



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Kapitolinische Aphrodite. Stilanalytische
Untersuchungen eines hellenistischen Aphroditetypus“

verfasst von / submitted by

Domenique Winterswijk, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 885

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Klassische Archäologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Marion Meyer

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit soll der statuarische Typus eines hellenistischen Aphroditebildes, die sog. Kapitolinische Aphrodite, eine genauere Untersuchung unterzogen werden. Die schriftliche Verfassung dieses Sujets ist als Abschlussarbeit meines Masterstudiums der klassischen Archäologie an der Universität von Wien geschrieben. Das Thema ‚die Kapitolinische Aphrodite‘ ist aus einem Seminar über Aphrodite entstanden, an dem ich 2015 an der Universität von Wien teilgenommen habe. Während des Ausarbeitens dieser Lehrveranstaltung in einer schriftlichen Form, bin ich gegen viele Probleme und Schwierigkeiten betreffs der Kapitolinischen Aphrodite angelaufen, die mich dazu bewogen haben, mich weiter mit dieser Thematik zu beschäftigen und es zu einer Masterarbeit zu erweitern.

Zusammen mit meiner Betreuerin, Marion Meyer, haben wir uns über die Auswahl des Themas einigen können. Ihr möchte ich besonders danken für die Begleitung während des Verfassungsprozesses der Arbeit, sowie für das Beantworten all meiner Fragen und für die aufbauende kritische Betrachtung meiner Vorschläge und Ergebnisse, die zu einem erfolgreichen Abschluss der Arbeit geleitet haben.

Ebenso möchte ich einige Museen und deren Mitarbeiter danken, die die Analyse und Beurteilung etlicher Skulpturen ermöglicht haben: Peter Jan Bomhof von dem Rijksmuseum van Oudheden in Leiden, Alice Howard von dem Ashmolean Museum of Art and Archaeology in Oxford, Florian Kugler vom Kunsthistorischen Museum in Wien, Cécile Carrier vom archäologischen Museum in Nîmes, Katja Vinther von der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen, Brigitte Haas-Gebhard von der archäologischen Staatssammlung in München, Astrid Grange vom Musée Condé in Chantilly und Charles Arnold vom British Museum in London.

Schließlich danke ich Gert Fadrus, der das Korrekturlesen der Arbeit übernommen hat und meiner Familie, die mich moralisch während des Schreibprozesses immer unterstützt haben.

Domenique Winterswijk

Wien, 1. Dezember 2017

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Inhaltsverzeichnis	5
Einleitung	7
1. Die kopienkritische Untersuchung der Kapitolinischen Aphrodite	23
Einleitung	23
1.1. Die Nachbildungen aus Rom und Italien	24
1.1.1. Hellenistisch	24
1.1.2. Frühe Kaiserzeit	33
1.1.3. Trajanisch	44
1.1.4. Hadrianisch	56
1.1.5. Späthadrianisch-frühantoninisch	71
1.1.6. Antoninisch	83
1.1.7. Severisch	90
1.2. Die Nachbildungen aus den Provinzen	93
1.3. Entwicklungsskizze	101
2. Rekonstruktion des verloren gegangenen Originals	107
2.1. Körper	109
2.2. Kopf	117
2.3. Größe, Stütze, Material und Basis	121
2.4. Originaltreue der Repliken	126
3. Die Datierung	132
Fazit	145
Katalog	151
Abkürzungsverzeichnis	189
Anhang	193
1. Maßtabellen	193
2. Stützen	195
Abstract	197

Einleitung

Die Kapitolinische Aphrodite¹ ist die brust- und schoßdeckende Göttin, die verschämte göttliche Gestalt, wie sie oft in der Literatur beschrieben worden ist, weil sie ihren nackten Körper vor dem Betrachter zu schützen versucht. Das Original der Kapitolinischen Aphrodite wurde in der hellenistischen Epoche geschaffen. Der Künstler dieser Skulptur kannte sicherlich das spätklassische Meisterwerk des Praxiteles, die Aphrodite von Knidos², und hat sich mit dieser Statue auseinandergesetzt, um ihr ein neues Motiv entgegenzusetzen. Aufrecht steht die Knidia da, ihre rechte Hand vor die Scham haltend und mit der Linken hält sie ein Gewand, das neben ihr auf einem Gefäß aufliegt und das sie zum Baden abgelegt hatte. Ihr Kopf ist leicht zu der linken Schulter geneigt und ihr Blick verliert sich in der Ferne. Erhoben in ihrer eigenen göttlichen Sphäre, scheint diese Gottheit den Eindringling, der ihr beim Baden begegnet, kaum wahrzunehmen. Diese erste großplastische Statue einer nackten Aphrodite, deren unbedeckter Körper durch das Bademotiv begründet wird, hat für die nachfolgenden Jahrhunderte eine große Wirkung auf das Konzept dieser Göttin ausgeübt. Wie bei der Knidischen Aphrodite und vielen anderen griechischen Meisterwerken, ist auch das Original der Kapitolinischen Aphrodite verloren gegangen. Aufgrund deren großer Beliebtheit, die sie in der Kaiserzeit genossen hat, sind zahlreiche Nachbildungen dieses Typus geschaffen worden, von denen heutzutage eine große Menge erhalten geblieben sind. Sie stammen hauptsächlich aus Rom und Italien, wurden aber auch in anderen Gebieten des römischen Reiches gefunden, vor allem in Nordafrika.

Karl Stark³ ist der Erste, der sich mit dem Kapitolinischen Aphroditetypus auseinandergesetzt hat. In seinem Werk behandelt er eine Aphroditestatue, die heutzutage in Chantilly

¹ Ich bevorzuge in dieser Arbeit den Namen ‚Aphrodite‘ statt des römischen Äquivalents ‚Venus‘. In der Literatur werden beide nebeneinander verwendet, sowohl für den Typus, als auch für die erhaltenen Nachbildungen. Da sie aber einem griechisch-hellenistischen Original zugrunde liegt, soll weiterhin der Name ‚Aphrodite‘ gebraucht werden.

² Wichtige Literatur zu der Knidischen Aphrodite: Bernoulli 1873, 206-219; G. E. Rizzo, *Praxiteles* (Milano 1932) 45-59; Blinkenberg 1933; L. Alscher, *Griechische Plastik 3* (Berlin 1956) 63ff. 147ff.; Kraus 1957; A. H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr., *Jdl 88*, 1973, 173f. 188-194; L. Closuit, *L'Aphrodite de Cnide* (Martigny 1978); Vierneisel-Schlörb 1979, 323-333 Nr. 31; LIMC II (1984) 49-52 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Havelock 1995; K. B. Zimmer, Im Zeichen der Schönheit, *Tübinger archäologische Forschungen 9* (Rahden 2004); P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2* (Mainz 2004) 63. 283f. 293. 328ff. 365. 437. 440. 467 Abb. 297a-b (mit Angabe weiterer Literatur S. 533); A. Corso, *The Art of Praxiteles 2* (Roma 2007) 9-187. Die Statue in den Vatikanischen Museen steht das Original am nächsten: Venus Colonna in Rom, Vatikanische Museen Inv. 812; Zimmer 2014, Taf. 1 Abb. 1. 3; Taf 2. Abb. 1. 3. 5; Bol II (2004) Abb. 297a-b.

³ Stark 1860, 46-100.

aufbewahrt wird.⁴ Anhand dieses Stückes, das er einem Typus zuordnen will, stellt er zwei Replikenlisten zusammen, die der Kapitolinischen und der Mediceischen Aphrodite. Er schreibt dem ersten Typus 12 und dem zweiten insgesamt 26 Statuen zu und unterscheidet die beiden Typen in erster Linie nach dem Beiwerk. Das Problem in seiner Publikation ist, dass er in dieser Zeit hauptsächlich mit Zeichnungen arbeiten musste. Es ist jetzt die Frage, in wie weit diese die Statuen korrekt wiedergegeben haben. Obwohl Stark für beide Typen zwei unterschiedliche Listen aufgestellt hat, führt er keine Kriterien an, was genau, außer der Stütze, die beiden von einander trennen sollte. Dies wird besonders deutlich im letzten Abschnitt seiner Arbeit, wenn er die Nachbildungen der Kapitolinischen und Mediceischen Aphrodite mit einander vergleicht und sie bei dieser Analyse nicht separat bespricht. Dass Stark ungenau vorgegangen ist, wird anschaulich gemacht in der später entstandenen Replikenliste von Felletti Maj, die 16 Statuen, die Stark zu der Mediceischen eingeordnet hat, bei dem Kapitolinischen Typus auflistet.

In einem umfangreichen Werk hat Bernoulli zahlreiche Aphroditestatuen gesammelt und sie unterschiedlichen Typen zugeordnet. Unter denen befinden sich ebenfalls Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite.⁵ Auch Bernoulli behandelt den Kapitolinischen und Mediceischen Typus gemeinsam und fasst sie unter dem Kapitel „Die Brust und Schoß deckende Aphrodite“, der er den Namen ‚Venus Pudica‘ verleiht, zusammen. Er geht, im Gegensatz zu Stark, ausführlicher auf die Unterschiede zwischen beiden ein. Diese werden aber nur anhand der namengebenden Exemplare beider Typen ausgearbeitet. Die Verschiedenheiten beschränken sich hauptsächlich auf den Kopf, die Stütze und den Eindruck, den die beiden Werke auf den Betrachter hinterlassen, d. h. in wie weit die Figuren ihre Göttlichkeit behalten haben und wie sich diese zum Ausdruck bringt. Letztes ist aber mit einer subjektiven Betrachtungsweise verbunden, was Bernoulli selbst schon angibt.⁶ Er teilt die Repliken, die

⁴ Chantilly, Château de Chantilly, Musée Condé Inv. OA 852: Stark, 1860, 48-100 Taf. 6; Bernoulli 1873, 233 Nr. 48; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* 2,1 (Paris 1897) 353,4; Felletti Maj 1951, 62 Nr. 8; Joconde Catalogue (mit Abb.): < http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=Venus%20pudique&NUMBER=22&GRP=0&REQ=%28%28Venus%20pudique%29%20%3aTOUT%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All > (21.10.2017).

⁵ Bernoulli 1873, 220-248.

⁶ Bernoulli 1873, 224f. Besonders bei der Statue in Florenz, die als Vorbild für den Mediceischen Typus dient, wird die äußere Erscheinungsform durch die modernen Ergänzungen geprägt. Es war in der Zeit, als Bernoulli sein Werk verfasste, schon bekannt, dass die Arme zu weit vom Körper neu angefügt waren. Eine später bekannt gewordene Nachbildung der mediceischen Aphrodite, heute aufgestellt in New York, zeigt, dass auch der gebrochene Kopf der florentiner Statue weniger stark nach links neigte. New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 52.11.5: C. Alexander, A Statue of Aphrodite, *BMetrMus* 11,9, 1953, 241-251 Abb. 1-11; D. von Bothmer, Greek Marble Sculptures, *BMetrMus* 16,6, 1958, 187 Abb. S. 192; Bieber 1961, 20 Anm. 76; LIMC II (1984) 53 Nr. 420 Taf. 40 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); R. Cittadini, Figure femminili di Lisippo, *Bollettino d'Arte* 100,

sich seit der Publikation von Stark durch die inzwischen neu gefundenen Werke vergrößert haben, getrennt nach Statuen, Köpfen und Statuetten ein. Die Statuen werden nach dem Beiwerk weiter untergliedert. Bernoulli fügt also die Nachbildungen beider Typen in einer großen Liste zusammen, ordnet jedoch die einzelnen Stücke nicht eindeutig einem Typus zu. Es wird erklärt, dass es für ihn unmöglich war die beiden klar von einander zu trennen, wenn nicht mehr als eine Abbildung einer Skulptur zur Verfügung stand oder, wenn diese nicht ausreichte sie richtig zu beurteilen. Aufgrund dessen konnte er, wenn er am Ende dieses Kapitels die Repliken mit einander vergleicht, keine Aussage über das verloren gegangene Original beider Typen machen.

Eine letzte Replikenliste wurde von Felletti Maj zusammengestellt,⁷ die durch spätere Autoren generell akzeptiert worden ist. In ihrem Werk behandelt sie drei statuarischen Aphroditetypen: die Kapitolinische Aphrodite, die Aphrodite Medici und die Aphrodite in der Troas. Tatsächlich werden hier die ersten zwei genannten Typen von einander getrennt und vereinzelt untersucht. Im Gegensatz zu Stark und Bernoulli werden die Repliken bei Felletti Maj nicht nach der Stütze, sondern nach dem Typus eingeteilt. Insgesamt werden 101 Skulpturen – inkludiert sind sowohl großplastische, als auch kleinformatige Werke – dem Kapitolinischen Aphroditetypus zugeschrieben, eine ziemlich höhere Zahl als bei den beiden älteren Listen zu finden war.

Nach der Veröffentlichung des Werkes von Felletti Maj haben verschiedene Autoren dazu beigetragen die Replikenliste weiter zu ergänzen mit neu gefundenen Statuen, Torsen, Köpfen und Statuetten,⁸ oder wurden die schon bekannten Nachbildungen mit neueren Literaturangaben oder Abbildungsnachweisen ausgestattet.

Neben den Werken von Stark, Bernoulli und Felletti Maj wird der Typus der Kapitolinischen Aphrodite in Publikationen behandelt, die zu zahlreich sind, um sie hier im Einzelnen besprechen zu können. Häufig sind es nur kurze Beiträge, die in Übersichtswerken der hellenistischen Skulptur oder in Katalogen erschienen sind, in denen Nachbildungen des Typus besprochen werden. Immer wieder steht die Frage nach der Datierung des Originals zur Diskussion und auch heutzutage gibt es keinen Vorschlag, der generell akzeptiert worden ist. Im Anschluss an diese Problematik haben sich viele Autoren ebenfalls bemüht, besonders

1997, 64. 70 Abb. 16a-b. 29; C. A. Picón, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art* (New York 2007) 374. 491 Nr. 435; Stewart 2010, 27 Nr. 1.

⁷ Felletti Maj 1951, 33-65.

⁸ s. Lippold 1950, 291 Anm. 9; Neumer-Pfau 1982, 307 Anm. 4; LIMC II (1984) 52f. Nr. 409-418 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); B. Andrae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur. Denkmäler des griechisch-römischen Altertums in der Photosammlung des Deutschen Archäologischen Instituts Rom I* (München 1991) Mikrofiche 89. 90; Corso 1992, 132 Anm. 8; LIMC VIII (1997) 204f. Nr. 112-117 s. v. Venus (E. Schmidt); Corso 2007, 245 Anm. 168; Stewart 2010, 26 Nr. 1-16.

wegen der großen Popularität des Typus in der römischen Kaiserzeit, das Meisterwerk einem berühmten Künstler oder einer Schule zuzuweisen. Umstritten ist weiterhin das Material, aus dem das Original geschaffen wurde: Bronze oder Marmor? Regelmäßig äußern sich die Forscher über den Aufstellungsort, die Stütze, die psychologische Analyse (in wie weit das Original einen verschämten Eindruck gemacht haben sollte) und rezent auch über die mögliche Interpretation. In der vorliegenden Arbeit möchte ich, in den folgenden Kapiteln, auf diese Aspekte näher eingehen und werde dazu etliche Autoren, ihren Gedankengang, sowie ihre Argumentation, ausführlicher besprechen, die für meine Untersuchungen wichtig gewesen sind.

Es sind verschiedene Gründe anzugeben, weswegen eine neue Auseinandersetzung mit diesem hellenistischen Statuentypus notwendig ist. Der erste, und gleich auch der wichtigste Grund ist, dass es keine richtige Kopienkritik gibt. Die zahlreichen Nachbildungen, die zu dem Kapitolinischen Aphroditetypus gerechnet werden können, sind sehr geeignet für eine solche Untersuchung. Merkwürdig ist, dass das namengebende Exemplar dieses Typus, die Statue, die heutzutage im Kapitolinischen Museum aufgestellt ist (Kat. St 29), in der Literatur häufig als Vorbild, als das beste repräsentative Werk, für das verloren gegangene Original genommen wird. Die Beschreibung des Typus folgt meistens ebenfalls anhand der Statue in Rom. Obwohl schon mehrmals darauf hingewiesen worden ist,⁹ dass eine stilistische Auseinandersetzung mit den Repliken fehlt und man aufgrund dessen nicht beurteilen kann, dass die Statue, obgleich ihr erstaunlich guter Erhaltungszustand und qualitätsvolle Ausarbeitung, das Original am besten wiedergibt. Der erste, der einen kritischen Umgang mit den Kopien fördert ist R. Kekule in seiner Rezension eines Werkes von Furtwängler.¹⁰ Letzter behauptet die persönliche künstlerische Handschrift eines griechischen Meisters erkennen zu können anhand von Statuen, oder Teilen von Statuen, die er selbst auch als Kopien bezeichnet. Die Kopien ein und derselben Typus können unter einander sehr unterschiedlich sein und deswegen stellt Kekule sich die Frage, in wie weit eine Kopie das Original getreu wiedergeben kann. Man sollte also die erhaltenen Kopien zeitlich richtig einordnen und so die

⁹ LIMC II (1984) 52 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Schröder 2004, 151. Dagegen Andreae 2001, 32, der erwähnt, dass durch die Kopienkritik sich die Statue im Kapitolinischen Museum als herausragend erweist. Es ist mir aber kein Werk bekannt, das die stilistische Beurteilung der erhaltenen Nachbildungen ausgearbeitet hat. Die bei der Besprechung der Kapitolinischen Aphrodite zitierten Werke haben sich nicht mit der kopienkritischen Untersuchung des Typus beschäftigt: Andreae 2001, 70-72.

¹⁰ R. Kekule, *GGA*, 1895, 625-641. s. auch A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig 1893).

Elemente eliminieren, die typisch sind für die Zeit in der sie geschaffen wurden.¹¹ Ein wenig später wird sich Furtwängler selbst kritischer gegenüber den Kopien äußern und publiziert im Jahre 1896 ein Werk, das sich ausführlicher mit diesem Phänomen auseinandersetzt.¹² Die Methode der Kopienkritik, wie sie bei Kekule und Furtwängler beschrieben ist, wird bei Lippold weiter ausgebaut und er versucht dieser eine Systematik zu geben.¹³ Nachher wird die Vorgehensweise der grundlegenden Arbeiten von Furtwängler und Lippold, also die zeitlichen Einordnung der Kopien und das Erkennen von zeitstilistischen Charakteristika eines Werkes, von vielen Forschern gefolgt,¹⁴ wurde sogar noch stärker in ihren schriftlichen Verfassungen hervorgehoben, verbessert und mit Beobachtungen ergänzt, die in der nachfolgenden Zeit die Aufmerksamkeit der Autoren erregt hatte.¹⁵ Neue Untersuchungen und Auseinandersetzungen einzelner statuarischen Typen in der nachfolgenden Zeit haben gezeigt, dass man in diesem Bereich weiter gekommen ist. So haben die vielen Beobachtungen gelehrt die ‚getreuen‘ von den ‚freien‘ Kopien besser unterscheiden zu können.¹⁶ Also kann gesagt werden, dass schon seit Kekule auf die Methode der Kopienkritik, der kritische Umgang mit den Nachbildungen, aufmerksam gemacht worden ist. Es ist demzufolge bemerkenswert, dass, wenn der Typus der Kapitolinischen Aphrodite behandelt wird, in alten, sowie in rezent erschienenen Werken, die Forscher die Statue im Kapitolinischen Museum als die beste Kopie hervorheben und die ‚getreuen‘ Nachbildungen des Typus benennen können,¹⁷ obwohl bis jetzt niemand sich mit der Bewertung der

¹¹ Kekule a. O. (Anm. 10) 639-642. Furtwängler war hauptsächlich darauf konzentriert, die Kopien bekannten Künstlern zuzuweisen, die in den antiken Quellen beschrieben werden. Man soll also nicht zuerst von den antiken literarischen Belegungen ausgehen, sondern von den Kopien selbst, sie folglich zu datieren und dabei zuerst keine Rücksicht auf die Namen der Künstler zu nehmen.

¹² A. Furtwängler, *Über Statuenkopien im Alterthum* (München 1896). Im Gegensatz zu Kekule stellt Furtwängler sich besonders die Frage, ab wann die Tätigkeit des Kopierens in der antiken Zeit anzusetzen ist.

¹³ Lippold 1923.

¹⁴ Je nachdem mehrere griechische Originale im Laufe der Zeit entdeckt wurden, haben einige Autoren, meines Erachtens mit Unrecht, wie auch Zanker 1974, S. XV erklärt, völlig auf die Verwendung von Kopien verzichtet, s. z. B. E. Buschor, *Die Plastik der Griechen* (Berlin 1936) und R. Lullies, *Griechische Plastik* ²(München 1960). Lullies erkennt zwar die Wichtigkeit der in Kaiserzeit entstandenen Kopien griechischer Originale, führt aber nur originale griechische Werke an, um so ein unverfälschtes Bild der Entwicklung der griechischen Skulptur wiedergeben zu können. Er akzeptiert, mittels dieser methodischen Vorgehensweise, dass eine vollständige chronologische Abfolge dieser Gattung deswegen nicht möglich sei: Lullies 1960, 9.

¹⁵ s. z. B. F. W. Goethert, Studien zur Kopienforschung, *RM* 54, 1939, 177f.; Lauter 1966, 2ff.; E. Schmidt, Der Kasseler Apollon und seine Repliken, *AntPl* 5, 1966, 7f.; B. Schweitzer, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: U. Hausmann (Hrsg.) – H. Brunner, *Allgemeine Grundlagen der Archäologie* (München 1969) 174.

¹⁶ s. z. B. die Werke von Schmidt a. O. (Anm. 15); Lauter 1966; L. Schneider, Das große Eleusinische Relief und seine Kopien, *AntPl* 12, 1973; Zanker 1974; Gulaki 1981; Niemeier 1985; Söldner 1986.

¹⁷ So Schröder 2004, 151, der widersprüchlich erwähnt, dass eine Kopienkritik fehlt, jedoch die Statuen in Louvre (Kat. St 19) und in Kyrene (Kat. St 11) als qualitätsvolle Nachbildungen des Typus herausstellt. Er geht davon aus, dass das Aussehen des originalen Bildes mehr oder wenig gut rekonstruiert ist. s. auch Kenner 1972, 11 Anm. 51; Neumer-Pfau 1982, 62. 207 Anm. 4; A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano I. Le Sculture* 6 (Roma 1986) 7 Nr. I,5 (B. Palma); Stemmer 2001, 108 Nr. G 1a (S. Kansteiner), die als gute Nachbildungen

Repliken, mit der zeitlichen Stellung dieser Statuen, auseinandergesetzt hat. Nur vereinzelt sind sie datiert, aber die zeittypischen Züge eines Werkes sind dabei selten beurteilt worden.

Ein zweiter Grund, warum eine neue Untersuchung der Kapitolinischen Aphrodite erforderlich sei, ist die veraltete Replikenliste von Felletti Maj, die inzwischen schon mehr als 60 Jahre existiert. Mittlerweile sind neue Statuen entdeckt, sind vorher bekannte Werke besser und mit zusätzlichen Fotos publiziert, sodass sie sich stilistisch und typologisch besser beurteilen lassen. Darüber hinaus ist niemals ein richtiger Katalog aller Nachbildungen des Typus der Kapitolinischen Aphrodite zusammengestellt worden. Die Liste von Felletti Maj ist unübersichtlich und gibt keine weitere Information über die Statuen frei, außer wenigen Literaturangaben und Abbildungsnachweisen.

Ein letzter wichtiger Punkt ist die in der Literatur sehr umstrittene Datierung des Originals. Ihre zeitliche Fixierung findet bis heute noch keine allgemeine Anerkennung. Die Vorschläge reichen von dem späten 4. bis in das 1. Jh. v. Chr.

In der vorhandenen Arbeit werde ich mich folglich, mittels der vorher besprochenen Veranlassungen, hauptsächlich mit der Datierung ausgewählter Nachbildungen beschäftigen, die zu dem Typus der Kapitolinischen Aphrodite gerechnet werden. Diese Aufgabe war mit einigen Schwierigkeiten verbunden, wovon manche sehr häufig bei kopienkritischen Untersuchungen vorkommen können. So ist zum Ersten das Original dieses Typus nicht erhalten geblieben und sind uns fast ausschließlich kaiserzeitliche Nachbildungen bekannt. Es war im Rahmen dieser Arbeit nur möglich diese vorhandene Zahl, die aus Statuen, Torsos und Köpfen besteht, mithilfe von Fotos zu analysieren. Damit ist das Problem verbunden, dass nicht jedes Stück gut publiziert ist oder qualitätsvolle Abbildungen, wenn möglich sogar von allen Seiten, zur Verfügung stehen.¹⁸ Es sind in der Regel nur die bekannten und hochwertigen Skulpturen, von denen gute Fotopublikationen gemacht sind. Daher bin ich abhängig von diesen Fotos, die unterschiedliche Beleuchtungsverhältnisse aufweisen und demzufolge sind die einzelnen ausgearbeiteten Details manchmal kaum oder gar nicht zu sehen.¹⁹

die Werke in Dresden (Kat. K5), München (Kat. K12), Madrid (Kat. St 14) und Paris (Kat. St 19 und K15) erwähnen.

¹⁸ Von einigen Skulpturen aus der Liste von Felletti Maj habe ich kein einziges Foto gefunden und daher konnte ich diese nicht beurteilen und auf ihre richtige Zuordnung zu dem Typus der Kapitolinischen Aphrodite kontrollieren (z. B. Kat. St 6, St 24, St 28, St 31, St 37, St 39, St 42, K17, T23, T24).

¹⁹ Ich habe mir große Mühe gegeben, so viel Bildmaterial wie möglich von jeder Nachbildung zu sammeln und habe deswegen alle infrage kommenden Museen angeschrieben, in wie weit diese erreichbar, weil von einigen nur veraltete Kontaktangaben oder gar keine Kontaktinformation vorhanden waren. Einige dieser Versuche haben zu einem Erfolg geführt. Wie erwartet, aber trotzdem sehr enttäuschend, haben viele Museen nicht geantwortet oder waren die Kosten der Fotos, im Rahmen einer Masterarbeit, zu hoch, dass ich dadurch auf diese

Wie schon vorher erwähnt, ist die letzte Replikenliste von Felletti Maj veraltet. Die wenigen Literaturnachweise, die sie angibt, umfassen meistens nicht mehr als eine reine Beschreibung des Werkes. Es war demnach sehr schwierig, hauptsächlich wenn keine Inventarnummern angegeben, oder diese nicht mehr aktuell waren, die richtige Statue in den mehr rezent publizierten Katalogen zu finden. Zusätzlich hat sie für die Abbildungsnachweise verschiedene Fotoarchive verwendet. Diese sind heutzutage digitalisiert worden und stehen online zur Verfügung. Während dieser Übertragung ins Internet, zusammen mit einer erneuerten Katalogisierung der Bilder, sind die der Fotos zugewiesenen Nummern oft geändert, sodass die Angaben von Felletti Maj nicht länger mehr brauchbar waren.²⁰ Was manchmal für größere Probleme gesorgt hatte bei der Suche nach der angegebenen Skulptur, waren die vielen Fehler in ihrer Liste.²¹ Es ist klar, dass solche Irrtümer vorkommen können

verzichten musste. Es war für mich realisierbar einige Museen selbst zu besuchen, damit manche der später zu besprechenden Skulpturen, die sich für diese Arbeit als wichtig erwiesen haben, besser untersucht werden konnten.

²⁰ Die Nummern sind teilweise noch richtig für das Alinari Archiv (www.alinariarchives.it). Giraudon wurde 2001 an Bridgeman (www.bridgemanimages.com) verkauft und infolgedessen haben sich die Nummern der Fotos geändert. Sehr hilfreich war auch die Digitalisierung der Zeichnungen von Clarac, die zwar nicht für die stilistische Beurteilung verwendet werden konnten, aber die dazu dienten, die richtige Statue zu erkennen, weil Felletti Maj oft diese Quelle verwendet hat (<http://arachne.uni-koeln.de/item/clarac/4050>).

²¹ Ich habe die falschen Angaben, soweit es möglich war, in meinem Katalog verbessert. Die Inkorrektheiten in der Replikenliste von Felletti Maj sind folgende:

1. Die inkonsequente Verwendung mancher Begriffe, wie z. B. Torso. Ein Torso ist ein Teil eines menschlichen Körpers ohne Kopf und Gliedmaßen, auch wohl in der Anatomie als Rumpf bezeichnet. Felletti Maj verwendet den Begriff ‚Torso‘ aber für ein Stück, das ich nicht mehr zu den Torsos rechnen werde: Felletti Maj 1951, 63 Nr. 42 (Kat. St 17). Ein zweites Beispiel ist der Begriff ‚Statuette‘. Statuetten sind Skulpturen, die eine Größe von 1 m oder kleiner als 1 m ausweisen, s. Bartman 1984, 2; Bartman 1992, 9. Diese Bezeichnung verwendet Felletti Maj aber auch für Skulpturen, die größer als 1 m sind, wie z. B. bei den Statuen in Neapel: Felletti Maj 1951, 63 Nr. 43 (Kat. U3); Rom, Museo Nazionale Romano: Felletti Maj 1951, 64 Nr. 68 (Kat. U6); Rom, Museo Torlonia: Felletti Maj 1951, 64 Nr. 77 (Kat. St 36); Tarragona, Museu Nacional Arqueològic: Felletti Maj 1951, 65 Nr. 96 (Kat. St 46). Felletti Maj spricht beim letzten Exemplar von einer Statuette, Hübner aber von einer Statue in etwa Lebensgröße. Die genaue Höhe dieses Stückes ist mir nicht bekannt.
2. Zwei Nachbildungen sind unter zwei verschiedenen Nummern erfasst: Torso in Istanbul: Felletti Maj 1951, 63 Nr. 11 und 12 (Kat. T7); und eine Statue in Catània: Felletti Maj 1951, 62 Nr. 7 und 65 Nr. 94.
3. Fehler bei Literaturangaben:
 - a. Felletti Maj 1951, 62f. Nr. 10 (Kat. St 8): Erwähnt werden Lippold, *Kopien*, S. 100 und Poulsen, *Katalog*, S. 370, die gesuchte Information steht aber auf den Seiten 219 und 375.
 - b. Felletti Maj 1951, 63 Nr. 33 (Kat. St 14): Erwähnt wird Barron, *Prado*, Taf. LXII. Der Katalog von Prado aus 2004 hat aber nachgewiesen, dass es Taf. 18 sein sollte. Da dieses Werk in Wien nicht vorhanden war, konnte ich dies nicht nachprüfen.
 - c. Felletti Maj 1951, 64 Nr. 69 (Kat. St 29): Erwähnt wird Bernoulli, S. 227 Nr. 1, diese Angabe verweist nach einer anderen Statue im Kapitolinischen Museum: Felletti Maj 1951, 64 Nr. 70 (Kat. St 30). Bulle, *Schöne Mensch*, S. 340 muss S. 110f. sein.
 - d. Felletti Maj 1951, 63 Nr. 25 (Kat. St 44): Erwähnt wird Waldhauer, III, Nr. 233, Abb. 70, muss aber Abb. 10 sein.
 - e. Felletti Maj 1951, 63 Nr. 15 (Kat. K5): Erwähnt wird Sieveking, *MJb*, 1908, S. 7 Abb. 6, muss aber Abb. 4. 5 sein.
 - f. Felletti Maj 1951, 63 Nr. 34 (Kat. K10): Erwähnt wird Amelung, *MJb*, 1908, der Autor dieser Publikation ist aber Sieveking. Dazu gibt sie ein Werk von Hekler an, der die antiken Skulpturen in Budapest behandelt, diese Angabe gehört aber zu einem Kopf in Budapest (Kat. K3).

und meistens unbewusst gemacht worden sind. Die zahlreichen Fehler, die bei Felletti Maj auftauchen, machen aber den Eindruck eines inkonsequent herausgearbeiteten Werkes.

Hinderlich war auch die Tatsache, dass die Nachbildungen des Kapitolinischen Typus, und damit meine ich nicht nur die Stücke, die ich für die Kopienkritik ausgewählt habe, sondern im Allgemeinen, sehr schlecht datiert sind oder überhaupt gar kein Versuch gemacht worden ist, sie zeitlich einzuordnen. Wenn sie aber zeitlich fixiert sind, dann häufig ohne irgendeine Begründung.²² Mehr als die Hälfte aller Nachbildungen stammen aus alten italienischen Sammlungen, die in einer Zeit gegründet und zusammengetragen wurden, in der das Interesse für die Stratigraphie und das Dokumentieren von Fundort und Fundkontext noch nicht entwickelt war oder für notwendig gehalten wurde. Bedeutend sind die Skulpturen, die innerhalb datierter Fundkomplexe entdeckt wurden, wie es bei einigen Nachbildungen des Kapitolinischen Typus der Fall war.²³ Man kann sich aber trotzdem nicht auf solche Entdeckungen stützen, weil die Skulpturen innerhalb dieser Gebäude nicht immer gleichzeitig mit dem Bau des Fundkomplexes geschaffen sind. Sie können als Spolien älterer Bauwerke entstammen oder sind nachträglich angefertigt worden.²⁴ Auffallend bei meiner Untersuchung war die Datierung etlicher Statuen nach dem Beiwerk.²⁵ Viele Forscher sind dabei dem Werk von Muthmann gefolgt.²⁶ Er versucht einen neuen Weg der Datierung einzugehen, da er die Stützen und das Beiwerk fest datierter kaiserzeitlichen Statuen mit anderen Skulpturen vergleicht, um so einer chronologischen Entwicklung des Beiwerks näher zu kommen. Diese Vorgehensweise ist aber nicht zweifelsfrei zu verfolgen. So sollen die Formen der Stützen

-
- g. Felletti Maj 1951, 62 Nr. 1 (Kat. T1): Die Angaben von Reinach, *RépS*, II, 355,9 und Bernoulli, p. 233, n. 46 gehören zu einer Statue in Chercell (Kat. St 1).
 - h. Felletti Maj 1951, 62 Nr. 2 (Kat. T2): Erwähnt wird Bernoulli, S. 234 Nr. 51, muss S. 228 Nr. 12 sein (Nr. 51 beschreibt die Statue, die Felletti bei Nr. 3 erwähnt, Kat. U1).
 - i. Felletti Maj 1951, 63 Nr. 13: Erwähnt wird Mendel, *Cat.*, II Nr. 621, muss Nr. 620 sein.
 - j. Felletti Maj 1951, 63 Nr. 41 (Kat. T14): Erwähnt wird Reinach, *RépS*, 331,4, muss aber 335,4 sein; *Guida* Ruesch, S. 69 Nr. 231, muss S. 104 Nr. 312 sein.
 - k. Felletti Maj 1951, 64 Nr. 62 (Kat. U5): Erwähnt wird Bernoulli, S. 22 Nr. 19, muss S. 229 sein.
 - l. Sehr problematisch sind die Literaturangaben bei den Skulpturen in Dresden, sowohl in der Replikenliste der Kapitolinischen (Felletti Maj 1951, 63 Nr. 15-19), als auch in der Liste der Mediceischen Aphrodite (Felletti Maj 1951, 61 Nr. 7-11). Nach einer gründlichen Untersuchung hat sich ergeben, dass die Angaben in dem Katalog von Knoll u. a. 2011 die richtigen sind. Aufgrund dessen war es für die Mitarbeiter des Dresdner Katalogs – und ebenfalls für mich – nicht immer möglich auf die Liste von Felletti Maj zu verweisen, weil aus der nicht eindeutig abzuleiten ist welches Werk gemeint war.

²² Wie zudem schon Schmidt a. O. (Anm. 15) 8 in ihrer Untersuchung des Kasseler Apollon bemerkte. Die Skulpturen sind oft gefühlsmäßig datiert worden: Lauter 1966, 3.

²³ Vor allem sind Skulpturen aus Nordafrika in kaiserzeitlichen Thermenanlagen gefunden, s. Kat. St 1, St 7, St 11, St 47, T1, T7, T25.

²⁴ s. Lauter 1966, 3f.

²⁵ s. Kat. St 4, St 11, St 19 und St 29.

²⁶ F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken* (Heidelberg 1951).

sich nicht so schnell geändert haben und man hat noch stärker mit verschiedenen Werkstatttraditionen zu rechnen. Obwohl das Beiwerk dazu helfen kann eine Datierung der Skulpturen zu erreichen, beweisen sie sich nicht als die primären Quellen worauf man sich bei einer Kopienkritik stützen kann. Essenziell bei der chronologischen Einordnung der Repliken eines Typus, ist der Stil. Wenn der Versuch unternommen wird, sich mit der Rekonstruktion des Originals eines Typus zu beschäftigen, muss man in der Lage sein die zeittypischen Charakteristika eines Werkes zu erkennen und dies kann man nur erreichen, wenn genaue Beobachtungen unternommen werden nach dem Stil. Eine Stütze, die meistens eine reine Hilfskonstruktion ist, wird kaum einen Beitrag liefern können über das Aussehen der originalen Fassung eines statuarischen Typus.²⁷

Bevor ich zu dem eigentlichen Inhalt der Arbeit weiter gehe, wäre es gut sich mit der Terminologie des Kopienwesens auseinanderzusetzen. Die zahlreichen Begriffe stellen uns vor große Schwierigkeiten, weil man sie sehr subjektiv und fließend verwendet und es daher zu Undeutlichkeiten kommen kann.²⁸ Diese Subjektivität kann hier nicht völlig vermieden werden, weil es häufig eine Frage des Ermessens ist. Trotzdem werde ich mich an festgelegte, wenn möglich auch wertfreie, Begriffe halten, um Verwirrungen entgegenzutreten.²⁹ Grundlegend für die Herausarbeitung der Terminologie in der Kopienforschung, ist das Werk von Lippold.³⁰ In der nachfolgenden Zeit haben weitere Beiträge diese ergänzt und modifiziert.³¹

Eine Kopie ist eine Nachbildung, die eine Wiedergabe eines Vorbildes ist. Sie stimmt in den Maßen, nicht aber unbedingt im gleichen Material, mit dem Original überein.³² Ein Original ist ein neu geschaffenes Werk, das keinem Vorbild folgt. Eine Kopie kann zeitunabhängig von einem Original entstanden sein, also fast gleichzeitig oder erst nach größerem Zeitabstand.³³ Die Kopien, die das gleiche Original haben, werden Repliken genannt und

²⁷ s. Lauter 1966, 4.

²⁸ Schon Gulaki 1981, 145 und Niemeier 1985, 12 haben darauf hingewiesen.

²⁹ Wie auch Söldner 1986, 282 stark betont.

³⁰ Lippold 1923, 3f.

³¹ s. G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (New Haven 1930) 177f.; Schweitzer a. O. (Anm. 15) 174ff.; R. Wünsche, Der Jüngling von Magdalensberg, in: J. A. Schmoll (Hrsg.) – L. Dussler, *Festschrift L. Dussler* (München 1972) 62ff.; W. Trillmich, Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik, *JdI* 88, 1973, 247ff.; Zanker 1974, S. XVIf.; V. M. Strocka, Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei, *JdI* 94, 1979, 157ff.; Gulaki 1981, 14. 142ff.; Niemeier 1986, 282ff.; DNP 6 (1999) 726-728 s. v. Kopienwesen (R. Neudecker).

³² s. Lippold 1923, 3 und Söldner 1986, 283.

³³ Lippold 1923, 3; Niemeier 1985, 13; Söldner 1986, 283. Anders Furtwängler a. O. (Anm. 12) 5 und Strocka a. O. (Anm. 31) 158, die eine zeitliche Distanz zwischen Original und Kopie voraussetzen, weil sie davon ausgehen, dass die Tätigkeit des Kopierens erst im späten Hellenismus angefangen hat und besonders in der Kaiserzeit eine große Blüte entwickelte. Lippold hat seine Begriffe auch nach kaiserzeitlichen Werken

stehen unter einander im Replikenverhältnis.³⁴ Eine Kopie kann als solche bezeichnet werden, wenn sie Struktur und Typus des Originals übernimmt, kann im Stil aber von diesem abweichen.³⁵ Stil bezeichnet die Ausführung, die Gestaltungsweise einer Arbeit, wie etwas gemacht ist und die sich als prägnant für eine Person, eine Schule, ein Land oder sogar für eine ganze Epoche ausweist.³⁶ Der Stil eines Vorbildes konnte genau kopiert werden. Dies kommt in der Regel aber nur selten vor, weil ein Kopist von dem Zeitstil und von seinem eigenen Stil so stark geprägt war, dass er dies kaum verleugnen konnte. Man soll aber einen Unterschied machen, ob der Verfertiger eines Werkes sich Mühe gegeben hatte den Stil des Vorbildes nachzubilden, oder ob er bewusst auf dies verzichtet hat.³⁷ Von den Kopisten kann man also nicht erwarten, dass sie perfekt den Stil des Originals nachahmen konnten oder wollten und daher muss eine Kopie, im Sinne meiner Definition des Begriffes, nicht den Stil des originalen Werkes nachgebildet haben. Typus vertritt ein statisches Moment. Er beinhaltet die Gesamtheit der Motive und setzt sie in einer künstlerischen Form um, die – anders als Stil – eine Konstante bildet und nicht notwendig einer Entwicklung unterworfen ist, kann aber trotzdem abgewandelt werden.³⁸ Es ist nicht möglich eine künstlerische Schöpfung als einen Typus zu benennen, weil er keine selbständige Erscheinungsform besitzt.³⁹ Die Kopien und Wiederholungen eines Vorbildes formen zusammen den Typus.⁴⁰ Schließlich gibt es noch Struktur: wie sich die Einzelteile eines Werkes zueinander verhalten. Es bezeichnet u. a. den Aufbau und das räumliche Verhalten eines Stückes. Sie sind Formkonstanten, wenn nur ein Teil verändert wird, dann findet eine komplette Neugestaltung der Struktur statt. Eine Struktur ist also weniger flexibel als ein Typus.⁴¹

ausgearbeitet. Der Begriff ‚Kopie‘ wird bei diesen drei Autoren also eher römisch gewertet und sollte eigentlich nicht auf hellenistische Werke übertragen werden. Niemeier 1985 hat aber nachgewiesen, dass die Definitionen von Lippold auch für Werke, die im 2. Jh. v. Chr. entstanden sind, angewendet werden können. Der hier geführte Begriff ‚Kopie‘ soll nicht nur für kaiserzeitliche Werke gelten, sondern ohne Wert auf irgendeine Epoche oder Kultur zu beziehen sein.

³⁴ Gemäß Lippold 1923, 3 und Söldner 1986, 283. Im gleichen Sinn wird dieser Begriff bei Goethert a. O. (Anm. 15) 177 verwendet. Bei Bartman 1984, 5; 1992, 6 werden ‚Kopie‘ und ‚Replik‘ als Synonyme von einander verstanden. Der Terminus ‚Replik‘ kann, meines Erachtens, nur in Beziehung zur anderen Kopien verwendet und nicht als isoliertes Phänomen, als mögliche Ersetzung für ‚Kopie‘, bezeichnet werden.

³⁵ Dagegen Söldner 1986, 287. Laut ihr soll eine Kopie ebenfalls den Stil des Originals übernehmen. Lippold 1923, 3 lässt Stil und Struktur einer Kopie außer Betracht. s. Niemeier 1985, 12, der dafür plädiert, die beiden in den Begriff aufzunehmen.

³⁶ s. zur Eigenart des Stils und der mit ihm verbundene Begriff ‚Entwicklung‘: N. Himmelmann-Wildschütz, Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie, *MarbWPr*, 1960, 13ff.

³⁷ Niemeier 1985, 13, s. auch Söldner 1986, 286, die hier die Begriffe ‚Stilkopie‘ und ‚Stilumschöpfung‘ verwendet.

³⁸ Gemäß Söldner 1986, 285f. Sie unterscheidet dabei in Typuskopien (Typus wird genau übernommen), Typuswiederholungen (Typus wird geringfügig verändert) und (Typus-)Variante (Typus weist tiefgreifende Veränderungen auf). s. auch Schweitzer a. O. (Anm. 15) 176f.

³⁹ Söldner 1986, 286.

⁴⁰ Lippold 1923, 3.

⁴¹ s. Niemeier 1985, 15; Söldner 1986, 286f. Letzte definiert das genaue Übernehmen einer Struktur als ‚Strukturkopie‘ und die Veränderung einer Struktur als ‚Strukturwechsel‘.

Bei einer Wiederholung liegen geringfügige Veränderungen der einzelnen Teile vor. Im Unterschied zu einer Kopie kann eine Wiederholung im Bereich der Maße, Proportionen und Einzelzüge stärker variieren.⁴² Die Kopisten waren besonders abhängig von dem, was der Auftraggeber ihnen vorgab. Genaue Kopien waren technisch wohl mithilfe von Gipsabgüssen⁴³ und dem Punktierverfahren.⁴⁴ Man kann, wegen der hohen Kosten, die mit der Anfertigung solcher Abgüsse verbunden waren, nicht immer davon ausgehen, dass jedem Kopisten ein umfangreiches Repertoire von Abgüssen von Originalen zur Verfügung stand. Darüber hinaus wurden solche Abgüsse hauptsächlich von Bronzwerken angefertigt, von marmornen Statuen eher nicht, um Beschädigungen der Marmororiginalen zu vermeiden. Es war nicht möglich alle Teile einer Statue mit sämtlichen Details auf dem Abguss erscheinen zu lassen oder dem Kopisten lag nur ein unvollständiger Abguss vor.⁴⁵ Er war demzufolge gezwungen diese Komponenten selbst zu ergänzen, was auch wohl Kopistenergänzung⁴⁶ genannt wird, die eine Veränderung der Nachbildung gegenüber dem Original zur Folge hatte. Nach der Art der Verwendung oder Aufstellung, nach dem Zweck oder Inhalt einer Statue, konnten solche Ergänzungen unternommen, oder sind Vereinfachungen vorgenommen worden, weil man auf diese Weise Kosten ersparte, wenn sie z. B. dafür bestimmt war in einer Nische zu stehen und so die Rückseite vernachlässigt wurde. Ein oder mehrere Attribute konnten hinzugefügt werden, damit das Werk eine neue Interpretation erhielt, um so ihren Inhalt für die Betrachter zu verdeutlichen.⁴⁷ Dies wird als Zutat oder Kopistenzutat bezeichnet.⁴⁸ Schließlich war auch das Ersetzen, das Austauschen, einzelner Teile eine Möglichkeit der Kopisten, die verwendet wurde.⁴⁹ Wenn ein Kopist an Nachbildungen ergänzt, hinzufügt, Teile austauscht oder vereinfacht, dann bedeutet das eine Veränderung gegenüber dem Original und daher können sie nicht als Kopie bezeichnet werden, sondern

⁴² Definition gemäß Lippold 1923, 3 und Söldner 1986, 283. Vergl. auch Strocka a. O. (Anm. 31) 159. Der Begriff ‚Wiederholung‘ wird nur von wenigen Autoren, die sich mit der Kopienforschung beschäftigt haben, übernommen. Die meisten Forscher verwenden für ihre Terminologie hauptsächlich die drei wichtigen Termini ‚Kopie‘, ‚Umbildung‘ und ‚Neuschöpfung/Umschöpfung‘, s. z. B. Wünsche a. O. (Anm. 31) 62ff.; Zanker 1974, S. XVII; Gulaki 1981, 143ff.; Niemeier 1985, 93.

⁴³ Die Existenz antiker Gipsabgüsse sind für großplastische Skulpturen belegt worden: C. Landwehr, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae, *Archäologische Forschungen 14* (Berlin 1985); C. Gasparri, L'officina dei calchi di Baia, in: *MDAI(R) 102*, 1995, 173-187; DNP 6 (1999) 726-729 s. v. Kopienwesen (R. Neudecker). Mit negativen Gipsformen wurde schon in hellenistischer Zeit gearbeitet für die Anfertigung von kleinformatigen Werken, wie es die Funde aus Memphis, Begram und Athen nachweisen können: Landwehr 1985, 12. Zu der Literatur dieser Funde s. Landwehr 1985, 12 Anm. 87.

⁴⁴ Wünsche a. O. (Anm. 31) 63 erwähnt, dass diese beiden Methoden nicht immer von den Kopisten – Wünsche spricht hier nur von den Kopisten, die in der Kaiserzeit tätig waren – völlig ausgenutzt wurden und so Platz einräumten, um ihre eigenen Ideen in dem Werk einzubringen. Essenziell war das Beibehalten der Hauptzüge und Form.

⁴⁵ Söldner 1986, 283; DNP 6 (1999) 726-728 s. v. Kopienwesen (R. Neudecker).

⁴⁶ Söldner 1986, 283.

⁴⁷ Lauter 1966, 3; Söldner 1986, 283.

⁴⁸ Gemäß Söldner 1986, 283.

⁴⁹ Söldner 1986, 283.

fallen unter dem Begriff ‚Wiederholung‘.⁵⁰ Statuen, die eine Vernachlässigung bestimmter Körperteile aufweisen, wie z. B. der Rücken, diese jedoch keine Änderungen im Bezug auf das Original zur Folge haben, können trotzdem noch zu den Kopien gerechnet werden. Häufig sind bei den Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite die Attribute, die neben der Göttin als Stütze der Statue dienen, ausgewechselt. Wenn aber die Figur selbst nicht von dem Original differiert, dann kann sie ebenfalls als Kopie bezeichnet werden.⁵¹

Einen weiteren Schritt erreicht man bei einer Umbildung, die die wesentlichen Züge eines Werkes verändert und kann im Typus, Stil und Struktur von einem Original unterschiedlich abweichen. Die typologische Herleitung bleibt jedoch erkennbar. Eine Umbildung kann trotzdem einige Teile originalgetreuer wiedergeben als eine Wiederholung.⁵² Ob dies im Falle der Kapitolinischen Aphrodite auch stimmen sollte, kann erst nach der Kopienkritik beurteilt werden. Man kann wohl den Begriff Umbildung mit Variante gleichsetzen⁵³ und in der vorliegenden Arbeit werde ich die beiden Termini als Synonyme verwenden. Wiederholungen und Umbildungen sind nicht immer fest von einander zu trennen. Ein Werk kann daher nicht eindeutig als Wiederholung oder Umbildung bezeichnet werden und sind eine Sache des Ermessens. Umschöpfungen oder Neuschöpfungen sind Werke, die mehrere Vorbilder zitieren und diese zu einer neuen schöpferischen Arbeit konzipieren^{54, 55}.

⁵⁰ Dagegen Söldner 1986, 283. Wenn eine Ergänzung, Zutat, Vereinfachung oder ein Austausch nur in Einzelzügen an einer Nachbildung nachgewiesen werden kann, erfasst sie diese noch unter dem Begriff ‚Kopie‘.

⁵¹ s. auch Schröder 2004, 154.

⁵² Definition gemäß Lippold 1923, 4; Söldner 1986, 284, 287. Anders Zanker 1974, S. XVII, er nennt Umbildungen „Skulpturen, die ein bestimmtes Vorbild mit einheitlicher Ausdruckstendenz verändern.“ Diese Erklärung des Begriffes ‚Umbildung‘ ist mir aber nicht klar genug definiert. Niemeier 1985, 93 stellt Umbildung gleich mit dem Begriff ‚Umstilisierung‘. Unter Umstilisierung versteht Niemeier, wie auch Lippold 1923, 3, eine Änderung des Stils des Vorbildes. Lippold 1923, 3f. bespricht ‚Umbildung‘ in Zusammenhang mit ‚Umstilisierung‘. Stil wird bei ihm nicht auf die gleiche Ebene gestellt mit dem Typus. Obwohl sie als gleichwertige Komponenten, an denen die verschiedenen Abstufungen einer Übernahme des Originals bestimmt werden können, wie Gulaki 1981, 149 es richtig verstanden hat. s. für die Problematik der Anwendung des Begriffes ‚Umstilisierung‘ Söldner 1986, 513f. Anm. 1024.

⁵³ Bartman 1984, 6; Söldner 1986, 286; Bartman 1992, 6.

⁵⁴ Gemäß Zanker 1974, S. XVII; Söldner 1986, 284. Diese Definition stimmt mit dem Begriff ‚Kontamination‘ von Lippold 1923, 4 überein. Dieser Terminus wurde aber in der Literatur nicht übernommen, da es zu negativ gewertet war gegenüber der Eigenheit des römischen Kunstschaffens, s. Söldner 1986, 514 Anm. 1025. Vergl. auch der Begriff ‚Neukonzeption‘, das ähnlich gedeutet wird: Niemeier 1985, 93. Söldner 1986, 288 macht bei der Um- oder Neuschöpfung einen Unterschied zwischen ‚heteronome Neuschöpfungen‘ und ‚autonome Neuschöpfungen‘. Bei der ersten Gruppe bleibt die typologische Herleitung sichtbar, bei der zweiten aber ist so eine Ableitung nicht erkennbar und kann selbst ein Original sein.

Verwandt ist der Begriff ‚Eklektizismus‘. Eklektische Statuen sind nicht nach einem bestimmten Original gebildet, sondern verwenden Teile, oder gängige Formen älterer Vorbilder, gleichgültig zu welcher Zeit, um ein neues Werk zu kreieren. s. F. Preishofen – P. Zanker, Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium, *DialA* 4-5, 1970/71, 100-119; R. Röwer, Eklektischer Jünglingskopf aus Casalciprano *DialA* 9-10, 1976/77, 497-503; R. Fleischer, Zwei eklektische Statuen aus Ephesos, in: H. Kenner – W. Alzinger, *Pro arte antiqua. Festschrift für Hedwig Kenner I* (Wien 1982) 123-129; S. Böhm, Römisch-eklektische Weihreliefs nach griechischem Vorbild, *AntK* 42, 1999, 26-40. Für eine Untersuchung nach eklektischer Statuen, s. das Werk von Zanker 1974.

⁵⁵ Die seit dem Werk von Lippold vorgeschlagenen Begriffe für die Kopienforschung, die bis zum heutigen Tag ihre Gültigkeit besitzen, sind gegenüber den kaiserzeitlichen Werken negativ gewertet und auch Lippold selbst

Nachbildung ist in dieser Arbeit als wertneutraler Begriff zu verstehen, in dem ich alle Werke unterbringe, die eindeutig ein Original zum Vorbild haben.⁵⁶ Unter Verkleinerungen versteht man die bis zum Miniaturformat verkleinerten Werke.⁵⁷ Wenn sie rundplastisch ausgearbeitet sind, werden die dargestellten Figuren wohl Statuetten genannt, die 1 m oder kleiner als 1 m groß sind.⁵⁸

Der in der Literatur häufig verwendete Begriff ‚römisch‘ hat sich als sehr problematisch erwiesen. Was genau ist römisch? Die meisten Autoren, wenn sie sich mit der Kopienforschung auseinandergesetzt haben, verwenden dies rein zeitlich, damit sie ‚römisch‘ auf der Periode ab ungefähr 50 v. Chr. bis zum Ende der Kaiserzeit beziehen. Sicherlich haben Römer aber schon vor dieser Zeit sich Kunst anfertigen lassen. Die Bezeichnung ‚römisch‘ ist nicht konkret zu erfassen und kann verwirrend wirken. Römisch kann die Kunst der Stadt Rom bedeuten, oder bezieht sich auf alle Werke, die in der römischen Kaiserzeit innerhalb des Reiches gefertigt wurden, oder handelt es sich um durch römische Staatsbürger angefertigte Werke, weil auch griechische Künstler für die Römer gearbeitet haben.⁵⁹ Um Verwirrung entgegenzutreten werde ich in dieser Untersuchung, wenn möglich, das Wort ‚römisch‘ vermeiden und stattdessen den Begriff ‚kaiserzeitlich‘ verwenden, weil mit letztem der zeitliche Abschnitt klarer umgrenzt ist.

Letztlich, damit ich den terminologischen Abschnitt abschließen kann, möchte ich noch kurz auf dem Begriff ‚pudica‘ aufmerksam machen. Pudica verweist auf die Haltung der beiden

stellt sich hier negativ auf: „da die griechische Kunst die weit wertvollere ist, müssen die selbständigeren Erzeugnisse der römischen im Interesse zurücktreten“ (Lippold 1923, 6). Die in der Kaiserzeit entstandenen Werke, wovon die meisten Kopien, Wiederholungen und Umbildungen darstellen, sind aber auch Zeugnisse ihrer eigenen Entstehungszeit und Kultur und sollen nicht nur als Reflex der griechischen Kunst angesehen werden, wie es schon Wünsche a. O. (Anm. 31) 62ff. in seiner Publikation erklärt hat. Er versucht die von A. Reiff (s. A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio* (Diss. Universität Köln 1959)) untersuchten Begriffe *interpretatio*, *imitatio* und *aemulatio*, die bei den römischen Schriftstellern ihre Verwendung fanden, um ihre Abhängigkeit gegenüber der griechischen Literatur zu bezeichnen, auf die bildende Kunst zu übertragen. *Interpratio* entspricht dem Begriff Kopie, *imiatio* kann man die Werke nennen, die mit dem Begriff ‚Umbildung‘ umschrieben sind und *aemulatio* kommt Neuschöpfung gleich. Die Lippoldischen Begriffe sind nicht immer eindeutig abgegrenzt worden und werden aufgrund dessen unterschiedlich verwendet. Mit dem hier vorgeschlagenen Schema von Wünsche kann die Abhängigkeit der kaiserzeitlichen Werke besser charakterisiert werden und überwinden dazu die negative Wertung, die Termini wie ‚Kopie‘ oder ‚Wiederholung‘ mit sich bringen. Die Nachteile sind aber, dass die von Wünsche vorgestellten Begriffe nicht ausreichen, die zahlreichen Abstufungen der Abhängigkeitsskala zu unterscheiden. Weiterhin beziehen sich diese Termini auf die in kaiserzeitlich entstandenen Werke, sie sind also auf eine bestimmte Kultur und Epoche beschränkt. Letztlich haben sie sich bis heute in der Literatur nicht durchsetzen können, s. Gulaki 1981, 143ff.; Niemeier 1985, 13f.; Trillmich a. O. (Anm. 31) 247f. Gulaki ist der Einzige, der diese römischen Begriffe tatsächlich übernommen hat, verwendete weiterhin daneben noch die Lippoldischen Termini. Ich selbst werde aber in der vorliegenden Arbeit die im Text definierten Begriffe weiter benutzen.

⁵⁶ Wenig konkrete und fest umgrenzte Bezeichnungen wie ‚getreue‘ und ‚freie‘ Nachbildungen sollen in der Arbeit vermieden werden.

⁵⁷ Gemäß Söldner 1986, 284.

⁵⁸ Bartman 1984, 2; Bartman 1992, 9.

⁵⁹ s. für diese Problematik: O. J. Brendel, *Was ist römische Kunst?* (Köln 1990).

Arme. Sie ist die brust- und schoßdeckende Geste.⁶⁰ Diese Bezeichnung ist nicht auf den Kapitolinischen Aphroditetypus zu beschränken. Es gibt eine ganze Reihe von Statuen, Statuetten und Gemälden, die diese Bewegung der Arme beinhalten.⁶¹ Pudica kommt vom Verb *pudere*, was ‚sich schämen‘ bedeutet. Verwandt ist auch das Wort *pudenda*, das nach Scham generell oder auf die Schampartie hinweisen kann.⁶² Der Begriff ‚pudica‘ gibt so wohl vor, dass die Statuen, die diese Haltung aufweisen, als schamhaft bezeichnet werden sollen. Es wird auch immer die Frage aufgeworfen, ob das Original der Kapitolinischen Aphrodite das erste Exemplar gewesen sein sollte, das in dieser Pose dargestellt war.⁶³ Dies hängt natürlich von ihrer zeitlichen Fixierung ab. Wenn diese aber festgestellt werden kann, besteht noch immer die Möglichkeit, dass es ältere Werke gab, die als Vorbild für diese Geste gedient haben könnten, heutzutage aber nicht erhalten sind. Beweisen kann man es also nicht und diese Frage soll in dieser Arbeit auch nicht weiter verfolgt werden, weil sie nicht dem Ziel und dem Interesse dieser Untersuchung entspricht.

Wenn ich im Folgenden den Namen ‚Kapitolinische Aphrodite‘ verwende, dann möchte ich darauf hinweisen, dass mit dem nur der statuarische Typus gemeint sein sollte und nicht nach der Statue verwiesen sei, die im Kapitolinischen Museum aufgestellt ist (Kat. St 29), die häufig als Vorbild für das verloren gegangene Original dient. In der Literatur ist vielfach der Fehler gemacht worden für beide die gleiche Bezeichnung heranzuziehen, was verwirrend wirken kann.⁶⁴

In der vorliegenden Arbeit, worin ich den Typus der Kapitolinischen Aphrodite untersuchen werde, wird folgendes behandelt. Im ersten Kapitel werden ausgewählte Nachbildungen beschrieben und wird versucht ihre zeitliche Stellung zu fixieren, oder auf jeden Fall näher zu

⁶⁰ Bernoulli 1873, 221; Brinkerhoff 1978, 29; LIMC II (1984) 49 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); S. Böhm, *Die nackte Göttin* (Mainz 1990) 137; Havelock 1995, 78; Stemmer 1995, 394 Nr. C 35 (K. Braoudakis); Stemmer 2001, 107f. Nr. G1 (S. Kansteiner); Moltesen – Nielsen 2002, 66 Nr. 9. Unter dem Begriff ‚Aphrodite pudica‘ versteht Felletti Maj 1951, 33 eine feste Platzierung der rechten Hand bei der linken Brust und der linken Hand vor den Schoss. Bemerkenswert ist, dass sie, wenn sie den Begriff ‚Aphrodite pudica‘ umschreibt, dabei hauptsächlich von der Statue im Kapitolinischen Museum ausgeht (Kat. St 29). Anders N. Salomon, *The Venus Pudica*, in: G. Pollock (Hrsg.), *Generations and Geographies in the Visual Arts* (London 1996) 69-87. Sie behauptet, dass das Pudica-Motiv die Haltung einer der Hände vor dem Schambereich bedeutet.

⁶¹ Der Pudica-Begriff wird manchmal auf die Statuetten aus dem 7. Jh. v. Chr. übertragen, die die gleiche Geste aufweisen, s. z. B. LIMC II (1984) 47 Nr. 358. 359. 364 Taf. 34 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias). Wie Böhm a. O. (Anm. 60) 137 schon bemerkt hat, trifft der Begriff für diese kleinformatischen Skulpturen nicht zu, weil ‚pudica‘ einen schamhaften Eindruck impliziert, die in Zusammenhang steht mit den vielen Aphroditestatuen, die in hellenistischer Zeit entstanden sind. Die Armgebärde der Statuetten aus dem 7. Jh. v. Chr. haben eher die Funktion auf Schwanger- und Mutterschaft hin zu weisen und ihre Haltung ist auf keine Weise als schamvoll zu deuten.

⁶² Salomon a. O. (Anm. 60) 74.

⁶³ Bernoulli 1873, 220 und Brinkerhoff 1978, 29 sind der Meinung, dass alle andere Aphroditestatuen und -typen, die diese Geste aufweisen, von dem Original der Kapitolinischen Aphrodite abgeleitet wurden. s. auch Stemmer 2001, 107f. Nr. G1 (S. Kansteiner).

⁶⁴ Dies ist z. B. der Fall in den Werken von Stark 1860; Felletti Maj 1951; Corso 1992; Havelock 1995.

kommen. Ziel ist hier die kopienkritische Analyse der in diesem Abschnitt besprochenen Skulpturen, weswegen sie sich in einer bestimmten Periode zuordnen lassen, um so ihre zeitstilistischen Merkmale zu erkennen. Am Schluss möchte ich dann eine Entwicklungsskizze, mithilfe dieser Skulpturen vorstellen, die den verändernden Zeitgeschmack chronologisch verfolgen soll. In den anschließenden zweiten und dritten Kapiteln, deren Grundlage im ersten Kapitel ausgearbeitet ist, folgen dann die Rekonstruktion und Datierung des originalen Bildes der Kapitolinischen Aphrodite. Obwohl viele Autoren sich schon mit dem letzten Thema bemüht haben diese festzulegen, wäre es dennoch wichtig sich mit dieser Problematik auseinanderzusetzen, gerade deswegen, weil sie in der Literatur stark umstritten ist. Im letzten Kapitel soll ebenfalls kurz auf die Meinungsdivergenzen hinsichtlich der Frage nach dem Künstler der originalen Verfassung des Typus, sowie die Versuche ihren einstigen Aufstellungsort zu benennen, eingegangen werden. Beide Themen sind jedoch mit methodischen Schwierigkeiten verbunden. Am Ende ist ein Katalog zusammengestellt, der alle bisher bekannten Kopien, Wiederholungen und Umbildungen auflistet, die zu der Kapitolinischen Aphrodite gerechnet werden. Um das Ganze übersichtlich zu halten, sind die ersten zwei Gruppen in Statuen, Torsos und Köpfe unterteilt, die alle einen Nummer erhalten, auf die ich im Text hinweisen kann.

Das Ziel der Arbeit wird hauptsächlich die kopienkritische Ausarbeitung auserwählter Skulpturen sein, in der ich hoffe die Frage beantworten zu können, in wie weit tatsächlich, wie so oft in der Literatur behauptet wird, die Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29), das namengebende Exemplar des Kapitolinischen Typus, das am schönsten ausgearbeitete und am besten erhaltene Werk aller Nachbildungen, das Original am besten repräsentieren kann. Es soll nachgeprüft werden bis zum welchen Grad der Kopist, der Verfertiger dieses Werkes, durch den Stil seiner eigenen Zeit beeinflusst worden war, oder ob er sich tatsächlich bemüht hat, das Vorbild Punkt für Punkt in Marmor zu übertragen. Fernerhin, wie verhält sich diese Statue innerhalb der stilistischen Entwicklung mit den anderen Nachbildungen, deren Qualität oder Originaltreue nach der in Rom befindlichen Statue abgemessen wurden? Das chronologische Verfolgen des sich verändernden Kunstgeschmacks soll dazu genauere Aussagen über das originale Aussehen des Typus ermöglichen. Nachbildungen, die stark durch den Zeitstil geprägt sind, können dann für das Original ausgeschieden werden. Sie zeigen, dass der Kopist sich weniger bemüht hat die originale Verfassung des Typus zu verfolgen und so diese Werke als weniger aussagekräftig gelten für ihr Aussehen.

Ich möchte mit den Untersuchungen in dieser Arbeit erreichen, dass in der nachfolgenden Zeit kritischer mit statuarischen Typen umgegangen werden soll. Oft lässt man bei der Beurteilung des originalen Bildes, aber auch bei der Datierung der einzelnen Nachbildungen, sich durch die eigene Erfahrung und durch das Gefühl leiten. Ohne eine richtige Kopienkritik und ohne gut begründete Argumente für die zeitliche Fixierung der Werke, wie ich in dieser Arbeit nachstreben werde, kann man sich auf solche Beobachtungen nicht veranlassen.

1. Die kopienkritische Untersuchung der Kapitolinischen Aphrodite

Einleitung

Es war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich alle Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite zu analysieren und datieren. Die insgesamt 31 auserwählten Exemplare, die in diesem Kapitel behandelt werden, sollen aber ein repräsentatives Bild der Entwicklung des Zeitgeschmacks wiedergeben können. Dazu habe ich mich entschieden, völlig auf die Verwendung von Statuetten zu verzichten, also werden nur rundplastische Skulpturen, die größer als 1 m sind, herangezogen. Häufig weichen die Statuetten, besonders durch ihre miniaturhafte Gestalt, stark von dem Typus ab, manche sind sogar als eigene kleine Kunstwerke anzusehen (s. Katalog für eine Liste der Statuetten). Durch diese Verkleinerung sind viele Details schlichter ausgearbeitet und sie sind aufgrund dessen eher schwierig zu datieren. Bei statuarischen Typen, die sich auf wenig erhaltene Nachbildungen stützen müssen, werden sie gerne herangezogen, weil sie Teile, die bei großplastischen Werken nicht mehr vorhanden sind, sinnvoll ergänzen können. Im Falle der Kapitolinischen Aphrodite bringen sie nichts neues dazu. Zahlreiche Nachbildungen sind im großplastischen Format erhalten geblieben, wie der Katalog schon zeigen wird. Diese reichen völlig aus, um eine kopienkritische Untersuchung und Rekonstruktion des Originals auszuarbeiten, ohne dass dazu noch Statuetten herangezogen werden müssen. Die Selektion der in diesem Kapitel besprochenen, großplastischen Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite erfolgte nach bestimmten Kriterien. Maßgeblich war hauptsächlich die Publikation der Skulpturen, wobei qualitätsvolle Fotos vorhanden waren, wenn möglich sogar von mehreren Ansichten. Darüber hinaus sollte genug von der Skulptur erhalten sein, um eine stilkritische Betrachtung zu erlauben. Statuen, die in der modernen Zeit eingreifend überarbeitet worden sind, können für die Kopienkritik nicht herangezogen werden, da die antike Oberfläche in derart modifiziert ist, sodass keine sicheren Aussagen über die Machart des Stückes getroffen werden können. Schließlich sollen die Nachbildungen repräsentativ für den Typus sein und sinnvolle Feststellungen über das Aussehen des verloren gegangenen Originals ermöglichen.

Aus den 31 gewählten Nachbildungen lassen sich 13 Statuen, 9 Köpfe und 9 Torsos unterscheiden. Diese sind wiederum in zwei Gruppen unterteilt: die Nachbildungen, die aus Rom und Italien stammen und die in den Provinzen des römischen Reiches gefunden wurden, wobei die erste Gruppe die Mehrzahl ausmacht. Von jedem Werk soll nur kurz die Herkunft

und der Erhaltungszustand erwähnt werden, dann folgt eine ausführliche Beschreibung der stilistischen Ausarbeitung und anschließend ein Datierungsvorschlag, der nach zeitlich fixierten Skulpturen und Reliefs erfolgt. Am schwierigsten ist die Einordnung der Torsos, weil die wichtigsten stilistischen Merkmale, vor allem die Gesichtszüge und Haare, bei ihnen fehlen. Ihre zeitliche Festlegung kann meistens daher nur im Vergleich anderer datierter Nachbildungen des statuarischen Typus getroffen werden. Damit man die Übersicht der großen Anzahl von Nachbildungen aus Rom oder Italien nicht verliert, da nur vier Skulpturen aus den Provinzen hervorgehen, sind sie schon chronologisch nach einzelnen Zeitabschnitten oder den Regierungsjahren römischer Kaiser untergeordnet und auf diese Weise die Differenzen und Gemeinsamkeiten mit anderen Nachbildungen, sowie die stilistische Entwicklung klarer vor Augen geführt werden können. Die chronologische Abfolge des sich verändernden Kunstgeschmacks wird dann am Ende des Kapitels noch kurz resümiert.

Bei der Beschreibung der Nachbildungen werde ich immer von der Skulptur selbst ausgehen. Wenn z. B. von der rechten oder linken Seite die Rede sein sollte, dann wird die rechte oder linke Seite der Figur gemeint, nicht die aus der Sicht des Betrachters.

1.1. Die Nachbildungen aus Rom und Italien

1.1.1. Hellenistisch

Kopf in München, Glyptothek (Kat. K12)

Herkunft: Der Münchner Kopf tauchte zum ersten Mal im Kunsthandel in Rom auf. Erworben wurde er im Jahre 1907 von dem bayerischen Verein der Kunstfreunde, der dieses Stück zuerst als Leihgabe in der Münchner Glyptothek aufstellen ließ, es aber 1939 der Glyptothek schenkte.

Erhaltungszustand: Der aus Marmor ausgearbeitete Kopf weist keine Ergänzungen auf, wohl fehlen aber der vordere Teil der Nase, der Nackenknoten und die größte Partie des Oberkopfes, die in antiker Zeit separat angestückt worden war. Die runde Fläche zeigt in der Mitte ein quadratisches Dübelloch, das eine Länge und Breite von etwa 2 cm und eine Tiefe von ebenfalls 2 cm misst. Um das Loch herum ist die Oberfläche aufgeraut, am Rande aber glatt und leicht gepickt. Abgebrochen ist die unterste Randhälfte des rechten Ohres. Kleine Beschädigungen befinden sich an der rechten Augenbraue, dem rechten Unterlid, den Lippen und dem rechten Backenknochen. Darüber hinaus sind einige Haarsträhnen bestoßen.

Beschreibung: Der Münchner Kopf, der einen lieblich zarten Ausdruck aufweist, hat einen ovalen Gesichtsumriss. In der oberen Hälfte verbreitert sich das Gesicht bis zu den deutlich hervortretenden Backenknochen, verjüngt sich dann aber im unteren Bereich und endet spitzig bei der Kinnpartie. Gleich ins Auge fällt die hohe dreieckige Stirn, die von breit gestalteten Haarsträhnen umrahmt wird. Sie verläuft im Profil leicht schräg nach unten, frei von irgendwelchen Wülsten, um dann in einer leichten Vertiefung, die kaum zu spüren ist, zu den Augenbrauen überzugehen. Letzte reichen – in einer fein herausgearbeiteten, wenig scharfkantigen, aber trotzdem klar hervortretenden Linie – von dem markant breiten Nasenansatz bis weit hin zu den Schläfen. Sie überschatten nur ein wenig die organisch eingebetteten Augen. Diese weit geöffneten Sehorgane sind von zarten, fast teigig geformten Lidern umrahmt. Die Oberlider setzen bei der Nase sehr fein ein, verbreiten sich dann zum äußeren Augenwinkel hin und sind in der Außenhälfte von den flach gebildeten Augäpfeln schärfer abgesetzt worden. Die Unterlider biegen sich leicht um und eine feine Linie, besonders beim linken Auge, trennt sie von der Wangenpartie ab, wo sie in Richtung Nase verschwindet. Das linke Unterlid hängt stärker durch als das Rechte. Die Tränenkarunkeln sind nicht vorhanden. Wenn man sich dem Gesicht frontal gegenüberstellt, wird die Asymmetrie der beiden Augen sichtbar. Das rechte Auge ist dabei ein wenig größer und mehr geöffnet als das Linke. Dieser Unterschied geht verloren, wenn man sich ein wenig nach der rechten Seite des Kopfes hinstellt. Das Stück soll also schräg von dieser Ansicht betrachtet werden, wie auch die nach links gedrehte Bewegung des Kopfes vorgibt. Die ursprüngliche Haltung ist aus der Anspannung der Halsmuskeln zu entnehmen, wobei der rechte Muskel gespannt ist, der Linke sich aber zusammenschiebt. Da der Körper leider fehlt bleibt die Frage nach dem richtigen Verhältnis von Kopf und Leib bestehen. Den Augen nach unten folgend, kommt der Blick nicht am sehr breit angesetzten Nasenrücken vorbei. Jedoch dominiert er das Gesicht nicht, macht keinen unangenehmen Eindruck und formt zusammen mit den anderen Gesichtszügen eine Einheit. Dann folgt der lieblich kleine Mund, der leicht geschwungen ist. Die volle Unterlippe ist nur im unteren Bereich klar umgrenzt worden, geht in den Ecken fließend in die Haut über. Die Bestoßungen bei der Oberlippe sind Grund dafür, dass sich in diesem Bereich kaum noch eine Oberlippe zu erkennen gibt. Ältere schwarz-weiß Fotos können aber ihre Existenz beweisen und die Oberlippe scheint sehr fein und schmal gestaltet gewesen zu sein, ihr Umriss als eine leichte Erhebung zu erkennen und ist auch hier nicht klar umrahmt. Schließlich folgt das Kinn, das in der Profilansicht groß gestaltet ist und kräftig hervorwölbt, an der Vorderseite aber diesen Eindruck nicht merkbar machen lässt. Die Unterkieferlinie verläuft gerade zum Hals hin. Das Inkarnat ist sehr weich und plastisch

ausgearbeitet. Zarte Hebungen findet man bei den Mundwinkeln und Nasolabialfalten. Letzte verstärken das reizvolle lächelnde Aussehen des Frauenkopfes. Die Stirn umrahmen an jeder Seite zwei kleine Ringellocken, die durch ihre feine Ausarbeitung ein wenig hervorspringen. Die Locken in diesem Bereich sind nicht klar von der Stirn abgesetzt, sondern gehen fließend in die Haut über und verlieren sich in dieser. Das gleiche Phänomen begegnet man an der Spitze der dreieckig gestalteten Stirn, dort wo die Haare in der Mitte gescheitelt sind. Die breiten Locken stoßen hier nicht aneinander. Sie sind so fein und weich gestaltet, dass der Übergangsbereich hier von einer leeren Fläche versehen ist. Es lässt sich nicht mehr erkennen, wo genau die Haarlocken ihr Ende finden, sondern sie vermischen sich mit der Hautoberfläche. Die Haare, umschlungen von einem Haarband, verlaufen in bewegungsreich gestalteten Lockenwellen zum Hinterkopf hin, wo sie in einem großen Nackenknoten gefasst werden. Oberhalb der Stirn führen zwei Lockenbüschel zum Oberkopf und sind dort in einer Schleife verwickelt, die nur noch an der linken Seite teilweise zu sehen ist. An der rechten Seite sind die Haarsträhnen in zwei großen Bündeln zusammengefasst. Vorne bewegen sie sich in großen Wellen nach hinten, verschwinden dann oberhalb des zum Teil bedeckten rechten Ohres in einem zweiten Bündel, in dem die Strähnen sich in einem Wulst zusammendrehen und unter das Haarband gesteckt werden. Der Wulst und die Locken, die hinten noch folgen und zum Nackenknoten führen, sind von breiten Bohrkanälen gegliedert, die aber nur vereinzelt auftreten und ein wenig ins Auge springen. Kennzeichnend ist das Anhäufen von Strähnen, das man besonders bei den Haarbündeln oberhalb der Stirn und bei den Strähnen in der vorderen Hälfte der rechten Seitenansicht wahrnehmen kann. Die Strähnen der linken Kopfseite scheinen – im Vergleich mit der rechten Seite – in ihrem Verlauf vereinfacht worden zu sein. Gleichmäßiger und nur noch leicht gewellt werden sie zum Nackenknoten hingestrichen. Nur oberhalb des linken Ohres, das teilweise von den Haaren bedeckt wird und dessen Rand mit einer schlichten Ritzlinie angegeben ist, kommt es zu größeren Bewegungsvariationen. An dieser Seite ist ein Teil des Oberkopfes erhalten geblieben. Die Locken in diesem Bereich, also oberhalb des Haarbandes, wirken ruhiger und sind in parallel geführten Bahnen angelegt, wobei vereinzelt Strähnen andere überschneiden. Generell weisen nur vereinzelt Haarlocken eine Binnengliederung auf, die nur mittels einfacher Risse oder einer scharfkantigen Linie leicht angegeben ist. Besonders an der linken Seite des Kopfes sind sie abgeflacht worden. Bemerkenswert sind die leeren Stellen, die in Größe variieren und sich zwischen den breiten und dicken, manchmal teigig wirkenden Locken befinden. Aus der locker zusammengerafften Frisur lösen sich einige Löckchen, zwei an der rechten Seite, vor und hinter dem Ohr, und eines an der linken Seite, vor dem Ohr.

Datierung: In der Literatur ist die Datierung des Münchner Kopfes sehr umstritten. Die Meinungen der Forscher spalten sich in zwei verschiedene Richtungen: entweder ist das Stück als kaiserzeitliches Werk anzusetzen,⁶⁵ oder es handelt sich um ein griechisch-hellenistisches Original.⁶⁶ Die Befürworter einer kaiserzeitlichen Schaffung schlagen eine zeitliche Fixierung in der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. vor, vor allem in der flavischen Epoche. Argumente für diese Feststellung werden aber nicht herangezogen. Wenn der Kopf in München mit Porträts dieser Zeit verglichen wird, besonders mit den Frauenbildnissen, sind jedoch einige wesentliche Unterschiede zu bemerken. Bei den Frauenporträts, die den Regierungsjahren von Nero entstammen, umrahmen die Stirn kleine, in sich gedrehte Ringellöckchen, die, um den hell-dunkel Kontrast zu steigern, in der Mitte gebohrt sind. Sie sind die Vorläufer der in flavischer Epoche folgenden hohen Lockentoupets. Am Hinterkopf führen parallel angelegte Haarsträhnen zu einem langen Zopf, der im Nacken liegt. Genau diese Strähnen lassen sich mit dem Kopf in München vergleichen. Sie haben bei den neronischen Frauenbildnissen eine tonartige Textur und scheinen – im Gegensatz zum Münchner Stück – wie ausgeschmiert zu sein. Ihre Binnengliederung ist mit schlichten Ritzlinien angegeben, die aber weniger fein in Erscheinung treten. Gleichmäßig sind die Strähnen neben einander gelegt worden. Die spielerische Art der Gestaltung der Locken bei dem Münchner Kopf, wo die Strähnen durchbrochen werden von in Größe variierenden, leeren Stellen, die Locken immer in unterschiedlich ausgearbeiteter Weise auf einander folgen, sieht man bei den Frauenporträts der neronischen Zeit nicht. Die Haare haben an Plastizität verloren.⁶⁷ Auch die Ausarbeitung der Augenlider bei den Frauenbildnissen aus der neronischen und flavischen Zeit ist eine andere. Sie sind durchaus härter gestaltet und schärfer von dem Auge abgesetzt,⁶⁸ oder sie scheinen bandartig aufgelegt worden zu sein.⁶⁹ Das Inkarnat dieser Porträts ist generell

⁶⁵ Sieveking 1908, 10; Stemmer 2001, 108 Nr. G 1a (S. Kansteiner); R. Wünsche, *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur* (München 2005) 85.

⁶⁶ F. S. Knauß (Hrsg.), *Die Unsterblichen – Götter Griechenlands* (Lindenberg 2012) Nr. 257. Delivorrias äußert sich nicht über die Datierung des Kopfes, erwähnt aber, dass er, trotz der Herkunft aus Rom, den Eindruck eines griechisch-hellenistischen Originals macht: LIMC II (1984) s. v. 52 Nr. 411 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

⁶⁷ s. z. B. das Frauenbildnis in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124129: Bol 2010, 106. 121. Abb. Nr. 179 (C. Maderna) (mit Angabe älterer Literatur S. 318). Porträt der Agrippina minor, Petworth House, Slg. Wyndham: Bol 2010, 120f. Abb. 177 (C. Maderna) (mit Angabe älterer Literatur S. 318). Bildnis einer Frau, Museo Capitolino Inv. 425: Fittschen – Zanker 1983, 48 Nr. 61 Taf. 77 (mit Angabe älterer Literatur).

⁶⁸ z. B. das Porträt in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124129: s. Anm. 67. Das Bildnis einer Frau im Kapitولينischen Museum Inv. 425: s. Anm. 67. Porträt einer Frau in Toronto, Royal Ontario Museum: K. Böhner – F. Brommer – H. Menzel, *Zaberns Archäologischer Kalender*, 1967, Blatt 26.3-8.4; Bol 2010, 121 Abb. Nr. 181 (C. Maderna). Büste einer Frau im Kapitولينischen Museum Inv. 436: Fittschen – Zanker 1983, 49f. Nr. 63 Taf. 79-81 (mit Angabe älterer Literatur). Bildnis der Iulia Titi in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 8638: Bol 2010, 139. 170 Abb. 215a-c (J. Raeder) (mit Angabe älterer Literatur S. 322).

⁶⁹ z. B. Statue einer Römerin in Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6041: Bol 2010, 121 Abb. 180 (C. Maderna) (mit Angabe älterer Literatur S. 318). Bildnisstatue eines Mädchens in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 121215: Bol 2010, 138. 141 Abb. 216a-c (J. Raeder) (mit Angabe älterer Literatur S. 322). Porträt

weniger weich und plastisch gestaltet als bei dem Kopf in der Glyptothek. Die glatte Oberfläche ist kaum von irgendeiner Bewegung durchdrungen worden, nur im Bereich der Mundwinkel sind kleine Hebungen bei den neronischen Frauenporträts zu bemerken. Typisch für die Werke aus der Regierungszeit von Nero sind die voller und runder gestalteten Gesichter. Der Münchner Kopf ist dagegen, besonders im Untergesicht, sehr schmal geformt und die Wangen weisen keine Zunahme von fleischiger Fülle auf. Auch mit den Gesichtern flavischer Frauen, die rundlich umrissen sind, lässt sich das Stück nicht vergleichen. Das sehr weiche und plastisch bewegende Inkarnat des Kopfes steht die straffe und harte Ausführung der Flavierfrauen gegenüber. Also zieht man den Schluss, dass der Münchner Kopf nicht in neronisch oder flavischer Zeit entstanden sein kann. Er lässt sich ebenfalls nicht in andere kaiserzeitliche Perioden einreihen.

Und so müssen wir uns der hellenistischen Zeit zuwenden. Diejenige Forscher, die eine hellenistische Datierung vorgeschlagen haben, sind generell der Meinung, dass der Kopf am Ende des 4. oder Anfang des 3. Jhs. v. Chr. zu fixieren sei. Die Vergleichsbeispiele, die dabei herangeführt wurden, lassen sich aber mit dem Stil des Münchner Werkes nicht vereinbaren.⁷⁰ Auch Skulpturen, die unumstritten dieser Zeit angehören, weisen in ihrer Ausarbeitung zu viele Unterschiede mit dem Kopf auf.⁷¹

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Auseinandersetzungen, komme ich aber zu einer zeitlichen Einordnung des Kopfes im 2. Jh. v. Chr. und er nähert sich dem Stil der pergamenischen Werke. Er geht schon über dem Zeitraum vom großen Altar, der die Gigantomachie wiedergibt, hinaus.⁷² Hier wird der malerische Effekt, die starke hell-dunkel Wirkung, besonders in den Haaren, die von vielen Bohrkanälen durchzogen werden,

einer Frau im Kapitولينischen Museum Inv. 1795: Fittschen – Zanker 1983, 48f. Nr. 62 Taf. 78 (mit Angabe älterer Literatur).

⁷⁰ Ein weiblicher Kopf aus Alexandria: K. A. Neugebauer (Hrsg.), *Antiken in deutschem Privatbesitz. Festschrift zum 25jährigen Bestehen der Vereinigung* (Berlin 1938) 15f. Nr. 25 Taf. 12 Nr. 25; R. Horn, Hellenistische Köpfe, *RM* 53, 1938, 80f. Taf. 12, 1-2. Ein weiblicher Kopf in Stuttgart, aus dem Asklepieion von Kos: M. Bieber, Die Söhne des Praxiteles, *JdI* 38/39, 1923/24, 244f. Taf. 6; Richter a. O. (Anm. 31) 267 Abb. 687. 688. Kopf eines Jünglings in London, British Museum Inv. 1862,0817.1: A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture 3* (London 1904) 39f. Nr. 1600 Taf. 3 (mit Angabe älterer Literatur); British Museum Online Collection: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459396&partId=1&searchText=1862,0817.1&page=1> (22.10.2017). Die sog. Aphrodite Leconfield in Petworth House, Slg. Wyndham: J. Raeder, *Die antiken Skulpturen in Petworth House* (Mainz 2000) 34ff. Taf. 1-2. 3,1 (N. Ehrhardt)(mit Angabe älterer Literatur).

⁷¹ z. B. Statue der Themis von Rhamnous in Athen, Nationalmuseum Inv. 231: Bol 2007, 10. 11. 20f. 22. 24. 27. 38. 46. 48. 49f. 55f. 61f. 67. 76 Abb. 22a-c (R. Von den Hoff) (mit Angabe älterer Literatur S. 378). Zwei Grabnaiskosfiguren in New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 44.11.2 und 44.11.3: Bol 2007, 6-10. 13. 21. 24f. 29 Abb. 6 (R. Von den Hoff) (mit Angabe älterer Literatur S. 375). Grabrelief des Hieron und der Lysippe in Athen, Nationalmuseum Inv. 833: Bol 2007, 6f. 9. 12. 22. 24. 56. 59. 73f. Abb. 2a-b (R. Von den Hoff) (mit Angabe älterer Literatur S. 375).

⁷² Der große Fries von Pergamon, Berlin, Staatliche Museen: Bol 2007, 113. 115. 140. 197-203. 207-209. 211-214. 219. 220. 224. 227f. 231. 236. 239. 263. 268. 362 Abb. 175a-l (E. Schraudolph) (mit Angabe älterer Literatur S. 398).

hervorgehoben. Die bewegten Gesichter sind durch ausdrucksstarke Emotionen belebt worden, diese treten hauptsächlich bei den fallenden Giganten in Erscheinung. Die Augenlider sind mit tiefen Rissen von den Augen abgesetzt oder umfassen diese als breite Bänder. Die Haare sind stark bewegt, können sehr flauschig gestaltet sein, wie bei der Artemis, oder geben in ihrer Plastizität nach, wenn scharfe leblose Ritzlinien die Locken untergliedern. Der Münchner Kopf steht daher dem Telephosfries näher.⁷³ Die Figuren wirken gegenüber dem großen Altar beruhigend und sind weniger dynamisch gestaltet. Die tiefen Bohrungen in den Haaren spielen hier offensichtlich nur eine untergeordnete Rolle. Die Augenlider umschließen die meist weit geöffneten großen Augen als kleine Wülste, die weicher in diesen übergehen. Die scharfkantigen, auf Schatten-contrast wirkenden Beleuchtungseffekte sind reduziert. Das Inkarnat ist weich und durch leichte Hebungen und Senkungen belebt. Wie bei dem Münchner Kopf sind die Augenbrauen, die die Augen nur leicht überschatten, zwar deutlich angezeigt worden, formen zwischen Stirn und Orbital aber keinen scharfen Kontrast. Sie unterstreichen die ruhige Ausstrahlung, die von den Gesichtern ausgeht.⁷⁴

Ein später entstandener Kopf aus Pergamon, der im 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. datiert wird, steht der Frisur des Münchner Werkes am nächsten.⁷⁵ Am pergamenischen Stück ist die gleiche Ausarbeitung der Haarsträhnen zu betrachten: Die breiten, fast teigig wirkenden Strähnen, die manchmal rund oder abgeflacht gestaltet sind. Obwohl sie weniger zu größeren Lockenpartien zusammengefügt werden, also eher eine klare Richtung verfolgen, wellen sie sich in der gleichen Art, die beunruhigend wirken kann, zum Hinterkopf hin, dabei

⁷³ Der Telephosfries vom Pergamonaltar, Berlin, Staatliche Museen: Bol 2007, 203-210, 224, 234, 245, 261 Abb. 176a-f (E. Schraudolph) (mit Angabe älterer Literatur S. 398).

⁷⁴ s. besonders die Köpfe in Berlin, Staatliche Museen Inv. T.I. 121. 125. 159: Staatliche Museen zu Berlin, „*Wir haben eine ganze Kunststepoche gefunden!*“ *Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamonaltar, Sonderausstellung im Pergamonmuseum, November 1986 bis April 1987* (Berlin 1986) 50f. Nr. 72-74 Abb. 73. 74; R. G. Dreyfus-Best (Hrsg.), *Pergamon. The Telephos Frieze from the Great Altar I* (San Francisco 1996) 76 Nr. 13-16 mit Abb. S. 77; W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Der Pergamonaltar* (Tübingen 1997) 168f. Nr. 29-32 mit Abb.

⁷⁵ Frauenkopf in Berlin, Staatliche Museen Inv. AvP VII 110 und Bergama, Archäologisches Museum Inv. A 5102: F. Winter, in: W. Radt (Hrsg.) – F. Winter, *Altertümer von Pergamon 7* (Berlin 1908) 126f. Nr. 110 Abb. 110; W. Radt, *AA*, 1980, 421f. Abb. 19; P. Brize, Göttin oder Kaiserin?, *Istanbuler Mitteilungen* 40, 1990, 179-194 Taf. 31-36; R. Grüßinger (Hrsg.), *Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Eine Ausstellung der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin* (Petersberg 2011) 444 Nr. 3.3 mit Abb. (A. Scholl). Der Kopf besteht aus zwei Fragmenten, wobei das erste Fragment, das sich heutzutage in Berlin befindet, bereits im Jahre 1908 entdeckt worden war. Das zweite Fragment folgte erst in 1979, während der Ausgrabungen am Trajaneum in Pergamon, wird aber in Bergama aufbewahrt. Ein Abguss dieses Fragmentes vervollständigt jetzt das schon länger bekannte Stück in Berlin, um bessere Untersuchungen des Kopfes zu ermöglichen. Brize hat nachweisen können, dass die linke Seite des Kopfes in der frühen Kaiserzeit überarbeitet worden ist. Dies wird besonders deutlich an der Rückseite, wobei die Mittelfurche als Trennungslinie dienen kann. Die Locken der linken Seite liegen ein wenig tiefer und unterscheiden sich in der Ausarbeitung von der rechten Hälfte des Kopfes. Am Haaransatz zeigen Raspelspuren, dass auch hier ein wenig weggenommen wurde. Die Strähnen an der rechten Seite weisen keine Überarbeitung auf und bewahren hier getreu den Stil ihrer Entstehungszeit. Außer dem zurückgenommenen Haaransatz, ist auch das Gesicht von der Überarbeitung unberührt gelassen.

überschneiden die einzelnen Strähnen einander. Auffallend, wie bei dem Kopf in München, ist dieses Anhäufen von Strähnen, wobei Locke für Locke über einander gelegt werden und so den voluminösen Eindruck der Frisur verstärken. Kennzeichnend ist die unterschiedliche Ausführung der Strähnen, wie ich schon darauf verwiesen habe, aber ebenfalls ihre Binnengliederung und wie die einzelnen Strähnen von einander getrennt werden. Sie sind variierend durch schlichte Ritzlinien oder durch tiefere Kerben gegliedert worden. Diese reiche Abwechslung⁷⁶ wird von einigen tiefen Bohrkanälen durchzogen, die aber auf keine Weise die Haargestaltung zu prägen scheinen. Charakteristisch für den Münchner Kopf sind punktuelle kleine leere Stellen an der linken Seite, die aber bei dem pergamenischen Kopf fehlen. Ob sie gleichfalls auf der gegenüberliegenden Seite vorhanden waren, lässt sich leider wegen der Überarbeitung dieser Partie nicht mehr sagen. Wenn wir jetzt die beiden Gesichter mit einander vergleichen, fällt auf, dass die Oberlider des pergamenischen Werkes ebenfalls diese feine Ausführung aufweist, sehr ähnlich ist besonders die Überschneidung von Ober- und Unterlid beim rechten Augenwinkel. Jedoch sind die Augenlider bei diesen zwei Fragmenten schärfer gestaltet. Unterschiedlich ist gleichfalls das Inkarnat, das sich besonders gut bei dem Stück in Bergama beobachten lässt. Es ist straffer und weniger bewegt, spannt sich gleichmäßig über den Knochen hin. Diese Tendenz wird in den späteren Jahrzehnten weiter verfolgt, wobei wirklich entseelte und bewegungslose Gesichtsflächen geschaffen wurden.⁷⁷ Beim Münchner Kopf hat sich diese Entwicklung noch nicht durchgesetzt und kann durchaus noch vor den beiden Kopffragmenten aus Pergamon datiert werden.

Vergleichbar in der Gestaltung der Lider und des Inkarnates ist weiterhin ein Kopf aus Milet, erhalten ist der größere Teil der rechten Kopfhälfte und des Gesichtes.⁷⁸ Ähnlich ist die weiche Haut, die nur durch sanfte Senkungen und Hebungen an den Nasenflügeln und Mundwinkeln belebt ist. Die Augenlider und -brauen sind ein wenig mehr verhärtet gegenüber dem Kopf in München und daher steht er den Figuren vom Telephosfries näher. Als letztes Vergleichsbeispiel kann der Kaufmann'scher Kopf in Paris herangezogen werden,

⁷⁶ Diese Variation der unterschiedlich ausgearbeiteten Lockentäler ist auch bei der sog. Tänzerin aus Pergamon zu sehen, die ebenfalls aus dem 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. stammt. Bemerkenswert bei dieser Statue ist die über die Stirn, bei der Mittelfurche befindliche unausgearbeitete Stelle, die eine leere Fläche formt, wie es genau der Fall ist bei dem Münchner Kopf. Sog. Tänzerin aus Pergamon in Berlin, Staatliche Museen Inv. AvP VII 43: Grüßinger a. O. (Anm. 75) 148ff. Abb. 1-3; 508f. Nr. 5.24 mit Abb. (C. Vorster) (mit Angabe älterer Literatur S. 509).

⁷⁷ s. z. B. Kopf der Fortuna im Kapitولينischen Museum Inv. 2779-2782: Bol 2007, 341. 364f. Abb. 356 (M. Flashar) (mit Angabe älterer Literatur S. 419). Bildnisstatue der Krateia in Agrinion, Museum Inv. 35: Bol 2007, 341. 364f. 367 Abb. 357a-b (M. Flashar) (mit Angabe älterer Literatur S. 419). Statue einer Frau in Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6019: Bol 2007, 344f. 346f. Abb. 346a-e (M. Flashar) (mit Angabe älterer Literatur S. 417); D-DAI-ROM-56.1674-1677; 57.1406; 57.1407; 57.1410; 57.1411.

⁷⁸ Porträtkopf eines hellenistischen Herrschers in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 1580. Wird im 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. datiert: V. M. Strocka, Das Markttor von Milet, *BWPr* 128 (Berlin 1981) 50 Anm. 34; H. Heres, Ein hellenistisches Herrscherporträt, *FuB* 31, 1991, 131-138 Abb. 1-6.

der der Augen- und Mundbildung des Münchner Stückes nahe steht.⁷⁹ Der Kopf Kaufmann weist ebenfalls die sich in der Haut verlierenden Haarsträhnen beim Ansatz der Mittelfurche auf, sodass ihr Verlauf am Anfang unklar bleibt.

Datierungsvorschlag: 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr.

Torso in Raleigh, North Carolina Museum of Art (Kat. T18)

Herkunft: Von dem marmornen Torso ist leider sehr wenig bekannt. Seine Geschichte und sein Herkunftsort bleiben im Dunklen verborgen. Das Einzige was in diesem Kontext zu dem Stück gesagt werden kann ist, dass es dem Museum von der North Carolina State Art Society geschenkt wurde.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die beiden Arme und die Beine unterhalb des Knies. Zwei Bruchlinien verlaufen durch das rechte Knie und oberhalb dieses Gelenkes. Eine größere Beschädigung befindet sich an der rechten Seite, wo an der Hüfte ein kleines Fragment herausgebrochen ist. An der Schampartie und ein wenig vom Nabel entfernt sind kleine Bestoßungen wahrzunehmen. Mehrere Risse, die in ihrer Länge und Breite variieren, durchziehen den gesamten Torso.

Beschreibung: Die unbekleidete Figur steht leicht vorgeneigt. Die Haltung der Beine kann aus den erhaltenen Teilen abgelesen werden. Das linke Bein ist ein wenig zurückgenommen und das Gewicht ruhte sicherlich auf diesem Körperglied. Das Rechte ist dagegen das leicht angewinkelte Spielbein. Die beiden Beine pressen sich bis oberhalb der Knie zusammen. Die Knie sind als runde Kugelscheiben gestaltet, die klar herausgearbeitet sind und einen Druck auf die Haut auszuüben scheinen, als ob sie sich aus dieser befreien wollen. Die dreieckige Schampartie ist leicht gewölbt, sodass den Eindruck des Vorbeugens gesteigert wird, obwohl die Figur, sowohl von der Vorderseite, als auch von den beiden Seitenansichten, nur in leicht vorgeneigter Haltung steht. Oberhalb der Scham befindet sich in der Mitte des Bauches der rund dargestellte Nabel, der, wenn der Betrachter sich dem Torso schräg seiner rechten Seite gegenüberstellt, fast dreieckig geformt zu sein scheint. Der flach und hart wirkende Bauch wölbt sich jedoch ein wenig nach vorne und ist umgeben von Inskriptionen, die breit gestaltet, nicht aber klar zu fassen sind. Sie verlieren sich in der Hautoberfläche, können in ihrem Verlauf nicht immer eindeutig verfolgt werden. Diese Inskriptionen unterscheiden sich als dunkle Flecken von dem braun/gelblich verfärbten Marmor. Sie bewirken auf keine Weise die

⁷⁹ Kopf Kaufmann aus Tralles, Paris, Musée du Louvre Inv. MA 3518: Zimmer a. O. (Anm. 2) 165f. Nr. AvK-MS 2 Taf. 3 Abb. 13. 14; Taf. 4 Abb. 15. 16 (mit Angabe älterer Literatur S. 165f.).

Weichheit des Inkarnats, sondern verhärten dies. Die bei den Hüften entstandenen wenig fleischigen Hautpartien sind nur leicht angedeutet, prägen sich in den Konturlinien kaum heraus. Das gleiche lässt sich bei den Fettpölsterchen sagen, die sich bei den Achseln bilden. Eine Linie durchzieht die gefurchte Haut oberhalb des Nabels, die durch die vorgebeugte Haltung entsteht. An den nach vorne gezogenen schmalen Schultern grenzen die dünnen und fragil gebildeten Oberarme. Die leicht geschwungene rechte Schulterlinie ist kürzer gestaltet als die Linke und zeigt, dass der rechte Arm angespannt war und der Linke in entspannter Weise gehalten wurde. Wenn wir jetzt den schmalen Torso im Ganzen betrachten, dann fällt der gelängte Oberkörper mit den hoch aufsitzen runden Brüsten auf, an den die sehr schlanken Glieder grenzen.

Datierung: Der gelängte Oberkörper mit den hochsitzenden Brüsten setzt für den Torso eine späthellenistische Entstehungszeit voraus.⁸⁰ Die schmalen Formen und dünnen Körperteile führen uns zu einem ersten Vergleich mit der in Rhodos gefundenen Statuette einer kauernenden Aphrodite.⁸¹ Ähnlich gestaltet sind weiterhin die Schultern, die nur in dem äußeren Umriss abgezeichnet sind, aber keine innere Untergliederung aufweisen. Die Statuette zeigt ebenfalls die hochaufsitzen Brüste und diese breiten, ausgeschmiert wirkenden dunklen Hautfalten im Bauchbereich, die sich in der Haut zu verlieren scheinen, wie es bei der Falte oberhalb des Nabels der Fall ist, in deren Mitte die Linea Alba zu den Brüsten durchgezogen wird. Unterschiedlich mit dem Torso in Raleigh sind die breiten Furchen, die die unterschiedlichen Körperteile von einander trennen und die weichere Ausführung des Inkarnats.

⁸⁰ s. z. B. das Torsofragment einer Aphrodite in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 25: A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen* (Berlin 1891) 16 Nr. 25; Abb. Arachne Nr. 105979: <[http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=35&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=Aphrodite%20Berlin%20Sk%2025](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=35&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=Aphrodite%20Berlin%20Sk%2025)> (08.01.2018) . Eine nackte männliche Statue, die signiert ist von Stephanos in Rom, Villa Albani Inv. 906: Bol 2007, 348. 350-354. 356 Abb. 348a-d (M. Flashar) (mit Angabe älterer Literatur S. 417f.). Bronzestatuette eines Epheben in Toledo, Museum of Art: C. C. Vermeule, *Polykleitos* (Boston 1969) 23. 46 Abb. 20a-f; Zanker 1974, 37 Nr. 33 Taf. 33,5. Nackter männlicher Torso in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 1882: Zanker 1974, 58f. Nr. 3 Taf. 50,1, 2, 4, 5; 51,1 (mit Angabe älterer Literatur); D. Willers, Zu den Anfängen der archaischen Plastik, *AM Beih. 4* (Berlin 1975) 12ff. Taf. 3,2; 4. 5; M. Bieber, *Ancient Copies* (New York 1977) 27 Abb. 30-32. Der Jüngling von Magdalensberg, Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. VI 1: Zanker 1974, 66f. Nr. 9 Taf. 54,3; 56,1-3 (mit Angabe älterer Literatur). Statue der kauernenden Aphrodite aus Antiochia am Orontes, Archäologisches Museum Antakya Inv. 1222: J. Meischner, Die Skulpturen des Hatay Museums von Antakya, *Jdl 118*, 2003, 311-313 Nr. 15 Taf. 18,1-4; 19,1 (mit Angabe älterer Literatur S. 313). Statuette in Athen, Archäologisches Museum Inv. 3248: N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum* (Los Angeles 2002) 293 Nr. 613 mit Abb. S. 292 (mit Angabe älterer Literatur). Statuette in Athen, Archäologisches Museum Inv. 2585: Kraemer 1923/24, 182 Abb. 6a-b; Kaltsas 2002, 293 Nr. 614 mit Abb. S. 292 (mit Angabe älterer Literatur).

⁸¹ Statuette der Aphrodite in Rhodos, Archäologisches Museum Inv. 4685: Bol 2007, 336-338 Abb. 340a-c (M. Flashar) (mit Angabe älterer Literatur S. 416).

Eine späthellenistische Statue der Leda mit dem Schwan in Kopenhagen⁸², deren Kopf, obwohl er ungebrochen auf dem Körper aufsitzt, etwas zu groß für den Leib zu sein scheint, steht dem Torso besonders nah in der Ausarbeitung der Schultern, der Arme und des Inkarnats. An der konturlosen Schulter formt sich der schlanke Arm, dessen Ansatz ein wenig vom Körper entfernt ist und so die gleiche Schattenwirkung beim Achselbereich bewirkt, wie es bei dem Stück in Raleigh zu betrachten ist. Die hier entstandene, von einer leichten Hebung belebte, fleischige Hautpartie zieht ihre Falte ein wenig über die rechte Brust durch. Die hart und flach wirkende Bauchpartie weist oberhalb des Nabels eine breit und weich gestaltete Falte auf, die sich als langer dunkler Fleck auf den Fotos erkennbar macht, ist durchaus den Inskriptionen des Torsos ähnlich, wie sie auch hier einen ausgeschmierten Eindruck hinterlassen.

Datierungsvorschlag: späthellenistische Zeit. In der Literatur wird der Torso um 60 v. Chr. datiert, ohne dass diese zeitliche Stellung begründet wird. Da aber der Kopf fehlt scheint mir so eine, auf das Jahrzehnt genaue Datierung nicht möglich zu sein.

1.1.2. Frühe Kaiserzeit

Torso in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Kat. T6)

Herkunft: Der Torso stammt aus der Sammlung von Flavio Chigi in Rom. Einige Jahrzehnte nach seinem Tod, im Jahre 1728, wurde sie verkauft und bildet jetzt den größten Teil des Albertinum in Dresden. Unter denen befand sich auch der in Marmor gefertigte Torso.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, der linke Unterarm mit Ellbogen und Hand, die Finger der rechten Hand, die rechte Brustwarze und die beiden Beine ab der Mitte des Oberschenkels. Ergänzt in Marmor ist ein großer Flecken an der rechten Hüfte. Der rechte Arm war zwei Mal gebrochen. Zwei Kontaktpunkte der Finger der rechten Hand sind an der linken Brust und zwei der Finger der linken Hand am rechten Oberschenkel erhalten. Eine Reinigung der Vorderseite dürfte unternommen worden sein, eine Sinterkruste am Rücken ist jedoch belassen worden. Der Torso war vollständig ergänzt, die modernen Anfügungen wurden aber in 1893 abgenommen.

⁸² Statue der Leda mit Schwan, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1834: F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (Copenhagen 1951) 237 Nr. 336; B. Schlörb, Timotheos, *JdI Erg.* 22, 1965, 51-56 Nr. 12; A. Rieche, Die Kopien der Leda des Timotheos, *AntPl* 17, 1978, 23 Nr. 1 Taf. 13. 14. 29a. 31d. 33c; LIMC VI (1992) 232 Nr. 6b s. v. Leda (L. Kahil – N. Icard-Gianolia).

Beschreibung: Im Vergleich mit dem vorher besprochenen Torso in Raleigh (Kat. T18), ist dieses Exemplar an der Vorderseite viel breiter gestaltet, im Gegensatz zu den beiden Seitenansichten, die den Torso sehr schmal wirken lassen. Das Volumen der Glieder hat zugenommen, die kreisrunden Brüste sind dagegen sehr flach gehalten und stehen weit auseinander. Die nach der linken Seite hängende Hüftpartie zeigt, dass das Gewicht der nackten Figur auf dem linken Bein ruhte und das vorgeschobene Rechte entlastet war. Der rechte Arm führt zu der linken Brust hin. Die Finger der rechten Hand sind zwar abgebrochen, aber zwei Puntelli, die sich an der linken Brust erhalten haben, zeigen, dass einige dieser Finger hier die Haut berührt hatten. Die linke Hand wurde dagegen beim Schoß gehalten, wie auch hier zwei Kontaktpunkte der Finger am rechten Oberschenkel nachweisen können. Die leicht nach vorne geneigte Haltung mit den nach vorne gezogenen Schultern lässt sich von der Vorderseite des Torsos kaum bemerken, wird aber dann sichtbar, wenn der Betrachter eine der Nebenansichten anschaut. Die Bewegung des nach links gedrehten Kopfes ist an dem noch teilweise erhaltenen Hals und an den zwei Lockenbündeln, die am Rücken herabfallen und in der Drehung leicht mitgezogen werden, zu erkennen. Die Umrisslinien des Rückens, der im Vergleich zu der Vorderseite derb gearbeitet ist, sind an der Hinterseite besser zu verfolgen, weil an der Vorderseite die Arme ganz nah am Körper gehalten werden. An der hinteren Seite sieht man schön die von leichten Hebungen und Senkungen variierenden Konturen des Rückens und der Hüften, die durch fleischig gestaltete Haut- und Fettschichten gebildet werden. Der Rücken selbst ist einfach herausgearbeitet, wobei das Rückgrat als eine sanfte und kaum sichtbare Gerade wiedergegeben ist. Oberhalb des Gesäßes befindet sich eine rhombusartige Vertiefung. Die Glutäen sind gleichmäßig geformt, springen aber in den Nebenansichten wenig heraus. An ihren Seiten sind sanfte vertiefte Grübchen angegeben. Generell kennzeichnet sich der Torso durch seine weiche, plastische Gestalt, die Hautfalten oder irgendwelche Steigerung der Lebendigkeit des Inkarnats kaum hervortreten lässt und wobei verzichtet worden ist auf den Einsatz des Bohrers. Als Gegenkontrast bildet sich die grafische Ausführung des Schambereichs und ebenfalls bei der Angabe der Falten der Fettpölsterchen zwischen Brust und Armansatz wiederholt sich diese.

Datierung: Die kreisrunden, weit auseinander liegenden, kleinen gestalteten Brüste, deren Umriss genau verfolgt werden kann und die wie Sandhäufchen auferlegt scheinen zu sein, sowie das kleine, wenig von den Seiten her ausgeprägte Gesäß findet man oft bei Werken der frühen Kaiserzeit. Dem Torso steht besonders eine weitere nackte Aphroditestatue in Dresden

nahe, die im 1. Jh. n. Chr. datiert wird.⁸³ Sie zeigt die gleiche weiche Ausarbeitung des Inkarnats und den sanften leicht gewölbten Bauch. Der in der Mitte befindliche runde Nabel ist organisch eingebettet. Nur die Faltenlinie oberhalb des Nabels ist deutlich angegeben worden. Der Oberkörper wirkt im Vergleich zu dem Torso in Dresden weniger breit, weist aber die ähnlich vollen und fleischigen Glieder auf. Die runden Brüste sind klein und stehen ein wenig auseinander. Die Schultern sind nur als leichte Hebungen im Inkarnat angegeben. Ebenfalls wird hier der Kontrast zwischen den weichen sanften Formen des Inkarnats und die grafische Ausführung einiger Partien geformt, wie z. B. beim Schambereich und zwischen der linken Brust und dem Oberarm, wobei das Fettpölsterchen kaum ausgearbeitet ist und in einer fast geraden Linie verläuft. Die Rückseite ist roh gelassen worden, trotzdem können auch hier weitere Vergleiche mit dem Torso gezogen werden. An dieser Ansicht sind eigentlich nur das Rückgrat und die rhombusartige Vertiefung oberhalb des kleinen Gesäßes, an dessen Seiten weich vertiefte Grübchen gebildet sind, angegeben. Die äußeren Konturlinien zeigen die kleinen Hebungen und Senkungen der Haut- und Fettschichten. Ein weiteres Stück, ein Torso in Berlin, der in der frühen Kaiserzeit fixiert wird, kann als zweites schönes Vergleichsbeispiel dienen.⁸⁴ Er weist die gleiche weiche plastische Modellierung des Inkarnats, die runden kleinen und weit auseinanderstehenden Brüste, die nur durch Hebungen und Senkungen hervorgehobenen Schultern, die volle Gestalt der Glieder und die nur wenig herausgearbeiteten Fettpölsterchen bei den Achseln aus, wobei an der rechten Seite dies mit einer doppelte Falte wiedergegeben ist, diese Bereicherung ist ein typisches Merkmal der frühen Kaiserzeit.⁸⁵ Im Gegensatz zu den beiden anderen Werken, sind keine grafischen Elemente an dem Berliner Torso zu betrachten.

Datierungsvorschlag: Frühe Kaiserzeit.

Kopf in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (Kat. K5)

Herkunft: Wie der Dresdner Torso wurde auch dieser Kopf im Jahre 1728 in Rom aus der Sammlung von Flavio Chigi erworben.⁸⁶ Angaben eines Fundorts sind nicht bekannt.

⁸³ Statue der Aphrodite in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 255: Knoll u. a. 2011, 241-244 Nr. 30 Abb. 30,1-4 (D. Boschung) (mit Angabe älterer Literatur S. 241).

⁸⁴ Torso einer Aphrodite (Typus Medici) in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 28: E. Gerhard, *Verzeichnis der Bildhauer-Werke* (Berlin 1861) 111 Nr. 479; Bernoulli 1873, 234 Nr. 55; Conze a. O. (Anm. 80) 17 Nr. 28; Stemmer 2001, 181f. Nr. M 8 mit Abb. (S. Kansteiner) (mit Angabe weiterer Literatur).

⁸⁵ Diese doppelte Falte findet man ebenfalls bei einer Statue der Aphrodite in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 276: Stemmer 2001, 117f. Nr. G 12 mit Abb. (S. Kansteiner) (mit Angabe älterer Literatur). Fragment eines Torsos aus der 1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 192: Knoll u. a. 2011, 210-214 Nr. 22 Abb. 22,2-5 (C. Vorster) (mit Angabe älterer Literatur S. 210). Obwohl mit einem Chiton bekleidet, sind auch hier die sehr kleinen, weit auseinanderstehenden Brüste kennzeichnend.

⁸⁶ In dem neuesten Katalog von Dresden wird durch Boschung erwähnt, dass der Kopf aus der Sammlung von Alessandro Albani hervorgeht, aber im gleichen Jahr erworben sein sollte wie die vielen anderen Skulpturen des

Erhaltungszustand: Der Zustand des Kopfes ist generell ein guter. Ergänzt ist nur die Nasenspitze. Kleine Bestoßungen befinden sich an der linken Halsseite und auf den Wangen. Eine kleine Beschädigung ist auf die Stirn zu sehen. Die rechte Seite der Haarschleife war abgebrochen, ist aber wieder angesetzt. Die Haare am Oberkopf sind stark verwittert und zeigen noch Reste von Sinter. Der Hals, dessen Rand ausgebrochen ist, ist modern ausgeschnitten worden. Das Gesicht ist mit einer Raspel modern überarbeitet. Der Kopf war früher mit einer Aphroditestatue, die ebenfalls in Dresden aufbewahrt wird,⁸⁷ verbunden. Da man erkannt hatte, dass diese nicht zugehörig war, hat man den Kopf abnehmen lassen.

Beschreibung: Der Kopf ist nach links gedreht, wobei die linke Wange sich staut. Innerhalb des eiförmigen Gesichtes konzentrieren sich Mund und Nase in der Mitte der Gesichtsfläche, die Augen dagegen laden breit zu den Seiten aus. Sie liegen nur ein wenig vertieft im Gesicht und sind von den gleichmäßig gebildeten Augenbrauen leicht überschattet. Die Orbitale wölben sich besonders an den äußeren Augenwinkeln über das Oberlid hin. Die schmalen Augen sind leicht geöffnet und ergeben einen träumerischen Eindruck. Die breiter gestalteten Oberlider sind scharfkantig von den flach eingebetteten Augäpfeln abgesetzt und lassen von der Seite her einen großen Abstand zwischen beiden erkennen. An der Außenseite sind sie von einer tiefer geritzten Linie, die sich noch kurz in der Haut durchsetzt und das Orbital im unteren Abschluss umrundet, stärker von diesem getrennt worden. Die Unterlider schmiegen sich dagegen bandartig näher an das Sehorgan, biegen sich von dem jedoch kantig um und gehen fließend in die Wangen über. Die Augen sind leicht asymmetrisch gestaltet, wobei das linke Auge länger und dessen Tränenkarunkel durch eine kleine Punktbohrung angegeben ist. Diese Ungleichheit wird durch die starke Drehung des Kopfes nach links ausgeglichen, man sollte den Kopf also schräg von seiner rechten Seite betrachten. Die Augenbrauen gehen in einen schmalen Nasenrücken über, der im Profil leicht schräg nach unten verläuft. Unterhalb der Nase folgt nur in kurzem Abstand der kleine Mund, der kaum breiter als die Nasenflügel herausgearbeitet ist. Die vollen fleischigen Lippen, deren Ende leicht geschwungen, sind durch einen schmalen Bohrkanal von einander getrennt. Die Oberlippe ist klar konturiert, die Unterlippe scheint weniger deutlich begrenzt zu sein. Das Karnat rund um Mund und Nase ist von leichter subtiler Bewegung gekennzeichnet, von sanften Hebungen und Senkungen, die nur unter bestimmten Lichtverhältnissen sichtbar werden. Das große gerundete Kinn schließt

Albertinum, die aus der Sammlung von Flavio Chigi entstammen: Knoll u. a. 2011, 430 (D. Boschung). Dass die Chigischen Sammlung gemeint war, zeigt die Angabe von G. W. Becker, *Augusteum 2* (Leipzig 1808) 47.

⁸⁷ Statue der Aphrodite in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 301: Knoll u. a. 2011, 268f. Nr. 38 Abb. 38,1-2 (D. Boschung) (mit Angabe älterer Literatur S. 268).

die untere Hälfte des Gesichtes ab. Die im Profil gerade verlaufende Stirn ist im oberen Bereich in einer leicht bogigen Form abgeschlossen worden. An jeder Seite formen sich zwei in sich gedrehten Löckchen, deren Mitte gebohrt ist. Der größte Teil der Haarsträhnen, die durch ein Band gehalten werden, führen zu einem Nackenknoten hin. Am Oberkopf werden zwei größere Lockenbündel zu einer Haarschleife zusammengebunden. Die Ringellöckchen an beiden Enden der Schleife sind ebenfalls im Inneren gebohrt. Der Verlauf der Strähnen ist an beiden Seiten des Kopfes anders ausgeführt. An der rechten Seite verlaufen sie, unterhalb des Haarbandes, zuerst in geraden wellenden Linien. Oberhalb des teilweise bedeckten Ohres werden sie in größeren Lockenbüscheln gefasst, die sich in einander einrollen und nach oben umbiegen. Diese beiden Bereiche sind von einem Bohrkanal getrennt worden. Hinter dem Ohr folgen weitere, sehr flauschig ausgearbeitete Strähnen, die unter dem Band eingesteckt werden. An der linken Seite des Kopfes folgen dagegen die einzelnen Strähnen einer eigenen Ausrichtung, die aber generell fast waagrecht zum Knoten gestrichen sind. Auch hier werden sie von einem breiteren Bohrgang geteilt. Weniger gut erhalten sind die Locken am Oberkopf, die in gleichmäßigen Wellen nach hinten verlaufen und einander nur vereinzelt überschneiden. Die Locken und Haarsträhnen sind oft sehr flauschig ausgearbeitet, sodass sie nicht immer eindeutig von einander unterschieden werden können. Die Strähnen, die die Stirn umrahmen, sind schmal gestaltet, von feinen Ritzungen gegliedert. Viele kleine Locken bereichern die Frisur, die aus zahlreichen individuell ausgearbeiteten Strähnen existiert. Dies hat aber eine Abnahme der Plastizität der Haare zur Folge. Aus der Frisur lösen sich drei Löckchen, die vor und hinter dem rechten Ohr und vor dem Linken fallen, deren Ende in sich gedreht sind.

Datierung: Die flockige Haarwiedergabe des Dresdner Kopfes findet man am frühesten bei Frauenporträts claudischer Zeit, ihre Verwendung kann bis in der flavischen Epoche verfolgt werden.⁸⁸ Die Ausarbeitung des kleinen Mundes, die durch eine schmale Bohrlinie getrennten, vollen fleischigen Lippen, wobei die Oberlippe herausgearbeitet ist und die weich

⁸⁸ z. B. Ein Porträtkopf der Livia in Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire Inv. A 3687: Alexandridis 2004, 120 Nr. 12 Taf. 5,1 (mit Angabe älterer Literatur) (claudisch). Ähnlich dem Kopf in Dresden gestaltet sind bei dem Porträt in Brüssel die Ohren. Porträtkopf der Livia in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1422: D. Boschung, Gens Augusta, *MAR* 32 (Mainz 2002) 87 Nr. 25.13 Taf. 73,4; Alexandridis 2004, 122f. Nr. 18 Taf. 5,2 (mit Angabe älterer Literatur) (frühclaudisch). Ein weiblicher Kopf in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 141: Knoll u. a. 2011, 393f. Nr. 70 Abb. 70,1-4 (F. Sinn, 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.) (mit Angabe älterer Literatur). Männlicher Kopf in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 4184: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano 1. Le Sculture* 12 (Roma 1995) 157 Nr. 25 (E. Ghisellini, domitianisch) (mit Angabe älterer Literatur). Der Dresdner Kopf lässt sich aber am besten mit den früheren Skulpturen vergleichen, wie die hier erwähnten Bildnisse der Livia.

im Inkarnat eingebetteten Mundwinkeln ist an Werken claudischer Zeit anzutreffen.⁸⁹ Um die Datierung des Kopfes weiter einschränken und besser begründen zu können, werden noch einige zeittypische Elemente genannt. Häufig bei den Porträts des Kaiser Claudius zu bemerken, sind die hängenden Orbitalwülste, die das Oberlid zum Teil überschneiden. Auch das geritzte äußere Ende der Augenwinkel mit der dazu in der Haut auslaufenden Kerbe findet man an Bildnissen dieses Mannes wieder. Dies lässt sich besonders, sowohl bei dem Dresdner Kopf, als auch bei den Porträts des Claudius, an der linken Seite des Kopfes betrachten.⁹⁰ Die doppelte Angabe der Kerbe an dem rechten Mundwinkel bei dem Kopf in Dresden, ist ebenfalls kennzeichnend für die claudischen Porträts.⁹¹ Schließlich ist das Inkarnat zu erwähnen, das diese Datierung unterstützen kann. Die flache, hart wirkende Stirn steht in Kontrast zu der sanften Ausarbeitung der Wangen, die von subtilen Bewegungen an dem Mund und an den Nasenflügeln belebt worden ist.⁹²

Datierungsvorschlag: claudisch.

⁸⁹ z. B. Kopf einer Göttin mit Diadem in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 315: Knoll u. a. 2011, 417-419 Nr. 80 Abb. 80,1-4 (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 417). Kopf eines Jünglings in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 73: K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 2* (München 2011) 683-686 Nr. 158 Abb. 158,1-4 (C. Vorster) (mit Angabe älterer Literatur S. 683).

⁹⁰ z. B. Das kolossale Claudiusporträt in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1277: Bol 2010, 80f. Abb. 104a-b (C. Maderna) (mit Angabe älterer Literatur S. 308). Porträtkopf des Claudius in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Inv. AS 7: Bol 2010, 78-81 Abb. 101a-b (C. Maderna) (mit Angabe älterer Literatur S. 308). Porträt des Claudius in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1423: Poulsen a. O. (Anm. 82) 453 Nr. 648; F. Poulsen, *Les Portraits Romains 1* (Copenhagen 1962) 92f. Nr. 58 Taf. 96. 97; K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (Berlin 1977) 55; F. Johansen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Roman Portraits 1* (Copenhagen 1994) 144 Nr. 60; Boschung a. O. (Anm. 88) 87 Nr. 25.11 Taf. 71,4. Vergl. auch Statue eines Knaben aus claudischer Zeit in Carmona, Museo la Ciudad de Carmona: A. García y Bellido, *AEArq 31*, 1958, 206 Nr. 8; M. Bendala Galán, La Necrópolis Romana de Carmona 1, *Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, Sección: Historia, Serie 1,11* (Sevilla 1976) 76 Taf. 62,2.

⁹¹ z. B. Hüftmantelstatue des Claudius in Paris, Musée du Louvre Inv. MA 1231: H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, *MAR 7* (Tübingen 1968) 103f. Nr. 79 Taf. 26,1; Fittschen a. O. (Anm. 90) 57 Anm. 4; K. Kersauson, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains 1* (Paris 1986) 190f. Nr. 89; Boschung a. O. (Anm. 88) 45 Nr. 6.1 Taf. 28,1; A. Post, *Römische Hüftmantelstatuen* (Münster 2004) 460f. Nr. VIII 14 Taf. 20a. 37c. 38a (mit weiterer Literatur). Bildnis des Claudius in Rom, Musei Capitolini Inv. 2443: D. Boschung, *Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild 1,4* (Berlin 1989) 120 Nr. 50 Taf. 40,1-2 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf der Agrippina minor in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 751: V. Poulsen, *ActaArch 17*, 1946, 41ff. Abb. 32. 33; H. Bartels, *Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit* (Berlin 1960) 65 Anm. 532; Poulsen a. O. (Anm. 90) 96 Nr. 61; H. v. Heintze, *Schloss Fasanerie* (Mainz 1968) 100 zu Nr. 27; Johansen – Nielsen a. O. (Anm. 90) 154f. Nr. 65 (mit Angabe weiterer Literatur).

⁹² s. z. B. Kopf einer Göttin mit Diadem in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 315: s. Anm. 89. Kopf des sog. Dresdner Knaben in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 546: H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling (Hrsg.), *Polyklet* (Mainz 1990) 598f. Nr. 122 (H. Heres) (mit Angabe älterer Literatur). Porträtbüste der Antonia minor in Erbach, Grafische Sammlungen Inv. 3.2.6037: Bol 2010, 83. 86. 120. 121 Abb. 117 (C. Maderna) (mit Angabe älterer Literatur S. 310).

Statue in St. Petersburg, The State Hermitage Museum (Kat. St 44)

Herkunft: In 1768 wurde die Statue aus Rom nach St. Petersburg gebracht, wo sie zuerst im Park des Palastes von Gatschina aufgestellt wurde, den man in der Umgebung von St. Petersburg in dieser Zeit errichtet hat. Später ist die marmorne Figur in der Hermitage untergebracht worden, es ist aber nicht bekannt im welchen Jahr genau dies passierte.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind die Nasenspitze mit dem größten Teil der Oberlippe, Flickern an der rechten Augenbraue, die rechte Hälfte der Haarschleife mit einem Fragment des Hinterkopfes und die meisten Locken an der rechten Seite, der unterste Teil des rechten, der in den Nacken fallenden Haarbündel, die beiden Hände mit Handgelenk, die Zehen und das Fußgelenk mit einem Teil der Fußsohle und des Unterschenkels des linken Fußes. Gebrochen waren die beiden Unterarme, der Hals, der rechte Unterschenkel unterhalb des Knies und das rechte Fußgelenk. Die Zwischenräume der aufgesetzten antiken Stücke sind, wo es notwendig war, mit anderem Material aufgefüllt worden. Auf dem gesamten Körper sind kleine Bestoßungen nachzuweisen. Eine größere Beschädigung befindet sich am Kinn. Neu am Eros sind das Gesicht, die Beine und der ganze linke Arm. Schließlich sind das Maul und einige kleinen Flickern am Delphin ergänzt. Die antike Plinthe der Statue ist in eine neue Basis eingelassen.

Beschreibung: In den ruhigen Ausdruck, den sie ausstrahlt, steht diese unbekleidete Figur in einer Pudica-Haltung. Die Körperlast ruht auf dem linken Bein, dessen Fuß ein wenig nach links gedreht ist. Das rechte Bein ist leicht angewinkelt und presst sich mit dem Linken zusammen bis zu der Mitte des Unterschenkels. Der rechte Fuß ist etwas zurückgesetzt und ein wenig erhoben, sodass die Zehen und Fußballen noch mit dem Boden in Kontakt stehen. Wenn man die Statue auf der gleichen Höhe betrachtet, fallen die langen Oberschenkel auf. Ihr Oberkörper ist leicht vorgebeugt, die Schultern nach vorne gezogen, die als kleine Hebungen und mithilfe einer grafischen, kaum bemerkbaren Linie gestaltet sind. Der rechte Arm führt zu der linken Brust hin und der Linke zu der Scham. In wie weit die Finger beider Hände den Körper in diesen Bereichen berührt hatten, ist wegen der ergänzten Teile, die die Sicht behindern, nicht mehr zu vernehmen. Die kreisrunden, aber ungleich groß gestalteten Brüste lassen, aufgrund deren Größe, nur einen schmalen Streifen zwischen beiden Körperteilen offen. Ihr Umriss ist, obwohl nicht scharf eingeritzt, deutlich zu verfolgen. Bei den Achseln bilden sich die leicht gewölbten Fettpölsterchen. Der Körper ist von einer schönen Weichheit gekennzeichnet. Die vollen, fleischigen Arme und Beine, die sanfte

Angabe der Fettpölsterchen und des Halsgrübchens, und besonders der leicht nach vorne gewölbte Bauch, in dessen Mitte der schmale dreieckige Nabel sich zart einbettet, machen den Eindruck einer mit den Fingern leicht einzudrückenden und lebendigen Haut. Im Bauchbereich finden die Augen an der weichen Gestalt der Inskriptionen gefallen, die durch leichte Senkungen angegeben sind und einen fließenden Übergang mit der Haut bewirken. Von der Scham werden an der rechten Seite drei Falten schräg nach oben geführt. An der rechten Hüfte wölbt sich die Hautschicht ein wenig über die Leistenlinie hin. An dem Körper wird klar, dass scharfe Formen und Übergänge vermieden sind. Auf den Einsatz des Bohrers ist verzichtet worden. Die an ihrer linken Seite befindliche Stütze, die bis zu der Mitte des Oberschenkels reicht, hat die Form eines Delphins, dessen Kopf auf einem Fels ruht. Der Delphinschwanz schwingt sich nach oben und die Flosse biegt sich am Ende nach vorne um. Auf seinem Rücken liegt eine geflügelte Erogenfigur.

Der Kopf ist leicht gesenkt und neigt nach der linken Seite. Er ist aufgesetzt und der genaue Grad der Drehung ist nicht mehr zu bestimmen, da der Bruch mit Gips ausgeflickt ist. Das Gesicht hat eine ovale Form. In dessen Mitte konzentrieren sich Nase und Mund, die Augen und Augenbrauen dagegen breiten sich seitlich bis knapp zu dem Haaransatz aus. Eckige und scharfkantige Ausarbeitungen sind ebenfalls im Gesicht vermieden worden. Die schmalen, leicht geöffneten Augen sind von den Augenbrauen nur leicht überschattet. Kleine Punktbohrungen sind in den inneren Augenwinkeln zu sehen. Die wulstigen Oberlider setzen sich von den flach eingebetteten Augen weiter ab gegenüber den bandartigen, sich dem Auge nahe liegenden Unterlidern, die fließend in den Wangen übergehen. Die Orbitalwülste überschneiden das Oberlid nur an der Außenseite. Der schmale Nasenrücken verläuft im Profil leicht schräg. Unterhalb der Nase bildet sich, in kurzem Abstand, der kleine Mund. Er fügt sich organisch in der Haut ein. Die Oberlippe, obwohl kaum erhalten, war umgrenzt und zusammen mit der Unterlippe voll gestaltet. Die beiden trennen sich von einander durch eine tiefe gebohrte Mundspalte, deren Ende Punktbohrungen aufweist. Darunter wölbt sich das große Kinn. Kennzeichnend für die Ausarbeitung des Gesichtes ist die flach und eher hart gestaltete Stirn, im Gegensatz zu den Wangen, die im Bereich des Mundes und der Nase durch plastische Hebungen und Senkungen belebt werden. Sie zeigen die gleiche Weichheit des Körpers. Die Stirn ist spitzig abgeschlossen und an beiden Seiten wird sie von zwei Ringellöckchen umrahmt, die in der Mitte gebohrt sind. Zwei große Lockenbüschel sind zu einer großen Haarschleife am Oberkopf zusammengefügt, an deren Ende sich die Strähnen in einander drehen. Die übrigen Haarlocken, von einem Haarband zusammengehalten, führen zum Nackenknoten am Hinterkopf hin, aus dem zwei große Lockenpartien am Rücken und an

der linken Schulter herabfallen. Kleine, vor den Ohren fallenden, Löckchen haben sich aus der Frisur gelöst. Die Frisur besteht aus schmalen Strähnen, die in sich durch feine und leicht vertiefte Ritzlinien gegliedert sind. Diese zahlreichen, in ihrer Bewegung variierenden, Locken ergeben einen reichen und voluminösen – manchmal sogar einen verworren – Eindruck des Haares.

Datierung: Wie vielleicht schon aus der Beschreibung hervorgegangen ist, steht die Statue in St. Petersburg dem Kopf in Dresden (Kat. K5) stilistisch sehr nahe. Unterschiedlich ist die wenig flockige Ausarbeitung der Haare der russischen Skulptur, wobei die einzelnen Strähnen klarer umgrenzt und in ihrem Verlauf eindeutig gefasst werden können. Dazu muss aber gesagt werden, dass große Teile der Frisur am Ober- und Hinterkopf nicht erhalten geblieben sind und daher die Kenntnis der Ausarbeitung der Haare in diesem Bereich verloren gegangen ist. Die Übereinstimmungen – Augengestaltung, Gesichtsform, Mundbildung, Ausarbeitung des Inkarnats und Frisur – beider Skulpturen sind so groß, dass sie sicherlich der gleichen Zeit entstammen. Also können hier die selben Vergleichsbeispiele herangezogen werden, die ich beim Dresdner Kopf besprochen habe. Der schöne, weiche, auf Bohrungen und scharfkantige Formen verzichtende Körper kann die Datierung in claudischer Zeit nur unterstützen.⁹³

Datierungsvorschlag: claudisch.

Kopf in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (Kat. Nr. K7)

Herkunft: Der Kopf wurde im Jahre 1892 von Paul Hartwig in Rom für die Glyptothek erworben. Er war vorher Besitz des deutschen Bildhauers Joseph Kopf.

Erhaltungszustand: Abgebrochen sind die Nase und die hinteren, aus dem Nackenknoten herabfallenden Haarsträhnen. Ergänzt ist nur ein Teil des Halses an der Vorderseite. Eine Bestoßung und Beschädigung befindet sich im Bereich des Kinnes. Leicht verriepen sind die Augenbrauen. Der Oberkopf fehlt und war separat angesetzt worden. In dessen Mitte ist der quadratische Ausschnitt des Dübellochs erhalten geblieben. Die Oberfläche in diesem Bereich war mit der Anatyrosis-Technik bearbeitet.

⁹³ s. z. B. zwei Torsos in Prado und Dresden, die in der gleichen Zeit, oder generell in der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. gesetzt werden und ebenfalls diese Weichheit des Inkarnats aufweisen: Männlicher Torso in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 284; Knoll u. a. a. O. (Anm. 89) 767-769 Nr. 177 Abb. 177,1-4 (C. Vorster) (mit Angabe älterer Literatur S. 767). Männlicher Torso in Madrid, Museo Nacional del Prado Inv. 439-E; Schröder 2004, 104-107 Nr. 113 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Vergl. ebenfalls die bei Zanker 1974 claudisch datierten Skulpturen mit Werken der vorhergehenden Periode und die aus der nachfolgenden Zeit, besonders die aus dem 2. Jh. n. Chr. entstammen. Die schöne, stark durchgeführte weiche Bildung des Inkarnats erweist sich dabei als typisches Phänomen der claudischen Zeit.

Beschreibung: Die Vorderseite des Kopfes hat einen fast ovalen Umriss mit einem schweren U-förmigen Untergesicht. Der Kopf ist leicht nach links geneigt, sodass die Wange an dieser Seite sich leicht staut. Die Augenbrauen fallen nach außen hin ein wenig herab, wie ebenfalls die Augen, die dem Gesicht einen pathetischen Ausdruck verleihen. Die nur leicht gewölbten Augäpfel liegen ein wenig verschattet unter den schmal geformten Augenbrauen. Die großen mandelförmigen Augen sind leicht geöffnet und werden von dicken wulstigen Lidern umrahmt. Dies ist besonders bei den Oberlidern wahrzunehmen, die sich über das Auge hin wölben, aber keine scharfkantigen Übergänge aufweisen. Ein wenig flacher am Augapfel liegen die Unterlider und obwohl sie von den Wangenpartien nicht eindeutig von einer nachfolgbaren Linie abgetrennt sind, zeigt die Schattenwirkung, dass trotz des fließenden Übergehens in diesen Bereichen, sie jedoch von den Wangen abgesetzt werden. Die Tränenkarunkeln sind wiedergegeben und wegen der nach links gedrehten Bewegung des Kopfes ist das rechte Auge ein wenig kürzer gebildet. Der kleine Mund folgt in kurzem Abstand der Nase. Er ist leicht geschwungen und die Mundwinkel biegen sich etwas abrupt nach oben um, vor allem an der rechten Seite. Volle fleischige Lippen, deren Verlauf nicht klar konturiert ist, umgeben die Mundspalte. Die vollen und weich gestalteten Wangen sind nur bei den Mundwinkeln und Nasenflügeln durch kleine Hebungen und Senkungen belebt worden. Sie stehen in Kontrast zu der härter wiedergegebenen Stirn, die in der oberen Hälfte leicht bogenförmig abgeschlossen wird. Sie wird von gleichmäßig geformten Haarsträhnen umrahmt, die fast parallel und in gleichförmig wellenden Bewegungen hinten zu einem Nackenknoten führen, aus dem sich zwei große Lockenbündel lösen. Ein schmales Haarband scheint in der Frisur zu liegen, das aber nur als schmaler flacher Streifen knapp oberhalb der Stirn an der rechten Seite wiedergegeben ist, nach hinten zu aber in den Haaren verschwindet, wodurch der Verlauf der Strähnen an den Seiten unerklärt bleibt. So scheinen sie an der rechten Seite des Kopfes, im Bereich der Stirn, in fließender Bewegung und ununterbrochen zum Hinterkopf gestrichen zu werden bis sie auf flacher und wenig plastisch ausgearbeiteten Strähnen stoßen, die vom Oberkopf nach unten verlaufen. Die Locken oberhalb des rechten Ohres, das zum Teil verdeckt ist, scheinen durch eine schmale eingeritzte Linie, die nicht waagrecht verläuft, von den darüber befindlichen Strähnen in unlogischer Weise getrennt zu werden und ihr Ende biegt sich nach unten um. Von der linken Seite des Kopfes ist weniger von den Haaren erhalten geblieben. Hier weisen die Locken eine kompliziertere Ordnung auf. Sie werden nicht länger in parallelen Bahnen geleitet, sondern biegen sich oberhalb des Ohres nach oben und werden dann in dem Nackenknoten zusammengebunden. In diesem Bereich überschneiden sich die vielen Haarsträhnen. Die Locken sind schmal und rund gestaltet,

haben manchmal einen eher teigigen Eindruck und sind von schlichten, grafischen Ritzungen oder durch Kerben untergliedert worden, die in ihrer Tiefe unterschiedlich ausgearbeitet sind. Die Locken des Nackenknotens und die in den herabfallenden Lockenbüscheln sind dicklicher und runder gestaltet, weisen nur selten eine Binnengliederung auf und werden von einigen tieferen Bohrgängen durchzogen. Aus der Frisur lösen sich auch bei diesem Exemplar einige Löckchen, die in ihrer Plastizität stark abgenommen haben. Sie fallen an der rechten Seite vor und hinter dem Ohr, an der linken Seite nur vor dem Ohr.

Datierung: Auf den ersten Blick scheint der Kopf in Kopenhagen stilistische Gemeinsamkeiten mit den Erechtheionkoren aus der Villa Hadriana in Tivoli zu besitzen.⁹⁴ Bei einer genaueren Betrachtung werden aber die Unterschiede mit denen verdeutlicht. So weisen die in hadrianischer Zeit geschaffenen Koren ein hart wirkendes, wenig bewegtes und flaches Inkarnat auf. Vergleichbar sind durchaus die schmalen Augenbrauen, die ebenso im Inneren Bereich einen schärferen Übergang zum Nasenansatz zeigen. Das gleiche gilt für die Gestaltung der Augenlider. Die Haare bewirken einen starken hell-dunkel Kontrast, der bei dem Kopenhagener Kopf weniger prägnant in Erscheinung tritt. Näher steht er einem Aphroditekopf in Berlin, der in claudischer Zeit datiert wird.⁹⁵ Er zeigt die gleiche sanfte Ausarbeitung des Inkarnats, wie sie auch bei den zwei vorher besprochenen Werken in Dresden (Kat. K5) und St. Petersburg (Kat. St 44) zu finden war: die vollen fleischigen Wangen,⁹⁶ die nur bei den Nasenflügeln und Mundwinkeln von leichten Hebungen belebt sind, die im Kontrast mit der härter gestalteten Stirn stehen. Sehr ähnlich sind auch die Haare, besonders die Locken, die im Nacken herabfallen. Ein Porträtkopf der Agrippina minor weist eine vergleichbare Gestalt der Augenbrauen auf.⁹⁷

Datierungsvorschlag: claudisch.

⁹⁴ E. E. Schmidt, Die Kopien der Erechtheionkoren, *AntPl* 13, 1973, 19-27 Abb. 25-44 Taf. 6-32; J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt 1983) 83f. Nr. I 76-79 Taf. 8. 9 (mit Angabe älterer Literatur).

⁹⁵ Aphroditekopf mit Stephane in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 39: D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter* (Berlin 2008) 133 mit Abb. (D. Grassinger); Hüneke 2009, 502f. Nr. 330 (S.-G. Gröschel) (mit Angabe älterer Literatur).

⁹⁶ Diese lassen den Kopf in Kopenhagen an neronischen Werken erinnern, wie z. B. eine Nachbildung der Aphrodite von Knidos in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 40. Ihr Gesicht ist aber noch runder und dicklicher gestaltet: Blinkenberg 1933, 176 Nr. VI 10; C. Blümel, *Römische Kopien griechischer Skulpturen des vierten Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 1938) 28 Nr. K 244 Taf. 62; Corso 2007, 97 Anm. 406; Grassinger u. a. a. O. (Anm. 95) 102 mit Abb. (D. Grassinger); Hüneke 2009, 179 Nr. 71 (A. Dostert). Die Ausführung des Inkarnats neronischer Werke weist nicht die gleiche Plastizität auf, wie bei den Skulpturen der vorliegenden Periode.

⁹⁷ Claudischer Porträtkopf der Agrippina minor in Mailand, Civico Museo Archeologico Inv. A 1142: F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* (København 1928) 38f.; K. Polaschek, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier, *TrierZ* 35, 1972, 207f. Anm. 21, IIIa (mit weiterer Literatur); W. Trillmich, Ein Bildnis der Agrippina minor von Milreu/Portugal, *MM* 15, 1974, 188ff. Taf. 40. 41 (mit weiterer Literatur Anm. 23); ; E. Camporini. *CSIR Italia. Regio 11, Mediolanum – Comum I* (Milano 1979) 88ff. Nr. 76 Taf. 52. 76a-b.

1.1.3. Trajanisch

Porträtstatue in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (Kat. St 8)

Herkunft: Die Statue wurde bei Frattocchia, in einem unterhalb von Albano gelegenen Ort, in der sog. Villa der Flavier gefunden. Im Jahre 1891 wurde sie aus der Casa Vitali in Marino für die Glyptothek erworben.

Erhaltungszustand: Die Statue ist durch einen guten Erhaltungszustand gekennzeichnet. Es fehlen nur die Nase, die linke Hand mit Handgelenk, die Finger der rechten Hand, ein Teil der linken großen Zehe, zwei Ecken der Plinthe und der auf ihrer rechten Seite befindliche Eros, von dem nur die Füße erhalten geblieben sind. Brüche verlaufen in den beiden Unterschenkeln, knapp oberhalb des Fußgelenkes, im Hals, am rechten Ober- und Unterarm. Die rechte große Zehe ist beschädigt. Der rechte Arm wird beim Handgelenk mit einem Verbindungssteg unterstützt. Kontaktpunkte der Finger lassen sich noch an der linken Brust und am rechten Oberschenkel bemerken.

Beschreibung: Die nackte weibliche Figur, deren Oberkörper, von der Vorderseite her, sich nach ihrer rechten Seite zu neigen scheint, steht in verengtem Standmotiv, sodass ihre Haltung labil wirkt. Das linke Bein ist belastet und der linke Fuß ist ein wenig zu der linken Seite gedreht, das rechte Bein ist dagegen locker aufgesetzt und der Fuß leicht erhoben, somit nur die Zehen die Plinthe berühren. Bemerkenswert sind die länglich proportionierten Oberschenkel. Der Oberkörper ist etwas vorgeneigt und die Schultern nach vorne gezogen. Trotzdem erwirken die leicht herabhängenden Schultern, die als zarte Hebungen im Inkarnat ausgeprägt sind, den Eindruck der Entspannung. Der rechte Arm, der beim Handgelenk unterstützt wird, führt zu der linken Brust hin und die Finger der rechten Hand, die sehr nahe an diesem Körperteil liegen, hatten die Brust verdeckt. Ein Kontaktpunkt des Daumens ist im oberen Teil der Brust erhalten. Im Gegensatz zu der Statue in St. Petersburg (Kat. St 44), wird der Oberarm lockerer vom Körper gehalten, da der Ellbogen mehr nach vorne gedreht wird und so die Skulptur in diesem Bereich einen scharfkantigen Umbruch in der Kontur verleiht, die aber anderswo in dem Verlauf weiche runde Übergänge zeigt. Die kreisrunden und in ihrer Größe gleich gestalteten Brüste gehen zwar fließend in die umliegende Haut über, können aber jedoch eindeutig verfolgt werden. An denen schließen sich bei den Achseln Fettpölsterchen an, die an der rechten Seite leicht gewölbt, an der linken Seite fast gerade gestaltet und durch eine wenig tiefe Kerbe von den Oberarmen getrennt sind. Die linke Hand

lag bei der Scham und einige Finger hatten den Oberschenkel berührt. Dies lässt sich an zwei erhaltenen Puntelli in diesem Bereich erschließen. Die kleine dreieckige Scham ist in der unteren Hälfte von schlicht ausgeführten Linien begrenzt worden. Hart scheint die Ausarbeitung der Bauchpartie, die gekennzeichnet ist durch fleischige, muskulöse Formen. Dagegen wölbt sich der Bauch selbst, von der Seite her betrachtet, in sanfter Bewegung leicht nach vorne, wie ebenfalls die Scham und auch der Nabel, der weich in diesem eingebettet ist. Die Inskriptionen lassen sich nur mit Mühe erkennen, weil sie von zarten fließenden Übergängen ausgeführt sind, wobei nur die tiefer gelegene Falte im mittleren Bereich, die durch das Vorneigen des Oberkörpers entstanden ist, klar in Erscheinung tritt. Unter bestimmten Lichtverhältnissen können aber auch die anderen Hautfalten gut verfolgt werden. Von der mittleren Falte aus zieht sich die Linea Alba hoch. Drei Falten, wobei die der Leistenlinie am deutlichsten gestaltet ist, gehen von der Scham aus und steigen schräg zu der rechten Hüfte auf und verlieren sich dann an der Seite in der Haut, wie ebenso auch die anderen Falten, die von dem Bauchbereich in die Seitenansichten übergehen. Trotz ihrer fließenden und sanften Ausarbeitung, kommen sie jedoch der Weichheit des Inkarnats, die besonders für die Statue in St. Petersburg (Kat. St 44) kennzeichnend war, nicht nahe. Im Vergleich zu dieser erscheint die Haut des Kopenhagener Werkes härter und muskulöser ausgeführt zu sein und ist weniger von leicht hervorwölben Fettschichten und –falten geprägt. Dies wird auch besonders deutlich an den Körpergliedern und dem kleinen Gesäß der Statue, die eine straffere Anlegung der Haut um das Knochengestüt und die Muskeln zeigen.

Der leicht nach vorne geneigte Kopf ist nur ein wenig nach links gedreht, sodass sich das Antlitz von der Vorderseite der Statue gut betrachten lässt. Das eckige Gesicht mit der bei den Schläfen leicht eingefallenen Haut, der langen hervortretenden Nasolabialfalten, den wenig straffen Wangen, der doppelten Kinnfalte und dem breiten, schmalen Mund, dessen Unterlippe etwas hervorsteht weisen individuelle Züge einer älteren Dame auf, die im Kontrast zu dem jungen reifen Körper stehen. Die großen Augen, die von schmalen und teilweise gerade verlaufenden Augenbrauen, die den Blick streng wirken lassen, nur ein wenig überschattet werden, sind von bandartigen breiten Lidern umrahmt. An der Außenseite der Augäpfel setzen sie sich mittels einer tiefer ausgeschnittenen Fläche schärfer von den Lidern ab. Die Nase und das Kinn sind sehr schmal gestaltet. An der hohen, bogig geformten Stirn türmt das große Lockentoupet auf. Die in diesem befindlichen zahlreichen in sich gedrehten Löckchen sind alle in der Mitte von einer tiefen Punktbohrung versehen. Die Haare am Hinterkopf sind in vielen Zöpfen geflochten, die in einen großen Nackenknoten geschlungen sind.

Datierung: Vor zwei Jahrzehnten wurde das Porträt gerne als ein Bildnis der Marcia Furnilla identifiziert, der zweiten Frau des Kaisers Titus.⁹⁸ Da bisher keine einzige Darstellung dieser Frau mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist auch diese Benennung für die Kopenhagener Statue anzuzweifeln. Als einziger Anhaltspunkt bleibt dann die sog. flavische Villa bei Frattochia, in der die Statue angeblich gefunden sein sollte. Dies hat sich ebenfalls als problematisch erwiesen, weil so eine Villa in dieser Umgebung bisher nicht nachgewiesen werden konnte und daher der Fundort nicht als völlig gesichert gelten kann.⁹⁹ Die Identifizierung der Marcia Furnilla kann uns in diesem Fall für die Datierung also nicht weiter helfen.¹⁰⁰ Das wichtigste Hilfsmittel, um einer zeitlichen Fixierung der Statue näher zu kommen, bildet zum ersten die Frisur. Die Lockentoupets, die im Inneren der Ringellöckchen stark gebohrt sind, erscheinen zum ersten Mal in der flavischen Zeit¹⁰¹ und setzen sich bis in die trajanische Epoche fort.¹⁰² Die Stirnlockentoupets nehmen in Größe seit der domitianischen Zeit zu und sind besonders für die trajanische Periode kennzeichnend bis sie turmartig die Stirn umrahmen. Unterschiedlich mit den flavischen Frisuren ist, dass der Nackenknoten in der Regierungszeit des Trajan niedriger am Hinterkopf platziert ist, wie es der Fall ist bei unserem Porträtkopf in Kopenhagen. Die eckige Gesichtsform, der breite Mund mit den schmalen Lippen, die Form der Augenbrauen, die klar hervortretenden Nasolabialfalten und das schmale Kinn, das von der Seite hervorwölbt, erinnern an die Porträts des Trajan. Den gleichen, am Anfang, waagerechten Verlauf der Augenbrauen findet

⁹⁸ s. Wrede 1981, 306f. Nr. 292; F. Johansen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Roman Portraits 2* (Copenhagen 1995) 50ff. Nr. 14.

⁹⁹ s. Wrede 1981, 306f. Nr. 292; Stemmer 2001, 207ff. Nr. O 6 (L. Balensiefen).

¹⁰⁰ Eine weitere Ablehnung einer Darstellung einer Kaiserin findet man bei Bieber a. O. (Anm. 80) 66. Sie argumentiert, dass es Kaiserinnen oder weibliche Angehörigen des Kaiserhauses nicht gestattet war sich nackt darstellen zu lassen.

¹⁰¹ z. B. Bildnisstatue der Iulia Titi in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 8638: Bol 2010, 139. 170 Abb. 215a-c (J. Raeder) (mit Angabe älterer Literatur S. 322); Porträtstatue eines Mädchens in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 121215: Bol 2010, 138. 141 Abb. 216a-c (J. Raeder) (mit Angabe älterer Literatur S. 323); Porträtbüste einer älteren Frau in München, Glyptothek Inv. 333: A. Furtwängler – P. Wolters, *Beschreibung der Glyptothek*² (München 1910) 351f. Nr. 333; Bol 2010, 138 Abb. 217a-b (J. Raeder). Porträtkopf einer Frau in Paris, Musée du Louvre Inv. 1158: K. Kersauson, *Portraits romains 2* (Paris 1996) 38f. Nr. 9 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Bildnis einer Frau in Paris, Musée du Louvre Inv. MA 1202: Kersauson, 1996, 50f. Nr. 15 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf einer Frau in Solothurn, Kunstmuseum: Alexandridis 2004, 174 Nr. 150 Taf. 32,1 (mit Angabe älterer Literatur). Bildnis der Domitia in Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 1914.134: Alexandridis 2004, 175 Nr. 154 Taf. 32,2 (mit Angabe älterer Literatur). Porträt der Domitia in Paris, Musée du Louvre Inv. MA 1193: Alexandridis 2004, 175 Nr. 155 Taf. 32,3 (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁰² z. B. Grabaltar des Quintus Gavius Musicus und der Volumnia Ianuaria in Rom, Musei Vaticani Inv. 1038: Bol 2010, 208f. Abb. 293a (J. Raeder) (mit Angabe älterer Literatur S. 338). Grabrelief der Ulpia Epigone in Rom, Musei Vaticani Inv. 9856: F. Sinn, Reliefs, Altäre, Urnen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen 1,1, *MAR 17* (Mainz 1991) 36f. Nr. 13 Abb. 30-32 (mit Angabe älterer Literatur). Statue der Aphrodite mit Porträtkopf in Rom, Musei Capitolini Inv. 245: Fittschen – Zanker 1983, 52f. Nr. 68 Taf. 85 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf einer Frau in Rom, Musei Capitolini Inv. 2758: Fittschen – Zanker 1983, 50f. Nr. 64 Taf. 81. 82 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtbüste einer Frau in Madrid, Museo Nacional del Prado Inv. 117-E: S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid 1. Die Porträts* (Mainz 1993) 178ff. Nr. 45 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur).

man ebenfalls bei Bildnissen der Plotina, mit denen sich die weiche Ausführung der Nasolabialfalten und die breiten bandartigen Augenlider vergleichen lassen.¹⁰³ Das Porträt einer älteren Dame im Kapitolinischen Museum¹⁰⁴, das ein Werk trajanischer Zeit ist, steht in der Ausführung der Augenlider,¹⁰⁵ des Kinnes, des Inkarnates, der Lippen und der Stirnlocken der Statue in Kopenhagen besonders nahe. Interessant ist weiterhin eine Porträtstatue im gleichen Museum,¹⁰⁶ ebenfalls ein in trajanischer Epoche datiertes Stück, deren nackter Oberkörper ein schönes Vergleichsbeispiel bildet. An beiden Statuen sind die gleich gestalteten runden Brüste, die ein wenig auseinander stehen und die gleiche Ausarbeitung des Inkarnats, wobei die Haut straff am Körper liegt und der Bauchbereich ebenso von der Vorderseite her die harte und muskulöse Modellierung zeigt.

Datierungsvorschlag: trajanisch.

Torso in Rom, Vatikan, Vatikanische Museen (Kat. T19)

Herkunft: Über die Herkunft des Torsos ist leider nichts bekannt.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die beiden Arme und die Beine ab dem Knie. Eine Beschädigung ist an der linken Hüfte zu sehen. Vier runde Löcher am Körper dienten zur Unterstützung der Arme und befinden sich unterhalb der rechten Brust, auf dem linken Oberschenkel und in der unteren Hälfte der Scham. Eine quadratische Stelle unter den beiden Brüsten war ebenfalls als Stütze des rechten Armes gedacht. Kontaktstellen der Finger an der linken Brust sind noch vorhanden. Die Oberfläche ist korrodiert, besonders im Bereich der Beine, an der linken Schulter und Brust.

Beschreibung: In leicht vorgebeugter Haltung ist die unbekleidete Figur dargestellt. Die Schultern nach vorne gezogen, obwohl sie von der Vorderseite betrachtet etwas herabfallen

¹⁰³ z. B. Porträtkopf der Plotina in Paris, Musée du Louvre Inv. MA 1201: Kersauson a. O. (Anm. 101) 88f. Nr. 32 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Bildnis der Plotina in Ripon/Yorkshire, Newby Hall: D. Boschung – H. von Hesberg, *Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire* (Wiesbaden 2007) 69f. Nr. 27 Abb. 14 Taf. 43,1-4 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf der Plotina in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 339: Bol 2010, 159. 171. 196. 226 Abb. 248a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 328). Bildnis einer Frau (Plotina?) in München, Glyptothek Inv. 405: Alexandridis 2004, 179 Nr. 166 Taf. 32,4 (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁰⁴ Porträtkopf einer Frau in Rom, Musei Capitolini Inv. 2758: s. Anm. 102.

¹⁰⁵ s. für die Augenbildung auch das Porträt einer Frau in Paris, Musée du Louvre Inv. MA 1198: Kersauson a. O. (Anm. 101) 48f. Nr. 14 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁰⁶ Statue der Aphrodite mit Porträtkopf in Rom, Musei Capitolini Inv. 245: s. Anm. 102. Dem Kopf ähnlich sind der sehr breite Mund mit den schmalen Lippen und das schmale Kinn. s. auch zwei Werke in Dresden, die die gleiche Ausführung des Inkarnats aufweisen: Statue der Aphrodite in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 238: Knoll u. a. 2011, 232-237 Nr. 28 Abb. 28,1-9 (D. Boschung) (mit Angabe älterer Literatur S. 232). Torso der Aphrodite in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 240: Knoll u. a. 2011, 261-263 Nr. 36 Abb. 36,1-4 (D. Boschung) (mit Angabe älterer Literatur S. 261).

und so einen entspannten Eindruck ergeben. Sie erheben sich als einzelner Körperteile kaum aus der Oberfläche heraus. Die Arme sind zwar verloren gegangen, aber ihre Stellung kann noch rekonstruiert werden anhand der bei dem Erhaltungszustand erwähnten Beschädigungen und Stützen der Arme. Der rechte Arm, dessen Oberarm eng dem Körper anschließt, führte zu der linken Brust und die rechte Hand hatte die Haut hier berührt. Wenn ich der Literatur zu glauben vermag, haben sich in diesem Bereich einige Puntelli der Finger erhalten, die ich selbst auf dem Foto, das mir zur Verfügung steht, nicht erkennen kann. Die linke Hand dagegen wurde in einer entspannten Weise nach unten gehalten und lag wahrscheinlich vor dem Schoß. Die Beschädigung an der linken Hüfte weist darauf hin, dass hier der Arm am Körper lag und weiterhin am linken Oberschenkel und bei der Scham unterstützt wurde. Die Scham ist grafisch herausgearbeitet. Die schlanken Beine, wovon nur noch die Oberschenkel erhalten geblieben sind, pressen sich eng zusammen. Da das rechte Bein ein wenig angewinkelt ist, war dies das Spielbein, auf dem Linken ruhte also das Gewicht der weiblichen Gestalt. Die vollen runden, aber nicht sehr großen Brüste stehen ein wenig auseinander. Oberhalb dieser bilden sich kleine Fettpölsterchen bei den Achseln, die schräg nach oben verlaufen. Bei dem Torso fällt hauptsächlich der Bauchbereich auf, der auf den ersten Blick flach und hart modelliert zu sein scheint. Die Inskriptionen treten deutlich ans Licht und sind von fließenden und zarten Übergängen gekennzeichnet, die sich aber trotzdem bis zum Ende verfolgen lassen. Stark ausgeprägt ist die Bauchfalte oberhalb des nur wenig vertieften runden Nabels, die aus der vorgeneigten Haltung hervorgeht. Die fleischigen und muskulösen Formen des Bauches lassen sich an den äußeren Konturlinien nicht erfassen. Die Haut liegt straff am Körper.

Datierung: In der Ausarbeitung des Inkarnats lässt sich der Torso im Vatikan sehr gut mit der vorher besprochenen Statue in Kopenhagen (Kat. St 8) und den beiden Skulpturen in Dresden vergleichen, die in der trajanischen Zeit zu datieren sind.¹⁰⁷ Die Artikulierung des Bauches, die fleischigen und muskulösen Formen, die wenig herausgearbeiteten Fettpölsterchen, die schlichte Angabe der Scham, die Form der Brüste, die straff am Körper liegende Haut und die gleiche flach erscheinende Bauchpartie, die aber von der Seite her jedoch der nach vorne gewölbte Bauch betrachten lässt, sind bei allen diesen Werken nachzuweisen. Mithilfe dieser stilistischen Bemerkungen ist für den Torso im Vatikan eine Entstehung in trajanischer Zeit voranzusetzen.

Datierungsvorschlag: trajanisch.

¹⁰⁷ s. Anm. 106.

Kopf in Kassel, Fridericianum (Kat. K6)

Herkunft: Die Herkunft ist unbekannt. Eventuelle Angaben, wie der Kopf ins Kasseler Museum gekommen ist, fehlen ebenfalls.

Erhaltungszustand: Ergänzt ist die Nase bis auf die Wurzel. Die hinteren Haarsträhnen, die im Nackenhals herabfallen, sind abgebrochen und teilweise überarbeitet. Eine Beschädigung befindet sich an der Oberlippe. Das Gesicht ist leicht geputzt. Sogar haben sich Farbreste erhalten: rotbraun in den Haaren, rot in den Augen und in der Mundspalte.

Beschreibung: Das langgestreckte schmale, nach links gedrehte Gesicht fällt besonders wegen der hohen Stirn auf, die im oberen Bereich spitzig abschließt, sodass die Gesichtszüge vor allem stark in der unteren Gesichtshälfte zu konzentrieren scheinen. Von der Vorderseite in die Höhe streckend, läßt sich der Kopf von den Seitenansichten her stark in der Breite aus. Die scharfgezogenen Augenbrauen fallen leicht herab und biegen sich zu den Schläfen um und überschatten die Augen nur ein wenig. Die mandelförmigen Augen sind von scharf absetzenden Lidern umrahmt, wobei das rechte Unterlid wulstig hervortritt, im Gegensatz zu dem linken Unterlid, das bandartig an dem Sehorgan liegt und in einer fließenden Bewegung in die Wange übergeht. Die Augen sind nicht organisch in der Haut eingebettet, sondern scheinen eher auf diese aufgedrückt worden zu sein. Das rechte Oberlid läuft beim äußeren Augenwinkel in einer in der Haut weitergezogenen geritzten Linie aus. Die Tränenkarunkeln sind als tiefe, schmale Einkerbungen gestaltet. Der kleine Mund zeigt eine voll gestaltete Unterlippe, die Oberlippe dagegen scheint kaum herausgearbeitet gewesen zu sein. Die Mundwinkel sind durch scharfe kleine, schlicht wirkende Kerben angegeben worden, die ohne irgendwelche Belebung unmotiviert in dem leblos gestalteten Inkarnat angebracht sind. Die Haut spannt sich straff um das Gesicht, das als glatte einheitliche Masse weder Knochen, noch die Weichheit des Fleisches hervortreten läßt. So wirkt das Inkarnat fast porzellanartig, ihre schimmernde Oberfläche fragil.

In die Stirn fallen zwei kleine Löckchen herab, die sich nach oben hin umbiegen. Die Frisur ist von einem breiten Band umzogen. In der Mitte gescheitelt, formen sich zwei große Lockenbüschel, die sich oberhalb des Bandes wölben und zu einer großen Haarschleife am Oberkopf bewegen, die leicht erhöht auf dem Kopf zu ruhen scheint und den Eindruck des verlängerten Gesichtes sogar steigert. In wellenden Bewegungen werden die anderen Haarlocken zum Hinterkopf geführt und dort in einem Nackenknoten gebunden, aus dem zwei Lockenbüschel im Nacken herabfielen. Die Locken werden an der rechten Seite des

Kopfes, unterhalb des Bandes, nach hinten geleitet und bilden oberhalb des teilweise verdeckten Ohres, das gekennzeichnet ist durch zwei scharfe spitzige Einkerbungen, größere Kompartimente, die sich nach oben umbiegen. Im hinteren Bereich werden die Strähnen dann schließlich in parallelen Bahnen nach oben gestrichen. Die Strähnen sind oberhalb der Stirn und bis zu den Ohren sehr flauschig und weich gestaltet, sind nicht immer mehr eindeutig gegliedert und vermischen sich mit einander. Sie stehen im starken Kontrast mit den Locken am Hinterkopf, die eine schlichte Ausführung aufweisen, besonders das sich aus der Frisur lösende Löckchen hinter dem Ohr ist von grafischen Ritzungen durchzogen worden. Komplett anders verhalten sich die Haarlocken oberhalb des Haarbandes. Ebenfalls wellend, aber starr in der Bewegung werden sie nach hinten gestrichen. Die flache Ausarbeitung dieser Haarpartien, die durch unterschiedlich tiefe Spalten und Furchen von einander getrennt werden, erinnern stark an die Locken des Münchner Kopfes (Kat. K12).

Datierung: Das lange schmale Gesicht des Kasseler Kopfes ähnelt den Bildnissen der Plotina und begegnet man ebenfalls bei den Porträts der Matidia. Die sich an den Seitenansichten breit ausladenden Wangenpartien sieht man bei vielen Porträts des Traian oder bei privaten männlichen Bildnissen, die in trajanischer Zeit entstanden sind. Zeitstilistische Merkmale der trajanischen Epoche sind die markant hervorgehobenen Augenlider, kombiniert mit der scharfkantigen Ausarbeitung der Augenbrauen und der straffen Oberfläche des Inkarnats, vor allem an der Stirn, die in manchen Fällen zerbrechlich erscheint.¹⁰⁸ Die bemerkenswerten spitzigen kleinen Ausschneidungen in dem rechten Ohr des Kasseler Kopfes scheint ein typisches Phänomen trajanischer Zeit gewesen zu sein.¹⁰⁹

Datierungsvorschlag: trajanisch.

¹⁰⁸ s. z. B. Statue der Hygieia mit Porträtkopf in Ostia, Museo Ostiense Inv. 61: Bol 2010, 171. 173f. 192. 197. 208 Abb. 269a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 332). Statue der Ammia Menandrou in Kilkis, Museum Inv. 1: Bol 2010, 168-170. 289 Abb. 262a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 331). Kopf einer Aphrodite in Brescia, Museo Civico Romano Inv. MR 2: Bol 2010, 192 Abb. 282a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 336). Statue eines Athleten in Petworth House, Sammlung Wyndham, North Gallery Nr. 9: Bol 2010, 191f. Abb. 281a-c (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 336). Kopf des Apollon in Rom, Museo Palatino Inv. 124721: Bol 2010, 193f. Abb. 284 (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 336).

¹⁰⁹ z. B. Porträtkopf einer Frau (rechtes Ohr) in Rom, Musei Capitolini Inv. 441: Fittschen – Zanker 1983, 52 Nr. 67 Taf. 84. 85 (mit Angabe älterer Literatur). Fragment eines Porträts in Rom, Musei Capitolini, Magazin Inv. 2492: K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 4* (Mainz 2014) 14 Nr. 13 Taf. 19. Knabenporträt in Wilton House Inv. 1963,15.3: A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (Cambridge 1882) 711 Nr. 194; F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (Oxford 1923) 74 Nr. 57; J.-A. Dickmann, Erwerb, Aufstellung und Funktion von Antiken in Wilton House während des 17. und 18. Jhs., in: D. Boschung (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2.-10.2.1996*, MAR 27 (2000) Taf. 30,4. s. ebenfalls der nachher zu besprechenden Kopf im British Museum, der auch am rechten Ohr eine spitzig ausgeschnittene Kerbe zeigt.

Kopf in London, British Museum (Kat. Nr. K9)

Herkunft: Sir William Hamilton legte verschiedene antike Sammlungen an, wovon zahlreiche Werke an das British Museum verkauft wurden. Auch der hier vorliegende Kopf war früher im Besitz dieses Mannes und wurde während seines Aufenthaltes in Neapel erworben.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die ganze Nase, ein Teil der Unterlippe, der Oberkopf mit Haarschleife und ein Haarfragment an der rechten Seite. Die hinten im Nacken herabfallenden großen Haarbündel, sowie ein Teil des rechten Ohrrandes sind abgebrochen. Der Kopf war vielleicht Rauch oder Feuer ausgesetzt gewesen, was die graue Verfärbung des Marmors erklären könnte.

Beschreibung: Das nach links geneigte Gesicht ist eiförmig, das breite Kinn ist dabei in einer schweren U-Form gestaltet und wird fließend in die Wangen übergeleitet. Auf den ersten Blick scheinen die Gesichtszüge sich stark auf die Vorderseite zu konzentrieren und auch die wenig bewegten Wangen breiten sich in dieser Ansicht aus. Die leicht geöffneten Augen werden von schmalen Augenbrauen überdacht, die sich in einer gleichmäßig geformten Wölbung nach den Seiten hin bewegen. Sie sind, im Gegensatz zu dem Kasseler Kopf (Kat. K6), nicht scharfkantig von der Stirn abgesetzt worden. Die flachen Augen umgeben schmale, aber trotzdem wulstige Lider, wobei das Oberlid schärfer unterritzt ist. Das rechte Unterlid ist sehr schmal gebildet und geht fließend in dem Wangenbereich über, das Linke dagegen umgibt als breites Band den Augapfel und ist in der unteren Abgrenzung eindeutig zu verfolgen. Die Tränenkarunkeln lassen sich nur schwer, wegen der dicklichen Lider, erkennen. Der kleine Mund ist leicht geschwungen und die Enden der Mundspalte biegen sich in etwas abrupter Weise nach oben um. Wie bei dem vorher besprochenen Kopf in Kassel (Kat. K6), ist nur die volle fleischige Unterlippe ausgearbeitet, die Oberlippe dagegen verliert sich in der umliegenden Haut.

In einem leichten Bogen umrahmen die Haare die Stirn und an jeder Seite befinden sich zwei Löckchen, die sich nach oben drehen, aber wenig prägnant in Erscheinung treten und sich von den umliegenden Haarlocken kaum unterscheiden lassen. Die Frisur ist von einem Haarband umzogen und in der Mitte gescheitelt. Hier werden verschiedene Locken nach oben geführt, wahrscheinlich zu einer Haarschleife, die aber nicht erhalten geblieben ist. Sie liegen parallel nebeneinander, überschneiden die benachbarten Strähnen nicht und werden von schmalen Bohrkanälen durchzogen, die in der Tiefe variierend ausgeführt sind. Von dem Mittelscheitel aus werden die anderen dünnen Haarsträhnen in kurzen Wellen nach hinten gestrichen und

fügen sich zu immer größeren Entitäten zusammen, bis sie dann wieder in schmaleren, parallel verlaufenden Bahnen zum Nackenknoten geleitet werden, aus dem zwei Lockenbündel an der Hinterseite herabfielen. Mit dem Kasseler Exemplar (Kat. K6) stimmen der gleiche Verlauf der Haarsträhnen und zum Teil auch ihre Ausarbeitung überein. So weisen die Locken oberhalb des teilweise verdeckten Ohres, das ebenfalls durch eine spitze Ausschnidung gekennzeichnet ist, eine sehr flauschige Textur auf, die aber bei dem Kopf in London an Plastizität abgenommen hat. In dem Nacken werden auch hier die Strähnen gleichmäßiger gestaltet und ihre Binnengliederung ist durch schlichte Ritzungen angegeben worden, die aber im Vergleich mit dem Stück in Kassel sorgfältiger bearbeitet sind. Besonders die Strähnen, die die Stirn umrahmen, zeigen eine verhärtende Erscheinung und ihre kurzen wellenden Bewegungen wirken beunruhigend. An der Seite sind die Haare nur wenig gebohrt. Kursorisch, aber fein ist die Gestaltung der Strähnen am Oberkopf. Aus der Frisur lösen sich einige Löckchen vor die beiden Ohren und ein hinter dem rechten Ohr, letztes aber durch die oberflächliche Wiedergabe kaum in Erscheinung tritt.

Datierung: Sowohl die Form, als auch das sich in der Frontalansicht ausgerichtete Gesicht stimmen mit einigen Bildnissen des Kaiserhauses überein,¹¹⁰ kommt aber auch bei Idealskulpturen trajanischer Zeit vor.¹¹¹ Ein Fragment eines kolossalen Kopfes des Trajan zeigt, obwohl das Oberlid ein wenig breiter gestaltet ist, die gleiche Bildung der Augenlider¹¹²: das bandartig umliegende Unterlid, das sich vom Augapfel umbiegt und das dicke Oberlid, das durch eine feine Ritzung abgesetzt wird. Ähnlich auch ist die Überschneidung des Unterlides des linken Auges und die vertiefte Angabe des äußeren Augenwinkels. Gut lässt sich genauso ein Bildnis der Marciana bezüglich der Augen- und

¹¹⁰ z. B. Bildnis der Marciana in Ostia, Museo Ostiense Inv. 20: Bol 2010, 161f. 166. 168. 172. 196. 225 Abb. 250a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 328f.). Porträtkopf des Traian in Piräus, Archäologisches Museum Inv. 276: W. H. Gross, *Bildnisse Traians. Das römische Herrscherbild* 2,2 (Berlin 1940) 73f. 101f. 130 Nr. 54 Taf. 27b; C. C. Vermeule, *Imperial Art in Greece and Asia Minor* (Cambridge 1968) 390 Nr. 5; J.-C. Balty, Un nouveau portrait de Trajan, *Cahiers de Mariemont* 8/9, 1977/78, 59 Nr. 67. Bildnis der Plotina in Ripon/Yorkshire, Newby Hall: s. Anm. 103. Für eine ähnliche Form und Ausarbeitung der Augenbrauen, s. ein kolossaler Kopf in Rom, Mercati Traiani Inv. 6116: Bol 2010, 159f. 174. 196 Abb. 249a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 328).

¹¹¹ z. B. Büste im Typus Hermes Richelieu in Rom, Museo Barracco Inv. 160: Bol 2010, 192f. Abb. 283a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 336). Sie gleicht dem Londoner Kopf ebenfalls in der Ausführung des Inkarnats.

¹¹² Kolossales Kopffragment des Trajan in Larissa, Archäologisches Museum Inv. 802 + 825: Balty a. O. (Anm. 110) 57 Nr. 38; H. Jucker, Trajanstudien zu einem Chalzedonbüstchen im Antikemuseum, *JbBerlMus* 26, 1984, 38 Anm. 50; H. R. Goette – K. Hitzl, Zwei umgearbeitete Porträtköpfe in Olympia, *AM* 102, 1987, 292 Anm. 59; Abb. Arachne Nr. 37156: <[http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=0&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=larissa%20trajan](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=0&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=larissa%20trajan)> (08.01.2018). Vergl. auch ein Porträt des Traian in Paris, Musée du Louvre Inv. MA 3512: Bol 2010, 139. 153. 156. 163 Abb. 240a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 327).

Brauenbildung vergleichen.¹¹³ Mit den Figuren – vor allem die weiblichen Gestalten – des Traiansbogens in Benevent stimmt der Londoner Kopf in der Ausführung des leblos wirkenden Inkarnats, der Augenlider, des Mundes mit der kaum herausgearbeiteten Oberlippe und das von sinnlichen Leere bestimmte Lächeln, überein.¹¹⁴ Gleichfalls begegnet man manchmal die flauschige Haarbildung, die aber jedoch eine härtere Gestaltung als beim Kasseler Kopf (Kat. K6) bewirkt und die feine Haarwiedergabe wie es am Oberkopf des Londoner Werkes dargestellt ist.¹¹⁵ Der Bogen wurde in den letzten Regierungsjahren des Traian errichtet. Das unbewegte Inkarnat des Kopfes in London und auch die oberhalb der Stirn durchgeführte Parallelisierung der Locken verweisen schon zu den Werken hadrianischer Zeit, in der diese Phänomene weiter getrieben werden. Vor allem die in der Frontalansicht ausgerichteten Gesichtszüge findet man später bei den Bildnissen der Sabina. Datierungsvorschlag: trajanisch. Vielleicht spätrajanisch-frühhadrianisch.

Statue in Venedig, Archäologisches Museum (Kat. St 49)

Herkunft: Die Statue stammt aus einer Sammlung der Grimani, eine Familie aus Venedig, die diese durch Ausgrabungen in Rom und Aquileia erweitert haben. Am 3. Februar 1586 wurde sie von Giovanni Grimani der Stadt vermacht.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind die Nasenspitze, das rechte Auge, die rechte Hälfte der Stirn, der obere Teil der rechten Wange, fast alle Haarsträhnen an der rechten Seite des Kopfes inklusive der größte Teil des anschließenden Oberkopfes, die Unterarme mit Händen. Die Statue war mehrfach gebrochen: bei den Armansätzen, Knien, zwei Mal am rechten Oberschenkel, über den Fußknöcheln und am Hals, wobei fehlende Bruchstücke mit Gips ausgeflickt sind. Am Eros ist vielleicht der ganze Oberkörper mit Kopf und linkem Oberschenkel neu. Abgebrochen ist der rechte Flügel und ein Bruch verläuft über die Hüften. Am Delphin ist nur die Schwanzspitze modern angefügt.

Beschreibung: Die geschlossene und kastenförmige Erscheinung dieser nackten weiblichen Figur wird besonders durch die Haltung der Arme und Beine bewirkt. Letzte stehen eng nebeneinander, wobei die Oberschenkel zusammengepresst werden. Das volle Gewicht

¹¹³ Bildnis der Marciana in Ostia, Museo Ostiense Inv. 20: s. Anm. 110.

¹¹⁴ z. B. Oberes Relief des linken Pfeilers der Landseite (1. Figur von rechts): Bol 2010, 333 Abb. 273e (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 333). Oberes Relief des rechten Pfeilers der Landseite (2. Figur von links): F. J. Hassel, *Der Traiansbogen in Benevent* (Mainz 1966) 14f. Taf. 6,2. 9. Attikarelieff (3. Figur von rechts): Bol 2010, Abb. 273c (F. Sinn).

¹¹⁵ z. B. Oberes Relief des linken Pfeilers der Landseite (vor allem 1. Figur von rechts): Bol 2010, 333 Abb. 273e (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 333).

belastet das linke Bein, das Rechte ist dagegen leicht angewinkelt, der rechte Fuß ein wenig zurückgesetzt und erhoben, sodass nur die Zehen die Plinthe berühren. Der linke Fuß ist dem Betrachter frontal gegenübergestellt. Der Oberkörper neigt sich nach vorne, die Schultern kommen dieser Bewegung ein wenig entgegen und fallen leicht hinab und ergeben so einen entspannten Eindruck. Die Schulterpartien lassen sich nur durch sanfte Hebungen im Inkarnat erkennen, die sich aber in ihrem Verlauf nicht bis zum Ende verfolgen lassen. Obwohl die Unterarme fehlen, reicht der Erhaltungszustand trotzdem aus, um die einstige Pose dieser Körperteile wiedergewinnen zu können. So zeigt der nach oben umbiegende rechte Ellbogen, der sich vom Körper entfernt hat, dass die rechte Hand in der Nähe der linken Brust gelegen war. Der sich dicht am Körper schmiegende linke Oberarm war sicherlich nach unten geführt. In wie weit die Finger beider Hände die Haut berührt hatten, lässt sich in dem heutigen Zustand der Statue nicht mehr sagen, weil die ergänzten Teile die Sicht behindern und so eventuell vorhandene Kontaktpunkte unter diesen verborgen bleiben. Die vollen Brüste, die ziemlich viel größer gestaltet sind als bei der Porträtstatue in Kopenhagen (Kat. St 8), lassen nur eine kleine Spalte zwischen beiden Körperteilen frei. Die anschließenden Fettpölsterchen bei den Achseln runden sich nur schwach nach oben. Bemerkenswert ist die Angabe einer Vertiefung, die von der rechten Seite des Halses schräg nach unten verläuft, dann aber in einer abrupten Bewegung zu der rechten Brust geführt wird. Diese scheint mir aber anatomisch unmotiviert und nicht erklärbar zu sein, weswegen sie der Statue beigefügt worden ist. Die Figur kennzeichnet sich durch fleischige und volle Glieder, die die weiche Gestaltung der Bauchpartie entsprechen, in der der dreieckige Nabel sich sanft einbetten lässt. Der Bauch wölbt sich in der Profilansicht nach vorne. Die zarten fließenden Übergänge lassen sich im Bauchbereich nur an der Falte oberhalb des Nabels und der Leistenlinie erkennen. Neben dem Nabel sind die fülligen Partien von leicht eingebetteten Grübchen belebt worden, die die Weichheit der Haut unterstreichen. Die gleiche Ausarbeitung des Inkarnats findet man am Gesäß und oberhalb dieses wölbt sich eine fettige Hautschicht. An der linken Seite steht eine bis zu der Mitte des Oberschenkels reichende Stütze. Ein kleiner geflügelter Eros reitet auf einem ebenfalls in bescheidener Größe gestalteten Delphin, dessen Kopf auf einem hohen Felsen ruht.

Der Kopf ist stark nach links gedreht, sodass das sich nach unten verjüngende V-förmige Gesicht von der Vorderseite fast im Profil erscheint. Die linke Augenbraue verläuft nur ein wenig gewölbt zu den Seiten hin, wo sie, statt die Rundung des Auges zu folgen, sich in der Breite ausschwingt. Die wulstigen Lider scheinen wie auf dem Augapfel aufgeklebt zu sein. Das Oberlid ist durch tiefe Ritzungen an der oberen und unteren Seite scharf vom Auge und

Orbital abgesetzt. Das Unterlid reicht dagegen nicht ins Auge, sondern hängt auf die Wange nach unten durch, wie eine kleine Haut- oder Fettschicht. Der kleine Mund zeigt eine volle und fleischige Unterlippe, die Oberlippe ist aber kaum ausgearbeitet und verliert sich in der umliegenden Haut, wie es ebenfalls bemerkt worden ist bei den Skulpturen in Kassel und London (Kat. K6 und K9). Die Mundspalte ist gebohrt und biegt sich an den Enden nur ein wenig nach oben. Trotzdem gibt diese Figur den Anschein eines Lächelns, wie die langen Falten, die von den Nasenflügeln ausgehen, sie auf diese Weise erscheinen lässt. Trotz des sich stark verjüngenden Gesichtes, sind die Wangenpartien voll und weich gestaltet. Das Inkarnat ist nur durch die Nasolabialfalten belebt worden. An der gerade im Profil verlaufenden Stirn schließt sich an der linken Seite ein Ringellöckchen an, das sich als flache Schneckenform von den anderen Locken absetzt. Summarisch ist die Ausführung des Haares, das ein schmales Haarband umwindet. In gleichmäßigen Wellen führen die Locken zu einem Nackenknoten, aus dem zwei Strähnenbündel am Rücken herabfallen. Sie werden in parallelen Bahnen geleitet, nur oberhalb des teilweise verdeckten linken Ohres wölben sie sich stark nach oben hin, deren Überschneidungen wenig plastisch ausgeführt sind. Die Locken unterhalb des Haarbandes weisen eine Binnengliederung auf, die von grafischen und harten Linien durchzogen werden. Vereinzelt befinden sich in diesem Bereich kleine vertieften Punkte, die die Strähnen von einander trennen und die den malerischen Kontrast der Frisur steigern soll. Weniger stofflich wirken die Locken am Oberkopf, die von tiefen Furchen durchzogen werden und keine Gliederung im Inneren aufweisen. Aus der wenig voluminösen Frisur lösen sich drei Löckchen, zwei vor den Ohren und eines hinter dem rechten Ohr.

Datierung: In der Augen-, Inkarnat-, Haar- und Mundbildung¹¹⁶ lassen sich stilistisch vor allem die Figuren des Traiansbogens in Benevent heranziehen. Die weibliche Gestalt im Zwickelrelief¹¹⁷ weist die gleiche Weichheit des Oberkörpers und die gleiche Form des sanft im Inkarnat eingebetteten Nabels auf. Scharfe Übergänge sind vermieden worden und die Oberfläche ist durch wenige Falten und leicht vertiefte Grübchen gekennzeichnet. Das sich nach unten durchhängende Unterlid und sich nicht über das Auge hin wölbt, ist ebenfalls bei

¹¹⁶ Eine ähnlich trockene Ausführung des Mundes mit der tief gebohrten Mundspalte und der Nasolabialfalten vergl. z. B. Attikarelieff der Landseite rechts (linke Figur): Hassel a. O. (Anm. 114) 18 mit Anm. 115 Taf. 13. 16,1; K. Fittschen, *AA*, 1972, 759ff. Nr. 5 Abb. 16. Oberes Relief des rechten Pfeilers der Landseite (die zwei Figuren links): Hassel a. O. (Anm. 114) 14f. Taf. 6,2; Fittschen 1972, 758f. Nr. 4 Abb. 11. Für eine ausführliche Literaturliste betreffs des Beneventbogens, s. Bol 2010, 333.

¹¹⁷ Die weibliche Figur im Zwickelrelief des Traiansbogens: E. v. Garger, *Der Traiansbogen in Benevent* (Berlin 1943) Taf. 33. 35; Hassel a. O. (Anm. 114) 21 Taf. 3; Fittschen a. O. (Anm. 116) 784.

einigen Figuren des Bogens zu betrachten.¹¹⁸ Zwei männliche Gestalten, obwohl sie eine kurze Frisur tragen, kommen der Ausarbeitung der Locken der Statue in Venedig sehr nahe.¹¹⁹ Die einzelnen Haarlocken sind durch grafische Ritzungen untergliedert und typisch ist hier die Wiedergabe kleiner leeren Stellen im Haar, die durch ihre vertiefte Ausführung dazu beitragen den hell-dunkel Kontrast zu steigern. Als letztes Vergleichsbeispiel kann das Relief vom Grab des Quintus Fabius Postuminus herangezogen werden, ein Werk spätrajanischer, oder vielleicht sogar frühhadrianischer Zeit.¹²⁰ Hier ist die gleiche Bildung der Augenlider zu finden.

Datierungsvorschlag: spätrajanisch-frühhadrianisch.

1.1.4. Hadrianisch

Statue in Paris, Musée du Louvre (Kat. St 22)

Herkunft: Die schöne überlebensgroße Statue wurde in Anzio gefunden – das antike Antium – und geriet in der Sammlung von Campana in Rom. Ein Teil dieser Kollektion ist später durch den Musée du Louvre übernommen worden.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind die beiden Arme von den Ansätzen an, Flickern an den Schultern und am Rücken, die große Zehe des linken und einige Zehen des rechten Fußes. Die Statue war am Hals, Hinterkopf, rechten Ober- und Unterschenkel, rechten Fußgelenk und beim linken Knie gebrochen. Am kleinen Eros sind die Flügel modern und vielleicht ebenfalls der rechte Fuß. Sein Gesicht war mehrmals gebrochen.

Beschreibung: Der kastenförmige Aufbau dieser Aphroditestatue weist, wenn man die bis zur Mitte des linken Oberschenkels reichende Stütze wegdenkt, die einen Delphin zeigt, dessen

¹¹⁸ z. B. Untere Zone des rechten Pfeilers (2. Figur von rechts): Hassel a. O. (Anm. 114) 12 Taf. 6,2; Fittschen a. O. (Anm. 116) 751f. Nr. 2 Abb. 11. Oberes Relief des rechten Pfeilers der Landseite (4. Figur von links): Hassel a. O. (Anm. 114) 14f. Taf. 6,2. 9; Fittschen a. O. (Anm. 116) 758f. Nr. 4 Abb. 11. Attikarelieff der Landseite rechts (3. Figur von rechts): Hassel a. O. (Anm. 114) 18 mit Anm. 115 Taf. 13; Fittschen a. O. (Anm. 116) 759ff. Nr. 5 Abb. 16.

¹¹⁹ Untere Zone des rechten Pfeilers (4. und 7. Figur von rechts): Hassel a. O. (Anm. 114) 12f. Taf. 7,2; Fittschen a. O. (Anm. 116) 767. 770 Abb. 22. s. auch ein Dionysoskopf in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 117: Conze a. O. (Anm. 80) 56f. Nr. 117; Abb. Arachne Nr. 105680: <[http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=0&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=105680](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=0&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=105680)> (11.12.2017). Vergleiche für die schlichte Modellierung der Haarsträhnen am Oberkopf der Statue in Venedig: Statue der Claudia Iusta in Rom, Musei Capitolini Inv. 933: Fittschen – Zanker 1983, 56 Nr. 73 Taf. 91 (spätrajanisch-frühhadrianisch) (mit älterer Literatur).

¹²⁰ Relief vom Grab des Quintus Fabius Postuminus in Palestrina, Museum Inv. 6520: Bol 2010, 167. 200f. 207. 245 Abb. 289a-c (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 337).

Schwanz sich um das rechte Bein einer kleinen Erosfigur geschlungen hat, im Standmotiv eine labile Haltung auf und neigt zu der linken Seite hin. An dem linken Standbein schmiegt sich das angewinkelte rechte Bein bis zu der Mitte der Unterschenkel und versetzt sich dann ein wenig nach hinten, wobei der rechte Fuß erhoben ist und nur die Zehen die Plinthe berühren. Wie schon bei vorher behandelten Statuen bemerkt worden ist, scheinen auch bei diesem Exemplar die Oberschenkel eine verlängerte Proportion aufzuweisen, wenn wir diese nackte Figur auf der gleichen Höhe betrachten. Die herabhängenden Schultern sind anhand grafischer Linien hervorgehoben. Obwohl der Oberkörper nach vorne geneigt ist und die Schultern dieser Krümmung entgegenkommen, da sie ein wenig nach vorne gehalten werden, ist diese Bewegung trotzdem nur an den Seiten klar zu erkennen, von der Vorderseite her gesehen scheint die Göttin eine fast aufrechte und entspannte Haltung zu zeigen. Die ehemalige Stellung der Arme ist nicht mehr nachzuweisen und die ergänzten Teile verhindern, dass eine Aussage gemacht werden kann über eventuell erhaltene Kontaktpunkte der Finger. Da die Statue aber in den antiken Partien dem Typus der Kapitolinischen Aphrodite so nahe steht, können die neu angefügten Glieder wohl dem berechtigten Zustand des antiken Bildes entsprochen haben. Dass die Arme nahe am Körper gelegen waren, kann wohl noch an den Ansätzen abgelesen werden. Die kreisrunden Brüste sind nicht sehr groß gestaltet. Oberhalb dieser wölben sich Fettpölsterchen bei den Achseln, wobei das Rechte gerade gezogen ist. Das fleischige Inkarnat lässt sich durchaus mit der Statue in Venedig (Kat. St 49) vergleichen. Die Lichtverhältnisse der verfügbar stehenden Fotos haben zur Folge, dass die Modellierung des Bauches nur schlecht betrachtet und beurteilt werden kann. Der leicht gewölbte Bauch und die nur zart angegebenen Inskriptionen, deren Verlauf nur teilweise verfolgt werden kann, ergeben in diesem Bereich aber einen härteren Eindruck im Vergleich zu dem vorigen Werk. Die sich an den Hüften bildenden Fettschichten zeichnen sich in den Konturlinien nur ein wenig ab. Der weich eingebettete Nabel zeigt ein sehr schwach geformtes Dreieck. Der aufgesetzte Kopf ist in dem heutigen Zustand ein wenig nach links gedreht und leicht gesenkt. Das runde gestaltete Gesicht hat volle fleischige Wangenpartien und zeigt ein ebenfalls rund geformtes Kinn. Augen, Nase und Mund neigen sich zu der Gesichtsmitte hin. Die Züge sind durchaus weich gestaltet und gehen fließend in die Haut über. Die gleichmäßig gewölbten Brauen umhüllen die kleinen mandelförmigen Augen, die nur ein wenig geöffnet sind. Sie werden von dünnen Lidern eingefasst, die sich trotzdem scharfkantig von den gewölbten Augäpfeln absetzen. Eine seltsame Erscheinung ist die komplett erhaltene Nase, die, übereinstimmend mit der Form des Kinnes und Gesichtes, eine gerundete Gestalt aufweist. Im Profil verläuft sie leicht schräg nach unten. Knapp unter der

Nase befindet sich der sehr kleine Mund mit schmalen Lippen, die durch eine gebohrte Spalte von einander getrennt sind. Die Bohrungen sind in der Tiefe verschiedend durchgeführt. Kleine gesenkte Grübchen bei den Nasenflügeln verdeutlichen die volle Gestalt der runden Wangen. An der glatten dreieckig geformten Stirn setzt sich die voluminöse Frisur ab. Die dicklichen Locken, die sich durch tiefere, aber schmal gestaltete Furchen von einander unterscheiden und in ihrer Binnengliederung grafisch angegebene oder tiefere Ritzungen aufweisen, werden in gleichmäßig angelegten, parallel aneinander verlaufenden Bahnen zum Hinterkopf geführt, wo sie sich in einem großen Nackenknoten geschlungen haben und aus dem zwei große Lockenkompartimente am Rücken herabfallen. Einige Strähnen werden oberhalb der Stirn über ein schmales Haarband, das sich um den Kopf zieht, in einer Schleife gesammelt, deren Enden sich in lieblich geformten, in sich gedrehten Locken gestaltet und in der Mitte gebohrt sind. Vor den beiden teilweise bedeckten Ohren löst sich ein kleines Löckchen aus der Frisur. Die Strähnen am Oberkopf sind eher cursorisch ausgearbeitet und stehen durch ihre flache Gestaltung im starken Kontrast zu der fülligen Masse der Haare unterhalb des Haarbandes. Die Hinterseite des Oberkopfes ist eindeutig vernachlässigt worden, da die Locken hier und an der Rückseite der Schleife kaum ausgearbeitet sind.

Datierung: Der Kopf der Statue im Louvre kann hauptsächlich mit den frühen Porträts des Kaisers Hadrian verglichen werden, die ebenfalls das runde Kinn und Gesicht mit den vollen Wangenpartien, die gedrungenen Gesichtszüge und die gleiche Augenbildung aufweisen.¹²¹ Die später entstandenen Bildnisse des Hadrian, vor allem die in späthadrianischer Zeit zu datieren sind, zeigen eine verstärkte Leblosigkeit des Inkarnates, eine glatter ausgeführte Gesichtsoberfläche und hauchdünne Augenlider, die man bei der Figur im Louvre noch nicht begegnet. Als ein weiteres Merkmal der hadrianischen Epoche, können die parallel geführten Haarsträhnen und die symmetrisch angelegten Seiten der Frisur herangezogen werden. Diese Übersichtlichkeit der Haarlocken hat aber auch ein Absinken der Plastizität bewirkt.¹²²

Datierungsvorschlag: Frühhadrianisch.

¹²¹ z. B. Porträt des Hadrian in Houghton Hall, Slg. Robert Walpole: C. Evers, *Les portraits d'Hadrien* (Bruxelles 1994) 117f. Nr. 48 Abb. 42. 44 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf des Hadrian in Rom, Musei Vaticani, Chiaramonti Inv. 1230: Evers 1994, 169f. Nr. 113 Abb. 43 (mit Angabe älterer Literatur). Statue des Hadrian in Rom, Musei Capitolini Inv. 634: K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I* (Berlin 1985) 48f. Nr. 48 Taf. 53; Evers 1994, 159f. Nr. 100 (mit Angabe weiterer Literatur). Büste des Hadrian in Rom, Musei Capitolini Inv. 817: Bol 2010, 165. 215. 217. 218. 237. 238 Abb. 298a-c (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 339). Panzerstatue des Hadrian in Antalya, Archäologisches Museum Inv. A 3730 und A 3875: Bol 2010, 157. 158. 220. 221 Abb. 303a-c (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 340).

¹²² Obwohl sie später in der hadrianischen Zeit entstanden sind lassen sich die kappenartige Gestalt der Haare, sowie die Zunahme des Volumens und die ordentliche Führung der Locken gut mit den Erechtheionkoren aus der Villa Hadriana in Tivoli vergleichen: s. Anm. 94.

Statue in London, British Museum (Kat. St 12)

Herkunft: Robert Fagan, in Zusammenarbeit mit dem Prinzen Augustus, der Duke von Sussex, hat die Statue der nackten Göttin im Jahre 1794 ausgegraben in einer römischen Villa in Campo Iemini, nahe Torvaiancia gelegen. Augustus schenkte sie seinem Bruder George, dem Prinzen von Wales und dem späteren König des Vereinigten Königreiches George IV. Sein Nachfolger, König Wilhelm IV., übergab die Statue dem British Museum in 1834.

Erhaltungszustand: Die Statue wurde am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jhs. restauriert. Ergänzt sind die beiden Arme vom Ellbogen an, der rechte Unterschenkel mit Fuß, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels und ein Teil des linken Fußes, der größte Teil des Gewandes und Gefäßes, Flicker am Hals, ein Fragment am Rücken mit der größten Partie der herabfallenden Haarstränge, nur ihre Enden sind antik.

Beschreibung: In einem verengten Standmotiv, die Oberschenkel pressen sich zusammen, stellt sich diese unbekleidete weibliche Figur dar. Von den Armen ist genug erhalten, um ihre Haltung zu ergänzen. In der üblichen Stellung führt der rechte Arm zu der linken Brust und der sehr nah am Körper gelegene linke Arm, der die Konturen der linken Seite des Oberkörpers verdeckt, hängt in entspannter Weise nach unten, wobei die Hand vor der Scham lag. Die leichte Krümmung des Rückens und die nach vorne gezogenen Schulterpartien folgen aus der Vorbeugung des Oberkörpers, die nur an den Seitenansichten der Statue betrachtet werden kann, da sie uns diese Bewegung an der Vorderseite kaum wahrnehmen lässt und eher einen Eindruck der Entspannung vermittelt, die durch die leicht abfallenden Schultern verstärkt wird. Die runden Brüste sind voll, aber trotzdem nicht sehr groß gestaltet. Die Fettpölsterchen, die sich bei den Achseln bilden, treten kaum heraus, besonders das Linke ist sehr flach ausgearbeitet und verläuft schräg nach oben. Beide zeigen im oberen Bereich eine Doppelfalte, wie wir es ebenfalls bei dem Torso in Dresden (Kat. T6) gesehen haben. Das Inkarnat weist weiche runde Formen auf, besonders an der Seite fällt die zarte Ausführung des Bauches und der Glutäen auf. Die Modellierung der Bauchpartie wirkt eher unbestimmt. Nur die Hautfalte oberhalb des Nabels, die durch die vorgeneigte Haltung entsteht, und die schwach angegebene Leistenlinie können unter einer bestimmten Beleuchtung des Bildes wahrgenommen werden. Dagegen formt der dreieckig gestaltete Nabel einen harten Kontrast mit der Weichheit der umliegenden Haut. Die scharfe Einkerbung des Nabels verschwindet aber, wenn wir uns ein wenig nach den Seiten bewegen und so die sanfte Einbettung dieses bemerkbar wird. Von der Vorderseite her sind die

Umrisslinien durch fließende Formen gekennzeichnet, die nicht von Hebungen und Senkungen der Hautschichten gestört werden. Anders die Rückseite, wo die deutlich hervortretende Fettschicht an der rechten Hüfte herausgehoben wird. Trotzdem lässt sich eine Vernachlässigung dieser Ansicht feststellen in den Enden der Haarlocken, die am Rücken herabfallen und sich mit der umliegenden Haut zu vermischen scheinen, in der nur schwach angegebenen Rückenlinie und beim Ansatz des linken Oberarms am Körper. Diese Anmerkungen können darauf hinweisen, dass die Figur vielleicht gegen die Wand oder in einer Nische platziert worden war.

Der leicht gesenkte Kopf ist nach links gewandt. Die Gesichtsform ähnelt der Statue im Louvre (Kat. St 22), nur ist sie bei dem Londoner Exemplar nach unten ein wenig verjüngt worden. Die Gesichtszüge konzentrieren sich zu der Mitte hin. Die Augenbrauen sind weich gestaltet, das scharfkantige Umbiegen ist hier vermieden. Sie überschatten die sehr kleinen Augen, deren Lider an jeder Seite anders ausgebildet sind. Das bandartig angebrachte rechte Oberlid ist durch eine Ritzung vom Auge abgesetzt, dagegen das linke Oberlid, das als schmaler rundlicher Wulst am Augapfel aufliegt und das durch das Orbital am äußeren Ende überschritten wird. Bandartig ist ebenfalls das rechte Unterlid, das Linke gleicht der Ausarbeitung des linken Oberlides und dessen unteren Verlauf hängt stärker durch. Dazu kommt, dass die Augenwinkel des linken Auges klarer gestaltet sind und einen stärkeren Schatten bewirken. Auch bei der Statue in London ist die Nase erhalten geblieben und ist in der gleichen Weise wie bei dem vorher erwähnten Kopf im Louvre (Kat. St 22) gestaltet. Der kleine Mund mit den schmalen Lippen, deren Umriss nur teilweise zu verfolgen ist, weist in den Mundwinkeln Punktbohrungen auf. Die Mundspalte ist gebohrt und verbreitert zu der linken Seite hin. Der Kopf war gebrochen. Er war zu der linken Seite gedreht, dies zeigen die gestaute linke Wangen- und Mundpartie. Das Inkarnat ist nur durch kleine Senkungen an den Nasenflügeln belebt worden. Die Haarsträhnen, die von einem schmalen Band umzogen sind, das nach hinten durch die darüber liegenden Strähnen verdeckt wird, werden in einer großen voluminösen Masse, die wie eine harte und undurchdringliche, wenig plastische Substanz wirkt, zu einem Nackenknoten geführt, aus dem sich zwei Lockenbündel lösen und am Rücken herabfallen. Am Oberkopf werden einige Locken in einer Haarschleife zusammengebunden, deren Enden sich nach innen drehen und gegen die physikalischen Kräfte ein nicht nach unten herabfallen, sondern horizontal gehalten werden. Zwei Löckchen fallen vor die beiden Ohren und eines hinter das rechte Ohr. Wie bei der vorigen Statue ist die Frisur hier durch die geordnete Anlegung der Haarsträhnen gekennzeichnet. Sie verlaufen in parallelen Bahnen und überschneiden einander nicht. Die Locken sind durch grafische

Ritzungen gegliedert. Im Gegensatz zu der Figur in Paris, ist die Frisur des Londoner Exemplars stärker gebohrt. Die malerischen Effekte zeigen sich besonders an den Nebenseiten, wo Bohrkanäle die Locken von einander trennen. Wenn wir uns die genaue Ausführung der Bohrungen betrachten, fällt auf, dass sie in spielerischer Weise in ihrer Tiefe variieren. Dazu sind einige Verbindungsstege belassen worden.

Datierung: Die Statue in London steht der vorher besprochenen Aphroditefigur in Paris (Kat. St 22) sehr nahe. Sie weisen die gleiche stilistische Ausarbeitung des Körpers auf: die runden und weichen gestalteten Glieder, die Brüste, die Fettpölsterchen, die Ausführung der Scham und die wenig modellierte, aber zart wirkende Bauchpartie. Auch am Kopf lassen sich weitere Übereinstimmungen feststellen, wie z. B. die kleinen Augen und der sehr kleine Mund mit schmalen Lippen, die zu der Mitte hin gedrungenen Gesichtszüge und die geordnete und übersichtliche Haarwiedergabe, sowie die hart erscheinende und sich stark von den Strähnen des Oberkopfes absetzende voluminöse Haarmasse an den Kopfseiten. Die Frisur der Statue in London ist jedoch stärker gebohrt. Eine hadrianische Datierung kann weiterhin untermauert werden mit Werken, die eine ähnliche Haarbildung und die gleiche Art der Bohrungen aufweisen. So zeigen drei männliche Köpfe die ebenfalls rillenartige Untergliederung der Haarlocken, wie sie bei der Statue in London am Oberkopf und an der Schleife anzutreffen ist.¹²³ Die leblose Gestaltung des Inkarnats wie man sie bei späthadrianischen Werken findet, hat der Kopf im British Museum noch nicht erreicht. Gleichfalls die tiefen und gleichmäßig durchgeführten Bohrkanäle in der Frisur späthadrianischer Bildnissen treffen wir bei unserer Statue nicht. Die Haare sind durch die fast spastische Ausführung der Bohrungen gekennzeichnet, die in ihrer Tiefe kurz aufeinander stark variieren können, wie es z. B. der Fall ist bei einem weiblichen Kopf in Woburn Abbey.¹²⁴

Datierungsvorschlag: hadrianisch.

Torso in Berlin, Staatliche Museen (Kat. T2)

Herkunft: Gustav Friedrich von Waagen hat die Statue, während seiner Reise in Italien in den Jahren 1841/1842, aus der florentinischen Sammlung von Marchesa Galli für das Berliner Museum erworben.

¹²³ Kopf eines Knaben in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 399b: Bol 2010, 239f. Abb. 321 (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 344). Porträtkopf des Antinoos in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 361: A. Fendt, *Archäologie und Restaurierung 2* (Berlin 2012) 166-171 Nr. 35 (mit Angabe älterer Literatur); A. Fendt, *Archäologie und Restaurierung 3* (Berlin 2012) Taf. 24,4; 59; 60. Kopf eines Jünglings in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 479: Hüneke 2009, 377f. Nr. 238 mit Abb. (S.-G. Gröschel) (mit Angabe älterer Literatur).

¹²⁴ Porträtkopf in Woburn Abbey: E. Angelicoussis, *The Woburn Abbey Collection, MAR 20* (Mainz 1992) 68f. Nr. 48 Abb. 229-232 (mit Angabe älterer Literatur).

Erhaltungszustand: Neu sind der Kopf mit Hals und die am Rücken herabfallenden Haarsträhnen, der rechte Arm beginnend von Armansatz, der linke Unterarm ab Ellbogen, die beiden Unterschenkel unterhalb des Knies, die Füße, die ganze Stütze und die Plinthe. Die Ergänzungen wurden nach dem Vorbild der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) vorgenommen, wie besonders das hohe Gefäß mit dem darüber gelegten Gewand verdeutlicht, jedoch in vereinfachter Weise wiedergegeben. Also ist nur der Torso antik. Für seine frühere Aufstellung in Italien waren Dübellöcher an der Rückseite der Oberschenkel angebracht, sowie eine Bohrung zwischen den Beinen und ein Stiftloch, der oberhalb der Scham platziert wurde für die Anbringung eines Feigenblattes. Diese Beschädigungen hat man aber in späterer Zeit geschlossen. Mehrere Risse durchziehen den Körper und größere befinden sich oberhalb der Brüste und am rechten Schulterblatt.

Beschreibung: Der aus Marmor gefertigte Torso zeigt uns eine nackte weibliche Figur. Die Beine stehen eng nebeneinander, wobei das Gewicht auf dem linken Bein ruhte, das Rechte ist angewinkelt und der rechte Fuß war wahrscheinlich ein wenig nach hinten gesetzt. Der linke Oberarm ist nah am Körper gelegen und war sicherlich nach unten geführt worden, von dem rechten Arm ist leider nur der Ansatz erhalten geblieben. Kontaktpunkte, um die genaue Stellung der Arme vollständig rekonstruieren zu können, werden in der Literatur nicht erwähnt und können wegen der Sichtbehinderung der Ergänzungen auf den Fotos in Rahmen dieser Arbeit nicht mehr nachvollzogen werden. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt, wie der leicht gekrümmte Rücken und die nach vorne gezogenen Schultern an den Seitenansichten verdeutlichen. Die kreisrunden Brüste, die ein wenig auseinander stehen, sind zwar voll, aber nicht übermäßig groß gestaltet. Zwischen Achsel und Armansatz bilden sich Fettpölsterchen, das Linke ist klar herausgearbeitet, an der gegenüberliegenden Seite dagegen ist dies schlichter gebildet. Besonders auffällig ist die weiche und naturnahe Gestaltung des Körpers, die hauptsächlich an der Rück- und Nebenseite wahrgenommen werden kann. Wenn man den Torso von vorne betrachtet, erscheint er einen flachen und harten Ausdruck zu ergeben, wobei die Modellierung des Bauches und im Schambereich unbestimmt bleiben. Er fordert den Betrachter nicht auf das Stück sich näher anzuschauen, obwohl, wenn man sich nach seiner rechten Seite bewegt, wird er mit einer reizenden Sanftheit der Haut belohnt. Der Bauch wölbt sich nach vorne und die weiche Ausführung des Inkarnats an den Glutäen, Hüften und am Rücken bilden verschiedene Hautfalten. Diese veristische Tendenz setzt sich ebenfalls an den Oberschenkeln fort, wobei die Haut nicht straff am Leib liegt, sondern als fettige Schicht ein wenig nach unten durchhängt.

Datierung: Die Ausführung des Torsos steht den beiden vorher behandelten Statuen in London (Kat. St 12) und Paris (Kat. St 22) sehr nahe. Sie weisen die gleiche Gestalt der Brüste auf, wie ebenfalls die kaum herausgearbeiteten Fettpölsterchen, die flach und wenig plastisch erscheinende Vorderseite, wobei der wenig herausmodellerte Bauch- und Schambereich bei dem Berliner Torso weiter geführt worden ist. Von den Seitenansichten betrachtet erscheinen alle drei dieser Skulpturen ihre weiche und veristische Bildung des Fleisches preis zu geben: der nach vorne gewölbte Bauch mit dem organisch eingebetteten, aber nicht sehr tief angegebenen Nabel und die zarten, subtilen Hebungen und Senkungen der Hautfalten. Der Torso kann daher in hadrianischer Zeit datiert werden.

Datierungsvorschlag: hadrianisch.

Statue in Paris, Musée du Louvre (Kat. St 19)

Herkunft: Die Statue wurde in den Ruinen einer antiken Villa in Rom entdeckt und bereicherte die Borghesische Sammlung, bis sie für den Louvre erworben wurde.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind die Stirn, das linke Auge, die Hälfte des rechten Auges, der vordere Teil der Nase, die Lippen, einige Haarlocken, ein großer Flecken im Hals, der rechte Unterarm mit Ellbogen und die Hälfte des linken Vorderarmes. Die Statue war am rechten Oberarm, am linken Oberschenkel und am rechten Fußgelenk gebrochen. Neu am Eros sind die Nase, der rechte Unterarm, der linke Arm, das rechte Bein, der linke Fuß und große Teile der Flügel. Sowohl der Kopf des Eros, als auch der der Aphrodite sind aufgesetzt worden. Am Delphin ist schließlich der Schwanz modern angefügt.

Beschreibung: Die knapp überlebensgroße, aus Marmor verfertigte nackte Frau, steht in einer geschlossenen Haltung. Die Beine scheinen sich zu ihrer linken Seite hin zu neigen. Das linke Bein des verengten Standmotivs trägt den ganzen Körperlast der Göttin, das Rechte ist angewinkelt und der rechte Fuß ein wenig nach hinten gesetzt und abgehoben, nur die Zehen und vordere Fußballen berühren den Boden. Die Oberschenkel, deren Proportionierung zu lang zu sein scheint, pressen sich eng zusammen und auch die Unterschenkel, obwohl in einer lockeren Stellung wiedergegeben, stehen sehr nah an einander. Die Arme liegen dicht am Körper und die linke Hand, wie es sich aus dem zum größten Teil erhaltenen linken Arm schließen lässt, wurde wahrscheinlich vor die Scham gehalten. Von dem rechten Arm ist nur der obere Teil überliefert. Bemerkenswert ist, im Gegensatz zu den meisten anderen besprochenen Torsos und Statuen, der von der Vorderseite anschauliche, nach vorne neigende

Oberkörper der weiblichen Figur mit den nach vorne gezogenen Schultern. Also begegnet man der Vorbeugung dieses Körperteils nicht zuerst von den Seitenansichten, sondern sie scheint sich in der Vorderansicht zusammenklappen zu wollen. Auch an der Rückseite ist diese Bewegung gut zu sehen, wobei der gesenkte und nach links gewandte Kopf, der zum Teil hinter den Schulterpartien verschwindet, diese verstärkt. Gesteigert hat sich die naturnahe Ausführung des Inkarnats, die in seiner Weichheit der Formen die der Exemplare in London (Kat. St 12), Berlin (Kat. T2) und Paris (Kat. St 22) übertrifft. Der tief eingebettete dreieckige Nabel fügt sich in die sanfte Wölbung des Bauches ein. Die Modellierung dieses Bereiches äußert sich nur in der durch die Krümmung des Rückens entstandenen Hautfalte oberhalb des Nabels und die schwach angegebene Leistenlinie, wie ebenfalls die kaum hervortretenden Senkungen an beiden Seiten des nach außen abfallenden Bauches. Die vollen und runden Brüste haben eindeutig in ihrer Größe zugenommen und die darüber gebildeten Fettpölsterchen wölben sich an beiden Seiten klarer heraus. Die weiche und wirklichkeitsgetreue Ausarbeitung des Körpers setzt sich an der Rückseite fort. Hier werden die Schulterblätter hervorgehoben und das Rückgrat ist als eine zarte Linie im Rücken eingebettet, an dem sich das Fleisch an beiden Seiten wie weiche Hügel herausbilden. Schön ist ebenfalls die rhombusartige Einbuchtung oberhalb des voll gestalteten Gesäßes, in dem sich zwei runde Grübchen im Inkarnat vertieft haben. Die veristische Tendenz des Inkarnats wird aber abgeschwächt durch die grafische Angabe der Schultern an der Vorderseite der Statue, wie wir es auch schon beschrieben haben bei der anderen Nachbildung in Paris (Kat. St 22), die übrigens neben der hier besprochenen Statue aufgestellt worden ist. Links am Boden lagert ein Delphin, auf dem ein geflügelter Eros steht, der sich gerade zu der Göttin aufblickt.

Es ist kaum möglich sich über die Ausarbeitung des Gesichtes zu äußern, da zu viel ergänzt ist, außer der Bemerkungen seiner länglich ovalen Form und der sanften Rundung der Wangenpartien. Die Frisur, von einem Haarband umzogen, ist in der Mitte gescheitelt und die Locken sind am Hinterkopf in einen Nackenknoten geschlungen, aus dem zwei große Lockenbüschel am Rücken herabfallen. Oberhalb der Stirn werden einige Haarsträhnen zu einer großen und kunstvoll gestalteten Haarschleife geführt. Vier Löckchen lösen sich aus der Frisur und fallen vor bzw. hinter die Ohren. Die lineare und geordnete Führung der parallel angelegten Haarlocken hat sich gegenüber den beiden anderen Werken in London (Kat. St 12) und Paris (Kat. St 22) ein wenig abgeschwächt, wie es besonders in der Gestaltung der Haarschleife und der Strähnen an der linken Seite des Kopfes zu sehen ist. Beibehalten ist die wenig plastische und hart wirkende Erscheinung der Lockenkompartimente, sowie der

kontrastreiche Unterschied der Locken am Oberkopf und die der sich unterhalb des Bandes bilden und der sich hauptsächlich in dem variierenden Volumen äußert. An der rechten Seite und in den herabfallenden Haarsträhnen durchziehen gleichmäßig tief ausgeführte und schmale Bohrkanäle die Haare. Die Strähnen an dieser Ansicht sind nur einmal untergliedert worden durch lange und tiefe Furchen. Schöner ist die Binnengliederung gestaltet bei den Locken an der linken Seite des Kopfes.

Datierung: Obwohl ich bei der Datierung bis jetzt die Stützen beiseite gelassen habe, kann hier, wegen des stark ergänzten Gesichtes der Aphrodite, der doch ziemlich groß gestaltete Eros für eine zeitliche Fixierung herangezogen werden. Er lässt sich gut mit anderen Erosfiguren aus hadrianischer Zeit vergleichen, wie sie z. B. zu finden sind auf einem Fries mit der Darstellung einer Erosjagd aus der Villa Hadriana bei Tivoli.¹²⁵ Ähnlich sind die Fettfalten am Oberschenkel und die fülligen Körper, wobei sich Wangen, Bauch und Brüste wölben. Ein schönes Detail bilden die Korkenzieherlocken in der Frisur des Eros, die ein beliebtes Element in hadrianischer und antoninischer Zeit waren.¹²⁶ Stilistisch wichtig sind die Ausarbeitung der Augen und des Mundes. Die runden hervorstehenden Augen sind von hauchdünnen Lidern umrahmt und an dem linken Augenwinkel zieht sich das Oberlid bis weit in Richtung der Schläfe fort. Der kleine Mund mit schmalen Lippen, dessen Spalte nur durch eine gerade verlaufende Ritzung angegeben ist, verliert sich in der umliegenden Haut. Die gleiche Augen- und Mundbildung findet man bei Bildnissen der Sabina und anderen Porträts weiblicher Figuren aus den letzten Regierungsjahren des Hadrian.¹²⁷ Ebenfalls die Ausarbeitung der Haare bei der Aphrodite lassen eine späthadrianische Entstehung der Statue vermuten, so kann sie gut mit der Frisur eines Hypnoskopfes und eines Bildnis der Sabina verglichen werden.¹²⁸

Datierungsvorschlag: späthadrianisch.

¹²⁵ Fries mit Erosjagd in Rom, Musei Vaticani Inv. 2108 und 1605: Bol 2010, 266 Abb. 339a-c (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 348).

¹²⁶ Bol 2010, 243 (M. Söldner). Vergl. ein kleiner Erot in Madrid: Schröder 2004, 402-404 Nr. 188 mit Abb. S. 403.

¹²⁷ z. B. Porträt einer jungen Frau in München, Glyptothek Inv. 410: Bol 2010, 243f. 261 Abb. 329a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 345). Bildnisbüste einer Frau in Rom, Musei Vaticani Inv. 1621: Bol 2010, 241-243 Abb. 326 (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 344). Porträtkopf der Sabina in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 629: M. Wegner, *Hadrian. Das Römische Herrscherbild* 2,3 (Berlin 1956) 129 Taf. 45b. 47b. 48b (mit Angabe älterer Literatur); Fittschen – Zanker 1983, 11 Nr. 24. Porträtbüste der Sabina in Rom, Musei Capitolini Inv. 848: Fittschen – Zanker 1983, 12f. Nr. 12 Taf. 14. 15 (mit Angabe älterer Literatur). Mit den Porträts in München und Rom (Inv. 1621) sind auch die aufgeblasen wirkenden Wangen vergleichbar.

¹²⁸ Kopf des Hypnos in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124680: Bol 2010, 261f. Abb. 337a-c (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 347). Porträt der Sabina in Rom, Musei Capitolini Inv. 338: Fittschen – Zanker 1983, 10-12 Nr. 10 Taf. 12 (mit Angabe älterer Literatur).

Kopf in Budapest, Privatbesitz (Kat. K3)

Herkunft: Stammt angeblich aus Athen. Mehr ist von dem Kopf leider nicht bekannt.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, die Lippen und der größte Teil des Kinnes. Abgebrochen sind die im Nacken herabfallenden Haarsträhnen und die Enden der Haarschleife. Rote Farbreste haben sich in den Haaren erhalten.

Beschreibung: Das ovalförmige Gesicht wird in dem heutigen Zustand durch die, meiner Meinung nach, viel zu groß ergänzte Nase und die modern eingesetzten dicklichen Lippen dominiert. Antik sind jedoch die langgezogenen schmalen Augen, die leicht geöffnet sind. Sie werden von sehr dünnen Lidern umgeben, wobei die Tränenkarunkeln nicht ausgearbeitet sind. Das Oberlid ist schärfer vom Auge abgesetzt als das Unterlid, das wie ein hauchdünnes Blatt zierlich an dem Sehorgan angelegt ist und fließend in den Wangen übergeht. Die Augenbrauen, die die Augen nur ein wenig überschatten, ziehen sich diese in einer leichten gleichmäßigen Wölbung entlang und knicken sich zu den Schläfen um. Sie sind durch eine feine dünne Linie gestaltet. Das glatte und straff anliegende Inkarnat ist leblos modelliert. Die Wangen scheinen an der Vorderseite einen vollen und fleischigen Eindruck des Gesichtes zu ergeben, an der Seitenansicht zeichnen sie sich jedoch als ein undurchdringliches Plakat ab. Auffällig ist die große Fläche, die die Wangen an den Seiten einnehmen, sodass das Gesicht nach vorne geschoben erscheint und diese massenhafte Wirkung wird durch den breiten Hals gesteigert. Die Frisur ist in üblicher Weise zusammengebunden: die Locken werden zu einem Nackenknoten geführt, aus dem sich zwei große Büschel lösen und an der Vorderseite oder am Rücken herabfielen. Um den Kopf ist ein flaches Haarband gewunden. Oberhalb der Stirn haben sich etliche Haarsträhnen in zwei Kompartimenten zusammengefügt und bilden am Oberkopf eine Schleife, deren Größe noch an dem erhaltenen Mittelknoten abgelesen werden kann. An der Stirn formen sich an jeder Seite zwei Ringellöckchen. Die Strähnen, die die Stirn umrahmen, verfolgen ihren Verlauf in leicht wellender Weise, ohne einander zu überschneiden und es sind vor allem diese Strähnen, die am flachsten gebildet sind und wie ausgeschmiert wirken. Anders verhalten sich die Haarlocken an den Nebenseiten des Kopfes. An der linken Seite haben sie zwar an Volumen gewonnen, jedoch ist ihre platte Ausführung an der Oberfläche beibehalten, vor allem am Oberkopf. Sie erinnern an die Ausarbeitung der Locken des Münchner Kopfes (Kat. K12). Die dünnen Haarsträhnen formen sich nach hinten zu in größeren Lockenpartien zusammen, deren eingeritzte und gekerbte Binnengliederung sich darin verlieren und so eine plastisch aussehende Lockenmasse bilden, die jedoch nicht

die Flauschigkeit des Kopfes Kassel (Kat. K6) oder London (Kat. K9) erreicht hat. Sie verdecken zum Teil das Ohr und vor diesem löst sich eine dünne Haarsträhne aus der Frisur, die in diesem Bereich einen fast waagerechten, unorganisch wirkenden Verlauf verfolgt. Vereinfacht ist die Ausarbeitung des Nackenknotens. Wie bei den beiden Statuen in Paris (Kat. St 19 und St 22), sowie die in London (Kat. St 12), wölben sich die Locken unterhalb des Haarbandes stärker nach außen hin als die am Oberkopf flach anliegenden Strähnen. Der parallele Verlauf der Locken wird an der linken Seite des Kopfes, oberhalb des Ohres, aufgegeben, wobei die Locken nach oben umbiegen und einander vereinzelt überschneiden.

Datierung: Die Bildung der Augen mit ihrer länglichen Form und den hauchdünnen Lidern findet man häufig bei Bildnissen des Kaisers Hadrian und der Sabina, wie ebenfalls bei Privatporträts hadrianischer Zeit.¹²⁹ Das glatte und wenig belebte Inkarnat weist in die Richtung späthadrianischer Zeit, wobei sich zahlreiche Werke dieser Jahre, sowohl männliche und weibliche Porträts, als auch Idealskulptur, die diese Leblosigkeit beinhalten, zum Vergleich heranziehen lassen. Wie z. B. ein Porträtkopf des Antinoos mit ägyptischer Kopfbedeckung, der ebenfalls ähnlich breit ausladende und flach ausgeführte Wangenpartien zeigt.¹³⁰ Als letztes Vergleichsbeispiel dient ein hadrianischer Aphroditekopf aus Aquileia.¹³¹ In der gleichen Weise sind die Augen ausgearbeitet, die jedoch gegenüber dem Kopf in Budapest vereinfacht wiedergegeben sind, und auch die Haare zeigen Ähnlichkeiten in deren Gestaltung, vor allem die flach anliegenden Locken am Oberkopf und die größeren Lockenanordnungen oberhalb des Ohres.

Datierungsvorschlag: hadrianisch.

Kopf in Boston, Museum of Fine Arts (Kat. K2)

Herkunft: Der Kopf wurde in den Ruinen der nahe Rom gelegenen antiken Stadt Gabii gefunden. Im Jahre 1845 befand das Werk sich in dem Palazzo Valentini und wurde später,

¹²⁹ z. B. Mantelstatue des Hadrian in London, British Museum Inv.1861,1127.23: Bol 2010, 221f. Abb. 304a-c (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 340f.). Büste des Hadrian in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 172.224: Evers a. O. (Anm. 121) 166 Nr. 108 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf des Hadrian in Tunis, Musée National du Bardo Inv. C 1129: Evers a. O. (Anm. 121) 191f. Nr. 142 Abb. 20 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf einer Frau (Sabina?) in Tivoli, Villa Hadriana, Antiquarium Inv. 89008: Bol 2010, 227 Abb. 310a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 342). Bildnis der Sabina in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1489: F. Johansen – Nielsen a. O. (Anm. 98) 118f. Nr. 44 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf der Sabina in Rom, Musei Capitolini Inv. 338: s. Anm. 128.

¹³⁰ Bildnis des Antinoos in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 23: Bol 2010, 233f. 250 Abb. 315a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 343).

¹³¹ Kopf einer Aphrodite in Aquileia, Museo Archeologico Nazionale Inv. 468: V. S. M. Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia* (Roma 1972) 48 Nr. 136 Abb. 136; D-DAI-ROM-82.442; 82.443.

die genaue Jahresangabe ist unbekannt, durch Edward Perry Warren erworben, der es in 1899 an das Museum of Fine Arts in Boston verkaufte.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, Unterlippe und Kinns Spitze. Der Oberkopf war abgebrochen, ist aber wieder angesetzt und ist antik. Die Oberfläche ist in nachantiker Zeit leicht beschädigt worden. Die untere Hälfte des linken Ohres fehlt. Die linke Wange ist beschädigt, hier durchzieht eine vertikale Ritzung die Oberfläche. Die Locken an den Seiten des Kopfes sind stark verwittert. Der Kopf war früher mit einem Torso verbunden, der im gleichen Museum aufbewahrt wird (Kat. T3). Da aber die Zusammengehörigkeit nicht gesichert ist, ist der Kopf abgenommen worden.

Beschreibung: Das Gesicht hat eine länglich ovale Form. Diese weibliche Figur scheint uns ein liebliches Lächeln zu geben. Der kleine, leicht geöffnete Mund mit der schmalen Oberlippe, deren Verlauf kaum nachvollziehbar ist, bettet sich ein in einem leblos gestalteten und straff anliegenden Inkarnat. Keine Hebungen und Senkungen begegnen der Bewegung der Mundwinkel. Die Wangen präsentieren sich wie eine hart wirkende Steinmasse. Unter den nur schwach angegebenen Augenbrauen, bilden sich die schmalen, leicht geöffneten Augen, die von dicken Lidern umzogen werden. Das rechte Oberlid überschneidet das Unterlid nicht, sondern geht fließend in diesem über, wie es auch in dem inneren Augenwinkel der Fall ist. Ein flaches Band liegt in den Haaren, das sich an der linken Seite des Kopfes in diesen verschwindet und dessen Platzierung nicht länger mit der Anordnung der Locken übereinstimmt. Die Strähnen werden zu einem Nackenknoten am Hinterkopf geleitet und, im Gegensatz zu vielen anderen Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite, aus dem keine Haarsträhnen herabfallen (Vergl. Kat. K5), sondern lösen sich hier nur einige Löckchen aus der Frisur, die an der Hinterseite im Nacken liegen. Weitere solche Löckchen fallen vor die Ohren. Am Oberkopf sind etliche Locken zu einer Schleife konstruiert, deren Knoten sehr niedrig gehalten ist. Die Strähnen oberhalb der Stirn und in der Haarschleife sind durch kurze, schwach eingekerbte Linien gegliedert worden und haben eine flauschige und luftige Substanz. Sie werden von kurzen, breiten und flachen Einkerbungen durchzogen. Tiefe Ritzungen steigern den malerischen Effekt der Haare oberhalb der Stirn. Die Strähnen an den Seiten des Kopfes sind nicht so gut erhalten geblieben und sind durchaus weniger plastisch gestaltet.

Datierung: Die feste unbewegte Gesichtsfläche ist ein typisches Merkmal der späthadrianischen und antoninischen Zeit, wie es schon oft bemerkt worden ist und wie man z. B. bei einem Musenkopf antreffen kann, der die gleiche Augenbildung aufweist und ebenfalls in der Ausarbeitung der Ohren dem Kopf in Boston sehr nahe steht.¹³² Als Vergleichsbeispiel für die durch Kerben gegliederten Haarsträhnen bei dem Kopf Boston, kann ein Aphroditekopf in Dresden herangezogen werden.¹³³ Er sollte in späthadrianisch-frühantoninischer Zeit geschaffen worden sein. Diese Art der Lockengestaltung findet man auch bei dem Porträt der Sabina auf ihrem Consecratio-Relief,¹³⁴ das eine späthadrianische Datierung für den Kopf in Boston bestätigen kann.

Datierungsvorschlag: späthadrianisch.

Torso in Boston, Museum of Fine Arts (Kat. T3)

Herkunft: Wie der ebenfalls im gleichen Museum aufgestellte Kopf (Kat. K2), ist der Torso in den Ruinen der antiken Stadt Gabii ausgegraben worden. Ob beide Werke nah an einander oder vielleicht im gleichen Gebäudekomplex gefunden wurden, ist nicht bekannt. Trotzdem waren sie in einer Skulptur vereint, die im Jahre 1845 im Palazzo Valentini in Rom aufgestellt wurde. Nachdem sie durch Edward Perry Warren erworben war hat er die Statue in 1899 an dem Museum in Boston verkauft.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, der rechte Arm mit Schulter, der linke Arm ab der Mitte des Oberarmes, das rechte Bein von der Mitte des Oberschenkels an und das linke Bein unterhalb des Knies. Alle Ergänzungen sind abgenommen worden, inklusive dem antiken Kopf, dessen Zusammengehörigkeit nicht gesichert war. Die Löcher, die für die modernen Anfügungen in dem Torso herausgearbeitet werden mussten, sowie kleine Beschädigungen am Leib, sind nachher mit Pflaster aufgefüllt worden.

¹³² Kopf einer Muse in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 189: Knoll u. a. 2011, 359-362 Nr. 60 Abb. 60,1-4 (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 359). s. für die gleiche Augenbildung auch die Gewandstatue der Vibia Sabina in Istanbul, Archäologisches Museum Inv. 375: G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I* (Istanbul 1912) 347f. Nr. 137; Abb. Arachne Nr. 7767: < [http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=0&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=Istanbul%20sabina](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=0&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=Istanbul%20sabina) > (11.12.2017).

¹³³ Kopf der Aphrodite in Dresden, Staatliche Museen Inv. Hm 299: Knoll u. a. 2011, 433-435 Nr. 86 Abb. 86,1-4 (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur).

¹³⁴ Das Consecratio Relief der Sabina in Rom, Musei Capitolini Inv. M.C. 1213: Bol 2010, 224. 246f. Abb. 332a-b (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 345f.).

Beschreibung: Der erhaltene linke Oberschenkel zeigt, dass die nackte weibliche Gestalt einst ihr Gewicht zu dieser Seite hin verlegt hatte. Das rechte Bein schiebt sich nach vorne und war angewinkelt. Der Oberkörper ist etwas vorgeneigt, wobei der Rücken in einer gleichmäßigen Wölbung gehalten wird. Die Stellung der Arme war möglicherweise in der üblichen Position vorzustellen, da aber Puntelli der Finger am Körper fehlen, kann diese Bewegung nicht zweifelsfrei angenommen werden. Besonders schön ist die Ausarbeitung des Inkarnats, das durch weiche Bewegungen der Haut und voll gestaltete Glieder gekennzeichnet worden ist. Vor allem die Modellierung des Bauches, wobei sich der Rippenbogen schwach abzeichnet, sowie die Leistenlinie und die Falten, die sich rundum den Nabel bilden. Am deutlichsten ins Bild tritt die Falte oberhalb des Nabels, die durch das Vorbeugen entsteht. Die Scham ist nur klein wiedergegeben und zeigt an den oberen Enden eine Doppelfalte. Unbestimmt wirkt das Inkarnat dagegen an den beiden Seitenansichten des Torsos, das nur durch leichte Vertiefungen an den Glutäen und oberhalb der Hüften belebt ist. Auch die Rückseite ist nicht vernachlässigt worden. Sie weist die gleichen schwachen Erhebungen der Schulterblätter auf, wie es der Fall ist beim Rippenbogen. Das Rückgrat hat sich sanft an dieser Seite eingebettet und setzt einen kontinuierlichen Verlauf bis zum voll gestalteten Gesäß fort. An der rhombusartigen Vertiefung oberhalb dieses Körperteils, bildet sich an jeder Seite ein Grübchen. Die runden und vollen Brüste sind nicht besonders groß wiedergegeben. An der linken Seite, zwischen Achsel und Armansatz, ist das leicht gewölbte Fettpölsterchen zu betrachten. Die linke herabfallende Schulter ist durch eine zarte Hebung herausgearbeitet. Am linken Oberschenkel haben sich die Reste eines Delphinenschwanzes erhalten.

Datierung: Das große Gesäß, die vollen Brüste, sowie die Ausführung des Inkarnats, lässt den Torso im 2. Jh. n. Chr. datieren. Die Artikulierung der Bauchpartie erinnert auf den ersten Blick an die der Statue in Kopenhagen (Kat. St 8) und des Torsos in den Vatikanischen Museen (Kat. T19). Diese sind aber durch eine straffer anliegende Haut, fleischigere Formen und eine schärfere Angabe der Falten gekennzeichnet. Der Bostoner Torso findet eher seinen Platz zwischen den hadrianisch datierten Nachbildungen. Vor allem die Statue in Paris (Kat. St 19) steht diesem sehr nahe, mit ihren vollen geformten Gliedern und ihrer breit wirkenden Rückseite, wobei die ausgeprägten Hautfalten bei den Hüften, wie wir z. B. bei der Skulptur in London (Kat. St 12) bemerkt haben und bei der noch später zu besprechenden Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) noch sehen werden, nicht in Erscheinung treten. In der Ausarbeitung der Brüste und die der Fettpölsterchen, steht der Torso jedoch den beiden Statuen in London (Kat. St 12) und Paris (Kat. St 22) näher, die dann aber wieder an den

Seitenansichten breitere Formen aufweisen, wobei das Bostoner Stück der schmalen Proportionierung des Exemplars im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) gleicht. Bemerkenswert ist das durchgezogene Rückgrat, das sich bei den Nachbildungen erst in späthadrianischer Zeit nachweisen lässt, sowie der schwach in der Haut durchgedrückte Rippenbogen, der in gleicher Weise bei dem Werk im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) wiedergegeben ist. In der frühantoninischen Zeit wird der Körper durch runde unbestimmte Formen dominiert (Vergl. Kat. St 14 und St 18), die bei dem Bostoner Torso noch nicht vorhanden sind. Er gehört daher wahrscheinlich in die hadrianische Epoche, ist vielleicht sogar in den letzten Regierungsjahren dieses Kaisers einzureihen.

Datierungsvorschlag: (spät)hadrianisch.

1.1.5. Späthadrianisch-Frühantoninisch

Statue in Rom, Kapitolinisches Museum (Kat. St 29)

Herkunft: Die berühmte Statue wurde in der Nähe der Kirche S. Vitale entdeckt, gelegen zwischen den Hügeln Quirinal und Viminal in Rom, in dem Garten, der seinerzeit der Familie Stazi gehörte.¹³⁵ Umstritten ist ihr Fundkontext: entweder war sie vermauert worden, um die Göttin vor der kirchlichen Gewalt des Mittelalters zu schützen, wie Rushforth konkludiert anhand eines aus dem 12. Jh. stammenden Textes des Magister Gregorius,¹³⁶ oder sie befand sich, zusammen mit anderen antiken Skulpturen, in den Resten eines antiken Privatbads, nämlich das „lavacrum Agrippinae“. Dieser letzter Fundstätte ist durch Pietro Santi Bartoli überliefert, der um 1700 verstorben ist und uns die ältesten sicher mit der Statue im Kapitolinischen Museum zu identifizierenden Notizen liefert.¹³⁷ Auf jeden Fall wurde sie gefunden unter Papst Clemens X. (1670-1676), wie Bartoli berichtet. Die Statue blieb zuerst

¹³⁵ E. Q. Visconti, *Opere varie italiane e francesi* 4 (Milano 1831) 414 Nr. 253; Bernoulli 1873, 123; Jones 1912, 183 Nr. 1; Helbig 1966, 128 (H. von Steuben); Lullies 1979, 122; F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique* (New Haven 1981) 318 Nr. 84; LIMC II (1984) 52 Nr. 409 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Havelock 1995, 74; Knoll u. a. 2011, 254.

¹³⁶ In dem Text des Magister Gregorius, der „*De Mirabilibus Urbis Romae*“ geschrieben hat, ein Führer durch die Stadt Rom aus dem 12. Jh., spricht er von einer Venusstatue: *De Mirabilibus Urbis Romae* 12. Rushforth versucht diese in Verbindung zu bringen mit der Statue im Kapitolinischen Museum, s. G. McN. Rushforth, *Magister Gregorius De Mirabilibus Urbis Romae. A New Description in the Twelfth Century*, *JRS* 9, 1919, 24-26. Der genaue Ort, wo Gregorius diese Statue bewundert hatte, wird nicht genannt. Der einzige Hinweis, der gegeben wird, ist die Erwähnung der sich in der Nähe befindlichen marmornen Pferde. Rushforth sieht in diesen die Pferde der Dioskuroi, die auf dem Quirinal gestanden haben sollten. Er vermutet weiterhin, dass die Aphrodite in der spätantiken Zeit vor der Gewalt der Christen versteckt wurde, erneut entdeckt im 12. Jh. und dann wieder vermauert, um sie vor die Kirche zu schützen. Schließlich fand man sie in dem Garten der Stazifamilie. Obwohl die Theorie von Rushforth sehr verlockend ist, kann sie nicht mit Sicherheit nachverfolgt werden, weil der Text des Gregorius zu wenig detailliert ist.

¹³⁷ Pietro Santi Bartoli, *Memorie* 27, s. auch Haskell – Penny a. O. (Anm. 135) 318 Nr. 84.

im Besitz der Familie Stazi bis der Papst Benedikt XIV. sie in 1752¹³⁸ kaufte und dem Kapitolinischen Museum schenkte. Dort hatte man sie in der Stanza degli Imperatori aufgestellt.¹³⁹ In 1797 wurde die Göttin nach Paris gebracht, wegen des Vertrags von Tolentino.¹⁴⁰ Nach dem Fall von Napoleon in 1815 wurde sie dem Kapitolinischen Museum wieder zurückgegeben, wo sie im Jahre 1816 zurückkehrte und man die Göttin in der Stanza del Gladiatore positionierte.¹⁴¹ Zwischen 1830 und 1834 ist dann schließlich das Gabinetto della Venere eingerichtet worden¹⁴², wo sich das Stück heutzutage noch immer besichtigen lässt.

Erhaltungszustand: Die Statue ist durch einen hervorragenden Erhaltungszustand gekennzeichnet, der ein wichtiger Grund für ihre berühmte Stellung gewesen ist. Sie hebt sich infolgedessen von den anderen Kopien und Wiederholungen der Kapitolinischen Aphrodite ab. Auf diesem Weg ist sie zu dem namensgebenden Exemplar des Typus geworden. Ergänzt sind nur die Nase, die Finger der rechten Hand, das rechte Handgelenk, Daumen und Zeigefinger der linken Hand, Flicker am linken Oberschenkel und im Gewand.

Beschreibung: Die unbekleidete Göttin, deren Arme den Körper umschlingen und durch schlanke Formen gekennzeichnet ist, präsentiert sich uns in einem rechteckigen Aufbau. Sie scheint auf den ersten Blick eine standhafte Haltung angenommen zu haben und die besonders bewirkt wird durch die bis zum oberen Teil des linken Oberschenkels reichende Stütze. Diese ist ein hohes Gefäß, eine Loutrophoros, dessen Bauch mit zungenartigen Motiven eingraviert worden ist und auf dem ein kunstvoll arrangiertes und luxuriös gestaltetes Fransengewand liegt. Bei einer genaueren Betrachtung wird die labile Stellung der Statue erkennbar. Das volle Gewicht ruht auf dem linken Bein, das entspannte rechte Bein presst sich bis zu der Mitte der Unterschenkel eng an diesem zusammen. Der flach am Boden aufgesetzte linke Fuß ist frontal wiedergegeben und der Rechte ist nur ein wenig nach hinten platziert und erhoben, sodass er von der rechten Seite her fast parallel neben dem linken Fuß

¹³⁸ Jones 1912, 183 Nr. 1; Haskell – Penny a. O. (Anm. 135) 318 Nr. 84. Laut Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben) und Lullies 1979, 122 sollte dies im Jahre 1750 geschehen sein.

¹³⁹ Jones 1912, 183 Nr. 1; Haskell – Penny a. O. (Anm. 135) 318 Nr. 84; Havelock 1995, 74; Knoll u. a. 2011, 154.

¹⁴⁰ Um den Verlust zu decken hat man als Ersatz die im Campo Iemini gefundene Statue, die sich heutzutage im British Museum befindet (Kat. St 12), im Kapitolinischen Museum aufstellen wollen. Sie war damals noch Besitz des Prinzen Augustus, der hat sie aber seinem Bruder, dem zukünftigen König George IV. versprochen. So wurde sie im Jahre 1800 in dessen Sammlung aufgenommen: A. Wilton – I. Bignamini, *Grand Tour* (Milano 1997) 278f.

¹⁴¹ Jones 1912, 183 Nr. 1; Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben); Haskell – Penny a. O. (Anm. 135) 318 Nr. 84; Havelock 1995, 74.

¹⁴² Jones 1912, 183 Nr. 1; Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben).

erscheint und nur die Zehen und vorderen Fußballen berühren die antike Plinthe. Das sehr verengte Standmotiv gibt den Eindruck einer unangenehmen Haltung der Göttin, die sie um irgendwelchen Grund eingenommen haben musste. Auch bei ihr ist die verlängerte Proportion der Oberschenkel wahrzunehmen, die durch einen tiefen Bohrgang von einander getrennt sind. Die Oberarme liegen nah am Körper, die Unterarme dagegen haben sich von diesem ein wenig entfernt und wölben sich in fließenden Formen um den Körper herum. Diese Bewegung wird in sinnlicher Weise gesteigert durch die vorgebeugte Haltung, die, wie bei der erwähnten Statue in Paris (Kat. St 19), ebenfalls von vorne gesehen werden kann, und die Torsion des Oberkörpers, der sich leicht zu der linken Seite dreht, in der Richtung, in der sich der Blick der Göttin hinwendet. Die linke Hand wird vor die Scham gehalten, die Spitzen der antik erhaltenen Finger betasten den rechten Oberschenkel und ein unterliegender Kontaktpunkt des abgebrochenen Zeigefingers beweist seine ebenso in diesem Bereich anliegende Stelle. Der Daumen lag dagegen ein wenig weiter von der Haut entfernt. Die rechte Hand führt zu der linken Brust, bedeckt diese aber nicht. Die kreisrunden, großen und voll gestalteten Brüste gleichen denen der vorher behandelten Statue in Paris (Kat. St 19). Zwischen Achsel und Armansatz bilden sich kleine Fettpölsterchen, die sich nach oben hin wölben. Die Schultern heben sich ein wenig hervor. Die rechte Schulterlinie zeigt in ihrer Kontur eine gleichmäßig leicht abfallende Wölbung, die das Vorneigen des Oberkörpers und die Zusammenschiebung der Schulterpartien bewirkt, die linke Schulterlinie dagegen fällt in entspannter Weise schräg herab. Wenn wir uns der Ausarbeitung vom Körper und Inkarnat widmen, fällt die besonders weiche Ausführung des Fleisches, die schlanken, grazilen und runden Formen der Glieder, die durch Schwere durchhängenden Haut- und Fettschichten und die detailfreudige und wirklichkeitsnahe Gestaltung auf, die, wie manche Autoren behaupten, nicht ohne ein lebendes Modell geschaffen sein konnte.¹⁴³ Es sind diese Merkmale, die eine bevorzugte Stellung der Statue im Kapitolinischen Museum über die anderen Kopien und Wiederholungen veranlasst haben. Zumeist wird der „herrliche Rücken“ gerühmt, wie Bernoulli dies beschreibt.¹⁴⁴ Wenn man die Statue umrunden wird, versteht man die Bewunderung der Autoren für dieses Werk, das den sinnlichen Reiz bei jemandem erwecken kann, eine wahre Lust für die Augen. Knapp unterhalb der Brüste zeichnet sich der Rippenbogen ein wenig in der Hautoberfläche ab. Der Bauch wölbt sich nach vorne, in dem der dreieckig gestaltete Nabel sich organisch eingebettet hat. Die Falte oberhalb des Nabels, die durch die Krümmung des Rückens entsteht, und die Leistenlinie mit den zwei darunter, von der Scham ausgehenden Faltenlinien sind an der Vorderseite angegeben. An der rechten

¹⁴³ Sieveking 1908, 7; Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben); Fuchs 1969, 239.

¹⁴⁴ Bernoulli 1873, 223. s. auch H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*³ (München 1922) 111.

Seite, wo besonders die schlanken Formen der Figur auffallen, wird die schöne Gestaltung der Haut an dem Oberschenkel deutlich, die durch leichte Hebungen und Senkungen des Fleisches eine lebhaftere Wirkung bekommt. Verschiedene Hautfalten führen zu dem Rücken und Gesäß hin, in denen sie sich noch tief hinein fortsetzen. Die Statue war sicherlich nicht geschaffen worden, um in einer Nische zu stehen, wie die schöne Ausarbeitung der Rückseite beweist. Durch die plastische Ausführung des Inkarnats ist man geneigt einen Finger in das sanft wirkende Fleisch einzudrücken. Wie bei der Statue in Paris (Kat. St 19) treten die Schulterblätter heraus und besonders schön ist die rhombusartige Vertiefung oberhalb des Gesäßes, an deren Seiten zwei kleine Grübchen angegeben sind.

Die sorgfältige und naturnahe Ausführung des Körpers steht dem nach links gedrehten und leicht gesenkten Kopf der Statue gegenüber, der eine völlig andere Wirkung hervorhebt, sodass die Vermutung geäußert wurde, dass zwei verschiedene Kopisten dieses Werk geschaffen hätten.¹⁴⁵ Der Kopf sitzt ungebrochen auf dem Körper und gehört also sicherlich zu diesem. Der Mund ist klein mit schmaler Ober- und voll gestalteter Unterlippe, die durch eine tief gebohrte Spalte von einander getrennt sind. Obwohl er uns ein kleines Lächeln gibt, ist der Mund in dem oval geformten Gesicht nur als ein leblos wirkender Ausdruck zu betrachten, wobei das glatte und unbewegte Inkarnat dies nochmals verstärkt. Die Gesichtszüge sind hart und tragen nicht zu der zarten und veristischen Ausführung des Körpers bei. Sie erinnern uns an die ebenfalls unbewegte Gesichtsoberfläche des Kopfes in Boston (Kat. K2). Die kleinen zusammengekniffenen Augen werden durch bandartige anliegende Lider umrahmt, die sich scharf vom Augapfel absetzen. Darüber wölben sich die kantigen Augenbrauen, die sich gleichmäßig um die Sehorgane runden. An der hohen dreieckigen glatten Stirn ist an jeder Seite ein Ringellöckchen wiedergegeben. Die Haare, die die Stirn umrahmen, laufen nicht organisch in dieser aus, sondern sind in einer nachvollziehbaren Linie eingereiht, die bis zu den Ohren verfolgt werden kann. Die durch ein Haarband umzogene Frisur zeigt am Hinterkopf einen Nackenknoten, in dem die meisten Strähnen vereint worden sind und aus dem zwei große Büschel am Rücken herabfallen. Einige Locken sind am Oberkopf zu einer großen Schleife zusammengebunden. Die Ohren sind nur teilweise verdeckt. Vor diese hat sich an jeder Seite ein Löckchen aus der Frisur gelöst und hinter dem rechten Ohr fallen jeweils zwei im Nacken herab. Die Linearität der parallel angelegten Strähnen, wie wir es z. B. bei den hadrianisch datierten Statuen in London

¹⁴⁵ Felletti Maj 1951, 48. Anders Sieveking 1908, 6f., der glaubt, dass Kopf und Körper in unterschiedlicher Weise umstilisiert sind. Der Körper ist nach einem lebenden Modell gestaltet, der Kopf sollte dagegen das eigene Schönheitsideal des Kopisten vertreten haben. s. auch S. Ferri, *Le Afroditi B e C di Cirene*, *NotArch* 4, 1927, 73.

und Paris gesehen haben (Kat. St 12 und St 22), ist bei der im Kapitolinischen Museum befindlichen Nachbildung noch deutlich zu spüren, löst sich jedoch in dem Bereich oberhalb der Ohren, wo die Locken nach oben umbiegen, bzw. in einer starken wellenden Bewegung die anderen überschneidet. In der Modellierung der Locken, gleicht sie der Skulptur in Paris (Kat. St 19). Trotzdem sind die Locken bei der Statue in Rom sehr viel gröber und weniger plastisch gestaltet. Tiefe Bohrkanäle durchziehen die Haare unterhalb des Bandes und an der Schleife, sodass sie eine stark malerische Wirkung ergeben. Die Locken sind durch langgezogene und sichelförmige Kerben untergliedert. Die Strähnen am Oberkopf, die eher kursorisch ausgeführt sind, zeigen durch ihre flache Anlegung schön die Rundung des Kopfes. Die voluminöse Haare geben den Eindruck einer undurchdringlichen Masse.

Datierung: Das unbewegte Inkarnat des Kopfes mit dem starren Gesichtsausdruck und den durch tiefe Bohrungen aufgelösten Haaren setzen die Statue im 2. Jh. n. Chr. Mit dem schon erwähnten Hypnoskopf in Rom aus späthadrianischer Zeit,¹⁴⁶ stimmt sie überein in der Arbeitsweise der Bohrungen, die als tiefe und breite Kanäle die Haare durchziehen und in ihrer Länge in spielerischer Art abwechseln, wobei der Oberkopf unberührt bleibt. Die Strähnen sind jedoch bei der Aphrodite robuster gestaltet. Die Form der Augen erinnern an Bildnisse des Kaisers Hadrian und der Sabina. Die Gestaltung der Augenlider findet man besonders bei Werken späthadrianischer Zeit, aber ebenso noch in den ersten Regierungsjahren des Antoninus Pius.¹⁴⁷ Ein sehr schönes Beispiel ist der Berliner Hermaphrodit,¹⁴⁸ der, neben der gleichen Augenbildung, ebenfalls dicke und wenig stofflich gestaltete Locken, die durch feinen Linien untergliedert sind, aufweist. Die Modellierung der Locken stehen einem Relief und einer Statue sehr nahe, die aus der frühantoninischen Zeit stammen.¹⁴⁹

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

¹⁴⁶ Kopf des Hypnos in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124680: s. Anm. 128.

¹⁴⁷ s. z. B. die Statue eines Silen in Tivoli, aus der Villa Hadriana, Antiquarium Inv. 2249: Bol 2010, 264. 267 Abb. 338g-h (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 347). Porträt eines jungen Mannes in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 407: Hüneke 2009, 299 Nr. 180 mit Abb. (A. Dostert) (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁴⁸ Statue eines Hermaphrodits in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 193: Stemmer 2001, 154-157 Nr. K 15 mit Abb. (M. Kühn); S. Oehmke, *Das Weib im Manne. Hermaphroditos in der griechisch-römischen Antike* (Berlin 2004) 77-80 Nr. 7 mit Abb.; A. Scholl – G. Platz-Horster (Hrsg.), *Die Antikensammlung. Altes Museum. Pergamonmuseum* (Berlin 2007) 183 Nr. 107 mit Abb. (K. Dahmen) (mit Angabe weiterer Literatur).

¹⁴⁹ Ein Relief mit der Personifikation der Provinz Phrygia, das Teil des Tempels des divinisierten Hadrian war, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6763: M. Sapelli, *Provinciae fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio* (Milano 1999) 36-39 Nr. 5 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Das abgeschlagene Gorgonenhaupt in der rechten Hand einer Perseusstatue in Ostia, Museo Ostiense Inv. 9: Zanker, 1974, 106 Nr. 9 Taf. 79,1. 3-5; 82,4 (mit Angabe älterer Literatur).

Porträtstatue in Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Kat. St 18)

Herkunft: Die Statue stammt aus der Farnesischen Sammlung und war in dem Palazzo Farnese in Rom aufgestellt. Im 18. Jh. wurde die Sammlung nach Neapel überbracht, inklusive dieser Nachbildung der Kapitolinischen Aphrodite.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Fragment der rechten Augenbraue, der rechte Arm beginnend von Ansatz, der ganze linke Arm mit einem Teil der Schulter und der größte Teil der linken Brust.

Beschreibung: Die Beine der unbedeckten weiblichen Figur neigen zu ihrer linken Seite und scheinen stark sich gegen die hier befindliche Stütze anzulehnen. Letzte zeigt ein hohes schlankes Gefäß, dessen Körper nicht dekoriert ist und auf dem sich ein Fransengewand häuft, das an der Hinterseite auf dem Boden herabfällt. Der linke Fuß steht fest auf dem Untergrund und wendet sich dem Betrachter frontal zu. Das rechte entspannte Bein ist angewinkelt und presst sich bis zu der Mitte der Unterschenkel an das linke Bein. Der rechte Fuß ist nach hinten gesetzt und abgehoben, sodass nur einige Zehen und die vorderen Fußballen die Plinthe berühren. Die Füße befinden sich in einer noch enger an einander gehaltenen Stellung als es bei der Statue im Kapitolinischen Museum der Fall war (Kat. St 29). Der Oberkörper beugt sich leicht nach vorne, wobei die Rückenlinie in einer kontinuierlichen Wölbung gestaltet ist. Wie bei den Skulpturen im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) und im Louvre (Kat. St 19) kann diese Neigung schon an der Vorderseite wahrgenommen werden. Die rechte Brust ist rund, voll und groß wiedergegeben und eine schmale flache Spalte lässt einen kleinen Durchgang zwischen beiden Brüsten frei. Zwischen Achsel und dem nicht mehr vorhandenen rechten Arm bildet sich ein Fettpölsterchen, das sich nach oben wölbt und eine tiefe Bohrspalte trennt es vom Armansatz. Eine schöne Hebung in der Hautoberfläche lässt die rechte herabfallende Schulter hervortreten. Gegenüber dem Exemplar im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29), kennzeichnet sich die Porträtstatue in Neapel durch vollere, fast mollig wirkende und festere Formen. Obwohl sie ebenfalls eine weiche Ausführung des Inkarnats aufweist, hat sich diese jedoch reduziert. Die Haut liegt straffer am Körper, was zur Folge hat, dass auch die Hautfalten weniger sichtbar werden und nur noch an dem Fettpölsterchen, oberhalb des Nabels und an den Hüften sporadisch zu erkennen sind. Die Scham ist tief eingeritzt worden. Von dem dreieckigen Nabel ziehen sich aus allen drei Ecken grafisch angegebene Faltenlinien in der umliegenden Haut durch. Im Gegensatz zu der schönen und qualitativ ausgeführten Vorderseite, ist die Rückseite

schlichter ausgearbeitet, wobei das Rückgrat sich wie eine sanfte breite Furche einbettet und in der rhombusartige Vertiefung oberhalb des Gesäßes endet, die an jeder Seite ein vertieftes Grübchen aufweist. Die vollen und fest gestalteten Glutäen sind durch eine tiefe und breite Bohrspalte voneinander separiert.

Der ein wenig nach links gedrehte Kopf ist etwas gesenkt. Das kleine Gesicht weist porträthafte Züge auf. Der kleine geschlossene Mund mit den dünnen Lippen und scharf eingekerbten Mundwinkeln, die schlaf hängenden Wangen, die Nasolabialfalten und die Falten, die von den inneren Augenwinkeln ausgehen, sind Merkmale einer älteren Dame. Diese Frau, die sich eindeutig in einem fortgeschrittenen Altersstadium befindet, bildet eine kontrastreiche Erscheinung mit dem jungen, aber schon gereiften Körper. Die Pupillen sind gebohrt und die Iris ist eingeritzt. Die Augen sind von breiten bandartigen Lidern umzogen, die einen schläfrigen Gesichtsausdruck evozieren. Darüber wölben sich die hochgezogenen Augenbrauen. Langgezogene, parallel angelegte Reihen von in sich gedrehten Löckchen rahmen in wellenden Linien die niedrige Stirn. Darüber türmt sich ein aus Zöpfen kreierte Haarnest, an dessen Rückseite sich die Enden der Zöpfe in einen Knoten geschlungen haben. Wie bei anderen Köpfen der Kapitolinischen Aphrodite löst sich vor dem rechten Ohr ein Löckchen aus der Frisur.

Datierung: In den Werken von Clarac, Gerhard und Panofka¹⁵⁰ wurde die ältere Dame als Marciana, die Schwester des Kaisers Trajan, oder ihre Tochter Matidia erkannt. Schon Bernoulli hat diese Identifizierung in Frage gestellt¹⁵¹ und Porträts dieser beiden Frauen, sowie ihre Darstellungen auf Münzen lassen sich nicht mit dem Bildnis in Neapel vereinbaren.¹⁵² Frisurtypologisch ist das um den Kopf gewundene Haarnest zum ersten Mal in hadrianischer Zeit belegt worden.¹⁵³ Die Stirnhaargestaltung steht den Werken aus den 30er

¹⁵⁰ F. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique du Louvre et de toutes ses parties de statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques: tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe accomp. d'une iconographie Egyptienne, Grecque et Romaine et terminé par l'iconographie Française du Louvre et des Tuileries 4* (Paris 1836/37) 105 Nr. 1371; E. Gerhard – T. Panofka, *Neapel's antike Bildwerke* (Stuttgart 1828) 45 Nr. 138.

¹⁵¹ Bernoulli 1873, 227 Nr. 5. s. auch Bieber a. O. (Anm. 80) 66. Trotzdem sind die Interpretationen von Clarac, Gerhard und Panofka in den Werken von A. Ruesch (Hrsg.), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (Napoli 1908) 249 Nr. 1030 und R. West, *Römische Porträt-Plastik 2* (München 1941) 81 Nr. 8 übernommen worden.

¹⁵² C. Capaldi – S. Pafumi – C. Gasparri (Hrsg.), *Le Sculture Farnese 1. Le Sculture ideali* (Napoli 2009), 81 Nr. 35 (S. Pafumi).

¹⁵³ s. Porträtkopf der Sabina in Malmö, Museum Inv. MM 54212: Bol 2010, 162. 224-226. 241 Abb. 306a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 341). Bildnis der Sabina in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 774: Bol 2010, 162. 225f. Abb. 307a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 341). Porträtbüste einer Frau in Rom, Musei Capitolini Inv. 181: Bol 2010, 241. 291 Abb. 325a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer

Jahren des 2. Jhs.,¹⁵⁴ sowie ein Frauenbildnis aus der frühantoninischen Zeit besonders nahe.¹⁵⁵

Die Augenbildung mit der Angabe der Pupille und Iris und die hochgezogenen Augenbrauen erinnern uns an den Porträt der Faustina maior und daher kann die Statue in Neapel in späthadrianisch-frühantoninische Zeit gesetzt werden.¹⁵⁶

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

Statue in Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Kat. St 15)

Herkunft: Die Statue stammt aus der Farnesischen Sammlung. Sie ist zum ersten Mal sicher erwähnt in einem Inventar aus dem Jahre 1644 und war in dem Palazzo Farnese in Rom aufgestellt. Angaben zu ihrem Fundort sind aber unbekannt. Am Ende des 18. Jhs. wurde die Kollektion nach Neapel überführt.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind der Kopf mit Hals, die herabfallenden Haarsträhnen auf der linken Schulter, der rechte Unterarm mit Ellbogen, die linke Hand mit der Hälfte des Unterarmes, das linke Fußgelenk, das rechte Fußgelenk mit einem Teil des Fußes, die drei äußersten Zehen des rechten und die große Zehe des linken Fußes, Flecken an der Hinterseite des rechten und an der Seite des linken Oberschenkels, Teile der Plinthe und des Gewandes. Der rechte Oberschenkel war zweimal gebrochen. An der linken Brust ist ein Kontaktpunkt einer der Finger der rechten Hand erhalten.

Beschreibung: Die unbekleidete Figur steht auf dem linken Bein, das Rechte ist leicht angewinkelt. Der linke Fuß hat sich etwas nach links gedreht, der Rechte dagegen ist ein wenig nach hinten gesetzt und erhoben, sodass einige Zehen mit der Plinthe in Kontakt treten. Das labile Standmotiv wird durch die bis zur Mitte der Unterschenkel zusammengepressten Beine und die verengte Stellung der Füße vor Augen geführt. Die Oberschenkel weisen eine verlängerte Proportion auf. Die weibliche Person scheint sich stark gegen die Stütze anzulehnen, die in der Form eines Gefäßes mit einem eingravierten Zungenmotiv gestaltet ist.

Literatur S. 344). Weiblicher Porträtkopf in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 1340: Hüneke 2009, 312f. Nr. 193 mit Abb. (A. Dostert) (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁵⁴ z. B. Weibliche Porträtbüste in Rom, Musei Vaticani Inv. 1621: Bol 2010, 241-243 Abb. 326 (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 344). Bildnisbüste der Sozusa in Chatsworth House Inv. A 49: Bol 2010, 241-243. 291 Abb. 327 (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 345). Porträt einer jungen Frau in München, Glyptothek Inv. 410: s. Anm. 127.

¹⁵⁵ Porträt einer Frau in Rom, Villa Doria Pamphili: H. Jucker, Bildnisbüste einer Vestalin, *RM* 68, 1961, 104 Nr. 6 Taf. 40,3; R. Calza (Hrsg.), *Antichità di Villa Doria Pamphili* (Roma 1977) 284 Nr. 351 Taf. 190.

¹⁵⁶ Als besonders gutes Vergleichsbeispiel für die Gestaltung der Augen dient eine weibliche Porträtbüste aus der frühantoninischen Zeit in Rom, Musei Capitolini Inv. 677: Fittschen – Zanker 1983, 72-74 Nr. 96 Taf. 120. 121 (mit Angabe älterer Literatur). Ähnlich ist ebenfalls der kleine Mund mit der über die Unterlippe hervorwölbenden Oberlippe.

Darüber ist ein Gewand geworfen, das an der Hinterseite bis an dem Boden herabfällt. Beide Oberarme liegen sehr nah am Körper und unterstreichen die geschlossene Haltung der Figur. Der entspannte linke Arm wird zum Schoß geführt. An der linken Brust ist eine Kontaktstelle einer der Finger der rechten Hand erhalten, sodass sie der für die Kapitolinische Aphrodite üblichen Armhaltung folgt. Die Vorbeugung des Oberkörpers lässt sich besonders an den Seitenansichten und an der Rückseite betrachten. Diese Bewegung hat zur Folge, dass eine Hautfalte sich oberhalb des Nabels bildet, die sich über die ganze Breite des Bauches durchzieht. Nicht nur durch die schützende Bewegung der rechten Hand, sondern auch die durch Schattenwirkung hervortretenden Brüste führen den Blick zu diesen besonders vollen und groß gestalteten Körperteilen hin. Oberhalb dieser formen sich nach oben gleichmäßig gewölbte und gebohrte Fettpölsterchen. Die Glieder sind rund, fleischig und mollig gestaltet. Die volleren Formen des Inkarnats setzen sich ebenfalls im Bauch und an den Hüften fort. Bei Letzten stauen sich dicke Hautschichten, deren weiche Ausarbeitung vor allem an der Rückseite betont wird. Die Modellierung der Leistenlinie und die Angabe der Falte neben dem sanft eingebetteten Nabels, aus dem sich weitere Fältchen in dem Bauch hindurchziehen, sind nur schwach angegeben, sowie die wenig durch leichte Hebungen im Inkarnat hervortretenden Schultern. Die Haut an den Seiten der Figur wirkt dagegen unbestimmt. Am Rücken lassen sich mit Mühe einige Falten am Oberkörper wahrnehmen, die die sinnliche Weichheit des Körpers steigern. Das Rückgrat zieht sich in einer ununterbrochenen Linie bis zum Gesäß hin und oberhalb dieses formt sich eine rhombusartige Vertiefung mit zwei Grübchen. Die runden, ein wenig nach unten hindurchhängenden Glutäen sind von einander durch eine tiefe gebohrte Spalte getrennt worden.

Datierung: Der Statue in Neapel stehen besonders das Werk im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) und eine Porträtstatue (Kat. St 18), die sich ebenfalls in Neapel befindet, sehr nahe. Mit Letzter sind die gebohrten Fettpölsterchen, die Ausarbeitung des Inkarnats, die groß gestalteten Brüste, die durchziehenden Falten des Nabels, sowie die Modellierung des Bauches gut zu vergleichen. Die rundlichen Formen des Körpers sind bei der Porträtstatue dagegen noch voller gebildet. Die weiche Ausführung der Haut, sowie die Hüftfalten und der schmaler wirkende Rücken nähern sich eher der Statue in Rom (Kat. St 29), obwohl die veristische Tendenz bei letzter noch weiter getrieben worden ist. Die Nachbildung in Neapel steht daher zwischen beiden Werken und kann aufgrund dessen in der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit datiert werden.

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

Torso in Neapel, Museo Archeologico Nazionale (Kat. T14)

Herkunft: Der Torso stammt aus der Farnesischen Sammlung¹⁵⁷ und wurde in dem Palazzo Farnese auf dem Campo dei Fiori in Rom aufbewahrt bis er am Ende des 18. Jhs. nach Neapel gebracht worden war, um dort in dem Nuovo Museo dei Vecchi Studi und im Real Museo Borbonico aufgestellt zu werden bevor er dem heutigen archäologischen Museum überreicht wurde.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf mit Hals (Enden der am Rücken herabfallenden Haarsträhnen sind wohl antik), die rechte Hand mit Handgelenk, der linke Unterarm mit Hand, die Beine ab oberhalb der Mitte des Oberschenkels, die Plinthe und die Stütze.

Beschreibung: Die Beine des Torsos sind zum größten Teil nicht mehr erhalten, trotzdem kann festgestellt werden, dass das Gewicht der nackten Figur auf dem linken Bein ruhte und das etwas nach vorne geschobene rechte Bein in einer entspannter Weise nach unten führte. Der linke, sich nah am Körper befindliche Arm, dessen Ellbogen an der linken Hüfte liegt, bewegt sich zum Schoß hin. Der rechte Arm dagegen schiebt sich zur Seite, sodass er weiter vom Körper entfernt ist, und führt zu der linken Brust. Der Oberkörper neigt sich nach vorne und diese Haltung lässt sich schon an der Vorderseite erkennen, obwohl sie durch die herabhängenden Schultern abgeschwächt wird. Der Bauch ist besonders weich modelliert mit den sanften Angaben der Hautfalten und der Leistenlinie, die sich jedoch zu den Seiten hin in der Haut verlieren. Der dreieckige Nabel ist organisch in dem hervorwölbenden Bauch eingebettet. Im Gegensatz zu dieser weichen Ausführung des Fleisches stehen die Schulterpartien, die nur mittels einer schlicht eingeritzten Linie herausgearbeitet sind. Die Glieder sind schmal, aber trotzdem voll proportioniert und auch an den Nebenseiten kennzeichnet sich der Torso durch schlanke Formen. An der Vorderseite prägen hauptsächlich die ungleich groß gestalteten Brüste das Bild, wobei die entblößte Rechte ziemlich viel kleiner geformt ist als die aufgeblasen wirkende linke Brust, die, durch die einst befindliche rechte Hand an dieser Stelle, vor allem betont wird. Zwischen Achsel und Armansatz bildet sich an jeder Seite ein Fettpölsterchen, das sich gleichmäßig nach oben hin rundet.

Die Seiten der Figur zeigen eine vereinfachte Wiedergabe des Inkarnats. Nur eine kleine Vertiefung an den Glutäen und die sich hier verschwindenden Falten des Bauches beleben die

¹⁵⁷ Laut Ruesch a. O. (Anm. 151) 104 Nr. 312 und R. Cantilena, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli 1,2* (Roma 1989) 108 Nr. 65 könnte der Torso vielleicht in den Ruinen der durch den Ausbruch des Vesuvs verschütteten Stadt Herculaneum gefunden worden sein. Da er aber, wie ich noch begründen werde, sicherlich dem 2. Jh. n. Chr. entstammt, ist diese Annahme höchstwahrscheinlich inkorrekt.

Oberfläche. Vernachlässigt ist der Rücken. Ein schlicht ausgeführtes Rückgrat zieht sich bis zu der tief gebohrten Gesäßspalte durch. Zwar hat man sich bemüht die rhombusartige Vertiefung oberhalb von dieser wiederzugeben mit den zwei runden Grübchen. Die vollen Glutäen zeichnen sich durch ihre Größe in den seitlichen Konturen deutlich ab, hängen aber wegen ihrer Schwere nicht nach unten durch, sondern richten sich nach hinten aus.

Datierung: Das bis nach unten hin durchlaufende Rückgrat, die großen aufgeblasenen Brüste und die gleichmäßig wölbenden Fettpölsterchen sind Merkmale der stilistischen Ausarbeitung, die zum ersten Mal bei Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite der späthadrianischen Zeit begegnet werden können, wie z. B. bei den Statuen in Paris (Kat. St 19) und im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29). Die tiefe Bohrung der Gesäßspalte haben wir ebenfalls bei der späthadrianisch-frühantoninisch datierten Porträtstatue in Neapel (Kat. St 18) gesehen. Die schlanke Proportion des Körpers, sowie die weiche Modellierung der Bauchpartie gleichen jedoch eher der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29). Diese Charakteristika stimmen auch mit dem schon behandelten Torso in Boston (Kat. T3) überein, dessen Seiten in der gleicher Art unbestimmte Formen aufweisen. Ähnlich in der schlichten Angabe der Schultern ist die Statue in Paris (Kat. St 19). Diese Abwechslung der sanften, sinnlichen und unklar, verschwommenen Formen, also zwischen der naturnahen Ausarbeitung des Körpers bei der im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) befindlichen Statue und die fließende Unbestimmtheit des Inkarnats der Porträtstatue in Neapel (Kat. St 18) und besonders die der frühantoninischen Nachbildung in Madrid (Kat. St 14, s. unten), kennzeichnen den Neapeler Torso. Er kann daher nicht eindeutig den Regierungsjahren eines Kaisers zugeordnet werden.

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

Torso in Mailand, Civico Museo Archeologico (Kat. T12)

Herkunft: Der Torso wurde im Jahre 1905 in Mailand selbst gefunden zwischen der Via S. Dalmazio und Via S. Margherita.

Erhaltungszustand: Es fehlen beim Torso Kopf mit einem Teil des Halses, die beiden Arme ab Armsatz, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels und der linke Unterschenkel mit Knie. Kleine Bestoßungen befinden sich an den Brüsten und Oberschenkeln. Größere Beschädigungen sind an der linken Hüfte und an den Brüsten zu sehen. Eine quadratisch abgebrochene Armstütze ist unterhalb der rechten Brust erhalten geblieben. Obwohl in der

Literatur nicht erwähnt, scheint der Torso in der Mitte, gerade wo sich die, durch die Krümmung des Rückens entstandene Falte sich bildet, gebrochen gewesen zu sein, wie die anders gefärbte Füllung in diesem Bereich andeuten kann. Zwei Auflegepunkte der Finger sind an der linken Brust und vier am rechten Oberschenkel erhalten. Oberhalb des Nabels sind die Reste eines quadratischen Verbindungssteiges zu sehen, der den rechten Unterarm unterstützte. Bei dem Torso wurden ebenfalls die Reste eines kleinen Eros gefunden, der als Stütze für die unbedeckte Figur gedient hatte. An der geflügelten Gestalt fehlen Kopf mit Hals, der linke Arm beginnend von Armansatz, der ganze rechte Arm mit Schulter, ein Teil des linken Flügels und die Unterschenkel mit Knien und Füßen. Sie ist vor allem im unteren Bereich des Bauches und an den Beinen beschädigt. Der Torso ist niemals ergänzt und die Beschädigungen am Leib sind in moderner Zeit nicht abgerieben worden, also könnte die Politur antik sein, da mir aber keine Angaben darüber bekannt sind, kann ich diese Aussage nicht ohneweiters annehmen.

Beschreibung: In vorgeneigter Haltung stand die unbedeckte weibliche Figur auf dem linken Bein, der rechte Oberschenkel bewegt sich nach vorne und war in einer entspannten Haltung dargestellt. Der linke Arm war nach unten geführt und der Unterarm lag an der linken Hüfte, wie die große Bestoßungsfläche in diesem Bereich nachweisen kann. Vier Puntelli haben sich am rechten Oberschenkel erhalten und zeigen die einstige Platzierung der Fingerspitzen der linken Hand, die also teilweise die Scham verdeckt hatte. Zwei weitere Kontaktpunkte an der linken Brust, sowie die quadratisch Beschädigung oberhalb des Nabels, die als Stütze des rechten Unterarm diente, können die Bewegung dieses nicht mehr vorhandenen Körperteils rekonstruieren. Die rechte Hand lag bei der linken Brust, wobei zwei Finger die Haut berührt hatten. Dem ersten Anschein nach ergibt das Inkarnat eine harte Ausstrahlung, die jedoch die Politur der Oberfläche zuzuweisen ist. Sanft wölbt sich nämlich der Bauch und weich hebt sich die seitliche Hautpartie, die nur an der rechten Seite in dem Umriss hervorgehoben wird. Fließend sind die Übergänge der Leistenlinie, die breit, jedoch nicht scharf von der umliegenden Haut abgesetzt ist. Von der klein gestalteten Scham gehen an der rechten Seite zwei Falten aus, die durch zarte Senkungen wiedergegeben sind. Organisch hat sich der Nabel in dem Bauch eingebettet und wird durch weiche Schwellungen des Fleisches umringt. Von dem Nabel aus gehen zwei eingeritzte Falten, die sich noch kurz in der umliegenden Haut fortsetzen. Die runden Brüste sind groß gestaltet und wirken wie aufgeblasen. An der rechten Seite, zwischen Achsel und Armansatz, ist ein Fettpölsterchen erhalten, das sich leicht nach oben rundet. Besonders schön ist die Ausarbeitung des Körpers im Schulterbereich. Durch die

vorgezogene Haltung der Schultern, wird die knochige Gestalt, vor allem die der linken Schulter, hervorgehoben. Beim Hals hat sich der Kopist bemüht die Schlüsselbeine wiederzugeben.

Datierung: Die großen angeschwellten Brüste, die Ausarbeitung des Inkarnats, die Wiedergabe des Nabels, die Ausführung der kleinen Scham und die Modellierung des Bauches können gut mit Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite verglichen werden, die ich in der (spät)hadrianisch – frühantoninischer Zeit datiert habe. Besonders nahe steht der Bostoner Torso (Kat. T3), der ebenfalls die Weichheit des Inkarnats zeigt, jedoch die naturalistische Wiedergabe der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) noch nicht erreicht hat, aber trotzdem sind beiden Torsos mit schöner Herausarbeitung mancher Details versehen, wie z. B. der Rippenbogen, die knochige Erhebung der Schultern oder die Angabe der Schlüsselbeine. Die Nabelfalten sind schon bei mehreren Nachbildungen in Neapel bemerkt worden (Kat. St 15 und St 18).

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

1.1.6. Antoninisch

Statue in Madrid, Museo Nacional del Prado (Kat. St 14)

Herkunft: Die Statue ist zum ersten Mal belegt in der Sammlung von Christina von Schweden und sollte angeblich in Rom gefunden worden sein bei San Lorenzo in Panisperna in der sog. Decius Villa. Sie gelang über die Sammlung von Livio Odescalchi und Philipp V. nach Madrid.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, der vordere Teil beider Hände mit den vier Fingern, Daumen der rechten und Daumenspitze der linken Hand, die Plinthe, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels, der linke Unterschenkel, ein großer Flicker auf der Vorderseite des linken Oberschenkels, der größte Teil der Stütze, nur die Schwanzflosse ist antik. Obwohl die Daumen zum größten Teil neu angefügt sind, kann ihr einstiges Anliegen mittels zwei vorhandenen Puntelli an der linken Brust und am rechten Oberschenkel noch gesehen werden. Eine Stütze verbindet den rechten Ellbogen mit dem Körper. Die Politur stammt wahrscheinlich aus der Zeit in der die Statue gefertigt wurde. Farbreste haben sich in den Haaren erhalten.

Beschreibung: Neben dem in der modernen Zeit im barocken Stil ausgeführten großen Delphin, dessen antike Schwanzflosse bis zum Beinansatz reicht, steht eine nackte weibliche Figur. Auf dem linken Bein ruht die Körperlast dieser Frau und das rechte Bein war angewinkelt. Im Gegensatz zu den fast völlig verloren gegangenen Beinen, sind die Arme in einem guten Zustand überliefert. Der linke Arm liegt nah am Körper und berührt ihn bei der Hüfte. Die linke Hand verdeckt teilweise die Scham und ein erhaltener Kontaktpunkt beweist das ehemalige Anliegen des Daumens am rechten Oberschenkel. Der rechte Arm wird dagegen weiter vom Körper gehalten, wobei die runden und fließenden Konturlinien durch den nach vorne pointierten und nach der Seite hin abstehenden Ellbogen unterbrochen werden. Die rechte Hand liegt bei der linken Brust und mittels eines Verbindungssteiges war ebenfalls der Daumen mit der Haut an diesem Körperteil verbunden. Der Oberkörper ist leicht vorgebeugt. Diese Bewegung wird jedoch durch den aufrecht gehaltenen Hals und die breit ausladenden Schultern abgeschwächt. Das schwellende Inkarnat zeigt gegenüber der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) straffere, jedoch vollere und rundere Formen und die Modellierung des Bauches wirkt eher unbestimmt, wie ebenfalls bei den vollen und groß gestalteten Brüsten zu betrachten ist, deren Verlauf sich nur teilweise nachvollziehen lässt. Im letzten steht der Figur in Madrid die Porträtsstatue in Neapel näher (Kat. St 18). Nur die durch Krümmung des Rückens entstandene Hautfalte oberhalb des Nabels durchzieht die fließenden Übergänge des Körpers. An den oberen Ecken des Nabels ziehen zwei Falten noch ein wenig in der Haut durch, wie es genauso bei den Nachbildungen in Neapel und Mailand (Kat. St 15, St 18 und T12) der Fall war. Infolge der Politur ergibt das Inkarnat eine sehr harte Wirkung der Oberfläche. Wenn man um die Statue herumgeht, treten aber die zarten Hebungen und Senkungen des Bauches und der Hüfte zutage. An der Rückseite ist sie besonders an den Hüften und bei den großen vollen Glutäen breit gestaltet. Die Vorbeugung des Oberkörpers wird ebenso an dieser Seite weniger gut bemerkbar als an den beiden Nebenansichten. Das Rückgrat ist im oberen Verlauf nur schwach angegeben, vertieft sich aber nach unten zu und wird dann oberhalb der rhombusartigen Vertiefung, an deren Seite zwei Grübchen zieren, durch die weichen Rundungen der Haut umgeben. Gebohrt sind die gewölbten Fettpölsterchen zwischen Achsel und Armansatz, sowie die Spalte des Gesäßes.

Der Kopf ist ein wenig nach seiner linken Seite gedreht und etwas gesenkt. Das fast rund geformte Gesicht wirkt wie aufgeblasen, wobei das glatte Inkarnat nicht belebt worden ist. Die schmalen Augen sind nur leicht geöffnet. Das linke ist länger durchgezogen worden als das rechte Auge. Die Oberlider sind schmal, dennoch dick und rundlich gestaltet. Die Unterlider liegen näher an dem Augapfel, haben aber die wulstige Ausführung der Oberlider

beibehalten und gehen fließend in den Wangen über. Die leicht herabfallenden Augenbrauen, die sich zu der Seite umknicken, sind mittels einer feinen Linie angegeben und können nur durch Schattenwirkung der Augenhöhlen mehr oder wenig nachvollzogen werden. Knapp unter der schmalen Nase folgt der wie aufgesetzt erscheinende kleine Mund, dessen Mundwinkel sich in einer lieblichen Bewegung nach oben schwingen. Die Oberlippe ist schmal und die Unterlippe voll ausgearbeitet und sie werden durch eine gebohrte Mundspalte von einander getrennt. Ihr Umriss ist aber nicht klar angegeben. Die Stirn wird in ihrer Höhe durch die am Oberkopf auftürmende große Haarschleife verstärkt. Die meisten Haarsträhnen sind in einem Nackenknoten zusammengebunden, aus dem mehrere kleine Lockenbüschel kunstvoll an der Vorderseite und auf die Schultern herabfallen. Am Rücken haben sich mehrere Strähnen aus dem Nackenknoten gelöst und fügen sich zu einer im unteren Teil geraden abgeschnittenen Haarmatte, die an archaischen Frisuren erinnert. Ein Haarband fehlt hier, wird in der unterschiedlichen voluminösen Gestaltung der Haare am Oberkopf und an den Seiten trotzdem erwartet. Die lineare und parallele Anlegung der Strähnen, wie man bei den Statuen in London (Kat. St 12) und Paris (Kat. St 22), und teilweise noch bei dem im Louvre aufgestellten Exemplar (Kat. St 19) noch sehen konnte, findet man bei der Madrider Figur nur noch an der Stirn und zum Teile an der linken Seite des Kopfes. Die Strähnen an der rechten Seite sind stark bewegt und ergeben einen chaotischen Eindruck. Ebenfalls die von vielen Korkenzieherlocken gestaltete Schleife beunruhigt die Frisur. Am Oberkopf werden die Locken in mehr ordentlicher Weise zum Nackenknoten geführt, da sie in flachen und gleichmäßigen Bahnen angelegt sind, die einander nur selten überschneiden. Obwohl die Strähnen an der rechten Seitenansicht einen auf den ersten Blick komplizierten Verlauf aufweisen, ist dies nicht wesentlich unterschiedlich als bei den vorher behandelten Köpfen in Dresden (Kat. K5), Kassel (Kat. K6), London (Kat. K9) und München (Kat. K12), wobei die sich an der Stirn befindlichen Locken leicht gewellt nach hinten gestrichen werden, bis sie dann oberhalb des zum Teil verdeckten Ohres nach oben umbiegen und schließlich ihren Weg zum Nackenknoten in lockerer Haltung folgen. Die linke Seite ist einfacher gestaltet, wie bei dem Kopf in Budapest (Kat. K3) und der Statue in Paris (Kat. St 19). Nur oberhalb des Ohres kommt es zu einer stärkeren Bewegung. Vor den beiden Ohren und hinter dem rechten Ohr fällt ein kleines Löckchen herab. Die Frisur der Madrider Statue ist ebenfalls poliert. Die rundliche Modellierung der Locken ist durch eine eingeritzte Binnengliederung gekennzeichnet.

Datierung: Das aufgeblasene Gesicht und die Gestaltung der Augenlider erinnern an den letzten Porträttypus des Kaisers Hadrian, der in seinen letzten Regierungsjahren geschaffen wurde.¹⁵⁸ Eine gleichfalls im Prado aufgestellte sitzende Muse kann gut mit diesem Typus verglichen und kann daher in späthadrianisch-frühantonischer Zeit datiert werden. Sie weist die gleiche Gestaltung der Lider und Modellierung der Haarsträhnen auf.¹⁵⁹ Die Statue der Aphrodite lässt sich aber wegen des wenig artikulierten Inkarnats¹⁶⁰ als ein Werk der frühantoninischen Zeit definieren. Als besonders gutes Vergleichsbeispiel dient die frühantoninische Perseusstatue in Ostia.¹⁶¹ Sie entspricht der Aphrodite in der Ausarbeitung des voll gestalteten Gesichtes mit der glatten und bewegungslosen Ausführung des Inkarnats, des fließenden und rundlichen Umrisses der Wangen- und Kinnpartie, der antiken Politur, der Modellierung der Haarlocken und des kleinen Mundes, der weich geschwungen und wie ein aufgesetztes Ornament im Gesicht platziert worden ist. Mit dem in der rechten Hand des Perseus gehaltenen Gorgonenhaupt kann die Ausarbeitung der Strähnen verglichen werden, besonders die der Korkenzieherlocken und des Haarknotens.

Datierungsvorschlag: frühantoninisch.

Kopf in Rom, Villa Albani (Kat. K21)

Herkunft: Der genaue Fundort, sowie die Sammlungsgeschichte, auf welchen Weg der Kopf zu seinem heutigen Aufstellungsort geraten ist, bleiben leider im Dunklen verborgen.

Erhaltungszustand: Ergänzt am Kopf sind die Nase, die Lippen, der Nackenknoten, die linke Hälfte der Haarschleife und ein Zwischenstück am unteren Teil des Halses. Kleine Bestoßungen befinden sich in der Frisur und im Gesicht, vor allem bei den Augenbrauen. Der Körper, eine Nachbildung des statuarischen Aphroditetypus von Capua, ist nicht zugehörig.

¹⁵⁸ Bildnis des Hadrian im Δ -Typus aus der Villa Hadriana in Tivoli, Antiquarium Inv. 2260: Bol 2010, 222-224. 226 Abb. 305a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 341). Porträt des Hadrian in Madrid, Museo Nacional del Prado Inv. 176-E: Schröder a. O. (Anm. 102) 204-207 Nr. 54 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁵⁹ Sitzende Muse in Madrid, Museo Nacional del Prado Inv. 68-E: Schröder 2004, 202-229 Nr. 136 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁶⁰ Vergl. z. B. ein Torso der Aphrodite in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 139: Knoll u. a. 2011, 228-231 Nr. 27 Abb. 27,1-6 (F. Sinn) (mit Angabe älterer Literatur S. 228). Statue der Aphrodite in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 258: Knoll u. a. 2011, 245-247 Nr. 31 Abb. 31,2-5 (D. Boschung) (mit Angabe älterer Literatur S. 245). Statue des Apollon in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv. Hm 127: Knoll u. a. O. (Anm. 89) 545-549 Nr. 122 Abb. 122,1-6 (S. Schröder) (mit Angabe älterer Literatur S. 545).

¹⁶¹ Perseusstatue in Ostia, Museo Ostiense Inv. 9: Zanker 1974, 106 Nr. 9 Taf. 79,1. 3-5; 82,4 (mit Angabe älterer Literatur).

Beschreibung: Der erhaltene Teil des Halses kann die ehemalige Haltung des Kopfes bestimmen. So zeigt die Verschiebung des rechten Halsmuskels, dass er nach seiner linken Seite gewandt war und mithilfe des Abstandes zwischen Kinn und Hals kann die leicht gesenkte Stellung nachgewiesen werden. Der Kopf hat eine dicklich ovale Form mit vollen Wangenpartien, die jedoch eine harte Erscheinung ergeben und nur durch kurze angegebene Falten bei den Mundwinkeln, Nasenflügeln und Augenhöhlen belebt sind. Die schmalen, mandelförmigen Augen sind ein wenig zusammengekniffen und die schwer durchhängenden, breiten Oberlider bewirken ihren schläfrigen Ausdruck. Die Augen sind gebohrt und werden von bandartigen breiten Lidern umrahmt, wobei die langgezogenen Tränenkarunkeln angegeben sind. Die Augenbrauen sind mit einer feinen Linie herausgearbeitet. An der dreieckigen Stirn bilden sich die Haarsträhnen, die sich in einer schräg ablaufenden Linie, bis zu den Ohren, einreihen lassen und so der organischen Anordnung der Strähnen entgegenwirkt. Oberhalb der Stirn fügen sich einige Locken zu größeren Kompartimenten zusammen, die sich über das in der Frisur umschlungene Haarband wölben und sich zu einer am Oberkopf befindlichen Haarschleife vereinen. Die übrigen Locken werden nach hinten zu einem Nackenknoten gestrichen, der aber leider nicht erhalten geblieben ist. Aus dem lockeren Zusammenhang der Frisur fallen vor die beiden, teilweise verdeckten Ohren und zusätzlich noch hinten dem rechten Ohr kleine Löckchen herab. Die Strähnen an der rechten Seite des Kopfes folgen einem leicht gewellten Verlauf, wobei sie sich nur oberhalb des Ohres nach oben hin umbiegen. Die Haare unterhalb des Bandes sind eindeutig voluminöser gestaltet als die flach anliegenden und kursorisch ausgearbeiteten Locken am Oberkopf, jedoch ist der Unterschied nicht so klar herausgebildet als bei den Statuen in London (Kat. St 12) und Paris (Kat. St 22). Sowohl das Gesicht, als auch die Frisur sind durch eine reduzierte Plastizität und eine stärkere leblose Wirkung gekennzeichnet. Die üppigen Locken sind durch vereinzelte langgezogene Kerbungen untergliedert und erscheinen wie eine undurchdringliche Masse, deren Effekt sich gegenüber der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) sogar noch gesteigert hat.

Datierung: Die Bohrung der Augen ist ein Phänomen, das sich seit der hadrianischen Zeit durchsetzt. Der schläfrige Ausdruck, die herunterfallenden Oberlider sind aber Merkmale vieler männlichen und weiblichen Porträts antoninischer Zeit. Die Datierung des Kopfes in der Villa Albani kann weiter eingeschränkt werden, da er nicht die rundliche Gesichtsform der später entstandenen Bildnissen der Faustina minor oder Crispina übernommen hat, sondern dem vollen ovalen Umriss der Porträts der Faustina maior gleicht. Für eine

frühantonische Zeitzuordnung verweist ebenfalls die Ausführung der Augenbohrung. Die kreisrunde, wenig vertiefte Pupille, die knapp unter dem Oberlid angebracht ist, findet man schon in späthadrianischer Zeit,¹⁶² kommt aber auch noch bei Bildnissen der Faustina maior vor¹⁶³ und unterscheidet sich von der späteren Ausarbeitung der doppelgebohrten, herzförmigen Pupille. Der Kopf dürfte später als die Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) entstanden sein, da die fest geformte und leblose Ausarbeitung der Haare, sowie die summarische Modellierung der Locken ein fortgeschrittenes Stadium zeigen.

Datierungsvorschlag: frühantoninisch.

Kopf in Madrid, Museo Nacional del Prado (Kat. K10)

Herkunft: Der Kopf hat die gleiche Sammlungsgeschichte wie die Madrider Statue (Kat. St 14). Zuerst befand er sich in der Sammlung von Christina von Schweden. Dann wurde er in die Sammlung von Livio Odescalchi versetzt und schließlich folgte er dem Weg nach Spanien, in die Kollektion des Königs Philipp V.

Erhaltungszustand: Der Kopf ist stark ergänzt, aber genug ist erhalten, um die stilistische Merkmale des Werkes erkennen und ihm eine zeitliche Fixierung zuweisen zu können. Modern sind die Nasenspitze, die Ränder beider Ohren, ein Teil der Oberlippe, Flicker am Kinn und Hals, fast die ganze linke Hälfte der Haarschleife und zwei Strähnen der rechten Seite, der Nackenknoten und ein großes Fragment oberhalb des rechten Ohres. Bestoßen sind Hals, Wangen, linke Augenbraue, Kinn und Unterlippe. Die Oberfläche ist abgerieben worden. Der abgebrochene Kopf ist mittels eines modernen Halsstückes mit einem sitzenden Musenkörper verbunden. F. Hauser hat als erster seine Verbindung zum Typus der Kapitolinischen Aphrodite bemerkt. Sieveking hat folglich die unterschiedlich stilistische Ausführung der Sitzstatue und des Kopfes nachweisen können.¹⁶⁴ Also ist der Körper nicht zugehörig.

¹⁶² z. B. Männliche Bildnisstatue im Typus des Diomedes Cumae, Tunis, Bardo-Museum Inv. C 932: Bol 2010, 237. 239. 241. 255 Abb. 318a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 343). Porträtbüste einer Frau in Rom, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti Inv. 1621: Bol 2010, 241-243 Abb. 326 (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 344). Bildnis der Sozusa, Chatsworth House Inv. A 49: s. Anm. 154. Bildnisbüste einer älteren Dame in Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Leihgabe aus Privatbesitz: Bol 2010, 242f. Abb. 328 (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 345). Porträt einer jungen Frau in München, Glyptothek Inv. 410: s. Anm. 127.

¹⁶³ z. B. Statue mit Porträtkopf der Faustina maior in Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 70.AA.113: Alexandridis 2004, 188 Nr. 191 Taf. 40,1 (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁶⁴ Sieveking 1908, 4.

Beschreibung: Der klein proportionierte Kopf hat einen runden Umriss. Er ist nach seiner linken Seite gedreht. Die vollen Wangen gleichen die der Madrider Statue (Kat. St 14), sind aber weicher gestaltet und werden durch die Nasolabialfalten und die Falten, die von den inneren Augenwinkeln ausgehen, belebt. Die am Anfang fast waagrecht verlaufenden Augenbrauen, biegen sich zu den Seiten hin schräg nach unten um und geben dem Gesicht einen ernsthaften Blick. Die schmalen, leicht zusammengekniffenen Augen haben rundliche, wulstige Lider, von denen eine geschwollene Wirkung ausgeht. Die Tränenkarunkeln sind angegeben. Im Zusammenspiel mit der strengen Ausstrahlung kann der kleine Mund, der sich knapp unter der Nase befindet, herangezogen werden, der uns nicht mit dem sonst häufig begegneten lieblichen Lächeln der Aphrodite begrüßt, sondern dessen gebohrte Mundwinkel nach unten gezogen sind und so die seriöse Erscheinung des Kopfes steigern. Die fleischige Unterlippe kann in ihrem Verlauf nur teilweise verfolgt werden. Der Mund, die Augenpartie und die Falten verleihen dem Kopf einen fast individuellen Ausdruck.

An der sehr flach gehaltenen Stirn bilden sich an jeder Seite zwei ringelförmige Löckchen, die in der Mitte gebohrt sind. Im Haar liegt ein schmales Band, über dem zwei Lockenbüschel liegen, die in einer Haarschleife, deren Enden sie blockhaft erscheinen lassen, am Oberkopf verflochten sind. Der größte Teil der Locken werden aber in einem großen Nackenknoten verbunden gewesen sein, der uns aber heutzutage fehlt. Man kann wohl noch den Teil einer im Nacken herabfallenden Strähne an der linken Seite erkennen. Zwei Löckchen haben sich weiterhin aus der Frisur gelöst und fallen vor die teilweise verdeckten Ohren. Ob ein drittes hinter dem rechten Ohr angegeben war, kann nicht mehr nachvollzogen werden, da dieses Stück des Halses zusammen mit einem großen Lockenfragment ergänzt ist. An der Stirn bewegen sich die Strähnen im leicht gewellten Verlauf nach hinten, oberhalb des linken Ohres kommt es zu einer stärkeren Ausschwingung einiger Locken, die sich nach oben hin umbiegen und schließlich wieder in ruhiger Weise ihren Weg fast horizontal fortsetzen. Die Modellierung der Locken ist besonders derb und summarisch ausgearbeitet, auf manchen Stellen scheinen sie verwaschen zu sein, was möglicherweise der modernen Zerreibung der Oberfläche zu verdanken ist. An der Stirn und an der linken Seite des Kopfes dominieren Punktbohrungen und Bohrkanäle die Frisur. Wie bei dem vorigen Werk in der Villa Albani (Kat. K21), hat sich die Plastizität der Haare und ihre lebendige Ausführung stark zurückgenommen und stattdessen haben sie eine wenig sorgfältige und hart wirkende Erscheinung bekommen.

Datierung: Obwohl manche Details durch die zerriebene Oberfläche verloren gegangen sind, lässt sich der Kopf in der 2. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. fixieren wegen der Ausführung der Bohrungen, die durch die Abwechslung von Punktbohrungen und länglich gezogenen Bohrgängen, die sich weiterhin in der Tiefe unterscheiden, den hell-dunkel Kontrast steigern, wie es z. B. auch bei den zahlreichen Bildnissen des Marc Aurel eingesetzt worden ist. Die Gesichtsform, die Gestaltung des Mundes, mit den nach unten umbiegenden Mundecken, die Ausarbeitung der Augenlider, die vollen und weich wirkenden Wangen und die sich in den Wangen breit ausladenden Falten lassen sich mit Porträts der Faustina minor vergleichen, vor allem mit denen die in den Regierungsjahren ihres Gatten geschaffen worden sind.¹⁶⁵

Datierungsvorschlag: mittelantoninisch.

1.1.7. Severisch

Statue in St. Petersburg, The State Hermitage Museum (Kat. Nr. St 43)

Herkunft: Die Statue wurde bei Ausgrabungen im Jahre 1859 entdeckt in der Vigna Mangani an der Porta Portese zu Rom, in der Nähe der Ruinen eines Tempels. Sie wurde dann an die Hermitage in St. Petersburg verkauft.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Teil der Oberlippe, die rechte Hand mit Handgelenk, die Finger der linken Hand, Flicker am Hals und in den Haaren. Der Kopf und beide Arme waren gebrochen und sind erst später bei den Ausgrabungen gefunden worden, haben sich dann mit dem Körper wieder vereinigen können. Puntelli der Finger der linken Hand sind noch am rechten Oberschenkel zu sehen. Die ganze Statue ist überarbeitet.

Beschreibung: Die aus Marmor gefertigte Statue in St. Petersburg ist uns in einem guten Zustand erhalten geblieben, wobei nur wenige Teile ergänzt sind. Bedauerlich ist aufgrund dessen die moderne Überarbeitung, die die antike Oberfläche beschädigt hat. Trotzdem möchte ich sie in diesem Kapitel besprechen, da diese Skulptur, obwohl wir Aussagen bezüglich der stilistischen Ausarbeitung mit einiger Vorsicht betrachten müssen, die Reihe der Repliken, die sich von der Kapitolinischen Aphrodite aus der Kaiserzeit erhalten haben,

¹⁶⁵ z. B. Porträtkopf der Faustina minor in Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 4536: K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae, *AbhGöttingen, Philologisch-Historische Klasse 3. 126*, 1982, 50 Nr. 2 Taf. 18,1-4; Kaltsas a. O. (Anm. 80) 344 Nr. 730 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Bildnis der Faustina minor in Rom, Musei Vaticani Inv. 1674: Fittschen 1982, 60 Nr. 4 Taf. 37,1-4 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf der Faustina minor in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 376: Hüneke 2009, 283 Nr. 163 mit Abb. (A. Dostert) (mit Angabe älterer Literatur).

einen schönen Abschluss geben kann, wie es im letzten Abschnitt dieses Kapitels deutlich gemacht werden soll. Die nackte Göttin steht in der üblichen Haltung. Ihr Gewicht ruht auf dem linken Bein, der linke Fuß ist frontal aufgesetzt. Das rechte Bein ist dagegen gebogen und der Fuß ein wenig zurückgesetzt und erhoben, damit nur die Zehen die Plinthe noch berühren. Obwohl die Beine ein enges Standmotiv aufweisen, verhalten sie sich lockerer zu einander. So pressen sie sich nur am Anfang der Oberschenkel zusammen. Die linke Hand ist zum Schoß hingeführt, deren Fingerspitzen, wie die erhaltenen Puntelli nachweisen können, auf dem rechten Oberschenkel lagen. Der linke Oberarm liegt sehr nah am Körper, im Gegensatz zu dem rechten Arm, der sich ferner vom Leib entfernt hat und der Ellbogen mehr nach vorne gehalten und weit zur Seite pointiert ist, wie es ebenfalls der Fall war bei der Statue in Madrid (Kat. St 14). Die rechte Hand lag im Bereich der linken Brust, hat diese vielleicht sogar teilweise oder völlig verdeckt, die rechte Brust ist dagegen für die Betrachter entblößt. Steif wirkt die vorgeneigte Haltung des Oberkörpers. Die weibliche Figur scheint einerseits eine fast aufrechte Positur angenommen zu haben, die durch den gleichfalls aufrecht gehaltenen Kopf verstärkt wird, andererseits spürt man jedoch ein wenig die gewollte Neigung des Vorbeugens, dem aber durch den vorgeschobenen rechten Arm entgegengewirkt wird und es den Anschein hat, als ob die Göttin diese Bewegung versucht aufzuhalten. Wenig geschätzt wird die Ausarbeitung des Körpers, der von Autoren als bildhauerisch anspruchslos, vereinfacht, kalt und trocken beschrieben wird.¹⁶⁶ Tatsächlich erscheint dies gegenüber den vorigen besprochenen Torsos und Statuen der Kapitolinischen Aphrodite eine wenig reizende Ausstrahlung zu besitzen. Oberhalb der runden und vollen Brüste bilden sich zwischen Achsel und Armansatz Fettpölsterchen, die nur noch als gerade Einkerbungen, die kaum hervorgehoben werden, ausgeführt sind. Die Schultern fallen schräg herab und der linke Schulterknochen ist wie ein kleiner Buckel herausgearbeitet. Stark modelliert ist die Bauchpartie, wobei die angegebenen Falten sich klar herausbilden, jedoch nicht bis zum Ende nachgezogen sind. So verliert sich z. B. die Falte oberhalb des Nabels, die durch die Krümmung des Rückens entsteht, in der Haut und nur teilweise ist die darüber erscheinende Linea Alba angegeben. Der kreisrunde Nabel zeigt an beiden Seiten zwei Fältchen, die sich weit im Bauch fortsetzen. Obwohl der Körper die Weichheit des Fleisches besonders an den Hüften betont, ist insgesamt eine zurückgenommene Plastizität des Inkarnats nachzuweisen, wobei man die detailfreudige Hervorhebung der sanften Hebungen und Senkungen der Hautfalten, wie vor allem bei späthadrianisch-frühantoninisch entstandenen Statuen oft zu sehen war, kaum mehr bei diesem Exemplar in St. Petersburg in Erscheinung treten. Jetzt

¹⁶⁶ s. C. Friederichs – P. Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik (Berlin 1885) Nr. 1462; Stemmer 2001, 99 Nr. F 2 (S. Kansteiner).

muss man aber vorsichtig sein, weil ich nicht weiß, in wie weit die moderne Überarbeitung diese vorher beschriebene Merkmale beeinflusst hat. Links neben der Figur befindet sich eine Stütze in der Form eines Delphins und der sich um eine kleine Säule oder ein schmales Gefäß windet.

Der Kopf ist etwas nach links gedreht, aber nicht gesenkt, sondern blickt die Göttin voller Anmut und Selbstentschlossenheit in die Richtung eines zu vermutenden Betrachters. Am Oberkopf sind einige Haarsträhnen zu einer großen Schleife zusammengebunden. Die meisten Locken dagegen werden zum Hinterkopf geführt, wo sie in einen Nackenknoten geschlungen sind, aus dem zwei Lockenbüschel am Rücken herabfallen. Ein schmales Haarband ist um den Kopf gezogen. Zwei Löckchen fallen in die Stirn und runden sich nach oben hin, wie es in der gleichen Weise bei dem Kasseler Kopf zu sehen war (Kat. K6). Da mir keine qualitativvollen Fotos des Kopfes zur Verfügung stehen, können nur einige Aussagen über die Ausarbeitung der Gesichtszüge getroffen werden. Kennzeichnend sind vor allem die scharf vom Augapfel abgesetzten Lider. Die Augen selbst sind sehr klein gebildet. Die Augenbrauen runden sich nah am Auge, laden sich aber zu der Seite hin breiter aus. Der Mund ist klein und zeigt volle fleischige Lippen, die durch eine gebohrte Mundspalte von einander getrennt sind. Das straff angelegte Inkarnat ist hart gestaltet, wobei keine einzige Bewegung dies lebendig erscheinen lässt.

Datierung: Eine Aphroditestatue mit Porträtkopf aus der mittelantoinischen Zeit steht der Ausführung des Körperinkarnats und der Proportionen der Körperteile nahe.¹⁶⁷ Sie zeigt die gleiche Gestalt der Brüste, die etwas auseinander stehen, und dieselbe Ausarbeitung der flach angegebenen Fettpölsterchen zwischen Achsel und Armansatz, sowie runde Glieder, wobei die Haut straff am Körper liegt. Vor allem die Beine lassen sich gut mit dem Exemplar in St. Petersburg vergleichen. Trotzdem unterscheidet sich die Statue in den Vatikanischen Museen in der fleischigeren und weicheren Wiedergabe des Inkarnats, wobei die sanften Partien in den Konturlinien plastisch hervorgehoben werden. Dazu sind die Hautfalten weniger trocken ausgeführt. Die gleiche Augenbildung mit den scharf unterritzten Lidern findet man bei einem Doppelherme des Serapis,¹⁶⁸ der an der Wende vom 2. zum 3. Jh. n. Chr. gesetzt wird und bei

¹⁶⁷ Statue der Aphrodite mit Porträtkopf in Rom, Musei Vaticani Inv. 936: Wrede 1981, 313f. Nr. 306 (mit Angabe älterer Literatur); LIMC II (1984) 79 Nr. 696 Taf. 69 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

¹⁶⁸ Doppelherme des Serapis in Rom, Musei Vaticani Inv. 10047: C. Vorster – G. Daltrop (Hrsg.), *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 2* (Mainz 2004) 105f. Nr. 55 Taf. 71,1-4 (mit Angabe älterer Literatur).

einem Adonissarkophag aus der severischen Periode.¹⁶⁹ Die Figuren des letzten Vergleichsbeispiels weisen die ähnlich leblose und fest anliegende Gestalt des Inkarnats auf, sie stimmen ebenfalls in der Mundbildung und den scharf angegebenen Augenbrauen überein. Die wenig sinnlich und hart wirkenden nackten Männerkörper am Sarkophag lassen sich in der Ausarbeitung des kreisrunden Nabels vergleichen, aus dem eine Falte bis weit im Bauch durchgezogen wird, sowie die sich in der Haut verlierenden Hautfalten.¹⁷⁰ Die Statue in St. Petersburg dürfte daher der severischen Zeit entstammen.

Datierungsvorschlag: severisch.

1.2. Die Nachbildungen aus den Provinzen

Statue in Tripolis, Archäologisches Museum (Kat. St 47)

Herkunft: Die Statue wurde in 1924/1925 in den hadrianischen Thermen der antiken Stadt Leptis Magna entdeckt.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze und die Plinthe mit den Füßen und dem unteren Teil der Stütze. Es fehlen große Teile der Finger. Die Statue war am linken Oberschenkel, am rechten Bein unterhalb des Knies, an den beiden Armen beim Ellbogen und an den Handgelenken gebrochen. Auch die zugehörige Stütze war bei ihrer Entdeckung von der Statue abgebrochen. Eine Beschädigung befindet sich an der rechten Brust. Auflegepunkte der Finger der linken Hand kann man am rechten Oberschenkel noch sehen. Die Haare an der linken Seite, am Ober- und Hinterkopf sind sehr verwaschen.

Beschreibung: Die schlanke nackte Figur steht in leichter Vorbeugung, der Rücken gekrümmt, sodass sich eine Hautfalte oberhalb des Nabels bildet. Die Beine sind in einem verengten Standmotiv gehalten, deren zusammenpressende Oberschenkel jedoch eine lockere Stellung im unteren Bereich einnehmen. Das volle Gewicht lastet auf dem linken Bein, das rechte Bein ist angewinkelt. An ihrer linken Seite dient ein schlankes, hohes Gefäß, auf dem ein vereinfacht wiedergegebenes Gewand liegt, als Stütze für die Göttin, die durch die schwere Last ihres Gewichtes etwas nach links verbogen ist. Das Beiwerk ist wenig sorgfältig

¹⁶⁹ Adonissarkophag in Rom, Musei Vaticani Inv. 10409: D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage, *ASR 12,1* (Berlin 1999) 219 Nr. 65 Abb. 7 Taf. 47,2; 49,3; 52,2; 53,2; 55,1-4; 56,1-4; 57,1-4; 59,1-2; 63,1 (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁷⁰ Vergl. auch eine severische Statue in Stockholm, Nationalmuseum Inv. NM Sk 16: Wrede 1981, 314 Nr. 307 (mit Angabe älterer Literatur); A.-M. Leander-Touati, The Piranesi Marbles from Rome to Stockholm, *OpRom 30*, 2005, 26 Abb. 20.

gearbeitet, wie vor allem das aufgeworfene Gewand zeigt. Tief gebohrte Linien dominieren seinen Anschein und die Fransen sind kursorisch eingeritzt. Die Arme überkreuzen den Körper, umrunden diesen und versuchen sowohl Scham, als auch Brust zu verdecken. Puntelli am rechten Oberschenkel zeigen die Berührung der Finger der linken Hand an dieser Stelle. Die rechte Hand wird vor der linken Brust gehalten, wobei die rechte Brust unbehindert betrachtet werden kann. Die Arme liegen sehr nah am Körper und bewirken die gerundeten fließenden Konturlinien des Leibes, die nur durch den rechten Ellbogen kantig unterbrochen wird. Die weibliche Gestalt zeigt volle und runde Brüste, die ungleich groß ausgearbeitet sind. Darüber runden sich in gleichmäßiger Weise die Fettpölsterchen. Weich wölbt sich der Bauch und schwach ist die Ausarbeitung der Leistenlinie. Neben der Angabe der Hautfalte oberhalb des Nabels ist dieser Bereich durch fließende unbestimmte Formen gekennzeichnet. Von dem dreieckigen Nabel gehen zwei grafisch angedeutete Fältchen aus, die sich noch kurz in dem Bauch fortsetzen. An den Hüften bilden sich sanft schwellende Fettschichten heraus. Der Körper scheint von einer einheitlich gestalteten Hautschicht überzogen zu sein, die sowohl Knochen, als auch Muskeln nicht hervortreten lässt, wie es vor allem an den Schulterpartien anschaulich gemacht ist. Ihre Umrisse runden sich gleichförmig nach außen und sind durch eine leicht vertiefte Linie wiedergegeben. Die Scham ist besonders klein gestaltet. Der Körper wird vor allem durch sanfte Hebungen und Senkungen des Fleisches, sowie eine vereinfachte Ausführung mancher Details charakterisiert.

Der Kopf ist nach links gedreht und ein wenig gesenkt. Das Gesicht hat eine länglich ovale Form. Die Gesichtszüge scheinen durch ihre feine Ausarbeitung sich stark mit der umliegenden Haut zu vermischen und sogar in dieser zu verschwinden. Von dünnen, bandartigen Ober- und leicht schwellenden Unterlidern, die fließend in den Wangen übergehen, werden die kleinen Augen umrahmt. Im Gegensatz zu vielen anderen Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite ist der Mund ein wenig breiter gebildet mit vollen Lippen, deren Kontur kaum verfolgt werden kann, da sie sich in der Haut verlieren. Das weiche Inkarnat ist durch starke Hebungen an den Nasenflügeln belebt worden. Die längliche Form des Gesichtes wird durch die große Haarschleife am Oberkopf gesteigert, deren grobe Gestaltung die der Statue im Kapitolinischen Museum gleicht (Kat. St 29) An der rechten Seite der Stirn formen sich zwei Ringellöckchen, die linke Seite dagegen ist sehr verwaschen. Die meisten Locken sind in einem Nackenknoten gebunden, aus dem zwei Lockenbüschel auf die Vorderseite der Schultern herabfallen, deren Strähnen durch schmale Bohrkanäle und sichelförmige Kerben aufgelockert sind. Die Strähnen an der rechten Seite des Kopfes, die das Ohr teilweise verdecken, bewegen sich in starken Wellungen nach hinten,

wölben sich über das flache Haarband. Oberhalb des Ohres drehen sie sich zu größeren Kompartimenten zusammen und biegen nach oben um. Auch die Strähnen im Nacken werden nach oben geführt und ins Haarband gesteckt. Die Locken dieser Seite sind hauptsächlich durch feine Ritzungen untergliedert, doch werden sie von tieferen Kerben und Furchen abgewechselt. Am Oberkopf sind die Strähnen summarisch gestaltet, haben aber das gleiche Volumen behalten wie die Locken unterhalb des Bandes.

Datierung: Die Modellierung der Locken, die durch hart ausgeführten Ritzungen und kleine, tiefer ausgearbeiteten Kerben untergliedert sind, findet man an Porträts der Faustina maior¹⁷¹ und ebenfalls lässt sich bei dieser Kaiserin das schwellende weiche Inkarnat, sowie die Bildung des Mundes vergleichen.¹⁷² Die klein gestalteten Augen und die Ausarbeitung der Lider erinnern dagegen an Bildnisse der Sabina.¹⁷³ Eine ähnliche Gestaltung des Mundes kann auch schon bei späthadrianischen Werken nachgewiesen werden.¹⁷⁴ Eine späthadrianisch-frühantoninische Fixierung der Statue in Tripolis kann durch den weiteren Vergleich einiger Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite bestätigt werden. Die schlanken proportionierten Körperformen, die Weichheit des Inkarnats, vor allem vergleichbar sind die Hüftfalten, die gleichmäßig gerundeten Fettpölsterchen und die grob herausgearbeitete Haarschleife sind der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) ähnlich. Jedoch ist bei ihr der Bauchbereich stärker modelliert und steht das Werk in Tripolis, in den fließenden Übergängen der Haut, den Werken in Madrid und Neapel näher (Kat. St 14, St 15 und St 18).

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

¹⁷¹ z. B. Porträtkopf der Faustina maior in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 782: Johansen – Nielsen a. O. (Anm. 98) 192f. Nr. 78 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Bildnis der Faustina maior in Rom, Palazzo Doria Pamphili: M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit. Das römische Herrscherbild 2,4* (Berlin 1939) 64; M. Wegner, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, *Boreas 2*, 1979, 135; D-DAI-ROM-57.1163; 57.1164. Porträt der Faustina maior in Rom, Musei Capitolini Inv. 851: Fittschen – Zanker 1983, 19f. Nr. 18 Taf. 22. 23 (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf der Faustina maior in Chatsworth/Derbyshire: D. Boschung – H. von Hesberg – A. Linfert, Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall, *CSIR Great Britain 3, 8* (Mainz 1997) 63f. Nr. 57 Taf. 57. 60,2 (D. Boschung) (mit Angabe älterer Literatur).

¹⁷² z. B. Statue mit Porträtkopf der Faustina maior in Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 70.AA.113: s. Anm. 163. Statue mit Porträtkopf der Faustina maior in Rom, Musei Capitolini Inv. 48: Fittschen – Zanker 1983, 16f. Nr. 16 Taf. 20 (mit Angabe älterer Literatur). s. für die Mundbildung auch eine frühantoninische Porträtbüste einer Frau in Rom, Musei Capitolini Inv. 1391: D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (Roma 1939) 151 f. Nr. 7 Taf. 93 Nr. 347; Fittschen – Zanker 1983, 71f. Nr. 95 Taf. 117-119.

¹⁷³ Porträt der Sabina in Rom, Musei Capitolini Inv. 338: s. Anm. 128. Bildnis der Sabina in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 577: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I,9* (Roma 1988) 268 Nr. R196 mit Abb. (L. Martelli) (mit Angabe älterer Literatur). Porträtkopf der Sabina in Malmö, Museum Inv. MM 54212: s. Anm. 153.

¹⁷⁴ z. B. eine weibliche Bildnisbüste in Rom, Musei Capitolini Inv. 181: Bol 2010, 241. 291 Abb. 325a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 344).

Statue in Kyrene, Museum of Antiquities (Kat. St 11)

Herkunft: Zuerst wurde in 1914 das Basisfragment im Frigidarium einer Thermenanlage der antiken Stadt Kyrene ausgegraben. Die Reste der dazugehörigen Statue wurden einige Jahre später in 1920 entdeckt, die vermutlich in dem gleichen Raum gefunden wurden.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die beiden Unterschenkel und die linke Hälfte der Plinthe. Es fehlen die Nasenspitze, der oberste Teil der herabfallenden Haarsträhnen, Lockenfragmente oberhalb der Stirn, die Finger der rechten Hand, der ganze linke Arm, Kopf und ein Teil des Schwanzes des Delphins. Kontaktpunkte der Finger sind aber an der linken Brust und am rechten Oberschenkel erhalten. Der Kopf der Aphrodite ist aufgesetzt worden. Die Statue war oberhalb des rechten Ellbogens und am rechten Handgelenk gebrochen. Weitere Brüche verlaufen im Körper des Tieres und in der Plinthe. Das Gesicht und die Haare sind bestoßen. Die Haare am Oberkopf sind stark verwittert.

Beschreibung: Die marmorne Darstellung einer unbedeckten weiblichen Gestalt aus Kyrene steht auf ihrem linken Bein, wobei das Rechte sich in entspannter Weise neben es stellt. Die langen Oberschenkel pressen sich eng zusammen. Der linke Fuß ist ein wenig nach links gedreht, der Rechte dagegen ist etwas nach hinten gesetzt und abgehoben, sodass nur die Zehen und vorderen Fußballen der Plinthe aufliegen. Der völlig fehlende linke Arm lässt seine einstige Haltung noch rekonstruieren, da Fingerabdrücke der linken Hand am rechten Oberschenkel erhalten sind, also war der Arm nach unten geführt. Der rechte Arm rundet sich zu der linken Seite des Körpers hin, wobei der Oberarm sich nahe am den Leib heranrückt und die Hand lag bei der linken Brust, an der ein Kontaktpunkt des Daumens noch zu sehen ist. Der vorgebeugte Oberkörper mit den nach vorne gezogenen Schultern, deren gebogene Gestalt die der Statue in Tripolis gleichen (Kat. St 47), neigt sich stark zu der rechten Seite hin, sodass die Figur von einem herankommenden Betrachter zurückzuweichen scheint. Die Statue weist schlanke, jedoch volle fleischige Formen auf. Besonders schön ist die sanfte Ausführung des Inkarnats in dem Bereich des Bauches. Seine Oberfläche ist nur mittels weicher Hebungen und Senkungen an den Seiten belebt. Die einzelnen Formen zeichnen sich nicht klar heraus und wirken unbestimmt. An den Hüften bilden sich die schwellenden Hautfalten. Als Kontrast gegen die Zartheit des Fleisches erhebt sich die kleine, durch breite Furchen gestaltete Scham, sowie die scharfe Angabe des dreieckigen Nabels. Die runden Brüste sind groß und stoßen gegen einander. Nur schwach tritt das rechte Fettpölsterchen an der Oberfläche heraus, an der gegenüberliegenden Seite wird es zum Teil durch die

herabfallenden Locken verdeckt. Die Schultern sind als eine einheitliche Fleischmasse, die keine Modellierung zeigen, mit dem Oberkörper verbunden. An der linken Seite steht eine Stütze in der Form eines Delphins, dessen fetter Schwanz sich zwei Mal gewunden hat.

Der kleine Kopf ist stark nach links gewandt, sodass das Gesicht von der Vorderseite her fast völlig im Profil erscheint. Die ebenfalls klein gestalteten Augen sind leicht geöffnet und knapp unterhalb des Oberlides gebohrt. Das bandartige breite Unterlid schmiegt sich an den gewölbten Augapfel. Das Oberlid ist dagegen schmaler gebildet, weist aber gleichfalls eine bandartige Ausarbeitung auf. Gleichmäßig runden sich die Augenbrauen um die Sehorgane. Ein wenig geöffnet ist der kleine Mund und die Mitte der Oberlippe wölbt sich über die Unterlippe. Die Lippen selbst sind voll geformt und gehen fließend in die Haut über. Die von einem Haarband umzogenen Haare werden in einem Nackenknoten gebunden, aus dem zwei Lockenbüschel an der Vorderseite herabfallen, die durch tiefe Bohrgänge aufgelockert sind. Am Oberkopf, wie die Form der abgebrochenen Fragmente noch zeigen, haben sich einige Haarsträhnen in zwei größeren Einheiten gesammelt, die dann über das Haarband hin zu einer Haarschleife geführt waren, die aber nicht mehr vorhanden ist. Die Locken an der rechten Seite des Kopfes verlaufen in kurzen, parallel geführten und eckigen Wellen nach hinten, um dann oberhalb des teilweise verdeckten Ohres, ein wenig nach oben umzubiegen. Auch sie werden von breiten Bohrkanälen dominiert und sind nur vereinzelt durch grafische Ritzungen gegliedert. Oberhalb des Bandes sind die Strähnen vereinfachter wiedergegeben, haben aber stark unter Verwitterung gelitten. Vor und hinter dem Ohr hat sich ein Löckchen aus der Frisur gelöst. Die Haare sind vor allem durch die grobe und wenig plastische Ausarbeitung gekennzeichnet. Diese leblose Gestalt der Frisur begegnet man wieder in dem bewegungslosen Inkarnat des Gesichtes. Vor allem die malerisch ausgeführten, hart aufliegenden Haarsträhnen an der Vorderseite der Statue kontrastieren stark mit den fließenden Formen des Körpers.

Datierung: Die gleiche Augenbildung mit der hohen gebohrten Pupille, dem schmalen Ober- und dem breiteren bandartigen Unterlid ist bei einem Porträtkopf des Antoninus Pius zu finden.¹⁷⁵ Die malerische Gestalt der Haare, die durch breite Bohrungen aufgelockert sind, sowie die Modellierung der einzelnen Locken lassen sich ebenfalls mit Werken frühantoninischer Zeit vergleichen, z. B. ein Relief mit der Darstellung der Personifikation

¹⁷⁵ Bildnis des Antoninus Pius in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 108600: Raeder a. O. (Anm. 94) 75 Nr. 158 (mit Angabe weiterer Literatur); C. Evers, Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonin le Pieux, *RM* 98, 1991, 255 Nr. 2 Taf. 66 (mit Angabe weiterer Literatur).

einer Provinz aus dem Tempel des Divus Hadrianus.¹⁷⁶ Sie kommen die der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) genauso nahe, zeigen aber bei der Nachbildung in Kyrene grobere und härtere Formen. Auch die gleichmäßig geformten Augenbrauen können gut mit denen der Statue in Rom verglichen werden. Die unbestimmten Gestaltung des Inkarnats führen ebenfalls zu einer frühantoninischen Einordnung. Dies ist ähnlich ausgeführt bei der Aphroditestatue in Madrid (Kat. St 14).

Datierungsvorschlag: frühantoninisch.

Torso in Algier, Musée National des Antiquités (Kat. T1)

Herkunft: Im Jahre 1846 wurde der Torso in den Westthermen der Stadt Iol-Caesarea, heute bekannt unter dem Namen Cherchell, am Rande des Frigidarium ausgegraben.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, ein Teil der linken Brust, die beiden Arme beginnend von Armansatz und die Unterschenkel mit den Knien und Füßen. Der Torso ist an den Brüsten bestoßen. An der Seite des linken Oberschenkels befindet sich eine große Beschädigung. Eine kleinere, runde Beschädigung ist unterhalb der Brüste zu sehen, die einst dazu diente den rechten Vorderarm mit dem Körper zu verbinden. Weiterhin sind einige Puntelli der Finger am rechten Oberschenkel erhalten.

Beschreibung: Das Gewicht der nackten weiblichen Figur ruhte auf dem linken Bein, das Rechte schmiegt sich an dieses an und schiebt sich ein wenig nach vorne. Das verengte Standmotiv wurde durch ein an der linken Seite hinzugefügtes Beiwerk unterstützt, was die beschädigte Stelle in diesem Bereich erklärt. Ein kleiner beschädigter, runder Flecken unterhalb der Brüste diente einst als Stütze für den rechten Unterarm, die rechte Hand lag dabei in der Nähe der linken Brust. Ein Hinweis für die Rekonstruktion der Haltung des linken Armes sind die erhaltenen Puntelli am rechten Oberschenkel, dort wo die Finger der linken Hand die Haut berührt hatten. Der linke Arm war also nach unten, zu der kleinen Scham geführt. Der Oberkörper ist leicht vorgebeugt und die Schultern nach vorne gezogen. Die eindeutig modellierte Bauchpartie ergibt an der Vorderseite eine hart wirkende Fassade. Wenn man um den Torso herumläuft, treten aber die sanfte Wölbung des Bauches und der

¹⁷⁶ Relief mit Personifikation einer Provinz vom Tempel des Divus Hadrianus in Rom, Musei Capitolini Inv. 765: Sapelli a. O. (Anm. 149) 63 Nr. 17 mit Abb. (mit Angabe älterer Literatur). Vergleiche auch die Ausarbeitung des Bartes an einem Relief mit der Darstellung eines Silens in Berlin, Staatliche Museen Inv. Sk 1843: P. Arndt, Zum Marsyas des Myron, *MiJb* 5, 1928, 267f. Taf. 6; M. Cagiano de Azevedo, Visioni neo attiche di tipi statuari classici, *Critica d'Arte* 7, 1942, 116f. Taf. 52 Abb. 16; W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, *JdI ErgH.* 20 (Berlin 1959) 136 mit Anm. 74. 180 Nr. 12; E. Rohde, *Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin* (Berlin 1968) 111f.

Scham hervor und werden die zarten Hebungen und Senkungen des Fleisches, besonders an der Rückseite, bemerkt. So ist die seitliche Konturlinie des Rückens und Gesäßes nicht gleichmäßig gerundet, sondern wird durch die zahlreichen, nach hinten führenden Hautfalten belebt. Nur an der Vorderseite sind sie durch härtere Übergänge angegeben worden, an den Seiten und am Rücken dagegen durch breitere fließende Linien. An jeder Seite des Gesäßes haben sich Grübchen organisch im Inkarnat eingebettet. Am Bauch formt sich der kleine sichelförmige Nabel. Die Detailfreude an der Wiedergabe der vielen Hautfalten zeigt sich ebenfalls bei der Scham, von der aus ziehen zwei weitere Falten über die Oberschenkel. Oberhalb der kreisrunden, aber ungleich groß gestalteten Brüste, bilden sich zwischen Achsel und Armansatz Fettpölsterchen, wobei das Rechte sich leicht rundet, das Linke dagegen eher gerade eingekerbt ist. Die Schultern heben sich nur ein wenig mittels zarter Hebungen heraus. Die Enden einiger Haarsträhnen sind auf dem wunderschön herausgearbeiteten Rücken erhalten. Er steht der Statue im Kapitولينischen Museum (Kat. St 29) sicher nicht nach. Die subtile Andeutung der Schulterblätter, sowie das vertiefte Rückgrat, das sich bis zu der Gesäßspalte hindurchzieht und von weichen Schwellungen der Haut umgeben wird, und die rhombusartige Vertiefung mit den zwei runden Grübchen sind naturnah ausgeführt und steigern die veristische Tendenz des sorgfältig gefertigten Torsos.

Datierung: Die naturalistische Wiedergabe des zart ausgeführten Inkarnats, das, vor allem an der Rückseite, durch die zahlreiche Angabe der Hautfalten dominiert wird, und die schlanken Proportionen der Seiten lassen sich sehr gut mit der Aphroditestatue im Kapitولينischen Museum vergleichen (Kat. St 29). Unterschiedlich sind nur die bei letzter ausgeprägten Hautschichten an den Hüften, die bei der Nachbildung in Algier fehlen und sich stattdessen kleinere Falten in diesem Bereich bilden. Die härtere Modellierung der Bauchpartie, sowie die Gestalt der Brüste nähern sich eher dem Torso in Boston (Kat. T3). Die schlichtere Ausführung der Fettpölsterchen und ebenfalls die kleineren Brüste gleichen dem Berliner Torso (Kat. T2).

Datierungsvorschlag: hadrianisch(-frühantoninisch).

Torso in Istanbul, Arkeoloji Müzeleri (Kat. T7)

Herkunft: Der Torso wurde in 1906 im Frigidarium der Faustinathermen in Milet gefunden. Stand angeblich in einer Nische. Drei Jahre später befand er sich in dem archäologischen Museum in Istanbul.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die rechte Hand mit der Hälfte des Unterarmes, der linke Unterarm unterhalb des Ellbogens, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels, der linke Unterschenkel mit Knie und Fuß und der größte Teil der Stütze, nur ein kleines Stück des Schwanzes eines Delphins hat sich am linken Oberschenkel erhalten. Beschädigt ist die linke Schulter. Die beiden Arme waren zwei Mal gebrochen. Brüste und Scham sind stark bestoßen. Ein quadratischer Verbindungssteg unterhalb der Brüste diente als Befestigung für den rechten Unterarm. Ein kleinerer Steg hat sich am linken Oberarm erhalten, der zur Auflage der Finger der rechten Hand belassen worden war. Puntelli der Fingerspitze der linken Hand sind am rechten Oberschenkel zu sehen.

Beschreibung: Der im Oberkörper leicht vorgeneigte Torso stand auf dem linken Bein, das rechte Spielbein war wahrscheinlich, wie seine vorgeschobene Stellung aufweist, angewinkelt und der erhaltene Teil drückt sich fest am linken Oberschenkel. Der sehr nah am Körper liegende linke Arm, dessen Ellbogen die linke Hüfte berührt, hängt nach unten. Die linke Hand wurde vor die Scham gehalten, Puntelli der Fingerspitzen haben sich am rechten Oberschenkel erhalten. Die rechte Hand war dagegen zu der linken Brust geführt. Ein Finger lag am linken Oberarm, wie ein kleiner Verbindungssteg an dieser Stelle nachweist. Die quadratische Stütze unterhalb der Brüste war für die Befestigung des rechten Unterarmes. Die Glieder weisen volle Formen auf. Besonders bemerkenswert ist die Modellierung der Bauch- und Schampartie. Scharf abgesetzte, eingravierte Falten und breit durchgeführte, weiche Furchen wechseln einander ab. Der hervortretende Rippenbogen zeichnet sich eindeutig an der Oberfläche. Die harte Ausführung des Bauchbereichs kontrastiert mit dem weich gewölbten Bauch, in dem der dreieckige Nabel ausgearbeitet ist. Die spielerische Abwechslung weicher Formen und herber Angabe der Falten begegnet man ebenfalls im Bereich der Schultern und Oberarme, wo das rechte Fettpölsterchen sich nach oben rundet, das Linke dagegen flacher wiedergegeben ist und die Schulter durch grafische Ritzungen herausgearbeitet sind. Die aufgeblasen Brüste stoßen wegen ihrer Größe aneinander. Der Kopf war nach links gedreht, wie der noch erhaltene Halsmuskel angibt. Enden der Haarsträhnen fallen am Rücken herab.

Datierung: Die Ausarbeitung des Inkarnats mit den abwechselnd modellierten Falten im Bauchbereich, vor allem die breiten Furchen, kann mit zwei Statuen aus der Villa Hadriana verglichen werden, deren Bauch und Scham ebenfalls durch wenig fleischige Partien

gekennzeichnet sind.¹⁷⁷ Eine späthadrianische, vielleicht frühantoninische Datierung des Torsos wird durch den Vergleich mit anderen Nachbildungen der Kapitulinischen Aphrodite bestätigt. Die gleiche Gestaltung der Brüste können bei dem Torso in Mailand (Kat. T12), der Statue in Paris (Kat. St 19) und im Kapitulinischen Museum (Kat. St 29) betrachtet werden. Die grafische Angabe der Schultern sind schon bei der Statue in Paris (Kat. St 19) und dem Neapeler Torso (Kat. T14) bemerkt worden. Die vollen runden Glieder sind ebenfalls ein Merkmal der Statue in Paris (Kat. St 19) und beider Statuen in Neapel (Kat. St 15 und St 18). Schließlich ist besonders auf die starke Hervorhebung des Rippenbogens zu beachten, der sich in schwächerer Weise bei der Statue in Rom (Kat. St 29) und dem Bostoner Torso (Kat. T3) oberflächlich abzeichnet.

Datierungsvorschlag: späthadrianisch-frühantoninisch.

1.3. Entwicklungsskizze

Die Kopistentätigkeit des Kapitulinischen Aphroditetypus setzt sich seit der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. ein. Die hellenistischen Nachbildungen haben gezeigt, dass sie den Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit stark angepasst sind. Nur vereinzelt ist das Original der Kapitulinischen Aphrodite in der hellenistischen Periode nachgeahmt worden. Die einzigen mir bekannten Nachbildungen dieser Zeit sind den Münchner Kopf (Kat. K12) und den Torso in Raleigh (Kat. T18). Dagegen kann man in der kaiserzeitlichen Epoche eine Steigerung der gefertigten Kopien und Wiederholungen erkennen, wobei sich zwei Hauptzeiten unterscheiden lassen: die claudische und hadrianisch-frühantoninische Zeit. Jedoch können nicht in jeder kaiserzeitlichen Periode Nachbildungen nachgewiesen werden. So gab es keine Skulpturen, die in den Regierungsjahren der Flavier fixiert werden konnten und ebenfalls weisen die augusteisch-tiberische und neronische Zeit Lücke auf, in der anscheinend der statuarischen Typus der Kapitulinischen Aphrodite keine große Beliebtheit genossen hatte. Klar muss man sich im Gedanken behalten, dass ich im Rahmen dieser Arbeit nicht alle bis jetzt bekannten Nachbildungen einordnen und behandeln konnte. Trotzdem fallen die meisten dieser Werke sicherlich ins 2. Jh. n. Chr. und gibt es keine weiteren Belege Skulpturen dieses Typus in der augusteisch-tiberischen, neronischen oder flavischen Epoche

¹⁷⁷ Statue eines Kriegers in Tivoli, Villa Hadriana, Antiquarium Inv. 2262: Bol 2010, 262f. 265 Abb. 338a-b (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 347). Kopfloze Statue in Tivoli, Villa Hadriana, Antiquarium Inv. 2257: Bol 2010, 262f. 265 Abb. 338c (M. Söldner) (mit Angabe älterer Literatur S. 347).

zu datieren.¹⁷⁸ Anders ist das 2. Jh. n. Chr., in dem besonders in der hadrianischen und frühantoninischen Periode die Nachbildungen in zahlreichen Mengen erschienen. Sie schmückten die Villen und öffentlichen Gebäude, vor allem die Thermenanlagen in den Provinzen. Der Körpertypus der Kapitolinischen Aphrodite wurde aber auch gern für private Bildnisse älterer Damen verwendet. Wenn jetzt die gesamten in diesem Kapitel behandelten Werke in Betracht genommen werden, ist zu bemerken, dass hauptsächlich die Ausarbeitung der Gesichtszüge, der Gesichtsform, der Haare, der Modellierung des Bauches, sowie die des Inkarnats durch den Stil ihrer Entstehungszeit beeinflusst sind. Bei jeder einzelnen Skulptur, auch wenn sie zu einer der besten und qualitativsten Nachbildungen gerechnet werden kann, war es für den Kopisten nicht möglich seinen Zeitstil völlig zu verleugnen.

Wenden wir uns jetzt zu den einzelnen Zeitabschnitten, um den Zeitgeschmack jeder vorhandenen Periode kurz zu resümieren. In der *späthellenistischen Zeit* können die ersten Nachbildungen nachgewiesen werden, die jedoch den Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit stark angepasst waren. Die Augen, der Mund, die Modellierung der Locken, die weiche Ausführung des Inkarnats und die ruhige Ausstrahlung des Münchner Kopfes (Kat. K12), sowie die schlanken Proportionen, die Artikulierung des Bauches, der gelängte Oberkörper und die hochaufliegenden Brüste des Torsos in Raleigh (Kat. T18) sind stilistische Merkmale der späthellenistischen Zeit. Ihr Aussehen unterscheidet sie von den Werken der Kaiserzeit, vor allem der Münchner Kopf, dessen reizvolle und liebevolle Ausstrahlung nicht wieder begegnet wird.

Den Torso in Dresden (Kat. T6) habe ich in der *frühen Kaiserzeit* eingereiht und kann wegen des Fehlens wichtiger Körperteile nicht genauer datiert werden. Weiche, unklar gestaltete Formen kennzeichnen das Inkarnat, der Rücken ist dabei nur ein wenig herausgearbeitet. Grafisch ausgeführte Partien kontrastieren mit der zarten Unbestimmtheit der Haut. Das Fehlen etlicher Nachbildungen augusteischer Zeit kann vielleicht erklärt werden, weil es sich hier um ein hellenistisches Original handelt. In den Regierungsjahren des ersten Princeps wurden vor allem klassische Werke rezipiert und nachgeahmt. Das Hellenistische war besonders mit dem Gegner Octavians, Marcus Antonius, verbunden, und irgendwelche Erinnerungen an diesem Mann wurden nach dem Sieg von Actium getilgt. Der Hellenismus war zu einer eher unbeliebten Periode geworden. Besser für das neue Konzept des Princeps

¹⁷⁸ Ausnahmsweise dürfte ein Torso in Bukarest (Kat. T5) am Ende des 1. Jh. n. Chr. entstanden sein. Bordenache führt für diese zeitliche Fixierung allerdings keine Vergleichsbeispiele an: G. Bordenache (Hrsg.), *Sculture Greche e Romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest I* (Bucarest 1969) 25 Nr. 26. Wegen der geringen Arbeit des Stückes wurde es in die kopienkritische Analyse dieser Arbeit nicht aufgenommen und daher kann ich weder eine Aussage über seine stilistische Ausarbeitung treffen, noch die Datierung bestätigen.

Augustus geeignet waren die klassischen Skulpturen, die das goldene Zeitalter Griechenlands reflektierten. Eine Vorliebe für Linienklarheit, Vorbildlichkeit und Genauigkeit dieser Jahre¹⁷⁹ ließ sich meistens nicht mit hellenistischen Schöpfungen vereinbaren. Eine erste Blütezeit erlebten die Nachbildungen der Kapitulinischen Aphrodite zuerst in der *claudischen Zeit*. Der Körper weist vollere Formen auf und die plastischen Werte haben sich gesteigert. Die fließenden Rundungen, wobei das Scharfkantige und Eckige vermieden worden ist, und die zarten Bewegungen des Inkarnats fordern den Betrachter heraus dem Werk näher zu kommen und dies zu umschreiten. Die einzelnen Fleischpartien im Bauchbereich und an den Hüften wölben sich heraus (Kat. St 44). Die Köpfe dieser Zeit sind unterschiedlich gestaltet. Die Gesichter können einen dicklich ovalen Umriss haben, wobei die Haare entweder flauschig und detailfreudig herausgearbeitet sind mit der vereinzelt Angabe zahlreicher kleinen Strähnen, die die Frisur bereichern (Kat. K5), oder sie weisen eine härtere Modellierung auf, wobei die Locken allerdings reichlich gegliedert sind (Kat. K7). Schmale Bohrungen werden sporadisch in der Frisur eingesetzt. Die Köpfe in Dresden (Kat. K5), Kopenhagen (Kat. K7) und St. Petersburg (Kat. St 44) haben einen fast pathetischen Blick, ihre Gesichter sind voller Anmut und Lebendigkeit gestaltet. Ihre Weichheit entspricht den plastischen und zarten Formen des Körpers in St. Petersburg (Kat. St 44).

Bis jetzt haben sich noch keine Nachbildungen der Kapitulinischen Aphrodite in der neronischen oder flavischen Periode eindeutig nachweisen lassen. Die ersten Kopien und Wiederholungen begegnen wir wieder in der *trajanischen Zeit*, wobei der Typus zum ersten Mal für private Porträts verwendet worden ist, wie z. B. die Statue in Kopenhagen zeigen kann (Kat. St 8). Diese und ebenfalls ein Torso in den vatikanischen Museen (Kat. T19) sind durch fleischigere und klar abgegrenzte Einzelformen gekennzeichnet, wobei die Haut straffer am Leib liegt und die Plastizität des Inkarnats gegenüber der claudischen Zeit abgenommen hat. Bauch und Scham sind klarer artikuliert. Die Glieder sind schlanker proportioniert und weisen in den Konturen eckigere Gestalten auf. Das Bild ändert sich in den letzten Regierungsjahren des Traian bzw. in der frühhadrianischen Periode. Wie bei der claudischen Statue in St. Petersburg (Kat. St 44) nimmt das Volumen des Körpers zu, sowie die plastischen Werte des Inkarnats. Die Modellierung des Bauches ist durch sich in der Haut verlierende Falten und unklare Formen bestimmt (Kat. St 49), jedoch wird die reizvolle Weichheit der claudischen Zeit nicht wieder erreicht. Die Neigung zu einer wirklichkeitsnahen Ausarbeitung des Körpers ist eindeutig zu bemerken. In der trajanischen Zeit lässt sich ebenfalls eine schöne Entwicklung der Köpfe, vor allem die Gestaltung der

¹⁷⁹ s. Zanker 1974, 41-43.

Haare, verfolgen. Beginnend mit dem Kasseler Kopf (Kat. K6) kann besonders die schöne Ausführung der Haare hervorgehoben werden, die an den Seiten flauschige Partien zeigen, wobei die vereinzelt Strähnen nicht mehr nachvollzogen werden können. Sie bilden ein kontrastreiches Bild mit dem glatten, leblosen und zerbrechlichen Inkarnat, in dem der Kopist scharfkantige Gesichtszüge herausgearbeitet hat. Einen Schritt weiter geht der Kopf in London (Kat. K9), dessen schwerförmiges Untergesicht sich anders zu dem länglich proportionierten Kassler Kopf verhält. Die Haut ist zwar bewegungslos gestaltet, zeigt allerdings fleischigere Wangenpartien. Die Haare an der Stirn weisen gegenüber dem Kasseler Kopf einen geordneten Verlauf auf und die plastische Form der Locken hat sich reduziert. Die Linearität der Strähnen wird dann sogar bei der Statue in Venedig (Kat. St 49) gesteigert und ein weiteres Absinken der plastischen Anschaulichkeit und des Volumens lässt sich feststellen. Die Köpfe in London und Venedig zeigen schon die stilistischen Vorstufen der hadrianischen Epoche.

Ein Höhepunkt der übersichtlichen Ordentlichkeit der Haare, wobei die Strähnen ausschließlich in leicht wellenden, parallelen Bahnen angelegt sind, wird in der *hadrianischen Zeit* erreicht, wie es vor allem die Statuen in Paris (Kat. St 22) und London (Kat. St 12) veranschaulichen. Die Haare werden immer mehr durch Bohrungen aufgelockert, ihre malerische Erscheinung verstärkt. Gegenüber der Statue in Venedig (Kat. St 49) sind die Frisuren dennoch voluminöser gestaltet und die kontrastreichen Unterschiede in dem Umfang der Locken am Oberkopf und die unterhalb des Haarbandes werden voll ausgenutzt. Gleichmäßig geformte Haarkappen führen jetzt zum Hinterkopf hin. Die lineare Klarheit der Locken schwächt sich ein wenig in der späthadrianischen Zeit ab. Die Gesichter haben in den ersten Regierungsjahren des Hadrian eine rundliche Form, zeigen aber am Ende seiner Herrschaft einen ovalen Umriss. Das Inkarnat der Köpfe betreffend weisen die beiden Statuen in Paris (Kat. St 22) und London (Kat. St 12) fleischige, volle Wangen auf, die an den Mundwinkeln und Nasenflügeln durch leichte Hebungen belebt sind. Die späthadrianischen und auch frühantoninischen Nachbildungen charakterisieren sich durch einen entseelten leeren Ausdruck, deren Inkarnat alle Lebendigkeit entzogen worden ist. Die stark idealisierten Köpfe haben eine undurchdringliche harte Haut bekommen. Immer größer wird die Haarschleife am Oberkopf. Ihre maximale Ausdehnung findet man bei den Statuen im Kapitولينischen Museum (Kat. St 29) und im Louvre (Kat. St 19).

Die Ausarbeitung des Körpers führt die Tendenzen weiter, wie ich sie bei der Statue in Venedig (Kat. St 49) beschrieben habe. Die Skulpturen in London (Kat. St 12), Paris (Kat. St 22) und Berlin (Kat. T2) sind dagegen an der Vorderseite schlanker gestaltet, laden sich aber

ebenfalls an den Seiten breiter aus. Weich ausgearbeitete Hautfalten beherrschen vor allem den Rücken und das Gesäß. Die Modellierung des Bauches zeichnet sich indessen durch unklare Formen aus.

Die *späthadrianisch-frühantoninische Zeit* kann als eine einheitliche Stilperiode bezeichnet werden, wobei sich der Kunstgeschmack in der Ausführung des Körpers in zwei unterschiedlichen Strömungen äußert. Wir begegnen hier Statuen und Torsos, deren naturnahe Ausarbeitung des Inkarnats weiter getrieben wird, sogar einen Höhepunkt erreicht bei der Nachbildung im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29). Das Veristische steigert sich in der Zunahme zahlreicher Hautfalten, sowie in der Angabe etlicher kleiner Details, wie z. B. das Hervorheben des Rippenbogens oder der Schlüsselbeine (s. Kat. St 29, T3, T7 und T12). Diese Werke zeigen meistens schlankere Formen und entweder eine klar artikulierte Modellierung des Bauches (Kat. T1, T3, T7), oder diese entspricht der weichen Gestalt der Fleischpartien, wobei die Falten fließender in der Haut übergehen (Kat. St 29, St 47, T12, T14). Andererseits treffen wir Statuen, deren Körper breiter gebildet sind mit vollen, fleischigen Gliedern (s. Kat. Nr. St 15, St 18, St 19). Knochen- und Muskelbau können unter der fettigen Hautschicht kaum noch wahrgenommen werden. Die Einzelformen im Bauchbereich sind nicht länger scharfkantig abgezeichnet worden, sondern ihre Angabe schwächt sich ab. Die Haut liegt straffer am Körper, sodass die plastischen Werte des Inkarnats absinken. Wenn diese zwei großen Gruppen als Gesamtheit betrachtet werden, treten jedoch einige Gemeinsamkeiten und Neuigkeiten auf, im Vergleich zu den früher geschaffenen Nachbildungen. Zum ersten Mal sind die Fettpölsterchen, die sich zwischen Achsel und Armansatz bilden, gleichmäßig gestaltet, wobei sie sich nach oben runden. Vorher wurden sie eher schräg nach oben geführt und waren sie nicht als eindeutige Fettschicht ausgeprägt worden, mit Ausnahme der Statue in St. Petersburg (Kat. St 44). Fernerhin wird das Rückgrat bis zu der Gesäßspalte durchgezogen, verlor es sich bei früheren Werken doch in der rhombusartigen Vertiefung oberhalb des Gesäßes. Weitere Merkmale der späthadrianisch-frühantoninischen Epoche sind die Faltenangabe des Nabels, die vollen aufgeblasenen Brüste, deren Volumen stark zugenommen hat, sowie ebenfalls bei den Glutäen. Vor allem bemerkenswert sind die reizsteigernden Kontraste, sowohl zwischen den einzelnen Körperpartien, als auch zwischen Körper und Kopf. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist die Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29), deren leblos gestalteter Kopf mit der groben Angabe der Haare im Widerspruch steht mit dem naturalistisch ausgearbeiteten Körper, sodass manche Autoren glaubten, sie sei durch zwei unterschiedliche Kopisten geschaffen. Man trifft diese Gegensätze ebenfalls bei Torsos an, z. B. bei dem Exemplar in

Algier (Kat. T1). Die Vorderseite ist durch klar abgegrenzte Einzelformen gekennzeichnet, an den Seitenansichten und an der Rückseite werden diese jedoch durch zarte fließende Hautfalten ersetzt, die sich nicht immer mehr eindeutig verfolgen lassen und sich in der Haut verlieren.

Die Motive treten bei den späthadrianisch-frühantoninischen Skulpturen klarer in Erscheinung. So kann die vorgebeugte Haltung des Oberkörpers schon an der Vorderseite betrachtet werden, nicht erst wenn man die Statue rundum betrachtet. Die Göttin scheint sich wirklich vor einen Eindringling verbergen zu wollen, dreht sich jedoch sogar ein wenig zu diesem hin. Einige ältere Nachbildungen neigten dagegen mehr zur Frontalität. Sie steht nicht länger wie eine fest platzierte Säule, sondern lebendige und realistische Bewegungen werden das Werk beigegeben.

Die Gesichter haben ein längeres Oval bekommen und die ordentliche Linearität der Haare ist ein wenig abgeschwächt, sowie ihre plastischen Formen. Grob und hart ist die Ausarbeitung der Locken. Ihre Undurchdringlichkeit entspricht dem glatten und bewegungslosen Inkarnat, in dem das Lächeln der lieblichen Göttin zu einem leeren Ausdruck geworden ist.

In der *antoninischen Zeit* werden die unbestimmten Formen des Körpers weiter entwickelt (Kat. St 11 und St 14) und übersteigern die der hadrianischen Zeit (vergl. Kat. St 12 und St 22). Nur die Hautfalte, die durch die Krümmung des Rückens entsteht, bleibt für den Betrachter sichtbar. Die Haut liegt noch straffer am Körper. Die Gesichter sind runder gestaltet und immer mehr werden sie durch porträthafte Züge geprägt (Kat. St. 11, K10 und K21). Die Frisur ist wie eine aufgerauhte, einheitlich dunkle Kappe gestaltet, die ihre Lebendigkeit völlig verloren hat.

Schließlich konnte eine Statue in der *severischen Zeit* datiert werden. Die Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite haben schon in der antoninischen Zeit zahlenmäßig abgenommen und finden ihr Ende in der severischen Dynastie. Die Skulptur in St. Petersburg (Kat. St 43) ist durch eine trockene Ausführung des Inkarnats charakterisiert, ihr Gesicht entseelt. Die Artikulierung des Bauches ist summarisch und ohne große Sorgfalt gebildet.

Die ausgewählten Beispiele aus den Provinzen entsprechen durchaus den hier stilistisch angeführten Merkmalen der sog. ‚stadtrömischen‘ Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite. Eigenartig scheint vielleicht der Kopf der Statue in Tripolis zu sein (Kat. St 47), dessen Mund breiter gestaltet ist und das Gesicht eine verlängerte Proportion aufweist. Trotzdem fügt sie sich schön dem Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit an und stimmt in vielen Details mit den Werken aus Rom und Italien überein.

2. Rekonstruktion des verloren gegangenen Originals

Im vorigen Kapitel sind einige ausgewählte Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite besprochen und zeitlich fixiert, sodass die stilistischen Eigenheiten jeder Periode erkannt werden konnten. Diese zeittypischen Charakteristika sollen bei den Aussagen über das genaue Aussehen des verloren gegangenen Originals in Gedanken behalten werden, damit man sie für das äußere Erscheinungsbild ausschließen kann. Obwohl bis jetzt eine Replikenrezension des Kapitolinischen Aphroditetypus nicht existiert, haben sich jedoch manche Autoren über das Aussehen des Originals geäußert. Man beschäftigte sich besonders mit den endlosen Diskussionen über das Material, woraus die einstige Skulptur geschaffen wurde, und über die hinzugefügte Stütze, die bei jedem Werk variiert wird. Zwar kann die Gesamtkonzeption des originalen Bildes – die Haltung der Arme und Beine, die Größe und in großen Linien die äußere Erscheinung der Frisur – als gesichert gelten, trotzdem hat die Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29), die durch ihre naturnahe Ausarbeitung des Körpers gerühmt wird, eine vorbildhafte Funktion für den gesamten statuarischen Typus. Die veristische Ausführung ihres Inkarnats wird für exemplarisch gehalten und dient dabei als Argument einer frühhellenistischen Entstehung des Originals. In jedem Buch, das eine Gesamtübersicht der hellenistischen Skulptur bietet, jedem Museumskatalog, der eine Nachbildung der Kapitolinischen Aphrodite bespricht, und überhaupt jeder Publikation, die sich mit diesem Typus beschäftigt, wird die namensgebende Statue im Kapitolinischen Museum bevorzugt. Beachtenswert ist dazu, dass, obwohl sie die Skulptur in Rom nachsteht, eine Statue im Louvre (Kat. St 19) als eine der qualitativsten Nachbildungen des Typus erwähnt wird, genau wegen ihrer naturalistischen Ausarbeitung des Körpers, die, wie im vorigen Kapitel dargelegt ist, ein typisches Phänomen der hadrianisch-frühantoninischen Zeit sein sollte. Weiterhin wird der Typus seit dem Werk von Felletti Maj manchmal Dresden-Kapitolina genannt.¹⁸⁰ Sie vertritt die Meinung, dass die zwei am schönsten erhaltenen Exemplare, die diesen Typus am besten vertreten der Kopf in Dresden (Kat. K5) und die Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) sind.¹⁸¹ Dabei wurden auf die stilistischen Merkmale ihrer Entstehungszeit keine Rücksicht genommen. In diesem Abschnitt soll untersucht werden in wie weit diese Skulpturen ihre präferierende Stellung behalten können, ob die Äußerungen vieler Autoren bezüglich des Originals und der Nachbildungen berechtigt

¹⁸⁰ Felletti Maj 1951, 51 behandelt den Kopf in Dresden sogar als einen eigen Typus.

¹⁸¹ Delivorrias erklärt den Kopf in Dresden sogar zum besten Kopfreplik: LIMC II (1984) 52 Nr. 410 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias). Seine Schönheit wird besonders bei Becker a. O. (Anm. 86) 47 hervorgehoben. Laut A. W. Lawrence, *Later Greek Sculpture* (London 1927) 12 soll der Kopf das Original getreuer wiedergegeben haben als die Statue im Kapitolinischen Museum.

seien oder als fehlerhaft gedeutet werden müssen. Die wichtigsten Quellen für eine objektive Aussage über das verloren gegangene Original bilden die vorher besprochenen und zeitlich eingeordneten Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite. Darüber hinaus werden die anderen Skulpturen, die zu dem gleichen Typus gerechnet werden herangezogen, um etliche Ansichten zu unterstützen, jedoch spielen sie eine untergeordnete Rolle, weil sie meistens nicht datiert und daher die stilistischen Merkmale ihrer Entstehungszeit nicht herausgearbeitet sind.

Einige Münzen der kaiserzeitlichen Periode, die eine nackte Aphrodite in Pudica-Haltung auf der Rückseite zeigen, sind erhalten geblieben. Sie sind vor allem in der 2. Hälfte des 2. Jhs. und im 3. Jh. n. Chr. in Thrakien, Moesia inferior, Phrygien, Illyrien, Bithynien, Arkadien, Lydien, Mysien, Pisidien, Paphlagonien, Sikyon, Phönizien und Pontos geprägt worden, also in den östlichen Gebieten des römischen Reiches.¹⁸² Sie ergeben jedoch kein einheitliches Bild. So wird die Göttin in der üblichen Haltung dargestellt, wie ich sie im vorigen Kapitel oft beschrieben habe: der rechte Arm wird zu der linken Brust geführt, die linke Hand verdeckt die Scham, die Beine stehen in einem verengten Standmotiv, die Körperlast ruht auf dem linken Bein und das rechte Bein ist angewinkelt, der rechte Fuß ist nach hinten gesetzt und ein wenig abgehoben. Allerdings wird die nackte weibliche Figur auf den Münzdarstellungen häufig in einer vertauschten Arm- und/oder Beinhaltung wiedergegeben. Verschiedene Attribute sind ihr beigegeben, z. B. ein Delphin, ein Erot, ein Gefäß oder ein Altar. Bei dem kleinen Durchmesser und der minutiösen Arbeit der Bilder können viele Details nicht genau ausgeführt werden, sodass man den Mediceischen und Kapitolinischen Aphroditetypus nicht voneinander unterscheiden kann.¹⁸³ Darüber hinaus folgen sie keiner einheitlichen Darstellung, die Haltung der Arme und Beine wurde frei nachgebildet oder interpretiert und daher können sie für eine Rekonstruktion des Kapitolinischen Aphroditetypus nicht herangezogen werden.

Im Folgenden werden Körper und Kopf der erhaltenen Nachbildungen des Typus genauer betrachtet, um eine Vorstellung des verloren gegangenen Originals zu gewinnen. Dabei sollen hoffentlich, in wie weit die Möglichkeiten dazu reichen, konkretere Aussagen über sein Aussehen, als sie bis jetzt vorgenommen wurden, getroffen werden. Nicht nur die rein gestaltliche Form der Figur wird einer Untersuchung unterliegen, sondern ebenso wichtig für den äußeren Eindruck der damaligen Verfassung sind das Material woraus die Statue gemacht wurde, ihre Größe, das neben ihr stehende Beiwerk und die Basis, auf der sie gestanden war. Am Schluß können die erworbenen Ergebnisse, die Originaltreue jeder Epoche, in der

¹⁸² Eine Liste wurde durch Bernhart 1936, 39-43 Taf. 6. 7 zusammengestellt.

¹⁸³ s. Bernhart 1936, 39.

Nachbildungen des statuarischen Typus angefertigt sind, beurteilt und das Interesse der Kopisten eine genaue Kopie zu verfertigen oder das Vorbild zu verändern, verfolgt werden.

2.1. Körper

Nur selten sind die Hände mit Fingern ganz oder zum Teil erhalten geblieben. Trotzdem können vorhandene Bestoßungsflächen und Kontaktstellen am Körper, wie es bei vielen Nachbildungen der Fall ist, die einstige Haltung der Arme und/oder Hände ergänzen. Sicherlich kann man feststellen, dass der linke Arm zum Schoß hingeführt wurde und der rechte Arm dagegen sich zu der linken Brust bewegte. Jetzt ist die Frage wie nah diese Gliedmaßen am Körper gelegen waren, in wie weit die Finger die Haut berührt und wie die Hände sich gegenüber dem Körper verhalten hatten. Es dürfte angenommen werden, dass die Oberarme eng an den Körper herangezogen waren, jedoch nicht mit der Haut in Kontakt traten, somit man die seitlichen Konturen des Torsos kaum nachvollziehen konnte. Nur ausnahmsweise waren diese von der Vorderseite her sichtbar (s. Kat. St 8, St 27, St 33, St 43, U3 und U5). Letzte Gruppe wird hauptsächlich durch geringfügige Nachbildungen des Typus geformt. Der rechte Ellbogen verlief schräg nach hinten und war ein wenig weiter vom Körper entfernt, im Gegensatz zum oberen Teil des Armes. Eine nach vorne pointierte Haltung dieses Gelenkes, wobei ein größerer Abstand zwischen Ellbogen und Torso kriert wird (s. z. B. Kat. St 8, St. 14, St 33 und St 43), kann ausgeschlossen werden. Der rechte Vorderarm rundete sich dann weiter um den Leib herum zu der linken Brustpartie. Bemerkenswert ist, dass etliche Exemplare ein oder zwei große Verbindungsstege am Oberkörper belassen haben, die für die Unterstützung des rechten Unterarmes dienen sollten und man diese ebenfalls bei qualitativ herausgearbeiteten Skulpturen begegnet (s. Kat. St 1, St 7-9, St 14, St 17, St 34, T1, T5, T7, T12, T19, T20, U6 und U8). Obwohl sie, wenn man die Werke von vorne her anschaut, für den Betrachter verborgen bleiben, können sie für das Original nicht angenommen werden, wie auch die Mehrzahl der Nachbildungen nachweisen, weil, wenn man die Statue umrundet, die Verbindungsstege eine Sichtbehinderung des Körpers bilden. Häufig können Beschädigungen an der linken Hüfte bemerkt werden, die eine Anlegung des obersten Teils des linken Vorderarmes an dieser Stelle belegen (Kat. St 9, T9, T12, T19, T20 Vergl. für das Berühren des (zum Teil) erhaltenen linken Armes an der Hüfte Kat. St 1, St 3, St 7, St 12, St 14, St 29, St 48, T7, T10, T14, U3). Einige Nachbildungen zeigen dagegen ein lockeres Verhältnis des linken Unterarmes zu der Hüfte, er lag jedoch sicherlich sehr nahe an diesem Bereich (s. Kat. St 2, St 11, St 19, T1, T6 und U6), wie die

vorhandenen Teile des Armes nachweisen.¹⁸⁴ Schwieriger ist die Beurteilung des weiteren Verlaufs des linken Unterarmes, weil dies meistens ergänzt ist. Die hadrianisch-frühantoninisch datierten Skulpturen (Kat. St 14, St 19, St 29 und St 47) zeigen, dass der linke Unterarm weiter vom Körper gehalten wird und das Handgelenk sich stark nach vorne wölbt. Undatierte Stücke weisen entweder die gleiche Positur auf (s. Kat. St 3 und St 13), oder es wird flacher vor den Schoß gehalten, ohne dass es diesen berührt (Kat. St 27, St 48, U3, U4, U5 und U7), wie es genauso die severische Statue zeigt (Kat. St 43). Die letzte Gruppe zeichnet sich vor allem durch wenig qualitätsvolle Nachbildungen aus. Trotzdem kann keine genaue Aussage über das Verhalten des linken Handgelenks gemacht werden, da einfach bei den meisten Skulpturen dieser Teil nicht länger mehr vorhanden ist. So dürfte das starke Hervorwölben des Gelenks ein Phänomen späthadrianisch-frühantoninischer Zeit sein, da aber Belege aus anderen Perioden der Kaiserzeit fehlen, mit Ausnahme des frühen 3. Jhs. n. Chr. (Kat. St 43. Diese Statue ist allerdings stark durch den Zeitstil geprägt), kann diese Bemerkung nicht ohneweiters angenommen werden. Schließlich bleiben uns von den Armen noch die Hände. Zahlreich sind die Nachbildungen, wobei mehrere Puntelli am rechten Oberschenkel erhalten sind (Kat. St 1, St 2, St 7-11, St 14, St 27, St 29, St 34, St 43, St 47, T1, T5-T7, T12, T20, U2, U6, U8), dabei kann gezeigt werden, dass es sich oft um vier (Kat. St 9, St 11, St 29, T5, T7, T12, U6) oder fünf (Kat. St 7, St 10, U8) solcher Kontaktstellen in diesem Bereich handelt. Selten befindet sich nur eine am linken Oberschenkel (Kat. U8), was der bedauerlichen Ausführung zuzuweisen ist. Der Daumen lag knapp unterhalb der Scham, die vier anderen Finger wurden weiter nach unten geführt. Die Handfläche liegt generell nicht flach am Schoß (dagegen Kat. St 1, U2, U7). Nachbildungen wobei die Hand und Teile der Finger erhalten geblieben sind (Kat. St 29, St 45, St 48, U3, U4, U5, U7) zeigen, dass die Spitzen einiger Finger sicherlich den rechten Oberschenkel berühren. Ob jetzt drei, vier oder fünf und ob der Daumen immer mit der Haut in Kontakt trat ist nicht leicht zu sagen, weil viele Skulpturen keine Aussage über die Haltung der Finger erlauben durch die Sichtbehinderung der Ergänzungen, durch moderne Überarbeitung des Inkarnats oder einfach durch die mangelhafte Qualität der mir zur Verfügung stehenden Fotos. Eindeutig lässt sich aber feststellen, dass auf jeden Fall etliche Fingerspitzen am rechten Oberschenkel gelegen waren, wobei Daumen knapp unterhalb der Scham gehalten wurde und die anderen vier Finger sich mehr nach unten bewegten. Weniger kompliziert kann der ehemaligen Stellung

¹⁸⁴ Das Verhältnis zwischen linkem Ellbogen und der linken Hüfte kann bei vielen Nachbildungen nicht genau bestimmt werden (Kat. St 8, St 10, St 13, St 15, St 17, St 21, St 27, St 40, St 43, St 44, St 47, St 49, U4 und U7), weil entweder dieser Körperteil nicht mehr vorhanden ist, oder nur eine Abbildung der Vorderansicht publiziert ist. Dass der Ellbogen aber nahe am Körper liegt, kann trotzdem festgestellt werden.

der rechten Hand nachgegangen werden. Von den Nachbildungen, wobei zum Teil diese Körperpartie noch vorhanden ist, lässt sich feststellen, dass, wenn man sie auf der gleichen Höhe betrachtet, die vier Finger der rechten Hand die linke Brust nicht verdecken, sondern ein wenig unter der Brustwarze gehalten werden (Kat. St 10, St 11, St 14, St 29, St 45(?), T6, U4). Eine tatsächlich schützende Bewegung der Hand findet man nur bei der Statue in Kopenhagen (Kat. St 8). Die brustumfassende und –angreifende Göttin sind nur Einzelmotive, die man bei einer wenig herausragenden Nachbildung und einer Variante des Typus antrifft (Kat. St 33, U7). Anlegung der Fingerspitzen am linken Oberarm lässt sich bis jetzt nur bei Werken aus den Provinzen und Varianten des Kapitolinischen Aphroditetypus erfassen (Kat. St 7, T7, U2, U4, U6, U8) und sollte man daher nicht für das Original annehmen. Andere Skulpturen, die zum gleichen Typus gerechnet werden, sind besonders wichtig für die Platzierung des rechten Daumens, da zahlreiche Exemplare eine Kontaktstelle an der linken Brust zeigen, die sich häufig links von der Brustwarze befindet (Kat. St 2, St 7-11, St 13 (?), St 33, St 45, T7, T8, T12, T20, U8), ausnahmsweise sind zwei Puntelli vorhanden (Kat. T6 und T12).

Ein wichtiges Merkmal der Kapitolinischen Aphrodite ist die vorgebeugte Haltung des Oberkörpers mit den nach vorne gezogenen Schultern, die man bei fast allen Nachbildungen des Typus mehr oder wenig ausgeprägt wiederbegegnet. Eine mehr aufrechte Pose des Rückens kann nur selten bei den Skulpturen in Berlin (Kat. U1), Jerusalem (Kat. U2) und Neapel (Kat. U3) sicherlich festgestellt werden. In der Regel wölbt sich die hintere Seite des Rumpfes in einer kontinuierlichen fließenden Bewegung von oberhalb des Gesäßes bis zum Nacken. Die Schultern sind dabei nach vorne gezogen. Die Vorneigung, besonders ihre Sichtbarkeit an der vorderen Seite der Statue, kann durch den Stellung des Kopfes, der eine aufrechte oder eine mehr gesunkene Haltung einnimmt, entweder geschwächt oder gesteigert werden. Im vorigen Kapitel hat sich ergeben, dass das Vorbeugen vor allem in der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit anschaulich gemacht wurde, damit diese Bewegung schon eindeutig an der Vorderseite der Statue zu betrachten war, ohne dass diese an den Seitenansichten zum ersten Mal hervortrat, wie es hauptsächlich der Fall war bei Werken der trajanischen (Kat. St 8) und hadrianischen Epoche (Kat. St 12 und St 22). Trotzdem sollte für das Original eine vorgeneigte Haltung, die sich von allen Ansichten her erkennen lässt, angenommen werden, wie es nicht nur bei Nachbildungen der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit beobachtet werden kann, sondern ebenfalls, jedoch weniger ausgeprägt, bei Skulpturen aus der späthellenistischen (Kat. T18) und claudischen (Kat. St 44)

Periode. Im Zusammenhang mit der Krümmung des Rückens stehen die Schultern, deren Verlauf der Konturen sich in zwei großen Gruppen einordnen lassen:

1. Die rechte Schulter ist durch die Bewegung der erhobenen rechten Hand kürzer gestaltet als die linke Schulter. Die Schulterpartien fallen dazu entweder leicht schräg herab (s. Kat. St 4, St 7, St 9, St 10, St 17, St 19, St 34, St 39, St 43-45, St 47, St 48, T1, T3, T5, T6, T7, T12, T18, T19, T25, U2, U6), oder nur die linke Schulter weist eine leichte herabfallende Bewegung auf und die rechte wölbt sich dabei ein wenig nach oben (s. Kat. St 3, St 11, St 22, St 25, St 29, St 49, T2).
2. Die Schultern sind gleich breit gebildet und fallen leicht herab (s. Nr. St 1, St 12, St 13, St 15, St 16, St 26, St 32, St 33, T8, T14, T15, T20, U3-5, U7).

Darüber hinaus gibt es einige Nachbildungen, wobei beide Schultern sich nach oben runden (Kat. St 2, St 23, U9) oder sie laden sich breit aus und sind stärker nach unten gezogen (Kat. St 8, St 14, St 18, St 27). Da diese aber eine Sonderstellung einnehmen, können sie für das Aussehen des originalen Bildwerks ausgeschlossen werden. Wenn wir uns jetzt zu den beiden genannten Gruppen wenden, dann fällt auf, dass bei der ersten Gruppierung Statuen aus jeder Periode des vorigen Kapitels vertreten sind, in der anderen Gruppe jedoch sich nur drei datierte Exemplare befinden, die in der hadrianisch-frühantoinischen Zeit fixiert sind. Die Statue in London (Kat. St 12) ist dazu, besonders der Kopf, stark durch den Stil ihrer Entstehungszeit geprägt und aufgrund dessen ist sie weniger aussagekräftig für das originale Bild des Typus. Also dürfte für die originale Verfassung der Kapitolinischen Aphrodite schmale, leicht herabfallende Schulterpartien die Skulptur geziert haben, wobei die rechte Schulterlinie, wegen der erhobenen Haltung des Armes, kürzer gestaltet war. Das Spiel der Spannung und Entspannung der Arme begegnet man auf diese Weise, so wie es anatomisch korrekt sein sollte, wieder in der angenommenen Stellung der Schultern. Die gleich breite Wiedergabe beider Körperteile ergibt einen wenig sorgfältigen Eindruck. Der Kopist hatte das natürliche Verhalten, die Verschiebung der einzelnen Körperformen, nicht berücksichtigt.

Bezüglich der zusammengepressten Haltung der Beine können ebenso zwei große Gruppen zusammengestellt werden: die Beine drücken sich entweder bis zur der Mitte der Unterschenkel zusammen (s. Kat. St 1, St 3, St 7, St 15, St 18, St 22, St 23, St 29, St 44, U6, U8), oder nur die Oberschenkel sind aneinander geschoben (s. Kat. St 8, St 19, St 32, St 34, St 47, St 48, St 49, U5). In der ersten Gruppe befindet sich die Mehrzahl der Nachbildungen. Man soll aber nicht mit der Anzahl argumentieren, weil man bedenken muss, dass bei vielen Skulpturen die Beine ganz oder zum Teil abgebrochen, oder ergänzt sind. Weiterhin konnten bis jetzt nur wenige Statuen oder Torsos dem Späthellenismus oder der frühen Kaiserzeit

zugewiesen werden. Die meisten sind im 2. Jh. n. Chr., vor allem in der hadrianisch-frühantoninischen Zeit geschaffen, was ein verzerrtes Bild ergibt. Anhand der Ergebnisse des vorigen Kapitels kann die erste Gruppe, die Vertreter aus der claudischen, hadrianisch und späthadrianisch-frühantoninischen Periode beinhaltet, bevorzugt werden. Die zweite Gruppierung wird hauptsächlich durch trajanische, spätrajanisch-frühhadrianische und späthadrianisch-frühantoninische Werke gebildet, also sind auf einen knapperen Zeitraum begrenzt. Ganz sicher kann man die ehemalige Stellung der Beine nicht rekonstruieren, da in beiden Gruppen sich Skulpturen befinden, die mehr oder wenig stark durch zeitstilistischen Merkmale geprägt worden sind. Die selten lockere Aufstellung der Beine, wie man sie bei drei geringfügigen Exemplaren findet (s. Kat. St 13, St 27, St 43, St 45) können auf jeden Fall nicht für das Original herangezogen werden. Die Beine sollten also wahrscheinlich einen verengten Stand aufgewiesen haben, wobei die Oberschenkel bestimmt zusammengepresst waren, die Unterschenkel vermutlich einander berührt hatten, oder sich sehr nahe an einander befanden. Ein immer in fast jeder Periode wiederkehrendes Phänomen ist die verlängerte Proportionierung der Oberschenkel (Kat. St 1, St 7-9, St 11, St 15, St 18, St 19, St 29, St 32, St 44, St 48, St 49, U8) und daher ebenfalls dem originalen Bild der Kapitolinischen Aphrodite zugeschrieben werden kann. Dieses Merkmal steht vielleicht in Zusammenhang mit ihrer damaligen Aufstellung, worauf ich noch eingehen werde.

Was die Körperhaltung angeht, bleiben jetzt nur noch die Füße übrig, deren unterschiedliche Platzierung ich ebenfalls zusammengestellt habe:

- Linker Fuß:
 - Ist frontal aufgesetzt (Kat. St 4, St 10, St 13, St 23, St 29, St 48, St 49, U8). Nur die Statuen in Venedig (Kat. St 49) und im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) formen die einzigen datierten Exemplare dieser Gruppe, die meisten anderen Skulpturen sind jedoch von geringer Qualität.
 - Ist ein wenig nach links gedreht (Kat. St 1-3, St 8, St 9, St 11, St 12, St 15, St 18, St 19, St 22, St 27, St 32, St 34, St 43, St 44, U6). In dieser Zusammenstellung befinden sich Statuen aus der claudischen, trajanischen, hadrianischen, späthadrianisch-frühantoninischen und severischen Zeit, daher sollte diese Stellung für das Original bevorzugt werden.
- Rechter Fuß:
 - Ist ein wenig erhoben, sodass nur die Zehen und ein Teil der vorderen Fußballen die Plinthe berühren (Kat. St 1-4, St 9-11, St 15, St 18, St 19, St 22, St 23, St 27, St 29, St 34, St 43, St 44, St 48, St 49, U6, U8). Dabei sind

entweder die beiden äußersten Zehen (Kat. St 1-4, St 8, St 9, St 11, St 15, St 18, St 19, St 23, St 43), oder nur die kleinste Zehe von der Basis abgehoben (Kat. St 29, St 44, St 48, U8). Der Grad der Erhebung ist bei jeder Statue unterschiedlich ausgeführt, sodass darüber keine genaue Aussage gemacht werden kann.

- Ist flach aufgestellt (Kat. St 13 und St 32). Da diese Haltung nur ausnahmsweise vorkommt, soll man sie für das Original nicht berücksichtigen.

Die beiden Füße befanden sich sehr nahe an einander. Ihre Stellung nimmt eine V-Form ein, deren Breite unterschiedlich ausgeführt worden ist. Ebenfalls lässt sich kein einheitliches Bild des rechten Fußes feststellen, der manchmal fast parallel neben dem linken Fuß erscheint oder doch mehr nach hinten gesetzt ist.¹⁸⁵ Das Verhältnis beider Körperteile ergab sich nach dem Belieben des Kopisten.

Sowohl die Ausarbeitung des Inkarnats, als auch die Modellierung des Bauches und die Körperformen sind dem Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit stilistisch stark angepasst, sodass keine eindeutige Vorstellung darüber gemacht werden kann. Ein Torso späthellenistischer Zeit (Kat. T18) zeigt hochaufsitzende Brüste, schlanke Glieder und ein gelänger Oberkörper, dessen Bauchpartie durch breite weiche Furchen artikuliert wird. Die Fettpölsterchen sind bei ihm kaum herausgebildet. In der frühen Kaiserzeit (Kat. T6) sind die Brüste, sowie das Gesäß klein gestaltet, die Fettpölsterchen sind zwar ein wenig gewölbt, treten jedoch nicht klar hervor und die Modellierung des Bauches ist durch unklare Formen gekennzeichnet. Die Haut ist durch sanfte, kaum sichtbare Hebungen und Senkungen am Rücken, an den Seiten und im Bauchbereich belebt. Die Scham ist grafisch angegeben. In der claudischen Zeit (Kat. St 44) sind scharfkantige, grafische und eckige Formen vermieden worden und gehen fließend in einander über. Die Falten im Bauchbereich sind dahingegen klarer angedeutet. Die Brüste, Fettpölsterchen und Glieder sind voller und weicher gestaltet. Diese zarte Ausführung des Inkarnats wird in späterer Zeit nicht wieder erreicht. Die Fettpölsterchen runden sich stärker heraus, sind aber nicht gleichmäßig ausgearbeitet. Die Werke aus der trajanischen Epoche (Kat. St 8 und T19) zeichnen sich durch klare Artikulierung der Einzelformen und fleischigere Partien ab, die Haut liegt straffer am Körper und die Gliedmaßen sind schlanker gebildet. Die Fettigkeit der Brüste und Fettpölsterchen haben gegenüber der Nachbildung in St. Petersburg (Kat. St 44) stark abgenommen. Die plastischen Werte des Inkarnats nehmen dann ab der spätrajanischen Periode wieder zu (Kat.

¹⁸⁵ Daher kann die Aussage von Schröder 2004, 154 nicht unbesehen angenommen werden, dass der rechte Fuß bei der originalen Schöpfung der Kapitولينischen Aphrodite auf der Höhe des anderen Fußes stand.

St 49), sowie das Volumen des Körpers. Der Bauch charakterisiert sich durch unklare Formen, wobei nur die Falte oberhalb des Nabels, die durch die Krümmung des Rückens entsteht, und die Leistenlinie schwach hervortreten. Diese Tendenz der Unbestimmtheit der Einzelformen wird in der hadrianischen Zeit fortgesetzt (Kat. St 12, St 22 und T2). An der Vorderseite scheint sich die Haut zu verhärten, die Seitenansichten, die sehr breit ausladen, zeigen allerdings weiche, schwellende Formen mit zarten Wiedergaben der Hautfalten. In dieser Periode nehmen die Brüste und das Gesäß eindeutig in Größe zu, bis sie in der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit wie aufgeblasen wirken. Die Hüftfalten prägen sich dabei in den Konturen aus, vor allem an der Rückseite. Besonders schön sind die Nachbildungen der letzten Regierungsjahre des Kaisers Hadrian, die stilistisch eine Einheit mit der frühantoninischen Periode bilden. Immer sinnlicher werden die Körper, weicher die Haut und größer die Brüste und Glutäen. Die Fettpölsterchen runden sich zum ersten Mal gleichmäßig nach oben hin und wölben sich in klarer Weise zwischen Achsel und Armansatz heraus. Sowohl schlanke, als auch vollere Formen begegnen wir in diesen Jahren. Zahlreich sind die Angabe der Hautfalten bei der Statue im Kapitolinischen Museum und dem Torso in Algier (Kat. St 29 und T1). Allerdings muss bemerkt werden, dass diese zwei Skulpturen, vor allem die gerühmte naturnahe Wirkung der Statue in Rom, eine Sonderstellung innerhalb der Replikenreihe einnehmen.¹⁸⁶ Die zarte Ausführung des Inkarnats und die gesteigerte lebensnahe und detailfreudige Gestaltung der Falten sind ein Phänomen späthadrianisch-frühantoninischer Zeit. Sie verstärken die reizenden Kontraste zwischen Körper und Kopf, die für diese Periode typisch sind. Die Statue in Rom spielt mit der Weichheit des Körpers, im Gegensatz zu dem leblos gestalteten Gesicht und die derbe Angabe der Haare. Diese Widersprüchlichkeit lässt sich auch schon bei der Statue im Louvre (Kat. St 19) beobachten, tritt aber weniger zutage. Das Hervorheben mancher körperlicher Details, wie der Rippenbogen oder die Schlüsselbeine, findet man ebenfalls nur bei Skulpturen dieser Periode (s. Kat. T3, T7, T12). In der gleichen Zeit werden auch Nachbildungen gefertigt, die breiteren Formen aufweisen (Kat. St 15 und St 18) und deren schwellendes Inkarnat straffer am Körper anliegt, sodass die Hautfalten weniger gut sichtbar sind. Die unbestimmte Artikulierung des Bauches und der Scham, wie es schon für die spätrajanisch-frühhadrianische Epoche kennzeichnend war, wird in der frühantoninischen Zeit wieder aufgenommen und sogar gesteigert (Kat. St 11 und St 14), wobei nur die Hautfalte oberhalb

¹⁸⁶ Die veristische Bildung des Inkarnats der Statue im Kapitolinischen Museum sollte laut Felletti Maj 1951, 49 von keiner anderen Nachbildung des statuarischen Typus erreicht worden sein. Recht hat sie in der Tatsache, dass diese naturnahe Ausarbeitung als eine Ausnahme gedeutet werden kann, jedoch scheint die Statue in Paris (Kat. St 21) dieser sehr nahe zu kommen, verdient vielleicht sogar den gleichen Ruhm. Die mangelhafte Qualität der Abbildungen behindert mich trotzdem ihre Ausarbeitung genauer zu betrachten.

des Nabels schwach angegeben ist. Die Glieder sind fleischig gestaltet und die Haut hängt weniger durch. Die Reihe beschließt dann endlich die Statue in St. Petersburg (Kat. St 43), die in die severische Zeit eingeordnet werden konnte. Das Volumen der Fettpölsterchen und Brüste hat sich stark reduziert, das Inkarnat liegt straff an den Armen und Beinen und im Bauchbereich weist sie eine trockene Ausführung auf. Die Modellierung des Oberkörpers scheint nur flüchtig ausgearbeitet zu sein.

Trotz der zeitstilistischen Beeinflussung der Körperformen, des Inkarnats und der Modellierung des Bauches, kann folgendes jedoch für das Original angenommen werden. Bei allen datierten Nachbildungen wölbt sich der Bauch, sowie die Scham in den Seitenansichten nach vorne, wie undurchdringlich und hart beide auch an der Vorderseite erscheinen mögen. Die Annahme einer schönen veristischen Weichheit der Haut, mit den zahlreichen Faltenangaben, ist für die originale Verfassung der Kapitolinischen Aphrodite nicht berechtigt.¹⁸⁷ Nur zwei Hauptperioden, die sich durch die Zartheit des Fleisches kennzeichnen, können unterschieden werden, nämlich die claudische und die späthadrianisch-frühantoninische Zeit, in beiden ist sie als Ausdruck des Kunstgeschmacks zu verstehen. Für das Original dürfte eine mehr ideale Gestaltung des Inkarnats vorhanden gewesen sein. Sicherlich war die durch die vorgebeugte Haltung entstandene Hautfalte angebracht und man kann sich die Statue vermutlich mit der Wiedergabe der Grübchen an den Glutäen vorstellen, sowie mit der rhombusartigen Vertiefung oberhalb des Gesäßes, der mehr oder wenig starken Einkerbung, der sich an jeder Seite des Nabels befindlichen Falte und der Leistenlinie mit den zwei darunter gebildeten Falten. Die Fettpölsterchen sollten ebenfalls bei dem Original dargestellt gewesen sein, es bleibt jetzt die Frage, wie stark sie sich in den Konturen abgezeichnet hatten. Damit ich die Rekonstruktion des Körpers abschließen kann, soll nur noch die Form des Nabels kurz besprochen werden. Eine runde Gestalt ist nur bei wenigen Skulpturen zu beobachten (Kat. St 1, St 10, St 27, St 43, T3, T6, T19, U1-3, U7). Zahlreich sind dagegen die Belegungen für eine dreieckige Erscheinungsform, die in der hadrianischen Zeit besonders hart eingekerbt ist (Kat. St 12, vergleiche auch St 7 und T20). Eindeutig dreieckig sind sie ebenfalls bei Werken der späthadrianisch-frühantoninischen Periode, jedoch bettet sich der Nabel organischer in dem Bauch ein und bewirkt seine zarte Gestalt (z. B. Kat. St 19, St 29, St 47, T7, T14). In der späthellenistischen, claudischen, trajanischen und späthadrianisch-frühantoninischen Zeit können schwächere Formen des Dreiecks nachgewiesen werden (Kat. St 8, St 14, St 15, St 18, St 44, T12 und T18). Dem Original dürfte daher ein dreieckiger Nabel zugeschrieben werden.

¹⁸⁷ Wie in der Literatur schon bemerkt worden ist: Helbig 1966, 129 Nr. 1277 (H. von Steuben); Stemmer 1995, 395 Nr. C35 (K. Braoudakis).

2.2. Kopf

Alle Köpfe, die heutzutage mit einer Statue verbunden sind, sowie Torsos, wovon ein Teil des Halses erhalten geblieben ist und dies eine Aussage über die Drehung des Kopfes zulässt, zeigen, dass der Kopf nach links gewandt war. Nur bei wenigen Statuen sitzt der Kopf noch ungebrochen auf dem Leib (s. Kat. St 3, St 10, St 14, St 18, St 21, St 27, St 29, St 47 und U8). Er ist entweder so gedreht, wobei das Gesicht in dreiviertel Ansicht erscheint (Kat. St 10, St 14, St 18, U8), oder der Kopf bewegt sich stärker zu seiner linken Seite hin, wendet sich aber nicht völlig dem Profil zu (Kat. St 3, St 21, St 27, St 29, St 47). Die datierten Statuen beider Gruppen stammen nur aus der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit. Andere Skulpturen, deren Kopf aufgesetzt ist, schließen sich einer dieser beiden Gruppen an, oder weisen Haltungen auf, die sich zwischen beiden Stellungen einordnen lassen mit Ausnahme der Porträtstatue in Kopenhagen (Kat. St 8), die uns ein fast frontal wiedergegebenes Gesicht präsentiert. Demzufolge ist keine Aussage über den genauen Grad der Drehung des Kopfes für das Original möglich.

In der Regel ist der Kopf leicht gesenkt (Ausnahme Kat. St 8, St 16, St 27, St 35, St 43, St 45). Schwieriger zu beurteilen ist die Haltung des Halses mit Kopf im Verhältnis zum Körper wegen des Fehlen von Fotos der Seitenansichten bei vielen Nachbildungen. Eine stark vorgeneigte Bewegung kommt nur bei fünf Statuen vor, von der vier in der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit datieren (Kat. St 11, St 18, St 19, St 29), die Skulptur in Dresden (Kat. Nr. St 3) infolge ihrer modernen Überarbeitung aber zeitlich nicht fixiert werden kann. Sie steigert die starke Vorbeugung des Oberkörpers, die ebenfalls sehr typisch für diese Periode ist. Drei Nachbildungen, die einander stilistisch ähnlich erscheinen (Kat. St 27, St 43 und St 45) ergeben dagegen eine fast aufrechte Haltung des Halses, wobei der Kopf nicht gesenkt, sondern voller Anmut sich dem Betrachter zuwendet. Das Original dürfte einer zwischen diesen beiden extrem gestellten Positionen entsprochen haben, sowie es bei zahlreichen anderen Werken dargestellt ist (s. Kat. St 8, St 11-14, St 16, St 21, St 22, St 40, St 47, St 49, U3).

Die Gesichtszüge sind meistens eindeutig die stilistische Ausarbeitungsweise ihrer Entstehungszeit unterworfen, doch treten einige Gemeinsamkeiten auf, die man bei fast jeder Nachbildung wiederbegegnet. Zum ersten der dreieckige Stirnabschluss. Zum zweiten die kleinen, leicht zusammengekniffenen Augen. Zum dritten der kleine, leicht geöffnete Mund,

der nicht viel breiter gestaltet ist als die Nasenflügel. Er ist knapp unterhalb der Nase platziert und die Göttin scheint uns darüber hinaus ein liebliches Lächeln zu geben.¹⁸⁸

Die Frisur wiederholt eine immer wiederkehrende Erscheinungsform, sodass verschiedene Teile mit Sicherheit für das Original angenommen werden können. Zwei große Lockenwülste, die sich an dem oberen Teil der Stirn formen, werden zum Oberkopf hingeführt und dort in einer Schleife gebunden, deren Enden unterschiedlich ausgeführt sind.¹⁸⁹ So runden sie sich nach innen (Kat. St 10, St 12, St 22, St 44, K5, K13), werden zu kunstvoll frisierten Korkenzieherlocken gestaltet (Kat. St 14, U8) oder fallen einfach locker zu den Seiten herab (Kat. St 3, St 13, St 19, St 29, St 43, St 45, St 47, K1, K2, K4, K10, K11, K14, K15, K19, U3). Die in sich gedrehten, meistens in der Mitte gebohrten Locken sind ein besonders beliebtes Motiv der hadrianischen Zeit, findet man aber auch bei zwei claudischen Skulpturen, allerdings weniger raffiniert. Die zweite große Gruppe, wobei die Enden der Schleife nach unten fallen, ist weniger einheitlich gestaltet als die erste Gruppe. Bei jeder Nachbildung werden sie anders ausgeführt. Die Größe der Haarschleife erreicht einen Höhepunkt in der späthadrianisch-frühantoninischen Periode (s. Kat. St 14, St 19, St 29, St 47, K3). Die genaue Höhe, sowie das ehemalige Aussehen der Schleife lässt sich wegen ihrer unterschiedlichen Gestaltung nicht mehr ausmachen. Ein Band umzog die Haare. Einige Köpfe weisen kein Haarband auf (Kat. St 4, St 13, St 14, St 16, K1, K18, U6), davon verlaufen bei etlichen Werken trotzdem die Locken in einer Weise, als ob es wohl vorhanden sei (z. B. Kat. St 4, St 14, U6). Die anderen Locken bewegten sich nach hinten und wurden dort in einem großen Nackenknoten gebunden, aus dem in der Regel zwei große Lockenbüschel – nur bei den Skulpturen Kat. St 9, St 45, K2, K5 und K13 waren sie absichtlich weggelassen und auch an den beiden Torsos Kat. T3 und T8 sind keine Spuren irgendwelcher Strähnen am Körper erhalten geblieben – entweder am Rücken (Kat. St 3, St 12, St 13, St 19, St 21, St 22, St 25, St 29, St 44, St 49, K18, T1, T5-T7, T14, T20, U3) oder an der Vorderseite (Kat. St 4, St 7, St 11, St 16, St 32, St 47, T4, U1, U8) der Statue herabfallen. Die Strähnen bei der letzten Gruppe sind dagegen weniger einheitlich gestaltet.

¹⁸⁸ Das berühmte Lächeln der Aphrodite, wie es schon seit Homer niedergeschrieben worden ist (s. Od. 8, 362 und Hom. Hymn. an Aphrodite 17. 49. 56. 155). Ihre lieblich, anmutsvolle Geste taucht immer wieder als typisches Merkmal der Göttin in der antiken Literatur auf: Theokr. Id. 1, 95f.; Sappho, Hymn. an Aphrodite; Kolluthos 158.

¹⁸⁹ Sehr häufig ist die Schleife in der Form eines sog. Heraklesknotens geschlungen (s. z. B. Kat. St 3, St 10, St 13, St 14, St 22, St 29, K3, K6, K21). Der üppige Scheitelknoten war ein beliebtes Motiv zahlreicher Aphroditestatuen und -typen, wird aber auch von dem statuarischen Typus des Apollon vom Belvedere getragen und findet man ebenfalls bei Darstellungen von Musen, jungen Mädchen, Frauen und anderen Göttinnen, s. Kenner 1972, 13f. Zur Problematik der Benennung ‚Krobylos‘ s. Kenner 1972, 28ff. Der früheste Beleg der am Oberkopf zusammengebundenen, breiten Haarschleife begegnet man auf einem Kertscher Gefäß, das um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird: K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin 1934) Nr. 369 Taf. 32, 1-3. Zu seiner Datierung s. Schefold 1934, 123.

Weitere Nachbildungen füllen die Liste der am Rücken anliegenden Haarsträhnen an (Kat. St 1, St 2, St 10, St 43, T12, T19, T21, T25, U7), da aber eine Abbildung der Rückseite fehlt, kann die genaue Zahl der Lockenbündel bei diesen Exemplaren nicht beurteilt werden. Die körperlosen Köpfe bevorzugen darüber hinaus ebenfalls die Zahl zwei, weil in den meisten Fällen die Brüche der einst vorhandenen Lockenbüschel erkannt werden können. Also soll für die originale Verfassung der Kapitolinischen Aphrodite zwei am Rücken herabfallende Lockenbündel angenommen werden.¹⁹⁰

Zwei signifikante, aber durch ihre minutiöse Gestaltung leicht übersehbare Elemente der Frisur bilden die an der Stirn formenden Ringellöckchen und die im Bereich der Ohren sich aus den Haaren lösenden Löckchen. Viele Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite weisen aber keine ösenförmigen Löckchen an der Stirn auf (Kat. St 4, St 10, St 12, St 16, St 22, St 26, St 27, K2, K13, K18, K19, U3, U6, U8). Eine genauere Auseinandersetzung mit dieser Aufzählung macht aber deutlich, dass eine große Anzahl dieser Skulpturen eine geordnete Frisur besitzen, deren Locken in leicht wellenden, parallelen Bahnen angelegt sind. Im vorigen Kapitel wurde dieses Phänomen als ein typisches Merkmal hadrianischer Zeit bewertet. Es wird sich später zeigen, dass sich diese Ordentlichkeit nicht zum Original zurückführen lässt. Anders sind dagegen die Statuen St 4, St 27 und U8, die jedoch als wenig herausragende Nachbildungen gedeutet werden können. Sowohl in der späthellenistischen Periode, als auch in der claudischen, spätrajanisch-frühhadrianischen, hadrianischen und antoninischen Zeit gibt es Werke, bei denen an jeder Seite der Stirn zwei Ringellöckchen vorhanden sind (Kat. St 44, K3, K5, K9, K10, K12). In vereinfachter Weise, wobei rechts und links nur ein in sich gedrehtes Löckchen befindet, begegnet man nur bei den Werken in Rom, St. Petersburg, Kassel und Berlin (Kat. St 29, St 43, K6 und K1). Der Kopist der ersten drei Skulpturen hat die Köpfe aber besonders stark nach dem Stil seiner Zeit gebildet, sodass die Übernahme sämtlicher Details der Einzelzüge möglich auch stärker abweichen können. Das frühere Vorhandensein der Ringellöckchen für die originale Verfassung können durch weitere Nachbildungen unterstützt werden, ihre genaue Anzahl durch mangelhafte Qualität der Fotos muss aber unbestimmt bleiben (Kat. St 14, St 19, St 46, St 49, K15). Dabei lässt sich eine bevorzugte Stellung zwei Ringellöckchen an jeder Seite

¹⁹⁰ Die kunstvoll auf der Vorderseite der Statue und an den Schultern angelegten Haarsträhnen, sowie die am Rücken aufliegende Haarmatte, wie man sie bei der Statue in Madrid (Kat. St 14) findet, kann nur als Einzelmotiv gedeutet werden. Eine Sonderstellung betrifft die herabfallenden Haarsträhnen nehmen ebenfalls die Nachbildungen in Paris (Kat. St 23) und in Rom (Kat. U4) ein, wobei die Locken den Konturen der Schultern folgt. Auch der Torso in Leiden (Kat. T10) und eine kleine Statue in den Vatikanischen Museen (Kat. U5) können als Einzelfälle aufgefasst werden, da nur ein kleines Lockenbündel an der Vorderseite platziert worden ist. Anders Stemmer 2001, 108 Nr. G 1a (S. Kansteiner), der glaubt, dass die herabfallenden dicken Haarwülste beim Original nicht vorhanden waren wegen ihrer, bei jeder Skulptur, unterschiedlichen Position.

schließen. Bemerkenswert ist das immer wiederkehrende Muster der aus der Frisur lösenden Löckchen, wobei zwei an der rechten Seite, vor und hinter dem Ohr, und nur eines an der gegenüberliegende Seite, vor dem linken Ohr, herabfällt (s. Kat. St 3, St 4, St 12, St 14, St 22, St 29, St 49, K5, K6, K7, K9, K11-K13, K18, K21¹⁹¹).¹⁹² Es gibt mehrere Nachbildungen, wo sie vermutlich in der gleichen Weise platziert worden sind, sich aber durch ihren heutigen Erhaltungszustand, sowie fehlende Abbildungen der Seitenansichten nicht eindeutig mehr beobachten lassen (s. Kat. St 10, St 11, St 16, St 25, St 27, St 44, St 45, St 47, K1, K2, K3, K10, K14-K16, K19, U8).

Die übersichtliche Anordnung der Haarsträhnen, ihr in leichten Wellen linearer Verlauf, hat sich als zeittypisches Phänomen der hadrianischen Zeit ausgewiesen. Die Locken sind an beiden Seiten des Kopfes in der gleichen Weise nach hinten geführt. Überschneidungen der einzelnen Strähnen passiert dabei nur selten (s. Kat. St 12, St 22 und vergl. dazu St 10, St 13, St 16, St 19, St 21, St 23, St 26, K1, K13, K18, K19). Diese Art der Frisur schließe ich daher für das Original aus. Die Strähnen zeigten eher ein abwechselndes Spiel in ihrem Verlauf und folgten an jeder Seite des Kopfes einer anderen Richtung. Rechts waren die Locken zuerst in ruhig wellenden Bewegungen angelegt bis sie oberhalb des teilweise bedeckten Ohres zu größeren Entitäten zusammengefügt, die sich nach oben umbogen und unterhalb des Haarbandes gesteckt wurden. Sie waren im Nackenbereich wieder zu kleineren Einheiten gestaltet, die schräg nach oben geführt werden, um schließlich ebenfalls unter dem Band zu verschwinden (s. Kat. St 3, St 4, St 14, St 25, St 27, St 43, St 45, St 47, K5, K6, K9, K12, K15, K16, K21 und in vereinfachter Weise St 11, St 29, K11 und U8). Die linke Seite des Kopfes war weniger für eine Betrachtung ausgearbeitet als die rechte Ansicht, weil die Strähnen links einen wenig komplizierten Verlauf aufweisen, ja sogar im Vergleich zu der gegenüberliegenden Seite vereinfacht zu sein scheinen. Hier verfolgen sie eine längere, mehr oder wenig, parallele Anlegung und nur oberhalb des Ohres kommt es abrupt zu stärkeren Ausschwingungen der Locken, wobei einige Strähnen sich nach oben hin wölben und dabei andere überschneiden (s. Kat. St 3, St 14, St 19, St 29, St 45, St 49, K3, K7, K10, K12, K14, K21). Die Locken sind nach dem Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit modelliert.¹⁹³

¹⁹¹ Ausnahmsweise bilden sich an jeder Seite zwei solcher Löckchen bei der Statue in Paris (Kat. St 19).

¹⁹² Schon Blinkenberg 1933, 83 Anm. 4 hat angenommen, dass sie zum Original der Kapitolinischen Aphrodite gehörten, s. auch Brinkerhoff 1978, 104; Neumer-Pfau 1982, 308 Anm. 12.

¹⁹³ Es gibt einige Statuen, deren Körper den Typus der Kapitolinischen Aphrodite wiederholen oder variieren und auf denen Bildnisse von älteren römischen Matronen gesetzt sind (Kat. St 8, St 18, U5. Für eine Statue in Rom (St 41) wird ebenfalls ein Porträtkopf erwähnt). Die Assoziation sterblicher Frauen mit einer oder mehreren Göttinnen findet man schon in der hellenistischen Periode und ist oftmals für die römischen Kaiserinnen belegt worden. Die Kombination einer nackten Aphrodite mit einem Privatbildnis einer Frau erscheint zum ersten Mal in der flavisch-trajanischen Zeit, wobei die Statue in Kopenhagen eine der frühesten Beispiele darstellt. Widersprüchlich ist jedoch das alternde Gesicht der Frau im Gegensatz zu dem reifen Körper. Eine

2.3. Größe, Stütze, Material und Basis

Die originale Statue des Typus der Kapitolinischen Aphrodite dürfte knapp überlebensgroß gewesen sein.¹⁹⁴ Dies zeigt sich in den Maßtabellen im Anhang, man soll dabei die ergänzten und fehlenden Körperpartien im Gedanken behalten. Eine Gesamthöhe über 2,00 Meter, wie die beiden Nachbildungen in London und Oxford (Kat. St 12 und T17) aufweisen, sind eher die Ausnahme.¹⁹⁵ Wenn wir jetzt die Maße der Köpfe näher betrachten, fällt auf, dass die Gesichtslänge durchschnittlich, obwohl nur von wenigen Exemplaren tatsächlich bekannt, zwischen 17,0 und 19,0 cm liegt. Eine genaue Gesamthöhe des Kopfes festlegen zu müssen erweist sich als unmöglich, weil die Größe der Haarschleife bei jedem Stück variiert und nicht immer geklärt werden kann, ob die Abmessungen ohne oder mit der Schleife abgenommen wurden. Darüber hinaus sind einige Haarknoten ergänzt und somit ihre ehemalige Größe nicht eindeutig bestimmbar ist.

Unterschiedlich sind die Meinungen der Autoren betreffs des Materials des Originals der Kapitolinischen Aphrodite. Die meisten präferieren eine Statue aus Bronze und deren Argumentation beruht hauptsächlich auf der variierenden Gestaltung des Beiwerkes, das den Nachbildungen mitgegeben worden ist (s. Anhang 2).¹⁹⁶ Dazu brauchte laut ihnen das

Gleichsetzung mit der Göttin sollte nicht gemeint sein, sondern haben einige Autoren diese eigenartigen Darstellungen auf folgende Weise interpretieren wollen, da die verstorbenen Matronen, die Statuen wurden ja häufig in Grabbezirken entdeckt, unterschiedliche Qualitäten der Aphrodite hervorheben, vor allem die der Fruchtbarkeit und sexuellen Attraktivität, damit die Fortsetzung der Familie garantiert werden konnte: s. Stemmer 2001, 207ff. Nr O 6 (L. Balensiefen); Bol 2010, 166 (F. Sinn); S. Pickup, Venus in the Mirror, in: J. Bracker – A.K. Hubrich (Hrsg.), *Die Kunst der Rezeption. Eine trans- und interdisziplinäre Tagung an der Universität Hamburg vom 28. bis 30. November 2013* (Hamburg 2015) 144ff.

Weitere Beispiele von Privatporträts auf nackten oder halbbedeckten Körpern, die nach statuarischen Aphroditentypen gebildet sind: Statue in Mailand aus dem Kunsthandel: Wrede 1981, 312f. Nr. 304 Taf. 38, 1. 3. Statue in Rom, Villa Medici: M. Cagiano de Azevedo, *Le Antichità di Villa Medici* (Roma 1951) 108f. Nr. 264 Taf. 49. 99. 100; Wrede 1981, 313 Nr. 305 Taf. 38, 2. 4. Statue in Rom, Musei Vaticani, Belvedere Inv. 936: Wrede 1981, 313f. Nr. 306 (mit Angabe älterer Literatur); LIMC II (1984) 79 Nr. 696 Taf. 69 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias). Statue in Stockholm, Nationalmuseum Inv. NM Sk 16: s. Anm. 170. Statue in Rom, Musei Vaticani, Mus. Chiaramonti Inv. 1306: Wrede 1981, 314f. Nr. 308 Taf. 39,1 (mit Angabe älterer Literatur). Keine der Bildnisse kann mit Sicherheit einer Kaiserin oder einer Angehörigen des Kaiserhauses zugeschrieben werden.

¹⁹⁴ Wie schon Stemmer 2001, 107f. Nr. G1 (S. Kansteiner) bemerkt hat.

¹⁹⁵ Wenn Nachbildungen sich durch ein größeres Format kennzeichnen, wie die Statuen in London, Oxford und Madrid (Kat. St 12, St 14 und T17), ist dies laut Stemmer 2001, 107 Nr. G1 (S. Kansteiner) den modernen Ergänzungen zuzuweisen. Dies kann für die Skulpturen in Madrid und Oxford angenommen werden, weil die Beine der Madrider Statue fast völlig neu sind und die Glieder, sowie Kopf am Torso in Oxford ebenfalls ergänzt sind. Beim Stück in London haben sich aber größere Teile des Unterkörpers erhalten, sodass das heutige Ausmaß mit dem antiken Zustand ungefähr übereinstimmen kann.

¹⁹⁶ s. Vierneisel – Schlörb 1979, 334; Lullies 1979, 122; Neumer-Pfau 1982, 62; Havelock 1995, 75; Stemmer 1995, 394 Nr. C 35 (K. Braoudakis). Laut Andreae 2001, 70 ist das Original der Kapitolinischen Aphrodite wahrscheinlich durch die Söhne des Praxiteles geschaffen. Seine Begründung stützt er zum Teil auf die Erwähnung des Plinius, der schreibt, dass eine Venusstatue von der Hand des Kephisodotos in der Sammlung von Asinius Pollio aufbewahrt wurde (Nat. Hist. 36,24). Fälschlich zitiert Andreae aber, dass diese Stelle sich im

Original die Motivierung einer Stütze nicht, da die Göttin, im Gegensatz zu der knidischen Aphrodite, nicht länger direkt mit dieser in Verbindung stand.¹⁹⁷ Ihre Arme runden sich dagegen um den Körper. Die Befürworter eines marmornen Originals haben sich die verschieden ausgearbeiteten Stützen der Nachbildungen genauer betrachtet. Es war ihnen aufgefallen, dass die Statuen, die ein Gefäß mit Gewand zeigen, einheitlicher gestaltet sind als die Gruppe, die einen Delphin, Eros oder beide darstellen und aufgrund dessen schließen können, dass ein Gefäß mit einem daraufgelegten Gewand Teil der originalen Verfassung war.¹⁹⁸ Kurz möchte ich nachfolgend die Stützen besprechen. Die Delphine legen ihren Kopf entweder auf die Plinthe selbst, oder auf einen Felsen, dessen Größe variieren kann. Sie sind klein oder groß gestaltet, können einen Fisch im Maul halten (Kat. St 2), winden den Schwanz um eine Säule oder ein Gefäß (Kat. St 1, St 43, U5) oder liegen einfach entlang des linken Beines der Göttin. Dann gibt es häufig kleine oder große Erosen, die auf dem Delphin sitzen (Kat. St 2), stehen (Kat. St 13, St 19), liegen (Kat. St 22, St 40, St 44) oder reiten (Kat. St 7, St 9, St 23, St 38, St 48, St 49, U3, U4). Sie richten ihren Blick nach unten (Kat. St 7, St 23, St 40, St 48, U3), seitwärts (Kat. St 22, St 44), oder schauen sich Aphrodite an (Kat. St 19). Vereinzelt steht Eros allein vor einem Gefäß (Kat. St 4) oder einem Baumstamm (Kat. U1). Einmalig ist die Darstellung eines Baumstammes (Kat. St 34) und eines Seepferdes (Kat. St 32), das zum größten Teil aber ergänzt worden ist. Übrig bleiben die Stützen, die ein Gefäß mit Gewand zeigen und sie scheinen auf den ersten Blick tatsächlich als Gruppe einheitlicher gestaltet zu sein (Kat. St 10, St 12, St 15, St 17, St 18, St 25, St 29, St 30, St 35, St 36, St 46, St 47, U6). In der Regel häuft sich das Tuch über dem Gefäß und fällt hinten bis zum Boden

34. Buch befinden sollte, in dem Plinius die Metalle behandelt und über bronzene Werke spricht. Auf Grund dieses Fehlers war das Original nach der Meinung von Andraea auch in Bronze angefertigt.

¹⁹⁷ Kraus 1957, 22f. Die Göttin legt kein Gewand ab und wegen ihrer Nacktheit ist es nicht mehr notwendig zu zeigen, dass sie sich für das Baden entkleidet. Die Nacktheit ist jetzt das eigentliche Thema geworden: Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben). Es ist jedoch bemerkenswert, dass alle Forscher, die sich darüber äußern, obwohl manche eindeutig auf die unterschiedliche Gestalt der Stützen weisen, das Beiwerk also als Kopistenzutat deuten, trotzdem das Bademotiv erwähnen. Einerseits legen sie die Existenz eines Beiwerks für das Original ab, andererseits implizieren sie für alle Nachbildungen, dass ein Gefäß mit Gewand vorhanden gewesen sein sollte, oder sie sind nur von der Statue im Kapitولينischen Museum ausgegangen: Lullies 1954, 71; M. Robertson, *A History of Greek Art* (London 1975) 449; Lullies 1979, 122; Vierneisel-Schlörb 1979, 334; Stemmer 1995, 394 Nr. C 35 (K. Braoudakis); Andraea 2001, 70; B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.* (Madison 2001) 355. Wenn für das Original kein dekoratives Beiwerk gedacht worden war, wie können sie dann sein Motiv, seine Nacktheit, erklären? Die Nähe zu der Knidischen Aphrodite reicht dazu nicht aus. Ihre unbedeckte Erscheinung könnte ebenso auf ihre Geburt aus dem Meer verweisen.

¹⁹⁸ Felletti Maj 1951, 52; Schröder 2004, 151. 154; Stewart 2010, 19. Anders J. Charbonneau, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre* (Paris 1963) 69. Er geht schlichtweg von einem in Marmor geschaffenen Original aus, weil er es dem Künstler Skopas zuschreibt, der wegen seiner Marmorarbeiten gerühmt wurde. Stark 1860, 55. 59f. hat von Anfang an schon den Typus der Kapitولينischen Aphrodite mit dem Badegefäß verbunden, da er die Nachbildungen der Mediceischen und der Kapitولينischen Aphrodite hauptsächlich nach der Stütze einteilt. Die Werke, die ein Gefäß mit Gewand zeigen, werden zu dem Kapitولينischen Typus gerechnet. Höchst wahrscheinlich ist er durch die namengebenden Exemplare beider Typen beeinflusst worden.

herab. Die Vorderseite des Gefäßes ist entweder völlig sichtbar, oder ist teilweise durch das Gewand verdeckt. Die Geschlossenheit der Gruppe soll trotzdem aufgelockert werden, da das Gefäß in unterschiedlichen Formen und Größen präsentiert wird. Eine hohe, schlanke Vase ist nur bei sechs Statuen vorhanden und die sorgfältige plastische Gestaltung des Gefäßes neben der Göttin im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) kann als die schönste und qualitativste Stütze in dieser Gruppe bezeichnet werden. Man kann diese Form als Loutrophoros bezeichnen. Die meisten zeigen eine schlichte Ausarbeitung und nur der Bauch des Gefäßes bei der Statue im Kapitolinischen Museum ist verziert. Häufig begegnet man ebenfalls Amphora-ähnlich gestaltete Gefäße, die untereinander eine größere Variationsbreite aufweisen.¹⁹⁹ Bei vier der sechs Loutrophoroi sind Fransengewänder dargestellt und drei dieser Statuen sind in der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit datiert worden (Kat. St 18, St 29, St 47). Wegen der einheitlichen Ausführung des Beiwerkes, das ein hohes, schlankes Gefäß präsentiert, kann diese wohl dem Original beigefügt gewesen sein.²⁰⁰ Das Fransengewand betreffend, kann nicht eindeutig gesagt werden, ob dies ein Phänomen der späthadrianisch-frühantoninischen Epoche ist, oder ob die Fransen ein Teil des Gewandes des originalen Bildes waren.²⁰¹

Eine Argumentation für ein bronzenes Werk ist damit zur Seite gelegt. Meiner Meinung nach, war die Stütze dem Vorbild sicherlich beigefügt. Wenn nicht, dann stellt man sich gerne die Frage: Was begründet jetzt ihrer Nacktheit? Das Gefäß mit Tuch erläutert die Figur als Badende. Es soll auf die spezielle Form des Gefäßes geachtet werden. Die Loutrophoros trug das Wasser für das Brautbad.²⁰² Man kann der Statue entweder eine mythische Interpretation

¹⁹⁹ Das Gefäß, sowie die gesamte Erscheinung der Stütze zweier Statuen in Rom (Kat. St 36, U6) sind einander sehr ähnlich. Beide sind an der Vorderseite mit einem Löwenkopf dekoriert. Zwei gleich ausgeführte Stützen genügen aber nicht, sie für das Original in Anspruch zu nehmen. Darüber hinaus sind beide Werke von geringer Qualität.

²⁰⁰ Auch Stewart 2010, 15 geht für das Original von einer Loutrophoros an der Seite der Göttin aus, weil das attische Gefäß um 300 v. Chr. nicht länger mehr verwendet wurde und aus dem Repertoire verschwand. Aufgrund dessen erklärt er, dass es für die kaiserzeitlichen Kopisten nicht möglich war sie als Kopistenzutat selber den Nachbildungen zuzufügen. Muthmann a. O. (Anm. 26) 106 führt dagegen zwei kaiserzeitliche Reliefs aus dem 2. Jh. n. Chr. vor, die ebenfalls eine Loutrophoros abbilden, ihre Form gegenüber der Statue im Kapitolinischen Museum jedoch mit kürzerem Hals gebildet ist: Grabrelief in Mantua, Palazzo Ducale Inv. 6680: F. Rausa (Hrsg.), *I marmi antichi* (Mantova 2000) 68ff. Nr. 11. Weihrelief in Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 1450: J. N. Svoronos – W. Barth (Hrsg.), *Das Athener Nationalmuseum 1* (Athen 1908) 452 Taf. 75.

²⁰¹ Es könnte durchaus sein, dass die Fransen absichtlich bei anderen Nachbildungen nicht vorhanden sind, weil in der rundplastischen Skulptur die einzelne Angabe der Fransen technisch sehr aufwendig war, s. H. von Steuben, *Belauschte oder unbelauschte Göttin?*, *Istanbuler Mitteilungen* 39, 1989, 551 Anm. 22. Zum Fransengewand (in Zusammenhang mit Aphrodite) s. Von Steuben 1989, 547ff.

²⁰² G. M. A. Richter, *A Newly Acquired Loutrophoros*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 23,2, 1928, 57; Corso 1992, 138; J. H. Oakley – R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (Madison 1993) 15; Schröder 2004, 151; Stewart 2010, 15. V. Sabetai, *Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens*, in: J. H. Oakley (Hrsg.) – J. Boardman – O. Palagia – E. Simon, *Athenian Potters and Painters 1* (Oxford 1997) 320 bemerkt, dass die für das Brautbad wasserenthaltene Loutrophoros wahrscheinlich nur eine rein symbolische Funktion hatte, da keine Darstellungen überliefert sind, die zeigen, dass das Gefäß tatsächlich beim Baden

verleihen, da die Göttin selbst wie eine Braut beim Bad dargestellt wird,²⁰³ oder das Gefäß soll die Wirkmacht der Aphrodite zeigen.²⁰⁴ Sie ist die Göttin der Liebe, Sexualität, Schönheit und Fortpflanzung. Die Hochzeit, und in diesem Fall die Loutrophoros, betont die eheliche Verbindung von Mann und Frau, aus der Kinder erzogen wurden, die das Fortbestehen der Familie garantierten. Die Frisur der nackten Figur, die zusammengerafften Haare, die wenig sorgfältig auf dem Oberkopf und in einem Nackenknoten zusammengebunden sind, aus dem auf den Rücken zwei dicke Wülste herabfallen, sowie der schmucklose Körper zeigen, dass sie selbst jetzt baden wird oder gerade aus dem Wasser entstieg ist.²⁰⁵ Sie verschönt damit ihr Leib, steigert ihre sexuelle Attraktivität. Das Baden gehört zum Wesen der Göttin²⁰⁶ und war auch Teil der Vorbereitungen der Braut,²⁰⁷ die damit ihre Schönheit für den zukünftigen Ehemann steigerte und so in ihm das Begehren für sie erweckt wurde, damit Nachkommenschaft garantiert werden konnte.

Viele in den Provinzen ausgegrabene Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite, vor allem in Nordafrika, wurden in Thermenanlagen entdeckt. Ihr Fundort verband sie also mit dem Aspekt des Badens, obwohl die meisten von ihnen mit einem Delphin dargestellt sind

verwendet wurde. In der Regel wurde eine Hydria beim Baden gebraucht. Schon früher hat Kokula auf der symbolischen Bedeutung der Loutrophoros hingewiesen. Sie sollte nicht für die körperliche Reinigung verwendet worden sein, sondern eine Berührung mit dem Wasser eines bestimmten Flusses, aus dem das Wasser geschöpft wurde, diente für die Sicherung der Fruchtbarkeit: G. Kokula, Marmorloutrophoren, *AM Beih. 10* (Berlin 1984) 149. Für die antike Literatur bezüglich der Loutrophoros: A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion 3* (Cambridge 1940) 371ff. Die Loutrophoros in Zusammenhang zu der Braut oder zur Hochzeit, s. z. B. Fragment einer Loutrophoros in Oxford, Ashmolean Museum Inv. 1966.888: LIMC III (1986) 905 Nr. 639c Taf. 646 s. v. Eros (A. Hermary). At. rf. Epinetron des Eretria-Malers, Athen, Nationalmuseum Inv. 1629: A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler* (Mainz 1988) Taf. 169a-e; Oakley – Sinos 1993, 38. 41f. 127f. Abb. 128-130; R. F. Sutton, Nuptial Eros, *JwaltersArtGal 55/56*, 1997/98, 32; E. Stafford, *Worshipping Virtues* (London 2000) 137f.; B. E. Borg, *Der Logos des Mythos* (München 2002) 72. 76ff. 275 Abb. 6; R. Kousser, The World of Aphrodite in the Late Fifth Century B.C., in: C. Marconi, *Greek Vases* (Leiden 2004) 97ff. Abb. 8,1-8,5; R. Rosenzweig, *Worshipping Aphrodite* (Ann Arbor 2004) 22ff. At. rf. Pyxis, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 1972.118.148: Oakley – Sinos 1993, 18. 42 Abb. 20. 21; Sabetai 1997, 319ff. Abb. 1; Rosenzweig 2004, 22. Abb. 10. At. rf. Loutrophoros, Karlsruhe, Landesmuseum Inv. 69.78: CVA Karlsruhe (3) Taf. 45,3; Oakley – Sinos 1993, 16. 61 Abb. 18. At. rf. Loutrophoros, Athen, National Archaeological Museum Inv. 12540: Oakley – Sinos 1993, 71 Abb. 39. At. rf. Lebes Gamikos, Athen, Benaki Museum Inv. 31117: Oakley – Sinos 1993, 63 Abb. 22; N. Kaltsas (Hrsg.) – A. Shapiro, *Worshipping women* (New York 2008) 316 Nr. 141.

Loutrophoroi fanden auch als Grabmarke ihre Verwendung, besonders für diejenigen, die vor ihrer Hochzeit verstorben waren: Richter 1928, 57; Kokula 1984; Stewart 2010, 19.

²⁰³ Corso 1992, 138f.; Corso 2007, 44 und Stewart 2010, 14. 16 versetzen die Szene in eine mythische Sphäre, wobei Aphrodite sich wie eine Braut präsentiert, weil sie sich auf die Ehe mit Hephaistos vorbereitet oder eine ihrer Geliebten – Ares, Adonis, Anchises – stört sie beim Baden. Münzbilder sind bekannt, auf denen eine Figur in Pudica-Haltung dargestellt wird und neben Ares steht: Bernhart 1936, Taf. 7 Nr. 268. 269. Die Erklärungen von Corso und Stewart sind aber rein hypothetisch.

²⁰⁴ Schröder 2004, 151. Der am Oberkopf auftürmende Heraklesknoten (Vergl. Anm. 189) besaß eine heilende und glückbringende Kraft: Kenner 1972, 15ff. Er wird bei Festus in Zusammenhang mit der Hochzeit erwähnt, bei der der Gürtel der Braut in einem Heraklesknoten gebunden war. Das Lösen des Gürtels durch den Bräutigam wurde als Zeichen für das Zeugen von Nachwuchs gedeutet: Festus, *De verborum significatione* s. v. cingillo 63.

²⁰⁵ Stark 1860, 56. 73; Bernoulli 1873, 243; Schröder 2004, 154; Stewart 2010, 15.

²⁰⁶ s. Homer. Hymn. 5.58-62; Hom. Od. 8.360-7.

²⁰⁷ Darstellungen einer badenden Braut: At. rf. Pyxis, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 1972.118.148: s. Anm. 202. Über das Baden vor der Hochzeit s. Eur. IT 818-9; Thuk. 2.15.5; Aeschin. 10.3-8.

und sich so eine Neuinterpretation der Statue vollzog, die auf die Meeresgeburt der Aphrodite verweist.²⁰⁸ Für eine sinnvolle Erklärung ihrer Nacktheit soll dem Original eine Stütze beigegeben gewesen sein,²⁰⁹ im Falle der Kapitolinischen Aphrodite eine Loutrophoros, auf der das Gewand liegt, sei es mit oder ohne fransenbesetztem Saum. Es gibt jetzt keinen Grund mehr anzunehmen, dass das Vorbild aus Bronze angefertigt war.²¹⁰

Ich habe für das originale Erscheinungsbild der Kapitolinischen Aphrodite erklärt, dass die rechte Hand bei der linken Brust lag, wobei der Daumen diese an der Stelle links neben der Brustwarze berührte, die anderen vier Finger dagegen ein wenig mehr nach unten gehalten wurden. Der Versuch diese Körperpartie vor den Augen des Betrachters zu schützen gelingt also nicht, sondern die Brust ist fast völlig entblößt. Ebenso merkwürdig sind die verlängerten Oberschenkel. Diese zwei Beobachtungen hängen vielleicht damit zusammen, weil ich bis jetzt immer von einer niedrigen Basis ausgegangen bin, wie sich die meisten Nachbildungen in der heutigen Aufstellungsposition präsentieren. Schon Becker hat für den damals vollständig ergänzten Torso in Dresden (Kat. K6) eine antike Positionierung in einer gewissen Höhe vermutet.²¹¹ Wenn die Nachbildungen in der Höhe angehoben würden, dann ändern sich in der Betrachtungsweise die Verhältnisse des Körpers. Die Höhendifferenz lässt die rechte Hand richtig vor die linke Brust verschieben, die Bauchpartie wird besser einsehbar, der Blick der Göttin wird sich dann in der Ferne verlieren, statt auf einem Ziel in der Nähe gerichtet zu sein und die Oberschenkel werden optisch richtig proportioniert. Sie können dem Künstler also nicht als Fehler angerechnet werden, sondern waren im Bild beabsichtigt, da er mittels der erhöhten Aufstellung von einem niederen Standort des Betrachters ausgegangen ist.²¹²

²⁰⁸ Felletti Maj 1951, 52; Schröder 2004, 154; Stewart 2010, 16.

²⁰⁹ Schon Delivorrias wies auf diesen wichtigen Punkt hin: LIMC II (1984) 52 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

²¹⁰ Weiterhin hob Marmor die zarte, weiße Haut der Göttin hervor, ein Merkmal der Aphrodite wie es in der antiken Literatur beschrieben wird: Anakreonten 51. Eine weiße, zarte Haut als ein bei antiken Autoren beschriebenes Kennzeichen sterblicher und übernatürlicher weiblicher Wesen, s. K. Jax, *Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung* (Innsbruck 1933) 78. 114 Anm. 344 und 345.

²¹¹ Becker a. O. (Anm. 86), 44. Diese Idee wurde später durch Neumer-Pfau in ihrem Werk für die Statue im Kapitolinischen Museum aufgegriffen (Kat. St 29), vermutlich, weil diese Skulptur heutzutage erhöht aufgestellt ist: Neumer-Pfau 1982, 65. 68. 72f. 310 Anm. 31.

²¹² Im Rahmen dieser Arbeit kann die genaue Höhe der Basis nicht ermittelt werden. Als Vergleich kann die Statue im Kapitolinischen Museum dienen, weil sie schon höher platziert worden ist und die Haltung der rechten Hand, sowie die langen Oberschenkel entsprechen dem Original recht gut. Neumer-Pfau 1962, 68 vermutet, dass die Höhendifferenz zwischen Standort und Betrachtet einen halben bis einen Meter betrug.

2.4. Originaltreue der Repliken

Wenn nun in groben Zügen ein Bild der äußeren Erscheinung des Originals gemacht werden kann, soll die originalgetreue Arbeit der Kopisten für jede Periode, in der sich Nachbildungen nachweisen lassen, untersucht werden. Die Kopistentätigkeit für den statuarischen Typus der Kapitolinischen Aphrodite fängt im Späthellenismus an. Das am frühesten verfertigte Exemplar ist der Münchner Kopf (Kat. K12), dessen Deutung viele Schwierigkeiten im Rahmen dieser Arbeit besorgt hatte, die ich noch kurz aufnehmen möchte. Sieveking war der Erste, den seine Zugehörigkeit zum Kapitolinischen Aphroditetypus aufgefallen war²¹³ und bezeichnete den Kopf als eine „vortreffliche Wiederholung“ flavischer Zeit.²¹⁴ Viele Autoren der nachfolgenden Zeit teilten seine Meinung.²¹⁵ Jedoch erregte seine einzigartige Wirkung gegenüber den anderen bekannten Nachbildungen des Typus in den letzten Jahrzehnten die Aufmerksamkeit etlicher Forscher, da der Kopf den Eindruck einer griechisch-hellenistischen Arbeit macht,²¹⁶ sodass in den letzten Jahren eine Tendenz zu verfolgen ist, wobei eine zeitliche Fixierung des Stückes um 300 v. Chr. bevorzugt wird.²¹⁷ Vorläufer einer solcher Annahme ist die Publikation von Felletti Maj, in der sie den Kopf zwar für eine kaiserzeitliche Kopie hält, ihn dagegen nicht länger als eine Wiederholung der Kapitolinischen Aphrodite bezeichnet, sondern er sollte eine Kopie eines selbständigen Aphroditetypus sein, der gegen Ende des 4. Jhs. v. Chr. geschaffen wurde und von dem sich sowohl die Kapitolinische, als auch die Mediceische Aphrodite abgeleitet hätten.²¹⁸ Mit Recht ist diese Annahme mehrmals abgelehnt worden.²¹⁹ Die Maße, der knapp unterhalb der Nase platzierte Mund, die zwei Ringellöckchen an jeder Seite der Stirn, sowie der Verlauf der Haarsträhnen an beiden Seiten des Kopfes, das lieblich subtile Lächeln, die dreieckig abgeschlossene Stirn, die einst vorhandene Haarschleife, die Haarbinde und die aus der Frisur lösenden Löckchen entsprechen recht genau dem Typus. Nur die Augen sind ein wenig größer gestaltet und weiter geöffnet. Die einzigartige Wirkung, die von dem Kopf ausgeht, ist eine

²¹³ Sieveking 1908, 5.

²¹⁴ Sieveking 1908, 10. Fälschlich behauptet Jones 1912, 183 dass Sieveking den Kopf für ein originales Werk aus dem 4. Jh. v. Chr. hält.

²¹⁵ J. Sieveking (Hrsg.) – P. Wolters, *Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek* (München 1928) Nr. 29; A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen* (Wien 1929) 49; A. Della Seta, *Il nudo nell'arte I* (Milano 1930) 454; Lullies 1954, 72; Lullies 1979, 122f.; Stemmer 2001, 108 Nr. G 1a (S. Kansteiner); Wünsche a. O. (Anm. 65), 85. Bieber erwähnt sogar, dass der Kopf der schönste Vertreter des Kapitolinischen Aphroditetypus sein sollte: M. Bieber, *Die antiken Skulpturen und Bronzen* (Marburg 1915) 24 Nr. 29.

²¹⁶ Neumer-Pfau 1982, 62; LIMC II (1984) 52 Nr. 411 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

²¹⁷ Knaub a. O. (Anm. 66), Nr. 257. Ebenfalls in der Glyptothek in München, wo der Kopf heutzutage aufgestellt ist, wird diese Datierung verwendet.

²¹⁸ Felletti Maj 1951, 35-41.

²¹⁹ Vierneisel-Schlörb 1979, 347 Anm. 70; Stemmer 2001, 108 Nr. G 1a (S. Kansteiner).

Sache des Stils. Der Münchner Kopf findet weder seinen Platz im Frühhellenismus, noch kann er als kaiserzeitliche Arbeit gedeutet werden. Er ist ein Werk eines späthellenistischen Kopisten, der stilistisch der pergamenischen Skulpturen nahe steht und ist nach dem Kunstgeschmack seiner Entstehungszeit gearbeitet worden. Der Münchner Kopf ist tatsächlich ein guter Vertreter des Typus der Kapitolinischen Aphrodite und verdient sogar die Bezeichnung eine Kopie zu sein.

Die Wiederholung in Raleigh (Kat. T18) ist ebenfalls ein Werk eines späthellenistischen Kopisten, steht dem Original aber nicht so nahe wie der Kopf München. Seine wenig getreue Überlieferung äußert sich in dem gelängten Körper und in den Maßen. Die ehemals vollständige Statue sollte etwas unterlebensgroß gewesen sein. Auch die Oberarme, wie ihre schräg seitliche Bewegung angibt, waren weiter vom Körper entfernt und es haben sich keine Kontaktstellen an der Haut erhalten, die auf eine Berührung der Finger mit der Haut hinweisen. Die schlanken, fragilen Gliedmaße, sowie die Ausarbeitung des Inkarnats sind stark durch den Stil seiner Entstehungszeit geprägt.

Das Verhältnis zum Original der Kapitolinischen Aphrodite verbessert sich in der frühen Kaiserzeit, da das Interesse genauere Nachbildungen zu schaffen zugenommen hat. Gegenüber dem Torso in Raleigh ist die Skulptur in Dresden (Kat. T6) voller gestaltet. Kleine Details bereichern die Oberfläche, wie die Doppelfalten an den Fettpölsterchen und die Haltung zweier Finger an der linken Brust. Der Nabel ist statt dreieckig rund ausgearbeitet, aber in großen Linien entspricht er dem Typus ziemlich getreu. Jedoch kann auch hier in der Ausarbeitung des Inkarnats der Zeitstil nicht verleugnet werden. Die kleinen Brüste und die wenig hervorspringenden Glutäen sind ein Phänomen der frühen Kaiserzeit. Die reizsteigernde Weichheit des Inkarnats bei der Statue in St. Petersburg (Kat. St 44) kann dem Kunstgeschmack der claudischen Zeit zugeschrieben werden, sie ergibt sich in der Körpergestaltung trotzdem als eine gute Kopie. Am Kopf lassen sich aber einige Unterschiede bemerken.²²⁰ Er gleicht dem Exemplar in Dresden (Kat. K5). Schön ist die Ausführung der Frisur, wo zahlreiche kleine Strähnen die Stirn umrahmen, die sich allerdings vom Original entfernen. Die Haare sollten ursprünglich einfacher modelliert gewesen sein, die meisten datierten Nachbildungen, aus fast allen vertretenen Perioden, weisen nämlich eine breitere Lockengestaltung auf. Daher erweist sich die Bereicherung gegenüber dem Original als Besonderheit der frühen Kaiserzeit. Weiterhin lassen sich noch zwei wichtige Punkte in

²²⁰ Allerdings kann die Statue nicht als Variante bezeichnet werden, wie Waldhauer behauptet: O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage 3* (Berlin 1936) 13 Nr. 233. Der Körper kann als eine gute Kopie gedeutet werden, der Kopf weicht dagegen ein wenig vom Typus ab. Er verändert jedoch das Vorbild nicht in seinen wesentlichen Zügen und soll daher nicht zu den Umbildungen gerechnet werden.

Bezug zum Typus beim Dresdner Kopf erwähnen. Zum ersten kann der Nackenknoten herangezogen werden, an dem keine Brüche zu bemerken sind, sodass der Kopist ihn absichtlich ohne herabfallende Strähnen geformt hat. Zum zweiten folgen die Locken der rechten Seite des Kopfes dem Verlauf des originalen Bildes, die linke Seite dagegen ist vereinfacht, wobei die Strähnen in parallelen Bahnen nach hinten gestrichen sind. Obwohl der Dresdner Kopf einen ausgezeichneten Erhaltungszustand zeigt und ein vorzüglich qualitätsvolles Werk ist, verdient er nicht die Bezeichnung einer Kopie zu sein, sondern er ist eine Wiederholung.²²¹ Daher sollte man sich den seit Felletti-Maj verwendeten Namen Dresden-Kapitolina für den Typus in Frage stellen, der nach den zwei am besten dem Typus repräsentierenden Nachbildungen konstruiert ist.

Der Kopist des Kopfes in Kopenhagen (Kat. K7) hat sich nicht bemüht den Stil des Originals nachzubilden. Dies zeichnet sich in der Modellierung der Haare, sowie in der Ausarbeitung des Inkarnats und der Gesichtszüge ab. Typologische Veränderungen können in dem pathetischen Ausdruck der Augen, dem geschlossenen Mund und in dem vereinfachten Verlauf der Strähnen an der rechten Seite des Kopfes festgestellt werden.

Im Vergleich zu der frühen Kaiserzeit ist ein Absinken der originalgetreuen Kopistentätigkeit in den Regierungsjahren des Trajan zu bemerken. Als schönes Beispiel kann die Porträtstatue in Kopenhagen (Kat. St 8), eine Wiederholung des Typus, herangezogen werden. Der Kopf, obwohl er mit dem Bildnis einer älteren Dame ausgetauscht worden ist, ist fast frontal wiedergegeben, die Schultern laden sich breit zu den Seiten aus, der linke Oberarm wird zu weit vom Körper gehalten, sodass der Umriss des Leibes an dieser Stelle genau verfolgt werden kann, der rechte Ellbogen ist stärker nach außen pointiert und die rechte Hand schützt tatsächlich die linke Brust, schirmt sie vor dem Betrachter ab, ohne dass eine erhöhte Aufstellung notwendig wäre, um die Hand optisch vor die linke Brust verschieben zu lassen.²²² In der gleichen Weise ergeht es den Kopf in Kassel (Kat. K6), dessen flauschige Haare dem Original sicher nicht entsprochen haben. Über seine stilistische Ausarbeitung hinaus weicht er weiterhin in der länglichen Proportion und den Maßen des Gesichtes, der absurd hohen Stirn, sowie in der Anlegung der Ringellöckchen, die auf die Stirn hineinfallen, vom Typus ab. Trotzdem zeigen einige Nachbildungen dieser Epoche ein engeres Verhältnis

²²¹ P. Herrmann, *Verzeichnis der antiken Original-Bildwerke* (Dresden 1915) 57 Nr. 239 behauptet, dass der Dresdner Kopf als Vorbild für die Statue im Kapitolinischen Museum gedient haben sollte. Die beiden Werke gehen aber zum gleichen Typus zurück, also kann nicht angenommen werden, dass die Statue in Rom nach dem Dresdner Exemplar gearbeitet wurde.

²²² Obwohl die Statue in Kopenhagen in etlichen Einzelzügen stärker vom Typus abweicht, beschreibt Wrede 1981, 306f. Nr. 292 sie trotzdem als eine "recht genaue Wiederholung" der Kapitolinischen Aphrodite.

zum Original (Kat. St 49,²²³ K9 und T19), obwohl auch sie den Stil ihrer Entstehungszeit nicht verleugnen können. Bei dem Londoner Kopf schimmert aber schon die Ordentlichkeit der Frisur oberhalb der Stirn durch, ein zeittypisches Phänomen der hadrianischen Periode. Die feine Haarwiedergabe am Oberkopf kann jedoch ebenfalls nicht mit dem Vorbild übereinstimmen und diese wird nur bei der wenig später entstandenen Statue in London (Kat. St 12) festgestellt. Es hat sich bei letzter aber erwiesen, dass die rillenartige Binnengliederung der Locken ein zeitstilistisches Merkmal ist.

Größere Maße, Übersichtlichkeit und Vereinfachung kennzeichnen drei Nachbildungen der hadrianischen Zeit (Kat. St 12, St 22 und T2). Manche Details, wie die Verlängerung der Oberschenkel und das immer wiederkehrende Muster der seitlich aus der Frisur lösenden Löckchen sind aber beibehalten. Die Körper folgen, gegenüber ihren erhaltenen Köpfen, getreuer dem Typus. Die beiden Nachbildungen in Paris und Berlin (Kat. St 22 und T1) weichen von dem in der Körpergestaltung nur in den gleich breit ausgeführten Schultern ab. Außer dem Stil weisen einige Werke späthadrianisch-frühantoninischer Zeit originaltreuere Züge auf im Vergleich mit den vorigen Jahrzehnten des 2. Jhs. n. Chr. Die naturnahe Wiedergabe des Inkarnats ist weiterentwickelt und -getrieben worden, formt reiche Kontraste mit der leblosen Gestaltung des Gesichtes und der derben Modellierung der Haare. Eine genauere Auseinandersetzung mit der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) ergibt, dass doch mehrere Unterschiede zum Kapitolinischen Typus auffallen: das Inkarnat zeigt eine weichere Ausarbeitung, der linke Fuß ist frontal aufgesetzt, der Verlauf der Strähnen unterhalb des Haarbandes ist vereinfacht, die Schleife ist zu groß, die klare Abgrenzung der Haare an der Stirn und die Angabe zweier ösenförmigen Löckchen, eines an jeder Seite. Die stark durchgeführte Zartheit des Fleisches, sowie die Torsion des Oberkörpers in die Richtung in der die Göttin blickt, sind Elemente, die sich innerhalb der zahlreichen Nachbildungen als einzigartig gezeigt haben. Obwohl der Körper trotzdem eine recht genaue Wiederholung des Typus wiedergibt, vor allem die Arme, ist er nicht besser als manche andere Skulpturen der Kapitolinischen Aphrodite. So kann wohl der Körper der Statue in Paris (Kat. St 19) als eine Kopie bezeichnet werden. Diese Äußerung muss mit einiger Vorsicht angenommen werden, da ich das Aussehen des Körpers vom Original nicht bis ins kleinste Detail rekonstruieren konnte. Der Kopf der Statue im Kapitolinischen Museum kann auf jeden Fall nicht zu den

²²³ Obgleich große Teile des Kopfes der Statue in Venedig ergänzt sind und seine Ausarbeitung nicht als herausragend bezeichnend werden kann, gehört er trotzdem sicherlich zu dem Kapitolinischen Aphroditetypus. Felletti Maj 1951, 65 Nr. 98 war nämlich davon überzeugt, dass der Kopf einem anderen statuarischen Typus zugeschrieben werden muss.

Kopien gerechnet werden,²²⁴ sondern schließt dem Begriff Wiederholung besser an und er sollte nicht länger zu einem repräsentativen Bild des Typus verwendet werden.

In der hadrianischen und frühantoninischen Periode weichen die Körper nur in Kleinigkeiten von dem Typus ab (s. Kat. St 15, St 18, St 47, T1, T7, T12, T14). Es sind vor allem die Statuen dieser Jahre gewesen, die auch die Form des Gefäßes, die Loutrophoros, mit dem darauf gelegten Gewand als Stütze übernommen haben. Die erhaltenen Kopfnachbildungen, die aus dieser Zeit entstammen, haben das Original vor allem in der Vereinfachung der Frisur und in der ordentlichen Anlegung der Locken verändert (Kat. St 19, St 29, K2, K3).

In der antoninischen Zeit und zu der severischen Dynastie hin, schwächt die Begierde, eine originaltreue Verfertigung zu schaffen, immer mehr ab. Unterlebensgroße Statuen (Kat. St 11²²⁵), Kopistenänderungen und -zutaten (z. B. die kunstvoll arrangierten Haarlocken und die Haarmatte der Wiederholung in Madrid Kat. St 14) und das stärker Hineinschlupfen porträthafter Züge (Kat. St 11, K10 und K21) verändern den Typus. Diese Tendenz kehrt sich nicht um in der severischen Zeit, wo die leblose Gestalt der Göttin in St. Petersburg (Kat. St 42) die Kopistentätigkeit der Kapitolinischen Aphrodite enden lässt. Ihre Beine verhalten sich lockerer zu einander, die Fettpölsterchen sind fast völlig verschwunden, der Kopf wird aufrecht gehalten, an jeder Seite befindet sich nur ein Ringellöckchen, das in der Stirn herabfällt, die Arme sind weiter vom Körper entfernt, die gleich gestalteten Schultern fallen stark herab und die typisch langen Oberschenkel findet man bei dieser Wiederholung²²⁶ nicht.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass jede Nachbildung mehr oder wenig von dem Stil seiner Entstehungszeit geprägt worden war. Jedoch können drei Perioden festgestellt werden, die tatsächlich Kopien hervorgebracht haben, nämlich die späthellenistische, claudische und späthadrianisch-frühantoninische Zeit. Besonders die Körpergestaltung der Nachbildungen aus der hadrianisch-frühantoninischen Epoche folgen, mit Ausnahme kleiner Details, dem Original ziemlich getreu. Die Köpfe aus der gleichen Zeit weichen dagegen, im Gegensatz zu

²²⁴ Schon Felletti Maj 1951, 49 hat bemerkt, dass die Ausführung des Kopfes der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) nicht großartig ist und sich bessere Kopfnachbildungen des Typus nachweisen lassen.

²²⁵ Felletti Maj 1951, 58-61 sucht das Vorbild der Statue in Kyrene in einem vierten Typus der Aphrodite Pudica (die sog. Aphrodite Maliziosa), der in der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. geschaffen sein sollte. Häufig begründet sie ihre Argumentation wegen der andersartigen, naturnahen Ausarbeitung des Inkarnats. Die starke Neigung das Verismus zu einem Höhepunkt zu treiben, ist, wie ich schon erklärt habe, ein zeittypisches Phänomen der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit. Die unklaren Formen der Haut, vor allem die unbestimmte Modellierung des Bauches, ist dem Kunstgeschmack der frühantoninischen Periode zuzuweisen (Vergl. Kat. St 14). Darüber hinaus weicht die Statue in Kyrene nur im Stil, in den Maßen, in der Anlegung der herabfallenden Haarsträhnen und in dem vereinfachten Verlauf der Locken an der rechten Seite des Kopfes von dem Typus der Kapitolinischen Aphrodite ab. Sie ist zwar keine Kopie, jedoch sind die Unterschiede in dermaßen nicht so groß, dass sie einem selbständigen Typus zugeschrieben werden kann.

²²⁶ Auch Stemmer 2001, 99 Nr. F 2 (S. Kansteiner) bezeichnet diese Statue als eine Wiederholung der Kapitolinischen Aphrodite. Dagegen Waldhauer a. O. (Anm. 220) 12 Nr. 213.

den früheren und späteren Perioden, meistens stärker vom Typus ab. Weiterhin kann gesagt werden, dass die meisten Nachbildungen, die besonders stark nach dem Stil ihrer Entstehungszeit gearbeitet sind, dem Typus weniger gefolgt sind (Kat. St 8, St 14, St 43, K2, K6, K7, T18 und die Köpfe St 12 und St 22). Kopienhafte Züge können bei ihnen trotzdem nachgewiesen werden, wie z. B. die Ringellöckchen bei dem Kopf in Madrid (Kat. K10) und der Verlauf der Haarsträhnen beim Kopf in der Villa Albani (Kat. K21).

Nach den Ergebnissen dieses Kapitels kann der Frage nachgegangen werden, in wie weit die Skulpturen, die ich zu den Varianten des Typus gerechnet habe, originalgetreuere Züge gegenüber den Wiederholungen aufweisen können. Die meisten in dem Katalog aufgelisteten Umbildungen sind allerdings von geringer Qualität. Jedoch folgen manche Werke in bestimmten Teilen dem Typus getreuer als die Wiederholungen, obwohl es sich nur meistens um kleine Details handelt. So sind bei der Statue in Neapel (Kat. U3) zwei aus dem Nackenknoten herabfallende Haarbündel am Rücken dargestellt. Die Variante in der Galleria Borghese (Kat. U4) hat den rechten Daumen richtig neben der Brustwarze der linken Brust platziert. Die Haltung der Beine ist bei einer Statue in Rom (Kat. U6) dem Original getreuer gebildet als z. B. bei der Wiederholung in St. Petersburg (Kat. St 43) und die Oberarme der ersten Figur lagen ebenfalls näher an dem Körper.

3. Die Datierung

Bis zum heutigen Tag ist es den Forschern nicht gelungen sich bezüglich der Datierung des Originals der Kapitolinischen Aphrodite zu einigen. Die Meinungsdivergenzen laufen von der Mitte des 4. Jhs. bis in das 1. Jh. v. Chr. und dieser große Zeitraum wird in der Literatur voll ausgenutzt. Die unterschiedlichen Standpunkte lassen sich generell in zwei Gruppen einordnen. Die Befürworter einer zeitlichen Fixierung ins 2. Jh. v. Chr. stützen sich vor allem auf das Wiederfinden des Interesses an spätklassischen Werken im Späthellenismus.²²⁷ Das Aufgreifen des Motivs der knidischen Aphrodite des Praxiteles sei für die späthellenistische Zeit typisch. Jedoch werden keine vergleichbaren Werke angeführt, die zur Unterstützung ihrer Aussage dienen können. Nur Stemmer²²⁸ vergleicht den statuarischen Typus der Kapitolinischen Aphrodite mit dem von der Knidia abgeleiteten sog. ‚ängstlichen Typus‘.²²⁹ Beide zeigen, gegenüber der nackten Schöpfung der Göttin des Praxiteles, eine Steigerung der Emotionen, sowohl in ihrer momentanen Haltung der Arme, als auch in der abrupten Wendung des Kopfes. Sehr häufig wird die Kapitolinische Aphrodite dem Späthellenismus zugewiesen in Konfrontation mit dem mediceischen Aphroditetypus²³⁰, sodass man erste schlichtweg als Umbildung der Aphrodite Medici deutet. Brinkerhoff, der die Verfassung des Originals des Typus zwischen 200 und 150 v. Chr. einordnet, behauptet diese Datierung rechtfertigen zu können anhand der dreieckigen Form des Nabels²³¹ und die geschwungenen, s-förmigen Löckchen, die sich aus der Frisur der Göttin gelöst haben und den Werken aus dem späten 3. Jh. v. Chr. nahe stehen sollen.²³² Wenig überzeugend sind ebenfalls die

²²⁷ s. Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben); Fuchs 1969, 239; Moltesen – Nielsen 2002, 66 Nr. 9.

²²⁸ Stemmer 1995, 394 Nr. C 35 (K. Braoudakis). Er datiert das Original der Kapitolinischen Aphrodite zwischen 200 und 150 v. Chr.

²²⁹ Zum sog. ängstlichen Typus s. Blinkenberg 1933, 47ff.; Vierneisel-Schlörb 1979, 333f.; LIMC II (1984) 50 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); E. Kelperi, *Der Schmuck der nackten und halbnackten Aphrodite der Spätclassik und der hellenistischen Zeit* (Frankfurt 1997) 1ff. 13; Zimmer a. O. (Anm. 2) 60ff. Der beste Vertreter dieses Typus befindet sich in München, die Aphrodite Braschi, Glyptothek Inv. 258; Zimmer a. O. (Anm. 2) 45ff. 164f. Nr. AvK-MS 1 Taf. 1 Abb. 2. 4; Taf. 2 Abb. 6. 8. 10; Taf. 3 Abb. 11. 12 (mit Angabe älterer Literatur).

²³⁰ Bieber 1961, 20; Brinkerhoff 1978, 33.

²³¹ Er beschreibt die verändernde Form des Nabels in der hellenistischen Periode. Im 4. Jh. v. Chr. war er rund gestaltet, entwickelte sich im frühen 3. Jh. v. Chr. zu einem tiefen Oval, um dann seit der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts zu einer dreieckigen Gestalt überzugehen. Nach 150 v. Chr. wurde der Nabel dann schließlich entweder oval oder rund ausgearbeitet. Seine chronologische Entwicklung ist jedoch zum Teil nach kaiserzeitlichen Nachbildungen unterschiedlicher Aphroditetypen geformt, deren zeitliche Fixierung für das originale Bild manchmal bis zum heutigen Tag umstritten sind, wie z. B. die mediceischen Aphrodite, s. Brinkerhoff 1978, 103f.

²³² s. Brinkerhoff 1978, 104 Taf. 14. 20. Die Löckchen können im Falle der sandallösenden Aphrodite ein typologisches Merkmal sein. Weiterhin sehe ich keinen Grund anzunehmen, dass die vor die Ohren fallenden Löckchen eine zeittypische Erscheinung innerhalb des Hellenismus sein sollten. Ihre ähnliche Gestaltung ist wenig überzeugend und genügt nicht, um den Kapitolinischen Aphroditetypus innerhalb des Hellenismus zeitlich zu fixieren. Darüber hinaus führt er die ähnlich gestaltete Frisur einer sandallösenden Aphroditestatue in Berlin vor, die als Nachbildung in der späthellenistischen oder in der frühen Kaiserzeit entstanden sein dürfte:

Annahmen, dass das Original dem Künstler Philiskos von Rhodos zugeschrieben werden kann,²³³ sowie eine Datierung anhand der frühesten Erscheinung kleinformatigen Nachbildungen.²³⁴ Felletti Maj fixiert das Original im 2. Jh. v. Chr. und begründet diese zeitliche Stellung durch die dreieckig geformte Stirn, die länglichen Augen, den lächelnden Ausdruck des Mundes, die große Haarschleife am Oberkopf und die Ausführung des Inkarnats.²³⁵ Die Form der Stirn, der Augen, der Schleife und des Mundes sind aber typologische Merkmale. Felletti Maj datiert das Original vor allem anhand der Statue im Kapitولينischen Museum (Kat. St 29), deren weiche Karnatbildung dem Kunstgeschmack der späthadrianisch-frühantoninischen Zeit zugewiesen werden kann. Insgesamt sind die Begründungen einer Datierung ins 2. Jh. v. Chr. wenig befriedigend.

Die Verfechter einer Datierung im Frühhellenismus betonen die Nähe der originalen Verfassung der Kapitولينischen Aphrodite zu der Knidia.²³⁶ Sie sollte die erste neue Auseinandersetzung des knidischen Motives darstellen. Vor allem hebt man für ihre geringe zeitliche Entfernung das Bademotiv hervor. Auch hier finden wir Autoren, die der zeitlichen

Brinkerhoff 1978, Taf. 23. Die in einem Nackenknoten zusammengebundenen Haare, wobei einige Locken zu einer Haarschleife am Oberkopf geführt werden, war ein beliebtes Frisurenmotiv, das häufig für andere Aphroditestatuen verwendet und auch gerne bei Musenbildern angebracht wurde. Eine Übernahme dieser Frisur im Späthellenismus sagt aber nichts über die Entstehung des Originals der Kapitولينischen Aphrodite aus. Die Kopisten konnten genauso gut frühere Motive anderer Werke übernommen, kopiert oder variiert haben.

²³³ Stark 1860, 57. Philiskos wird einer Musegruppe zugeschrieben, die sich nur in später entstandenen Nachbildungen erhalten hat: D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos“* (Kallmünz 1965) 163ff. Wie sich in der Arbeit noch zeigen wird, hatte er sicherlich nicht das Original der Kapitولينischen Aphrodite geschaffen, weil er in der späthellenistischen Zeit gearbeitet hatte und die Schöpfung der nackten Aphrodite früher anzusetzen ist.

²³⁴ Havelock 1995, 73. 76 geht davon aus, dass Nachbildungen eines Typus kurz nach der Schaffung des originalen Bildes gefertigt wurden. Vergl. ebenfalls Moltesen – Nielsen 2002, 66 Nr. 9, die das Original der Kapitولينischen Aphrodite am Ende des 2. Jhs. v. Chr. fixieren, weil es laut ihnen keine Kopien gibt, die vor 100 v. Chr. datiert werden können. Daher ordnet Havelock alle nackten, in der hellenistischen Zeit entstandenen Aphroditetypen im Späthellenismus ein. Diese Argumentation ist jedoch nicht konkret begründet. Zum ersten, weil die minutiösen Statuetten, im Falle der Kapitولينischen Aphrodite, nur selten als Kopien gedeutet werden können, oft Umbildungen des Typus darstellen und ja sogar wie eigene kleine Kunstwerke erscheinen. Ihre Ableitung kann nicht immer eindeutig der Kapitولينischen oder Mediceischen Aphrodite zugeschrieben werden. Zum zweiten wird der Stil und die Komposition des originalen Bildes nicht berücksichtigt. Zum dritten können Nachbildungen auch erst nach größerem Zeitabstand geschaffen worden sein. Zum vierten sind ebenfalls ab dem Späthellenismus kleinformatige Nachbildungen der Knidischen Aphrodite gefunden worden und die kann man sicherlich nicht in dieser Periode einreihen: LIMC II (1984) 51 Nr. 396. 397. 401-404; 52 Nr. 405. 406 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Zimmer a. O. (Anm. 2) 170-190 Nr. AvK-ms 8-43; 190f. Nr. AvK-bs 44. 45; 192-201 Nr. AvK-ts 46-58 Taf. 7-27. Die Statuetten hellenistischer Aphroditetypen wurden hauptsächlich auf einigen kleinen griechischen Inseln entdeckt, wo sie sich in der späthellenistischen Zeit einer großen Beliebtheit erfreuten: s. z. B. Zimmer a. O. (Anm. 2) 1-3. 40f. über die Funde zahlreicher Aphroditestatuetten auf Delos und in Myrina. Zu den Statuetten, die in Delos gefunden und nach unterschiedlichen hellenistischen Aphroditetypen gearbeitet wurden: J. Marcadé, *Au musée de Délos* (Paris 1969) 225ff. Taf. 44-49. Zu den Statuetten aus Myrina s. S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains 2. Myrina* (Paris 1963).

²³⁵ Felletti Maj 1951, 53.

²³⁶ Bernoulli 1873, 223f.; Lippold 1950, 291; Kraus 1957, 22. Kenner 1972, 11f. setzt das Original der Kapitولينischen Aphrodite um 300 v. Chr. nach der engen Verwandtschaft zu der praxitelischen Aphrodite, sowie nach den Parallelen zu der Frisur des Apollon vom Belvedere. Zusätzlich kann es, laut ihr, nicht später als die Kauernde Aphrodite geschaffen sein, die eine steigernde Wirkung des Naturalismus zeigt.

Stellung des Originals näher kommen in Konfrontation mit der Mediceischen Aphrodite,²³⁷ die in diesem Fall, durch ihre jüngere Formen, ihre lockere und fast aufrechte Haltung, den kokett anmutenden Blick und die Ähnlichkeit zu der Aphrodite von Rhodos, im späten Hellenismus datiert wird.²³⁸ Immer wieder ist der Versuch unternommen worden den Künstler der Kapitolinischen Aphrodite zu benennen, hauptsächlich mithilfe von wenig konkreten antiken Textquellen.²³⁹ Bis zum heutigen Tag hängt man besonders an der These, anlässlich einer Erwähnung bei Plinius,²⁴⁰ dass Kephisodotos, der Sohn des berühmten Künstlers Praxiteles, in der Nachfolge seines Vaters das Bild der Kapitolinischen Aphrodite geschaffen haben sollte.²⁴¹ Stewart und Corso datieren anhand des Beiwerkes, das eine Loutrophoros

²³⁷ Brinkerhoff 1971, 13f. Er fügt dazu noch die Annahme, dass, gegenüber der Aphrodite Medici, sich mehrere Nachbildungen von der Kapitolinischen Aphrodite erhalten haben. Die große Beliebtheit letzterer führt er zu ihrer älteren Erschaffung zurück, s. Brinkerhoff 1971, 16.

²³⁸ Dagegen Sieveking 1908, 8, der der Mediceischen Aphrodite noch eine frühhellenistische Datierung verleiht, sie soll aber später als die Kapitolinischen Aphrodite geschaffen sein, weil der Künstler der Aphrodite Medici sowohl das Original der Knidischen, als auch das der Kapitolinischen Aphrodite verwendet hatte, um seinem Bild Gestalt zu geben. Weitere Literatur zur Datierung der Mediceischen Aphrodite, s. Bernoulli 1873, 226; G. Dickins, *Hellenistic Sculpture* (Oxford 1920) 71; Lippold 1950, 312; Felletti Maj 1951, 41ff.; Alexander a. O. (Anm. 6) 245; Lullies 1954, 73; G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture I* (Roma 1958) 69-74 Nr. 45; G. M. A. Hanfmann, *Classical Sculpture* (London 1967) 332 Nr. 257; C. C. Vermeule, *Aphrodite Unveiled, NCMA Bulletin 10*, 1970, 4; Brinkerhoff 1971, 13f.; Brinkerhoff 1978, 30; Vierneisel-Schlörb 1979, 335; Neumer-Pfau 1982, 185ff.; Havelock 1995, 77f.; Ridgway a. O. (Anm. 197) 354f.; Schröder 2004, 274 Nr. 154; Stewart 2010, 20.

²³⁹ Der Nasenansatz, der Mund und die Umrahmung der Augen des Münchner Kopfes (Kat. K12) sind laut Sieveking 1908, 9f. ähnlich gestaltet wie bei dem Apollon von Belvedere, der Leochares zugeschrieben wird, sodass er das Original der Kapitolinischen Aphrodite ebenso ihm zuweist. Darüber hinaus glaubte er Ähnlichkeiten beobachtet zu haben zwischen dem Kopf in München und der Aphrodite von Capua, letzte dürfte eine Schöpfung von Skopas gewesen sein. Diese Bemerkung unterstützt er durch die Erwähnung, dass Skopas und Leochares zusammen an dem Mausoleum von Halikarnass gearbeitet hatten und Leochares auf dieser Weise durch die Arbeit von Skopas beeinflusst worden war. Sowohl das Original des Apollon Belvedere, als auch das der Aphrodite von Capua sind nicht erhalten geblieben, nur kaiserzeitliche Nachbildungen können uns den Eindruck der einstig griechischen Verfassung verleihen. Den Kopf in München habe ich dagegen in der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. datiert, sodass die unterschiedlichen Werke sich stilistisch schwierig mit einander vergleichen lassen. Zu der Aphrodite von Capua s. LIMC II (1984) 71-73 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias). Zum Apollon vom Belvedere s. LIMC II (1984) 198f. Nr. 79 s. v. Apollon (W. Lambrinudakis). Charbonneau a. O. (Anm. 198) 69 geht von einer marmornen Statue aus und benennt deswegen Skopas als Künstler der Kapitolinischen Aphrodite, weil er wegen seiner marmornen Werke gerühmt wurde. Dagegen Vermeule a. O. (Anm. 238) 4ff., der annimmt, dass das Original der Kapitolinischen Aphrodite in Bronze gegossen war und deswegen Lysippos als Verfasser dieses Bildes ausweist. Brinkerhoff 1971, 15f. schließt sich der Meinung von Charbonneau an, stützt sich jedoch hauptsächlich auf eine Textstelle bei Plinius (Nat. Hist. 36, 26): „*praeterea Venus in eodem loco nuda, Praxiteliam illam antecedens et quemcumque alium locum nobilitatura.*“ Die äußere Erscheinung dieser sog. Aphroditestatue bleibt uns weiterhin unbekannt und wie Neumer-Pfau 1982, 63 schon darauf hingewiesen hat, gab es mehrere nackte Aphroditen (so verbindet Bieber 1961, 26 die Aphrodite von Capua mit dem Text von Plinius). Brinkerhoff bezieht sich ebenfalls auf die Form des Gesichtes, die mit den Werken des Skopas übereinstimmen sollte. Wie schon in dieser Arbeit bemerkt worden ist, ist die Gesichtsform durch den Zeitstil der Nachbildungen geprägt worden, sodass sich kein klares Bild von dieser ergibt. Dickins a. O. (Anm. 238) 26 glaubte in der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St. 29) das Original vor sich zu haben, das er als Werk der alexandrinischen Schule deutete.

²⁴⁰ Nat. Hist. 36, 24: „*Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit. cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori inpressis. Romae eius opera sunt Latona in Palatii delubro, Venus in Pollionis Asini monumentis et intra Octaviae porticus in Iunonis aede Aesculapius ac Diana.*“ Laut Plinius befinden sich mehrere Werke aus der Hand des Kephisodotos in der Sammlung von Asinius Pollio. Kennzeichnend für seine Statuen war die weiche Ausführung ihres Inkarnats.

²⁴¹ s. Corso 1992, 131f.; Moreno 1994, 108; Corso 2007, 44; Stewart 2010, 18f.

darstellt, deren Form am Ende des 4. Jhs. v. Chr. verschwindet, sodass die kaiserzeitlichen Kopisten diese nicht selbst hätte zufügen können.²⁴² Schließlich gibt es Autoren, die die Geschlossenheit der Statue, sowie ihre Komposition, ihr räumliches Verhalten und die veristische Wiedergabe der Haut beobachtet haben und diese Elemente mit Werken des frühen Hellenismus verglichen haben, z. B. mit der Statue des Demosthenes, des Ephesischen Schabers, der Kauernden Aphrodite, der Themis von Rhamnous und der Herkulanerinnen.²⁴³

Bevor ich mich der Datierung und den Vergleichsbeispielen widmen kann, soll zuerst die Komposition der Kapitolinischen Aphrodite genauer betrachtet werden, sowie ihr Verhältnis zu ihrer Umgebung. Dabei gehe ich nicht von der Statue im Kapitolinischen Museum aus (Kat. St 29), sondern behalte die Ergebnisse des zweiten Kapitels im Gedanken, damit kein verzeichnetes Bild von der originalen Schöpfung entstehen kann. Von der Vorderseite, also die Ansicht, wo der Körper frontal wiedergegeben ist, präsentiert sich die nackte Göttin in einem geschlossenen,²⁴⁴ kastenförmigen Aufbau. Die Oberarme liegen sehr nah am Körper, berühren diesen allerdings nicht. Die Unterarme runden sich in einer fließenden Bewegung um den Leib. Die rechte Hand liegt bei der linken Brust, wobei nur der Daumen mit dieser in Kontakt steht, die anderen vier Finger werden weiter nach unten gehalten. Wenn man von einer höheren Aufstellung der Statue ausgeht, dann verdeckt die rechte Hand tatsächlich die linke Brust von diesem Standpunkt aus. Die rechte Brust ist dagegen völlig entblößt. Die linke Hand ist zum Schoß hingeführt und liegt nicht flach an der Haut, sondern nur einige Fingerspitzen berühren diese am rechten Oberschenkel. Die Handfläche verhindert auf diese Weise dem Betrachter einen Blick auf ihren Intimbereich zu werfen. Ein wenig nach der linken Seite der Statue gewählter Blickwinkel, wobei der nach links gedrehte Kopf mehr oder weniger frontal erscheint, lässt uns bemerken wie locker die linke Hand vor die Scham gehalten wird, daher von dieser Ansicht aus ihr intimer Körperteil leichter einsehbar wird, verschwindet aber

²⁴² Corso 2007, 44; Stewart 2010, 19f. s. Anm. 200.

²⁴³ Lullies 1954, 72; Brinkerhoff 1971, 11f.; C. M. Havelock, *Hellenistische Kunst. Von Alexander dem Großen bis Kaiser Augustus* (Wien 1971) 115; Lullies 1979, 122; Schröder 2004, 154. Aus einem Vergleich des Münchner Kopfes mit dem Mädchen von Antium und der Kauernden Aphrodite schließt E. Weski eine Datierung des Originals ins 3. Jh. v. Chr.: E. Weski – H. Frosien-Leinz, *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen* (München 1987) 143 (E. Weski).

²⁴⁴ Die für die Kunstgeschichte gangbaren Begriffe ‚offene‘ und ‚geschlossene‘ Form, wie sie von Wölfflin definiert sind, wurden in der Publikation von Kraher für die Beschreibung der Komposition hellenistischer Statuen übernommen. Mit der geschlossenen Form werden Werke bezeichnet, die begrenzt erscheinen und auf sich selbst zurück deuten. Statuen, die als offen bezeichnet werden, weisen dagegen über sich selbst hinaus und scheinen unbegrenzt zu sein: H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*² (München 1917) 133; Kraher 1923/24, 148. Die Verwendung dieser Begriffe unterliegt aber eine bestimmte Subjektivität, wie Wölfflin schon selbst darauf hindeutet. Alle Statuen sind irgendwie ‚geschlossen‘, weil sie ja Kunstwerke sind, sie zeigen jedoch diese Geschlossenheit auf unterschiedliche Weise: Kraher 1923/24, 148. Aufgrund dessen ist es schwierig, sich über die genaue Definition dieser Termini für die hellenistischen Schöpfungen zu einigen.

wieder nachdem man sich weiter nach rechts oder links bewegt. An der rechten Seite des Werkes wird der Schambereich durch das vorgeschobene rechte Bein verdeckt. Ein schräger Standpunkt nach der rechten Seite der Göttin macht es leichter die linke Brust zu sehen, obwohl die Brustwarze von dem Daumen verdeckt bleibt.

Das Gewicht ruht auf dem linken Bein, das Rechte ist dagegen entlastet und die rechte Ferse ist ein wenig erhoben. Die Oberschenkel schmiegen sich eng zusammen und auch die Unterschenkel befinden sich sehr nah aneinander und ergeben so einen verengten und labilen Stand, der durch das Beiwerk aufgefangen wird. Leicht vorgebeugt mit nach vorne gezogenen Schultern scheint Aphrodite sich leise zusammen zu biegen. Der gesenkte Kopf und dessen vornüberneigende Haltung entsprechen dieser Pose und steigern sie. Die Bewegungen der Kapitolinischen Aphrodite konzentrieren sich nach innen. Die Überschneidungen der Arme, die den Körper umrunden, führen den Blick des Betrachters zu ihrem Oberkörper, vor allem zu den verdeckten Körperpartien. Die geschlossene Komposition und die auf sich selbst bezogenen Bewegungen isolieren die Figur von dem umgebenden Raum. Die Abtrennung gegenüber dem Außen wird nur durch die Wendung des Kopfes und den sich in der Ferne verlierenden Blick unterbrochen, jedoch fügt ihre Haltung sich in den kompakten Aufbau der Statue.

Die Situation, in der sich die nackte Figur gerade befindet, wird in der Literatur unterschiedlich beurteilt. Das eng an dem linken Standbein herangezogene rechte Bein, die aus dem einfachen Gefüge abrupte Wendung des Kopfes, der vorgeneigte Oberkörper mit den nach vorne gezogenen Schultern und die schützende Bewegung der Arme lassen die Göttin ängstlich erscheinen.²⁴⁵ Diese Haltung, sowie die Bezeichnung des Pudica-Motivs, haben Anlass dazu gegeben, sie als ein schamhaftes, in sich zusammengedrucktes irdisches Weib zu deuten.²⁴⁶ Die Figur stellt nicht länger die göttliche Hoheit der Aphrodite dar, sondern sie verhält sich wie andere sterbliche Frauen, die beim Baden erschreckt werden.²⁴⁷ Ihr Blick wendet sie nämlich in die Richtung, in der sie einen Eindringling bemerkt hat. Es gibt aber auch Forscher, die nicht von ihrem schamhaften Verhalten überzeugt sind. So glaubt Vierneisel-Schlörb, dass Aphrodite sich hier absichtlich verschämt, ihre Scham reizvoll zur

²⁴⁵ Die Interpretationen von Corso 1992, 137 und Moreno 1994, 109, dass die Göttin ihre Arme um sich schlägt, weil ihr nackter und feuchter Körper in Kontakt mit der frischen Luft tritt, scheint meiner Meinung nach nicht die Absicht des Künstlers gewesen zu sein. Diese Deutungen sind laut Schröder 2004, 154 zu vage und wenig konkret und können aus der Statue nicht abgelesen werden.

²⁴⁶ Bernoulli 1873, 221; Sieveking 1908, 8; Bulle a. O. (Anm. 144) 110; Bernhart 1936, 39; Helbig 1966, 128 Nr. 1277 (H. von Steuben); Fuchs 1969, 239; Stemmer 1995, 394 Nr. C 35 (K. Braoudakis).

²⁴⁷ Sieveking 1908, 8; Bulle a. O. (Anm. 144) 110; Hanfmann a. O. (Anm. 238) 332 Nr. 254; Brinkerhoff 1978, 33. s. auch Kenner 1972, 18, die ebenfalls von einer Vermenschlichung der Göttin spricht, weil sie die in einem Knoten geschlungene Haarschleife von den sterblichen Frauen, die ihr besonders nahe stehen, nämlich die Bräute und Hetären, übernommen hätte. Dagegen H. Walter, *Griechische Götter* (München 1971) 196; Stewart 2010, 24.

Schau darstellt.²⁴⁸ Oder die Haltung der Arme, das Verdecken des Schosses, ist der herrschenden moralischen Norm unterlegen, sie ist diejenige, die die Sittlichkeit bewahrt,²⁴⁹ wie es auch in der antiken Literatur beschrieben wird, da Ovid erwähnt: „*Ipsa Venus pubem, quotiens velamina ponit, protegitur laeva semireducta manu.*“²⁵⁰ Die unterschiedlichen Äußerungen zu der momentanen Bewegung der Kapitulinischen Aphrodite lässt sich zum größten Teil durch ihre äußere Erscheinung erklären. Einerseits versucht die Göttin sich vor unberufenen Blicken Brust und Scham zu verdecken, biegt sich leise zusammen vor dem Betrachter, der sie bei ihrer Tätigkeit zu überraschen scheint. Andererseits, wenn man die Statue genauer analysieren wird, lässt sich feststellen, dass die linke Hand nicht flach vor der Scham gehalten wird, wie es beim heftigen Erschrecken oder stark hervortretenden Schamgefühl zu erwarten wäre, sondern nur die Fingerspitzen liegen am rechten Oberschenkel und der linke Arm bewegt sich in einem leichten Bogen, in einer entspannten Weise nach unten hin. Genauso verhält es sich beim rechten Arm, es fehlt jede Anspannung und statt einen unternommenen Versuch die Brüste mehr oder wenig völlig zu verbergen, befinden sich die meisten Finger ein wenig von der linken Brust entfernt. In den Gesichtszügen fehlt ebenso jeder Spur der Ängstlichkeit. Die Augen sind nicht weit geöffnet, sondern leicht zusammengekniffen und der kleine Mund gibt uns ein liebliches Lächeln.²⁵¹ Ist es aber nicht gerade Thema dieser Statue, ein raffiniertes Spiel des ängstlichen Verhaltens und der reizenden Gestik, des Verbergens und Enthüllens hervorzubringen, um die Neugierde bei dem Betrachter zu erwecken?²⁵² Die Göttin, die ihre Geheimnisse auf den ersten Blick nicht preisgeben will, fordert ihn heraus sich zu nähern und sie genauer anzuschauen. Es ist genau diese Widersprüchlichkeit der einerseits schamhaften Pose, andererseits der anmutenden Entfernung der Hände vom Körper und des bezaubernden Lächeln der Aphrodite, die man entschlüsseln will. Man ist geneigt die Statue zu umlaufen, um das was verdeckt ist zu sehen. Die runden Kurven der Göttin, die fließenden, ununterbrochenen Bewegungen konzentrieren sich nach innen und führen den Betrachter um sie herum. Sie ist nicht für eine eindeutige

²⁴⁸ Vierneisel-Schlörb 1979, 334.

²⁴⁹ Havelock 1971, 115; Neumer-Pfau 1982, 89; Schröder 2004, 154.

²⁵⁰ Ov. Ars 2,613f. Nur unter bestimmte Bedingungen durfte man nackte Frauen oder Göttinnen darstellen, wie es in anderen antiken Quellen erwähnt wird: Eur. Hec. 568ff.; Ov. Med. 459ff.; Iustinus Trog. XIV 6,12; Anakreonten 51.

²⁵¹ Eine ausführliche Analyse der Haltung der Kapitulinischen Aphrodite, zwar nach der Statue im Kapitulinischen Museum (Kat. St 29) ist bei Neumer-Pfau 1982, 68ff. ausgearbeitet worden, die jede Ansicht beurteilt und so die zahlreichen Meinungsdivergenzen bezüglich ihrer momentanen Situation erklären kann.

In der gleichen Weise können die unterschiedlichen Eindrücke an der Vielzahl der Nachbildungen des Typus abgelesen werden, da manche Werke, vor allem an der Vorderseite, eher in einer entspannten Haltung dargestellt werden, andere dagegen scheinen sich zusammenbiegen zu wollen.

²⁵² Vergl. M. Ahrem, *Das Weib in der antiken Kunst* (Jena 1914) 220.

Hauptansicht geschaffen worden²⁵³ und jeder neue Blickpunkt ergibt etwas neues, erklären Schritt für Schritt ihre Haltung, wie sie tatsächlich aufgebaut ist. Ebenso der Rücken sollte nicht unbeobachtet bleiben.²⁵⁴ Da die originale Verfassung der Kapitolinischen Aphrodite vermutlich höher aufgestellt war, verliert sich ihr Blick in der Ferne, damit der Betrachter nicht die Rolle des sog. Eindringlings übernehmen kann. Obwohl sie ihn herausfordert sich ihr zu nähern, bleibt einen gewissen Abstand erhalten, die Göttin beschäftigt sich nicht mit den herankommenden Sterblichen, sondern ist in ihre eigene erhobene Sphäre entrückt worden.

Es hat den Anschein, dass Aphrodite sich mit weiblicher Gestik zeigt und sich mit physischen Charakteristika der Frauen darstellt. Ist es nicht gerade deswegen, weil die Göttin der Schönheit, Liebe, Sexualität und Fortpflanzung als Vorbild für die irdischen Weiber dient²⁵⁵ und sich selbst in eine Jungfrau verwandelt, um sich den Sterblichen präsentieren zu können?²⁵⁶ Es gibt kein sterbliches und unsterbliches Wesen, die sich ihre Macht entziehen kann, außer den drei Göttinnen Athena, Artemis und Hestia.²⁵⁷ Auch diejenigen, die auf die Statue der Kapitolinischen Aphrodite einen genaueren Blick werfen wollen, sind ihrem fröhlichen Lächeln, ihrer bezaubernden Schönheit unterlegen. Wegen ihres weiblich anmutenden Verhaltens kann sie jedoch nicht schlichtweg mit den ergeborenen Frauen gleichgesetzt werden. Die in raffinierter Weise zur Schau gestellte Scham dient dazu, dem Unnahbaren näher zu kommen, einen Zugang für die Sterblichen zu den weit entfernten Göttern zu kreieren. Diese Inszenierung steigert die persönliche Erfahrung mit der Gottheit, da die spätklassischen Götterstatuen in ihre eigene Welt gehoben waren, die Sterblichen gar nicht wahrgenommen wurden. Ihre Unerreichbarkeit war unbefriedigend, sodass man besonders in der frühhellenistischen Zeit neue technische Wege suchte die Gläubigkeit an die Götter in sinnlicher Weise zu erneuern.²⁵⁸

Die Aphrodite von Knidos, eine Schöpfung des Praxiteles, ist die erste großplastische

²⁵³ Der vereinfachte Verlauf der Strähnen an der linken Seite des Kopfes, im Vergleich zu der gegenüberliegenden Seite, geben trotzdem vor, dass diese Ansicht weniger anschaulich für den Betrachter gemacht wurde. Ebenso die Asymmetrie der Augen mancher Nachbildungen, die allerdings bei einem schrägen Standpunkt zu der rechten Seite der Figur ausgeglichen wird, kann darauf hindeuten, dass eine direkt frontale Beobachtung des Gesichtes nicht vorgesehen war.

²⁵⁴ Etliche Nachbildungen, die in der Kaiserzeit angefertigt sind, scheinen auf Frontalität gerichtet zu sein (z. B. Kat. St 8, St 14, St 43). Diese könnte mit ihrer Art der Verwendung oder Aufstellung zusammenhängen, waren vielleicht kreierte, um in einer Nische oder gegen eine Wand platziert zu werden. Damit geht jedoch der ursprüngliche Zweck des Originals verloren.

²⁵⁵ s. Neumer-Pfau 1982, 96.

²⁵⁶ s. Hom. Hymn. an Aphrodite 82f.

²⁵⁷ Hom. Hymn. an Aphrodite 7-39.

²⁵⁸ s. Kunze 2002, 123. Dieses Phänomen begegnet man auch in der antiken Literatur des frühen Hellenismus, s. Kunze 2002, 123ff.

Darstellung, die die Göttin völlig nackt zeigt.²⁵⁹ Ihre rechte Hand ist zum Schambereich geführt und mit ihrer Linken hält sie das Gewand, das über das Gefäß neben ihr fällt. Ihr Kopf ist leicht nach links gewandt und der Blick ist nicht auf ein Ziel in der Nähe gerichtet, sondern er geht über die Betrachter hinaus und verliert sich in der Ferne. Als Daseinsbild ist sie in ihre eigene Sphäre erhoben, der irdischen Welt völlig entrückt.²⁶⁰ Dass der Künstler der Kapitolinischen Aphrodite dieses Meisterwerk sicherlich gekannt hat, daran wird nicht gezweifelt. Das Original der Kapitolinischen Aphrodite kann der späten Klassik auf jeden Fall nicht mehr zugeordnet werden. Der rhythmische S-Schwung, der den ganzen Körper durchzieht, der kontrapostische Aufbau, die ruhige Erscheinung und die elegante Haltung der Arme fehlen bei der Kapitolinischen Aphrodite. Die Knidia, im Gegensatz zu der geschlossenen Komposition der Kapitolinischen Aphrodite, breitet sich in dem Vordergrund aus und obwohl ebenfalls die Rückseite in der antiken Literatur gerühmt wird,²⁶¹ ist sie auf eine bestimmte Ansicht hin komponiert. Dagegen ist die Kapitolinische Aphrodite kastenförmig aufgebaut, eine in sich geschlossene, fest aufstehende Säule. Die Harmonisierung im Aufbau der Knidia begegnet man nicht wieder bei der Kapitolinischen Aphrodite. Beibehalten ist allerdings die Erhabenheit ihrer Ausstrahlung, sowie der entfernte Blick, was vor allem der höheren Aufstellung zu verdanken ist.

Die Isolierung der Figur gegenüber dem Außen, der geschlossene Aufbau und die Konzentrierung ihrer Bewegungen nach innen können mit der um 280 v. Chr. datierten Statue des Demosthenes verglichen werden.²⁶² Die Arme des Mannes bilden einen Sechseck, dessen Form bei der Kapitolinischen Aphrodite nur durch den nach der linken Brust geführten rechten Unterarm unterbrochen wird. Die Statue des Demosthenes und die der Kapitolinischen Aphrodite zeigen einen einfacheren und geometrischen Aufbau mit gerade geführten Linien, der absichtlich die naturnahe Inszenierung der Figuren dient. Auch der Ephesische Schaber in Wien,²⁶³ aus der frühhellenistischen Periode, weist in der Haltung der Arme ein Sechseck auf, die Form jedoch ebenfalls, sei es nur ein wenig, durch die leise Erhebung des rechten Unterarmes nicht abgeschlossen ist. Diese bronzene Statue ist auch

²⁵⁹ s. Anm. 2.

²⁶⁰ Zur Eigenart spätklassischer Werke s. G. Rodenwaldt, *Theoi reia zōontes* (Berlin 1944); A. H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr., *Jdl* 88, 1973, 43-212.

²⁶¹ s. Ps.-Lukian, *Amores* 14.

²⁶² s. Lullies 1954, 72; Lullies 1979, 122; Ridgway a. O. (Anm. 197) 356; Schröder 2004, 154. Zur Statue des Demosthenes s. Bol 2007, 22f. 24. 27. 31f. 44. 48. 51f. 96. Abb. 26a-b. 58 (R. von den Hoff) (mit Angabe älterer Literatur S. 379).

²⁶³ Sog. Schaber von Ephesos, Wien, Ephesos Museum: Kraemer 1923/24, 158; W.-D. Heilmeyer, *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin* (Berlin 2002) 506-508 Nr. 381 mit Abb (K. Gschwantler) (mit Angabe älterer Literatur).

durch eine veristische Wiedergabe des Inkarnats gekennzeichnet.²⁶⁴ In dem blockhaften Bau, der geradlinigen Betonung der Konturen und in dem augenblicksbezogenen Moment steht der Kapitolinische Typus der sog. kleinen Herkulanerin²⁶⁵ der Kapitolinischen Aphrodite sehr nahe. Der aufgehobene Blick löst sich von ihrer Tätigkeit, da sie mit dem Mantel beschäftigt ist, und verliert sich in der Ferne.

Die Kauernde Aphrodite, deren Original verloren gegangen ist, wird generell in der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. fixiert.²⁶⁶ Die veristische Tendenz und die geschlossenen Körperachsen in einem pyramidalen Aufbau sind bei diesem Typus weiterentwickelt.²⁶⁷ Die situationsgebundene Darstellung dieser Göttin agiert stärker mit dem Betrachter, beschränkt die Distanz zwischen beiden. Instinktiv versucht sie in realistischer Weise ihre entblößte Körperpartien zu verdecken, das dies aber nicht völlig gelingt, zeigt die durch den rechten Arm nach unten gedrückte rechte Brust. Sie präsentiert sich als lebensechtes Wesen, sodass man das Statische des Kunstwerkes kurz zu vergessen scheint. Die Kapitolinische Aphrodite scheint auf den ersten Blick mit dem herannahenden Beobachter in Kontakt zu treten, wenn von einer niedrigen Basis ausgegangen wird. Eine höhere Aufstellung behindert die direkte Konfrontation mit der Göttin, trotzdem fordert ihre spielerische Widersprüchlichkeit der Situation den Betrachter heraus. Dies unterscheidet sie von dem in der gleichen Zeit wie die Kauernde Aphrodite entstandenen Mädchen von Antium,²⁶⁸ das sich völlig auf ihre Tätigkeit konzentriert und ganz von dem umgebenden Raum abgegrenzt worden ist. Der Blick der Aphrodite entrückt sich aus dieser Isolation. Die zentrale Kompositionsweise, die schwingungslose Achse, die Geschlossenheit der Figur, der geometrische und geradlinige Aufbau, ihre Mehransichtigkeit und die momentane, situationsgebundene realistische Erscheinung, sowie die oben angeführten Beispiele vermögen eine Datierung für das originale Bild der Kapitolinischen Aphrodite in der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. festzulegen.²⁶⁹

²⁶⁴ s. Schröder 2004, 154.

²⁶⁵ Bol 2007, 25-27. 32. 56. 64. 87. 196 Abb. 31a-d (R. von den Hoff) (mit Angabe älterer Literatur S. 379).

²⁶⁶ Zum Typus der Kauernden Aphrodite: Kunze, *Zum Greifen Nah* (2002) 108ff. (mit Angabe der wichtigsten Literatur S. 108 Anm. 579).

²⁶⁷ Brinkerhoff 1971, 11f.; Schröder 2004, 154.

²⁶⁸ Das sog. Mädchen von Antium in Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 50170: Bol 2007, 24. 65. 71. 83-86. 88. 89. 91f. 120-124. 126-128. 130. 132. 137. 142. 148f. 158. 163. 173. 176. 179. 183f. Abb. 141 a-b. g-h (U. Mandel) (mit Angabe älterer Literatur S. 391).

²⁶⁹ Die Statue lässt sich damit gut in die erste systematische Entwicklungsübersicht hellenistischer Statuen einordnen, ausgearbeitet durch Kraher 1923/24. Er unterteilt die hellenistische Zeit, nach der Komposition und Bewegtheit der Figuren, in drei großen Perioden ein:

1. Die frühhellenistische Periode des schlichten Stils (300 v. Chr. bis zum Ende des 3. Jhs. v. Chr.). Die Benennung des schlichten Stils bezieht er auf die schlichte, geradlinige Komposition vieler Statuen. Sie weisen eine geschlossene Form auf. Die Statue des Demosthenes ist für Kraher das erste Bild, das gegenüber der spätklassischen Zeit etwas neues darstellt, sodass er den Hellenismus um 300 v. Chr. anfangen lässt und die Zeit des Alexander und der Diadochen nicht mit einbezieht.

Die große Beliebtheit, der sich die Kapitolinischen Aphrodite in der Kaiserzeit erfreute, hat Anlass dazu gegeben sie einem berühmten Künstler zuzuschreiben. Die Forscher stützen sich dabei vor allem auf die oben erwähnten antiken Texte des Plinius. Skopas sollte z. B. eine nackte Aphrodite geschaffen haben, da aber über ihr Aussehen nichts überliefert wird und es mehrere unbekleidete Aphroditen gegeben hatte, bleibt die Verbindung zu diesem Mann hypothetisch. Die meisten Autoren sind dagegen der Meinung, dass Kephisodotos, der Sohn des Praxiteles, der Schöpfer der Statue gewesen sein muss. Generell wird ebenfalls eine Stelle im 36. Buch von Plinius herangezogen, der eine Aphroditestatue in der Sammlung von Asinius Pollio erwähnt, die Kephisodotos geschaffen hatte.²⁷⁰ Die besondere Weichheit des Marmors sollte dabei bezeichnend für seine Werke gewesen sein. Obwohl das Original der Kapitolinischen Aphrodite gegenüber der Knidia eine zartere Ausführung des Inkarnats aufweist, bleibt auch hier die äußere Erscheinung der Statue von der Hand des Kephisodotos unbekannt. Eine nur in kaiserzeitlichen Nachbildungen erhaltene Sitzstatue des Menander²⁷¹ ist das einzige Werk, das sich von dem Künstler erhalten hatte und weil er diese in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Timarchos gefertigt hatte,²⁷² vermögen wir die persönliche Handschrift des Kephisodotos nicht zu kennen. Laut Lullies sind jedoch einige Ähnlichkeiten mit dem Sitzbild des Menander nicht zu übersehen.²⁷³ Wie die Kapitolinische Aphrodite war die Statue des Menander auf einer höheren Basis aufgestellt. Die Hauptansicht war durch die Angabe der Inschrift vorgegeben worden. Wenn aber ein wenig nach links gewählter Standpunkt eingenommen wird, dann würde der gesenkte Blick des Dichters den Betrachter treffen, sodass eine Mehransichtigkeit für die Statue angenommen werden kann. Dies gemäß der rekonstruierten Sitzstatue in Göttingen. Kunze plädiert jedoch überzeugend für eine erhobene Stellung des Kopfes, der Blick des Mannes würde dann über das Publikum hinausgehen.²⁷⁴ Gesteigert durch die erhöhte Aufstellung, wäre das Bild mehr in seiner

2. Die mittelhellenistische Periode des pompösen oder pathetischen Stils (Ende des 3. Jhs. v. Chr. bis zum Telephosfries). Die Werke dieser Periode gehören ebenfalls der geschlossenen Form an.

3. Die späthellenistische Periode der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr., in der die offene Form dominiert.

Anhand dieser Auflistung fällt die Statue der Kapitolinischen Aphrodite in der ersten Gruppe. Anders Kunze 2002, 11. 20, der die hellenistische Zeit nur in zwei große Perioden unterteilen kann, da sich in seinen Untersuchungen eine traditionelle Trennung des Früh- und Hochhellenismus nicht bestätigen lässt. Die Komposition, die Interaktion zwischen Statue und Betrachter, die Höhe der Basis, die Gestik, das Motiv und die naturnahe Ausführung der Figur bilden dabei die Kriterien für eine Zuordnung einer der zwei Perioden: Kunze 2002, 229ff. Auch nach seinem Schema soll die Kapitolinische Aphrodite in der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. zu fixieren sein.

²⁷⁰ s. Anm. 240 und 241.

²⁷¹ Kunze 2002, 69-72 Abb. 23-26; Bol 2007, 17. 19f. 32. 39. 58. 94. 95. 100 Abb. 21a-b (mit Angabe älterer Literatur S. 378).

²⁷² Dies hatte Andreae 2001, 70 dazu bewogen die Statue der Kapitolinischen Aphrodite ebenfalls den beiden Praxitelessöhnen zuzuschreiben.

²⁷³ Lullies 1954, 73.

²⁷⁴ Kunze 2002, 246f.

eigenen Welt entrückt gewesen, wie es für spätklassische Werke typisch ist. Die Bewegungen des Menander sind an der Vorderseite völlig überschaubar und die Haltung der Schultern und Füße stellen sich in ein kontrapostisches Schema. Das Bild ist ein Werk, das sich noch an die spätklassische Zeit anschließt. Der geometrische Aufbau und die veristische Ausführung des Mantelüberwurfs können aber dem Hellenismus zugesprochen werden. Obwohl die Handlungen der Kapitolinischen Aphrodite ebenfalls an der Vorderseite unbehindert verfolgt werden können, kann die Entfernung der Arme vom Körper, sowie ihre verdeckten Körperteile nur erfasst werden, wenn man um sie herumläuft. Ihre Nähe zum Betrachter und ihre Komposition wirken gegenüber der Sitzstatue fortgeschrittener. Außer der Komposition und dem räumlichen Verhalten lässt sich ein bekleideter Mann im fortgeschrittenen Alter eher schwierig mit einer unsterblichen, nackten Göttin vergleichen. Ähnlich sind zwar die kleinen, zusammengekniffen Augen und die hohe Basis, sowie der in der Ferne verlierende Blick, diese Bemerkungen genügen allerdings nicht die Schöpfung der Aphrodite dem Kephisodotos und/oder Timarchos zuzuschreiben. Gegenüber dem Dichter scheint die Kapitolinische Aphrodite ein weiterentwickeltes Werk zu sein und kann die Annahme, die Söhne des Praxiteles haben sie verfertigt, nicht mit Sicherheit angenommen werden.

Zwei große Künstler des 4. Jhs. v. Chr. wurden ebenfalls als Schöpfer der Kapitolinischen Aphrodite herangezogen: Lysippos und Leochares. Da ihre Werke der spätklassischen Zeit noch stark verpflichtet sind, scheint mir ihre Zuweisung wenig überzeugend.

In den letzten Jahrzehnten erwachte das Interesse nach dem einstigen Aufstellungsort der originalen Schöpfung der Kapitolinischen Aphrodite. Obwohl reine Spekulation werden immer wieder drei Argumente herangezogen, die den kleinasiatischen Raum bevorzugen. Für eine erste Begründung dienen die Reversseiten einiger Münzen, auf denen Aphrodite in Pudica-Haltung abgebildet ist und die in größerer Zahl in den kleinasiatischen Gebieten gefunden wurden.²⁷⁵ Tatsächlich stammen die Mehrzahl dieser Funde aus den kleinasiatischen Städten, wie aber schon im vorigen Kapitel kurz erwähnt worden ist, können die Darstellungen der Göttin nicht eindeutig dem Kapitolinischen Typus zugeschrieben werden. Das minutiöse Format behindert die Stempelschneider ihre Gestalt bis ins kleinste Detail ausarbeiten zu können und die Arm- und Beinhaltung sind oft vertauscht. Darüber hinaus stammen sie vor allem aus der 2. Hälfte des 2. Jhs. und aus dem 3. Jh. n. Chr. Die Münzen sind in einer Zeit geprägt worden, in der der Typus schon recht weit verbreitet war,

²⁷⁵ LIMC II (1984) 52 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Corso 1992, 142; Stemmer 1995, 394 Nr. C35 (K. Braoudakis); P. Moreno – A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese* (Roma 2003) 182 Nr. 162. s. für eine Auflistung der Münzen Bernhart 1936, 39-43.

sodass zahlreiche Städte über eine Aphroditestatue in Pudica Haltung verfügen konnten.²⁷⁶ Nicht nur die kleinasiatischen Städte präsentierten sie mit vollem Stolz auf den Münzen, sondern wurde das Bild auch im Balkanraum, in Phönizien und Griechenland geprägt.²⁷⁷ Der Kapitolinischen Aphrodite kann dabei keine Sonderstellung zugewiesen werden, da unterschiedliche statuarische Typen der Aphrodite für die Rückseite der Münzen in der Kaiserzeit verwendet wurden.²⁷⁸ Als zweites Argument werden die kleinformatigen Figuren herangezogen, die in großen Zahlen in dem kleinasiatischen Raum entdeckt wurden.²⁷⁹ Eine genauere Auseinandersetzung mit den Statuetten, die der Kapitolinischen Aphrodite zugeschrieben werden²⁸⁰ ergibt aber, dass nur drei Exemplare in diesem Gebiet gefunden worden sind. Vier Statuetten stammen aus Griechenland und es hat sich erwiesen, dass vor allem in Kyrene viele Nachbildungen bekannt sind. Weitere Miniaturen wurden in Weißenburg, Sidon, Unterach und Ostia angetroffen. Man soll darauf bedacht sein, dass unter denen nur selten tatsächliche Kopien des Typus vorhanden sind. Manchmal scheinen sie sogar als eigene kleine Kunstwerke entworfen zu sein. Schließlich stützen die Befürworter einer Aufstellung in Kleinasien sich auf die Statue der sog. Aphrodite in der Troas.²⁸¹ Wichtig ist besonders die Inschrift, die auf dem kleinen Kästchen neben der Figur angebracht ist: ΑΠΟ ΤΗΣ ΕΝ ΤΡΩΑΔΙ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ ΜΗΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Menophantos ist derjenige, der diese Statue verfertigt hat und sogar nach einem in der Troas befindlichen Vorbild. Kein einziges Wort wird über das Aussehen dieses vorbildhaften Exemplars erwähnt. Die Statue des Menophantos selbst kann nicht zu den Kopien und Wiederholungen der Kapitolinischen Aphrodite gerechnet werden. Ihr Aufbau könnte von mehreren Aphroditetypen abgeleitet gewesen sein. Die Ringellöckchen an der Stirn, sowie der Verlauf der Strähnen schließen sich dem Kapitolinischen Typus an, die niedrige Haarschleife, der Nackenknoten und die Haltung der Beine scheinen dagegen nach der Mediceischen Aphrodite zu verweisen. Für die Pudica-Geste könnten beide Typen als Vorbild gedient haben. In der linken Hand fasst sie den Zipfel eines fransenbesetzten Gewandes, das zum Teil auf ein kleines Kästchen an ihrer linken Seite

²⁷⁶ Havelock 1995, 143f. Weiterhin bemerkt er, dass viele Münzen auf der Vorderseite das Porträt einer Kaiserin tragen. Im Falle der Aphrodite-Pudica Bilder ist es vor allem Iulia Domna, die auf den Münzen erscheint. Aus politischen oder religiösen Gründen haben sich die Kaiserinnen mit der Göttin identifiziert, versuchten, laut Havelock, auf diese Weise ihre Macht zu äußern.

²⁷⁷ Stewart 2010, 17 geht von einer Aufstellung der Kapitolinischen Aphrodite in Athen aus. Seine Annahme ist jedoch nicht konkret begründet und wenig überzeugend.

²⁷⁸ s. das Werk von Bernhart 1936.

²⁷⁹ LIMC II (1984) 52 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Stemmer 1995, 394 Nr. C35 (K. Braoudakis); Moreno – Viacava a. O. (Anm. 275) 182 Nr. 162.

²⁸⁰ s. Katalog für eine Liste der Statuetten.

²⁸¹ Corso 1992, 142ff.; Moreno 1994, 109f.; Stemmer 1995, 394 (K. Braoudakis); Stemmer 2001, 107f. Nr. G1 (S. Kansteiner); Moreno – Viacava a. O. (Anm. 275) 182 Nr. 162. Zur Statue des Menophantos s. Bol 2007, 341-344 Abb. 345a-b (M. Flashar) (mit Angabe älterer Literatur S. 417).

herabfällt, und zieht es vor den Schoss. Das Tuch führt in einer wenig naturalistischen schrägen Bewegung zum Unterkörper der Göttin und erinnert uns an den später entstandenen sog. ängstlichen Typus. Die Schöpfung des Menophantos kann daher als eklektisches Werk gedeutet werden. Die Inschrift und ihre äußere Erscheinung können nicht als Argument dafür dienen, die Kapitolinische Aphrodite als Vorbild für ihre Kreierung hervorzuheben. Eine in Kleinasien gedachte Aufstellung sollte trotzdem nicht ausgeschlossen werden. Da bis jetzt der Künstler unbekannt bleibt, archäologische Indizien fehlen, die just behandelten Annahmen nicht ausreichen und in dem Gebiet nur wenige Nachbildungen entdeckt sind²⁸² gibt es keine Möglichkeit irgendwelche Schlüsse hinsichtlich der Platzierung der originalen Verfassung der Kapitolinischen Aphrodite zu ziehen.²⁸³

²⁸² Von den meisten großplastischen Werken bleibt der Fundort unbekannt. Ein Torso, der sich heute in dem Museum von Istanbul befindet, wurde bei den Ausgrabungen in Milet gefunden (Kat. T7).

²⁸³ Um die unterschiedlichen Betrachtungsmöglichkeiten der Kapitolinischen Aphrodite in ihrem vollen Recht erscheinen zu lassen, könnte man sich wohl einen Rundtempel oder einen architektonischen Rahmen, in dem sie ringsum zu besichtigen war, vorstellen, s. Neumer-Pfau 1982, 74.

Fazit

Die große Zahl der großplastischen Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite zeugen von ihrer einstigen Beliebtheit, die sie vor allem in der Kaiserzeit genossen hatte. Fast 100 großplastische Kopien und Wiederholungen können heutzutage dem Typus zugeschrieben werden. Im Rahmen einer Masterarbeit war es jedoch nicht möglich alle diese Werke ausführlich zu behandeln. Etwas weniger als ein Drittel der Anzahl sind einer genaueren Untersuchung unterzogen worden. Maßgeblich war die genaue Analysierung des Stils bei diesen Exemplaren, um so ihrer zeitlichen Fixierung näher zu kommen und auf diese Weise die zeittypischen Phänomene bei jedem Werk erkennen zu können, die folglich für das Original der Kapitolinischen Aphrodite ausgeschlossen werden sollten. Die Ergebnisse des ersten Kapitels haben gezeigt, dass die Kopistentätigkeit der Kapitolinischen Aphrodite in der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. angefangen hat und bis in die severische Dynastie der Typus nachgeahmt wurde. Nicht in jeder Regierungsperiode eines römischen Kaisers sind Nachbildungen produziert worden. Obwohl der Torso in Dresden (Kat. T6) in der frühen Kaiserzeit datiert wird, lässt das Fehlen wichtiger datierbarer Elemente keine genauere Einordnung zu, sodass bis jetzt in der augusteisch-tiberischen und neronisch-flavischen Epoche keine Kopien oder Wiederholungen nachzuweisen sind. Eine erste Blüte erlebte der Typus in der claudischen Zeit und in größeren Zahlen findet man Nachbildungen im 2. Jh. n. Chr., hauptsächlich die hadrianisch-frühantoninischen Periode hat eine große Menge hervorgebracht. Die zeitliche Einordnung der auserwählten Stücke ließ darauf schließen, dass es keine Skulptur gibt, trotz des genauen Vorgehens eines Kopisten, der seinen Zeitstil völlig verleugnen konnte. Vor allem die Gesichtsform, die Gesichtszüge, die Modellierung der Haare und die Ausarbeitung des Inkarnats und der Körperformen waren mehr oder weniger durch den Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit bestimmt worden.

Obwohl in groben Linien die äußere Erscheinung der originalen Verfassung der Kapitolinischen Aphrodite schon bekannt war, ist niemals eine richtige Untersuchung der Nachbildungen unternommen worden, die genauere Aussagen ermöglichen konnten über ihr Aussehen. Voraussetzung einer solchen Auseinandersetzung war die im ersten Kapitel vorgenommene Kopienkritik. Sie erlaubte es, das verloren gegangene Original bezüglich der Haltung der Beine und Arme, des Verhältnisses zwischen den Fingern und der Haut, der Stütze und des Verlaufes der Strähnen an beiden Seiten des Kopfes konkreter zu fassen. Rekapitulierend kann gesagt werden, dass der linke Arm zum Schoß geführt wurde. Der Ellbogen befand sich entweder in direktem Kontakt mit der Haut oder er lag sehr nahe in dem

Bereich der linken Hüfte. Der untere Teil des Vorderarmes war weiter vom Körper entfernt, die Handfläche lag ebenfalls nicht flach vor der Scham und einige Finger hatten den rechten Oberschenkel berührt, wobei der Daumen näher zum Schambereich gezogen war, die andere vier Finger jedoch mehr nach unten gehalten wurden. Der rechte Arm bewegte sich dagegen zu der linken Brust. Der Ellbogen verlief schräg nach hinten, damit ein größerer Abstand zum Körper kreiert wurde. Der Vorderarm rundete sich dann weiter um den Leib herum. Der Daumen lag, von der Sicht des Betrachters ausgehend, links neben der Brustwarze und die vier anderen Finger wurden weiter nach unten gehalten, traten aber nicht mit der Haut in Verbindung, sodass, wenn man die Statue auf der gleichen Höhe betrachten würde, sie die Brust nicht verdeckten. Beide Oberarme waren nah an den Körper herangezogen, damit die seitlichen Konturlinien des Rumpfes an der Vorderseite nicht verfolgt werden konnten und sie die geschlossenen, geradlinigen und schlichten Umrisse des Bildes bewirkten. Die vorgebeugte Haltung entstand durch die Krümmung des Rückens, die in einer kontinuierlichen fließenden Bewegung von oberhalb des Gesäßes bis zum Nacken verlief. Die leicht herabfallenden Schultern wurden in dieser Pose mit einbezogen und daher nach vorne gezogen. Sie entsprachen in der oberen Konturlinie der angenommenen Stellung der Arme, da die rechte Schulterlinie ein wenig kürzer gestaltet war. Das Gewicht der Göttin ruhte auf dem linken Bein, das Rechte war dagegen leicht angewinkelt. Die Oberschenkel wiesen eine verlängerte Proportion auf und pressten sich zusammen. Die Unterschenkel waren entweder ebenfalls aneinander gedrückt oder befanden sich sehr nahe zu einander. Der linke Fuß war ein wenig nach links gedreht, der rechte ein wenig nach hinten gesetzt und abgehoben, sodass drei oder vier Zehen und der vordere Fußballen auf der Plinthe auflagen. Eine genaue Vorstellung des Inkarnats und der Körperformen zu gewinnen hat sich als unmöglich erwiesen, weil diese besonders durch den Zeitstil geprägt sind. Insgesamt kann nur angenommen werden, dass der Bauch und die Scham sich in den Seitenansichten nach vorne wölbten, das Inkarnat idealer gestaltet war als bei der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29), die Fettpölsterchen, sowie die Falte, die durch die Krümmung des Rückens entsteht, oberhalb des Nabels angegeben waren. Vermutlich waren ebenfalls die seitlichen Grübchen an den Glutäen, die rhombusartige Vertiefung oberhalb des Gesäßes, die Leistenlinie mit den zwei darunter gebildeten Falten und die plastische Senkung an beiden Seiten des dreieckigen Nabels vorhanden. Der Kopf war nach links gedreht und leicht gesenkt und fügte sich in der vorgebeugten Positur des Körpers ein, da er ebenfalls ein wenig vorgeneigt war. Die Augen waren klein und etwas zusammengekniffen. Der lieblich kleine Mund, der ein Lächeln gibt, war ein wenig geöffnet und knapp unterhalb der Nase platziert.

An der dreieckig abgeschlossenen Stirn bildeten sich an jeder Seite zwei Ringellöckchen. Oberhalb dieser formten sich zwei große Lockenwülste, die sich über das im Haare liegende Band wölbten und am Oberkopf in einer Haarschleife geschlungen wurden. Die übrigen Strähnen führten zu einem großen Nackenknoten, aus dem zwei Lockenbündel am Rücken herabfielen. An der Stirn bewegten die Locken sich in ruhigen Wellungen nach hinten. An der rechten Seite fügten sie sich oberhalb des teilweise verdeckten Ohres zu größeren Entitäten zusammen, die nach oben umbogen und unterhalb des Haarbandes gesteckt wurden. Im Nackenbereich lösten sie sich wieder in kleinere Einheiten auf und verliefen schräg nach oben, um dort ebenfalls unter dem Band zu verschwinden. Einfacher ist die Gestaltung der Locken an der linken Seite, wo es nur oberhalb des Ohres zu stärkeren Wellungen kommt. Die Strähnen am Oberkopf sind sogar noch schlichter ausgearbeitet und haben an Volumen, im Gegensatz zu den Haaren, die unterhalb des Bandes gebildet sind, eindeutig verloren. Aus der zusammengerafften Frisur lösten sich seitlich vor den beiden Ohren und zusätzlich hinter dem rechten Ohr kleine geschwungene Löckchen. Das Original war knapp überlebensgroß und aus Marmor verfertigt, der die zarte weiße Haut der Göttin betonte. Links neben ihr diente eine Loutrophoros mit daraufgelegtem Gewand als Stütze der nackten Figur, die sie ebenfalls als Badende erläuterte. Man darf für die originale Verfassung von einer erhöhten Aufstellung ausgehen, die die rechte Hand optisch richtig vor die linke Brust schieben lässt und auf diese Weise die Oberschenkel richtig proportioniert wurden und der Bauchbereich besser einsehbar war.

Die Resultate des zweiten Kapitels, also die der Rekonstruktion des Originals, die allerdings nicht bis in die Einzelheiten gelingen konnte, bot die Möglichkeit die datierten Nachbildungen aus dem ersten Abschnitt der Arbeit nach ihrer getreuen Überlieferung gegenüber dem originalen Bild des Typus zu beurteilen. Nur wenige Skulpturen konnte ich zu den eigentlichen Kopien rechnen und waren in den späthellenistischen, claudischen und späthadrianisch-frühantoninischen Zeit fixiert worden. In diesen gleichen Zeitabschnitten fand man jedoch ebenfalls Nachbildungen, die stärker vom Zeitstil geprägt und weniger dem Typus gefolgt waren. Gute Wiederholungen konnten weiterhin in der frühen Kaiserzeit und besonders in der hadrianischen-frühantoninischen Periode nachgewiesen werden. In den Regierungsjahren des Kaisers Hadrian und Antoninus Pius sind es vor allem die Körper, die nur in Kleinigkeiten von dem Typus abwichen. Man hat dabei aber mit Übersteigerungen in der Bildung des Inkarnats zu rechnen, die sich besonders in der Zunahme naturalistischer Elemente äußern. Die reizsteigernde Weichheit des Körpers wurde zu einem Höhepunkt getrieben und stand im starken Kontrast mit den darauf dargestellten idealisierten Köpfen.

Realistische Motive wurden dem Werk beigegeben. Es ist genau in diesen Jahren gewesen, in denen die herrliche Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) gefertigt wurde. Obwohl man sich an der weißen zarten Haut dieser Figur erfreut und man beschlossen hat dem Typus ihren Namen zu verleihen, kann sicherlich der Kopf nicht als der beste Vertreter des statuarischen Typus der Kapitolinischen Aphrodite bezeichnet werden. Der Körper weicht dagegen nur in kleinen Details von dem Typus ab, es gibt in der gleichen Zeit aber auch andere Körper, die ihn genauso gut vertreten können. In der gleichen Weise erging es dem wunderschönen Exemplar in Dresden (Kat. K5). Auch dies, trotz der hervorragenden und qualitätsvollen Ausarbeitung des Kopfes, kann nicht zu den Kopien gerechnet werden. Fernerhin konnten die wenig aussagekräftigeren Skulpturen aus der Menge der datierten Nachbildungen ausgeschieden werden, die meistens vom Zeitstil ihrer Entstehungszeit stark geprägt waren.

Im letzten Kapitel wurde noch ein Mal die Diskussion über die umstrittene Datierung des Originals des Typus aufgegriffen. Die Komposition der Figur, sowie ihr räumliches Verhalten und Aufbau, die nach der rekonstruierten Darstellung im zweiten Kapitel erfolgten, konnten gut mit Werken des frühen Hellenismus verglichen werden. Daher habe ich die Entstehung der originalen Verfassung in der 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. festgelegt.

Ein Vergleich mit anderen Publikationen hat gezeigt, dass die Schlussfolgerungen meiner Arbeit sich gut unter Auseinandersetzungen anderer statuarischen Typen einreihen lässt.²⁸⁴

Die Nachbildungen der Kapitolinischen Aphrodite nehmen weder in dem zeitlichen Abschnitt der Kopistentätigkeit, noch im Verlauf des sich verändernden Kunstgeschmacks, in der ausgewiesenen Blütezeiten des Typus in der Kaiserzeit und in der Konklusion der Perioden, die die getreuesten Nachbildungen überliefert haben, eine Sonderstellung ein.

Das letzte Wort über die Kapitolinische Aphrodite soll in dieser Arbeit aber nicht gesagt sein. Offen bleiben hauptsächlich die Fragen bezüglich der Rekonstruktion des Originals. Zweifelhaft bleiben z. B. der Grad des Abhebens des rechten Fußes, das Verhältnis des rechten Fußes zum linken Fuß, die ausgearbeiteten Details im Inkarnat, der Grad der Drehung des Kopfes, die Stellung des linken Handgelenks, die genaue Anzahl der Finger, die den rechten Oberschenkel berührt hatten, und das Gewand, ob es mit einem Fransensaum verziert war oder nicht. In Rahmen einer Masterarbeit war es nicht möglich alle erhaltenen großplastischen Nachbildungen einer genauen Untersuchung zu unterwerfen und sie zeitlich einzuordnen. Wenn in der Zukunft diese Analyse unternommen wird, werden sich vielleicht

²⁸⁴ s. z. B. die Werke von Lauter 1966 und Zanker 1974.

manche Neuigkeiten betreffs der Rekonstruktion ergeben oder können Inkorrektheiten meiner Ergebnisse nachgewiesen werden. Konkretere Aussagen zu der Entwicklung des Kunstgeschmacks in Zusammenhang mit den Nachbildungen des Typus können dann ebenfalls festgestellt werden. Fraglich bleiben gleichfalls der Künstler, der das Original geschaffen hat, sowie sein einstiger Aufstellungsort. Da der Verfertiger bis zum heutigen Tag unbekannt bleiben muss, kann auch der Stil des originalen Bildes nicht ermittelt werden, der genauere Aussagen erlauben würde nach der originalgetreuen Arbeit der erhaltenen Nachbildungen.

Die Kapitolinische Aphrodite, die Darstellung einer Göttin, die den Betrachter mit ihrem lieblichen, bezaubernden Lächeln begrüßt und ihn durch die Nacktheit ihres Körpers und die Stellung ihrer Arme, die etwas zu verdecken scheinen, veranlasst, sie näher anzuschauen, fordert auch uns heraus, um die schönen Figur noch ein Mal genauer zu betrachten, sodass wir hoffentlich in der Zukunft ihre Geheimnisse völlig preisgeben können.

Katalog

Der Katalog beinhaltet großplastische Kopien, Wiederholungen und Umbildungen der Kapitolinischen Aphrodite, die mir bekannt sind. Die Hauptquelle zu der Zusammenstellung dieses Katalogs formte die Replikenliste von Felletti Maj. Dazu habe ich selbst diese Liste mit weiteren Skulpturen ergänzen können. Es besteht aber noch immer die Möglichkeit, dass es Nachbildungen gibt, die bis zum heutigen Tag noch immer nicht publiziert sind. Auch stand nicht jeder Museumskatalog oder jedes veröffentliche Werk, in dem Skulpturen des Typus möglicherweise behandelt werden können, mir zur Verfügung.²⁸⁵ Dieser Katalog kann also daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Es soll weiterhin darauf aufmerksam gemacht werden, dass von einigen großplastischen Nachbildungen, die ebenfalls in der Liste von Felletti Maj aufgenommen sind, ich keine einzige Abbildung finden konnte und deswegen war es nicht möglich diese auf ihre richtige Zuordnung zu der Kapitolinischen Aphrodite nachzuprüfen. Sie sind aber trotzdem in die Gruppe der Kopien und Wiederholungen aufgenommen worden. Von den Nachbildungen des Kapitolinischen Aphroditetypus werden Inventarnummer, Größe, Material, Herkunft und Erhaltungszustand kurz erwähnt. Dann folgen die Literaturangaben. Von denen Skulpturen, wo die Literaturliste zu umfangreich im

²⁸⁵ So erwähnt z. B. Neumer-Pfau 1984, 307 Anm. 4, dass zwei Nachbildungen des Typus in dem Basler Kunsthandel und in der Sammlung von E. Brummer auftauchen: MuM Auktion: Kunstwerke der Antike 40, Dez. 1969, 103 Nr 175 Taf. 68; E. Brummer, *The Ernest Brummer Collection. Auction sale from 16th to 19th October 1979 at the Grand Hotel Dolder, Zurich, by Galerie Koller 2. Ancient Art* (Zurich 1979). Da ich aber keinen Zugriff zu diesen Werken hatte, war es für mich nicht möglich sie auf ihre korrekte Zuweisung zu dem kapitolinischen Aphroditetypus zu kontrollieren.

Rahmen dieser Arbeit wäre, sollen nur die wichtigsten Werke zitiert sein.

Die Nachbildungen, die zu den Kopien und Wiederholungen gerechnet werden können, sind nach Statuen (St), Köpfen (K) und Torsi (T) eingeteilt worden. Dann folgt eine kurze Liste der Umbildungen (U). Im letzten Abschnitt des Katalogs habe ich einige Statuen aufgelistet, die in der Literatur unterschiedlich dem Kapitolinischen Aphroditetypus zugeschrieben werden, jedoch nicht eindeutig zu diesem zu rechnen sind, da sie Kontaminationen der Mediceischen und Kapitolinischen Aphrodite sind. Kurz werden dann einige Stücke erwähnt, die in der Literatur ebenfalls zu der Kapitolinischen Aphrodite gerechnet werden, diese aber sicherlich nicht dem Typus zugeordnet werden können. Schließlich habe ich die Statuetten, die man dem Typus zugeschrieben hat, in einer weiteren Liste zusammengestellt.

Kopien und Wiederholungen

Statuen

St. 1 Chercell, Musée Archéologique

Inv. Nr.: S 11

Größe: H. inkl. Plinthe 1,63 m; H. ohne Plinthe 1,555 m

Material: Grobkristalliner grauweißer Marmor

Herkunft: Im Jahre 1857 in dem Frigidarium der Westthermen von Iol-Caesarea, das heutige Chercell, ausgegraben.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, der rechte Arm ab der Mitte des Oberarmes und die Hälfte des linken Unterarmes mit Hand. Bestoßen sind Scham und Rücken. Brüche verlaufen im rechten Unterschenkel knapp unterhalb des Knies, im rechten Fuß vor den Zehen, im linken Fußgelenk und auf der gleichen Höhe im unteren Teil der Stütze und im Maul des Delphins. Ein abgebrochener runder Verbindungssteg unterhalb der Brüste diente als Stütze für den rechten Unterarm. Puntelli der Finger der linken

Hand sind am rechten Oberschenkel erhalten. In der Bruchfläche des Halses sind Reste von Eisenverdübelung erhalten. Ein Loch befindet sich an der Hinterseite des Delphinschwanzes, in der Nähe des Oberschenkels. Die Statue ist stark korrodiert.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 233 Nr. 46; G. Doublet, *Musée d'Algér* (1890) 35; V. Waille, *De Caesareae monumentis* (1891) 87 Abb. 10; P. Gauckler, *Musée de Cherchel* (1895) 57. 147. 161. Nr. 6 Taf. 16,3; S. Gsell, *Cherchel, Antique Iol-Caesarea* (1952) 45 Nr. 13; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 127 Nr. 526 Taf. 50; C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae I* (1993) 19 Taf. 4-6. 8a

St. 2 Dayton, Ohio, Dayton Art Institute

Inv. Nr.: 1968.112

Größe: Gesamt H. 1,35 m; H. ohne Plinthe 1,26 m; H. Torso 1,03 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die beiden Arme ab der Mitte des Oberarmes, der rechte Unterschenkel mit Knie, Teile des linken Ober- und Unterschenkels. Die Füße sind aber erhalten, sowie das äußerste Ende des rechten Daumens an der linken Brust und kleine Kontaktpunkte der Finger der linken Hand am rechten Oberschenkel. Am kleinen Eros sind Kopf mit Hals, die Arme ab der Mitte des Oberarmes, Teile der Flügel und die Füße nicht vorhanden. Der Oberkörper war gebrochen. Beim Delphin ist ein Teil des Schwanzes verloren gegangen. Ein Bruch verläuft im oberen Bereich des Tierleibes.

Literatur: H. A. Cahn (Hrsg.), *Art of the Ancients* (1968) 45 Nr. 56; M. Bieber – B. H. Evans, *DAI Bulletin* 28, 1969, 2-17; C. C. Vermeule, *Greek and Roman Sculpture in America* (1981) 172 Nr. 139 mit Abb.; A. Stewart, *Antichthon* 44, 2010, 26 Nr. 2;

Dayton Art Institute Online Collection:
<<http://www.daytonartinstitute.org/art/collection-highlights/ancient-art/greco-roman-aphrodite>> (12.11.2017)

St. 3 Dresden, Staatliche

Kunstsammlungen

Inv. Nr.: Hm 308

Größe: H. inkl. Plinthe 1,87 m; H. ohne Plinthe 1,79 m; H. Kopf mit Haarschleife 25,25 cm; H. Kopf ohne Schleife 21,0 cm; Gesichtslänge 20,0 cm.

Material: Großkristalliner Marmor

Herkunft: Wurde im Jahre 1728 aus der Sammlung Flavio Chigi in Rom erworben.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, die rechte Hand, ein Teil der linken Hand mit den Fingern, der rechte Fuß mit einem Teil der Plinthe, der linke Fußbrücken und die drei mittleren Zehen des linken Fußes. Die Statue war am rechten Unterarm, am linken Ellbogen und am linken Handgelenk gebrochen.

Die Stütze, wovon nur der obere Teil neu ist, ist antik, aber nicht zugehörig. Sie diente, wie ebenfalls die modern angefügten Partien der Aphrodite, um die Ähnlichkeit mit der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) zu vergrößern. Also war die Dresdner Statue schon mit einer Stütze ausgestattet, die dann während der Restaurierungsarbeiten ersetzt worden ist mit einem Beiwerk, das der berühmten Aphroditestatue in Rom näher steht. Die neu angesetzte Stütze hatte zur Folge, dass an der linken Hüfte Stücke der Oberfläche herausgebrochen sind.

Die Statue ist gänzlich stark poliert. Der Körper ist modern nachgearbeitet, sodass die Hautfalten besser sichtbar werden, dagegen sind kleine Beschädigungen abgerieben worden. Die Rückseite war in der antiken Zeit nicht ausgearbeitet. Die Pickungen am Rücken sind bei der Überarbeitung aber auspoliert.

Auch der Kopf ist in moderner Zeit übergangen worden. Die Haare sind dabei tiefgreifend überarbeitet. Der Ansatz des Schläfenhaars rechts und die Haare vor dem linken Ohr sind stark poliert. Die schmale Gesichtsform könnte ebenfalls zu

dem Eingreifen des Restaurators zurückgeführt werden.

Literatur: W. G. Becker, *Augusteum* 2 (1808) 95 Taf. 86; H. Hase, *Verzeichnis der alten und neuen Bildwerke* (1839) 102 Nr. 278; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 228 Nr. 9; H. Hettner, *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden* (1881) 87 Nr. 113; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 16; B. Cacciotti, *La collezione di antichità del Cardinale Flavio Chigi* (2004) 38. 71f. 81. 83. 84. Tabelle II Nr. 52; K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2,1* (2011) 250-255 Nr. 33 Abb. 33,1-9 (D. Boschung); Staatliche Kunstsammlungen Dresden Online Collection: <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166418>> (12.11.2017)

St. 4 Florenz, Galleria Uffizi

Inv. Nr.: 153

Größe: H. 1,80 m

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue war zuerst Teil der Sammlung Colonna bis sie in 1584 durch die Medici erworben wurde. Seit Anfang des 19. Jhs. kann sie in den Uffizien bewundert werden.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind die Nasenspitze, Teile der Ohren, ein kleines Fragment am Nackenknoten, Flecken im Hals, die Arme mit Armreifen, der größte Teil der linken Brust, das rechte Bein vom Knie bis zum Fußgelenk, Flecken am linken Oberschenkel und Knie, einige Zehen und Teile der herabfallenden Haarsträhnen, die mit dem Hals verbunden sind. Laut Mansuelli ist der Kopf antik, aber nicht zugehörig.²⁸⁶ Die Statue war an den beiden Oberschenkeln gebrochen. Neu am Eros sind die Nase, die Lippen, der rechte Arm, die Hälfte der linken Hand mit Fackel (antik ist aber ein Teil der Fackel, die im

Kontakt mit dem Handgelenk steht), die Flügel und sein männliches Glied.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 233 Nr. 49; H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien* 3 (1878) 67 Nr. 108; W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897) Nr. 48; F. Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 103; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 21; G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I* (1958) 126 Nr. 88; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89; Alinari Nr. 1328

St. 5 Florenz, Giardino di Boboli

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Die genauen Angaben der Ergänzungen sind mir nicht bekannt. Die Statue ist sehr fragmentiert und vermutlich modern sind der Kopf mit den herabfallenden Haarsträhnen, der rechte Arm, der linke Arm mit Schulter, die rechte Brust, ein Teil der linken Brust, ein kleiner Flecken oberhalb der linken Brust, ein Fragment im Bereich des Nabels, Teile der beiden Oberschenkel und der rechte Knie mit einem Teil des Unterschenkels.

Literatur: B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89; A. Stewart, *Antichthon* 44, 2010, 26 Nr. 9; D-DAI-ROM-77.323

St. 6 Florenz, Palazzo Pitti

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,76 m

Material: Weißer feinkörniger Marmor

Herkunft: Befindet sich seit dem 18. Jh. in dem Palazzo Pitti. Die erste Erwähnung der Statue stammt aus dem Inventar des Jahres 1753.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Nasenspitze, Kinn, einige Teile der Finger der rechten und vier Finger der linken

²⁸⁶ In einem Dokument aus dem Jahre 1584 wird das Fehlen des Kopfes dieser Statue erwähnt: Mansuelli 1958, 126 Nr. 88.

Hand, der rechte Unterarm und ein Teil des rechten Oberarmes, der größte Teil des linken Unterarmes, der rechte Fuß und die vordere Hälfte des linken Fußes. Hals und Kopf sind antik, aber nicht zugehörig. Mehrere Brüche verlaufen in den Beinen. Abgebrochen ist ein Stück des Delphinschwanzes.

Literatur: H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien 2* (1875) 2 Nr. 3; B. M. Felletti Maj, *ArchCl 3*, 1951, 63 Nr. 20

St. 7 Jerusalem, The Israel Museum

Inv. Nr.: IAA 2001-2987

Größe: H. 1,56 m; B. 0,42 m

Material: Marmor aus Aphrodisias

Herkunft: Wurde in den Thermen von Beth Shean (Israel) gefunden.

Erhaltungszustand: Kopf mit Hals, die rechte Hand mit einem Teil des Unterarmes, die linke Hand, der rechte Fuß, die Hälfte des linken Unterschenkels mit Fuß fehlen. Rechter Unterschenkel war gebrochen. Zwei quadratische Verbindungsstege unterstützten den rechten Vorderarm, wobei derjenige unterhalb der Brüste abgebrochen ist. Noch immer sichtbar sind die Auflegepunkte der Finger am rechten Oberschenkel und am linken Oberarm. Farbreste sind in den Haaren, bei den Brustwarzen, an den beiden Oberarmen und im Schambereich erhalten geblieben. Beim kleinen Eros sind die Nase, der linke Unterarm mit Hand, der rechte Arm ab der Mitte des Oberarmes, der rechte Fuß und die Hälfte des linken Fußes nicht mehr vorhanden. Farbreste sind ebenfalls an der kleinen Figur, sowie am Delphin nachzuweisen.

Literatur: S. AvRutick (Hrsg.), *The Israel Museum* (2005); Y. Zalmona, *The Israel Museum at 40: Masterworks of Beauty and Sanctity* (2005); Y. Zalmona, *Beauty and Sanctity: the Israel Museum at 40* (2006); Bridgeman Nr. IMJ355368

St. 8 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

Inv. Nr.: IN 711

Größe: H. 1,91 m

Material: Weißer Marmor

Herkunft: Die Statue wurde bei Frattocchia, ein in der Nähe von Albano gelegene Ort, in der sog. Flaviervilla gefunden. In 1891 aus der Casa Vitali in Marino für die Glyptothek erworben.

Erhaltungszustand: Es fehlen Nase, die linke Hand mit Handgelenk, die Finger der rechten Hand, ein Teil der linken großen Zehe, zwei Ecken der Plinthe und der auf der rechten Seite befindliche Eros, von dem nur die Füße erhalten geblieben sind. Brüche verlaufen in den beiden Unterschenkeln, knapp oberhalb des Fußgelenks, im Hals, im rechten Ober- und Unterarm. Die rechte große Zehe ist beschädigt. Der rechte Arm wird beim Handgelenk mit einem Verbindungssteg unterstützt. Kontaktpunkte der Finger lassen sich noch an der linken Brust und am rechten Oberschenkel bemerken.

Literatur: R. West, *Römische Porträt-Plastik 2* (1941) 92 Nr. 5 Abb. 96; F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture* (1951) 375 Nr. 541; B. M. Felletti Maj, *ArchCl 3*, 1951, 62f. Nr. 10; F. Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 124; G. M. A. Richter, *Proceedings of the American Philosophical Society* 95, 1951, 189 Abb. 46; H. Wrede, *RM 78*, 1971, 157f. Nr. 1a Taf. 36,1; V. Poulsen, *Les portraits romains 2* (1974) 48f. Nr. 14 Taf. 25. 27; H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 76. 306f. Nr. 292; D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 177f. Abb. 146; F. Johansen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Roman Portraits 2* (1995) 50ff. Nr. 14 Abb. 50-53; K. Stemmer, *In den Gärten der Aphrodite* (2001) 207-209 Nr. O 6 mit Abb. (L. Balensiefen); S. Pickup, Venus in the Mirror, in: J. Bracker – A. K. Hubrich (Hrsg.), *Die Kunst der Rezeption* (2015) 146 Abb. 3

Datierung: trajanisch (S. 44f.)

St. 9 Kraków, Czartoryski Museum

Inv. Nr.: 1156

Größe: H. mit Plinthe 1,685 m; H. ohne Plinthe 1,615 m

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde in Neapel gefunden und war im Jahre 1889 nach Kraków überbracht worden.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind nur die beiden Unterschenkel. Kopf mit einem Teil des Halses, ein Teil der rechten Hand mit Fingern und der linke Unterarm mit Ellbogen und Hand fehlen. An der Stütze sind der Kopf, der linke Fuß und ein Teil des rechten Fußes des Eros und das Ende des Delphinschwanzes nicht mehr vorhanden. Beschädigte Stellen befinden sich bei der linken Hüfte und am linken Oberschenkel, wo einst der linke Vorderarm die Haut berührt hatte. Reste des rechten Daumens sind an der linken Brust erhalten, sowie einige Puntelli der linken Hand am rechten Oberschenkel. Zwei quadratische Stützen verbinden den rechten Arm mit dem Körper.

Literatur: P. Bienkowski, *De Veneris pudicae simulacro*, in: *Stromata in honorem Casimiri Morawski* (1908) 52ff. Taf. 1-2; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 14; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89

St. 10 Kyrene, Museum of Antiquities

Inv. Nr.: 14.292

Größe: H. 1,76 m; Gesichtslänge (Kinn bis Scheitel) 19,0 cm

Material: Weißer Parischer Marmor

Herkunft: Die Statue wurde im Jahre 1921 in den Thermen der antiken Stadt Kyrene gefunden.

Erhaltungszustand: Ergänzt ist nur die Nasenspitze. Es fehlen die Finger der rechten Hand und die linke Hand mit Handgelenk. Die Fingerspitze des rechten Daumens an der linken Brust und Auflagepunkte der Finger der linken Hand sind aber am rechten Oberschenkel erhalten geblieben. Die Statue war mehrfach an den Armen und Beinen gebrochen. Ein weiterer Bruch verläuft in der oberen Hälfte der Stütze.

Literatur: S. Ferri, *NotArch* 4, 1927, 71-74 Taf. 6-9; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 9; E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 96f. Nr. 246 Taf. 126; LIMC VIII (1997) 204 Nr. 112 s. v. Aphrodite (E. Schmidt); D-DAI-ROM-58.2158

St. 11 Kyrene, Museum of Antiquities

Inv. Nr.: 14.293

Größe: H. mit Plinthe 1,52 m; H. ohne Plinthe 1,43 m; H. des Kopfes (Kinn bis Scheitel) 15,3 cm

Material: Pentelischer Marmor

Herkunft: Das Basisfragment wurde 1914 in dem Frigidarium einer Thermenanlage in Kyrene gefunden. Die Statue selbst wurde einige Jahre später, in 1920, entdeckt, vermutlich in dem gleichen Raum.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die beiden Unterschenkel und die Hälfte der Plinthe. Es fehlen die Nasenspitze, Teile der herabfallenden Haarsträhnen, Lockenfragmente oberhalb der Stirn, die Finger der rechten Hand, der ganze linke Arm, sowie Kopf und ein Teil des Schwanzes des Delphins. Kontaktpunkte der Finger sind an der linken Brust und am rechten Oberschenkel erhalten. Der Kopf der Aphrodite ist aufgesetzt worden. Die Statue war oberhalb des rechten Ellbogens und am rechten Handgelenk gebrochen. Weitere Brüche verlaufen im Körper des Tieres und in der Plinthe. Gesicht und Haare sind bestoßen. Die Haare am Oberkopf sind stark verwittert.

Literatur: E. Ghislanzoni, *NotArch* 2, 1916, 21 Nr. 3 Abb. 13; S. Ferri, *NotArch* 4, 1927, 75-78 Taf. 10. 11; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 58-61 Taf. 13,2; F. Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 96; E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 96f. Nr. 247 Taf. 126; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 101 Nr. 274 Taf. 35; LIMC VIII (1981) 205 Nr. 115 s. v. Venus (E. Schmidt); A. Stewart, *Antichthon* 44, 2010, 26 Nr. 6; D-DAI-ROM-58.2161

Datierung: Frühantoninisch (S. 95f.)

St. 12 London, British Museum

Inv. Nr.: 1834,031.1

Größe: H. mit Plinthe 2,24 m; H. ohne Plinthe 2,03 m

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde durch Robert Fagan, in Zusammenarbeit mit dem Prinzen Augustus, im Jahre 1794 ausgegraben in einer römischen Villa in Campo Iemini, in der Nähe von Torvaiancia. Augustus schenkte sie seinem Bruder George, dem späteren König des Vereinigten Königreiches George IV. Wilhelm IV. übergab die Statue dem British Museum in 1834.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die beiden Arme vom Ellbogen an, der rechte Unterschenkel mit Fuß, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels und ein Teil des linken Fußes, der größte Teil des Gewandes und Gefäßes, Flicker am Hals und ein großes Fragment am Rücken mit dem größten Teil der herabfallenden Haarstrahlen, nur ihre Enden sind antik.

Literatur: C. Fea, *Miscellanea filologica critica e antiquaria* 2 (1836) 185ff.; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 228 Nr. 14; A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the British Museum* 3 (1904) 30 Nr. 1578; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 30; R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (1988) 135 Nr. 3.5; I. Bignamini, *Burlington Magazine* 136, 1994, 548-552; A. Wilton – I. Bignamini, *Grand Tour* (1997) 278f. Nr. 228 mit Abb.; I. Jenkins – C. Farge – V. Turner, *Defining Beauty* (2015) 178 mit Abb.; British Museum Online Collection: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=1834,0301.1&ILINK%7C34484,%7CassetId=446723001&objectId=427149&partId=1> (14.11.2017)

Datierung: Hadrianisch (S. 59)

St. 13 Lucera, Museo Archeologico Giuseppe Fiorelli

Inv. Nr.: 24

Größe: H. 1,83 m

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde in 1872 in Lucera selbst gefunden bei der Porta S. Severo in einem Thermenkomplex.

Erhaltungszustand: In der Literatur wird erwähnt, dass die Statue bei ihrer Entdeckung sehr zerbrochen war, aber alle Teile sollten erhalten geblieben sein. Trotzdem ist sicherlich die Schale, die der kleine Eros in seinen Händen hält zum größten Teil ergänzt, vielleicht auch Teile der Füße der Aphrodite und die Plinthe, wegen der andersfarbigen Ausführung dieser Teile. In wie weit die anderen Körperpartien antik sein sollten, kann ich wegen der geringen Qualität der mit zur Verfügung stehenden Fotos nicht sagen. Gebrochen ist die Statue am Hals, am rechten Oberarm, am rechten Handgelenk an den Fingern der rechten Hand, am linken Ellbogen, an einigen Fingern der linken Hand, am rechten Oberschenkel, unterhalb des linken Knies und an den beiden Fußgelenken. Beim Eros verlaufen Brüche unterhalb des linken Knies und am rechten Unterschenkel.

Literatur: *Zeitschrift für bildende Kunst* 7, 1872, 314; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 233 Anm. 2; R. Pagenstecher, *Apulien* (1914) 49. 51f. Abb. 25; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 32; G. Legrottaglie, *Ritratti e statue iconiche di età romana nel Museo Civico G. Fiorelli di Lucera* (1999) 149f. Abb. 11; Bridgeman Nr. DGA2827140

St. 14 Madrid, Museo Nacional del Prado

Inv. Nr.: 31-E

Größe: H. 2,00 m; H. Kopf (Kinn bis Scheitelzopf) 0,31 m

Material: Weißer feinkristalliner Marmor

Herkunft: Die Statue ist zum ersten Mal belegt in der Sammlung von Christina von Schweden und sollte angeblich in Rom bei San Lorenzo in Panisperna, in der sog. Decius Villa, gefunden worden sein. Sie

gelang über die Sammlung von Livio Odescalchi und Philipp V. nach Madrid.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Nase, vorderer Teil beider Hände mit den vier Fingern, Daumen der rechten und Daumenspitze der linken Hand, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels, linker Unterschenkel mit Fuß, großer Flecken auf der Vorderseite des linken Oberschenkels, Plinthe und größter Teil der Stütze, nur die Schwanzflosse ist antik. Obwohl die Daumen zum größten Teil neu angefügt sind, kann ihr einstiges Anliegen mittels zwei vorhandenen Puntelli an der linken Brust und am rechten Oberschenkel noch gesehen werden. Eine Stütze verbindet den rechten Ellbogen mit dem Körper. Die Politur ist wahrscheinlich antik. Farbreste haben sich in den Haaren erhalten.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 233 Nr. 45; E. Barrón, *Catálogo de la escultura, Museo Nacional* (1908) 45f. Nr. 31 Taf. 18; R. Richard, *Marbres antiques* (1923) 42 Nr. 7 Taf. 9; E. Tormo y Monzo, *Catálogo de las esculturas 1. Museo del Prado* (1949) 93 Nr. 31 Taf. 9 A. B; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 33 Taf. 12,2; A. Blanco, *Catálogo, Museo del Prado* (1957) 34f. Nr. 31-E Taf. 15. 17. 18; LIMC VIII (1997) 205 Nr. 113 Taf. 139 s. v. Aphrodite (E. Schmidt); M. A. Elvira Barba – S. F. Schröder, *Guía* (1999) 28; S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid 2* (2004) 148-155 Nr. 123A mit Abb.

Datierung: Frühantoninisch (S. 84f.)

St. 15 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6286

Größe: H. 1,80 m

Material: Weißer (parischer?) großkörniger Marmor

Herkunft: Aus der Sammlung Farnese erworben. Die Statue ist zum ersten Mal sicher erwähnt in dem Inventar aus 1644 und war in dem Palazzo Farnese in Rom

aufgestellt. Am Ende des 18. Jhs. wurde die Statue nach Neapel überführt.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf mit Hals, die herabfallenden Haarsträhnen auf der linken Schulter, rechter Unterarm mit Ellbogen, die linke Hand mit der Hälfte des Unterarmes, das linke Fußgelenk, das rechte Fußgelenk mit einem Teil des Fußes, die drei äußersten Zehen des rechten und die große Zehe des linken Fußes, Flecken an der Hinterseite des rechten und an der Seite des linken Oberschenkels, Teile der Plinthe und des Gewandes. Das rechte Bein war zwei Mal am Oberschenkel gebrochen. An der linken Brust ist ein Kontaktpunkt einer der Finger der rechten Hand erhalten.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 227 Nr. 3; A. Rüschi (Hrsg.), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (1908) 103 Nr. 307; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 39; R. Vincent, *Les antique*, in: F.-C. Uginet, *Le Palais Farnèse 1,2* (1980/81) 350 Abb. 19; R. Cantilena, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli 1,2* (1989) 170 Nr. 119; C. Capaldi, - S. Pafumi – C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese 1* (2009) 77 Nr. 32 Taf. 30,1-5 (S. Pafumi); D-DAI-ROM-6.1704

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 77)

St. 16 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6288

Größe: H. 2,00 m

Material: Marmor

Herkunft: Erworben aus der Sammlung Farnese. Rüschi erwähnt, dass die Statue in Pompei gefunden sein sollte.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, die Arme ab der Mitte des Oberarmes, die Stütze (nach der Statue im Kapitولينischen Museum ergänzt) und die Beine. Die genauen Angaben in wie weit letzte Körperteile modern sein sollten, sind mir nicht bekannt. Laut Rüschi ist nur der Torso mit Kopf antik.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 227 Nr. 4; A. Rüschi (Hrsg.), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (1908) 69 Nr. 231; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 40; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; Alinari Nr. 5178

St. 17 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6370

Größe: H. 0,97 m

Material: Parischer Marmor

Herkunft: Gefunden in Teano (Kampanien), das antike Teanum.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die Hälfte des rechten Unterarmes mit Hand, die linke Hand mit einem Teil des Unterarmes, die Füße mit Teilen der Unterschenkel, die untere Partie der Stütze. Ein abgebrochener Verbindungssteg, der unterhalb der Brüste belassen worden ist, diente einst zur Unterstützung des rechten Vorderarmes.

Literatur: A. Rüschi (Hrsg.), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (1908) Nr. 519; E. Gabrici, *NSc*, 1908, 410f. Abb. 10; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 42

St. 18 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6299

Größe: H. 1,84 m

Material: Weißer feinkörniger Marmor

Herkunft: Stammt aus der Farnesischen Sammlung und war in dem Palazzo Farnese in Rom aufgestellt. Im 18. Jh. wurde die Statue nach Neapel gebracht.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Nasenspitze, ein Teil der rechten Augenbraue, rechter Arm ab Armansatz, linker Arm mit einem Teil der Schulter und der größte Teil der linken Brust.

Literatur: E. Gerhard – T. S. Panofka, *Neapel's antike Bildwerke* (1828) 45 Nr. 138; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 227 Nr. 5; A. Ruesch (Hrsg.), *Guida illustrata*

del Museo Nazionale di Napoli (1908) 249 Nr. 1030; R. West, *Römische Porträt-Plastik 2* (1941) 81 Nr. 8 Taf. 22 Abb. 79; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63f. Nr. 45; F. Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 106f. Anm. 22; G. M. A. Richter, *Proceedings of the American Philosophical Society* 95, 1951, 189 Abb. 47; H. Wrede, *RM* 78, 1971, 144. 158. A 14 Taf. 89,1; V. Poulsen, *Les portraits romains 2* (1974) 92f. Nr. 72; M. Bieber, *Ancient Copies* (1977) 66. 77 Anm. 62 Taf. 42 Nr. 242; R. Vincent, *Les antique*, in: F.-C. Uginet, *Le Palais Farnèse 1,2* (1980/81) 339. Anm. 52; H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 310f. Nr. 297; R. Cantilena, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli 1,2* (1989) 172 Nr. 123; LIMC VIII (1997) 205f. Nr. 127 s. v. Venus (E. Schmidt); P. Zanker – B. C. Ewald, *Nuova cultura* 177, 2008, 197 Abb. 177; C. Capaldi, - S. Pafumi – C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese 1* (2009) 80-82 Nr. 35 Taf. 33,1-5 (S. Pafumi); D-DAI-ROM-76.1162-1167

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 75f.)

St. 19 Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr.: MA 335

Größe: H. 1,80 m

Material: (Parischer?) Marmor

Herkunft: Die Statue wurde in den Ruinen einer antiken Villa in Rom entdeckt und bereicherte die Borghesische Sammlung, bis sie für den Louvre erworben wurde.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind Stirn, linkes Auge, die Hälfte des rechten Auges, Nasenspitze, Lippen, einige Haarlocken, ein großer Flecken im Hals, rechter Unterarm mit Ellbogen und die Hälfte des linken Unterarmes. Sie war am rechten Oberarm, am linken Oberschenkel und am rechten Fußgelenk gebrochen. Nase, rechter Unterarm, linker Arm, rechtes Bein, linker Fuß und große Teile der Flügel des Eros sind modern. Sowohl der Kopf des Eros, als der der Aphrodite sind aufgesetzt. Am Delphin ist schließlich der Schwanz neu.

Literatur: E. Q. Visconti, *Illustrazioni de' monumenti scelti Borghesiani* (1821) 93ff. Taf. 10,3; W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (1869) 194 Nr. 157; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 231 Nr. 31; A. Vigneau (Hrsg.), *Ecyelopédie Photographique de l'Art. Le Musée du Louvre 3* (1938) 226f. mit Abb.; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 52; F. Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 101f.; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90

Datierung: Späthadrianisch (S. 63)

St. 20 Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,85 m

Material: Parischer Marmor

Herkunft: Aus der Sammlung Borghese erworben.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, Oberlippe, der Hals, einige Teile der Frisur, die rechte Brust, die beiden Arme ab Armansatz, ein Fragment des linken Oberschenkels, die Unterschenkel und die Stütze. Der Kopf ist aufgesetzt.

Literatur: F. Clarac III (1836-37) Taf. 343 Nr. 1396; W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (1869) 185 Nr. 142; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 228 Nr. 8; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 53

St. 21 Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,78 m

Material: Lunensischer Marmor

Herkunft: Aus der Sammlung Borghese erworben.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind der untere Teil des Kinnes, die Haarschleife, die Hälfte des rechten Unterarmes mit Hand, der linke Unterarm, die Unterschenkel, ein Teil des linken Oberschenkels und die Stütze, die nach der Statue im Kapitolinischen Museum (Kat. St 29) gestaltet ist.

Literatur: W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (1869) 185 Nr. 141; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 228 Nr. 7; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 54; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; A. Stewart, *Antichton* 44, 2010, 26 Nr. 12

St. 22 Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr.: MA 336

Größe: H. 1,91 m

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde in Anzio gefunden – das antike Antium – und geriet in der Sammlung von Campana in Rom. Ein Teil dieser Kollektion ist später durch das Musée du Louvre übernommen worden.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die beiden Arme von den Ansätzen an, Flicker an den Schultern und am Rücken, die große Zehe des linken und einige Zehen des rechten Fußes. Die Statue war am Hals, Hinterkopf, rechten Ober- und Unterschenkel, rechten Fußgelenk und beim linken Knie gebrochen. Am kleinen Eros sind die Flügel modern angefügt und vielleicht ebenfalls der rechte Fuß. Sein Gesicht war mehrmals gebrochen.

Literatur: H. D'Escamps, *Description des marbres antiques du Musée Campana a Roma* (1856) 7; W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (1869) 194 Nr. 156; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 231 Nr. 32; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 55; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90

Datierung: Frühhadrianisch (S. 56)

St. 23 Paris, Privatbesitz

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Marmor?

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Unbekannt

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 58; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; A. Stewart, *Antichthon* 44, 2010, 26 Nr. 13; Bridgeman Nr. XIR248214

St. 24 Pawlowsk, Sammlung Granduca Constantino

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,76 m

Material: Unbekannt

Herkunft: War einst Besitz des Kardinals Albani, gehörte dann dem Antiquar Lyde Brown, dessen Sammlung sich dann später über die Hermitage in St. Petersburg und den Palazzo Pawlowsk verteilt wurde.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Stück des Halses, Teile der herabfallenden Haarsträhnen und ein Stück des Gewandes. Vermutlich ebenfalls modern sind der ganze linke Arm, der rechte Vorderarm und der rechte Unterschenkel mit Knie und Fuß. Der Kopf ist aufgesetzt, aber antik und zugehörig. Gebrochen war das linke Bein am Knie.

Literatur: L. Stephani, *Die Antiken-Sammlung zu Pawlowsk* (1872) 6 Nr. 3; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 229 Nr. 17; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 91

St. 25 Rom, Galleria Borghese

Inv. Nr.: Saal II, Inv. Nr. C

Größe: H. ohne Plinthe 1,83 m; H. des Kopfes 27 cm

Material: Lunensischer Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt ist der linke Unterarm. Weitere Angaben über den Erhaltungszustand der Statue sind mir nicht bekannt. Wegen des andersfarbigen Materials des Nackenknotens und der rechten herabfallenden Haarsträhnen, sind diese vermutlich neu.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 71; R. Calza, *Galleria Borghese* (1957) 10 Nr. 51; P. Moreno,

Museo e Galleria Borghese (1980) 15; S. Staccioli – P. Moreno, *Le collezioni della Galleria Borghese* (1981) 100 Abb. S. 85 (P. Moreno); P. Moreno – C. Sforzini, *I Ministri del principe Camillo* (1987) 346; P. Moreno (Hrsg.), *Galleria Borghese* (2000) 100 Nr. 26a (P. Moreno); P. Moreno – A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese* (2003) 182 Nr. 162 mit Abb. Taf. 17; Anderson Nr. 4556

St. 26 Rom, Galleria Borghese, Giardino

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Stark fragmentiert. Vermutlich ergänzt: Nase, ein Stück des Halses, ein Teil der rechten Schulter mit Armansatz, die rechte Hand mit Handgelenk, der ganze linke Arm, die Beine ab der Mitte des Oberschenkels, Plinthe und Stütze, die nach der Statue im Kapitولينischen Museum (Kat. St 29) gestaltet ist. Die Statue ist in der Mitte des Torsos und an der Leistenlinie gebrochen.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 73; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89

St. 27 Rom, Kunsthandel

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Marmor

Herkunft: Aus dem Kunsthandel in Rom.

Erhaltungszustand: Es fehlen die Finger der linken Hand, die rechte Hand mit Handgelenk und die Hälfte des rechten Vorderarmes. Ein Kontaktpunkt einer der Finger der linken Hand ist wohl am rechten Oberschenkel erhalten geblieben. Die Oberfläche ist versintert.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 87; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89

St. 28 Rom, Kunsthandel

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Aus dem Kunsthandel in Rom.

Erhaltungszustand: Unbekannt

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 90

St. 29 Rom, Musei Capitolini, Gabinetto della Venere

Inv. Nr.: 409

Größe: H. mit Plinthe 1,93 m; H. ohne Plinthe 1,76 m; H. Gesicht 17,5 cm

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde unter Papst Clemens X. (1670-1676) in der Nähe der Kirche S. Vitale entdeckt in dem Garten, der seinerzeit der Familie Stazi gehörte. Die Kirche ist gelegen zwischen den Hügeln Quirinal und Viminal in Rom. Sie blieb zuerst im Besitz der Familie Stazi bis Papst Benedikt XIV. sie in 1752 kaufte und dem Kapitolinischen Museum schenkte. Dort war sie in der Stanza degli Imperatori aufgestellt. Die Göttin wurde aber in 1797 nach Paris gebracht, wegen des Vertrags von Tolentino. Erst nach dem Fall von Napoleon in 1815 wurde sie dem Kapitolinischen Museum wieder zurückgegeben und man brachte sie in der Stanza del Gladiatore unter bis zwischen 1830 und 1834 das Gabinetto della Venere für die Statue eingerichtet worden war.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, die Finger der rechten Hand, das rechte Handgelenk, Daumen und Zeigefinger der linken Hand, Flicker am linken Oberschenkel und einige Flicker im Gewand.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 223f.; J. Sieveking, *MiJb* 3, 1908, 5ff. Abb. 2-3; H. S. Jones (Hrsg.), *The Sculptures of the Museo Capitolino* (1912) 182f. Nr. 1 Taf. 45; G. Dickins, *Hellenistic Sculpture* (1920) 25f. Abb. 18; H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum* ³(1922) 110f. Nr. 158 Abb. 85; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 48ff. 64 Nr. 69; F.

Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 96. 106. 123 Abb. 41; T. Kraus, *Die Aphrodite von Knidos* (1957) 22f. Abb. 7; W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* ⁴(1966) 129 Nr. 1277 (H. von Steuben); R. Lullies, *Griechische Plastik* ⁴(1979) 122f. Nr. 245 Taf. 245; F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique* (1981) 318f. Nr. 84 Abb. 169; Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen* (1982) 306 Anm. 1; LIMC II (1984) 52 Nr. 409 Taf. 38 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her Successors* (1995) 74 Abb. 18; K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte – Kontext und Funktion antiker Skulptur* (1995) 394f. Nr. C 35 mit Abb.; D-DAI-ROM-73.404; 57.720-57.723; Bridgeman Nr. DGA554541; GRL1630023; TRK1031199; SBL2561962; SBL2561961; SBL 2562032; SBL2561958

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 73)

St. 30 Rom, Musei Capitolini

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,86 m

Material: Lunensischer Marmor

Herkunft: Aus der Villa d'Este in Tivoli

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf und Arme.

Literatur: F. Mori, *Le sculture del Campidoglio* 3 (1845) Taf. 270; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 227 Nr. 1; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 70

St. 31 Rom, Musei Vaticani, Tetto della Sala Rotonda

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Die Statue ist ergänzt, die genauen Angaben sind mir aber nicht bekannt.

Literatur: C. Pietrangeli, *ArchCl* 1, 1949, 179; Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 66

St. 32 Rom, Musei Vaticani, Magazin

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. mit Plinthe 1,97 m; H. ohne Plinthe 1,885

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde aus der Sammlung Ruspoli erworben.

Erhaltungszustand: Neu sind Teile der Haarschleife mit angrenzenden Locken, ein Stück der Stirn oberhalb des linken Auges, die Nase, das Kinn, der Hals, der größte Teil der herabfallenden Haarsträhnen, die Arme, das rechte Knie, die Hälfte des inneren Teils des rechten Fußgelenks, die beiden großen Zehen, ein Stück des linken Oberschenkels und Fußgelenks. Die Statue war oberhalb des Nabels gebrochen. An der Stütze sind vom Seepferd Kopf mit Hals, die Pfoten und ein Teil des Schwanzes ergänzt.

Literatur: K. B. Stark, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 12, 1860, 59; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 233 Nr. 47; G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1936/37) 123 Nr. 263 bis Taf. 55; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 61

St. 33 Rom, Museo Nazionale Romano

Inv. Nr.: Hat kein Inv. Nr. Ist im Garten der Botschaft der Vereinigten Staaten in Rom aufgestellt

Größe: H. 1,65 m

Material: Grobkörniger Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Hals, der linke Arm ab Ansatz und die Beine. Die Oberfläche der Statue ist in schlechtem Zustand. Sie ist sehr verwittert und korrodiert wegen des langen Kontaktes mit der Außenluft.

Literatur: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* 1,6 (1986) 190 Nr. VII,34 mit Abb. (B. Palma)

St 34 Statue in Rom, Museo Nazionale Romano

Inv. Nr.: 121986

Größe: H. mit Plinthe 1,69 m; H. ohne Plinthe 1,635 m

Material: Weißer großkristalliner Marmor

Herkunft: Die Statue wurde im Jahre 1942 in Rom gefunden, in der Via Panisperna bei der Banca d'Italia.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, der linke Arm, der rechte Vorderarm mit Hand. Auflegepunkte der Finger sind am rechten Oberschenkel und an der linken Brust erhalten. Eine Stütze verbindet den rechten Ellbogen mit dem Körper.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *NS*, 1943, 127ff. Abb. 3. 4; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 67; W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* 3⁴ (1969) 147 Nr. 2237 (H. von Steuben); A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* 1,1 (1979) 111 Nr. 82 mit Abb. (O. Vasori); D-DAI-ROM-76.1994

St. 35 Rom, Museo Torlonia

Inv. Nr.: 131

Größe: H. 1,95 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Die Statue ist ergänzt, die genauen Angaben sind mir aber nicht bekannt.

Literatur: P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia* (1883) 76 Nr. 131; C. L. Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia* (1885) 91 Nr. 131 Taf. 33; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 75

St 36 Rom, Museo Torlonia

Inv. Nr.: 206

Größe: H. 1,35

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Die Statue ist ergänzt, die genauen Angaben sind mir aber nicht bekannt.

Literatur: P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia* (1883) 117 Nr. 206; C. L. Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia* (1885) 145 Nr. 206 Taf. 52; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 77; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89; D-DAI-ROM-32.222

St. 37 Rom, Palazzo Borghese

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Unbekannt

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 81

St. 38 Rom, Palazzo Giustiniani

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,01 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf, rechter Arm ab der Mitte des Oberarmes, der linke Vorderarm mit Hand und der rechte Unterschenkel mit Knie und Fuß.

Literatur: Clarac IV (1836/37) Taf. 632 Nr. 1398A; K. B. Stark, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 12, 1860, 59; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 229 Nr. 21; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 84

St. 39 Rom, Palazzo Rospigliosi

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Überlebensgröße

Material: Marmor

Herkunft: Gefunden bei Zagarolo in Rom.

Erhaltungszustand: Es fehlen die Hälfte des linken Unterarmes und der rechte Unterarm mit Ellbogen. Der Kopf ist aufgesetzt. Abgebrochen bei dem Eros sind

der linke Arm und der linke Unterschenkel mit Knie und Fuß.

Literatur: F. Matz – F. von Duhn (Hrsg.), *Antike Bildwerke in Rom I* (1881) 206 Nr. 779; Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 85

St. 40 Rom, Privatbesitz

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Bei der Aphrodite fehlen der rechte Vorderarm mit Ellbogen und die Hälfte des linken Unterarmes. Am Eros fehlen die beiden Arme, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels und die Hälfte des rechten Unterschenkels. Der obere Teil des Delphinschwanzes ist ebenfalls nicht mehr vorhanden.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 89; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89

St. 41 Rom, Villa Doria Pamphili

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,83 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Hals, der größte Teil der herabfallenden Haarsträhnen, der rechte Arm ab der Mitte des Oberarmes, die Finger der linken Hand und vermutlich die Hand selbst, die Füße mit Fußgelenk, der größte Teil der Plinthe und das Maul des Delphins. Der Kopf ist aufgesetzt.

Literatur: Clarac IV (1836-37) Taf. 626B Nr. 1401; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 22; F. Matz – F. von Duhn (Hrsg.), *Antike Bildwerke in Rom I* (1881) 206 Nr. 778; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 82

St. 42 Rom, Villa Doria Pamphili

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt
Herkunft: Unbekannt
Erhaltungszustand: Unbekannt

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 83

St. 43 St. Petersburg, The State Hermitage Museum

Inv. Nr.: GP-4137

Größe: H. mit Plinthe 1,65 m; H. ohne Plinthe 1,565 m; H. Gesicht 15,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde bei Ausgrabungen im Jahre 1859 entdeckt in der Vigna Mangani an der Porta Portese zu Rom, in der Nähe der Ruinen eines Tempels.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Teil der Oberlippe, die rechte Hand mit Handgelenk, die Finger der linken Hand, Flicker am Hals und in den Haaren. Der Kopf und beide Arme waren gebrochen und sind erst später bei den Ausgrabungen gefunden worden. Puntelli der Finger der linken Hand sind noch am rechten Oberschenkel zu sehen. Die ganze Statue ist überarbeitet.²⁸⁷

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 232 Nr. 44; C. Friederichs – P. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke* (1885) Nr. 1462; G. von Kieseritzky, *Kaiserliche Eremitage* (1901) 164 Nr. 3; O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Eremitage 3* (1936) 12 Nr. 231 Abb. 8; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 24; K. Stemmer (Hrsg.), *In den Gärten der Aphrodite* (2001) 99 Nr. F 2 mit Abb. (S. Kansteiner); The State Hermitage Museum Online Collection:

²⁸⁷ Eine Statue in Rom, die in dem Palazzo Rondinini aufgestellt ist, kann nicht zu den Kopien und Wiederholungen der Kapitulinischen Aphrodite gerechnet werden, da sie als eine moderne Kopie der Statue in St. Petersburg nachgebildet worden ist. Das Exemplar in Rom hat nämlich sogar die ergänzten Teile der Statue in St. Petersburg kopiert: B. Andrae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 89; A. Stewart, *Antichthon* 44, 2010, 26 Nr. 14; D-DAI-ROM-68.190.

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection!/ut/p/a1/1ZDNboMwEIRfhRw4u15sMHC0aFQpUkpLVQX7gsxPKA0YAk7bx6-59ZK22dOutDv7zWCJcyy1-uhaZbpRq36dJStSzplHE9ilSXAPPM2egix5fADPxcwssex1i0Wj17bSZjJvWJzU0C1F0134HOfT4oxHR83GBWB3zJd-slc5sYF4hOgdD2cqq7GIaVp8AvUUj8GPIUhSiqS4qauoyBxBVhrLRQwkLBleLwL-bfFYR9EV7TYHuCX1aNQ7Ivnl-3md3-EcENTnZ_oVqr3fv5LLINdtSm-TI4vy3aaRgiOqAckBIRDfQWbzbm8Pkg!!/dl5/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en> (19.11.2017)

Datierung: Severisch (S. 90f.)

St. 44 St. Petersburg, The State Hermitage Museum

Inv. Nr.: GP-5493

Größe: H. 1,80 m

Material: Marmor

Herkunft: In 1768 wurde die Statue aus Rom nach St. Petersburg transportiert, wo sie zuerst im Park des Palastes von Gatschina aufgestellt, bevor sie in der Hermitage untergebracht wurde.

Erhaltungszustand: Ergänzt an der Aphrodite sind die Nasenspitze mit dem größten Teil der Oberlippe, Flicker an der rechten Augenbraue, die rechte Hälfte der Haarschleife mit einem Stück des Hinterkopfes und die meisten Locken an der rechten Seite, der unterste Teil der rechten herabfallenden Haarsträhnen, die beiden Hände mit Handgelenk, die Zehen und das Fußgelenk mit einer Partie der Fußsohle und des Unterschenkels des linken Fußes. Gebrochen waren die beiden Unterarme, der Hals, der rechte Unterschenkel unterhalb des Knies und das rechte Fußgelenk. Auf dem gesamten Körper sind kleine Bestoßungen vorzufinden. Eine größere Beschädigung befindet sich am Kinn. Am Eros sind das Gesicht, die Beine und der ganze linke Arm neu. Schließlich sind Maul und einige kleine Flicker am Delphin ergänzt. Die antike Plinthe der Statue ist in eine neue Basis eingelassen.

Literatur: G. von Kieseritzky, *AnnInst*, 1887, 129ff.; O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage 3* (1936) 13 Nr. 233 Abb. 10; B. M. Felletti Maj, *ArchCl 3*, 1951, 63 Nr. 25; The State Hermitage Online Collection: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!ut/p/a1/lZAx4MwEIX_ChkYXR8YbFaLVpUipbRUVbAX5IChNGAIOG1_fs3WJWlz05109-57D0tcYGnUZ9cq241G9essaZlxTgOSwjZL43vgWf4c5-nTIwQR3mOJZW9aLLRZ28rYyb5jcVRDt5Ta-PA1zsfFGxtPzdYHoHfeUp37yZ5n7QMB SqJ4PZyqrsaiOTBQLNYoDBOCqhu0KFhDNGgJIRVomxC5aCEg4ILxeFfzNcVhHvBLmnQXYhfV419uitf3h5yt_0rghucbP9CdVa7j9NJcpfsaKz-tri4LdppGBIyoAKQEgmJ-5ZvNj-kVBJ9/dl5/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en> (19.11.2017)

Datierung: Claudisch (S. 39)

St. 45 Skopje, Archäologisches Museum

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,80 m

Material: Marmor

Herkunft: Gefunden in den römischen Thermen der antiken Stadt Scupi.

Erhaltungszustand: Es fehlen der linke Arm vom Ansatz an, die Füße, der linke Unterschenkel, einige Finger der linken und rechten Hand. Von dem Delphin an der linken Seite der Statue ist der Kopf nicht mehr vorhanden. Der rechte Unterschenkel war abgebrochen. Der Kopf ist aufgesetzt. Inzwischen ist die Statue im Museum aufgestellt und sind die fehlenden Partien ergänzt worden.

Literatur: M. Brunwasser, *Archaeology 61,6*, 2008, 15 mit Abb.; A. Stewart, *Antichthon 44*, 2010, 26 Nr. 5

St. 46 Tarragona, Museu Nacional Arquelògic

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Lebensgroß

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Der Kopf mit Hals, die linke Schulter mit dem gesamten linken Arm, der rechte Arm vom Armansatz, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels, der linke Fuß und der unterste Teil der Stütze fehlen. Die Statue war oberhalb des Nabels und am linken Oberschenkel gebrochen. Eine größere Beschädigung befindet sich am linken Oberschenkel.

Literatur: J. F. Albiñana, *Tarragona monumental* (1849) Taf. 5; E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* (1862) 285 Nr. 673; B. M. Felletti Maj, *ArchCl 3*, 1951, 65 Nr. 96; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90

St. 47 Tripolis, Archäologisches Museum

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,715 m; H. des Kopfes 24,5 cm

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue wurde in 1924/25 in den hadrianischen Thermen der antiken Stadt Leptis Magna gefunden.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, die beiden Füße und die Plinthe mit dem unteren Teil der Stütze. Die Finger fehlen. Die Statue war am linken Oberschenkel, am rechten Bein unterhalb des Knies, an den beiden Armen beim Ellbogen und an den Handgelenken gebrochen. Auch die zugehörige Stütze war bei ihrer Entdeckung abgebrochen. Eine Beschädigung befindet sich an der rechten Brust. Auflegepunkte der Finger der linken Hand kann man am rechten Oberschenkel noch sehen. Die Haare an der linken Seite, am Ober- und Hinterkopf sind sehr verwaschen.

Literatur: R. Bartoccini, *Le Terme di Lepcis* (1929) 104-107 Abb. 98-100; B. M. Felletti Maj, *ArchCl 3*, 1951, 63 Nr. 27; G. M. A. Richter, *Proceedings of the American Philosophical Society 95*, 1951, 189 Abb. 45; H. Manderscheid, *Die*

Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen (1981) 105 Nr. 306 Taf. 39; Bridgeman Nr. STF452258; D-DAI-ROM-57.518

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 93)

St. 48 Unbekannt (ehemalig Paris, Sammlung Brunet)

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,206 m

Material: Marmor

Herkunft: Stammt aus der Sammlung Brunet. In den 1830er Jahren wurde die Statue in der Sammlung Mrs. Lawrence Copley Thaw in New York übernommen und schließlich endete sie im Kunsthandel. Der heutige Aufbewahrungsort ist unbekannt.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, der rechte Arm und die vier Finger der linken Hand mit einem Teil der Hand. Einige Puntelli der nicht mehr vorhandenen Finger sind jedoch noch am rechten Oberschenkel erhalten. Gebrochen war die Statue unterhalb des rechten Knies, am linken Ober- und Unterschenkel. Beim Eros fehlen die Hälfte des linken Unterschenkels und die linke Hand. Bestoßen ist sein Kopf, sowie das Maul des Delphins. Eine größere Beschädigung befindet sich am rechten Unterschenkel des Eros.

Literatur: Clarac IV (1836-37) Taf. 620 Nr. 1380; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 231 Nr. 34; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 59; *Minerva* 17/5, September/October 2006, 39f. mit Abb.; Sotheby's New York, Antiquities Kat. zur Auktion am 6. Juni 2006, 28f. Nr. 23

St. 49 Venedig, Archäologisches Museum

Inv. Nr.: 93

Größe: H. 1,74 m

Material: Marmor

Herkunft: Stammt aus einer Sammlung der Grimani, eine Familie aus Venedig, die diese durch Ausgrabungen in Rom und Aquileia erweitert haben. Am 3. Februar

1586 wurde sie von Giovanni Grimani der Stadt vermacht.

Erhaltungszustand: An der Aphrodite sind Nasenspitze, rechtes Auge, rechte Hälfte der Stirn, oberer Teil der rechten Wange, fast alle Haarsträhnen an der rechten Seite des Kopfes inklusive der größte Teil des anschließenden Oberkopfes und die Unterarme mit Händen ergänzt. Die Statue war mehrfach gebrochen: bei den Armansätzen, bei den Knien, zwei Mal am rechten Oberschenkel, über den Fußknöcheln und am Hals, wobei fehlende Bruchstücke mit Gips ausgeflickt sind. Neu am Eros ist vielleicht der ganze Oberkörper mit Kopf und linkem Oberschenkel. Abgebrochen ist der rechte Flügel und ein Bruch verläuft über die Hüften. Am Delphin ist nur die Schwanzspitze modern angefügt.

Literatur: G. Valentinelli, *Marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana di Venezia* (1866) 49f. Nr. 73; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 28; H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien* 5 (1882) 54 Nr. 137; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 98; G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo archeologico di Venezia* (1986) 27ff. Nr. 5; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; Alinari 14421

Datierung: Spättrajanisch-frühhadrianisch (S. 53f.)

Köpfe

K1 Berlin, Staatliche Museen

Inv. Nr.: Sk 43

Größe: H. des gesamten Werkes 59,5 cm; H. des antiken erhaltenen Kopfes 24,5 cm

Material: Weißer feinkristalliner Marmor

Herkunft: Der Kopf wurde in 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac in Paris erworben und folglich in dem Schloss Charlottenburg aufgestellt. Nach einer Restaurierung des Werkes wurde es in 1830 an das Berliner Museum abgegeben.

Erhaltungszustand: Neu sind der Sockel und die Büste mit Hals. Ergänzt am Kopf sind die Kinnschuppe, die Nase, ein Fragment der rechten Augenbraue, ein Teil des rechten Oberlides und Teile der Ohren. Ebenfalls modern sind die Haarschleife und der Nackenknoten und die dazwischen befindlichen Locken. Während der Reinigungsarbeiten wurde die antike Oberfläche des Kopfes beschädigt, weil dieser überschleift und mit Huminsäuren behandelt worden ist.

Literatur: E. Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke I* (1836) 65 Nr. 67n; A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen* (1891) 23 Nr. 43; S. Hüneke (Hrsg.), *Antiken I* (2009) 182f. Nr. 74 mit Abb. (D. Kreikenbom)

K2 Boston, Museum of Fine Arts

Inv. Nr.: 99.351

Größe: H. 29,5 cm; Gesichtslänge 19,1 cm

Material: Dolomitischer Marmor aus Thasos. Der obere Teil des Kopfes ist wahrscheinlich aus pentelischem Marmor gefertigt worden.

Herkunft: Gefunden in den Ruinen der nahe Rom gelegenen antiken Stadt Gabii. Im Jahre 1845 befand sich der Kopf in dem Palazzo Valentini und wurde später durch Edward Perry Warren erworben, der ihn 1899 an dem Museum of Fine Arts in Boston verkaufte.

Erhaltungszustand: Nase, Unterlippe und Kinnschuppe sind neu. Die untere Hälfte des linken Ohres fehlt. Der Oberkopf war abgebrochen. Die Oberfläche ist in nachantiker Zeit leicht beschädigt worden. Eine vertikale Ritzung durchzieht die linke Wange. Die Haarlocken an den Seiten des Kopfes sind stark verwittert. Der Kopf war früher mit einem Torso verbunden, der im gleichen Museum aufbewahrt wird (Kat. T2). Da aber die Zusammengehörigkeit nicht gesichert ist, ist der Kopf wieder abgenommen worden.

Literatur: E. Z. Platner – C. K. J. von Bunsen, *Beschreibung der Stadt Rom 3,3* (1842) 155f.; K. B. Stark, *Berichte über*

die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, 1860, 59; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 24; E. Robinson, *MFA Annual Report*, 1899, 28-30; L. D. Caskey (Hrsg.), *Catalogue of Greek and Roman Sculpture* (1925) 156f. Nr. 79. 80 mit Abb.; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 4; M. B. Comstock – C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone* (1976) Nr. 167 mit Abb.; Museum of Fine Arts Online Collection: <<http://www.mfa.org/collections/object/head-of-aphrodite-of-the-capitoline-type-151167>> (20.11.2017)

Datierung: Späthadrianisch (S. 67)

K3 Budapest, Privatbesitz

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 23,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Stammt angeblich aus Athen

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, die Lippen und der größte Teil des Kinnes. Die im Nacken herabfallenden Haarsträhnen und die Enden der Haarschleife sind abgebrochen. Rote Farbreste haben sich in den Haaren erhalten.

Literatur: J. Wollanka, *Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa* (1912) 164 Nr. 143; A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen* (1929) 49 Nr. 38 Abb. 38; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 5

Datierung: Hadrianisch (S. 65)

K4 Catánia, Il Museo Civico Castello Ursino (ehemalig Museo Biscari)

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. inkl. Büste 58,0 cm

Material: Weißer feinkristalliner Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase und die rechte Hälfte der Haarschleife. Der Nackenknoten fehlt. Die Büste ist modern.

Literatur: G. Libertini, *Il Museo Biscari* (1930) Nr. 37 Taf. 14

K5 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Inv. Nr.: Hm 239

Größe: H. 30,5 cm; H. ohne Haarschleife 24,3 cm; B. 22,0 cm; T. 27, 5 cm; Gesichtslänge 18,7 cm

Material: Weißer Marmor mit großen Kristallen

Herkunft: Wurde im Jahre 1728 in Rom aus der Sammlung von Flavio Chigi erworben.

Erhaltungszustand: Neu ist nur die Nasenspitze. Kleine Bestoßungen befinden sich an der linken Halsseite und auf den Wangen. Eine kleine Beschädigung ist auf der Stirn zu sehen. Die rechte Seite der Haarschleife war abgebrochen, ist aber wieder angesetzt worden. Die Haare am Oberkopf sind stark verwittert und zeigen noch Sinterreste. Der Hals, dessen Rand ausgebrochen ist, ist modern ausgeschnitten. Das Gesicht ist mit einer Raspel modern überarbeitet. Der Kopf war früher mit einer nicht zugehörigen Aphroditestatue verbunden.

Literatur: G. W. Becker, *Augusteum* 2 (1808) 47 Taf. 61,1; J. Sieveking, *MüJb* 3, 1908, 6f. Abb. 4. 5; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 48. 51. 63 Nr. 15 Taf. 12,1; LIMC II (1984) 52 Nr. 410 Taf. 39 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2,1* (2011) 430-432 Nr. 85 Abb. 85,1-4 (D. Boschung); Staatliche Kunstsammlungen Dresden Online Collection: <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166273>> (20.11.2017)

Datierung: Claudisch (S. 35f.)

K6 Kassel, Fridericianum

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 25,0 cm; Gesichtslänge 13,0 cm

Material: Pentelischer Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt ist die Nase bis auf die Wurzel. Die herabfallenden

Haarsträhnen sind abgebrochen und teilweise überarbeitet. Eine Beschädigung befindet sich an der Oberlippe. Das Gesicht ist leicht geputzt. Farbreste sind erhalten geblieben: in den Haaren rotbraun und in den Augen und in der Mundspalte rot.

Literatur: M. Bieber (Hrsg.), *Die antiken Skulpturen und Bronzen* (1915) 24 Nr. 29 Taf. 27; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 6

Datierung: Trajanisch (S. 48)

K7 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

Inv. Nr.: I.N. 548

Größe: H. 26,0 cm; Gesichtslänge 18,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Wurde im Jahre 1892 von Paul Hartwig in Rom für die Glyptothek erworben. Der Kopf war vorher Besitz des deutschen Bildhauers Joseph Kopf.

Erhaltungszustand: Die Nase und die herabfallenden Haarsträhnen sind abgebrochen. Ergänzt ist nur ein Teil des Halses an der Vorderseite. Das Kinn ist bestoßen und beschädigt. Leicht verrieben sind die Augenbrauen. Der Oberkopf fehlt und war separat angesetzt worden. In dessen Mitte ist der quadratische Ausschnitt des Dübellochs erhalten geblieben. Die Oberfläche in diesem Bereich ist mit der Anatyrosis-Technik bearbeitet.

Literatur: F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture* (1951) 58 Nr. 45; M. Moltesen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome 2* (2002) 60 Nr. 7 Abb. 61-63

Datierung: Claudisch (S. 41)

K8 Liverpool, World Museum (ehemalig Ince Blundell Hall)

Inv. Nr.: 1959.148.0188

Größe: H. exkl. Ergänzungen 21,0 cm

Material: Parischer Marmor

Herkunft: Stammt aus dem Palazzo Chigi in Rom.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, die äußere Hälfte des linken Auges, kleine Flecken im Gesicht, der obere und hintere Teil des Kopfes mit Haarschleife und die Büste mit Hals.

Literatur: A. Michaelis, *Ancient Marbles* (1882) 371 Nr. 188; B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) 72 Nr. 188 mit Abb.

K9 London, British Museum

Inv. Nr.: 1776,1108.3

Größe: H. 32,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Wurde aus der Sammlung von Sir William Hamilton erworben.

Erhaltungszustand: Neu sind die Nase, ein Teil der Unterlippe, der Oberkopf mit Haarschleife und ein Haarfragment an der rechten Seite. Die herabfallenden Haarsträhnen, sowie ein Teil des rechten Ohrrandes sind abgebrochen. Der Kopf war vielleicht Rauch oder Feuer ausgesetzt gewesen, was die graue Verfärbung des Marmors erklären könnte.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 237 Nr. 70; A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the British Museum* 3 (1904) 35 Nr. 1595; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 31; British Museum Online Collection: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3154624&partId=1&searchText=1776,1108.3&page=1> (20.11.2017)

Datierung: Trajanisch. Vielleicht spätrajanisch-frühhadrianisch (S. 50f.)

K10 Madrid, Museo Nacional del Prado

Inv. Nr.: 40-E bis

Größe: H. Kinn bis Scheitelzopf 23,0 cm

Material: Weißer feinkristalliner Marmor mit grauer Patina

Herkunft: Der Kopf ist zum ersten Mal in der Sammlung von Christina von Schweden erwähnt worden. Dann wurde er

in die Sammlung von Livio Odescalchi versetzt und schließlich ging der Weg nach Spanien, in die Sammlung des Königs Philipp V.

Erhaltungszustand: Modern sind die Nasenspitze, die Ränder beider Ohren, ein Teil der Oberlippe, Flecken am Kinn und Hals, fast der ganze linke Teil der Haarschleife und zwei Strähnen der rechten Seite, der Nackenknoten und ein großes Fragment oberhalb des rechten Ohres. Hals, Wangen, linke Augenbraue, Kinn und Unterlippe sind bestoßen. Die Oberfläche ist abgerieben worden. Der abgebrochene Kopf ist mittels eines modernen Halsstückes seit dem 17. Jh. mit einem Musentorso verbunden worden, der aber nicht zugehörig ist.

Literatur: J. Sieveking, *MüJb* 3, 1908, 4f.; E. Barrón, *Catálogo de la escultura, Museo Nacional* (1908) 52 Nr. 40 Taf. 28. 29; R. Richard, *Marbres antiques* (1923) 62f. Nr. 45; E. Tormo y Monzo, *Catálogo de las esculturas I, Museo del Prado* (1949) 39ff. Nr. 40; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 34; A. Blanco, *Catálogo de la escultura, Museo del Prado* (1957) 41f. Nr. 40-E Taf. 27. 31; S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid* 2 (2004) 148-155 Nr. 123B mit Abb.

Datierung: Mittelantoninisch (S. 88)

K11 München, Das Antiquarium der Münchner Residenz

Inv. Nr.: Res. Mü. P.19

Größe: Gesamt H. (inkl. Büste) 84,5 cm; H. des Kopfes 29,5 cm; Gesichtslänge 18,5 cm

Material: Weißer großkristalliner Marmor
Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Büste mit dem größten Teil des Halses und die unterste Partien der herabfallenden Haarsträhnen. Bestoßen sind Nase, Lippen, linke Wange, rechter und linker Backenknochen, linke Augenbraue, linker Augapfel, linke Karunkel, rechte Schläfenlocke und rechte Ohrmuschel. Die

linke Hälfte der Haarschleife am Oberkopf ist teilweise abgebrochen und stark verwittert. Sinterreste sind in den Locken an der rechten Seite erhalten geblieben, die zu der Schleife hinführen, sowie im Gesicht, im Scheitelknoten und im Nackenschopf. Die Haare sind verwittert.

Literatur: P. Arndt – W. Amelung (Hrsg.), *Photographische Einzelaufnahmen 4* (1899) 19 Nr. 14; E. Weski – H. Frosien-Leinz, *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen* (1987) 142-144 Nr. 13 Taf. 52 (E. Weski)

K12 München, Glyptothek

Inv. Nr.: GI 479

Größe: H. (inkl. Hals) 29,0 cm; Gesichtslänge 18,0 cm

Material: Parischer Marmor

Herkunft: In 1907 aus dem Kunsthandel in Rom erworben.

Erhaltungszustand: Es fehlen Nase, Nackenknoten und der größte Teil des Oberkopfes, der in antiker Zeit separat angestückt worden war. Die runde Fläche zeigt in der Mitte ein quadratisches Dübelloch mit etwa 2 cm und eine Tiefe von ebenfalls 2 cm. Um das Loch herum ist die Oberfläche geraut, am Rande aber glatt und leicht gepickt. Abgebrochen ist die unterste Randhälfte des rechten Ohres. Kleine Beschädigungen befinden sich an der rechten Augenbraue, dem rechten Unterlid, den Lippen und dem rechten Backenknochen. Darüber hinaus weisen einige Haarsträhnen kleine Bestoßungen auf.

Literatur: J. Sieveking, *MüJb* 3, 1908, 1-10 mit Abb.; C. Blinkenberg, *Knidia* (1933) 92f.; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 35-41 Taf. 11; R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite* (1954) 25. 72f. Abb. 24; R. Lullies – M. Hirmer, *Griechische Plastik* ⁴(1979) 122f. Nr. 246 Taf. 246; LIMC II (1984) 52 Nr. 411 Taf. 39 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); K. Stemmer, *In den Gärten der Aphrodite* (2001) 108 Nr. G 1a mit Abb. (S. Kansteiner); R. Wünsche, *Meisterwerke griechischer und*

römischer Skulptur (2005) 85; Bridgeman Nr. TRK832516

Datierung: 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. (S. 25-29)

K13 Nîmes, La Maison Carrée

Inv. Nr.: M0455_891.25.11

Größe: H. (inkl. moderne Büste) 39,0 cm; B. 26,0 cm; T. 26,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Stammt aus der Sammlung Perrot.

Erhaltungszustand: Ergänzt ist die Nase. Die moderne Büste scheint heutzutage entfernt zu sein.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 237 Nr. 69; P. Arndt – W. Amelung (Hrsg.), *Photographische Einzelaufnahmen 1* (1893) Nr. 1416. 1417; É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine 3* (1907) 431 Nr. 2666; F. Mazauric, *Catalogue des sculptures antiques du Musée de la Maison-Carrée* (1911) 19 Nr. 52; É. Espérandieu, *Catalogue des Musées Archéologique de Nîmes* (1920) 11f. Nr. 11,1 mit Abb.; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 46; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur I. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; CAG Nîmes (1996) 314 Nr. 233

K14 Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr.: MA 571

Größe: H. inklv. Büste 42,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Stammt aus der Villa Borghese.

Erhaltungszustand: Die modern ergänzte Büste ist heutzutage entfernt worden. Die herabfallenden Haarsträhnen fehlen. Nase und linke Augenbraue sind bestoßen.

Literatur: W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (1869) 198 Nr. 167; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 236 Nr. 68; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 56; J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre* (1963) 85; B.

Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; Bridgeman Nr. TRK1201098

K15 Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr.: MA 2654

Größe: H. inkl. Büste 44,0 cm; H. des Kopfes 16,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Teil der Oberlippe und der Hals mit Büste. Die Ohren sind beschädigt.

Literatur: W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (1869) 198 Nr. 166; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 57; J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre* (1963) 73 (?); B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; Alinari Nr. 22752

K16 Potsdam, Schloss Sanssouci

Inv. Nr.: SPSG, Skulpt. Slg. 332

Größe: H. inkl. Büste 80,0 cm; H. des antiken Kopfes 23,5 cm

Material: Weißer feinkristalliner Marmor

Herkunft: Der Kopf stammt aus der Sammlung der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Nach ihrem Tode vermachte sie die gesamte Kollektion ihrem Bruder, dem König von Preussen Friederich II. Seit 1770 befand das Stück sich in dem Antikentempel in dem Sanssouci Park in Potsdam, wurde zwischen 1810 und 1816 in dem Marmorpalais aufgestellt, um dann nachher wieder zu dem Tempel zurückzukehren. Nach zwei jährigen Restaurationsarbeiten befindet sich der Kopf auf seinem heutigen Standort in der Bildergalerie.

Erhaltungszustand: Neu ist die Büste, die mit dem Hinterkopf und den meisten Haarsträhnen an der linken Seite aus einem Stück gearbeitet ist. Ebenfalls ergänzt sind der Oberkopf mit Haarschleife, ein kleines Haarfragment an der rechten Seite, die

Nase und Mittelstück des Mundes. Das Loch auf der rechten Wange ist aufgefüllt worden. Das antike Kopffragment ist stark geputzt und teilweise überarbeitet. Die moderne Bearbeitung der antiken Oberfläche hat zur Folge, dass die Haarsträhnen stärker gerundet wurden und ihre Binnengliederung nur noch sporadisch erkannt werden kann. Ein nachträglicher Eingriff lässt sich ebenfalls an den abgeflachten Augenbrauen beobachten, sowie an der platteren Ausführung der rechten Wange. Schließlich ist die Angabe der Pupille und Iris modern.

Literatur: E. Henschel-Simon, *Die Gemälde und Skulpturen in der Bildergalerie von Sanssouci* (1930) 48 Nr. 6?; G. Weber, *Die Antikensammlung der Wilhelmine von Bayreuth* (1996) 85 Nr. 17?; S. Hüneke (Hrsg.), *Antiken 1* (2009) 334-337 Nr. 208 mit Abb. (D. Kreikenbom)

K17 Rom, Kunsthandel

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Unbekannt

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 88

K18 Rom, Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti

Inv. Nr.: 1208

Größe: H. inkl. Büste 58,0 cm; H. des Kopfes 29,0 cm

Material: Grobkörniger Marmor

Herkunft: Im Jahre 1805 bei den Diokletiansthermen in Rom gefunden.

Erhaltungszustand: Neu sind die Nase, die Unterlippe, der untere Teil des Halses mit Büste und Fuß. Haarschleife, Rand des rechten Ohres und die herabfallenden Haarsträhnen sind abgebrochen.

Literatur: G.-A. Guattani, *Monumenti antichi inediti* (1805) 93ff. Taf. 16; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 236 Nr. 67;

W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I,4* (1903) 649f. Nr. 513A Taf. 69; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 60; C. Gasparri, *RIA* 3, Ser. 6/7, 1983/84, 141ff. Abb. 10; B. Andreae (Hrsg.), *Museo Chiaramonti 2* (1995) Taf. 767; D-DAI-ROM-43.122; 43.123

K19 Rom, Museo Nazionale Romano, Ministero degli Esteri, Farnesina

Inv. Nr.: 8651

Größe: H. inkl. Büste 68,0 cm; Gesichtslänge 17,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Der Kopf ist seit 1902 im Besitz des Museums und wurde im Jahre 1920 zu seinem heutigen Standort transportiert. Fundort des Kopfes ist aber unbekannt.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, der größte Teil der Haarschleife mit einem Stück des Schädels, Oberlippe, Kinn und Büste. Der Nackenknoten und ein Teil der herabfallenden Haarsträhnen an der linken Seite sind abgebrochen. Einige Bestoßungen und Beschädigungen befinden sich im Gesicht.

Literatur: Capranesi, *Sculture antiche* (1842) 25 Nr. 25; T. Schreiber, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi* (1880) 109f. Nr. 89; C. L. Visconti, *Museo Ludovisi* (1891) Nr. 81; A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I,6* (1986) 7 Nr. I,5 mit Abb. (B. Palma); Bridgeman Nr. SBL3042674

K20 Rom, Museo Torlonia

Inv. Nr.: 26

Größe: H. 2,05 m

Material: Pentelischer Marmor

Herkunft: Stammt aus der Galleria Giustiniani.

Erhaltungszustand: Die Statue ist ergänzt, die genauen Angaben sind mir aber nicht bekannt. Der Körper gehört zu einem anderen statuarischen Aphroditetypus.

Literatur: P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia* (1883) 13 Nr. 26; C. L. Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia* (1885) 17 Nr. 26 Taf. 7; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 76; D-DAI-ROM-78.574

K21 Rom, Villa Albani

Inv. Nr.: 733

Größe: H. des Kopfes 32,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt am Kopf sind die Nase, die Lippen, der Nackenknoten, die linke Hälfte der Haarschleife und ein Zwischenstück am unteren Teil des Halses. Kleine Bestoßungen befinden sich in der Frisur und im Gesicht, besonders bei den Augenbrauen. Der Körper, eine Nachbildung des statuarischen Aphroditetypus von Capua, ist nicht zugehörig.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 151 Nr. 2; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 80; W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4*⁴(1972) 313f. Nr. 3338 (P. Zanker); P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani 4* (1994) 165 Nr. 447 Taf. 92-99

Datierung: Frühantoninisch (S. 85f.)

K22 Starnberg, Würmgaumuseum

Inv. Nr.: A 90

Größe: H. 14,0 cm; B. 13,5 cm; T. 13,5 cm

Material: Marmor

Herkunft: Der Antiquar Stern schenkte das Fragment vor 1913 dem Museum. Laut seiner Angaben soll es zwischen Gauting und Mühlthal gefunden worden sein.

Erhaltungszustand: Nur ein Teil des linken Oberkopfes und Gesichtes ist erhalten geblieben.

Literatur: CSIR Deutschland I 1 125 Nr. 541 Taf. 158; H. Gabelmann, *Gnomon* 48, 1976, 598 Nr. 541

Torsos

T1 Algier, Musée National des Antiquités

Inv. Nr.: 5

Größe: H. 0,96 m

Material: Grobkristalliner grauweißer Marmor

Herkunft: Wurde im Jahre 1846 in den Westthermen der Stadt Iol-Caesarea, heute bekannt unter dem Namen Cherchell, ausgegraben am Rande des Frigidarium.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, ein Teil der linken Brust, die beiden Arme ab Ansatz und die Unterschenkel mit den Knien. Der Torso ist an den Brüsten bestoßen. An der Seite des linken Oberschenkels befindet sich eine große Beschädigung. Eine kleinere, runde Beschädigung ist unterhalb der Brüste zu sehen, die einst dazu diente den rechten Vorderarm mit dem Körper zu verbinden. Weiterhin sind einige Puntelli der Finger am rechten Oberschenkel erhalten.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 235 Nr. 63; G. Doublet, *Musée d'Algér* (1890) 34f. 74 Taf. 7; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 1; M. Leglay, *La Sculpture Antique du Musée Stéphane Gsell* (1957) 21ff. mit Abb.; J. Lassus, *Les Dieux de Rome au Musée Stéphane Gsell* (1960) 4f. Abb. 1; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 127 Nr. 525 Taf. 50; C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae I* (1993) 20f. Nr. 4 Taf. 7. 8b. 9

Datierung: Hadrianisch(-frühantoninisch) (S. 97)

T2 Berlin, Staatliche Museen

Inv. Nr.: Sk 29

Größe: H. inkl. Ergänzungen 1,91 m; H. des antiken Torsos 1,10 m; B. 0,38 m

Material: Großkristalliner, gelblicher Marmor

Herkunft: In den Jahren 1841/42 durch Gustav Friedrich von Waagen aus der Sammlung von Marchesa Galli erworben.

Erhaltungszustand: Neu sind Kopf mit Hals und die am Rücken herabfallenden Haarsträhnen, rechter Arm, linker Unterarm ab Ellbogen, die Unterschenkel unterhalb des Knies, Füße, Stütze und Plinthe. Für ihre frühere Aufstellung in Italien wurden Dübellöcher an der Rückseite der Oberschenkel angebracht, sowie eine Bohrung zwischen den Beinen und ein Stiftloch, das sich oberhalb der Scham befindet für die Anbringung eines Feigenblattes. Diese Beschädigungen hat man in späterer Zeit geschlossen. Mehrere Risse durchziehen den Körper.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 228 Nr. 12; A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen* (1891) 17 Nr. 29; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3 (1951) 62 Nr. 2; W.-D. Heilmeyer, in: P.-K. Schuster – C. I. Steingräber (Hrsg.), *Museumsinsel Berlin* (2004) Nr. 7 Abb. Taf. 7 (H. Heres); A. Fendt, *Archäologie und Restaurierung* 2 (2012) 348-350 Nr. 81 Taf. 115,1-5

Datierung: Hadrianisch (S. 61)

T3 Boston, Museum of Fine Arts

Inv. Nr.: 99.350

Größe: H. 1,125 m; B. 0,433 m; T. 0,302 m

Material: Weißer, feinkristalliner Marmor

Herkunft: Wurde in den Ruinen der antiken Stadt Gabii gefunden. Im Jahre 1845 stand der Torso im Palazzo Valentini. Nachdem er durch Edward Perry Warren erworben worden war hat er das Stück 1899 an das Museum in Boston verkauft.

Erhaltungszustand: Kopf mit Hals, der ganze rechte Arm mit Schulter, der linke Arm ab der Mitte des Oberarmes, das rechte Bein von der Mitte des Oberschenkels an, das linke Bein unterhalb des Knies und der größte Teil der Stütze fehlen. Der Torso war früher mit einem, ebenfalls im gleichen Museum befindlichen, antiken Kopf (Kat. K2) vereint worden. Alle Ergänzungen sind heutzutage abgenommen, ebenfalls der Kopf, dessen Zusammengehörigkeit nicht

gesichert war. Die Löcher, die durch die modernen Partien in dem Torso herausgearbeitet werden mussten, sind nachher mit Pflaster gefüllt worden, sowie kleine Beschädigungen am Leib.

Literatur: E. Z. Platner – C. K. J. von Bunsen, *Beschreibung der Stadt Rom* 3,3 (1842) 155f.; K. B. Stark, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, 1860, 59; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 24; E. Robinson, *MFA Annual Report*, 1899, 28-30; L. D. Caskey (Hrsg.), *Catalogue of Greek and Roman Sculpture* (1925) 156f. Nr. 79. 80 mit Abb.; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 4; M. B. Comstock – C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone* (1976) Nr. 166 mit Abb.; Museum of Fine Arts Online Collection: <<http://www.mfa.org/collections/object/aphrodite-capitoline-type-151166>> (22.11.2017)

Datierung: (Spät)hadrianisch (S. 68f.)

T4 Boston, Museum of Fine Arts

Inv. Nr.: 23.28

Größe: Unbekannt

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Die genauen Angaben der Ergänzungen sind mir nicht bekannt. Vermutlich neu sind der Kopf mit einem Teil des Halses, die rechte Hand, der linke Vorderarm mit Hand, der linke Unterschenkel mit Knie und Fuß, der rechte Unterschenkel mit Fuß und der größte Teil der Stütze. Die herabfallenden Haarsträhnen und die Schwanzflosse des Delphins sind wohl antik. Vielleicht ergänzt sind der rechte Unterarm und die Hälfte des rechten Oberschenkels mit Knie.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 61 Nr. 6?; Arachne Nr. 2862: <[http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt_item&v](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&v)

[iew\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=5&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active_tab\]=overview&search\[constraints\]=boston%20aphrodite>](#)
(16.12.2017)

T5 Bukarest, Muzeul National de Antichitati

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 0,68 m

Material: Marmor

Herkunft: Wurde in der antiken römischen Stadt Tomis gefunden, heute wohl bekannt unter dem Namen Constanta (Rumänien).

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, die beiden Arme und die Beine ab der Mitte des Oberschenkels. Arme und Beine waren gesondert gearbeitet und nachträglich angesetzt worden. Eine große Beschädigung befindet sich an der linken Hüfte. Die Oberfläche des Torsos ist korrodiert. Zwei Verbindungsstege sind am Körper belassen worden, die aber heutzutage zum größten Teil abgebrochen sind: eines unterhalb der Brüste, zur Unterstützung des rechten Vorderarmes und eines an der Seite des linken Oberschenkel, der das Beiwerk mit der Statue verband. Kontaktpunkte der Finger der linken Hand sind am rechten Oberschenkel erhalten.

Literatur: G. Bordenache (Hrsg.), *Sculture Greche e Romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest I* (1969) 25 Nr. 26 Taf. 25; G. Bordenache, *Römer in Rumänien* (1969) 197 Nr. F 24 Taf. 56

T6 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Inv. Nr.: Hm 289

Größe: H. 0,99 m; B. 0,50 m; T. 0,425 m

Material: Parischer Marmor

Herkunft: Im Jahre 1728 aus der Sammlung von Flavio Chigi in Rom erworben.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, der linke Unterarm mit Ellbogen und Hand, die Finger der

rechten Hand, die rechte Brustwarze und die beiden Beine ab der Mitte des Oberschenkels. Ergänzt in Marmor ist ein großer Flecken an der rechten Hüfte. Der rechte Arm war zwei Mal gebrochen. Zwei Kontaktpunkte der Finger der rechten Hand sind an der linken Brust und zwei der Finger der linken Hand am rechten Oberschenkel erhalten. Eine Reinigung der Vorderseite des Torsos dürfte unternommen worden sein, eine Sinterkruste am Rücken wurde aber belassen. Der Torso war vollständig ergänzt, die modernen Anfügungen wurden aber in 1893 abgenommen.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 228 Nr. 10; H. Hettner, *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden* ⁴(1881) 87 Nr. 116; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 18; B. Cacciotti, *La collezione di antichità del Cardinale Flavio Chigi* (2004) 37. 73 Nr. 74; 85 Tabelle II Nr. 119; K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2,1* (2011) 256f. Nr. 34 Abb. 34,1-5 (D. Boschung); Staatliche Kunstsammlungen Dresden Online Collection: <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166394>> (22.11.2017)

Datierung: Frühe Kaiserzeit (S. 32f.)

T7 Istanbul, Arkeoloji Müzeleri

Inv. Nr.: 1997

Größe: H. 1,07 m

Material: Marmor

Herkunft: Wurde am 29. Mai 1906 in einer Nische des Frigidariums der Faustinathermen in Milet gefunden.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die rechte Hand mit der Hälfte des Unterarmes, der linke Unterarm mit Hand, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels, das linke Bein ab oberhalb des Knies und der größte Teil der Stütze. Ein kleines Stück von der linken Schulter ist abgebrochen. Die beiden Arme waren zwei Mal gebrochen. Brüste und

Scham sind stark bestoßen. Ein quadratischer Verbindungssteg unterhalb der Brüste diente als Befestigung für den rechten Unterarm. Ein kleinerer Steg hat sich am linken Oberarm erhalten, der zur Auflage der Finger der rechten Hand belassen worden war. Puntelli der Fingerspitze der linken Hand sind am rechten Oberschenkel zu sehen.

Literatur: G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I* (1912) 331f. Nr. 125; A. von Gerkan – F. Krischen, *Thermen und Palaestren, Milet I,9* (1928) 122f. Nr. 17 Taf. 36r; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 11/12; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 94 Nr. 212 Taf. 30; A. Pasinli, *Istanbul Archäologisches Museum* ²(Istanbul 2009) 52 mit Abb.; Bridgeman Nr. DGA922867

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 98f.)

T8 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

Inv. Nr.: I.N. 3160

Größe: H. 0,92 m

Material: Weißer Marmor

Herkunft: Die Glyptothek hat den Torso in 1954 von den Kunsthändlern Spink and Son in London gekauft.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, die beiden Arme, die Beine ab der Mitte des Oberschenkels und der größte Teil der Stütze. Kleine Beschädigungen befinden sich am linken Oberschenkel, an den Glutäen und am Rücken. Die Beschädigungen an dem unteren Ende der Beine und Arme sind in moderner Zeit ziseliert worden. Ein kleiner Kontaktpunkt einer der Finger ist an der linken Brust erhalten geblieben.

Literatur: M. Moltesen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Catalogue, Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome 2* (2002) 66 Nr. 9 Abb. S. 67-69; Bridgeman Nr. TRK2922196

T9 Kyrene, Museum of Antiquities

Inv. Nr.: 14.295

Größe: H. 0,73 m

Material: Pentelischer Marmor

Herkunft: Gefunden in Kyrene.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, der rechte Arm, der linke Arm mit Schulter, die linke Brust mit Teilen der umliegenden Hautpartie und die Beine. Stark beschädigt ist die rechte Brust. Eine kleinere Beschädigung befindet sich an der linken Hüfte.

Literatur: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) 97 Nr. 248 Taf. 127

T10 Leiden, Rijksmuseum van Oudheden

Inv. Nr.: Pb 96

Größe: H. 0,60 m

Material: Weißer grobkörniger Marmor

Herkunft: Der Torso ist zum ersten Mal in der Sammlung Vendramin in Venedig belegt. Er war folglich ein Teil der Sammlungen Reynst, Six und Papenbroek in Amsterdam.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, der rechte Arm ab der Mitte des Oberarmes, der linke Unterarm und die Beine ab der Mitte des Oberschenkels. War früher vollständig ergänzt.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 235 Nr. 62; J. P. J. Brants, *Beschrijving van de Klassieke Verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden I* (1927) 4 Nr. 9 Taf. 6 Nr. 9. 9a; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 29; *Klass. Kunst uit Particulier Bezit* (1975) Nr. 24 Abb. 3-5; F. L. Bastet, *Beeld en Reliëf* (1979) 38 Nr. 28; A.-M. S. Logan, *The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan Reynst* (1979) 177 nr. 3; F. L. Bastet – H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum* (1982) 26 Nr. 53 Taf. 16

T11 Liverpool, World Museum (ehemalig Ince Blundell Hall)

Inv. Nr.: 1959.148.0063

Größe: 0,49 m

Material: Parischer Marmor

Herkunft: Gefunden in der Nähe des Pantheons in Rom. Das Torsofragment befand sich nachher in verschiedenen Sammlungen: Baron Stosch, Bessborough, Roehampton und Ince Blundell Hall.

Erhaltungszustand: Es fehlen Oberkörper oberhalb des Nabels, die beiden Beine ab der Mitte des Oberschenkels und die Stütze. Eine große Beschädigung befindet sich an der linken Hüfte und zwei kleinere am rechten Oberschenkel. Verbindungsstege an der Seite des linken Oberschenkels, die einst die Stütze mit der Statue verbunden, sind noch zum Teil erhalten geblieben.

Literatur: A. Michaelis, *Ancient Marbles* (1882) 356 Nr. 63; B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) 30 Nr. 63 Taf. 24; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 23; Bridgeman Nr. WGL908457

T12 Mailand, Civico Museo Archeologico

Inv. Nr.: A 1181

Größe: H. 0,965 m

Material: Marmor

Herkunft: Wurde in 1905 zwischen der Via S. Dalmazio und Via S. Margherita in Mailand gefunden.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die Arme, das rechte Bein ab der Mitte des Oberschenkels und der linke Unterschenkel mit Knie und Fuß. Kleine Bestoßungen befinden sich an den Brüsten und Oberschenkeln. Größere Beschädigungen an der linken Hüfte und an den Brüsten. Der Torso scheint in der Mitte gebrochen gewesen zu sein. Zwei Auflegepunkte der Finger sind an der linken Brust und vier am rechten Oberschenkel erhalten. Oberhalb des Nabels sind die Reste eines quadratischen Verbindungssteiges zu sehen, der den rechten Unterarm unterstützte. Bei dem Torso wurden ebenfalls die Reste eines kleinen Eros gefunden, der als Stütze für die nackte Figur gedient hatte. An der geflügelten Gestalt fehlen Kopf mit Hals, der linke Arm, der rechte Arm mit

Schulter, ein Teil der linken Flügel und die Unterschenkel mit Knien und Füßen. Sie ist vor allem im unteren Bauchbereich und an den Beinen beschädigt. Die Politur dürfte antik sein.

Literatur: Ricci, *Rivista Arch. Lombarda I-II*, 81 Abb. 7-10; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 37; E. Camporini. *CSIR Italia. Regio 11, Mediolanum – Comum I* (1979) Nr. 5; D-DAI-ROM-75.882; Bridgeman Nr. DGA917615

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 81)

T13 Mantua, Palazzo Ducale

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 0,80 m

Material: Parischer Marmor

Herkunft: In der Umgebung von Mantua gefunden

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, die Arme mit Schultern und die Beine. Die Oberfläche des Torsos hat ziemlich gelitten und ist vor allem bei den Brüsten bestoßen.

Literatur: G. Labus, *Museo della Reale Accademia di Mantova* 3,3 (1837) 257 Taf. 45; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 234 Nr. 54; H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien* 4 (1880) 379 Nr. 871; A. Levi, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova* (1931) 46 Nr. 76 Taf. 50; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 35; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur I. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90

T14 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6283

Größe: H. 1,93 m

Material: Weißer (Parischer?) Marmor

Herkunft: Stammt aus der Farnesischen Sammlung. Der Torso wurde in dem Palazzo Farnese auf dem Campo dei Fiori in Rom aufbewahrt, bis er am Ende des 18. Jhs. nach Neapel überbracht worden war und dort in dem Nuovo Museo dei Vecchi

Studi und im Real Museo Borbonico aufgestellt wurde bevor er dem heutigen archäologischen Museum überreicht wurde.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf mit Hals (Ende der Haarsträhnen am Rücken wohl antik), die rechte Hand mit Handgelenk, der linke Unterarm mit Hand, die Beine ab oberhalb der Mitte des Oberschenkels, die Plinthe und die Stütze.

Literatur: E. Gerhard – T. S. Panofka, *Neapels antike Bildwerke* (1828) Nr. 289; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 227 Nr. 6; A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (1908) 104 Nr. 312; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 41; R. Cantilena, *Le collezioni di Museo Nazionale di Napoli 1,2* (1989) 108 Nr. 65; C. Capaldi, - S. Pafumi – C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese I* (2009) 78f. Nr. 33 Taf. 31,1-5 (S. Pafumi)

Datierung: Späthadrianisch-frühantoninisch (S. 79)

T15 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,00 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die Arme und die Beine ab der Mitte des Oberschenkels. Der Torso ist an den Oberschenkeln, an der Scham, im Bauchbereich und an den Brüsten bestoßen. Auflegepunkte der Finger sind am Leib erhalten.

Literatur: P. Arndt – W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen* 3 (1897) 33 Nr. 767 (W. Amelung); B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 24

T16 Oxford, Ashmolean Museum

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: 0,53 m

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Kopf mit Hals, der rechte Arm, die linke Hand mit einem Teil des Unterarmes, und die Unterschenkel mit den Knien und Füßen fehlen.

Literatur: R. Chandler, *Marmora Oxoniensia* (1763) Taf. 33; A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 554 Nr. 49; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 51

T17 Oxford, Ashmolean Museum

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,34 m

Material: Marmor

Herkunft: Aus der Sammlung Arundel erworben.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf mit Hals, der rechte Arm, der linke Vorderarm, die Unterschenkel mit Füßen und der Delphin.

Literatur: R. Chandler, *Marmora Oxoniensia* (1763) 176B Taf. 4; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 232 Nr. 42; A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 547 Nr. 25; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 50; C. Giometti, *The Sculpture Journal* 3, 1999.

T18 Raleigh, North Carolina, Museum of Art

Inv. Nr.: G.64.34.1

Größe: H. 0,902 m; B. 0,349 m; T. 0,229 m

Material: Weißer, Parischer Marmor

Herkunft: Der Torso wurde dem Museum von der North Carolina State Art Society geschenkt.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die beiden Arme und die Beine unterhalb des Knies. Zwei Bruchlinien verlaufen durch das rechte Knie und oberhalb dieses Gelenkes. Eine größere Beschädigung befindet sich an der rechten Seite, wo ein kleines Fragment der Hüfte herausgebrochen ist. An der Schampartie und ein wenig vom Nabel entfernt sind kleine Bestoßungen zu sehen. Mehrere Risse durchziehen den gesamten Torso.

Literatur: C. W. Stanford, *NCMA Bulletin* 11, 1971, 6 Abb. S. 32; C. C. Vermeule, *Greek and Roman Sculpture in America* (1981) 173 Nr. 140 mit Abb.; A. Stewart, *Antichthon* 44, 2010, 26 Nr. 4; North Carolina Museum of Art Online Collection: <http://ncartmuseum.org/art/detail/torso_of_aphrodite> (23.11.2017)

Datierung: Späthellenistisch (S. 30f.)

T19 Rom, Musei Vaticani, Magazin

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,12 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit einem Teil des Halses, die beiden Arme und die Beine ab dem Knie. Eine Beschädigung ist an der linken Hüfte erhalten. Vier runde Löcher am Körper dienten zur Unterstützung der Arme und befinden sich unterhalb der rechten Brust, am linken Oberschenkel und in der unteren Hälfte der Scham. Eine quadratische Stelle unter den beiden Brüsten war ebenfalls als Stütze des rechten Armes gedacht. Kontaktstellen der Finger an der linken Brust sind noch vorhanden. Die Oberfläche ist korrodiert, besonders im Bereich der Beine und an der linken Schulter und Brust.

Literatur: G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1936/37) 122 Nr. 261 Taf. 54; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 63

Datierung: Trajanisch (S. 46)

T20 Rom, Musei Vaticani, Magazin

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 1,025 m

Material: Basalt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, die Arme und die Unterschenkel mit den Knien und Füßen. Der Torso war oberhalb des Nabels gebrochen. Er ist am

Rücken, an der linken Hüfte, an der linken Brust und an beiden Oberschenkeln beschädigt. Eine abgebrochene Stütze unterhalb der rechten Brust verband den rechten Unterarm mit dem Körper. Puntelli der Finger sind an der linken Brust und am rechten Oberschenkel erhalten.

Literatur: G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1936/37) 122 Nr. 262 Taf. 54; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 64

T21 Rom, Musei Vaticani, Magazin

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 0,38 m

Material: Schwarzer Granit mit roten Fleckchen

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Kopf mit Hals, der rechte Arm mit dem größten Teil der Schulter, der linke Arm und der Unterkörper ab oberhalb des Nabels fehlen. Eine kleine Beschädigung befindet sich an der linken Brust. Sichtbar ist ein Auflegepunkt einer der Finger der rechten Hand an der linken Brust. Die antike Politur hat sich vor allem an der rechten Seite des Stückes erhalten. Eine Stütze für den rechten Arm ist unterhalb der rechten Brust belassen worden.

Literatur: G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1936/37) 123 Nr. 263 Taf. 54; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 65

T22 Rom, Palazzo Torlonia

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. inkl. Ergänzungen 1,83 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind der Kopf, die Vorderarme, der rechte Unterschenkel mit Fuß, der linke Unterschenkel mit Knie und Fuß und der Baumstamm.

Literatur: Clarac IV (1836/37) Taf. 622 Nr. 1383C; K. B. Stark, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 12, 1860, 59; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 234 Nr. 52; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 79

T23 Sevilla, Museo Arquelógico de Sevilla

Inv. Nr.: G 21

Größe: H. 0,43 m

Material: Marmor

Herkunft: Der Torso wurde im Jahre 1883 in Santiponce, der antiken Stadt Italica, gefunden.

Erhaltungszustand: Fragmentiert. Der genaue Erhaltungszustand ist mir unbekannt.

Literatur: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 32

T24 Turin, Museo Archeologico

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind der Kopf, die linke Hand, der rechte Vorderarm, die Unterbeine und der Delphin.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 30; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 97

T25 Tripolis, Archäologisches Museum

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 0,85 m

Material: Lunensischer Marmor

Herkunft: Der Torso wurde in 1924/25 in den hadrianischen Thermen von Leptis Magna entdeckt.

Erhaltungszustand: Kopf mit Hals, die Arme und die beiden Beine fehlen.

Literatur: R. Bartoccini, *Le Terme di Leptis* (1929) 107 Abb. 101; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 28; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung*

der kaiserzeitlichen Thermenanlagen (1981) 105 Nr. 307 Taf. 39

T26 Wörlitz, Schloss Wörlitz

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. inkl. Ergänzungen 1,30 m

Material: Marmor

Herkunft: Wurde im Jahre 1796 bei dem Kunsthändler Jenkins gekauft.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf mit einem Teil des Halses, die Arme mit Schultern, die Unterschenkel mit Füßen, Stütze und Plinthe. Vermutlich dürfen sogar die ganzen Beine mit einem Teil des Gesäßes und ein großer Flicker am Rücken neu sein. Die Enden der herabfallenden Haarsträhnen sind wohl antik.

Literatur: E. Paul, *Wörlitzer Antiken* (1965) 23 Nr. 9

Umbildungen/Varianten

U1 Berlin, Staatliche Museen

Inv. Nr.: Sk 32

Größe: H. inkl. Plinthe 1,405 m; H. ohne Plinthe 1,325 m; B. 47,0 cm; T. 36,0 cm

Material: Weißer, feinkristalliner Marmor

Herkunft: Im Jahre 1742 von Friedrich II. aus der Sammlung Polignac in Paris erworben.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind der Kopf mit Hals, der linke Arm mit Schulter, der ganze rechte Arm, der rechte Unterschenkel mit Fuß, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels, Flicker am linken Oberschenkel und die Plinthe. Neu an der Stütze sind die Nase- und Mundpartie, die Arme, Flügel und die ganzen Beine des Eros mit dem unteren Teil des Baumstammes. Die Oberfläche der Figuren ist überschliffen und stark gereinigt. Der Sinter an der Hinterseite der Stütze ist aber belassen worden.

Literatur: E. Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke I* (1836) 98 Nr. 160; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 234 Nr. 51; A. Conze, Beschreibung der antiken Skulpturen (1891) 18 Nr. 32; B. M. Felletti

Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 3; A. Dostert, *Journal des Savants*, 2001, 111 Abb. 3; S. Hüneke (Hrsg.), *Antiken I* (2009) 181f. mit Abb. (A. Dostert)

U2 Jerusalem, Rockefeller Archaeological Museum

Inv. Nr.: 1943-333

Größe: H. 0,665 m

Material: Marmor

Herkunft: Die in zwei Teilen gefundene Statue wurde in den Jahren 1941 und 1942 in En Kerem ausgegraben, eine antike Stadt innerhalb der Stadtgrenzen von Jerusalem. Der rechte Unterschenkel wurde in den Fundamenten einer Kirche entdeckt.

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf mit Hals, der rechte Arm ab Armansatz, die linke Hand mit Handgelenk, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels und ein Teil des rechten Unterschenkels mit Fuß. Gebrochen war der rechte Unterschenkel. Bestoßen sind Scham und rechte Brust. Drei kleine Beschädigungen befinden sich am Bauch. Reste der rechten Hand sind noch an der linken Brust und am linken Oberarm, sowie Kontaktpunkte der Finger der linken Hand am rechten Oberschenkel erhalten. Ein abgebrochener Verbindungssteg am linken Oberschenkel verband wahrscheinlich das heute verloren gegangene Beiwerk mit der Statue.

Literatur: S. J. Saller, *Discoveries at St. John's, Ein Karim 1941-1942* (1946) 108-115 Taf. 30; Bridgeman Nr. TRK2645373; Rockefeller Archaeological Museum Online Collection: <http://www.antiquities.org.il/t/item_en.aspx?CurrentPageKey=1&q=1943-333> (03.07.2017)

U3 Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6296

Größe: H. 1,32 m

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue war in der Villa Madama in Rom aufgestellt, in der die Sammlung von Margarete von Österreich

untergebracht war. Nach ihrem Tod wurde die Villa Besitz der Familie Farnese. Wie viele andere Farnesische Skulpturen wurden auch Statuen aus diesem Gebäude am Ende des 18. Jhs. nach Neapel transportiert.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, die rechte Hand (Daumen aber antik), drei Finger der linken Hand, die Beine ab dem Knie, der Unterkörper des kleinen Eros, die Plinthe mit Felsen und der Kopf des Delphins mit Tintenfisch. Ebenfalls modern ist die eiserne Stange, die die Scham mit der linken Hand verbindet. Bei der Aphrodite fehlt der kleine Finger der linken Hand, die auch einst restauriert war, ebenfalls sind der untere Teil des linken Flügels, der linke Arm ab der Mitte des Oberarmes und der rechte Arm ab Ellbogen des Eros nicht mehr vorhanden. Die Oberfläche der Statue ist stark korrodiert und verwittert. Kleine Bestoßungen befinden sich an der rechten Wange und am Kinn. Farbreste haben sich in den Haaren und Augen erhalten.

Literatur: K. B. Stark, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig* 12, 1860, 59; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 26; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 43; F. Muthmann, *Statuenstützen* (1951) 99 Anm. 73; R. Cantilena, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* 1,2 (1989) 172 Nr. 121; F. Rausa, *Xenia Antiqua* 10, 2001, 196 Nr. 22 Abb. 25; C. Capaldi, - S. Pafumi – C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese* 3 (2010) 155f. Nr. 59 Taf. 50,1-4 (S. Pafumi)

U4 Rom, Galleria Borghese

Inv. Nr.: CVIII

Größe: H. ohne Plinthe 1,31 m

Material: Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Ergänzt sind der Kopf, die Unterschenkel mit Knie und der größte Teil der Stütze. Die Enden der

Schulterlocken sind aber wohl antik, sowie ein Teil des delphinreitenden Eros.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 23; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 74; R. Calza, *Galleria Borghese* (1957) 10 Nr. 52. 53; S. Staccioli – P. Moreno, *Le collezioni della Galleria Borghese* (1981) 101 Abb. S. 87 (P. Moreno); K. Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese* (1995) 253 Nr. 183; P. Moreno, *Le sculture antiche nella Stanza di Apollo e Dafne*, in: K. Herrmann Fiore (Hrsg.), *Apollo e Dafne del Bernini* (1997) 54 Abb. 24. 25; P. Moreno (Hrsg.), *Galleria Borghese* (2000) 108 Nr. 4; P. Moreno – A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese* (2003) 189 Nr. 168 mit Abb. Taf. 16

U5 Rom, Musei Vaticani, Magazin

Inv. Nr.: 2952

Größe: H. mit Plinthe 1,17 m; H. ohne Plinthe 1,105 m

Material: Marmor

Herkunft: Gefunden in 1805 in Rom in der Vigna Moroni im sog. Grab der Manilier.

Erhaltungszustand: Neu sind der Rand des Stirntoupets, ein Teil der auf der linken Schulter liegenden Schulterlocke, eine Haarlocke hinter dem rechten Ohr, die Nase, der rechte Unterarm mit Ellbogen und der größte Teil der linken Brust. Der Kopf ist aufgesetzt. Die linke Hand war gebrochen, ist aber antik. Die Hinterseite der Plinthe ist aus Gips ergänzt.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 229 Nr. 19; G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1936/37) 125 Nr. 267 Taf. 56; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 62; H. Wrede, *RM* 78, 1971, 144. 158 A I 2 Taf. 86,2; 87,2; H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 76. 308 Nr. 293; LIMC VIII (1997) 205 Nr. 126 Taf. 141 s. v. Venus (E. Schmidt); P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken*

Bildhauerkunst 4 (2010) 166f. 196 Abb. 258a-c (F. Sinn)

U6 Rom, Museo Nazionale Romano

Inv. Nr.: 125

Größe: H. mit Plinthe 1,43 m; H. ohne Plinthe 1,37 m

Material: Weißer grobkörniger Marmor

Herkunft: Gefunden in Rom, beim Tiber in der Höhe von il Ponte di Ripetta.

Erhaltungszustand: Es fehlen der rechte Arm ab der Mitte des Oberarmes und der linke Unterarm mit Ellbogen. Puntelli der Finger der linken Hand sind am rechten Oberschenkel erhalten und eine rechteckige Stütze am linken Oberarm diente zum Auflegen einiger Finger der rechten Hand. Die ovale beschädigte Stelle unterhalb der Brüste verband einst den rechten Unterarm mit dem Körper. Abgebrochen sind Teile des Diadems und der herabfallenden Haarsträhnen. Der Kopf ist aufgesetzt. Rote Farbreste haben sich in den Haaren, an der Hydria und am Gewand erhalten.

Literatur: R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano* (1932) Nr. 317; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 68; A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture 1,2* (1981) 320f. Nr. 28 mit Abb. (E. Paribeni); D-DAI-ROM-66.1162; 76.796; Bridgeman Nr. DGA2569780; DGA2569781

U7 Rom, Museo Nazionale Romano

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. 0,72 m

Material: Weißer, feinkörniger Marmor

Herkunft: Unbekannt

Erhaltungszustand: Es fehlen Kopf, der rechte Arm, der größte Teil der rechten Hand, der kleine Finger der linken Hand und die Beine. Die Oberschenkel weisen mehrere kleine Beschädigungen auf.

Literatur: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture 1,7,2* (1984) 353 Nr. XI 9 mit Abb. (E. Filieri)

U8 Tripolis, Archäologisches Museum

Inv. Nr.: 32

Größe: Unbekannt

Material: Marmor

Herkunft: Gefunden in Leptis Magna.

Erhaltungszustand: Nasenspitze, linke Hand mit Handgelenk, rechter Unterarm mit Hand und ein Teil der Stütze fehlen. Am ganzen Körper lassen sich kleine Beschädigungen nachweisen. Zwei Verbindungsstege verbanden den rechten Arm mit dem Leib. Ein Kontaktpunkt einer der Finger der rechten Hand ist an der linken Brust erhalten und eine kleine rechteckige Stütze am linken Oberarm diente zur Auflegung einiger Finger. Ebenfalls sind noch fünf Puntelli der Finger der linken Hand am rechten und linken Oberschenkel zu sehen.

Literatur: B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90; D-DAI-ROM-61.1774

U9 Vicenza, Museo Civico

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: Unbekannt

Material: Unbekannt

Herkunft: Aus der Sammlung Barbaran Capra erworben.

Erhaltungszustand: Kopf, Arme und Unterbeine sind ergänzt.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 29; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 99; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur 1. Idealplastik* (1991) Mikrofiche 90

Kontaminationen der Kapitolinischen und Mediceischen Aphrodite

1. Statue in Berlin, Staatliche Museen

Inv. Nr.: Sk 30

Größe: H. 1,37 m; B. 0,52 m; T. 0,38 m

Material: Weißer grobkristalliner Marmor

Herkunft: Die Statue war in der Villa Aldobrandini aufgestellt. C. K. J. Freiherr

von Bunsen erwarb sie im Jahre 1826 von dem Kunsthändler Giorgi.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Kopf mit Hals und die beiden Hände mit einem Teil des Unterarmes.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 238 Nr. 13; A. Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen* (1891) 17 Nr. 30; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 61 Nr. 5; D. Grassinger (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter* (2008) 182 f. mit Abb. (D. Grassinger)

2. Statue in Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Inv. Nr.: 6291

Größe: H. 1,96 m

Material: Weißer Marmor

Herkunft: Die Statue stand vorher in den Farnesischen Gärten und wurde am Ende des 18. Jhs. nach Neapel überführt.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind Nase, ein Teil des Kinns, der rechte Arm, die linke Hand mit einem Teil des Unterarmes und ein Fragment am linken Knie. Die Statue war oberhalb der Knie und im oberen Teil des Delphinschwanzes gebrochen. Das Gesicht weist kleine Beschädigungen auf.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 25; A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (1911) 249 Nr. 1031; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 44; F. Rausa, *Catalogo delle sculture antiche della collezione Farnese*, in: C. Gasparri (Hrsg.) – A. Milanese, *Le Sculture Farnese* (2007) 164 Nr. 31.1; C. Capaldi, - S. Pafumi – C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculture Farnese I* (2009) 79f. Nr. 34 Taf. 32, 1-5 (S. Pafumi)

3. Statue der Aphrodite, sog. ‚Venus Barberini‘ oder ‚Venus Jenkins‘, ehemalg Ripon/Yorkshire, Newby Hall. Heutiger Aufbewahrungsort unbekannt

Inv. Nr.: Unbekannt

Größe: H. mit Plinthe 1,632 m; H. ohne Plinthe 1,545 m; H. des Kopfes 19,0 cm

Material: Marmor

Herkunft: Die Statue stammt aus dem Palazzo Barberini in Rom. Im Jahre 1762 wurde sie durch Gavin Hamilton erworben, der sie Pietro Pacili überließ. In 1764 kam die Statue in den Besitz von T. Jenkins, der sie in 1765 wieder an W. Weddell verkaufte.

Erhaltungszustand: Ergänzt sind die Nase, Teile der herabfallenden Haarsträhnen mit einem Stück des Halses an der linken Seite, rechter Arm mit Armband, ein großer Flecken an der Rückseite, rechter Unterschenkel mit Fuß, zwei Zehen des linken Fußes und ein Teil der Plinthe. Umstritten ist die Authentizität des linken Unterarmes, des linken Unterschenkels mit Knie und der Plinthe. Der Rand des rechten Ohres ist abgebrochen und die Ohrläppchen sind durchbohrt. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig. Das Gesicht wurde stark geputzt. Neu an der Stütze sind Teile der Muschel, Teile eines Apfels, ein Weinblatt und Traube. Ergänzt am oberen Putto sind Stirn, Augen und Oberkopf; am mittleren Putto Kopf und oberer Teil des rechten Flügels; an den beiden unteren Figuren der Kopf. Es fehlen am oberen Putto die Nase, der linke Arm, das rechte Bein und ein Teil des linken Flügels; am mittleren Putto der rechte Arm; beim rechten unteren Putto der rechte Arm und linker Flügel.

Literatur: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 234 Nr. 53; A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 527ff. Nr. 20; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 22; F. Muthman, *Statuenstützen* (1951) 86. 225; S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi* (1958) 67ff. 255 Nr. 9 Abb. 156. 157; H. Oehler – G. B. Waywell, *Classical Sculpture in English Country Houses* (1978) 76f. Nr. 73 Taf. 3; C. A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi* (1983) 4. 48ff. Nr. 9; Christies London, *Katalog der Auktion 6684 vom 13. Juni 2002* Nr. 112; D. Boschung, *IntJClTrad* 8, 2002, 364ff. Abb. 5; D. Boschung – H. von Hesberg, *Die antiken Skulpturen in Newby Hall* (2007) 33ff. Nr. N1 Taf. 1; 2,1-2; 3,1-5

Skulpturen die fälschlich zum Typus der Kapitolinischen Typus gerechnet werden

1. Weiblicher Kopf in Aix-les-Bains. Lit.: A. Chauvel – P. Wulleumier, *BMon* 85, 1936, 98 Taf. 2; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 69 Nr. 15 Taf. 14.

2. Statue der Aphrodite in Catania, Il Museo Civico Castello Ursino (ehemalig Museo Biscari). Lit.: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 230 Nr. 27; G. Libertini, *Il Museo Biscari* (1930) Nr. 30 Taf. 12. 13; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 7/65 Nr. 94

3. Weiblicher Kopf in Istanbul, Arkeoloji Müzeleri, Inv. 2336. Wird unterschiedlich als Muse oder Aphrodite interpretiert. Lit.: G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines I* (1912) 328 Nr. 121; A. von Gerkan – F. Krischen, *Thermen und Palaestren, Milet I,9* (1928) 103 Nr. 6 Abb. 118; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 94 Nr. 211 Taf. 30; C. Schneider, *Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen I* (1999) 12f. 24f. 29. 45. 54 Anm. 189.

4. Torso in St. Petersburg, The State Hermitage Museum Inv. GP-3547. Gehört zum statuarischen Typus der Aphrodite Medici. Lit.: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 235 Nr. 58; O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage 3* (1936) Nr. 229 Abb. 6; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 26; The State Hermitage Online Collection: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/06.+sculpture/219253>> (26.11.2017)

Statuetten

1. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 95.75. Lit.: M. Comstock – C. Vermeule,

Greek, Etruscan & Roman Bronzes (1971) 63 Nr. 64 mit Abb.; LIMC II (1984) 53 Nr. 415 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Museum of Fine Arts Online Collection: <<http://www.mfa.org/collections/object/statuette-of-capitoline-aphrodite-152704>> (21.10.2017).

2. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 00.313. Lit.: E. Loewy, *MonAnt.* 1, 1892, 965f. Taf. 1. 2; W. Fröhner, *La Collection d'antiquités du Comte Michel Tyszkiewicz* (Paris 1898) Taf. 6. 7; E. Robinson, *Ann. Rep.*, 1900, 30f.; M. Comstock – C. Vermeule, *Greek, Etruscan & Roman Bronzes* (1971) 64 Nr. 65 mit Abb.; LIMC II (1984) 25f. Nr. 414 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boston Museum of Fine Arts Online Collection: <<http://www.mfa.org/collections/object/figure-of-capitoline-aphrodite-152705>> (21.10.2017).

3. Bukarest, Muzeul National de Antichitati Inv. L 659. Lit.: G. Bordenache, *Sculture Greche e Romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest I* (1969) 26 Nr. 27 Taf. 16; LIMC VIII (1997) 205 Nr. 114 s. v. Venus (E. Schmidt).

4. Chantilly, Château de Chantilly, Musée Condé Inv. OA 852. Lit.: K. B. Stark, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 12*, 1860, 48-100 Taf. 6; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 233 Nr. 48; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine 2,1* (1897) 353,4; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 8; Joconde Catalogue (inkl. Abb.): <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETRouver&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=Venus%20pudique&NUMBER=22&GRP=0&REQ=%28%28Venus%20pudique%29%20%3aTOUT%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All> (21.10.2017).

5. Charchell, Inv. S 50. Lit.: C. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae I* (1993) 21f. Nr. 5 Taf. 10-12.
6. Delos, Archäologisches Museum Inv. A 2129. Lit.: J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 234 Anm. 4 Taf. 45; LIMC II (1984) 52 Nr. 412 Taf. 39 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
7. Frankfurt, Liebieghaus, Museum alter Plastik, Inv. 431. Lit.: F. Eckstein – H. Beck, *Antike Plastik im Liebieghaus* (1973) Nr. 50/51; P. C. Bol – H. Beck (Hrsg.), *Führer durch die Sammlungen* (1980) 246 Abb. 345. 346; P. C. Bol, *Antike Bildwerke I* (1983) 175ff. Nr. 53 Abb. 53,1. 2.
8. Istanbul, Arkeoloji Müzeleri. Lit.: J.-T. Wood, *Discoveries at Ephesus* (1877) 76; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine 2,1* (1897) 355,10; A. Maviglia, *RM* 28, 1913, 71 Nr. 14; G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines 2* (1914) 363 Nr. 620; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 13.
9. Kyrene, Museum of Antiquities Inv. 14.326. Lit.: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 97 Nr. 250 Taf. 128; A. Stewart, *Antichton* 44, 2010, 26 Nr. 7; D-DAI-ROM-58.2139.
10. Kyrene, Museum of Antiquities Inv. 14.318. Lit.: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 97 Nr. 251 Taf. 128.
11. Kyrene, Museum of Antiquities Inv. 14.322. Lit.: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 97 Nr. 252 Taf. 128.
12. Kyrene, Museum of Antiquities Inv. 14.329. Lit.: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 98 Nr. 253 Taf. 128; A. Stewart, *Antichton* 44, 2010, 26 Nr. 8; D-DAI-ROM-58.2159.
13. Kyrene, Museum of Antiquities Inv. 14.343. Lit.: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 98 Nr. 254 Taf. 129.
14. Kyrene, Museum of Antiquities Inv. 14.341. Lit.: E. Paribeni (Hrsg.), *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 98 Nr. 257 Taf. 129.
15. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. Pb 101. Lit.: J. P. J. Brants, *Beschrijving van de Klassieke Verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden I* (1927) 13 Nr. 35 Taf. 17; A.-M. S. Logan, *The ‚Cabinet‘ of the Brothers Gerard and Jan Reynst* (1979) 219 Nr. 112; F. L. Bastet – H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum* (1982) 26f. Nr. 54 Taf. 16.
16. Liverpool, World Museum (ehemalig Ince Blundell Hall). Lit.: B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) 31 Nr. 63a.
17. London, British Museum Inv. 1898,0519.1. Lit.: A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture 3* (1904) 31 Nr. 1579; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 62 Nr. 19; British Museum Online Collection: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=406260&partId=1&searchText=1898,0519.1&page=1 (21.10.2017).
18. Mailand, Museo Archeologico. Lit.: Ricci, *Rivista Arch. Lombarda. 1-2*, 121; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 38.
19. Mantua, Palazzo Ducale. Lit.: G. Labus, *Museo della Reale Accademia di Mantova 3,3* (1837) 214 Nr. 35-4 mit Abb.; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 236 Nr. 66; H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien 4* (1880) 394 Nr. 794; A. Levi, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova* (1931) 45 Nr. 75; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 63 Nr. 36.

20. Montpellier, Faculté des Lettres 10. Lit.: S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains 2* (1963) 18f. Nr. M 10 Taf. 17e; LIMC II (1984) 53 Nr. 418 Taf. 39 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
21. Mora (Schweden). Lit.: A. Andrén, *OA* 5, 1948, 5 Taf. 4 Nr. 6; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 95.
22. München, Archäologische Staatssammlung Inv. 1983,4372/4388. Lit.: H.-J. Kellner – G. Zahlhaas, *Der römische Tempelschatz von Weissenburg* (1993) 46 Nr. 9 Taf. 28-30; LIMC VIII (1997) 205 Nr. 116 Taf. 140 s. v. Venus (E. Schmidt); L. Wamser (Hrsg.) – C. Flügel – B. Ziegau, *Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer* (2000) 400 Nr. 174f Abb. 402; K. Stemmer, *In den Gärten der Aphrodite* (2001) 172 Nr. L 25 mit Abb.
23. Ostia, Museo Archeologico, Magazin. Lit.: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 47; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur I* (1991) Mikrofiche 90; A. Stewart, *Antichton* 44, 2010, 26 Nr. 11?
24. Ostia, Museo Archeologico, Magazin. Lit.: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 48; B. Andreae (Hrsg.), *Index der antiken Kunst und Architektur I* (1991) Mikrofiche 90; A. Stewart, *Antichton* 44, 2010, 26 Nr. 10?
25. Ostia, Museo Archeologico, Magazin. Lit.: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 49.
26. Padua, Castello del Catajo. Lit.: J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 234 Nr. 50; H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien* 5 (1882) 180 Nr. 431; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 101.
27. Paris, Musée du Louvre Inv. MNC 1785/MND 210. Lit.: P. Jamot, *Vénus Pudique*, *MonPiot* 1, 1894, 151ff. Taf. 21.
28. Rom, Galleria Borghese. Lit.: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 72.
29. Rom, Musei Vaticani, Magazin. Lit.: G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1936/37) 124 Nr. 265 Taf. 57.
30. Rom, Museo Torlonia Inv. 211. Lit.: P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia* (1883) 119 Nr. 211; C. L. Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia* (1885) Nr. 211 Taf. 54; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 64 Nr. 78.
31. Rom, Palazzo Doria Pamphili. Lit.: F. Matz – F. von Duhn (Hrsg.), *Antike Bildwerke in Rom I* (1881) 206 Nr. 780; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 86.
32. (Ehemalig) Sammlung Julien Gréau. Lit.: W. Froehner, *Terres cuites d'Asia de la Collection Julien Gréau* (1886) 41 Nr. 2 Taf. 42; LIMC II (1984) 53 Nr. 416 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
33. (Ehemalig) Sammlung Julien Gréau. Lit.: W. Froehner, *Terres cuites d'Asia de la Collection Julien Gréau* (1886) 27 Taf. 72; F. Winter – R. Kekulé von Stradonitz (Hrsg.), *Die antiken Terrakotten 3,2. Die Typen der figürlichen Terrakotten 2* (1903) 216 Nr. 6; LIMC II (1984) 53 Nr. 417 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
34. Sevilla, Sammlung Medinacoeli. Lit.: B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 92.
35. Sevilla, Sammlung Medinacoeli. Lit.: E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* (1862) 326 Nr. 900; J. J. Bernoulli,

Aphrodite (1873) 237 Nr. 70a; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 93.

36. Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. ANSA VI 335. Lit.: K. Gschwantler, *Guss und Form* (1986) Nr. 148 Abb. 213; LIMC VIII (1997) 205 Nr. 117 Taf. 140 s. v. Venus (E. Schmidt).

37. Wien, Kunsthistorisches Museum. Lit.: E. Sacken – F. Kenner, *Die antiken Skulpturen und Inschriftsteine* (1866) Nr. 71; J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (1873) 235 Nr. 57; B. M. Felletti Maj, *ArchCl* 3, 1951, 65 Nr. 100.

Abkürzungsverzeichnis

- Alexandridis 2004 A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna* (Mainz 2004)
- Andreae 2001 B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (München 2001)
- Bartman 1984 E. Bartman, *Miniature Copies. Copyist Invention in the Hellenistic and Roman periods* (Diss. University of New York 1984)
- Bartman 1992 E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature, Columbia Studies in the Classical Tradition 19* (Leiden 1992)
- Bernhart 1936 M. Bernhart, *Aphrodite auf griechischen Münzen. Eine numismatische Materialsammlung* (München 1936)
- Bernoulli 1873 J. J. Bernoulli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie* (Leipzig 1873)
- Bieber 1961 M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (New York 1961)
- Blinkenberg 1933 C. Blinkenberg, *Knidia. Beiträge zur Kenntnis der Praxitelischen Aphrodite* (Kopenhagen 1933)
- Bol 2007 P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007)
- Bol 2010 P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 4. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010)
- Brinkerhoff 1971 D. M. Brinkerhoff, *Figures of Venus. Creative and Derivative*, in: D. G. Mitten (Hrsg.), *Studies presented to George M. A. Hanfmann* (Mainz 1971) 9-16
- Brinkerhoff 1978 D. M. Brinkerhoff, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of Their Stylistic Development* (New York 1978)
- Corso 1992 A. Corso, *L'Afrodite Capitolina e l'Arte di Cefisodoto il Giovane*, *NumAntCl* 21, 1992, 131-157

- Corso 2007
A. Corso, *The Art of Praxiteles 2. The Mature Years*, *Studia Archaeologica* 153 (Roma 2007)
- Felletti Maj 1951
B. M. Felletti Maj, *Afrodite Pudica*. Saggio d'Arte Ellenistica, *ArchCl* 3, 1951, 33-65 Taf. 11-13
- Fittschen – Zanker 1983
K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 3. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse* (Berlin 1983)
- Fuchs 1969
W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München 1969)
- Gulaki 1981
A. Gulaki, *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel* (Diss. Universität Bonn 1981)
- Havelock 1995
C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor 1995)
- Helbig 1966
W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom 2. Die städtischen Sammlungen: Kapitolinische Museen und Museo Baracco. Die staatlichen Sammlungen: Ara Pacis, Galleria Borghese, Galleria Spada, Museo Pigorini, Antiquarien auf Forum und Palatin*⁴(Tübingen 1966)
- Hüneke 2009
S. Hüneke, *Antiken 1. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preußens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert* (Berlin 2009)
- Jones 1912
H. S. Jones (Hrsg.), *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino* (Oxford 1912)
- Kenner 1972
H. Kenner, *Der Apoll vom Belvedere*, *Sitzungsberichte/Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 279,3 (Wien 1972)

- Knoll u. a. 2011 K. Knoll – C. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit I* (München 2011)
- Krahmer 1923/24 G. Krahmer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, *RM* 38/39, 1923/24, 138-184 Taf. 5-7.
- Kraus 1957 T. Kraus, *Die Aphrodite von Knidos* (Bremen 1957)
- Kunze 2002 C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation* (München 2002)
- Lauter 1966 H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh.* (Diss. Universität Bonn 1966)
- LIMC II *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) II. Aphrodisias – Athena* (Zürich 1984)
- Lippold 1923 G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München 1923)
- Lippold 1950 G. Lippold, *Die griechische Plastik* (München 1950)
- Lullies 1954 R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite* (München 1954)
- Lullies 1979 R. Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit*⁴ (München 1979)
- Moltesen – Nielsen 2002 M. Moltesen – A. M. Nielsen (Hrsg.), *Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome 2. Statues* (Copenhagen 2002)
- Moreno 1994 P. Moreno, *Scultura ellenistica I* (Roma 1994)
- Neumer-Pfau 1982 W. Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen, Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Klassische Archäologie 18* (Bonn 1982)
- Niemeier 1985 J.-P. Niemeier, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr.* (Bonn 1985)
- Schröder 2004 S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid 2. Idealplastik* (Mainz 2004)
- Sieveking 1908 J. Sieveking, Aphroditkopf der Münchner Glyptothek, *MüJb* 3, 1908, 1-10

- Söldner 1986 M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst* (Frankfurt 1986)
- Stark 1860 K. B. Stark, Über unedirte Venusstatuen und das Venusideal seit Praxiteles, *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Classe 12*, 1860, 46-100
- Stemmer 1995 K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte – Kontext und Funktion antiker Skulptur. Ausstellung Standorte – Kontext und Funktion antiker Skulptur, 29.11.1994-4.6.1995 in der Abguß-Sammlung Antiker Plastik des Seminars für Klassische Archäologie an der Freien Universität Berlin* (Berlin 1995)
- Stemmer 2001 K. Stemmer, *In den Gärten der Aphrodite. Abguß-Sammlung Antiker Plastik, 15. Juli-11. November 2001* (Berlin 2001)
- Stewart 2010 A. Stewart, A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites, Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis, *Antichthon 44*, 2010, 12-32
- Vierneisel-Schlörb 1979 B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Glyptothek München, Katalog der Skulpturen 2* (München 1979)
- Wrede 1981 H. Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1981)
- Zanker 1974 P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1974)

Anhang

1. Maßtabellen

Statuen	H. mit Plinthe	H. ohne Plinthe	Gesamthöhe (inkl. oder exkl. Plinthe ist nicht bekannt)
St 1 Cherchell	1,63 m	1,555 m	
St 2 Dayton	1,35 m	1,26 m	
St 3 Dresden	1,87 m	1,79 m	
St 4 Florenz			1,80 m
St 6 Florenz			1,76 m
St 7 Jerusalem			1,56 m
St 8 Kopenhagen			1,91 m
St 9 Kraków	1,685 m	1,615 m	
St 10 Kyrene			1,76 m
St 11 Kyrene	1,52 m	1,43 m	
St 12 London	2,24 m	2,03 m	
St 13 Lucera			1,83 m
St 14 Madrid			2,00 m
St 15 Neapel			1,80 m
St 16 Neapel			2,00 m
St 17 Neapel			0,97 m
St 18 Neapel			1,84 m
St 19 Paris			1,80 m
St 20 Paris			1,85 m
St 21 Paris			1,78 m
St 22 Paris			1,91 m
St 24 Pawlowsk			1,76 m
St 25 Rom, Gall. Borgh.		1,83 m	
St 29 Rom, Mus. Cap.	1,93 m	1,76 m	
St 30 Rom, Mus. Cap.			1,86 m
St 32 Rom, Mus. Vat.	1,97 m	1,885 m	
St 33 Rom, Mus. Naz.			1,65 m
St 34 Rom, Mus. Naz.	1,69 m	1,635 m	
St 35 Rom, Mus. Torl.			1,95 m
St 36 Rom, Mus. Torl.			1,35 m
St 38 Rom, Pal. Giust.			1,01 m

Torsos	Höhe	Breite	Tiefe
St 2 Dayton	1,03 m		
T 1 Algier	0,96 m		
T2 Berlin	1,10 m	0,38 m	
T3 Boston	1,125 m	0,433 m	0,302 m
T5 Bukarest	0,68 m		
T6 Dresden	0,99 m	0,50 m	0,425 m
T7 Istanbul	1,07 m		
T8 Kopenhagen	0,92 m		
T9 Kyrene	0,73 m		
T10 Leiden	0,60 m		
T11 Liverpool	0,49 m		
T12 Mailand	0,965 m		
T13 Mantua	0,80 m		
T14 Neapel	1,93 m (inkl. Erg.)		
T15 Neapel	1,00 m		
T16 Oxford	0,53 m		
T17 Oxford	1,34 m		
T18 Raleigh	0,902 m	0,349 m	0,229 m
T19 Rom, Mus. Vat.	1,12 m		
T20 Rom, Mus. Vat.	1,025 m		
T21 Rom, Mus. Vat.	0,38 m		
T22 Rom, Pal. Torl.	1,83 m (inkl. Erg.)		
T23 Sevilla	0,43 m		
T25 Tripolis	0,85 m		
T26 Wörlitz	1,30 m (inkl. Erg.)		
U1 Berlin	1,325 m (inkl. Erg.)		
U7 Rom, Mus. Naz.	0,72 m		

St 41 Rom, Villa Doria Pamphili			1,83 m
St 43 St. Petersburg	1,65 m	1,565 m	
St 44 St. Petersburg			1,80 m
St 45 Skopje			1,80 m
St 47 Tripolis			1,715 m
St 48 Unbekannt			1,206 m
St 49 Venedig			1,74 m
U2 Jerusalem			0,665 m
U3 Neapel			1,32 m
U4 Rom, Gall. Borgh.		1,31 m	
U5 Rom, Mus. Vat.	1,17 m	1,105 m	
U6 Rom, Mus. Naz.	1,43 m	1,37 m	

Köpfe	H. Kopf mit Schleife	H. Kopf ohne Schleife	Gesamthöhe des Kopfes (inkl. oder exkl. Schleife ist unbekannt)	Gesichtslänge
St 3 Dresden	25,25 cm	21,0 cm		20,0 cm
St 10 Kyrene				19,0 cm
St 11 Kyrene		15,3 cm		
St 14 Madrid	31,0 cm			
St 25 Rom, Gall. Borgh.			27,0 cm	
St 29 Rom, Mus. Kap.				17,5 cm
St 43 St. Petersburg				15,0 cm
St 47 Tripolis			24,5 cm	
K1 Berlin			24,5 cm	
K2 Boston			29,5 cm	19,1 cm
K3 Budapest			23,0 cm	
K4 Catánia			58,0 cm (inkl. Büste)	
K5 Dresden	30,5 cm	24,3 cm		18,7 cm
K6 Kassel			25,0 cm	13,0 cm
K7 Kopenhagen			26,0 cm	18,0 cm
K8 Liverpool			21,0 cm	
K9 London			32,0 cm	
K10 Madrid	23,0 cm			
K11 München			29,5 cm	18,5 cm
K12 München			29,0 cm	18,0 cm
K13 Nîmes			39,0 cm (inkl. Büste)	
K14 Paris			42,0 cm (inkl. Büste)	
K15 Paris			16,0 cm	
K16 Potsdam			23,5 cm	
K18 Rom, Mus. Vat.			29,0 cm	
K19 Rom, Mus. Naz.			68,0 cm (inkl. Büste)	17,0 cm
K21 Rom, Villa Albani			32,0 cm	
K22 Starnberg			14,0 cm	

2. Stützen

Kat. Nr.	Gefäß mit Gewand	Delphin	Eros	Delphin und Eros	Anders
St 1 Cherchell		Delphin windet sich um eine Säule			
St 2 Dayton				Eros sitzt auf Delphin	
St 4 Florenz			Eros steht vor Baumstamm mit Fransengewand		
St 5 Florenz	Antik?				
St 6 Florenz		Delphin mit Gefäß			
St 7 Jerusalem				Eros reitet auf Delphin	
St 8 Kopenhagen			Nur Füße erhalten		
St 9 Kraków				Eros reitet auf Delphin	
St 10 Kyrene	x				
St 11 Kyrene		x			
St 12 London	x				
St 13 Lucera				Eros steht auf Delphin	
St 14 Madrid		Nur Schwanzflosse erhalten			
St 15 Neapel	x				
St 17 Neapel	x				
St 18 Neapel	x				
St 19 Paris				Eros steht auf Delphin	
St 22 Paris				Eros liegt auf Delphin	
St 23 Paris				Eros reitet auf Delphin (antik?)	
St 24 Pawlowsk	x				
St 25 Rom, Gall. Borgh.	x				
St 27 Rom, Kunsthandel		x			
St 28 Rom, Kunsthandel		x			
St 29 Rom, Mus. Cap.	x				
St 30 Rom, Mus. Cap.	x				

St 32 Rom, Mus. Vat.					Seepferd
St 34 Rom, Mus. Naz.					Baumstamm
St 35 Rom, Mus. Torl.	Antik?				
St 36 Rom, Mus. Torl.	Antik?				
St 37 Rom, Pal. Borgh.	x				
St 38 Rom, Pal. Giust.				Eros reitet auf Delphin	
St 39 Rom, Pal. Rosp.				Eros liegt auf Delphin	
St 40 Rom, Privatbesitz				Eros liegt auf Delphin	
St 41 Rom, Villa Doria Pamphili		x			
St 42 Rom, Villa Doria Pamphili		x			
St 43 St. Petersburg		Delphin windet sich um Säule oder Gefäß			
St 44 St. Petersburg				Eros liegt auf Delphin	
St 45 Skopje		x			
St 46 Tarragona	x				
St 47 Tripolis	x				
St 48 Unbekannt				Eros reitet auf Delphin	
St 49 Venedig				Eros reitet auf Delphin	
T3 Boston		Nur Schwanzflosse			
T7 Istanbul		Nur Schwanzflosse			
T8 Kopenhagen	Frag. eines Gewandes				
T12 Mailand			Torso erhalten		
U1 Berlin			Eros steht vor Baumstamm		
U3 Neapel				Eros reitet auf Delphin	
U4 Rom, Gall. Borgh.				Eros reitet auf Delphin	
U5 Rom, Mus. Vat.		Delphin windet sich um eine Säule			
U6 Rom, Mus. Naz.	x				
U8 Tripolis		?			
U9 Vicenza		Nur Schwanzflosse erhalten			
Insgesamt:	17	15	4	15	2

Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit soll ein statuarischer Aphroditetypus aus der hellenistischen Zeit, nämlich die Kapitolinische Aphrodite, einer genaueren Untersuchung unterzogen werden. Das Original dieses Typus ist verloren gegangen. Nur späthellenistische und kaiserzeitliche Nachbildungen sind uns bis heute in großer Anzahl erhalten geblieben, die wichtige Feststellungen erlauben in Bezug auf das originale Bild. Da bis jetzt eine Replikenrezension dieses Typus fehlt, wird eine kopienkritische Untersuchung auserwählter Nachbildungen vor allem Ziel der Arbeit sein. Genaue Untersuchungen nach dem Stil lassen die zeittypischen Merkmale jedes Werk erkennen und ermöglichen eine Datierung für diese Skulpturen festzulegen. Nachher kann der verändernde Zeitgeschmack verfolgt werden. Die Ergebnisse der Kopienkritik bieten die Möglichkeit konkretere Aussagen über das originale Aussehen des Typus zu erfassen. In der Literatur wird bis zum heutigen Tag behauptet, dass die Nachbildung im Kapitolinischen Museum den Typus am besten vertritt. Die Kopienkritik und die Rekonstruktion des Originals werden aber zeigen, dass auch sie stark durch den Zeitstil geprägt worden ist und ihre äußere Erscheinung nicht genau dem Vorbild gefolgt ist. Die anderen auserwählten Nachbildungen werden ebenfalls auf ihre originalgetreue Arbeit überprüft und tatsächliche Kopien lassen sich aus der Menge unterscheiden. Schließlich folgt die Datierung des Originals. In der Arbeit wurde ausschließlich mit großplastischen Nachbildungen des Typus gearbeitet, die nur anhand vom publizierten Photomaterial untersucht werden konnten. Die Abbildungen weisen unterschiedliche Lichtverhältnisse auf, die nicht immer alle Details des Stückes hervorbringen. Weiterhin war es nicht möglich, alle erhaltenen Nachbildungen in die Replikenrezension aufzunehmen. Die Resultate dieser Arbeit sollen neuere Einsichten bezüglich dieses Typus ergeben.