Museum London; A. Pasquier, Musée du Louvre Paris.

Abkürzungen:

- |            |   |
|------------|---|
| Bieber     | = M. Bieber, A Bronze Statuette in Cincinnati and its Place in the History of the Asklepios Types, ProcAmPhilSoc 101, 1957, 70ff. |
| Clarac     | = Charles Comte de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne, Text I–VII, Taf. I–IV (1826–1850)                               |
| Heiderich  | = G. Heiderich, Asklepios (Diss. Freiburg i.Br. 1966)   |
| Neugebauer | = K.A. Neugebauer, Asklepios. Ein Beitrag zur Kritik römischer Statuenkopien, 78.BWPr (1921)                                      |

1 Inv. K 40. H 0,61 m (0,59 m ohne Plinthe). S. Kuthy – F. Koenig, Die Bernische Gipssammlung (1976) Nr. 58. In den Details wirkt der Abguss etwas verwischt.

diese Formen. In der Unterleibsgegend fällt eine Gruppe von Falten auf, die die Gliederung in Rumpf und Beine akzentuieren. Sie gehen von der rechten Seite unter dem Bausch aus, ein Teil führt in einem Bogen zur linken Hüfte hinauf und modelliert gleichsam die Bauchpartie. Zwei sehr kräftig gebildete, steile Linien ziehen bis zur Schamgegend, beziehungsweise bis zum rechten Oberschenkel hin. Eine weitere Faltengruppe verläuft von der linken Hüfte schräg zum Saum hinunter. Von diesen endet die oberste, ein besonders scharfer Grat, am rechten Knie, das deutlich unter dem Mantel hervorsteht. Charakteristisch ist die senkrecht unter diesem Knie abfallende, abgeplattete Stoffbahn.

Bei der Rückenansicht (Taf. 12,4) vermissen wir eine plastische Durchgestaltung in der prägnanten Eigenart der Vorderseite. Einzig die rechte Kontur von der Achselhöhle bis zum Fuss und der rechte Glutäus treten etwas hervor. Sonst wird diese Ansicht vor allem durch die diagonal geführten, breiten und flachen Bahnen bestimmt. Die obersten, von der linken Schulter zur rechten Achsel, sind dichter und von stärkerem Relief als die steileren Falten, die vom Oberarm zum rechten Bein hin ziehen. Am Ellenbogen schliesslich fällt der übergeschlagene, mit einer Quaste geschmückte Mantelzipfel fast senkrecht herunter; er folgt freilich nicht dem Gesetz der Schwerkraft, sondern wirkt wie angeklebt. Der Saum dieses Stücks bildet von etwas unterhalb des Ellenbogens bis zur Zipfelquaste eine Zickzacklinie.

Standmotiv und Anlage des Himations verweisen unsere Statuette in den näheren Umkreis des Asklepios Giustini. Inwieweit sie mit diesem Stattentypus übereinstimmt oder sich von ihm unterscheidet, wird uns abschliessend noch beschäftigen.

Die Frage nach der Herkunft des Abgusses und nach der Vorlage der Abformung ist bisher unbeantwortet geblieben. Die Lösung dieses Rätsels ist mir erst nach mehreren Um- und Irrwegen gelungen. Von Anfang an war ich überzeugt, dass eine bei Reinach abgebildete – und aus Clarac entliehene – Figur unseres Asklepios darstelle (Abb. 1)<sup>2</sup>. Ein Vergleich zeigt, dass es sich um eine recht sorgfältige Zeichnung handelt, und wenn man deren klassizistischem Stil und dem unterschiedlichen Blickwinkel von Zeichnung und Photographie Rechnung trägt, wird man gewahr, dass eigentlich jede Falte übereinstimmt. Lediglich zwei Abweichungen fallen auf. Kopf und Schwanz der Schlange sind intakt, waren es eben wahrscheinlich noch zur Zeit, als die Zeichnung angefertigt wurde. Sodann endet auf ihr das unter dem linken Arm bis zur Mitte des Oberschenkels fallende Mantelstück in einem annähernd dreieckigen Zipfel und wird links und rechts von zwei zu Röhren umgeschlagenen Säumen umrahmt. Bei der Statue jedoch endet zumindest der vordere Saum nicht hier, sondern läuft in die unter ihm liegende Stoffbahn über. Der Verlauf des hinteren Saums ist am Gipsabguss nicht eindeutig zu erkennen. Es ist möglich, dass sich erst beim Kopieren aus Guattani<sup>3</sup> ein Fehler in die Zeichnung eingeschllichen hat.

Irreführend ist die Angabe Reinachs, wonach sich die Statue in der Sammlung Hope zu Deepdene befindet<sup>4</sup>. Der Fehler geht auf Clarac zurück, der zwei verschiedene Asklepiosstatuen mit derselben Nummer bedacht hat<sup>5</sup>. Die knappen Ausführungen<sup>6</sup>, die Clarac seiner Quelle Guattani verdankt, enthalten immerhin zwei wichtige Hinweise: die Statue ist überlebensgross («hauteur colossale») und sie wurde vom Bildhauer Vincenzo Pacetti (1746–1820) erworben und restauriert. Dies erlaubt uns, sie mit dem bei Matz – Duhn unter der Nummer 56 aufgeführten Asklepios zu identifizieren<sup>7</sup>. Wir erfahren nicht nur, welche Teile ergänzt sind (vgl. Abb. 3), sondern auch, dass Pacetti die riesige Skulptur an Marcantonio Borghese verkauft hat<sup>8</sup>. Dieser hatte seit ungefähr 1770 eine rege Bautätigkeit entfaltet und damit

2 Reinach, RSt I 289,1. Reinach wiederholt die Abbildung von Clarac IV Taf. 549 Nr. 1158, die ihrerseits aus einer Publikation Guattanis (folgende Anm.) stammt.

3 Giuseppe Antonio Guattani, Monumenti antichi inediti I (1784, novembre) S.XCf. Taf. II (*non vidi*).

4 Wie schon A. Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain (1882) 284 Nr. 9 bemerkt hat.

5 Die Nr. 1158 auf Taf. 548 (= Reinach, RSt I 288,6) und auf Taf. 549 (= Reinach, RSt I 289,1).

6 Clarac IV, 9f.

7 Matz – Duhn I 15 Nr. 56 und III 301 (topographisches Register).

8 Diese Transaktion wird wohl in G.A. Guattani, Memorie encyclopediche sulle antichità e belle arti di Roma (1806–1819) III 88 Nr. 27 beschrieben (*non vidi*), vgl. Matz – Duhn I 15 Nr. 56 und P. Mingazzini im Text zu EA 2789. Da Guattani, Monumenti inediti a.O. offenbar nichts von diesem Verkauf erwähnt, wird er wohl erst nach November 1784 getätigter worden sein.

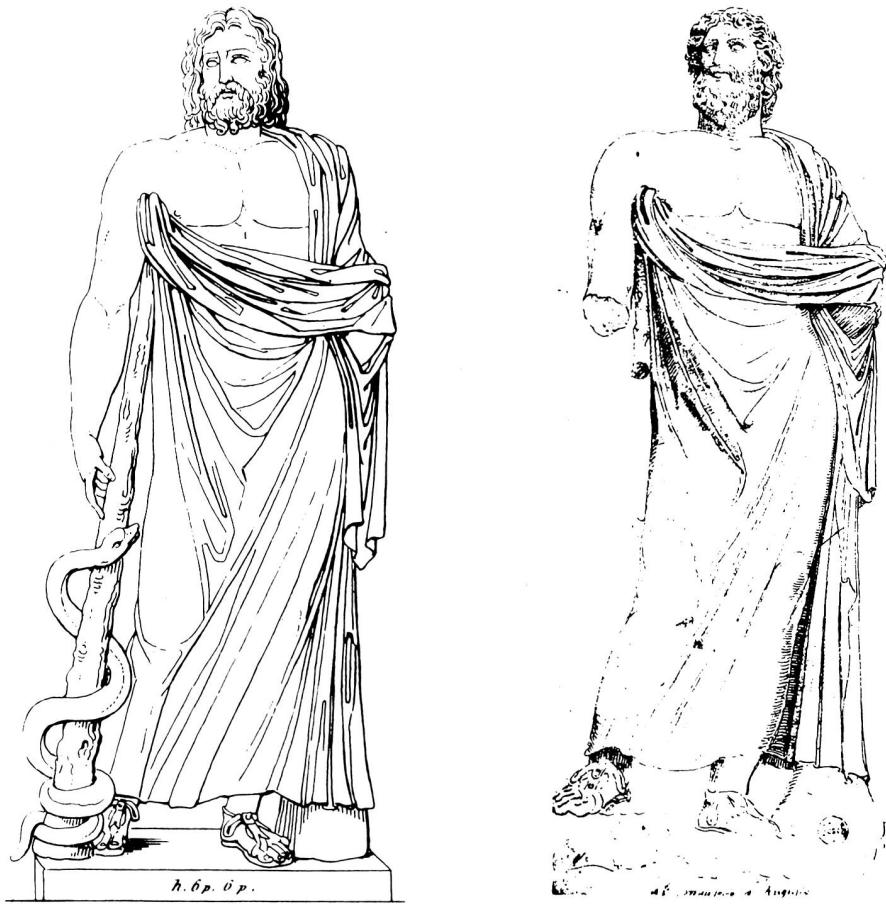


Abb. 1 Tafel 549 Nr. 1158 bei Clarac,  
Tome IV

Abb. 2 Ausschnitt aus Tafel 12 von  
S. Reinach, L'album de Pierre  
Jacques (Anm. 12)

einschneidende Änderungen an Palast und Park der Villa Borghese verursacht<sup>9</sup>. 1786 wurde der ‹Lago del Giardino› ausgehoben. Auf dem Halbinselchen entstand, nach Plänen von Antonio Asprucci (1723–1808) der ‹Tempietto›, der von nun an dem Asklepios einen pittoresken Ort der Aufstellung bot.

Tiefer in die Vergangenheit der Statue führt die bei Clarac zitierte Feststellung Guattanis zurück. Sie besagt, dass die Figur vor dem Ankauf Pacettis am oder im Augustusmausoleum stand<sup>10</sup>. Dessen Ruine war 1546 in den Besitz der Familie Soderini gelangt und zu einer Gartenanlage umgestaltet worden, zu deren Zierde Antiken verschiedener Herkunft verwendet wurden<sup>11</sup>. «Al mausoleo d'Augusto» steht unter einer der Skizzen des französischen Bildhauers Pierre Jacques, die er in den Jahren 1572–1577 in Rom anfertigte (Abb. 2)<sup>12</sup>. Die Federzeichnung zeigt unzweifelhaft unsere Asklepiosstatue in ihrem ursprünglichen Zustand,

9 P. Della Pergola, Villa Borghese (1962) 23. I.B. Barsali, Ville di Roma (1970) 256.

10 Guattani a.O. (s.o. Anm. 3). Bei Matz – Duhn I 15 wiederholt.

11 F. Cerasoli, BullCom 23, 1895, 301ff. R.A. Cordingley – I.A. Richmond, BSR 10, 1927, 25. Zum Aussehen des Gartens vgl. den Stich von Etienne du Pérac aus Vestigia dell'antichità di Roma (1575). Abb. bei Barsali a.O. 18.

12 S. Reinach, L'album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577 (1902) Taf. 12, dazu S. 116. Ebenfalls abgebildet in Reinach, RSt III 11,1. Die Zeichnung ist vermutlich um 1575 entstanden, wie einige andere am Augustusmausoleum verfertigte und datierte Skizzen zu bezeugen scheinen (A. Geffroy, MEFRA 10, 1890, 203). Reinach hält irrtümlicherweise eine Statue im Museum Torlonia (P.E. Visconti, Catalogue of the Torlonia Museum of Ancient Sculpture [1883] Nr. 94 und Reinach, RSt II 32,3) für das Vorbild der Skizze. Neugebauer 50 Anm. 196 erkennt zwar den Zusammenhang zwischen der bei Reinach, RSt I 289,1 reproduzierten Abbildung und der Zeichnung des Pierre Jacques, hält die Statue aber für verschollen.

also vor Pacettis Restaurierung. Sie ist in manchem zuverlässiger als der Kupferstich bei Clarac. So gibt sie die Proportionen, den Schwung, der die Gestalt durchzieht, und die Fältelung des quer über die Brust geführten Mantelwulstes genauer wieder. Die Aussenkontur des eingestützten linken Arms ist besser beobachtet. Die auffällige Untersicht überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass Pierre Jacques vor einem Koloss stand.

Anders verhält es sich mit dem Kopf, der nicht mit demjenigen der Statue im Tempietto übereinstimmt – nicht übereinstimmen kann, da dieser eine Ergänzung Pacettis ist. Also war dem Asklepios Borghese entweder ein nicht zugehöriger Kopf aufgesetzt worden, oder er ist eine freie Erfindung des Künstlers, dessen Skizzen für den privaten Gebrauch bestimmt waren. Es ging, bei aller Sorgfalt der Beobachtung, weniger um eine archäologisch korrekte und minutiöse Bestandesaufnahme als vielmehr um den künstlerischen und ästhetischen Gesamteindruck. Keinesfalls gibt die Zeichnung den originalen Kopf wieder. Dies anzunehmen verbietet die Beschreibung des Asklepios durch Ulisses Aldroandi, der die Statue «in casa di Mons. Francesco Soderini, ò al Mausoleo d'Augusto istesso» gesehen hat<sup>13</sup>. «Vi è un grand' Esculapio vestito, è alto da venticinque palmi & largo otto, ha il suo serpe à canto, & è una bellissima statua, ma non ha testa». Der Gott hatte also seinen Kopf bereits mindestens 25 Jahre vor der Entstehung der Zeichnung des Pierre Jacques eingebüßt.

Fassen wir zusammen: Die Asklepiosstatue ist wohl zwischen 1546 und 1550<sup>14</sup> am Augustusmausoleum aufgestellt worden. Ihre ursprüngliche Herkunft bleibt weiterhin im Dunkeln. Um 1556 von Ulisses Aldroandi in seinen «Statue antiche» aufgeführt, wird sie um 1575 in einer Federzeichnung festgehalten. Noch vor 1784<sup>15</sup> erwirbt und restauriert sie der römische Bildhauer Vincenzo Pacetti. Im November dieses Jahres wird sie von Guattani publiziert und abgebildet. Sicher nach 1784 und vermutlich vor 1786 wechselt die Statue erneut den Besitzer und findet eine endgültige Aufstellung im Garten der Villa Borghese.

Von der stattlichen Grösse waren alle Betrachter so beeindruckt, dass sie es bisher unterlassen haben, den Koloss auszumessen. Zwar spricht Aldroandi von 25 palmi, doch war dieses Mass erheblichen Schwankungen ausgesetzt<sup>16</sup>. Dass er sich am ehesten des palmo d'ara oder palmo sacro zu 0,125 m bedient hat, wird durch eine Angabe P. Mingazzinis nahegelegt<sup>17</sup>. Er schätzt die Statue auf zweifache Lebensgrösse. Ihre Höhe wird also 3,50 – 3,70 m betragen<sup>18</sup>. Die kolossale Grösse hat P. Mingazzini bewogen, eher an eine Kultstatue als an eine Weihung oder gar an eine dekorative Verwendung zu denken. In diesem Zusammenhang mag die Begebenheit erwähnt werden, die Guattani überliefert<sup>19</sup>: Anlässlich eines Besuches in der Werkstatt Pacettis vermutete der in der antiken Literatur bewanderte Papst Pius VI. (1775–1799) in der Statue eine der beiden von Plinius erwähnten Asklepiosbilder, von denen das eine, ein Werk des Nikeratos<sup>20</sup>, sich im Concordiatempel, das andere, von Kephisodot d.J., sich im Junotempel innerhalb der Porticus Octaviae befand<sup>21</sup>. Allein, es lässt sich weder zu

13 Ulisses Aldroandi (oder Aldrovandi), *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono*<sup>3</sup> (1562) 200f. (Nachdruck Hildesheim/New York 1975). (Die erste Auflage erschien 1556).

14 Die Begründung für die Datierung der Beobachtungen Aldroandis um 1550 legt A. Michaelis, AZ 34, 1876, 151f. dar.

15 Sicher erst nach 1775 erworben. Guattani (s.u. S. 30) erzählt von einem Besuch des Papstes Pius VI. (1775–1799) in der Werkstatt Pacettis, und dass er dort den Asklepios bewundert habe.

16 Brockhaus Enzyklopädie 14 (1972) 156 s.v. palmo. H.J. von Alberti, Mass und Gewicht. Geschichtliche und tabellarische Darstellungen von den Anfängen bis zur Gegenwart (1957) 258. R.E. Zupko, Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the 19th Century (1981) 183 s.v. palmo.

17 Text zu EA 2789. Erst als ich den Aufstellungsort des Asklepios ausfindig gemacht hatte, kam mir dieser Artikel in die Hände und bereitete mir wenigstens die Genugtuung, dass die ermittelten Tatsachen durch Mingazzini bestätigt wurden.

18 Die Schätzung auf ca. 3,70 m wurde mir durch M. Kraitorová bestätigt, der ich auch für eine Photographie der Rückseite des Originals in Rom zu Dank verpflichtet bin.

19 Guattani a.O. (s.o. Anm. 3); bei Clarac IV 10 erwähnt.

20 Plinius n.h. 34,80 «... Niceratus Aesculapium et Hygiam qui sunt in Concordiae templo Romae». Sowohl Lippold, Plastik 320 Anm. 12 als auch H. Fränkel, Inschriften aus Pergamon, AvP VIII 1, 68f. halten es nicht für unmöglich, dass die beiden Standbilder des Nikeratos im Concordiatempel ursprünglich in Pergamon standen und im Testament von Attalos II. zusammen mit anderen pergamenischen Schätzen nach Rom vermacht wurden. Vgl. K. Bursian, SB München 1874, 132ff. bes. 154. A. Mahler, JdI 20, 1905, 27.

21 Plinius, n.h. 36,24 «Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit ... Romae eius opera sunt ... et intra Octaviae porticus in Iunonis aede Aesculapius ac Diana».



Abb. 3 Asklepios des ‹Tempietto Borghese›, Rom. Ergänzungen (vgl. Anm. 23 und 25)

diesen, noch zu den in anderen Quellen<sup>22</sup> zu Asklepios und seinem Kult erwähnten Bildwerken in Rom eine einleuchtende Verbindung nachweisen.

Nach P. Mingazzini<sup>23</sup> sind folgende Teile moderne Ergänzungen: Kopf, der rechte Unterarm und der Schlangenstab bis auf die Höhe des Ellenbogens, der rechte Fuss, der hintere Teil des linken Fusses<sup>24</sup>, ein Stück Mantel in der Gegend des rechten Knies, der vordere Teil des Omphalos, sowie Stücke der Basis unter dem modernen Teil des Omphalos und dem linken Fuss. Diese Beobachtungen werden fast durchgängig durch den Vergleich mit der Zeichnung von Pierre Jacques bestätigt<sup>25</sup>. Eine Skizze (Abb. 3) fasst die Angaben bei P. Mingazzini und Matz – Duhn zusammen; zu ihrer Verifizierung bedürfte es einer gründlichen Überprüfung am schwer zugänglichen Original.

Die Umsetzung des Kolosse zur ungefähr sechsfach verkleinerten Gipsstatuette setzt eine bildhauerische Zwischenstufe voraus. Sie offenbart sich nicht nur in der abweichenden und

22 G. Lugli, *Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes* II (1953) 57,44; 139,34f.; 143ff., 5–55; III (1955) 52,24; 136,38; 137,39f.; IV (1957) 252, 325f.; VIII (1957) 55,1. – Vgl. auch E.J. und L. Edelstein, *Asclepius. A Collection and Interpretation of the Testimonies* I (1975) Kap. 6–7.

23 Mingazzini a.O.; vgl. Matz – Duhn I 15. Übereinstimmung der Angaben bei Mingazzini, Matz – Duhn und der Zeichnung von Pierre Jacques in Abb. 3 schaffiert. Die Ergänzung um den Omphalos, in Abb. 3 punktiert, ist nur bei Mingazzini vermerkt.

24 Nach Matz – Duhn I 15 sind nur der vordere Teil des rechten Fusses und die Zehen des linken Fusses neu. Auf der Zeichnung von Pierre Jacques ist der rechte Fuss unbeschädigt und nur die Zehen des linken zerstört. Möglicherweise war Pacetti beim Einsetzen des neuen Schlangenstabs genötigt, gewisse Teile des antiken Fusses zu entfernen.

25 Gegenüber der Zeichnung scheint ausserdem die Falte verändert, die, sich der linken Hüfte anschmiegender, unter dem angewinkelten linken Arm herabfällt. Die bei Jacques etwas zittrig verlaufende Linie deutet möglicherweise eine Bruchstelle an. Die zu erschliessende Ergänzung ist in Abb. 3 punktiert.

vereinfachten Rückenansicht und in den leicht veränderten Proportionen, sondern auch darin, dass die Spuren der Ergänzungen weitgehend geglättet werden konnten und so die Statuette wieder wie aus ‹einem Guss› wirkt. Aus diesem Grund ist der Kopf am Gips nicht auf den ersten Blick als Arbeit des 18. Jahrhunderts zu erkennen. Der Klassizist Pacetti verrät sich höchstens durch den etwas schmerzlichen Ausdruck. P. Mingazzini hielt es für möglich, dass der in den frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts bei Otricoli gefundene und seit 1783 im Vatikan aufgestellte kolossale Zeuskopf Modell gestanden haben könnte<sup>26</sup>. Eine vage Ähnlichkeit im Gesamteindruck, in der über den Augen vorgewölbten Stirn, in den in der Mitte aufstehenden und seitlich mähnenhaft niederwallenden Haaren lässt sich nicht absprechen<sup>27</sup>. Sicherlich mögen vom Zeus von Otricoli Anregungen ausgegangen sein, doch scheint mir, dass eine ungleich engere Verwandtschaft die Ergänzung Pacettis mit dem Kopftyp des Asklepios der Villa Doria Pamphili verbindet<sup>28</sup>. Das gescheitelte Haar, das über der Stirn emporstrebt – bei Pacettis Kopf etwas mehr, beim Kopf der Villa Doria Pamphili etwas weniger deutlich –, indem zwei längere Locken das Motiv von zwei kürzeren, direkt am Haarsatz beginnenden Locken aufnehmen, die langen, vollen Haarsträhnen, die das schmale, ausdrucksvolle Gesicht in ruhigen Wellen umrahmen, während sie am Hinterkopf dicht anliegen, das alles ist von sehr ähnlicher Art – soweit sich wenigstens die in den Einzelheiten etwas verschwimmende Oberfläche des verkleinerten Abgusses zu einem Vergleich beziehen lässt. Dieser Kopftyp scheint sogar mehr als nur eine Quelle der Inspiration für Pacetti gewesen zu sein. Die Entsprechung geht so weit, dass man in der Ergänzung eine Kopie der Vorbilder wird sehen dürfen, auch wenn wir natürlich nicht die Kopiergenauigkeit antiker Werkstätten erwarten können. Der Klassizismus Pacettis ist so recht deutlich fassbar.

George Du Maurier, ein heute wenig bekannter, im viktorianischen Zeitalter verwurzelter englischer Künstler und Schriftsteller schildert gleich zu Beginn eines seiner Romane<sup>29</sup> ein Pariser Maleratelier aus der Zeit kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, wie er es wohl aus eigener Anschauung gekannt haben mag. Eine besondere Stellung nehmen die Antiken ein, von denen mehrere, in Gips abgegossen, vorhanden sind, unter anderem verkleinerte Nachbildungen einer Theseusfigur, eines Diskobols und der Venus von Milo<sup>30</sup>. Für die Künstler waren sie geeignete Studienobjekte, müssen aber als Mittel der Popularisierung antiker Kunst für ein breiteres Publikum bestimmt gewesen sein, nämlich für das sich im 19. Jahrhundert zum Träger der Kultur entwickelnde Bürgertum. Ihres geringen Formats wegen nahmen die Nachbildungen berühmter Originale wenig Platz ein und kamen damit den Ausstattungsbedürfnissen der bürgerlichen Wohnung entgegen. In den bis zur Miniatur reduzierten Verkleinerungen bedeutender oder für bedeutend gehaltener Vorbilder stand ein wohlfeiles Mittel zur Verfügung, so nebenbei die Bildung ihrer Besitzer zu bezeugen. So mag es erlaubt sein sich vorzustellen, dass unsere Statuette einst das Studierzimmer oder den Warteraum eines Arztes geschmückt hat.

Wie ich eingangs bereits erwähnt habe, ist unsere Statue mit dem Typus des Asklepios Giustini verwandt<sup>31</sup>. Dessen zeitliche wie stilistische Einordnung ist Gegenstand lange währender Auseinandersetzungen gewesen, die jedoch zu keiner befriedigenden Lösung geführt haben. Während eine ältere Meinung den Archetyp ins letzte Viertel des 5. Jahrhunderts datiert und als attisches Werk mit der Kultstatue des um 420/19 v.Chr. in Athen eingerichteten

26 Lippold, Plastik Taf. 95,3. Helbig<sup>1</sup> I Nr. 33.

27 Die Haare des Zeus von Otricoli sind zum grossen Teil ergänzt, vgl. dazu den Kopf in Kopenhagen: Poulsen, Cat.Sculpt. Nr. 520.

28 Rom, Villa Doria Pamphili: EA 2333–2335. Antichità di Villa Doria Pamphili, Hg. R. Calza (1977) Nr. 33 Taf. 24. Reinach, RSt I 290,1.

29 G. Du Maurier, Trilby (1894), Everyman's Library Nr. 1863 (1978, Taschenbuchausgabe) S. 1.

30 Von dieser besitzt die Bernische Gipssammlung auch ein Exemplar im Miniaturformat: Kuthy – Koenig a.O. (s.o. Anm. 1) Nr. 121, vgl. auch z.B. Nr. 70/71 (Athena Giustiniani).

31 So benannt nach dem Torso aus der Slg. Giustini, heute im Museo Nuovo Capitolino: Helbig<sup>1</sup> II Nr. 1774. Mustilli 118 Nr. 7 Taf. 76. Neugebauer sieht im Asklepios Giustini die Kopie eines Urbilds, das um die Mitte des 5. Jhs. entstanden sei, und in der Replik in den Uffizien (Mansuelli I 43 Nr. 18) eine zweite Fassung, die um 420 für das Athener Asklepieion geschaffen wurde.

Asklepieion und dem Bildhauer Alkamenes in Zusammenhang bringt<sup>32</sup>, neigen andere dazu, ihn in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts und in den nordpeloponnesischen Kunstkreis einzuordnen<sup>33</sup>. Wie schwierig die Einschätzung dieses offenbar problematischen Werks ist, zeigt auch der extreme Standpunkt V. Poulsens, der in ihm eine klassizistische, rückstilisierende Erfindung erkennen wollte<sup>34</sup>. Auch G. Heiderichs Rückkehr zu einer Datierung des Typus in das 5. Jahrhundert und sein Vorschlag, ihn mit dem Goldelfenbeinbild des Kolotes in Kyllene zu identifizieren, bleiben Hypothese<sup>35</sup>.

Die Unsicherheit in der Beurteilung des Typus ist vor allem eine Folge der problematischen Überlieferungslage. So werden allein schon die Statuenrepliken, die sich dem Torso Giustini in allem übrigen typologisch eng anschliessen, mit unterschiedlichen Kopftypen verbunden<sup>36</sup>. Weiter kompliziert wird die *recensio* dadurch, dass zwei Gruppen von Repliken im Körper Abweichungen zur Überlieferung Giustini zeigen. Sie werden gewöhnlich als «Umbildungen» bezeichnet, worin bereits enthalten ist, dass die «Variante Giustini» die bessere Überlieferung darstelle. Die eine dieser Umbildungen ist in nur wenigen Repliken erhalten (bei Heiderich «Umbildung A»)<sup>37</sup>. Sie unterscheidet sich von der Überlieferung Giustini dadurch, dass die Faltensysteme weniger abstrakt geordnet sind und stärker von kurvigem Durchhängen als von gerader Linienführung bestimmt sind. So tritt statt des charakteristischen spitzen Faltendreiecks vor den Unterschenkeln eine Hängefalte auf. Die Mehrheit der Forschung erkennt in dieser «Umbildung A» eine Umformung römischer Zeit, was mir vertretbar scheint, aber wohl noch eingehenderer Begründung bedarf.

In unserem Zusammenhang interessiert vor allem die Variante einer zweiten Gruppe von Repliken, die aber in sich wiederum nicht einheitlich sind<sup>38</sup>. Gemeinsames Merkmal aller Wiederholungen ist die Anordnung des Mantels am Unterkörper: Die Falten ziehen in langen einheitlichen Bahnen von der linken Hüfte zum rechten Fuss. Dieses Element verbindet eine ausserordentlich grosse Zahl von Repliken. Doch sie teilen sich noch einmal in zwei Überlieferungsstränge, Heiderichs «Umbildung B» des Asklepios Giustini und seinen «Asklepios von Pergamon». Bei jenem ist die oberste der diagonal von der linken Hüfte abfallenden Falten über den rechten Oberschenkel geführt, bei diesem läuft sie direkt auf das Knie zu. Bei «B» liegt der Stoff eng um den rechten Unterschenkel, während beim «Typus Pergamon» die Steifalte vom rechten Knie abwärts erhalten ist. Beide Überlieferungen werden wiederum dadurch kompliziert, dass sie mit unterschiedlichen Kopftypen auftauchen, in Details vielen Abwandlungen unterworfen sind und für Reliefdarstellungen benutzt werden. Heiderich sah in ihnen als erster zu trennende Überlieferungsstränge unterschiedlicher Originale, die er auch zeitlich weit auseinander rückte. Die Bezeichnung des letztgenannten Typus als «Asklepios von Pergamon» geht auf Walter Amelung zurück<sup>39</sup>, der ihn auf das Kultbild des Bildhauers

32 Pausanias 7, 9,1. z.B. L. Kjellberg, Asklepios, Sprakvetensk. Sällsk. Förh. Årsskrift 1897/8, 105f. E. Reisch, ÖJh 1, 1898, 88. Neugebauer 50. G. Lippold, RM 32, 1917, 100f. Ders., Plastik 191. Blümel, Kat. Berlin IV K 129–131. Mustilli a.O. V. Poulsen in: Festchrift B. Schweitzer (1954) 203. J. Marcadé, BCH 81, 1957, 418. Bieber 73. H.A. Thompson, Hesperia 27, 1958, 154. P. Mingazzini, AM 71, 1962, 297.

33 F. Matz, JdI 46, 1931, 29. W.-H. Schuchhardt in: Festschrift B. Schweitzer (1954) 225f. Ders., Gnomon 35, 1963, 509 zu Nr. 214.225. R. Kabus-Jahn, Studien zu Frauenfiguren des 4. Jhs. v.Chr. (1963) 83f. B. Schlörb, Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias (1964) 31. J. Dörig, AntPl IX (1969) 15.20. L. Beschi, ASAtene 47/8, 1969/70, 108f. I. Linfert-Reich, Musen- und Dichterinnenfiguren des 4. und 3. Jhs. (Diss. Köln 1971) 108. J. Inan, Roman Sculpture in Side (1975) zu Nr. 15f. Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1774 (H. von Steuben).

34 V. Poulsen, Acta Archaeologica 8, 1937, 133.

35 Strabo, Geographica 8,3,4. Heiderich 28ff. Dieser Meinung stimmen Dörig a.O. und Linfert-Reich a.O. zu. Zu den verschiedenen Datierungsvorschlägen zuletzt B. Vierneisel-Schlörb, Glyptothek München. Kat. der Skulpturen II (1979) 216ff. Nr. 20, Lit. S. 224.

36 Heiderich 23ff.

37 Heiderich 26f. Kat. 146f. mit 5 Repliken. Dazu Vierneisel-Schlörb a.O. 216ff. bes. Anm. 7. Eine weitere qualitätvolle Statuette (Torso) ist abgebildet in: MuM, Kunstwerke der Antike, Auktion 34, Basel 6.5.1967, 104f. Nr. 200 Taf. 68; H 0,70 m. Eine Replik in Istanbul: IstanbulAMÜZ Yil 3, 1949, 18 Abb. 7. Außerdem besitzt das Archäologische Seminar Bern eine Photographie eines Torsos im Museum von Antalya (A 3312).

38 Wir meinen die «Umbildung B» bei Heiderich 26f. Kat. 146f. und seinen «Typus VIII: Asklepios von Pergamon», ebenda 76ff. Kat. 152ff.

39 W. Amelung, Der Asklepios des Phyromachos in Pergamon, RM 18, 1903, 1ff. Vgl. die antiken Textstellen in: Overbeck, Schriftquellen 387 bes. Nr. 1998/9.

Phyromachos im Asklepieion von Pergamon zurückführte. Die in der Literatur immer wieder übernommene Benennung ‹Phyromachos-Asklepios› ist unglücklich gewählt und verlor die kunstgeschichtliche Grundlage vollends, als B. Andreae im Porträt des Antisthenes und im sogenannten Kleinen Gallieranathem Werke des Phyromachos erkannte<sup>40</sup>. Aus diesem Grunde ziehe ich die etwas neutralere Bezeichnung ‹Asklepios Amelung› vor. Dass sich dieser Typus grösster Beliebtheit erfreute, beweisen die zahlreichen Repliken<sup>41</sup>, und auch eine besondere Beziehung zu Pergamon wird deutlich. So bezeugen die pergamenischen Münzen eine Statue dieses Typs in der Stadt<sup>42</sup>. Seit Antoninus Pius ist die Verwendung als Kultstatue durch die Münzen gesichert, insofern sie im Innern eines Tempels dargestellt ist<sup>43</sup>. Das 2. Jahrhundert n.Chr. ist für Pergamon eine Epoche des Aufschwungs, unter Antoninus Pius wird auch der Neuaufbau des Asklepiostempels unternommen. Da nun ziemlich viele der Wiederholungen, soweit sie datiert sind, aus dem 2. Jahrhundert n.Chr. stammen, ist nicht auszuschliessen, dass ihre Entstehung auf den Einfluss dieser Kultstatue zurückzuführen ist. Zumindest aber darf für diese Umbildung ‹Amelung›, von der eine weit grössere Anzahl von Repliken als von Umbildung A oder B existieren, ein berühmtes Vorbild angenommen werden.

Auch unser Asklepios vom ‹Lago del Giardino Borghese› ist dem Typus Amelung zuzurechnen und nicht, wie Heiderich meint<sup>44</sup>, der Umbildung B. Der Faltenzug zum rechten Knie hinüber und die Steifalte, die von ihm herabfällt, legen die Zugehörigkeit fest. Der Asklepios des Tempietto der Villa Borghese unterscheidet sich von den anderen Repliken des gleichen Typs durch mehrere Besonderheiten. Was als erstes ins Auge fällt: keine der Wiederholungen erreicht, soweit die Masse bekannt sind, die Lebensgrösse. Alle sind Statuetten von etwa 0,10 m bis etwas über 1 m, zu denen unser Koloss einen merkwürdigen Kontrast bildet. Auffällig ist bei den Statuetten auch die Bereicherung der Falten. Sie bilden sich in nervösen Dreiecken vor der Bauchpartie und spannen sich steil und straff von der linken Hüfte zum rechten Fuss, um den sich ein Saumumschlag eng anlegt. Diese Merkmale, die auch den Repliken geringerer Qualität gemeinsam sind, vermisst man beim Asklepios vom Tempietto. Dadurch, dass die Gewandbahnen von der linken Hüfte in viel entspannter Form ausstrahlen und nicht gegen den rechten Fuss konvergieren, ist ein Umschlag überflüssig<sup>45</sup>.

Eine ähnliche, jedoch vereinfachte Gliederung des Stoffes weist eine kleine Bronzefigur in schweizerischem Privatbesitz auf (Taf. 13,1–4; Anhang Nr. 5). Selbst den Exemplaren besserer Qualität (Anhang Nr. 3 und 4) eignet durch die straffe Fältelung und den strengen, eckigen Aufbau eine gewisse Sprödigkeit und Härte, die zuweilen bei geringeren Beispielen geradezu verkrampt wirkt. Dieser Stilhaltung entziehen sich offenbar nur wenige Wiederholungen<sup>46</sup>.

Nach genauen Entsprechungen zum Asklepios des Tempietto habe ich vergeblich Ausschau gehalten; die Statue weicht von allen Varianten des Asklepios Amelung gleichermassen ab. Wir haben es offenbar mit einer eigenständigen römischen Umbildung zu tun. Sie verbindet die

40 B. Andreae in: Eikones. Festschrift H. Jucker, 12. Beih. AntK (1980) 40ff. Schon früher hatte H. von Fritze, Die Münzen von Pergamon, Abh. d. kgl. preuss. Akad. d. Wissensch. 10, 1910, 39ff. wahrscheinlich gemacht, dass es sich beim Werk des Phyromachos um ein Sitzbild gehandelt hat, das wohl gleichzeitig mit einem Standbild (ebenda Taf. I 17) auf pergamenischen Münzen belegt ist (ebenda Taf. I 29), aber nach der von Polybios 32, 25 und Diod. Sicul. 31 geschilderten Entführung des Kultbilds durch Prusias II. von Bithynien im Jahre 156 v.Chr. aus dem Münzbild verschwindet. Heiderich 76ff. (vor ihm schon B. Schweitzer, AA 1939, 410) erwägt die Möglichkeit, dass es sich beim Standbild um einen Ersatz des von Prusias geraubten ‹Phyromachos-Asklepios› handeln könnte und schreibt anschliessend (82ff.), wenig überzeugend, dieses Ersatzbild dem Bildhauer Xenokrates zu. Vgl. G.I. Despinis, Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγοραστού (1971) 176f. Vierneisel-Schlörb a.O. (s.o. Anm. 35) 222 Anm. 13. Zum Problem des Kulttypus: G. de Luca in: AvP XI 2 (1975) 130f. zu Nr. 694.

41 Aufzählung der Repliken bei Kjellberg (s.o. Anm. 32) 105 Anm. 2. Neugebauer 50 Anm. 197. Mustilli 146 zu Nr. 11. Heiderich 152f. A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit (1973) 24 Anm. 42 zitiert einige weitere unpublizierte Stücke. Vgl. die Liste am Schluss.

42 von Fritze a.O. Taf. I 17.

43 Ebenda Taf. VIII 9f.; IX 16.

44 Heiderich 147: Umbildung B 11.

45 Der Saumumschlag fehlt, soweit nach den Abbildungen zu erkennen ist, bei folgenden Repliken in meiner Zusammenstellung: Nr. 1.2.5.28.

46 Ob ein Umschlag als wesentliches Element zu Umbildung B gehört, lässt sich an den vereinzelten und fragmentarischen Beispielen nicht ablesen. Vorhanden ist er an den Exemplaren (nach Heiderich 146f.) B 9 und B 10. Der unter B 2 aufgeführte Asklepios in Berlin ist von den Knien an abwärts ergänzt.

Züge des Typus Giustini, dessen feinen Schwung, die lockere, entspannte Haltung und die sparsame, aber gefällige Faltengebung des Mantels mit den Merkmalen des Amelung'schen Asklepios. Es verdient Beachtung, dass der kaiserzeitliche Kopist, entgegen der vorherrschenden Gepflogenheit, nicht miniaturisiert, sondern ins Kolossale rückkopiert hat.

In Bezug auf die Datierung steht es für diesen ‹Typus Amelung› nicht besser als für den Asklepios Giustini; sie schwankt zwischen dem 5. und 2. Jahrhundert v.Chr.<sup>47</sup>. Schwierigkeiten bereitet vor allem der eigentümliche Kopftyp<sup>48</sup> mit seinem breiten Gesicht, dem vollen, schweren Bart und dem über der Stirn gescheitelten, seitlich symmetrisch zu mächtigen, ebenmässigen Voluten gedrehten Haar. Alle drei mit dem Asklepios Giustini zusammenhängenden Typen zeigen jeweils eine Änderung des Faltensystems unter den Knien. Welcher Typus aber die ursprüngliche Erfindung darstellt, und in welcher zeitlichen Reihenfolge die Umbildungen erfolgten, ist beim jetzigen Stand der Forschung nicht zu entscheiden. Das Problem wird sich erfolgreich erst angehen lassen, wenn das Material zu einer vollgültigen Kopienkritik bereitgestellt und aufgearbeitet ist. Als eine Vorarbeit hierzu stelle ich abschliessend eine Liste der Repliken vom Typus des ‹Asklepios Amelung› zusammen, wie sie die Literatur-Recherche ermöglicht.

*Anhang: Repliken des sogenannten ‹Asklepios Amelung›*

K = L. Kjellberg, Asklepios, Språkvetensk. Sällsk. Förh. Årsskrift 1897/8, 105 Anm. 2.

N = Neugebauer 51 Anm. 197.

M = Mustilli, unter Nr. 11.

H = Heiderich 152ff.

Statuetten mit zugehörigem Kopf:

1. Athen NM, aus Argos. Sog. Statuette Vollgraff. Inselmarmor. RM 18, 1903, 2 Abb. 1 (M 9, H 4).
2. Athen NM, aus Argos. H 0,92 m. Hadrianische Kopie. ADelt 23B, 1968, 8. 458 Taf. 4α. 423γ.
3. Aus Kato Paphos. H 0,48 m. Römische Kopie des späten 2. Jhs. n.Chr. BCH 92, 1968, 337ff. Abb. 122. RA 1968, 355 Abb. 2.
4. Rom, Museo Nuovo Inv. 1448. H 0,78 m. Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1784. RM 16, 1901, 376 Abb. 2 (M 1, H 1).
5. Privatbesitz Muri/BE (Taf.13,1–4). Bronze. H 0,192 m. Römisch, 2. Jh. n.Chr. Es fehlen der Schlangenstab und die Finger der rechten Hand; das Gewandende über dem rechten Fuss ist leicht beschädigt. Linker Fuss am Ansatz gebrochen und mit Blei (?) geflickt. Die Statuette ist die einzige mir bekannte Kleinbronze, die den Typ ‹Amelung› in so reiner Form vertritt; sowohl in der Faltenführung als auch in der Gestaltung des massigen Kopfes mit seinen charakteristischen, prachtvollen Lockenrollen. Antike Kunst aus Privatbesitz Bern – Biel – Solothurn, Ausstellungskatalog Solothurn 1967, Nr. 291 Taf. 41.

<sup>47</sup> T. Savignoni, RM 16, 1901, 373ff. Amelung a.O. (s.o. Anm. 39). O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage I (1928) 15 Nr. 15. L. Curtius, Zeus und Hermes, 1. Ergh. RM (1931) 35f. Mustilli 147 Nr. 11. A. Schober, ÖJh 31, 1938/9, 145. B. Schweitzer a.O. (s.o. Anm. 40). Lippold, Plastik 191. 321. A. Schober, Kunst von Pergamon (1951) 44. U. Hausmann, AM 70, 1955, 128f. Anm. 9. M. Bieber, Sculpture of the Hellenistic Age<sup>2</sup> (1961) 107. Heiderich 76ff. Despinis a.O. (s.o. Anm. 40). Beschi a.O. (s.o. Anm. 33) 112ff. G. Becatti, ArchCl 25, 1973, 29. Inan a.O. (s.o. Anm. 33) 60. A. Giuliano, Museo Nazionale Romano. Le sculture I 1 (1979) 93ff. Nr. 73. Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1774 und Helbig<sup>4</sup> III Nr. 227.

<sup>48</sup> Vgl. die in der vor. Anm. genannte Lit. und Heiderich 153f.

Torsi:

6. Athen NM. Inst. Neg. Athen Varia 163 (N 3, M 17).
7. Ebenda. Inst. Neg. Athen Varia 163 (N 14, M 18).
8. Ebenda. Inst. Neg. Athen 76/807–810 und 1004–1008.
9. Budapest, Ungarisches Nat. Mus., aus Brigetio. H 0,38 m. A. Hekler, Die Antiken in Budapest. Die Skulpturen (1929) 154 Abb. Nr. 157 (M 39, H 8).
10. Bukarest, Nat. Mus. Inv. L 664. H 0,14 m. Antoninische Kopie. G. Bordenache, Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest I (1969) Nr. 6 Taf. 5 (N 24, M 35, H 17).
11. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum Inv. 1977.216.2507. Aus Alabaster. Der obere Teil fehlt. H 0,125 m.
12. Ehemals Cobham Hall. Zwei Drittel Lebensgrösse. 2. Jh. n.Chr. AJA 63, 1957, 150 Taf. 35 Abb. 6 (H 21).
13. Delphi, Museum Inv. 3991 (N 20, M 20, H 26).
14. Florenz, Uffizien Inv. 440. H 0,158 m. G.A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture (1958) 44 Taf. 19 (H 6).
15. Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum Nr. 20. H 0,14 m. EA 1479f. Reinach, RSt III 12,10 (N 31, M 36, H 14).
16. Ebenda, Nr. 21. H 0,12 m. EA 1479g. Reinach, RSt III 12,7 (N 32, M 37, H 15).
17. Kos, Museum Inv. 101, aus der Casa del mosaico di Europa. H 1,30 m. Mit Telesphoros. Mitte 2. Jh. n.Chr. BdA 35, 1950, 237 Abb. 66.
18. Leningrad, Ermitage, aus Sizilien? H 0,253 m. O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage I (1928) Nr. 5 Taf. 3 (M 38, H 10).
19. London, BM Inv. 1695. H ca. 0,25 m. Füsse, Plinthe, rechter Unterarm und Baumstamm restauriert. Reinach, RSt III 12,1 (N 28, M 32, H 18).
20. Aus Maktar (Tunesien). H 0,9 m. CRAI 1914, 45 Abb. 4 (M 40, H 20).
21. Milano, Civico Museo Archeologico Inv. A 1176. H 0,4 m. Hadrianisch. CSIR Italia, Mediolanum – Comum I (1979) Nr. 37 Taf. 25.
22. Olympia. H 0,23 m. Olympia III Taf. 49,4 (K 2, N 19, M 21, H 11).
23. Paris, Louvre. Mit Telesphoros. Kopf modern. RM 18, 1903, Abb. 2 (K 12, M 31, H 2).
24. Ebenda, Inv. MA 2607. Cat. Somm. Taf. 16 oben (H 7).
25. Pergamon. H 0,13 m. AvP XI 130f. Nr. 694 Taf. 71.
26. Rom, Giardino del Lago (Villa Borghese). EA 2789.
27. Rom, Vatikanmagazin. H 0,495 m. Kopf modern. G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del magazzino del Museo Vaticano (1936) Nr. 247 Taf. 45 (H 3).
28. Ebenda. H 0,23 m. Kaschnitz-Weinberg a.O. Nr. 248 Taf. 45 (H 12).
29. Side, Museum Inv. 167. H 0,43 m. Mitte 3. Jh. n.Chr. J. Inan, Roman Sculpture in Side (1975) Nr. 15 Taf. 25.

Die nachfolgenden Repliken waren mir entweder nicht in einer Abbildung (\*) oder nur durch Reinach, RSt zugänglich, oder es liess sich nach der vorhandenen Abbildung nicht ganz sicher entscheiden, ob das Stück wirklich zu diesem Typus gehört (z.T. auch wegen des Erhaltungszustandes).

Statuetten mit zugehörigem Kopf:

30. Cambridge, Trinity College. Kopf wirklich zugehörig? Reinach, RSt III 228,3 (M 11, H 19).
31. Paris, Musée Guimet. Reinach, RSt II 33,3 (M 8, H 16).
32. Sofia\*. V. Dobrusky, Matériaux d'Archéologie en Bulgarie VI, 1907, 12 Abb. 10 (N 25, M 10, H 34).

33. Santander. Bronze. H 0,125 m. J. Gonzalez Echegaray – M.A. Garcia Guinea, Museo Provincial de Prehistoria y Arqueología de Santander. *Guías de los museos de España XV* (1963) 53 Abb. 32.
34. Verona, Museo Arqueológico. Bronze. H 0,051 m. L. Franzoni, *Bronzetti romani del Museo Arqueológico di Verona* (1973) Nr. 127.

Torsi und Statuetten mit zweifelhafter Zugehörigkeit der Köpfe:

35. Aquileia, Museum Inv. 489. H 0,27 m. Ende 1. Jh. n.Chr. V.S.M. Scrinari, *Catalogo delle sculture romane* (1972) 5 Nr. 8 und Abb.
36. Ebenda, Inv. 128. H 1,05 m. Ende 2. Jh. n.Chr. Scrinari a.O. 6 Nr. 11 und Abb.
37. Athen NM. Inst. Neg. Athen 78/376.
38. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 18.440. H 0,155 m. M.B. Comstock – C.C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collection of the Museum of Fine Arts Boston* (1976) Nr. 57 und Abb.
39. Bukarest, Nat. Mus. Inv. 691. H 0,21 m. G. Bordenache a.O. Nr. 8 Taf. 5.
40. Capri, Slg. Colman\*. Inst. Neg. Rom 8453 (H 9).
41. Epidauros, Museum\* (N 3, M 15, H 23).
42. Florenz, Palazzo Corsini lung'Arno. H 0,46 m. Restauriert. EA 4070 (H 22).
43. Ehemals Giessen, Slg. M. Bieber, aus Athen. H 0,17 m. EA 3368 (N 15, M 19, H 13).
44. Ehemals Collection Middleton. Reinach, RSt II 38,6. Wohl eher Umbildung B (N 7, M 41).
45. Pergamon, Marktmuseum. H 0,21 m. AvP VII 2 Nr. 190 (N 21–23).
46. Rom, Palazzo Mattei. Stark restauriert. Matz – Duhn I Nr. 71. Studi Miscellanei 20, 1971/72, 8 Taf. IX. XI (K 19, N 9).
47. Rom MN\*, aus Casa delle vestali (M 29, H 29).
48. Rom, Palazzo Sciarra\*. Halbe Lebensgrösse. Matz – Duhn I Nr. 79 (K 21, N 11, M 25, H 23).
49. Ehemals Rom, Palazzo Lancelotti\*. Zwei Drittel Lebensgrösse. Matz – Duhn I Nr. 69 (K 18, N 12, M 26, H 28).
50. Ehemals Rom, Collezione Vescovali. Reinach, RSt I 287. Wohl eher Umbildung B (K 17, N 8, M 24).
51. Tegea, Piali Museum\*. Zwei Drittel Lebensgrösse (N 4, M 16, H 25).
52. Vathy (Samos)\*. Unter Lebensgrösse (N 5, M 23, H 27).

Einige weitere unpublizierte Stücke zählt A. Linfert in: *Kunstzentren hellenistischer Zeit* (1973) 24 Anm. 42 auf.

Nachtrag: Nach Abschluss des Manuskriptes erschien E. Berger, *Zwei neue Skulpturenfragmente im Basler Museum: Zum Problem des ‹Asklepios Giustini›* in: *Praestant Interna. Festschrift U. Hausmann* (1982) 63ff. Taf. 7–11. Der Beitrag berührt sich mit dem hier Vorgetragenen auf das engste und macht neue Vorschläge zur Bewertung der Typen um den Asklepios Giustini. Der von Berger publizierte Torso ist dem Anhang als Nr. 8 bis hinzuzufügen.

