

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Das köstlichste Stück.

Die Aphrodite d'Este im Kontext der sog. Hellenisierung Roms

verfasst von | submitted by

Katharina Kainz BA

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

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 885

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Klassische Archäologie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Marion Meyer

Vorwort

Diese erste Seite ist all jenen gewidmet, die einen wertvollen Beitrag zur vorliegenden Arbeit beigetragen haben. Allen voran möchte ich meiner Betreuerin Marion Meyer danken, die mich nicht nur durch den Schreibprozess dieser Masterarbeit, sondern auch Zeit meines Studiums intensiv begleitet und unterstützt hat. In ihrer mitreißenden und scharfsinnigen Art nahm sie mich bei unserer ersten gemeinsamen Exkursion in der Dodekanes nicht nur sprichwörtlich bei der Hand und weckte damals bereits meine Begeisterung für die antike Bilderwelt. Sie sollte mich nicht mehr loslassen. Freudig denke ich an ihren Unterricht und unsere spätabendlichen Gespräche zurück, in denen sie sich für meine bisweilen löchernden Fragen nicht nur zur visuellen Kulturgeschichte stets geduldig Zeit nahm.

Weiterer Dank gebührt Georg Plattner. Im Rahmen seines Seminars im Kunsthistorischen Museum kam ich mit der Aphrodite d'Este erstmals hautnah in Berührung und stieß hierdurch auf die Untiefen des archäologischen Diskurses um dieses Standbild. Ich möchte mich nicht nur für seine stets freundliche und großzügige Unterstützung, sondern auch für die Möglichkeit bedanken, meine Masterarbeit diesem „*köstlichsten Stück*“ zu widmen.

Ebenfalls möchte ich meinen Kolleginnen Sarah Baloh, Brigitta Gregori und Maria Winkler für ihre moralische Unterstützung danken. Die Zusammenarbeit und das Zusammensein mit ihnen waren mir willkommener Kurzurlaub von meinem Schreibprozess.

Meine besonders innige Dankbarkeit gilt meinem Lebensmenschen Paul Taeuber, der mich in den letzten Wochen vor dem Arbeitsabschluss nicht verhungern ließ. Mit Verständnis und Wohlwollen hat er mir zum anhaltenden Gesprächsthema meiner Masterarbeit durchwegs Gehör geschenkt und wusste stets Rat oder Lösung. Ich danke dir für dein leichtlebigen Wesen!

Nicht zuletzt möchte ich meinen Eltern Christine und Peter Kainz herzlich danken. Sie haben mir nicht nur dieses Studium ermöglicht, sondern meine diversen akademischen Wege auch mit großem Interesse verfolgt. Ihnen gebührt meine tiefe Dankbarkeit für ihre allesumfassende Unterstützung.

Wien, am 26.06.2024

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung.....	4
I.1 Zielsetzung und Fragestellungen.....	5
II. Methodische Grundlagen und Terminologie.....	7
II.1 Zum Begriffssystem antiker Bildwerke	7
II.2 Typologie und Stilanalyse.....	9
III. Die Aphrodite d’Este.....	14
III.1 Erwerbsgeschichte	14
III.1.1 Sammlung Gonzaga, Mantua	14
III.1.2 Sammlung Obizzi, Padua	18
III.1.3 Das Obizzische Erbe.....	20
III.1.4 Estensische Sammlung, Wien.....	24
III.1.4.a Palais Modena	24
III.1.4.b Maximilianpalais.....	25
III.1.4.c Corps de logis, Hofburg	28
III.1.4.d Kunsthistorisches Museum	29
III.1.5 Ergebnis: Zur Provenienz der Aphrodite d’Este.....	30
III.2 Forschungsstand.....	31
III.3 Statuarischer Befund.....	35
III.3.1 Erhaltungszustand und technische Ausführung.....	35
III.3.2 Beschreibung	37
III.4 Typologische Untersuchung	38
III.4.1 Haltungsmotiv	39
III.4.2 Gewandmotiv	40
III.4.3 Eros als Beifigur	41
III.4.4 Ergebnis: Die Bildmotive der Aphrodite d’Este.....	43
III.5 Stilanalyse	43
III.5.1 Vergleiche mit Bildern des Reichen Stils.....	44
III.5.1.a Zwischenergebnis.....	51
III.5.2 Vergleiche mit späthellenistischen Bildern	52
III.5.2.a Zwischenergebnis.....	59
III.5.3 Vergleiche mit augusteischen Bildern.....	61
III.5.4 Ergebnis: Relativchronologische Einordnung	67

IV. Die sog. Hellenisierung Roms.....	69
IV.1 Vom Stadtstaat zur Hegemonialmacht	69
IV.2 Graecia capta ferum victorem cepit.....	70
IV.2.1 Zwei Werkstätten in Italien.....	74
IV.2.2 Zum Begriffspaar ‚griechisch‘ und ‚römisch‘	79
IV.3 Klassizistische Bilder des späten Hellenismus	81
IV.4 Ergebnis: Späthellenistische Bildrezeption	87
V. Resümee: Die Aphrodite d’Este im Kontext.....	92
VI. Verzeichnisse.....	95
VI.1 Abkürzungsverzeichnis	95
VI.2 Literaturverzeichnis	96
VI.3 Abbildungsverzeichnis	112
VII. Abbildungen.....	116
VIII. Abstract.....	163

I. Einführung

„Eine [...] Statue der Estensischen Sammlung in Wien, neben den beiden Fragmenten des Parthenonfrieses und der Platte vom Fries des Tempels von Ilissos das köstlichste Stück dieser aus venezianischem Besitz stammenden [...] Sammlung, die, lange schwer zugänglich, wissenschaftlich noch wenig ausgebeutet ist.“ (H. Schrader 1924)¹

Vor nunmehr exakt hundert Jahren widmete sich Hans Schrader im Rahmen seiner Phidiasstudien einem antiken Standbild², das als sog. Aphrodite d’Este³ in den archäologischen Diskurs Eingang gefunden hat. Ihrem ursprünglichen Fundkontext längst beraubt, fand sie nach einigen Umwegen und mitunter bedeutenden Eigentümern schließlich ihren Weg ins Kunsthistorische Museum Wien. Hier posiert sie nun an einer hohen Baumstütze zu ihrer Linken. In der aufgelehnten Haltung gibt sie ihren reizvollen Körper unverhohlen preis, welcher von dem durchscheinenden Untergewand in keiner Weise kaschiert wird. Ein kleiner Eros klammert sich an ihre Schulter und weist diese Figur nicht zuletzt als Aphrodite aus. Das Bildwerk bedient sich dabei formaler Anleihen der Klassik, äußert diese jedoch in auffallend unklassischer Manier. Dank dieser Rückbezüge auf Klassisches und nicht zuletzt mangels äußerer Datierungskriterien bietet die Aphrodite d’Este weitläufigen Spielraum für ihre archäologische Bewertung. Obgleich somit vielfach Gegenstand stilistischer Untersuchungen, oszillieren ihre bisherigen Datierungsansätze vom späten 5. bis ins ausgehende 1. Jh. v. Chr. Dabei wurden für mittlerweile jedes Jahrhundert stark oder schlank begründete Vorschläge für ihre relativchronologische Einordnung vorgelegt. Dieser Zeithorizont von rund 400 Jahren gibt zu denken.

Vor diesem Hintergrund versteht sich die vorliegende Masterarbeit als eine umfassende Neubewertung der Aphrodite d’Este. Auf Grundlage ihres formalen Befundes kann nicht nur ihre Entstehungszeit überzeugend gemacht werden. Darüber hinaus wird die Aphrodite d’Este auch als ein Produkt ihrer historischen Lebenswelt beleuchtet. So gibt ihre Erscheinungsform nicht die reale Naturerfahrung oder ein ästhetisches Formempfinden wieder, sondern ist das Ergebnis einer inhaltlich gerichteten Selektion und Bewertung. Sie dient hierdurch als authentische Quelle für die Sehweise und das Formverständnis ihrer Epoche, als unmittelbarer Ausdruck von ideellen Leitbildern. Auf diese Weise lässt sich die Aphrodite d’Este in ihren kulturhistorischen Kontext einordnen und wird somit endlich als Dokument ihrer Zeit verständlich.

¹ Schrader 1924, 314 f.

² Die Übertragung des Terminus „Kunst“ auf Bildwerke der Antike wird in vorliegender Arbeit absichtsvoll vermieden. Obgleich er sich nicht zu selten selbst in rezenter Forschungsliteratur findet, liegt hierin eine Paradoxie. Antike Bilder erliegen nicht dem Selbstzweck einer *l’art pour l’art* im neuzeitlichen Sinne, sondern haben stets eine konkrete Funktion im gesellschaftlichen Leben inne (s. hierzu Kapitel IV.2.2). Folglich bringt die Antike auch keinen Begriff für Kunst hervor. Der dafür angewandte Terminus „τέχνη“ bezeichnet vielmehr die technische und handwerkliche Fertigkeit oder das generelle Handwerk. S. hierzu Hölscher 2015, 183 f.; Bäßler 2006, 32 f.; Neudecker 1988 92.

³ KHM Inv.-Nr. I 1192.

I.1 Zielsetzung und Fragestellungen

Die anhaltende Diskussion um ihre letztendliche Datierung gibt Anlass für eine umfassende Neubewertung der Aphrodite d'Este in ihrem kulturhistorischen Umfeld. Dieses Ziel zu erreichen, erfordert die Erörterung von aufeinander aufbauenden Fragestellungen. Auf diesem Weg lassen sich somit unterschiedliche Aspekte rund um dieses Bildwerk beleuchten, die sich wie folgend aufgliedern:

Die Aufarbeitung der Erwerbsgeschichte von Antiken ist auch innerhalb der archäologischen Forschung ein virulentes Thema. Im Falle der Aphrodite d'Este geht sie jedoch über die gepflogene Vorarbeit hinaus (Kapitel III.1). Anhand der überlieferten Quellenlage in Schrift und Bild kann ihre Herkunft aus dem neuzeitlichen Antikenmarkt beleuchtet werden. In Ermangelung eines gesicherten Fundkontextes werden die Möglichkeiten zur Bestimmung ihrer antiken Provenienz sodann in Kapitel IV.2.2 erneut evaluiert.

Mit ihrer Ankunft im Wien des späten 19. Jhs. setzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Aphrodite d'Este ein. Der Abriss über die seither vorgebrachten Datierungsansätze verdeutlicht nicht nur die diametralen Kontroversen ihrer zeitlichen Einordnung (Kapitel III.2), sondern bildet gleichermaßen den Einstieg für ihre Bildanalyse. Diese setzt zunächst die grundsätzliche Erläuterung zur Klassifizierung und Analyse von antiker Plastik⁴ voraus (Kapitel II). Insbesondere angesichts der bisweilen unklaren und nonchalanten Anwendung der Stilkritik als Lückenbüßer⁵, gewinnt die Grundlagenklärung der Typologie und Stilanalyse an Tragfähigkeit für die stilistische Datierung der Aphrodite d'Este. Auf diesem methodischen Fundament basiert zunächst ihre typologische Untersuchung (Kapitel III.4). Die Identifizierung ihrer klassischen Vorbilder ermöglicht hierbei, die motivischen Abhängigkeitsverhältnisse der Statue von jenen Originalwerken abzuleiten. In der stilistischen Analyse werden schließlich die formalen Gestaltungsmittel der Aphrodite d'Este formuliert, welche das Bildwerk überzeugend in den späten Hellenismus⁶ weisen (Kapitel III.5).

Die Entstehungszeit der Aphrodite d'Este fällt damit in eine Periode politischer, gesell-

⁴ In der archäologischen Forschungsliteratur werden dreidimensionale Bilder unter dem Oberbegriff „Plastik“ zusammengefasst. Dieser Begriff (von „πλάσσειν“, „bilden, formen“) bezieht sich jedoch konkret auf Werke, die durch den Aufbau von Material entstehen, wie etwa Bronzefiguren oder Terrakottastatuetten. Demgegenüber entsteht eine Skulptur (von „sculpere“, „schnitzen, meißeln“) durch die Wegnahme von Material, so bei Bildwerken aus Stein oder Holz. Nachdem die vorliegende Arbeit ausschließlich erhaltene Marmorwerke behandelt, wird über diese terminologische Unterscheidung hinweggesehen. Zugunsten der Lesefreude werden die Termini „Plastik“, „Skulptur“ und „Statue“ gleichermaßen für dreidimensionale Bildwerke angewandt.

⁵ Zu dieser wunderbar treffenden Beschreibung der Stilkritik in ihrer Lückenbüßerfunktion s. Raeck 1993.

⁶ Nach althistorischer Definition beginnt die späte Republik mit dem Sieg über Hannibal in der Schlacht von Zama im Jahr 202 v. Chr. und endet mit der entscheidenden Schlacht von Actium im Jahr 31 v. Chr. (s. Kapitel IV.1). Damit überschneidet sich die spätrepublikanische Epoche mit der Laufzeit des späten Hellenismus, welche von etwa 150 v. Chr. bis gleichermaßen zur Schlacht von Actium eingeteilt wird. Formale Parameter zur Unterscheidung zwischen spätrepublikanischen und späthellenistischen Bildwerken lassen sich in diesem Zeitraum nicht nachweisen (s. Kapitel IV.2.2). Nachdem der späte Hellenismus jedoch anhand von formalen Kriterien der Plastik definiert ist, wird diese Epocheneinteilung für die Zeitstellung der hier besprochenen Bildwerke bevorzugt, unabhängig von ihrer jeweiligen Provenienz. Zur Epocheneinteilung s. Hölscher 2015, 32 f. 38 f. 41-44.

schaftlicher und kultureller Umbrüche, welche den mittelmeerischen Raum nachhaltig prägen sollen (Kapitel IV.2). Die römische Machtausdehnung über die Grenzen der italischen Halbinsel hinaus eröffnet den Römern scheinbar grenzenlosen Zugriff auf die materielle Kultur der ehemals hellenischen Herrschaftsgebiete. Roms bereitwillige Übernahme von und steigendes Verlangen nach den Bildwerken des hellenistischen Ostens bereitet den griechischen Bildhauern ein reiches Betätigungsfeld in Italien, wohin diese zunehmend auch ihre Werkstätten verlegen. Somit werden die in den hellenischen Zentren entwickelte Bildtradition und Darstellungsweise schließlich im gesamten Mittelmeerraum als visuelle Leitform wirksam. Dies lässt sich nicht nur den antiken Schriftquellen entnehmen, sondern soll auch durch eine ausgewählte Zusammenstellung von späthellenistischer Idealplastik beleuchtet werden (Kapitel IV.3). Auf dieser Grundlage wird zunächst das Verhältnis der in Rom nachgewiesenen Bildwerke zu denjenigen des griechischen Ostens untersucht (Kapitel IV.2.2). Darüber hinaus lässt sich die Aphrodite d'Este hierdurch nahtlos in die Reihe klassizistischer⁷ Skulpturen einfügen, welche seit dem 2. Jh. v. Chr. an zunehmender Beliebtheit gewinnen. Im Vergleich mit diesen Bildwerken als auch unter exemplarischer Beleuchtung der antiken Theorien zur klassizistischen Bildhauerei wird das Rezeptionsverhalten der Wiener Aphrodite schließlich näher betrachtet (Kapitel IV.4). Erst durch diese Einbettung in ihr kulturhistorisches Umfeld kann die Aphrodite d'Este zu einer gerechten Beurteilung gelangen.

⁷ Im archäologischen Diskurs wird der Klassizismusbegriff bisweilen als Rückgriff auf das gesamte Bildrepertoire der Archaik bis zum Hellenismus verstanden (so etwa von Prittwitz und Gaffron 2007, 256). Um der differenzierbaren Formenvielfalt der rezipierenden Bilder jedoch gerecht zu werden, wird der Terminus hier dem Wortstamm entsprechend in seiner engen Definition angewandt. Er beschreibt somit das motivische sowie stilistische Rezipieren von Formen alleine der klassischen Epoche. Zum Klassizismusbegriff s. Borbein 2002a, bes. 21-25; Settis 2002; Hölscher 1987, 13 f.; Niemeier 1985, 17 f.; Gelzer 1979; Zanker 1974, XVII; Schmidt 1931.

II. Methodische Grundlagen und Terminologie

II.1 Zum Begriffssystem antiker Bildwerke

Die archäologische Neubewertung der Aphrodite d'Este setzt zunächst eine Beleuchtung der für antike Plastik angewandten Terminologie voraus. Diese beschreibt das grundlegende Verhältnis von originalen Bildschöpfungen und ihren Nachbildungen.⁸ Dabei können die formalen Beziehungen unter den Bildwerken mitunter so vielschichtig sein, dass sie oftmals keine eindeutige und allgemeingültige Klassifizierung erlauben. Die angewandten Termini sind dementsprechend heterogen gewählt.

Das im archäologischen Diskurs vorherrschende Begriffssystem geht auf die Arbeit Georg Lippolds zurück. Dieser widmete sich der Rekonstruktion längst verlorener *opera nobilia* griechischer Bildhauer, die er mithilfe von vorrangig kaiserzeitlichen Reproduktionen wiederzugewinnen versuchte.⁹ Vor diesem Hintergrund entwickelte Lippold erstmals eine systematische Differenzierung der formalen Verhältnisse von antiken Bildwerken. Zunächst unterschied er zwischen Kopien und Wiederholungen. Als Kopie beschreibt er die „*Nachbildung eines Werkes (gleich welcher Zeit), die im Ganzen und in den Einzelzügen das Vorbild reproduzieren soll [...]. Stimmen mehrere Werke soweit überein, daß (sic!) sie als Kopien des gleichen Originals betrachtet werden müssen, so bezeichnet man sie als Repliken.*“¹⁰ Davon sind Wiederholungen abzusetzen, die sich zwar ebenfalls von demselben Vorbild ableiten, ohne jedoch mit diesem in allen Details übereinzustimmen. Je nachdem, in welcher Art und Weise diese Wiederholungen von ihrem Vorbild abweichen, werden diese wiederum in Umstilisierungen, Umbildungen, Umschöpfungen und Weiterbildungen unterschieden.¹¹

Lippolds Untersuchungen und die seinen Interessen dienende Terminologie gelten dabei ausschließlich dem Oeuvre griechischer Bildhauer: „[...] *da die griechische Kunst die weit wertvollere ist, müssen die selbstständigeren Erzeugnisse der römischen im Interesse zurücktreten.*“¹² Dass Bildwerke der römischen Kaiserzeit lediglich einflusslose Nachahmungen der weit überlegenen Bilder der

⁸ Zum Begriffssystem für antike Bildwerke s. Schreiter 2018; Anguissola 2015; Hölscher 2015, 186-188; Settis 2015; Zimmer 2014, 8-16; Juncker – Stähli 2008; Stähli 2008; Ridgway 2000, 268-270; Delivorrias 2002, 344-347; Geominy 1999; Schneider 1999, 4 f. 73-77; Landwehr 1998; Brinke 1996, 9 f.; Gazda 1995; Zanker 1992; Brinke 1991, 23-25; Söldner 1986, 282-290; Niemeier 1985, 12-15. 154. 157; Ridgway 1984, 81-86; Gulaki 1981, 142-151; Strocka 1979; Bieber 1977, 1-9. 27-39; Zanker 1974, XV-XVII; Trillmich 1973; Wünsche 1972, 62-68; Richter 1930, 177-183; Lippold 1923, 2-4.

⁹ S. Lippold 1923.

¹⁰ Lippold 1923, 3.

¹¹ S. Lippold 1923, 3 f.: „*Diese freien Nachbildungen können den Stil des Vorbildes völlig verändern, können Umstilisierungen sein. [...] Ist die Änderung stärker, werden wesentliche Züge des Originals verändert, ohne dass an Einzelheiten festgehalten wird, so liegt eine Umbildung vor. Tut der Künstler sehr viel von Eignem hinzu, zeigt er trotz des Anschlusses eigene Erfindungskraft, so wird man sein Werk Umschöpfung nennen, oder wenn die Steigerung, Veränderung des Ursprünglichen nach einer bestimmten Richtung betont werden soll, Weiterbildung.*“

¹² Lippold 1923, 6.

Griechen darstellen, gilt im archäologischen Diskurs jedoch als überwunden. Sie wurden längst als eigenständige Bildschöpfungen erkannt, die sich durch gezielte Aufnahme und zweckgebundene Weiterentwicklung vorausgehender Bilder auszeichnen.¹³ Infolgedessen wird auch das graecozentrische Begriffssystem Lippolds dem breiten Spektrum von Rezeptionsmöglichkeiten nicht mehr gerecht. So wurde es seither weiterentwickelt und verfeinert, den gestiegenen Anforderungen aktueller Fragestellungen gleichsam angepasst.¹⁴

Entsprechend dem hier vorgelegten Bildmaterial wird in folgende Rezeptionsmöglichkeiten unterschieden: Das Vorbild bezeichnet zunächst die originäre Bilderfindung als neu geschaffenes Werk, das von weiteren Bildwerken rezipiert wird. Dessen exakte Reproduktion wird mit der Kopie bezeichnet. Mithilfe mechanischer Übertragung¹⁵ gibt sie das zugrundeliegende Vorbild in allen motivischen Details wieder.¹⁶ Mehrere Kopien nach einem gemeinsamen Vorbild bilden Repliken und beschreiben damit das Verhältnis der Kopien zueinander.¹⁷ Unter den motivischen Details eines Bildes werden diejenigen formalen Bestandteile verstanden, die sich in allgemeinen Handlungen und Haltungen ausdrücken.¹⁸ Dabei kann ein- und dasselbe Bildmotiv in verschiedenen Objektgattungen, Bildthemen sowie Bildtypen Verwendung finden. So kann etwa das Bildmotiv des Aufstützens sowohl bei der Aphrodite d'Este zur Inszenierung ihres Körpers eingesetzt als auch bei einer verwundeten und nach Halt suchenden Amazone¹⁹ angewandt werden (**Abb. 35 a u. 37**). Weicht eine Nachbildung durch

¹³ S. hierzu Hölscher 2006; Hallett 2005; Perry 2005; Ridgway 2000, 268-270; Geominy 1999; Ridgway 1994; Zanker 1992; Landwehr 1998; Hölscher 1987, 12; Ridgway 1984; Gulaki 1981, 142-148; Zanker 1974; Lauter 1966.

¹⁴ So etwa Hölscher 2015, 186-188; Zimmer 2014, 8-16; Landwehr 1998, 139-194; Söldner 1986, 282-290; Strocka 1979, 158-161; Zanker 1974, XVII. Raimund Wünsche verfolgt dagegen einen neuartigen Ansatz. Dieser orientiert sich an Arno Reiffs formuliertem Begriffssystem für das Verhältnis von augusteischer und griechischer Literatur. Hierbei wird der Begriff der „*interpretatio*“ auf die Kopie eines Bildwerks übertragen. So übernimmt der Bildhauer zwar die Form des Vorbildes, prägt ihr jedoch seinen eigenen Zeitstil deutlich auf. Die „*imitatio*“ entspricht der Umbildung, welche durch formale Veränderungen über das Original hinausgeht. Schließlich bezeichnet die „*aemulatio*“ eine Neuschöpfung, in der verschiedene Vorbilder rezipiert werden und damit ein eigenständiges Bildwerk geschaffen wird. S. hierzu Wünsche 1972, 62-68; Reiff 1959.

¹⁵ Nach vereinzelt Vorläufern bildet sich im griechischen Osten des 2. Jhs. v. Chr. die Herstellung von Kopien in großem Umfang heraus (s. Kapitel IV.3). Ein frühes Beispiel ist in der späthellenistischen Kopie des Diadumenos aus Delos überliefert (s. Anm. 308). Für die Herstellung exakter Reproduktionen kamen sowohl Gipsabgüsse der Vorbilder als auch das Punktiervorhaben zur Anwendung. S. hierzu Hölscher 2015, 185 f.; Pfanner 2015, 101-106; Neudecker 1999; Söldner 1986, 293; Landwehr 1985; Wünsche 1972, 63.

¹⁶ Dieser Kopienbegriff schreibt keine Größengleichheit zum Vorbild vor, sondern die exakte Wiedergabe des Vorbildes in motivischer Hinsicht. Er folgt damit Niemeier 2011, 327 und Niemeier 1985, 12 f. S. hierzu auch Hölscher 2015, 186; Landwehr 1993, 15; Kreikenbom 1990, 18 f.; Söldner 1986, 283. Volker Michael Strockas Definition einer Kopie lässt sich hingegen nicht auf hellenistische Bildwerke übertragen: Die „*Kopie*“ bedeutet exakte Reproduktion eines Werkes vergangener Zeit um eines inhaltlichen oder formalen Wertes willen. Sie setzt zeitliche Distanz voraus und die Absicht, das Original durch genaue Nachahmung zu ersetzen. Eine solche Einstellung trifft aber weder für die Klassik noch den Hellenismus zu.“ (Strocka 1979, 158). Bereits Lippold wendet den Begriff speziell auf kaiserzeitliche Kopien an. S. Lippold 1923, 3.

¹⁷ So bereits Lippold 1923, 3 (s. Anm. 10). Im Unterschied von der hier klar gezogenen Trennung werden die Begriffe „Kopie“ und „Replik“ in der Forschungsliteratur bisweilen auch synonym angewandt. S. hierzu Hölscher 2015, 186; Söldner 1986, 283.

¹⁸ Nach Hölscher 2015, 87 f.

¹⁹ Zur verwundeten Amazone s. die tiberische Kopie des statuarischen Amazonentypus Sciarra: Mat. Marmor, H.

motivische Veränderungen von ihrem Vorbild ab, so wird im Folgenden von einer Umbildung²⁰ gesprochen. Dies ist etwa bei der verwundeten Amazone aus Tivoli der Fall²¹, die sich ihres stützenden Pfeilers entledigt hat und ihren Körper aus eigener Kraft trägt (**Abb. 38**). Das Motiv des Aufstützens wurde hier zugunsten einer freistehenden Figur aufgegeben.

Die freieste Form der Nachahmung äußert sich schließlich in Form einer Neubildung oder -schöpfung. Sie nimmt ausgewählte Bildelemente von einem oder mehreren Vorbildern auf und kombiniert sie zu einer neuen Bildschöpfung. Das Ziel besteht hier somit nicht mehr darin, ein bestimmtes Vorbild wiederzugeben oder zu modifizieren, sondern ein vollständig neues Werk mithilfe von zweckdienlichen Vorlagen zu realisieren.²² Damit wird in vorliegender Untersuchung auch die Neuschöpfung als eine eigenständige Bilderfindung gewürdigt, welche wiederum selbst als Vorbild für weitere Kopien und Umbildungen Modell stehen kann. Ein anschauliches Beispiel für eine Neuschöpfung wird im Anschlusskapitel III ausführlich besprochen.

II.2 Typologie und Stilanalyse

Eine weitere Voraussetzung für die archäologische Untersuchung der Aphrodite d'Este besteht in der theoretischen Erörterung der Typologie und Stilanalyse. Die mitunter unklare und unbedachte Anwendung dieser beiden Methoden auch in der rezenten Forschungsliteratur gibt eine gelegentlich nachlässige Reflexion über die Grundlagen des praktizierten Handwerks zu erkennen.²³ Dieser Nachlässigkeit

170 cm, FO. 1868 im Vicolo di S. Nicolò di Tolentino in Rom, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. Sk 7; s. Koçak 2013, 38-40. 143 Nr. VII 1 Taf. 12; Bol 1998, 11 f. 22 f. 38. 43 f. 164. 173 f. Nr. I 2 Taf. 2-3. 22-23. 133-134; Lauter 1966, 117 Nr. 2; <https://arachne.dainst.org/entity/1062507> (29.11.2023).

²⁰ Nach Hölscher 2015, 187. Dieser Definition einer Umbildung entspricht Strocks Variante. Jedoch ergänzt dieser sie um ein festgelegtes Format und eine bestimmte Entstehungszeit: „Wird derselbe Typus im annähernd gleichen Format und zur selben Zeit, allenfalls innerhalb eines bestimmten Zeitraumes, benutzt und dabei in motivischen Einzelheiten bewußt (sic!) abgewandelt, so liegen Varianten vor.“ (Strocka 1974, 159). Dagegen bezeichnet Tonio Hölscher eine Variante wiederum als „formale Veränderungen im Sinn eines neuen Zeitgeschmacks.“ S. Hölscher 2015, 187.

²¹ Zur Umbildung des statuarischen Amazonentypus Sciarra: Dat. hadrianisch (nach Bol 1998), Mat. Marmor, H. 166 cm, FO. 1954 Villa Hadriana in Tivoli, AO. Tivoli, Villa Hadriana Inv.-Nr. 2255; s. Bol 1998, 23. 27. 31 f. 40 f. 63. 152 f. 169 Nr. I 10 Taf. 16-17. 134-135; <https://arachne.dainst.org/entity/1078571> (29.11.2023).

²² So auch Söldner 1986, 284; Gulaki 1981, 148-151; Richter 1930, 182 f. Paul Zanker dagegen bezeichnet Neubildungen oder -schöpfungen als „Werke deren Meister sich verschiedener Vorbilder oder allgemein klassischer Formen bedienen“ (Zanker 1974, XVII). Im Gegensatz dazu beschränkt sich die hier vorgelegte Definition nicht auf klassische Vorbilder, sondern berücksichtigt die Gesamtheit der rezipierten Bildelemente, unabhängig ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Lippolds diffamierender Terminus „Kontamination“ für diese Form des Rezipierens hat sich schließlich nicht behaupten können (Lippold 1923, 4).

²³ Diese Nachlässigkeit äußert sich besonders deutlich in der Bezugnahme auf motivische Bestandteile eines Bildwerks zur Bestimmung seiner Entstehungszeit. Dabei werden motivische Ähnlichkeiten mit einer selektiven Reihe passender Analogien festgestellt, um eine bestimmte Datierung zu bekräftigen. Dieses Vorgehen zeigt sich etwa beim Datierungsversuch der Aphrodite d'Este durch Angelos Delivorrias: „The date of the Este Aphrodite is somewhere between the upper limit of the fifth-century B.C. leaning Aphrodite in the Gardens and the lower limit of the late fourth-century B.C. leaning figures. Among these figures by far the closest parallel is the Daphni Aphrodite reproduced on the badly weathered relief of about 400 B.C. [...]. The stance, the unbroken

soll im Folgenden Abhilfe geschaffen werden.

Zunächst bezeichnet der Typusbegriff die Gesamtheit aller motivischen Bestandteile eines Objekts.²⁴ Er definiert also, was dargestellt ist. Somit kann die typologische Untersuchung dazu dienen, Artefakte desselben Bildentwurfs zusammenzuschließen und von solchen unterschiedlicher Bildentwürfe zu differenzieren. Objekte mit übereinstimmenden Bildmotiven treten hierdurch in ein Vergleichsverhältnis. Wie weit oder eng der Typus dabei gefasst wird, also welche und wie viele motivische Elemente die Objektgruppe gemein hat, hängt sowohl vom Material als auch vom Ziel der Untersuchung ab.²⁵ In Bezug auf die Aphrodite d'Este etwa ist es sinnvoll, das vergleichbare Bildmaterial nach dem Bildentwurf von stehenden und aufgestützten weiblichen Gewandfiguren zusammenzustellen. Der Typusbegriff kann jedoch auch so eng gefasst werden, dass alle motivischen Details bis hin zum Verlauf jeder einzelnen Haarlocke übereinstimmen. So etwa bei Kopien, die sich auf dasselbe Vorbild beziehen und miteinander in einem Replikenverhältnis stehen. Sie konstituieren damit einen statuari-schen Typus. Folglich schafft die typologische Untersuchung vergleichbare Analogien unter Bildwerken, aus denen nicht nur motivische Abhängigkeitsverhältnisse abgeleitet werden können. Damit bildet sie darüber hinaus auch die Grundlage für die stilistische Untersuchung dieser Objekte.

Die Stilanalyse ist eine Ordnungskategorie anderer Natur. Der Stilbegriff²⁶ beschreibt die Art und Weise, das *Wie* der Ausführung eines Objekts.²⁷ Darunter wird die Summe aller Gestaltungsmittel zusammengefasst, welche die Realisierung eines Artefakts prägen.²⁸ Diese stilistischen Gestaltungsmerkmale werden dabei von einer breiten Palette unterschiedlicher Faktoren bestimmt.²⁹ So kann die

flow of the himation folds, and the tree trunk serving as a support may rank among the essential resemblances between the two works." (Delivourias 1990, 26; vgl. Anm. 170). Diese Bildmotive können jedoch nur begrenzte Auskunft über die zeitliche Einordnung der Wiener Aphrodite liefern. Es ist dagegen die stilistische Ausführung des Standmotivs oder der Gewandanlage, welche als zeitlicher Indikator dient. S. hierzu die folgenden Ausführungen. Zur unbedachten Anwendung der Stilkritik für die relativchronologische Datierung von Bildwerken s. Raeck 1993.

²⁴ Zum Typusbegriff s. von den Hoff 2019, 25-27; Hölscher 2015, 9 f.; Borbein 2009, 120-128; Willers 1986; Söldner 1985, 286 f.; Bernbeck 1997, 206-230; Schweitzer 1969, 176-180.

²⁵ So bereits Meyer 1989, 161.

²⁶ Der Stilbegriff findet bereits in der antiken Rhetorik Anwendung. Insbesondere Cicero und Quintilian verwenden den Begriff „stilus“ (Schreibgerät) zur Charakterisierung bestimmter Ausdrucksformen. So soll der Stil einer Rede passend zum entsprechenden Anlass gewählt werden. S. hierzu Kunze 2015, 541; Saß 2014, 307 f. Vgl. auch Himmelmann 2000a, 263 f. 266 f.; Himmelmann 1960, 17 f.

²⁷ Für eine grundlegende Auswahl zur nicht ermüdenden Diskussion um die Stilanalyse s. von den Hoff 2019, 23-25; Meyer 2019, 395-398; Borbein 2009, 109-128; Hölscher 2015, 89-91; Kunze 2015; Saß 2014, 307-311; Bäbler 2012, 22-45; Maderna 2007, 177-186; Himmelmann 2000a, bes. 263-287; Schneider 1999, 15-18; Bernbeck 1997, 231-250; Gumbrecht – Pfeiffer 1996; Hofter 1996, 7-28; Shapiro 1994; Hofter 1993, 37-40; Raeck 1993, 99-104; Raeder 1993, 105-110; Shanks – Tilley 1992, 137-172; Conkey – Hastorf 1990; Leibundgut 1989, 5-27; Borbein 1982; Schweitzer 1969, 173-203; Dittmann 1967; Himmelmann 1960.

²⁸ Dieser Definition von Stil folgt von den Hoff 2019, 23; Hölscher 2015, 91; Kunze 2015, 541; Schneider 1999, 15; Leibundgut 1989, 7.

²⁹ Zu den unterschiedlichen Faktoren, welche die Ausführung eines Artefakts bestimmen, s. Meyer 2019, 395; von den Hoff 2019, 23-25; Hofter 2016, 299; Kunze 2015, 541. 546 f.; von Prittwitz und Gaffron 2007, 241 f.; Himmelmann 2000a, 263-274; Schneider 1999, 15 f.; Raeder 1993; Zimmermann 1993; Leibundgut 1989, 7-17; Himmelmann 1960, 17 f.

Ausführung eines Objekts maßgeblich von der spezifischen Eigenschaft, dem Material oder der Zweckgebundenheit der jeweiligen Objektgattung geprägt werden. Bestimmte Gestaltungsmerkmale können durch lokale Eigenheiten an einzelne Regionen und Orte gebunden sein. Stilprägende Kraft besitzt auch die Werkstatt, in welcher der ausführende Bildhauer ausgebildet wurde. Die persönliche Handschrift des Bildhauers trägt dabei seinem individuellen Schaffen Rechnung. Auch die Wünsche und Vorstellungen des Auftraggebers können Auswirkung auf die Realisierung eines Artefakts haben, ebenso das gewünschte Bildthema. Schließlich spielt der jeweils vorherrschende Zeitstil eine entscheidende Rolle in der Ausführung eines Objekts. Hierbei etablieren sich in einem Zeitraum bestimmte Gestaltungsmittel zu einer gemeinsamen Ausdrucks- und Sehweise, um in der Folge von einem neuen Stil-trend abgelöst zu werden.³⁰ Diese stilprägenden Faktoren lassen sich in der Theorie zwar recht eindeutig voneinander trennen. Bei der praktischen Analyse der Bildwerke jedoch gestaltet sich die Identifizierung der einzelnen Komponenten oftmals als herausfordernd, bisweilen unmöglich.³¹ Zu vielfältig und engmaschig sind ihre Überschneidungsmöglichkeiten. Doch gerade weil die Ausführung eines Objekts nicht im luftleeren Raum geschieht, sondern zwangsläufig von diesen stilistischen Faktoren bestimmt wird, vermittelt sie Kulturgeschichte auf einer unmittelbar authentischen Ebene.³²

Die Erfassung der stilistischen Ausführung basiert auf objektiven Kriterien³³, die es ermöglichen, charakteristische Gestaltungsmittel von figürlichen Bildwerken systematisch zu ordnen und zu bestimmen. Diese betreffen zunächst die Bildkomposition einschließlich des Verhältnisses der Figur im Raum, ihrer Ansichtsseiten und Körperkontur, welche maßgeblich vom Figurenaufbau bestimmt werden. Darüber hinaus werden die Stilmittel eines Bildwerks sowohl im Verhältnis der Körperteile zueinander als auch in dem Verhältnis von Körper und Gewand sichtbar. Schließlich äußern sie sich in der Ausarbeitung der Oberflächenwerte, der Modellierung von Inkarnat, Haar und Gewand.³⁴ Das Erfassen

³⁰ Die Ausprägung des Zeitstils lässt sich etwa am Pergamonaltar nachweisen. S. hierzu Anm. 38.

³¹ So führte etwa die übereifrige Bestimmung von Regionalstilen in archaischen Bildwerken zu dem Ergebnis, dass „[...] man das Gras wachsen hörte und z.B. in einer Zweifigurengruppe die eine Figur einem dorischen, die andere einem ionischen Meister zuschrieb.“ (Himmelman 2000a, 264 f.). Der Erfolg zur Herausarbeitung einzelner Stilfaktoren ist maßgeblich von der zu untersuchenden Materialbasis abhängig. Eine besonders glückliche Überlieferungslage bilden etwa die Karyatiden vom Erechtheion in Athen. Diese sind nicht nur als Kopien vom Augustusforum in Rom und von der Villa Hadriana in Tivoli überliefert. Zudem haben sich auch ihre Vorbilder aus dem späten 5. Jh. v. Chr. erhalten. Demnach lässt sich anhand dieses Befunds sowohl der Zeitstil der klassischen Bildschöpfung als auch der für augusteische und hadrianische Zeit charakteristische Kopistenstil zweifelsfrei ermitteln. Zu den Karyatiden des Erechtheions und ihren Kopien s. Stemmer 1995, 179 f. Nr. B 43; Lauter 1976; Schmidt 1973; Lauter 1966, 8-44.

³² S. hierzu Meyer 2019, 421-423; von den Hoff 2019, 25; Kunze 2015, 544-551; Himmelman 2000a, 279. 316-320; Leibundgut 1989, 27. 48-50; Hölscher 1987.

³³ S. Meyer 2019, 395-397. Dieser stilistischen Kriterien bedienen sich etwa Hoffer 2016; Vorster 2007; Bol 1998; Brinke 1991; Niemeier 1985; Alscher 1957 (exemplarische Auswahl).

³⁴ Für die hellenistische Plastik etablierte Gerhard Krahmer ein reduziertes Set stilistischer Kriterien, welches die Komposition und Bewegtheit der Bildwerke fokussiert. Demnach ist in der frühhellenistischen Periode des schlichten Stils eine geschlossene bzw. zentripetale Figurenkomposition vorherrschend. Im pathetischen Stil des hohen Hellenismus werden die streng geschlossenen Bildkompositionen von einer plötzlichen Bewegtheit erfasst, wie etwa einer aus der geschlossenen Kontur ausbrechenden Kopfwendung. Im Gegensatz dazu weisen

dieser Kriterien erfordert eine Übertragung von visuellen Beobachtungen in ein sprachliches Medium. Für die verbale Beschreibung von verschiedenen Formen der stilistischen Ausführung existieren jedoch keine absoluten und allgemeingültigen Termini.³⁵ Eindeutigkeit gewinnen die Begriffe erst im direkten Werkvergleich, etwa bei der Charakterisierung von Gewandtexturen als „teigig weich“ im Unterschied zu „metallisch scharf“ (Abb. 49 u. 50).³⁶ Mithilfe des stilistischen Vergleichs lassen sich formale Gemeinsamkeiten oder Unterschiede ermitteln, welche das zu untersuchende Bildmaterial mit weiteren Bildwerken zusammenschließen oder davon abgrenzen. Diese Zuordnung ist jedoch nur in der Summe von stilistischen Eigenschaften überzeugend, in der sich eine gewisse Regelmäßigkeit und Wiederholung in den Stilmitteln abzeichnen. Einzelbeobachtungen, die keine Entsprechung in weiteren Stilelementen finden, sind dagegen nicht aussagekräftig.³⁷

Abhängig von der verglichenen Objektgruppe können die stilistischen Gemeinsamkeiten nun als charakteristisch für eine bestimmte Region, eine Werkstatt oder einen Bildhauer, ein Bildthema oder schließlich für einen Zeitraum interpretiert werden. Von entscheidender Bedeutung, auch für die vorliegende Untersuchung, ist jedoch die chronologische Auswertung des Stils. Sie beruht auf dem Ansatz, dass der Zeitstil einen umfassenden und übergreifenden Charakter innehat. Er überlagert lokale Gestaltungsmerkmale und stilistische Eigenheiten eines Bildhauers oder einer Werkstatt.³⁸ Äußern sich

Werke des Späthellenismus schließlich eine offene bzw. zentrifugale Komposition auf. S. Krahmer 1923/24, 138 f. 148. 159. 162. 173. Die praktische Anwendung dieser Kriterien an hellenistischer Plastik ist in der Forschungsliteratur jedoch umstritten. Aufgrund der Vielfalt an Bildtypen und Stilmitteln sowie des gestiegenen Mangels an fest datierten Bildwerken im Hellenismus liefert die Grobmaschigkeit der Kriterien keine zuverlässigen Ergebnisse (s. hierzu Kapitel III.5.4 mit Anm. 245). So wurde etwa die Nike von Samothrake dank ihrer zentrifugalen Komposition von Krahmer dem Späthellenismus zugeordnet, während die aktuelle Forschungsliteratur sie in hochhellenistische Zeit datiert. Zur Nike von Samothrake: Dat. erstes Viertel des 1. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 238 cm, FO. 1863 auf Samothrake, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 2368; s. Andreae 2001, 118 f. Nr. 92-93 Abb. 79 Taf. 92-93; Krahmer 1923/24, 151; <https://arachne.dainst.org/entity/1074698> (21.06.2024); <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010252531> (21.06.2024). Zu Krahmers Kriterien s. Meyer 2019, 395-397; Kunze 2002, 12-15, 21 f.; von Prittwitz und Gaffron 1988, 14; Linfert 1976, 5-7.

³⁵ S. hierzu Meyer 2019, 397 Anm. 11; Schneider 1999, 17.

³⁶ Innerhalb des archäologischen Diskurses wird die Stilanalyse mitunter als subjektive Methode betrachtet, „[...] als eine traditionsgebundene Spielerei einiger Spezialisten vorwiegend des deutschen Sprachraums, deren Ergebnisse schwer überprüfbar, da auf weitgehend subjektiven Eindrücken zu beruhen scheinen und in ihrer historischen Relevanz durchaus fragwürdig bleiben.“ (Kunze 2002, 12). Dieser Kritik steht jedoch die offensichtliche Tatsache gegenüber, dass die Stilanalyse visuelle Merkmale erfasst und somit für jeden nachprüfbare Argumente liefert. Gegenüber einem zerstörten Fundkontext ist sie jederzeit und überall reproduzierbar und damit verifizierbar. Diese Kritik an der Stilanalyse wird referiert bei Kunze 2015, 542 f.; Borbein 2009, 113 f.; Kunze 2002, 12; Himmelmann 2000a, 275; Schneider 1999, 17; Leibundgut 1989, 13 f.

³⁷ So bereits von Prittwitz und Gaffron 2007, 241; Himmelmann 2000a, 275.

³⁸ S. Grüßinger 2015, 190 f.; Himmelmann 2000a, 274-279; Leibundgut 1989, 7; von Prittwitz und Gaffron 1988, 15; Alscher 1957, 159. Nikolaus Himmelmann und Ludger Alscher vergleichen etwa den Landschaftsstil mit dem lokalen Dialekt einer überregional vorherrschenden Bildsprache. S. Himmelmann 2000a, 266; Alscher 1957, 159. Die Überlagerung lokaler Gestaltungsmerkmale durch den jeweils vorherrschenden Zeitstil kann beispielsweise am Pergamonaltar veranschaulicht werden. Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron referiert, dass an diesem monumentalen Altar unterschiedliche Bildhauer aus Pergamon und Athen, vielleicht auch aus Rhodos und Tralleis gewirkt haben. Trotz einer Vielzahl von ausführenden Werkstätten und Meisterhänden weisen die einzelnen Friesseiten jeweils gemeinsame Gestaltungsmittel auf, welche dem vorherrschenden Zeitstil entsprechen. S. von Prittwitz und Gaffron 1988, 15 f. Zum Pergamonaltar s. Anm. 325.

Werke in einer gemeinsamen Bildsprache, so lassen sie sich folglich demselben Entstehungszeitraum zuordnen. Stilistische Unterschiede geben sodann im Umkehrschluss einen zeitlichen Fortschritt wieder.³⁹ Das zugrundeliegende Entwicklungsmodell basiert also auf einem kontinuierlichen Wandel der stilistischen Gestaltungsmittel.⁴⁰ Dieser Ansatz ist für archaische und klassische Bildwerke weithin akzeptiert.⁴¹ Insbesondere im Hellenismus gestaltet sich die Rekonstruktion eines fortschreitenden Stilwandels jedoch als deutlich herausfordernder. Die Einführung einer ungleich höheren Vielzahl neuer Bildthemen führt zu einer entsprechenden Vielfalt an Stilformen, zu denen sich im späten Hellenismus ein retrospektives Darstellungsinteresse gesellt.⁴² Dennoch lässt sich auch für diese Epoche eine gemeinsame Gestaltungsweise ableiten⁴³, wie die geringe Zahl an fest datierten Bildwerken⁴⁴ belegt.⁴⁵ Selbst in einer Epoche, die von einer facettenreichen Palette an Darstellungsmöglichkeiten geprägt ist, bekräftigen diese somit auch den datierenden Charakter von Stil.

³⁹ S. hierzu Meyer 2019, 395 f. 400; von Prittwitz und Gaffron 2007, 241; Himmelmann 2000a, 263-280. 315-320; Leibundgut 1989, 7.

⁴⁰ Das Entwicklungsmodell basiert auf Winckelmanns zyklisch-biologischem Entwicklungsgedanken von Anfang, Blüte und Verfall der materiellen Kultur. In der modernen Forschung hat dieser Ansatz zwar nie vollständig an Bedeutung verloren, doch sind die damit verbundenen normativen Werte einer Blütephase weitgehend in den Hintergrund getreten. S. hierzu Meyer 2019, 385 f.; Hoffer 2016, 299; Kunze 2015, 545; Borbein 2009, 116-120; Himmelmann 2000a, 263-280. 315-320; Leibundgut 1989, 6-10; Hölscher 1987, 49. 61 f.; Borbein 1973, 46 f.; Himmelmann 1960. Dieser Ansatz eines fortschreitenden Entwicklungsverlaufs in der Untersuchung von Bildwerken findet sich etwa bei von den Hoff 1994; Fuchs 1993; Niemeier 1985; von Prittwitz und Gaffron 1988; Borbein 1973; Alscher 1957; Horn 1931; Krahmer 1923/24 (exemplarische Auswahl).

⁴¹ Einen gegensätzlichen Ansatz verfolgt die revolutionäre Theorie, die das Konzept einer kontinuierlichen Formveränderung ablehnt. Stattdessen lösen diskontinuierliche Paradigmen einen Formwandel aus. Basierend auf dem von Thomas Kuhn entwickelten Modell des Paradigmenwechsels wird zunächst ein neues Konzept entwickelt, das sich als einschneidender Umbruch gegenüber dem Vorherrschenden durchsetzt. Anschließend folgt eine Phase, in der das neu eingeführte Konzept weiterentwickelt und verfeinert wird, bis es von einem neuen Paradigma unvermittelt wieder abgelöst wird. S. hierzu Meyer 2019, 396; Kunze 2015, 545 f.; Kunze 2002, 21 f.; Kuhn 1962. Das Modell des Paradigmenwechsels wendet etwa Christian Kunze für die Untersuchung hellenistischer Bildwerke an (s. Kunze 2002). Schließlich hat die relativistische Theorie ein Modell hervorgebracht, welches den datierenden Charakter von Stil vollständig ablehnt. Demzufolge variieren die Gestaltungsmittel je nach Thema und Funktion eines Bildwerks und bleiben von einer zeitlichen Entwicklung unberührt. Die Stilanalyse böte somit kein zuverlässiges Instrument zur Datierung. Vor diesem Hintergrund müssten übereinstimmende Gestaltungsmittel an Bildwerken aus unterschiedlichen Regionen unabhängig voneinander entstanden sein. Dieser Ansatz kann daher nur wenig überzeugen. S. hierzu Meyer 2019, 396. Der relativistische Ansatz ist insbesondere im angloamerikanischen Raum vertreten: S. Grüßinger 2015, 192 für hellenistische Bildwerke aus Pergamon; Stewart 2012; Ridgway 2002 (exemplarische Auswahl).

⁴² Zur Vielfalt späthellenistischer Darstellungsmöglichkeiten s. das Resümee in Kapitel III.5.4 mit Anm. 245.

⁴³ S. hierzu Meyer 2019, 421-423; Himmelmann 2000a, 276-279. Vgl. auch die stilistischen Gemeinsamkeiten von späthellenistischen Gewandfiguren in Kapitel III.5.2.a.

⁴⁴ Zu fest datierten Gewandfiguren des späten Hellenismus s. etwa die Megiste aus Athen (s. Anm. 228), die Kleopatra aus Delos (s. Anm. 242).

⁴⁵ Äußere Datierungskriterien wie Schriftquellen und Fundkontexte können zwar einen direkten Weg zur Datierung eines Objekts liefern. Allerdings kann das allzu rigide Festhalten an Schriftquellen auch problematisch sein. Schriftquellen zu Bildwerken sind nur in Ausnahmefällen überliefert. Darunter sind insbesondere literarische Quellen oftmals vieldeutig und ideologisch gefärbt und führen mitunter zu spekulativen Verbindungen von bestimmten historischen Ereignissen mit der Errichtung von monumentalen Bauwerken mitsamt ihrer Bauplastik. S. Meyer 2019, 396 Anm. 10; Himmelmann 2000a, 280.

III. Die Aphrodite d'Este

III.1 Erwerbsgeschichte

Ihrem originären Fundkontext längst entrissen, lässt sich die Geschichte der Aphrodite d'Este doch zumindest bis in das frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Über einen Zeitraum von rund 400 Jahren findet sie ihren Weg durch unterschiedliche italienische und österreichische Sammlungen, ehe sie schließlich ihren endgültigen Platz im Kunsthistorischen Museum Wien einnimmt (**Abb. 1**). Die eingehende Beschäftigung mit ihrer Erwerbsgeschichte leistet jedoch weit mehr als das parataktische Nacherzählen ihrer historischen Standorte. Sie gewährt nicht nur Einblicke in ihre zeitgenössische Inszenierung innerhalb der unterschiedlichen Sammlungen, sondern ermöglicht dank der überlieferten Quellenlage auch potenzielle Rückschlüsse auf ihren antiken Aufstellungsort zu ziehen.

III.1.1 Sammlung Gonzaga, Mantua

Die ältesten Nachweise für die Aphrodite d'Este finden sich im Italien des frühen 16. Jhs. Als bemerkenswert glückliche Überlieferung stellt sich eine Zeichenserie des Ippolito Andreasi (1548-1608) aus den Jahren 1567/68 dar. Sie dokumentiert den Originalzustand des Appartamento di Troia⁴⁶ dreißig Jahre nach dessen Errichtung (1536-1540) als herrschaftliche Residenz im Palazzo Ducale in Mantua (**Abb. 2**). Darunter überliefert Andreasi in vier Aufrissen⁴⁷ und einer Deckenansicht den damaligen Zustand der Loggia dei Marmi⁴⁸ (**Abb. 3**). Sie bildet mit üppiger Nischenarchitektur und den ursprünglich darin integrierten Antiken den architektonischen Höhepunkt des Appartamento di Troia. Im Aufriss der Nordwand (**Abb. 4**)⁴⁹ ist die Aphrodite d'Este dank ihres charakteristischen Gewand- sowie Haltungsmotivs eindeutig identifizierbar (**Abb. 5 u. 35 a**)⁵⁰: Unverkennbar ist der Vorhang aus massigen Gewandbahnen, der sich zwischen ihrer linken Körperseite und der Baumstütze artifiziell auffächert;

⁴⁶ Zum Appartamento di Troia im Mantuaner Palazzo Ducale s. Burckhardt 1994, 39-45; Pagliara 1989, 388-391; Talvacchia 1989, 392 f.

⁴⁷ Zu den Zeichnungen der Loggia dei Marmi: Ippolito Andreasi, Dat. um 1567/68, AO. Düsseldorf, Museum Kunstpalast Inv.-Nr. Fp 10875. 10879. 10904. 10925. Die Federzeichnungen sind Teil einer Serie von rund 80 Zeichnungen, welche Jakopo Strada (1515-1588) in Auftrag geben ließ. Sie dokumentieren die Innenräume und Außenfassaden des Palazzo Te sowie des Appartamento di Troia im Palazzo Ducale in Mantua. Zu den Zeichnungen von Ippolito Andreasi s. Burckhardt 1994, 51-76 mit weiterführender Literatur.

⁴⁸ Zur Loggia dei Marmi im Mantuaner Palazzo Ducale s. die ausführliche Abhandlung von Burckhardt 1994, 50-196; Burckhardt 1989.

⁴⁹ Zur Zeichnung der Nordwand der Loggia dei Marmi: Ippolito Andreasi, Dat. um 1567/68, 32,5 x 57,5 cm, M. 32,4 x 57,5 cm, AO. Düsseldorf, Museum Kunstpalast Inv.-Nr. Fp 10875; s. Burckhardt 1994, 51-67; Burckhardt 1989, 412-414.

⁵⁰ Anlässlich der Ausstellung „Giulio Romano“ in Mantua 1989 wurde ein Gipsabguss der Aphrodite d'Este im KHM angefertigt und in ebenjener Nische platziert, wie sie die Zeichnung Andreasi überliefert. Mittlerweile wurde der Abguss jedoch durch eine Marmorstatue ersetzt. S. hierzu die Ausstellungskataloge Gombrich 1989 und Ferino-Pagden – Oberhuber 1989 sowie Burckhardt 1994, 9-12. 109 Abb. 58.

ihr geradezu transparenter Chiton, der ihren Körper geradezu nackt erscheinen lässt; schließlich auch ihr Aufstützen auf einen hohen Baumstumpf mit vorgesetztem linken Bein und der salopp in die Hüfte gestemmtten rechten Hand. Selbst die modernen Ergänzungen von Kopf und Armen, wie sie auf Andreasis Zeichnung zu sehen sind, können über diese typenbestimmenden Bildmotive nicht hinwegtäuschen. Mithilfe der zeichnerischen Überlieferung Andreasis lässt sich die Aphrodite d’Este also erstmals in der ersten Hälfte des 16. Jhs. im Mantuaner Palazzo Ducale nachweisen. Hier war sie in einer Nische als Gegenstück zu einer nackten Aphrodite im Typus Kapitol⁵¹ aufgestellt.⁵² Von diesem, ihrem ältesten bekannten Aufstellungsort ausgehend, lassen sich jedoch noch weitere Rückschlüsse auf ihre Herkunft ableiten.

Es war Federico II Gonzaga (1500-1540), Herzog von Mantua (**Abb. 9**), der seinen herrschaftlichen Sitz kurz nach seiner Inthronisierung im Jahr 1536 um den reich ausgestatteten Gebäudetrakt, das Appartamento di Troia, erweitern ließ. Der Name seiner neuen Residenz ist Programm: Dekor und Ausstattung des Appartamento di Troia mitsamt des zur Schau gestellten Antikenrepertoires stellten eine bewusste Neuinszenierung und Heroisierung der Antike im Lichte der Renaissance dar, und so fügte sich der antikenaffine Federico II ganz in die Tradition der Kunstpatronage der Gonzagas ein.⁵³ Unter den neu geschaffenen Räumlichkeiten war jedoch keine reicher an architektonischer und skulpturaler Ausstattung als die Loggia dei Marmi, wo in einer der Nischen die Aphrodite d’Este ihre Aufstellung fand. Selbst noch im 19. Jh. erhielt die Loggia bewundernde Anerkennung. So berichtet Gian Battista Intra, Präsident der Accademia Nazionale Virgiliana in Mantua:

„Atrio dello dei Marmi; nulla di più gaio, vezzoso e di più euritmico di questo vestibulo [...] e la fantasia ricostituendolo al suo antico splendore, si raffigura facilmente quanto dovesse essere la perfezione sua.“ (G. Intra, 1897)⁵⁴

Zur Umsetzung dieses „fröhlichen, reizvollen und eurythmischen Vestibüls“ beauftragte Federico II seinen Hofkünstler Giulio Romano (1499-1546)⁵⁵, Meister des italienischen Manierismus (**Abb. 10**). Dieser war nicht nur ein von seinen Zeitgenossen anerkannter *artista universale*, sondern als gebürtiger Römer und Schüler Raffaels auch ein außerordentlicher Connaisseur antiker Bildwerke. Somit war Giulio Romano nicht nur für den Entwurf des Appartamento di Troia, sondern auch mit der Anschaffung von Antiken betraut, welche er im architektonischen Verband als Gesamtkunstwerk inszenieren sollte.

⁵¹ Im Unterschied zur Aphrodite d’Este konnte der Verbleib der in Andreasis Zeichnung dokumentierten Kopie der Venus Medici aus der Loggia dei Marmi bislang nicht nachgewiesen werden. S. hierzu Burckhardt 1994, 89-97.

⁵² Zur Aufstellung der Aphrodite d’Este in der Loggia dei Marmi s. Burckhardt 1994, 99-111; Burckhardt 1989, 412-414.

⁵³ Die Sammlung der Gonzaga im Palazzo Ducale von Mantua harrt noch ihrer umfassenden Aufarbeitung. S. hierzu Kansteiner 2018; Rebecchini 2002a; Rebecchini 2002b; Burckhardt 1994, 32-34. 181-195.

⁵⁴ Zitiert nach Intra 1974, 21 f.

⁵⁵ Zu Giulio Romano, geborener Giulio Pippi, s. grundlegend Burckhardt 1994, 9-36. 181-196; Ferino-Pagden – Oberhuber 1989; Gombrich 1989; mit jeweils weiterführender Literatur.

Für den Erwerb von Antiken haben sich im 16. Jh. sowohl Rom als auch Venedig gleichermaßen als Hauptzentren des antiken Kunsthandels etabliert. Auch Federicos II Bemühungen um die Anschaffung von Antiken sind durch den Briefverkehr mit seinen Botschaftern sowohl in Rom als auch Venedig schriftlich überliefert. Spätestens mit der Berufung von Giulio Romano als seinen Hofkünstler im Jahr 1524 entstand am Mantuaner Hof der Gonzaga allerdings eine enge Verbindung mit Rom. Als stadtrömischer Künstler und Kunstgelehrter hatte Giulio Romano nicht nur eine umfassende Kenntnis des römischen Antikenmarktes. Darüber hinaus war er auch selbst Besitzer einer erstaunlichen Sammlung von Kunstwerken und Antiken, die er von seinem Meister Raffael 1520 in Rom geerbt hatte.⁵⁶ Aus seiner Privatsammlung machte Giulio Romano seinem Mäzen kostbare Marmorstatuen zum Geschenk, den er nach Giorgio Vasaris (1511-1574) Überlieferung „so sehr liebte, dass er ohne ihn nicht leben konnte“:

„Amò quel duca di maniera la virtù di Giulio [Romano], che non sapea vivere senza lui [Federico II]; [...] Fabbricò Giulio per sé una casa in Mantova dirimpetto a San Barnaba [...] accomodandovi molte anticaglie condotte da Roma et avute dal Duca, al quale ne diede molte delle sue.“ (G. Vasari, 1568)⁵⁷

Der reiche Briefverkehr vermittelt nicht nur Federicos brennende Anteilnahme an der Arbeit seines Hofkünstlers, sondern auch dessen aktives Bemühen um den Erwerb und den nicht versiegenden Nachschub an antiken Originalen. Herzog und Künstler vereint in dieser Hinsicht dieselbe Leidenschaft. So schreibt Federico II an seinen Botschafter in Rom, dass er vom Erwerb selbst von beschädigten Antiken nicht scheuen solle:

„Vi recordamo di non mancare de la solita diligentia vostra per ritrovargli qualche teste antiche, nè restareti per pretio alcuno di torle et quando anche in qualche parte fussero mutilate o di naso, orecchie o in altro loco, per ciò non restate di tuorle, perchè L'Antico [Pier Jacopo Alari Bonacolsi] le acconcerà in modo che starano bene.“ (Federico II Gonzaga, 21.02.1525)⁵⁸

Nicht nur die Konditionen des Erwerbs und die damit verbundenen Anschaffungskosten⁵⁹, ja selbst die diversen Transportmöglichkeiten von Rom nach Mantua sind in den Briefen an Federico überliefert.⁶⁰ Je nach Größe wurden die Antiken entweder per Schiff rund um Sizilien nach Ancona und Venedig verbracht oder konnten direkt über den Landweg von Rom nach Mantua transportiert werden:

⁵⁶ Zu Giulio Romanos Antikenaffinität und -handel im Auftrag Federicos II Gonzaga s. Rebecchini 2002c, 67-70; Burckhardt 1994, 21-35; Burns 1989; Ferino-Padgen 1989; Hübner 1912, 73.

⁵⁷ Zitiert nach Vasari 1973, 76.

⁵⁸ Brief von Federico II Gonzaga an Francesco Gonzaga, Botschafter in Rom, 21. Februar 1525 (ASMn AG, Copialettere del Marchese Federico, lib. 32). Zitiert nach Burckhardt 1994, 86 und Luzio 1908, 117.

⁵⁹ S. u.a. den Brief von Francesco Gonzaga, Botschafter in Rom, an Giovanni Giacomo Calandra, Sekretär Federicos II, 24. März 1526 (ASMn AG, busta 871). Zitiert in Burckhardt 1994, 189 f. Nr. 2.

⁶⁰ S. Burckhardt 1994, 87; Luzio 1908, 116.

„Vero è che le cose più belle sono tante grande che impossibile saria mandarle, altamente che per aqua, [...] et fra tanto se faria la pratica de havere un naviglio che a quel tempo condusse il tutto in quel luoco che venesse meglio a commodo, per inviarle puoi alla volta di Anchona o de Venetia che, secondo me è ditto, mandandosi de qui in Cicilia facilmente li capitano navigli che vanno puoi verso Venetia.” (Francesco Gonzaga, 22.03.1526)⁶¹

Ist der rege Briefwechsel mit Federico II zwar hinreichender Beleg für dessen Bezug von Antiken aus Rom, lässt sich dem Schriftverkehr jedoch nur in Ausnahmefällen entnehmen, von welchen Objekten konkret die Rede ist, die nach Mantua gelangten. Allzuursorisch werden die erworbenen Antiken darin aufgelistet. Woran Schriftquellen demnach scheitern, haben sich jedoch Bildwerke erhalten, welche den Schluss zulassen, dass die Aphrodite d’Este aus dem stadtrömischen Kunstmarkt stammt.

Sowohl Giulio Romano wie auch Raffael schienen an der Aphrodite d’Este solchen Gefallen gefunden zu haben, dass sie diese Statue in drei bislang überlieferten Bildwerken zitierten: Bereits um 1516 diente sie als Vorbild für Raffaels sog. Primavera in den Fresken der Loggetta des Kardinals Bibbiena im Vatikan (**Abb. 8**)⁶². Um 1518 wiederum findet sie sich als sog. l’Abbondanza in einer Grisaille für Papst Leo X dargestellt, welche Giulio Romano oder seinem Meister zugeschrieben wird (**Abb. 6**)⁶³. Schließlich wurde sie 1529 als Karyatide am Mausoleum des Pietro Strozzi in der heutigen Sant’ Andrea in Mantua zitiert (**Abb. 7**)⁶⁴, einem von Giulio Romano geschaffenen Grabmal. Die Präzision der Zitate in den beiden stadtrömischen Werken legt nahe, dass Raffael und Giulio Romano mit der Aphrodite d’Este nicht nur vertraut waren, sondern diese in ihrem römischen Atelier auch unmittelbar vor Augen hatten. Demzufolge könnte die Statue womöglich sogar Teil von Raffaels Antikensammlung gewesen sein, die nach dessen Ableben an Giulio Romano übergang. Rund eine Dekade nach der Schaffung der beiden stadtrömischen Bildwerke müsste die Aphrodite d’Este jedoch bereits in Mantua gestanden haben, um für das Mausoleum des Pietro Strozzi in Mantua Modell stehen zu können. Vor diesem Hintergrund überzeugt Jacqueline Burckhardts⁶⁵ Schlussfolge, dass die Aphrodite d’Este zwischen 1518 und 1529 mit einem der schriftlich belegten Transporte von Rom nach Mantua gelangt sei, wo ihr Giulio Romano schließlich 1538 einen Ehrenplatz in einer eigenen Nische der Loggia dei Marmi zuteilte.⁶⁶

⁶¹ Brief von Francesco Gonzaga, Botschafter in Rom, an Federico II, 22. März 1526 (ASMn AG, busta 871). Zitiert nach Burckhardt 1994, 198 Nr. 1; Luzio 1908, 116.

⁶² Zur sog. Primavera, Fresko in der Loggetta des Kardinals Bibbiena im Vatikan: Raffael, Dat. um 1516, AO. in situ; s. Burckhardt 1994, 104 f.; Redig de Campos 1946, 50 f. Taf. 13.

⁶³ Zur sog. l’Abbondanza, Grisaille auf Pappelholz-Tafel: Raffael oder Giulio Romano zugeschrieben, Dat. um 1516; M. 38,4 x 31,3 cm, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. 657; s. Rebecchini 2008, 294 f. Nr. IX. 4; Shearman 2007, 162; Rebecchini 2002a, 125 f.; Burckhardt 1994, 104 f.; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060759> (29.05.2024).

⁶⁴ Zur Karyatide des Mausoleums des Pietro Strozzi: Giulio Romano, Dat. 1529, AO. seit 1805 in der Basilica Sant’Andrea in Mantua; s. Rebecchini 2002c, 70-74; Burckhardt 1994, 105 f.; Beluzzi – Forster 1989, 203; Harprath 1983, 215 f.

⁶⁵ s. Burckhardt 1994, 103-105.

⁶⁶ Zur Herkunft der Aphrodite d’Este aus dem stadtrömischen Kunstmarkt und der daraus resultierenden Schlussfolgerung hinsichtlich ihrer antiken Aufstellung s. Kapitel III.1.5.

III.1.2 Sammlung Obizzi, Padua

Nachdem die Aphrodite d'Este erstmals im Besitz der Gonzagas in Mantua nachgewiesen werden kann, findet sie sich gegen Ende des 18. Jhs. sodann im Castello del Catajo südlich von Padua wieder (**Abb. 11**):⁶⁷ Nicht mehr als ein prominent in Szene gesetztes Einzelstück geht sie in der Obizzischen Sammlung auf. Deren beträchtlicher Umfang und Ausbau ist Tommaso degli Obizzi (1750-1803) zu verdanken, der im späten 18. Jh. im Zentrum der oberitalischen Sammeltätigkeit stand (**Abb. 14**).

Im Jahr 1768 verwaist, trat Tommaso als Herzog von Padua sein gewaltiges Erbe an: neben einer formlosen Sammlung von Gemälden, Musikinstrumenten und Militaria ging damit auch ein beträchtliches Vermögen in den Besitz des Herzogs über. Vor diesem Hintergrund konnte er seiner Sammelleidenschaft ungehemmt nachgehen, welche gegen Ende des 18. Jhs. geradezu manische Züge annahm.⁶⁸ Diese manifestierte sich nicht nur in dem beinahe obsessiven Ankauf von insbesondere oberitalischen und römischen Sammlungen. Seine Begier nach Zeugnissen der Vergangenheit⁶⁹ war tatsächlich so groß, dass er wiederholt Grabungskampagnen in den nahegelegenen Gebieten der Este förderte.⁷⁰ So kam es, dass Tommaso in etwas weniger als 30 Jahren eine beinahe enzyklopädische Sammlung zusammentrug. Neben historischen Musikinstrumenten und Militaria bestand diese besonders aus Antiken, Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance, Münzen und Medaillen, Inschriften, Gemälden und Naturalien.⁷¹ In Anerkennung von Tommasos Sammelleidenschaft widmet Giambattista Rossetti seine „*Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*“ dem Herzog von Padua. Hierin würdigt er nicht nur seinen „*squisito gusto per tutte le belle arti, genio liberale e magnifico*“, sondern auch seine umfangreiche Sammlung:

„il Vostro magnifico Palazzo del Catajo, in tante guise abbellito, e nobilitato, che è una meraviglia

⁶⁷ Das Castello del Catajo, auch Cataio, am Fuße der Euganeischen Hügel nahe der Stadt Battaglia Terme wurde Anfang des 16. Jhs. als Residenz der Obizzi erbaut. S. hierzu Tormen 2017a, 11-16; Mayer 2011/12, 286 Anm. 4; Annibaletti 2007; Rivi 2007; Glaser 2003; Fantelli 1994; Planiscig 1919, V.

⁶⁸ Zur Person und Sammelleidenschaft Tommaso Obizzis s. Laubenberger 2018, 483; Tormen 2017a, 56-70; Mayer 2011/12, 285-289; Tormen 2007; Tormen 2002; Fantelli 1990; Favaretto 1990; Fantelli – Fantelli 1982; Planiscig 1919, V f.

⁶⁹ Tommasos glühende Begeisterung für Bildwerke der Antike und des Mittelalters steht in deutlichem Gegensatz zu seiner geringen Wertschätzung gegenüber den Werken seiner eigenen Zeit. Selbst Antonio Canova beauftragte er lediglich mit der Anschaffung von Antiken, bestellte jedoch kein einziges Werk von der Hand des Bildhauers. S. hierzu Coppola 2017, 89-92; Tormen 2007, 87; Rizzoli 1923a.

⁷⁰ Zu Tommasos Bezug von Sammlungsobjekten s. Laubenberger 2018, 487 f.; Coppola 2017, 84-104. 254-434; Tormen 2016; Tormen 2007; Favaretto 1990.

⁷¹ Einen Überblick über Umfang und Vielfalt der Obizzischen Sammlungsbestände liefern Laubenberger 2018, 483-498; Coppola 2017, 71-116; Corradini 2007; Tormen 2007; Mayer 2011/12, 285-290; Tormen 2002; Fantelli 1990; Fantelli – Fantelli 1982; Planiscig 1919, V-VIII; Egger-Hermann 1906, 84 f.; Dugoni 2007b bietet umfassende Literaturverweise zur Obizzischen Sammlung im 18. und 19. Jh. Zur Obizzischen Antikensammlung s. Coppola 2017, 71-115; Egger-Hermann 1906. Zur epigraphischen Sammlung s. Tozzi 2017a; Tozzi 2017b; <http://lupa.at/collections/7> (03.01.2024). Zu den Beständen des Mittelalters und der Renaissance s. Leithe-Jasper 2002/03; Planiscig 1919; Egger-Hermann 1906, 90-105. Zur Gemäldesammlung s. Mayer 2011/12, 290-295; Dugoni 2007a. Zur Musikaliensammlung aus Instrumenten und Musikhandschriften s. Chiarelli 2007; Seifert 2002; Haas 1927. Zur Obizzischen Bibliothek s. Venturi 2007.

a vedersi. Non parlo della Galleria di quadri aumentata di molto, non dell'Armeria accresciuta d'ogni sorta d'armi da offesa e difesa, antiche e moderne, e delle più rare che possano ritrovarsi [...] ma come potrei tacere de' Codici Mss. e dell'Edizioni del 1400 che avete con molte spese raccolta e tuttavia raccogliete? O delle antiche Medaglie de' Greci, de' Romani, e de' Barbari che in ogni maniera di metallo da ogni parte vi procacciaste, e sopra le quali così eruditamente come d'ogni cosa, discorrete? O delle statue de' bronzi, de' marmi, scritti, o figurati, e di tante altre pregiate Antichità, delle quali nel suddetto Vostro delizioso Palagio fate conserva?" (G. Rossetti, 1780)⁷²

Bereits eine Dekade nach Rossettis Widmung um die Jahre 1790/91 hatte der Zuwachs der Obizzischen Sammlung ein solches Ausmaß erreicht, dass sich Tommaso gezwungen sah, das Castello del Catajo um einen eigens dafür vorgesehenen Museumstrakt mit mehreren Kabinetten zu erweitern (**Abb. 12**). Darunter bildete die 73 Meter lange Galleria, das Museo di Antichità⁷³, fortan das Rückgrat der Obizzischen Sammlung. Hierin war die Vielzahl an antiken Rundplastiken, Reliefs und Inschriften, Sarkophagen und Säulenfragmenten einzig nach dem ästhetischen Empfinden Tommasos szenografisch aufgestellt. Einem thematischen oder chronologischen Ausstellungskonzept folgten sie nicht.⁷⁴ Scheinbar getrieben von *horror vacui*, waren die Objekte derart dicht aufgestellt und aufeinandergestapelt, „*che non vi rimane quasi nulla di spazio vuoto*“⁷⁵. Eine Fotografie aus der Mitte des 19. Jhs. gibt einen Einblick in die überwältigende Anzahl und Anordnung der Antiken (**Abb. 13**). Nicht nur die Präsentation der Objekte, sondern auch die zeitgemäßen Ergänzungen der Antiken trafen das ästhetische Formempfinden kulturinteressierter Zeitgenossen. Es war die Illusion gegenwärtiger Antike, gleichsam „*una piccola Atene sempre crescente*“⁷⁶, welche einen starken Reiz für Besucher der Obizzischen Sammlung ausübte. Somit ist es besonders der Antikengalerie zu verdanken, welche dieser Sammlung zu internationaler Berühmtheit verhalf. So überliefert Leonardo Targo in einem Brief an Tommaso:

„Ella, Sig. Marchese mio Signore, possiede tali e tanti pezzi d'antichità in varj generi, che la sua collezione è preziose, e celebre in Italia e fuori d'Italia; fa da par suo cercando con ogni studio di ampliarla ed arricchirla [...]“ (L. Targo, 6.10.1800)⁷⁷

Einen Einblick in das tatsächliche Ausmaß der Obizzischen Sammlung liefert das Inventar des Bildhauers Sebastiano Androsi aus dem Jahr 1803.⁷⁸ Diesem zufolge zählte das Museo di Antichità alleine 609

⁷² Rossetti 1780, Widmung.

⁷³ Dieser Gebäudetrakt wird in der Literatur auch als „Sala della Antiquaria“ oder „Sala del Museo“ bezeichnet. Er wurde infolge eines Dacheinsturzes in den späten 1990ern zerstört. S. Plattner 2021, 216.

⁷⁴ Zu Tommaso Obizzis Ausstellungskonzept s. die Skizzen in: Coppola 2017, 524 f. Abb. 6-8; Tormen 2007, 88 f.; Favaretto 1990, 243-248 Abb. 95.

⁷⁵ Cavedoni 1842, 7.

⁷⁶ Brief von Giovanni Antonio Armano, Venezia, 22. November 1799 (BCPd CA 66). Zitiert nach Tormen 2007, 88.

⁷⁷ Brief von Leonardo Targo an Tommaso Obizzi, Verona, 6. Oktober 1800 (BCPd CA 1496). Zitiert nach Tormen 2007, 97 Anm. 11.

⁷⁸ Zu Androsi's Inventar s. Coppola 2017, 74 sowie die Konkordanz auf S. 155; Fantelli – Fantelli 1982, 101-227. Vgl. auch Corradini 2007, 9 f.; Tormen 2007, 88.

antike Statuen, Säulen und Sarkophage. Darunter findet sich unter Nummer 195 eine „*statue antica di marmo gr[eco] alta piedi 4 rap[presentan]te una Musa con genio di molto pregio*“.⁷⁹ Sowohl die Höhe von vier Fuß als auch ihre Bezeichnung als Muse mit einem Genius legen nahe, dass mit dieser Mar-morstatue die Aphrodite d’Este beschrieben wird. Der eindeutige Nachweis ihrer Zugehörigkeit zur Obizzischen Sammlung gelingt jedoch erst nach dem Lebensende Tommasos mithilfe des Nachlassin-ventars des römischen Antiquars Filippo Aurelio Visconti.

III.1.3 Das Obizzische Erbe

Mit dem Ableben von Tommaso endet die Linie der Obizzi im Jahr 1803. Ohne eigene Nachkommen vermachte er seinen gesamten Besitz dem Herzog von Modena, Ercole III d’Este (1727-1803) (**Abb. 15**).⁸⁰ In seinem Testament verfügte er voraussichtlich, dass der Obizzische Besitz nach dem Tod Ercoles III über dessen einzige Nachfahrin, Maria Beatrice d’Este (1750-1829), an seinen jüngsten Enkel fallen solle:

„Tutti li rimanenti miei bei niuno eccettuato [...] lascio a S.[ua] A.[l]tezza S.[erenissima] Ercole III ex-Duca di Modena [...] acciò alla di Lui morte, che Iddio tenghi lontana, abbia a passare tutta la mia non tenue eredità in mano dell’ ultimo figlio nato dal R.[eale] Arciduca Ferdinando e dalla R.[eale] Ser.[enissima] Beatrice sua consorte.“ (Testament von Tommaso Obizzi, 02.06.1803)⁸¹

Einen Tag nach dem Aufsetzen seines Testaments verstarb Tommaso Obizzi am 03. Juni 1803. Nur wenige Monate darauf, am 14. Oktober 1803, fand jedoch auch Ercole III als letzter männlicher Nach-komme des Estensischen Adelsgeschlechts den Tod. Das gesamte Obizzische Erbe ging hiermit rechtmäßig auf den jüngsten Sohn von Maria Beatrice d’Este, Karl Ambrosius von Österreich-Este (1785-1809), über. Diese Seitenlinie der Habsburger wurde erst 1771 durch die Eheschließung von Maria Beatrice d’Este und Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich, einem Sohn Kaiserin Maria Theresias, begründet (**Textabb. 1**).⁸² Das Ableben von Ercole III d’Este markiert somit den Übergang nicht nur der Herzogtümer Modena und Reggio⁸³, sondern auch des gesamten Obizzischen Erbes an die Habsburger.

⁷⁹ Zitiert nach Coppola 2017, 74.

⁸⁰ Inmitten der Unruhen in Oberitalien infolge des Napoleonischen Kriege suchte Tommaso nach einem geeigneten Erben. Dabei bevorzugte er ein Fürstenhaus, das Napoleons transalpine Idee ablehnte und mit dem ihn nicht nur seine Abstammung, sondern auch Freundschaft verband. Seine Wahl fiel schließlich auf Ercole III Este, von dem er selbst am 22. Dezember 1783 den Titel eines Brigadeoffiziers in den herzoglichen Truppen verliehen bekommen hatte. Zum Verhältnis Tommaso Obizzis zur Familie Este s. Tormen 2017a, 68-70; Biondi 2007.

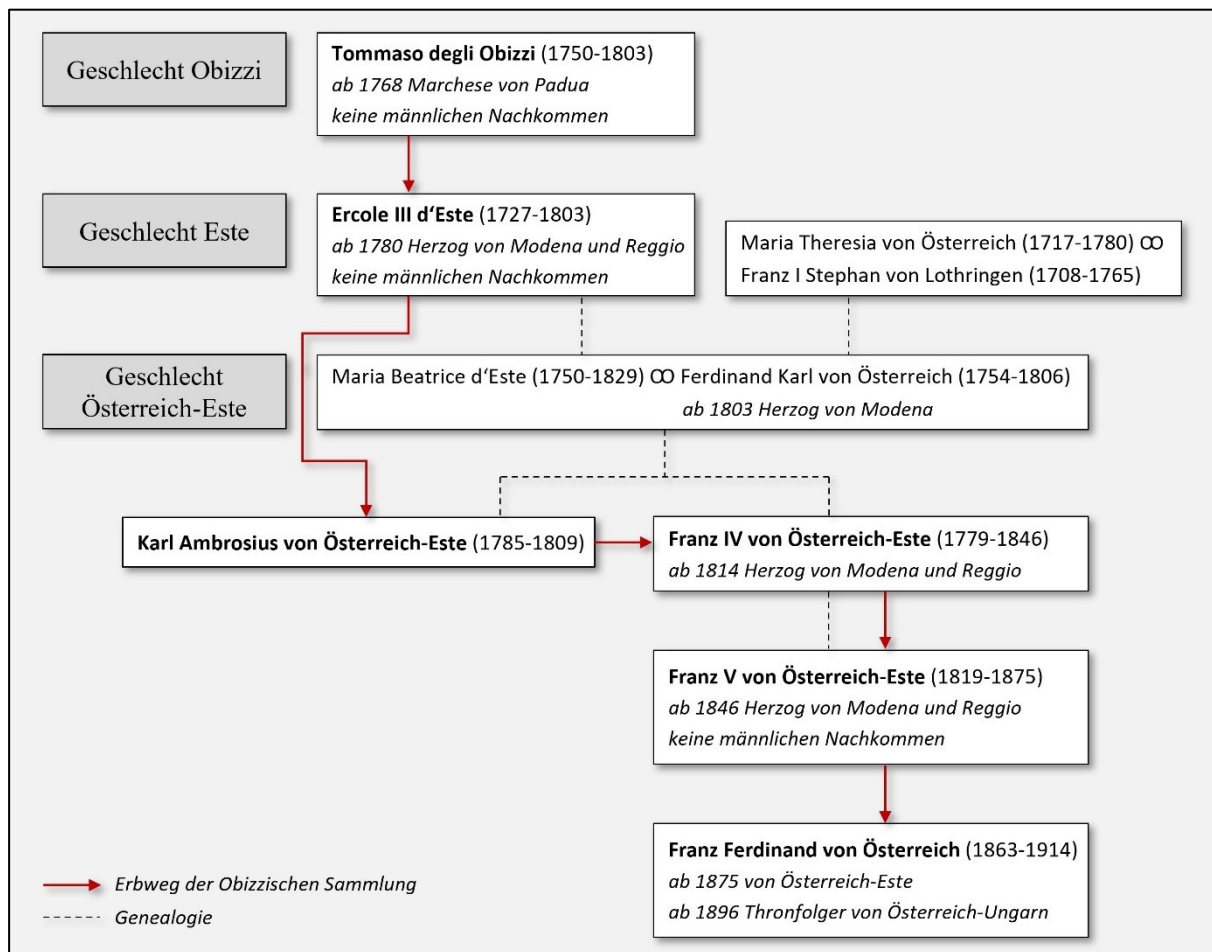
⁸¹ Zitiert nach Planiscig 1919, VI. Die beglaubigte Abschrift des Testaments von Tommaso Obizzi befindet sich im Mantuaner Staatsarchiv (ASMo ASE, Cancelleria Ducale, Particolari b 993). Auszüge des Testaments sind zitiert in Corradini 2007, 9; Planiscig 1919, VI; Venturi 1882, 387.

⁸² Zum Erbantritt von Tommaso Obizzis Vermögen s. Just 2019, 109; Mayer 2011/12, 286 Anm. 5; Biondi 2007, 27 f.; Corradini 2007, 8-11; Rizzoli 1923b; Planiscig 1919, VI.

⁸³ Nach dem Tod von Ercole III d’Este ging der modenesische Herzogstitel zwar an seinen Schwiegersohn

Mit der Übernahme der außerordentlich umfangreichen Obizzischen Sammlung veranlassten die habsburgischen Erben eine umfassende Bestandsaufnahme derselben. Hierfür wurde 1806 der römische Antiquar Filippo Aurelio Visconti berufen, alle Sammlungsobjekte des Obizzischen Erbes zu beschreiben und materiell zu bewerten. Allein für das Castello del Catajo listet Viscontis Inventar mehr als 1.200 Objekte auf.⁸⁴ Unter Inventarnummer 1599 beschreibt Visconti endlich eine:

„Bellissima statua di Musa, singolare pel panneggiamento, in altezza poco minore del vero, mancante delle braccia. Al sinistro braecio è appoggiato un Amorino quasi rilievo; anche all’eleganza del lavoro aggiunge la particolarità dell’espressione.“ (F. Visconti, 1806)⁸⁵



Textabb. 1: Erbweg der Obizzischen Sammlung

Ferdinand Karl über und wurde in weiterer Folge an die männlichen Nachkommen der Österreich-Este übertragen. Ferdinand Karl blieb es jedoch verwehrt, jemals als Herzog von Modena und Reggio anzutreten. Napoleons Einmarsch in Mailand zwang die Österreich-Este 1796 nach Österreich zu exilieren, wo Ferdinand Karl zehn Jahre später an der Bauchwassersucht verstarb. Erst sein ältester Sohn, Franz IV (1779-1846), gelangte infolge des Wiener Kongresses 1815 zur Regentschaft in Modena. Mit dem Ableben seiner Mutter Maria Beatrice d'Este konnte Franz IV 1829 darüber hinaus die Herzogtum Massa und Carrara auf sich vereinigen. S. hierzu Just 2019, 109; Mayer 2011/12, 285.

⁸⁴ Viscontis Nachlassinventar aus dem Jahr 1806 wird in der Biblioteca Estense zu Modena aufbewahrt. Es wurde in den „*Documenti inediti per servire alla Storia dei Musei d'Italia III, 28-80*“ (= Visconti 1880) abgedruckt: die Nummern 1-916 betreffen Obizzis Sammlungsbestände, die sich 1806 im Palazzo der Obizzi in Venedig befanden. Die Einträge 917-2172 listen die Objekte im Castello del Catajo auf. S. hierzu Coppola 2017, 75 f. und die Konkordanz auf S. 155; Corradini 2007, 10; Tormen 2002; Planiscig 1919, VI f.

⁸⁵ Zitiert nach Visconti 1880, 56 Nr. 1599.

Neben seinem ästhetischen Urteil über die „*bellissima statua*“ überliefert Visconti nicht nur ihre leicht unterlebensgroße Höhe, sondern auch typenbestimmende Bildmotive der auffälligen Gewanddrapierung und den an ihren linken Arm gelehnten Eros. Sie erlauben eine eindeutige Identifizierung mit der Aphrodite d’Este. Obgleich wertvoll für die Geschichte der Obizzischen Sammlung, fehlt es Viscontis Inventar jedoch an Informationen zur Herkunft einzelner Objekte.⁸⁶ Schließlich lag der Fokus seines Auftrags auf einer materiellen Schätzung des Bestandes. Bezeichnenderweise hielt er fest, „*quello ch’era per la materia prezioso, di facile esportazione, e di pregio non comune*“⁸⁷. Das Interesse der habsburgischen Erben galt dem materiellen Wert, nicht jedoch der Erweiterung der bereits umfangreichen Sammlung.

An dem unschätzbaren Wert der einst renommierten Sammlung durfte sich Karl Ambrosius jedoch nicht lange erfreuen. Bereits sechs Jahre nach dem Antritt seiner Erbschaft erlag er 1809 der Ruhr. Infolgedessen entschädigte sein ältester Bruder, Franz IV von Österreich-Este (1779-1846), seine erbberechtigten Geschwister für das Obizzische Erbe (**Abb. 17**). Somit konnte Franz IV sowohl den Obizzischen Besitz als auch das Herzogtum Modena und Reggio auf sich vereinen, welches er von seinem Vater Ferdinand Karl vermacht bekommen hatte.⁸⁸

Franz IV griff bereits grundlegend in die bestehende Sammlungskonzeption im Castello del Catajo ein. Anlässlich einer Zusammenkunft italienischer Wissenschaftler in Padua beauftragte er 1841 dafür Celestino Cavedoni.⁸⁹ Dieser legte bei der Neuordnung der Obizzischen Sammlung keinen Wert auf chronologische, typologische oder provenienzzelle Gesichtspunkte. Sein Fokus lag rein auf einer für den Betrachter angenehmen Wirkung der Sammlung, welche er durch die symmetrische Anordnung der Objekte erzielte. Der schönsinnige Effekt soll so groß sein, „*che l’osservatore per poco non dimentica la mancanza dell’ordine scientifico che richiederebbe la distinzione de’tempi, de’luoghi e de’subietti diversi*.“⁹⁰ Im Zuge der Reorganisation der Sammlungsbestände erschien 1842 ein begleitender Katalog zum „*Museo Estense del Catajo*“.⁹¹ Hierin findet sich unter der Nummer 1105 schließlich eine

⁸⁶ Die Aphrodite d’Este ist wohl durch das rege Betreiben von Tommaso Obizzi selbst in das Castello del Catajo gelangt. Dies erschließt sich aus den ausbleibenden Nachweisen, dass Tommasos Vorfahren bereits antike Rundplastik erwarben. Vgl. die Inventare des Castello del Catajo aus den Jahren 1710 und 1762 im Staatsarchiv von Padua: ASPd, Archivio Obizzi – Austria Este, 492 „*Inventario di tutti gli Mobili che si ritrovano nella casa del quondam pre.mo Sig.e Marchese Ferdinando degl’Obizzi* [1710]“ und ASPd, Archivio Obizzi – Austria Este 423 „*Inventario de mobili del Palazzo al Binasegno* [28 settembre 1762]“. Publiziert in Tormen 2017b, 495-510 und 511-518. S. hierzu auch Tormen 2017a.

⁸⁷ Zitiert nach Visconti 1880, X.

⁸⁸ Zur Regelung von Karl Ambrosius’ Verlassenschaft s. HHStA, Estensisches Archiv, Karton 22/1 sowie Mayer 2011/12, 286 Anm. 5; Corradini 2007, 11.

⁸⁹ Zur Reorganisation der Obizzischen Sammlung durch Franz IV s. Mayer 2011/12, 287; Corradini 2007, 11 f.

⁹⁰ Cavedoni 1842, 7.

⁹¹ S. Cavedoni 1842. Zur Obizzischen Sammlung im Castell Catajo schreibt er: „*Per traccere delle cose antiche, che al presente più non si trovano nel Museo del Catajo, a farsi un’idea in generale di quella grande raccolta, basta pure considerare, che vi si trovano 100 e più Statue, 12 Torsi, 182 Busti, 30 Teste, 15 Erme, 20 e più Urne cinerarie Etrusche, 8 Sarcofaghi, e 9 Cinerarj Romani di marmo figurati, 64 Bassirilievi, 30 e più Edicole sepolcrali*

„Venere Genitrice o Pudica: statua di marmo alta circa 6 palmi. Ella è vestita di sottile tunica, che sembra come portata dall’aure allo indietro, sì che ne contorna le membra e ne adombra a pena l’ignudo, fornita di corte maniche fermate con bottoncini, una delle quali cadendo sotto l’ascella lascia scoperto l’omero d. e parte del petto [...]; e da un lato rimane aperta per modo, che lascia scoperto il fianco d. con parte della coscia e della gamba: onde può dirsi tunica fessa, σχιστος χιτων [...]. Dal braccio s. pende il manto, che va ad attaccarsi al tronco di sostegno, sul quale stassi colle gambe incrociate un Amorino, mancante di testa e di braccia, che si appoggia alla spalla s. della madre. Il braccio d. di questa, ora in gran parte mancante, andava a posarsi sul fianco, ove rimane tuttora parte della mano [...]. I capelli della dea, discriminati in su la fronte, vanno a raccogliersi in un nodo verso la nuca. Che questa sia vermamente bella e rara effigie di Venere Genitrice, o Pudica, o Giusta, o Verticordia, che dir si voglia, è cosa omai certa e comprovata pel riscontro di parecchi altri monumenti [...].” (C. Cavedoni, 1842)⁹²

Gegenüber den früheren Aufzeichnungen lässt die ausführliche Beschreibung dieser Statue nun keinen Zweifel an ihrer Identifizierung mit der Aphrodite d’Este. Hierfür sprechen nicht nur die Beschreibung technischer Merkmale, wie ihre Höhe von sechs Palmi und dem ausgebrochenen rechten Arm, von dem lediglich Reste an der rechten Hüfte erhalten sind. Auch motivische Übereinstimmungen bestätigen dies: So entblößt ihr Chiton nicht nur die rechte Schulter, sondern ist auch von derart durchscheinender Textur, dass Cavedoni ihr rechtes Bein für nackt erachtet. Ihre an der Stirn gescheitelte Frisur mit tiefsitzendem Nackenknoten verdeutlicht darüber hinaus, dass der Aphrodite im Catajo ein anderer Kopf als zuvor in Mantua aufgesetzt worden sein muss (**Abb. 5 u. 28-30**). Auch würdigt Cavedoni den kopf- und armlosen „Amorino“, der auf einem Baumstamm stehend eng an den linken Oberarm der Aphrodite geschmiegt ist. Dank des kleinen Eros gelingt ihm endlich auch die zutreffende Benennung der Statue als eine „Venus“. Nachdem sowohl Androsi als auch Visconti sie fälschlicherweise für eine Muse erklärten, zeigt sich Cavedoni erstaunt über „[...] Visconti che la disse Musa, nonostante che avesse avvertito l’Amorino posato sopra l’omero [...]“.⁹³

Cavedonis Inventar markiert schließlich den jüngsten Nachweis der Aphrodite d’Este in Italien. Denn bereits 1816, nur wenige Jahre nach dem Tod von Tommaso Obizzi, veranlassten die habs-

figurate, 5 Inscrizioni Euganee, presso a 100 Romane, e 20 Greche; senza dire di un buon numero di frammenti, e di que’tanti oggetti minori riposti entreo 15 Armadj, e di presso a 100 Colonne de’più vaghi e pregevoli marmi antichi, le quali ridotte a perfetto polimento ornano la grande Sala del Museo.” (Cavedoni 1842, 6 f.). Zu Cavedonis Katalog s. auch Coppola 2017, 78-80.

⁹² Cavedoni 1842, 87 Nr. 1105.

⁹³ Cavedoni 1842, 88 Anm. 73. Auch Friedrich Thiersch, welcher im Zuge seiner Italienreise 1824 das Castello del Catajo besuchte, kommt im Geist seiner Zeit nicht um eine schönsinnige Anmerkung in seiner Reiseschrift herum: „Ein vortrefflich drapirtes (sic!) Bild einer Frau, etwa 6 Fuss hoch. Ihr Gewand, wie vom Winde zurückgeweht, sammelt sich hinter dem Körper in schönen Massen und zeichnet alle Formen desselben. Die Arme fehlen, die rechte Achsel ist gesprungen, das Haar ist schlicht im Nacken in einen Schopf gebunden. Es scheint eine Siegesgöttin zu sein.“ (Thiersch u.a. 1826, 306). Vgl. auch Cavedonis Bemerkung dazu: „Il ch. Thiersch mostra non avere osservato, questo attributo precipuo di Venere.“ (Cavedoni 1842, 88 Anm. 73.)

burgischen Erben die beständige und nachhaltige Zerstreuung der enzyklopädischen Sammlung auf ihre Anwesen in Italien, Österreich und Tschechien.⁹⁴

III.1.4 Estensische Sammlung, Wien

III.1.4.a Palais Modena

Während Franz IV bereits erste Abtransporte veranlasste⁹⁵, wurden besonders unter seinem Nachfolger Franz V von Österreich-Este (1819-1875) große Bestände der Obizzischen Sammlung aus dem Castell Catajo nach Wien überführt (**Abb. 18**). Ausschlaggebend war der endgültige Niedergang der habsburgischen Herrschaft in Italien, welcher 1859 im Verlauf des Risorgimentos besiegelt wurde.⁹⁶ Infolgedessen sah sich Franz V als letzter Herzog Modenas gezwungen, nach Wien zu exilieren. Dort residierte er fortan im weitläufigen Palais Modena im dritten Wiener Bezirk, dem ehemaligen Gartenpalais seiner Großmutter Maria Beatrice d'Este.⁹⁷

Mit seinem Antritt ins Exil ließ Franz V einen erheblichen Teil der Obizzischen Sammlung in das an seine Wiener Residenz angrenzende Maximilianpalais⁹⁸ verbringen (**Abb. 21**). Transportverzeichnisse aus den Jahren 1859 bis 1861⁹⁹ belegen die Überführung besonders wertvoller Bestände der

⁹⁴ Die Zerstreuung der Obizzischen Sammlungsbestände ist dank ihrer wechselvollen Geschichte bislang nicht vollumfänglich aufgearbeitet. Dieser Umstand ist auf die zahlreichen Hin- und Rücktransporte der Sammlungsobjekte zwischen den Anwesen des Hauses Österreich-Este in Italien (Catajo, Modena, Venedig, Tivoli), Wien und Tschechien (Prag, Konopiště) zurückzuführen. Gegenwärtig befinden sie sich in der Galleria Estense in Modena und vor allem im Kunsthistorischen Museum in Wien, in der Nationalgalerie in Prag sowie im nahegelegenen Schloss Konopiště. S. Mayer 2012, 59; Tormen 2010, 173; Corradini 2007, 9.

⁹⁵ Franz IV ließ bereits 1816 einen Teil der Gemäldesammlung aus dem Catajo in den Herzogspalast von Modena verbringen, um die dortigen Sammlungsbestände zu bereichern. Dorthin wurde 1822 auch die numismatische Sammlung sowie ein Teil der Bronzeobjekte überführt. Diese wurden späterhin nach Wien transportiert, kehrten jedoch schließlich wieder nach Modena zurück. Vermutlich wurden im selben Jahr auch die Zeichnungen hinter Glas aus dem Catajo entfernt und auf Geheiß von Franz IV ebenfalls nach Modena gebracht. S. Tormen 2010, 173; Planiscig 1919, VII.

⁹⁶ Das Ende der habsburgischen Herrschaft in Modena und Reggio wurde im Verlauf des Risorgimentos durch die Niederlagen Österreichs in den Schlachten von Magenta und Solferino 1859 markiert. Somit führten sowohl die Napoleonischen Kriege als auch die Wiedervereinigung Italiens dazu, dass der gesamten Linie der Österreich-Este, von Ferdinand Karl bis Franz V, eine dauerhafte Regentschaft in Italien versagt blieb.

⁹⁷ Infolge der Napoleonischen Kriege aus Italien vertrieben, trat Maria Beatrice gemeinsam mit ihrem Ehemann Ferdinand Karl 1796 das Exil in Österreich an. Zunächst residierte sie mit ihren Kindern in Wiener Neustadt. Mit dem Ableben von Ferdinand Karl 1806 erwarb sie jedoch ein Gartenpalais in der heutigen Beatrixgasse 29 (bis 1862 Rabengasse) im 3. Wiener Gemeindebezirk (vgl. Anm. 98). Zum Gartenpalais Modena s. Mayer 2012, 24-29, 58; Mayer 2011/12, 287 f.; Rizzi 2011.

⁹⁸ Erzherzog Maximilian von Österreich-Este (1782-1863), der dritte Sohn von Maria Beatrice d'Este, verfügte über ein, dem Gartenpalais seiner Mutter benachbartes, Stadtpalais in der heutigen Beatrixgasse 25-27 (vgl. Anm. 97). Mit seinem Tod 1863 ging das Maximilianpalais ebenfalls auf seinen Neffen Franz V über. Sowohl das Gartenpalais Modena als auch das Maximilianpalais wurde auf Veranlassung Karls I, dem letzten Österreich-Estensischen Erben und letzten österreichischen Kaiser, im Jahr 1916 demoliert. Obgleich aus dem heutigen Stadtbild verschwunden, erinnern sowohl der Modenapark und der Esteplatz als auch die Beatrixgasse noch an die einstigen Residenzen der Österreich-Este im 3. Wiener Gemeindebezirk. Zum Maximilianpalais s. Mayer 2011/12, 287 f.; Mayer 2012, 58; Egger – Hermann 1906, 84.

⁹⁹ Die Speditionslisten von 1859 bis 1861 befinden sich heute im ASPd, Archivi privati Obizzi, Casa d'Austria d'Este,

Bibliothek, der Waffensammlung und Gemäldegalerie, der Kupferstich- und nicht zuletzt der Antikensammlung.¹⁰⁰ Unter den Antiken handelte es sich um sorgfältig ausgewählte Objekte, die vornehmlich aus Buntmarmor gefertigt waren oder als herausragende Werke galten. So auch die Aphrodite d'Este, die in Cassa 48 der überlieferten Speditionslisten gelistet wird:

*„bellissima statua di Venere apprezzabile per la bellezza del suo panneggiamento; in altezza tre quarti del vero, mancante della braccia; al s[inistro] braccio è appoggiato un Amorino“.*¹⁰¹

Diese Bestände aus dem Catajo vereinigten sich in Wien mit weiteren Sammlungen der Österreich-Este. Sie umfassten einerseits Sammlungsbestände aus Modena und Ferrara, die als Erbe des italienischen Adelsgeschlechts der Este in den Besitz der Österreich-Este übergegangen waren.¹⁰² Andererseits wurden sie um den persönlichen Besitz sowie Neuerwerbungen von Franz V ergänzt.¹⁰³ Obgleich der weitaus überwiegende Teil der zusammengeführten Sammlung auf die einst unermüdliche Sammelleidenschaft Tommasos zurückzuführen ist und nur ein geringer Anteil aus den ehemaligen Herrschaftsgebieten der Este stammte, etablierte sich für diese der Rufname „Estensische Sammlung“. Nach Leo Planiscig's treffendem Urteil führt sie also *„mit Recht und Unrecht den Titel ‚Estensisch‘“*.¹⁰⁴ So erinnert ihr Rufname noch an den Familienzweig der Österreich-Este, welcher mit dem Ableben von Franz V im Jahr 1875 nach lediglich drei Generationen ausstarb.

III.1.4.b Maximilianpalais

In Ermangelung eines leiblichen Nachfolgers bestimmte Franz V in seinem umfangreichen, dreißig-

1152: *Elenco degli oggetti levanti dal R. Castello Catajo*. S. hierzu Coppola 2017, 81 und die Konkordanz auf S. 155; Tormen 2010, 175. Auch Hans Dütschke vermerkt im Rahmen seiner Aufnahme oberitalischer Antiken 1881, dass die Aphrodite d'Este zwar von Cavedoni noch verzeichnet, jedoch nicht mehr im Catajo aufgestellt ist. S. Dütschke 1882, 326 Nr. c.

¹⁰⁰ Aus den Inventaren des Österreichischen Staatsarchivs lässt sich die Aufstellung der Sammlungsobjekte im Maximilianpalais erschließen. Die vornehmlich aus Catajo stammenden Bestände waren nach Objektgattungen in entsprechenden Räumlichkeiten organisiert, darunter der Große Waffensaal, das Bilder Cabinet, der Estensische Saal, das Bronzen sowie Keramik Cabinet (s. HHStA, Estensisches Archiv, Bd. 71 und HHStA, OMaA, Bd. 407). Weitere Objekte wurde in dem 1861 von Franz V erworbenen Schloss Chlumetz in Tschechien aufgestellt (s. HHStA, OMaA, Bd. 409). Zur Sammlung Franz V im Maximilianpalais s. Laubenberger 2018, 485; Mayer 2011/12, 288; Tormen 2010, 173-175.

¹⁰¹ Zitiert nach Coppola 2017, 155.

¹⁰² Mit den Beschlüssen des Wiener Friedens, gemäß Artikel 22 des Friedensvertrags, wurden Franz V in den Jahren 1868/69 die aus Modena stammenden Sammlungsbestände seitens der italienischen Regierung zuerkannt. Diese umfassten hauptsächlich Bronzen und Prunkmöbel. Wesentliche Teile dieses Bestandes mussten nach dem Ersten Weltkrieg jedoch wieder an Italien abgetreten werden, wobei nur ein geringer Teil davon nach Modena zurückkehrte. Der Großteil dieser Bestände wurde in das Museo Nazionale del Bargello in Florenz verbracht. Die Liste der Franz V überlassenen Objekte ist publiziert in Venturi 1882, 469 Nr. I als *„Nota di oggetti appartenenti a S. A. R. l'Arciduca Francesco V d'Austria de' quali, a tenore del Protocollo del 20. Giugno 1868, l'Incaricato del Governo Italiano fa consegna al Delegato Arciducalae“* sowie Venturi 1882, 470 f. Nr. II als *„Oggetti non reclamati dall'Arciduca, che si propone vengano ceduti dal governo in cambio dei suddescritti“*. S. hierzu Lhotsky 1955, 617-619; Hefel 1919; Planiscig 1919, V. VII f.; Egger – Hermann 1906, 84.

¹⁰³ Zum Familienbesitz der Österreich-Este zählen vornehmlich Familienportraits sowie eine reiche Sammlung von Wiener Porzellan. S. Planiscig 1919, VIII.

¹⁰⁴ Planiscig 1919, V.

seitigen Testament seinen entfernten Verwandten, den erstgeborenen Sohn seines Neffen dritten Grades, Karl Ludwig von Habsburg-Lothringen, zu seinem Generalerben. Im zarten Alter von zwölf Jahren trat jener das beträchtliche Erbe als Franz Ferdinand von Österreich-Este (1863-1914) an (**Abb. 19**).¹⁰⁵

Bereits vier Jahre nach seinem Erbantritt ließ Franz Ferdinand 1879 den Wert der verbleibenden Objekte im Castell Catajo schätzen und dieses ab 1896 endgültig räumen.¹⁰⁶ Im Zuge dessen wurden die Objekte auf verschiedene Besitzungen Franz Ferdinands neu verteilt: Die Waffensammlung, Gartenskulpturen und zahlreiche Gemälde gingen in das böhmische Schloss Konopiště, Aegyptiaca in das Schloss Artstetten, weitere Bildwerke dienten als Ausstattung seines Hauptwohnsitzes im Oberen Belvedere in Wien. Die antiken Objekte schließlich wurden mit den schon dort befindlichen im Maximilianpalais wieder vereint.¹⁰⁷ Dorthin wurden ebenfalls jene Objekte überführt, welche Franz Ferdinand während seiner zehnmonatigen Weltreise 1892/93 erworben hatte.¹⁰⁸ Zur Präsentation seiner umfangreichen Sammlungsbestände ließ jener das Maximilianpalais umgestalten. Mit der Überdachung des Innenhofs durch eine Glaskuppelkonstruktion, an welchen sich insgesamt 50 Säle anschlossen, konnte er fehlende Ausstellungsfläche gewinnen (**Abb. 22-24**). Somit entstand das größte Privatmuseum Wiens, welches ab 1904 der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht wurde (**Abb. 20**).¹⁰⁹ Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi berichtet über die erzherzogliche Sammlung im Maximilianpalais:

¹⁰⁵ Franz V träumte als Exilmonarch von der Reinstallierung der habsburgischen Herrschaft in Modena und Reggio. Aus diesem Grund legt er in seinem Testament unabdingbare Auflagen fest, um die dynastische Kontinuität der Österreich-Este zu wahren. Sein Nachfolger musste den Titel Österreich-Este annehmen, den Este-Adler in sein Wappen aufnehmen, die italienische Sprache fließend beherrschen sowie auf die Oberhoheit über jeden anderen Staat außerhalb des Herzogtums Modena verzichten. Zumindest in letzterem Punkt hat Franz Ferdinand mit seinem Antritt als Thronfolger schließlich enttäuscht. S. Just 2019, 109 f.; Mayer 2012, 58; Tormen 2010, 173-175.

¹⁰⁶ Zu den Transporten vom 27. März, 17. August und 26. Oktober 1896 nach Wien s. Tormen 2010, 175-188 mit den Speditionslisten: Tormen 2010, 193-215. 216-235 und 236-247.

¹⁰⁷ Zur Neuverteilung der Obizzischen Sammlung s. Mayer 2011/12, 288; Tormen 2010, 176-188.

¹⁰⁸ Von seiner zehnmonatigen Weltreise kehrte Franz Ferdinand mit mehr als 14.000 naturhistorischen sowie ethnographischen Objekten nach Wien zurück. Die Weltreiseausstellung wurde im Frühjahr 1894 im Oberen Belvedere eröffnet und erstreckte sich über siebzehn Säle, die vornehmlich nach dem Reiseroutenverlauf von Franz Ferdinand angeordnet waren. Begleitend dazu erschien ein Museumsführer mit einem Verzeichnis der zuvor wissenschaftlich bestimmten Exponate: „*Führer durch die Sammlungen von der Weltreise Sr. kais. Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand 1892-1893. Aufgestellt im Oberen Belvedere (Wien 1894)*“. Die Ausstellung wurde noch im selben Jahr, am 31. Oktober 1894, geschlossen, um zu ihrem neuen Standort im Maximilianpalais überführt zu werden. Heute befindet sich der größte Teil der Weltreisesammlung im Weltmuseum, im Naturhistorischen Museum Wien sowie im Schloss Artstetten. Zu Franz Ferdinands Weltreisesammlung s. Hummel-Hammer 2021; Nierhaus 2014, 44; Steinmann 2014; Mayer 2011/12, 288.

¹⁰⁹ Im Rahmen der erzherzoglichen Ausstellung im Maximilianpalais erschien ein begleitender „*Führer durch die Sammlungen seiner k. und k. Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand. Aufgestellt: Wien, III. Bezirk, Beatrixgasse (Wien 1904)*“. Die Antikensammlung sowie die Bronzen aus dem Catajo wurden im zentralen Innenhof und acht daran anschließenden Sälen des Parterres aufgestellt. Die bereits damals berühmte Estensische Musikaliensammlung fand in zwei Sälen des ersten Stockwerks ihren Platz. Die Estensische Gemälde- sowie Handschriftensammlung waren hingegen nicht öffentlich zugänglich und konnten „*nur auf Grund einer ausdrücklichen Genehmigung des Erzherzogs*“ besichtigt werden (Giulia 1908, 212). Alle übrigen Säle waren der naturhistorischen und ethnographischen Weltreisesammlung gewidmet. Die Leitung der erzherzoglichen Sammlung oblag dem Kustos Karl Frank. S. hierzu Mayer 2011/12, 288; Guglia 1908, 211-216; Egger – Hermann 1906, 84; Hevesi 1905.

„Ganz in der Stille, wie von selbst, ist in Wien ein neues Museum entstanden. In dem dreistöckigen gelben Hause neben dem Palais Modena, Beatrixgasse 25, sind diesen Winter zu wohltätigem Zwecke die bedeutenden Sammlungen des Erzherzog Franz Ferdinand zur Schau gestellt. In den oberen Räumen die naturwissenschaftlichen, ethnographischen und künstlerischen Ergebnisse seiner zehnmonatigen Weltreise [...], in den unteren das alte modenesishe Kunstgut, dem der Geist des Hauses Este seinen Stempel aufprägt. [...] Einige hervorragende Stücke sind griechisch; eine große Anzahl römisch. Man bemerkt zunächst eine Aphrodite (mit Eros) in reizvoll behandelter Gewandung von tiefgehöhltem Faltenwurf;“ (Hevesi 1905)¹¹⁰

Die Aufstellung der Aphrodite d’Este im Maximilianpalais wird zwar in der kursorische Beschreibung Hevesis nahegelegt, jedoch erst mit den Aufnahmen des Kammerfotografen Franz Ferdinands, Ruda Bruner-Dvořák, eindeutig belegt (**Abb. 23-24**). Die Fotografien zeigen die Aphrodite d’Este inmitten der Antiken aus dem Catajo im zentralen Oberlichtsaal prominent platziert. Vielfach wurden die Rund- und Reliefplastiken mitsamt ihren modernen Ergänzungen und Montagen aus dem Catajo unverändert übernommen.¹¹¹ So ist auch die Aphrodite d’Este mit moderner Plinthe in einen zeitgenössischen Sockel eingelassen, wobei auch ihr linker Vorderfuß als ergänzt zu erkennen ist (**Abb. 24**). Im Zuge einer früheren Montage wurde das linke Spielbein entgegen dem ursprünglichen Entwurf streng vertikal in die Plinthe eingelassen, sodass die hängenden Gewandbahnen des Mantelsaums nicht mehr naturgemäß senkrecht, sondern nach rechts außen herabfallen (**Abb. 24 u. 31**). Die hierdurch erzeugte Aufrechtlage der Statue wird durch den nachträglich schräg zugeschnittenen Plinthenboden offensichtlich (**Abb. 30**). Der schräge Plinthenzuschnitt zielt darauf ab, den Körper der Aphrodite wieder in seine ursprünglich stärkere Schräglage zu bringen. Auch der auf deutlicher Schnittfläche aufgesetzte Kopf ist in Relation zu ihrem Körper eindeutig zu klein und zeichnet sich hierdurch als ihr fremd aus (**Abb. 28-30**). Darüber hinaus unterscheidet er sich von dem in Mantua dokumentierten Aphroditenkopf¹¹²: Nicht nur wendet er sich in entgegengesetzter Blickrichtung nach rechts, sondern ersetzt auch die ehemalige Haarschleife am Vorderkopf durch einen tiefsitzenden Haarknoten im Nacken (**Abb. 5 u. 28-29**). Damit entspricht er demjenigen Kopf, der im Catajo bereits von Cavedoni beschrieben wurde.¹¹³ Folglich lassen sich für die Aphrodite d’Este zumindest zwei unterschiedliche Köpfe in Ergänzung nachweisen. Vor diesem Hintergrund kann Eugen Guglias Urteil über die Estensischen Antiken nur zugestimmt werden: *„Vieles ist nach dem Geschmacke des XVII. und XVIII. Jahrhunderts von nicht hervorragenden Künstlern ergänzt und entstellt worden.“*¹¹⁴

¹¹⁰ Hevesi 1905, 64-66.

¹¹¹ Laubenberger 2018, 486; Schrader 1924, 315; Egger – Hermann 1906, 85.

¹¹² Zu Ippolito Andreasis Zeichnung der Loggia dei Marmi, welche die Aphrodite d’Este mit ergänztem Kopf abbildet. S. Anm. 49.

¹¹³ Zu Cavedonis Beschreibung der Aphrodite d’Este s. Anm. 92.

¹¹⁴ Guglia 1908, 212. Guglia urteilt zwar äußerst kritisch über die modernen Ergänzungen der Estensischen

III.1.4.c Corps de logis, Hofburg

Die Ausstellung des Ferdinandschen Privatmuseums im Maximilianpalais ermöglichte erstmals einem breiten Publikum den öffentlichen Zugang zur Estensischen Sammlung. Dieser war jedoch nicht von Dauer. Franz Ferdinand strebte danach, seine Sammlungsbestände in einem angemesseneren Rahmen zu präsentieren, der seinem Rang als österreichischer Thronfolger gerecht wurde und gleichzeitig seine Rolle als habsburgischer Mäzen unterstrich. Die Möglichkeit dazu eröffnete sich ihm mit dem monumentalen Ausbau der Wiener Hofburg.¹¹⁵ Sein Blick fiel auf das mittlerweile fertiggestellte Corps de logis¹¹⁶, den an die Ringstraße angrenzenden Gebäudetrakt der Neuen Burg (**Abb. 25**). So wurde auf Bestrebungen Franz Ferdinands¹¹⁷ im März 1907 verfügt, dass das Corps de logis „in allen Etagen Museumszwecken zuzuführen und sonach vollständig von dem übrigen Hofburgflügel abzuschliessen“¹¹⁸ sei.¹¹⁹ Im Jahr 1908 erfolgte die Übersiedlung seiner Sammlungsbestände vom Maximilianpalais in die Neue Burg. Nach einer ungewöhnlich langen Dauer der Aufstellungsarbeiten fanden die Estensischen Antiken schließlich 1912 ihre Aufstellung im Lichthof des Corps de logis (**Abb. 26-27**).¹²⁰ Noch im November desselben Jahres erwirkte Franz Ferdinand die Übernahme seiner umfangreichen Privat-

Antiken, bleibt jedoch selbst nicht vor deren entstellender Wirkung gefeit. So beschreibt er unter der Nummer 258 die Aphrodite d'Este noch als eine frühhellenistische Figur: „Statue eines Mädchens (Aphrodite?), an dessen Schulter sich Eros schmiegt, von zarter, genrehafter Erfindung, frühhellenistisch (Anfang des III. Jahrhunderts).“ (Guglia 1908, 213 Nr. 258).

¹¹⁵ Die monumentale Erweiterung der Wiener Hofburg wurde als sog. Kaiserforum bekannt, welches nach den Plänen von Gottfried Semper und Carl Hasenauer das architektonische und symbolische Zentrum Wiens bilden sollte. Der Entwurf sah eine zweiflügelige Palastanlage vor, die sich von den Hofstallungen im Nordosten bis zu den Zwillingsmuseen am Maria-Theresien-Platz im Südwesten erstrecken sollte. Sowohl das Kunst- als auch das Naturhistorische Museum konnte 1891 fertiggestellt werden. Doch von dem geplanten Kaiserforum wurde lediglich die sog. Neue Burg, der südwestliche, an den Burggarten grenzende Flügel, im Jahr 1913 umgesetzt. S. Nierhaus 2014, 39-42 mit weiterführender Literatur.

¹¹⁶ Das Corps de logis wurde zwischen 1902 und 1907 fertiggestellt. Seine Bezeichnung, die sich seit den 1890ern etabliert hat, ist jedoch irreführend: Für gewöhnlich bezeichnet das Corps de logis den zentralen, meist auch architektonisch vorgehobenen Wohnbereich einer Palastanlage. Das Wiener Pendant ist zwar architektonisch hervorgehoben, war jedoch zu keiner Zeit als kaiserliche Residenz vorgesehen. Stattdessen sollten die Räumlichkeiten ursprünglich zur Unterbringung des kaiserlichen Hofstaats sowie für kleinere Feste der Kaiserfamilie dienen. Heute beherbergt das Corps de logis das Weltmuseum Wien, die Hofjagd- und Rüstkammer, die Sammlung alter Musikinstrumente sowie das Bildarchiv mit der Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek. S. hierzu Laubenberger 2018, 486 f.; Nierhaus 2014, 41 f.; Nierhaus 2012.

¹¹⁷ Am 27. Februar 1906 übertrug ihm sein Onkel Franz Joseph I mit kaiserlichem Handschreiben „die Fürsorge für die Fortsetzung der Vollendung des Neubaues Meiner Hofburg in Wien“ (HHStA, Nachlass Erzherzog Franz Ferdinand, Karton 1). S. Nierhaus 2014, 45-47.

¹¹⁸ S. das Protokoll der Besprechung der Burgbaukommission am 09. März 1907 (ÖStA, BBK 2). Zitiert nach Nierhaus 2014, 47.

¹¹⁹ Auf Anregung Franz Ferdinands erfolgte bereits im Februar 1904 der Beschluss, umfassende Abschnitte der Neuen Burg zur Erweiterung der Hofmuseen und Aufstellung seiner umfangreichen Privatsammlung zu nutzen. Der gesamte zweite Stock der Neuen Burg, von der Mitte des Segmenttrakts bis zur Ringstraße, wurde für die Unterbringung von Teilbeständen der Hofmuseen vorgesehen. Seine Privatsammlung sollte dagegen im Parterre und Mezzanin des Corps de logis untergebracht werden. S. hierzu Nierhaus 2014, 42. 44-52; Nierhaus 2012; Mayer 2011/12, 288.

¹²⁰ S. Schimkowitz an BBK, 5. Juli 1912 (ÖStA, BBK 1308). Zur Aufstellung der Estensischen Antiken im Corps de Logis s. Nierhaus 2014, 44-52; Nierhaus 2012, 332-335; Mayer 2011/12, 288; Planiscig 1919, VII.

sammlung in die Verwaltung der k. k. Hofmuseen durch das Oberstkämmereramt.¹²¹ Darüber hinaus verfügte er bereits in seinem Testament vom 3. Juni 1907, dass seine „*natur- und kunsthistorischen, sowie ethnografischen Sammlungen*“ als eine eigenständige, seinen „*Namen tragende Sammlung erhalten bleibe und daher vom Allerhöchsten Kaiserhause [...] erworben werde*“.¹²² Damit sollte seine umfassende Privatsammlung langfristig an die k. k. Hofmuseen institutionell angegliedert und als darin isolierter Bestand unveräußerlich werden.

Mit dem Ableben Franz Ferdinands im Jahr 1914 wurden dem Testament entsprechend seine direkten Nachkommen finanziell entschädigt und seine Sammlung ging über seinen Neffen, den späteren Kaiser Karl I (1887-1922), an die Primogenitur der Habsburg-Lothringer.¹²³ Die Estensische Sammlung wurde weiterhin als eigenständiges Museum im Corps de logis unter der Leitung von Julius von Schlosser, Direktor der Sammlung von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen der k. k. Hofmuseen,¹²⁴ geführt. Dessen Assistent Leo Planiscig organisierte im Jahr 1916 eine Neuauftellung der Estensischen Sammlung¹²⁵ unter der „*Eliminierung aller minderwertigen Stücke*“.¹²⁶ Bereits seit 1913 hatte Planiscig an deren wissenschaftlichen Erschließung gearbeitet, welche zur Erstellung des ersten und einzigen Katalogbandes¹²⁷ zur Estensischen Sammlung führte. Das mehrbändige Publikationsprojekt musste allerdings mit dem Ende der Monarchie aufgegeben werden.

III.1.4.d Kunsthistorisches Museum

Das Ende des Ersten Weltkriegs markierte den Untergang der Habsburger Monarchie. Bereits eine Woche nach Ausrufung der Ersten Republik Deutsch-Österreich am 12. November 1918 wurden die Hofmuseen unter staatlichen Schutz gestellt. Zunächst blieben die Eigentumsrechte an den Sammlungen zwar noch ungeklärt, jedoch wurde mit dem sog. Habsburgergesetz vom 3. April 1919 das ehemalige Vermögen der Habsburg-Lothringer der jungen Republik übertragen. Die habsburgischen Sammlungen gingen in Staatsbesitz über.¹²⁸

So wurde im Jahr 1922 schließlich auch die Estensische Sammlung in den Bestand des Kunsthistorischen Museums eingegliedert. Im Zuge dessen wurde die Aphrodite d’Este noch im selben Jahr unter der Leitung Fritz Eichlers, des Direktors der Antikensammlung, von ihren fremden Ergänzungen,

¹²¹ S. OKäA an OMeA, 07. Jänner 1913 (s. HHStA, OMeA 21/13, 275 ex 1913; HHStA, OKäA, Karton 850, 1912, r. 54/9). Zur Verwaltung der Privatsammlung Franz Ferdinands durch das Oberstkämmereramt s. Laubenberger 2018, 486 f.; Nierhaus 2014, 51; Mayer 2011/12, 288.

¹²² HHStA, OKäA, Karton 880, 1914, r. 54, Z. 1791. Zitiert nach Mayer 2011/12, 288 f.

¹²³ Zur Estensischen Sammlung unter Karl I s. Laubenberger 2018, 487; Nierhaus 2014, 51; Mayer 2011/12, 289.

¹²⁴ Die Sammlung wurde 1918 als „Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe“ umbenannt. S. Laubenberger 2018, 487.

¹²⁵ s. HHStA, OKäA, Karton 922, 1917 und Karton 939, 1918, r. 54/9. Zur Neuauftellung der Estensischen Sammlung im Jahr 1916 s. Nierhaus 2014, 51; Wilson 2001, 246-274; Lhotsky 1941-45, 638; Planiscig 1919, VII.

¹²⁶ Planiscig 1919, VII.

¹²⁷ Planiscig 1919.

¹²⁸ S. hierzu Valenta – Huber-Frischeis – Petschar 2020, 537-539.

der modernen Plinthe, dem linken Vorderfuß sowie ihrem Kopf befreit. Im Zuge dessen wurde die Statue entsprechend ihrer antiken Standfläche wieder aufgerichtet (**Abb. 35**). Im folgenden Jahr wurden die Estensischen Antiken¹²⁹, darunter knapp 600 Skulpturen, von der Antikensammlung inventarisch übernommen. Von den ursprünglich aus dem Catajo stammenden Antiken fanden jedoch nur ausgewählte Werke, wie die Aphrodite d'Este, ihren finalen Platz in den öffentlich zugänglichen Ausstellungsräumen.¹³⁰

III.1.5 Ergebnis: Zur Provenienz der Aphrodite d'Este

Anhand der überlieferten Quellenlage zur Aphrodite d'Este lässt sich ihre Erwerbsgeschichte von ihrem heutigen Standort im Kunsthistorischen Museum Wien bis in den Mantuaner Palazzo Ducale des 16. Jhs. rekonstruieren. Hier fand sie in der üppigen Nischenarchitektur der Loggia dei Marmi Aufstellung, welche nach den Entwürfen Giulio Romanos zwischen 1536 und 1540 errichtet wurde.¹³¹ Die räumliche Nähe Mantuas zum florierenden venezianischen Antikenmarkt führte zu der vielfach vertretenen Annahme, dass die Aphrodite d'Este im 16. Jh. über Venedig aus dem griechischen Osten eingeführt wurde.¹³² Damit wäre eine griechische Provenienz der Statue impliziert.¹³³ Dieser verlockenden

¹²⁹ Die Identifizierung der Antiken im KHM mit denjenigen aus dem Catajo geht auf Fritz Eichler und Julius Bakó, Direktoren der Antikensammlung 1935-1952 und 1920-1932, zurück. Die Bestimmung der Objekte basiert einerseits auf Dütschkes Beschreibung der Antiken im Catajo aus dem Jahr 1881 (s. Dütschke 1882, 146-326) und dem handschriftlichen Inventar Karl Franks vom Maximilianpalais (KHM, Archiv der Kunstskammer). S. hierzu Laubenberger 2018, 487 sowie die Konkordanz in Coppola-Tozzi 2017.

¹³⁰ Zur Übernahme der Estensischen Sammlung in die Antikensammlung des KHM s. Plattner 2021, 216 f.; Laubenberger 2018, 487; Gschwantler 2005, 66.

¹³¹ Zur Aufstellung der Aphrodite d'Este im Mantuaner Palazzo Ducale s. Kapitel III.1.1.

¹³² Der neuzeitliche Import der Aphrodite d'Este über Venedig aus Griechenland wird erstmals von Hans Schrader angedeutet: „[...] eine etwas unterlebensgroße, aus griechischem, wohl pentelischem Marmor gearbeitete Statue der estensischen Sammlung in Wien, [...] das köstlichste Stück dieser aus venezianischem Besitz stammenden und größtenteils in Griechenland zur Zeit der venezianischen Herrschaft zusammengebrachten Sammlung [...]“ (Schrader 1924, 314; vgl. Anm. 1). Noch 70 Jahre später wird diese Annahme von Bernhard Schmalz vertreten: „Aus der Slg. Este, d.h. aus venezianischem Besitz und damit vermutlich aus Griechenland stammend.“ (Schmalz 1994, 187). Ähnliche Überlegungen finden sich auch bei Mathias Hoffer: „Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie [...] nicht aus römischem Boden stammt, sondern über Venedig aus der Levante importiert wurde, und dass es sich um eine griechische Arbeit handelt, zumal der Typus nicht in der kaiserzeitlichen Kopienüberlieferung belegt ist und sich auch sonst keine eindeutigen technischen oder formalen Indizien für eine kaiserzeitliche Arbeit feststellen lassen.“ (Hoffer 2016, 300). Das Fehlen von kaiserzeitlichen Reproduktionen der Aphrodite d'Este spricht jedoch nicht für ihre griechische Provenienz. Auch von der sog. Pantoffelgruppe, die nachweislich auf Delos entstanden ist, sind keine Nachahmungen bekannt. In beiden Fällen handelt es sich um leicht unterlebensgroße Bildwerke, die aufgrund ihrer kompakten Ausmaße vermutlich für eine Aufstellung im privaten Bereich angefertigt wurden. Hierdurch waren sie den Bildhauerwerkstätten wohl weniger präsent und für eine weitläufige Bildrezeption schwieriger zugänglich als großformatige Bilder des öffentlichen Raums. Zur sog. Pantoffelgruppe aus Delos s. Anm. 323.

¹³³ Otto Egger plädiert bereits 1906 für Griechenland als Herstellungsort der Aphrodite d'Este: „Auch möchte ich bemerken, daß (sic!) der linke Vorderarm besonders angesetzt war; gerade an Originalarbeiten griechischer Künstler kommt ein derartiges Anstücken bekanntlich häufig vor.“ (Egger 1906, 87). Auch Schrader möchte in der Aphrodite ein Originalwerk aus Griechenland sehen: „Wer sich in den Reiz dieser anmutigen Gestalt recht vertieft hat, auch den Spuren der arbeitenden Hand, der sorgfältigen Anstückungstechnik, den in den Faltentiefen stehengebliebenen, sonst sauber getilgten Spuren des Bohrers nachgegangen ist, wird nicht zweifeln, daß

Schlussfolge steht indes Giulio Romano entgegen: Seine engste Verbindung zu Rom legt nahe, dass er die statuarische Ausstattung der Loggia dei Marmi, einschließlich der Aphrodite d’Este, aus dem stadtrömischen Antikenmarkt bezog. Darüber hinaus liefern die beiden stadtrömischen Zitate der Aphrodite d’Este aus dem frühen 16. Jh.¹³⁴ überzeugende Hinweise, dass die Aphrodite d’Este dafür in Rom Modell gestanden haben muss, bevor sie in Mantua zur Aufstellung kam. Ihre Herkunft aus dem stadtrömischen Antikenmarkt lässt folglich darauf schließen, dass die Aphrodite d’Este vermutlich bereits im Rom der Antike aufgestellt war.

Ihr antiker Aufstellungsort in Rom deutet jedoch nicht zwangsläufig auf eine italische Provenienz hin. Der Bezug Roms von Bildwerken aus Griechenland, sei es als Beutegut oder durch gezielte Auftragsarbeit, ist hinreichend dokumentiert.¹³⁵ Demnach kann die Aphrodite d’Este durchaus im griechischen Osten gefertigt worden und bereits in der Antike nach Rom gelangt sein.¹³⁶ Auf Grundlage der Erwerbsgeschichte lässt sich ihre antike Provenienz somit nicht bestimmen.¹³⁷ Die Möglichkeit, ihren Herstellungsort im griechischen oder italischen Raum zu fassen, ergibt sich somit allenfalls im Anschluss an die folgende Untersuchung des Standbilds und wird in Kapitel IV.2.2 eingehend besprochen.

III.2 Forschungsstand

Die ältesten Bildquellen führen die Aphrodite d’Este zurück ins Italien des Cinquecento, wo sie sowohl in zwei stadtrömischen Bildwerken¹³⁸ als auch im Mausoleum des Pietro Strozzi in Mantua¹³⁹ rezipiert wird (**Abb. 6-8**). Gemeinsam bezeugen diese Darstellungen, dass die Statue bereits im 16. Jh. Eingang in die Bilderwelt der italienischen Renaissance fand. Gegen Ende des 16. Jhs. findet sich die Aphrodite

(sic!) ein griechisches Original vor ihm steht, wohl in Griechenland, etwa wie jene Reliefstücke, in Athen gefunden.“ (Schrader 1924, 315). Schließlich listet sie auch Hans-Jörg Niemeier unter einer Reihe delischer Statuen auf, ohne jedoch formulierte Argumente dafür vorzulegen (Niemeier 1985, 55). S. auch die Schlussfolgerung Hofers in Anm. 132 (s. Hofer 2016, 300).

¹³⁴ Zur sog. Primavera in den Fresken der Loggetta des Kardinals Bibbiena im Vatikan s. Anm. 62. Zur sog. l’Abbondanza der Grisaille für Papst Leo X s. Anm. 63.

¹³⁵ S. hierzu ausführlich Kapitel IV.2.

¹³⁶ Bereits Delivorrias äußert die Vermutung, dass die Aphrodite d’Este schon in der Antike ihren Weg nach Rom gefunden hat. Seiner Auffassung nach könnte sie als Teil eines zusammengehörigen Giebelensembles eines griechischen Tempels der Spätclassik nach Rom gelangt sein, um dort in Zweitverwendung aufgestellt zu werden. S. Delivorrias 1990, 11. 28 f. mit Anm. 89. Zur Rekonstruktion des spätclassischen Giebelensembles durch Delivorrias s. Anm. 170.

¹³⁷ Obgleich eine geologische Marmoranalyse des Originals noch aussteht, liefert die Bestimmung des Marmorbruchs lediglich potenzielle Hinweise für die antike Provenienz der Aphrodite d’Este. Wurde italischer Marmor verwendet, darf von ihrer Fertigung in Rom ausgegangen werden. Im Falle einer Bestimmung von außeritalischem Marmor, bleibt ihre antike Provenienz jedoch weiterhin unklar. Der römische Bezug von Marmorblöcken aus Griechenland und Kleinasien, welche in Rom weiterverarbeitet wurden, ist hinreichend belegt. S. hierzu Toma 2020.

¹³⁸ Zur sog. Primavera in den Fresken der Loggetta des Kardinals Bibbiena im Vatikan s. Anm. 62. Zur sog. l’Abbondanza der Grisaille für Papst Leo X s. Anm. 63.

¹³⁹ Zum Mausoleum des Pietro Strozzi (1529) s. Anm. 64.

d’Este sodann in der Zeichenserie des Ippolito Andreasi¹⁴⁰ wieder, welche ihre Aufstellung im Palazzo Ducale von Mantua dokumentiert (**Abb. 4-5**). Die frühesten Schriftquellen werden jedoch erst mit ihrem Eingang in die Sammlung des Castello del Catajo bei Padua greifbar. In den kursorisch geführten Inventarlisten aus dem 19. Jh.¹⁴¹ lässt sich die Aphrodite d’Este dank ihrer auffallenden Bildmotive zweifelsfrei identifizieren. Der Fokus dieser Bestandsaufnahmen liegt dabei vornehmlich in der Benennung der Statue zunächst als Muse, bis sie erstmals von Celestino Cavedoni als Aphrodite erkannt wird.¹⁴²

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Aphrodite d’Este setzt mit ihrer Ankunft in Wien im ausgehenden 19. Jh. ein.¹⁴³ Der estensische Sammlungsbestand ist im Maximilianpalais der Öffentlichkeit zwar noch nicht zugänglich, doch wird die Aphrodite d’Este hier erstmals von Reinhard Kekulé in seinem 1879 erschienenen Aufsatz ausführlich besprochen und in zwei Radierungen veröffentlicht (**Abb. 31-32**).¹⁴⁴ Ohne die Statue im Original gesehen zu haben, spricht er sich anhand der beiden Zeichnungen für ihre Entstehungszeit in das ausgehende 3. Jh. v. Chr. aus.¹⁴⁵ Kekulé’s Datierung schließt sich sodann Otto Egger an, welcher anlässlich der Eröffnung der erzherzoglichen Sammlung im Jahr 1904 eine knappe Zusammenstellung der estensischen Meisterwerke vorlegt.¹⁴⁶

Sowohl Kekulé als auch Egger verkennen indessen den ergänzten Kopf der Aphrodite d’Este als unzugehörig und nehmen diesen in ihrer stilistischen Bewertung auf.¹⁴⁷ Mit der Abnahme ihrer

¹⁴⁰ Zu den Zeichnungen des Ippolito Andreasi s. Anm. 47 und 49.

¹⁴¹ Zum Inventar von Sebastiano Androsi (1803) s. Anm. 78 und 79. Zur Bestandsaufnahme von Filippo Visconti (1806) s. Anm. 84 und 85. Zu Celestino Cavedonis Sammlungskatalog des Museo Estense del Catajo (1842) s. Anm. 91 und 92. Vgl. auch die Beschreibung von Friedrich Thiersch im Zuge seiner Studienreise durch Italien aus 1824. S. Anm. 93.

¹⁴² S. hierzu Anm. 92.

¹⁴³ Zur sog. Aphrodite d’Este: Dat. s. Kapitel III.5, Mat. Marmor, H. 114 cm, FO. unbekannt, AO. Wien, KHM Antikensammlung Inv.-Nr. I 1192; s. Friedrich 2019, 89-93 Nr. 6; Hofter 2016, 299-304; Gschwantler 2005, 66 f. Nr. 20; Koçak 2013, 21-27. 142 Nr. III Taf. 5-6; Laubenberger 2008, 282 f. Nr. IX 3; Tormen 2007, 89; Stemmer 2001, 90 Nr. E 14; Rolley 1999, 143 Abb. 128; Schmaltz 1994, 100-102. 187 Nr. 24; Burckhardt 1994, 99-111; Machaira 1993, 81 f. 193 Nr. 54 Taf. 54; Delivorrias 1990, 23-46 Abb. 23 a-c; Burckhardt 1989, 412-414; Neumer-Pfau 1988, 106. 348-350 Anm. IV 44; Niemeier 1985, 55 Nr. 20; 77-84. 140-142. 146; Delivorrias 1984, 32 Nr. 204 Abb. 23; Ridgway 1981, 63 f. 200; Delivorrias 1974, 150 Anm. 639; Hiller 1971, 40. 71 f. Anm. 170; 74 f. Taf. 16,65; Künzl 1968, 36 f.; Alscher 1957, 220 Anm. 60a; Fuchs 1954, 213 Anm. 38; Muthmann 1951, 23. 92; Lippold 1950, 298 Anm. 7 Taf. 104,2; Picard 1943, 66; Picard 1939, 623 Abb. 254; Horn 1931, 88 Anm. 5; Matz 1926, 340; Studniczka 1926, 406 Taf. 10; Schrader 1924, 314-322 Taf. 284. 286. 290-292; Egger-Hermann 1906, 87 f.; Kekulé 1879; <https://www.khm.at/de/object/50235/> (02.01.2024); <https://arachne.dainst.org/entity/1082224> (02.01.2024).

¹⁴⁴ S. Kekulé 1879.

¹⁴⁵ Kekulé referiert, „dass er [Otto Benndorf] den Eindruck einer Arbeit aus römischer Zeit, nach einem älteren Motiv habe.“ (Kekulé 1879, 10). Gegen Benndorfs Spätdatierung in caesarische Zeit argumentiert Kekulé für eine hochhellenistische Entstehungszeit der Aphrodite d’Este. Fünf Jahre später räumt Kekulé einen Irrtum in seiner Datierung aus dem Jahr 1879 ein, ohne jedoch einen erneuten Datierungsvorschlag vorzulegen. S. Kekulé 1894, 8; Kekulé 1879, 10.

¹⁴⁶ S. Egger – Hermann 1906, 87 f.

¹⁴⁷ S. Kekulé 1879: „Denn, wenn ich die Abbildungen und Benndorfs Worte richtig verstehe, so entspricht der Kopf demjenigen Typus der Aphrodite, dessen bekanntestes Beispiel der Kopf in Arles ist.“ (Kekulé 1894, 13) und Egger 1906: „Mir will scheinen, daß (sic!) wir es hier mit der Arbeit eines fein empfindenden Künstlers und keines

neuzeitlichen Ergänzungen im Jahr 1922 wird alsbald eine Entstehungszeit der Aphrodite im Reichen Stil vorgebracht. Im Rahmen seiner Phidiasstudien glaubt Hans Schrader eine augenfällig „*schwesterliche Ähnlichkeit*“ mit der Aphrodite Louvre-Neapel (**Abb. 41**) zu erkennen und stuft sie mithin als ein Original des späten 5. Jhs. v. Chr. und mögliches Werk des Kallimachos ein.¹⁴⁸ Seine Analyse stößt auf fruchtbaren Boden, als Charles Picard die Aphrodite d’Este mit der Akroterfigur einer Eilenden in Chiton nicht nur derselben Zeitstufe, sondern auch derselben Meisterhand zuschreibt.¹⁴⁹ Zur Rekonstruktion eines spätklassischen Giebelensembles, das neben weiteren Figuren auch die Aphrodite d’Este und die Eilende in Chiton umfasst, nimmt sich auch Angelos Delivorrias dieser stilistischen Zuordnung dankbar an und schlägt eine Datierung für das späte 5. bis frühe 4. Jh. v. Chr. vor.¹⁵⁰ Zu derselben Entstehungszeit gelangt schließlich auch Mustafa Koçak in seiner 2013 publizierte Dissertation zur „Aphrodite am Pfeiler“.¹⁵¹ In spätklassische Zeit wird sie sodann von Friedrich Hiller datiert, der sie „für ein sehr gutes Original aus dem beginnenden 4. Jh.“ v. Chr. hält.¹⁵² In Analogie mit den Giebelskulpturen des Asklepiostempels von Epidauros verortet sie schließlich auch Bernhard Schmaltz im zweiten Viertel des 4. Jhs. v. Chr.¹⁵³

Entgegen einer Datierung der Aphrodite d’Este in klassische Zeit betont Georg Lippold bereits 1950 ihre stilistische Andersartigkeit zur Aphrodite Louvre-Neapel. Aufgrund ihrer Verwandtschaft mit dem Herakles Farnese und dem Asklepios Udine-Florenz bringt er damit eine Entstehungszeit der

trockenen Kopisten zu tun haben: die ungemein reizvolle Behandlung des Gewandes, der zarte Eindruck des Kopfes mit dem anmutig gewellten Haare sprechen dafür. [...] Der Kopf erinnert ein wenig an berühmte weibliche Idealköpfe des 4. und 3. Jahrhunderts [...]“ (Egger 1906, 87 f.).

¹⁴⁸ S. Schrader 1924, 314-322. Mit Vorbehalt unterstützt diesen Ansatz auch Franz Studniczka (s. Studniczka 1926, 406). Zur frühkaiserzeitlichen Kopie der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 216. Zum ausführlichen Stilvergleich zwischen der Aphrodite d’Este und der Aphrodite Louvre-Neapel s. Kapitel III.5.1.

¹⁴⁹ S. Picard 1943, 66. Zur Akroterfigur der Eilenden in Chiton s. Anm. 170.

¹⁵⁰ Dagegen bezeichnet Delivorrias die Aphrodite d’Este in seinem 1968 publizierten Beitrag zur Aphrodite von Daphni noch als „*hellenistische Weiterbildung der angelehnten Aphrodite*“ (Delivorrias 1968, 26). Zur Datierung der Aphrodite d’Este im Rahmen seiner Rekonstruktion des spätklassischen Giebels s. Delivorrias 1990, bes. 23-29; Delivorrias 1974, 150 Anm. 639. Vgl. Anm. 170.

¹⁵¹ S. Koçak 2013, 21-27. 142 Nr. III Taf. 5-6. Er erweitert die bereits eingebrachten Analogien des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. um Werkvergleiche mit der Kore E des Erechtheions und den weiblichen Gewandfiguren des sog. Nereidenmonuments von Xanthos. Zur Kore E des Erechtheions: Dat. zwischen 421 und 415 v. Chr., Mat. Marmor, H. 231 cm, FO. Südhalle des Erechtheions auf der Athener Akropolis, AO. Athen, Akropolis-Museum Inv.-Nr. 15003; Kreikenbom 2004, 216. 220-222. 225, Abb. 152 a-d; Lauter 1976, 27-29 Abb. 10 Taf. 41-51; <https://www.theacropolismuseum.gr/en/erechtheion-karyatid-kore-e> (29.12.2023); <https://arachne.dainst.org/entity/1129652> (29.12.2023). Zum sog. Nereidenmonument von Xanthos s. die sog. Nereide: Dat. frühes 4. Jh. v. Chr., Mat. Marmor, H. 142 cm, FO. Nereidenmonument in Xanthos, AO. London, BM Inv.-Nr. 1848, 1020.83; s. Borbein 1973, 104-113 Abb. 17-20; Smith 1900, 35 Nr. 910; https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-83 (29.12.2023); <https://arachne.dainst.org/entity/1169811> (29.12.2023).

¹⁵² Hiller 1971, 71 Anm. 170.

¹⁵³ S. Schmaltz 1994, 100-102. 187 Nr. 24. Die Errichtung des Asklepiostempels wird aufgrund seiner Architekturform und des Charakters der Bauinschrift um 380/370 v. Chr. angesetzt. In diese Entstehungszeit weisen auch die Giebelgruppen. S. hierzu Geominy 2004, 276; Yalouris 1992, 67-89. Unter den Giebelskulpturen des Asklepiostempels in Epidauros s. etwa die sog. Hygieia, welche dem Ostgiebel zugeschrieben wird: Mat. Marmor, FO. Epidauros, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 299; s. Yalouris 1992, 76-78 Abb. 16-18; Schlörb 1965, 37-39 Abb. 37-40; <https://arachne.dainst.org/entity/1182635> (13.12.2023).

Wiener Aphrodite im frühen Hellenismus in den archäologischen Diskurs ein.¹⁵⁴ Dieser Beurteilung schließt sich auch Ernst Künzl an. Ihre stilistische Nähe zum Silen mit dem Dionysosknaben lässt es ihm als „nicht ausgeschlossen erscheinen, daß (sic!) die Figur im beginnenden Hellenismus des späten vierten Jahrhunderts entstand“.¹⁵⁵ Zuletzt erweitert Mathias Hoffer die Reihe frühhellenistischer Analogien um einen Stilvergleich mit der Portraitstatue des Demosthenes, welche ihre Zeitstellung im späten 4. bis frühen 3. Jh. v. Chr. bekräftigt.¹⁵⁶ An die Schwelle zum Hochhellenismus verweist sie indessen Rudolf Horn unter Bezugnahme auf kleinformatige Terrakotten aus der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. Seine Bewertung bleibt jedoch ohne Widerhall.¹⁵⁷ Ein Datierungsansatz, welcher die Aphrodite d’Este schließlich im späten Hellenismus verortet, wird bereits 1926 formuliert. In seiner Rezension zu Schraders Phidiasstudien gelangt Friedrich Matz zu dem Schluss, dass „die letzte [Aphrodite d’Este] überhaupt nicht mehr ins fünfte Jahrhundert“¹⁵⁸ gehöre. In Absetzung von der Aphrodite Louvre-Neapel bewertet er die Aphrodite d’Este als eine hellenistische Weiterbildung von Bildwerken des Reichen Stils.¹⁵⁹ Erst 30 Jahre später findet diese Spätdatierung durch rundplastische Analogien Bestätigung. Ludger Alscher erkennt ihre Stilverwandtschaft mit einer attischen Statuette der Aphrodite oder Nike (**Abb. 48**) sowie der sog. Pergamenischen Tänzerin, welche die Aphrodite d’Este in den Ausgang des

¹⁵⁴ S. Lippold 1950, 298. Die Datierung des Herakles Farnese in das letzte Viertel des 4. Jhs. v. Chr. sowie dessen Zuschreibung an Lysipp sind in der archäologischen Forschung anerkannt. Zum Herakles Farnese s. die severische Kopie in Neapel: Mat. Marmor, H. 317 cm, FO. 1545/46 beim Frigidarium der Caracallathermen in Rom, AO. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 6001; s. Maderna 2004, 358 f. 354. 361. 363. 366 Abb. 318 a-e; Schneider 2005; Krull 1985, 10-22 Nr. 1, Taf. 1-4; Lippold 1950, 281 Taf. 101,1; <https://arachne.dainst.org/entity/1082832> (12.12.2023). Zum frühhellenistischen Asklepios Udine-Florenz: Mat. Marmor, H. 114 cm, AO. Venedig, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 364 A; s. Holtzmann 1984, 870 Nr. 32 Abb. 32; Schlörb 1965, 48-50 Abb. 45; Traversari 1973, 72 Nr. 28; <https://arachne.dainst.org/entity/1081751> (12.12.2023).

¹⁵⁵ Künzl 1968, 36 f. Der Silen mit dem Dionysosknaben wird einhellig in das ausgehende 4. Jh. v. Chr. datiert. Dessen Zuschreibung an Lysipp beruht jedoch auf stilistischen Vergleichen mit dem Meister zugeschriebenen Werken und ist daher nicht unumstritten. Zum Silen mit dem Dionysosknaben s. die flavische Kopie in Paris: Mat. Marmor, H. 198 cm, FO. vermutlich 1566 in den Gärten des Sallusts in Rom, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 922; s. Pasquier – Martinez 2007, 176 f.; von den Hoff 2007, 16 f. 22. 28. 36 Abb. 16 a-d; vgl. Vierneisel-Schlörb 1979, 446-452 Nr. 41 Abb. 219-226; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279218> (12.12.2023); <https://arachne.dainst.org/entity/1074620> (12.12.2023).

¹⁵⁶ S. Hoffer 2016, 299-304. Die Portraitstatue des Demosthenes kann auf Grundlage von Schriftquellen in das Jahr 280/79 v. Chr. datiert werden. Plutarch überliefert, dass dem Demosthenes unter dem Archon Gorgias (280/79 v. Chr.) eine Bronzestatue auf der Athener Agora errichtet wurde (Plut. mor. 847 D). Zum Demosthenes s. die kaiserzeitliche Kopie im Vatikan: Mat. Marmor, H. 207 cm, FO. Villa Aldobrandini bei Frascati, AO. Rom, Musei Vaticani Inv.-Nr. 2255; s. Hoffer 2016, 303 f. Taf. 35, 3 a-b; von den Hoff 2007, 22-24. 27. 31 f. Abb. 26 a-b; Geominy 2004, 44. 48. 51 f. 96 Abb. 58; Stemmer 1995, 313 f. Nr. C 12; <https://arachne.dainst.org/entity/1079326> (13.12.2023).

¹⁵⁷ S. Horn 1931, 88 Anm. 5. Zu einer kleinformatigen Terrakottagruppe aus Myrina: Mat. Terrakotta, H. 30,5 cm, FO. Nekropole von Myrina, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. 221; s. Horn 1931, 88 Anm. 5; Winter 1903, 5 Nr. 7; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282134> (13.12.2023).

¹⁵⁸ Matz 1926, 340.

¹⁵⁹ S. Matz 1926, 340. Auch Brunilde Sismondo Ridgway erkennt die stilistischen Unterschiede der Aphrodite d’Este zu Standbildern des Reichen Stils: „By contrast [zur Aphrodite Louvre-Neapel], the Este Aphrodite reveals her Hellenistic date, to my mind, by emphasizing a linearity that denies modelling; her long folds cross the entire body and equally lead the eye along the garment, but with no respect for the underlying forms.“ (Ridgway 1981, 200).

späten Hellenismus führen.¹⁶⁰ Jörg-Peter Niemeier greift diesen Datierungsansatz erneut auf und erweitert seine Stilanalyse um die Kleopatra aus Delos (**Abb. 55**) sowie dem sog. Attis aus Pergamon.¹⁶¹ Als Ergebnis steht die Aphrodite d’Este schließlich als klassizistische Neukonzeption des frühen Spät-hellenismus, die sich in eklektischer Manier unterschiedlicher Vorbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. bedient.¹⁶²

Aus dem Forschungsstand zur Aphrodite d’Este lassen sich demnach ihre bisherigen Datierungsansätze¹⁶³ ableiten, die vom Reichen Stil bis zum späten Hellenismus oszillieren. In einem recht ausgewogenen Verhältnis werden dabei für jede Epoche dieser vier Jahrhunderte unterschiedlich fundierte Datierungsvorschläge vorgelegt. Bislang wurde auch keiner der seit dem späten 19. Jh. formulierten Ansätze als überholt angesehen oder eindeutig widerlegt. Mangels äußerer Datierungskriterien, bekannter Nachahmungen¹⁶⁴ und schließlich aufgrund ihrer starken Rückbezüge auf klassische Formen bietet die Aphrodite d’Este also viel Spielraum für ihre chronologische Einordnung. Obgleich auch kein gesicherter Fundkontext vorliegt, bleibt dieses Bildwerk dank ihrer formalen Qualitäten jedoch alles andere als befundlos. Auf Grundlage der Beschreibung und typologischen Untersuchung der Aphrodite d’Este kann ihre Entstehungszeit mithilfe einer eingehenden Stilanalyse überzeugend gemacht werden.

III.3 Statuarischer Befund

III.3.1 Erhaltungszustand und technische Ausführung

Vor etwa einem Jahrhundert wurde die Aphrodite d’Este im Jahr 1922 ihrer modernen Ergänzungen aus Kopf und linkem Vorderfuß entledigt und ihrer antiken Ausrichtung entsprechend stärker nach

¹⁶⁰ S. Alscher 1957, 220 Anm. 60 a. Zur attischen Statuette einer Aphrodite oder Nike s. den Stilvergleich in Kapitel III.5.2 mit Anm. 231. Zur sog. Pergamenischen Tänzerin s. Anm. 232.

¹⁶¹ S. Niemeier 1985, 55 Nr. 20 67 f. 77-84. 140-142. 146. Zur Kleopatra aus Delos s. Anm. 242. Zum sog. Attis aus Pergamon: Dat. späthellenistisch, Mat. Marmor, H. 150 cm, AO. Pergamon, FO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 116; s. Grüßinger – Kästner – Scholl 2015, 535 Nr. 6.20; von Prittwitz und Gaffron 2007, 250 f. Abb. 215 a-c; <https://arachne.dainst.org/entity/1062458> (13.12.2023).

¹⁶² Werner Fuchs interpretiert die Aphrodite d’Este ebenfalls als eine eklektisch-klassizistische Neuschöpfung des 1. Jhs. v. Chr., jedoch ohne solide Argumente dafür vorzulegen. S. Fuchs 1954, 213 Anm. 5.

¹⁶³ Friedrich Muthmann und Wiltrud Neumer-Pfau bedienen sich außerstilistischer Kriterien als Grundlage für eine hellenistische Datierung der Aphrodite d’Este. Muthmann bezieht sich dabei auf die Form der Statuenstütze, während Neumer-Pfau die sukzessive Enthüllung von Aphroditestatuen seit der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. auswertet. Ihre Datierungskriterien bieten jedoch nur grobe Anhaltspunkte für die chronologische Einordnung der Aphrodite d’Este und können eine fundierte Stilanalyse nicht ersetzen. S. Muthmann 1950, 23. 92; Neumer-Pfau 1982, 106. 348-350 Anm. IV 44.

¹⁶⁴ Als potenzielle Nachahmung der Aphrodite d’Este könnte einzig ein antoninisches Portrait der Lucilla im Typus 2 in Betracht kommen. Die stark beschädigte Büste wiederholt das Motiv des Chitonsaums, der in einem S-förmigen Schwung von ihrer linken Schulter über die Brustpartie geführt ist und dabei die rechte Schulter preisgibt. Dieses Bildmotiv allein ist jedoch nicht ausreichend, um ein typologisches Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Lucilla-Portrait und der Aphrodite d’Este herzustellen. Zum Portrait der Lucilla: Dat. antoninisch, Mat. Marmor, H. 54 cm, FO. 1901 beim Quirinal in Rom, AO. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 1781; s. Fittschen 1982, 78 Nr. 2; <https://arachne.dainst.org/entity/1094491> (11.01.2024).

links geneigt (**Abb. 30-31 u. 35 a**). Seither misst die Marmorstatue¹⁶⁵ 114 cm an Höhe. Demnach schätzt Schrader ihre ursprüngliche Gesamthöhe inklusive des fehlenden Kopfes auf rund 130 cm.¹⁶⁶ Damit erreicht die Aphroditestatue leicht unterlebensgroße Ausmaße.¹⁶⁷

In diesem, von modernen Ergänzungen bereinigten, Zustand fehlt es nicht nur der Aphrodite d’Este an ihrem Kopf, beiden Armen sowie dem linken Vorderfuß. Ebenso sind das Köpfchen sowie die beiden Flügel des kleinen Eros verlustig gegangen (**Abb. 35**). Die Zapfenlöcher geben jedoch eindeutige Auskunft über die verlorenen Körperteile der Aphrodite d’Este: Demnach waren ihr Kopf, der linke Unterarm sowie Vorderfuß bereits in der Antike separat gearbeitet und angestückt worden. Ebenso waren die Dübellöcher am Hals und Rücken des Eros zum Einsetzen des gesondert gearbeiteten Kopfes als auch beider Flügel gedacht. Neben den antiken Applikationen sind der exponierte rechte Arm der Aphrodite sowie beide Ärmchen des Eros ausgebrochen, ihre Überreste stark bestoßen.¹⁶⁸ Zudem erlitt die Statue im Laufe ihrer Geschichte auch oberflächigen Schaden. So sind die Spuren einer neuzeitlichen Säurereinigung, insbesondere an ihrer Vorderseite, bemerkbar. Gemäß den Angaben Fritz Eichlers lassen sich folgende Beobachtungen festhalten:

„Mit Säure übergangen ist so ziemlich die ganze rechte Schulter und Brust, soweit das Nackte reicht. In der Halsgrube und an der linken Halsseite ist noch alte Patina zu sehen. Der linke Oberarm ist ganz unberührt. An der rechten Rumpfseite bildet die von der rechten Brustwarze herablaufende Gewandfalte ungefähr die Grenze zwischen Reinigung und intakter Oberfläche, am rechten Bein die scharfe Mittelkante. Die Innenseite des linken Beines ist ebenfalls stark gereinigt. Sonst sind noch da und dort, z.B. auf der linken Brust und am linken Knie Säureflecken.“ (F. Eichler zitiert in Schrader 1924)¹⁶⁹

Noch tiefgreifendere Eingriffe bezeugt die Rückseite der Figur, an der eindeutige Werkspuren physischer Abarbeitung erkennbar sind (**Abb. 35 c u. g**). Hier wurde der überwiegende Teil ihres Mantels sowie der linke Erotengluteus mit dem Flacheisen grob und unregelmäßig abgeschlagen. Diese nachträgliche Bearbeitung ihrer Rückseite lässt sich möglicherweise mit ihrer Aufstellung im Palazzo Ducale

¹⁶⁵ Basierend auf seiner Beobachtung der Statuenoberfläche erwähnt Schrader zwar, dass die Aphrodite d’Este „aus griechischem, wohl pentelischem Marmor“ gefertigt sei (Schrader 1924, 314 f.). Dass sich jedoch die rein visuelle Oberflächenanalyse einer zuverlässigen Marmorbestimmung verwehrt, bedarf heute wohl keiner Erwähnung mehr. Eine geologische Marmoranalyse der Statue steht bislang noch aus. S. hierzu Anm. 137.

¹⁶⁶ S. Schrader 1924, 315.

¹⁶⁷ Die Aphrodite d’Este wird mitunter als Statuette bezeichnet (so etwa Schmaltz 1994, 102). Der vorliegenden Untersuchung wird jedoch Schneiders Definition des Statuettenformats mit bis zu einem Meter Höhe zugrunde gelegt (s. Schneider 1999, 75; vgl. Bartman 1992, 9). Obgleich von leicht unterlebensgroßer Höhe, gilt die Aphrodite d’Este damit als eindeutig zu groß für eine Statuette.

¹⁶⁸ Bereits aus Cavedonis Inventarliste geht hervor, dass diese exponierten Extremitäten fehlen. Diese sind demnach bis zum Jahr 1842 verloren gegangen. S. Anm. 92.

¹⁶⁹ Abgedruckt in Schrader 1924, 315.

in Mantua in Verbindung bringen.¹⁷⁰ Die für sie vorgesehene Nische mit einer Tiefe von 55 cm sowie insbesondere die Sockeltiefe von 52 cm scheint für die Aufnahme der Aphrodite d'Este tatsächlich knapp bemessen gewesen zu sein.¹⁷¹

III.3.2 Beschreibung

Die Aphrodite d'Este lehnt an einem hohen Baumstamm zu ihrer Linken, auf dem ihr gebeugter Ellenbogen aufruhrt (**Abb. 35**). Dabei setzt sie ihr linkes Spielbein in einer Linie vor das rechte und tritt mit beiden Füßen voll auf. Aus diesem engen Stand neigt sie sich in geradezu ungelenker Schräglage zur tragenden Baumstütze. Dadurch übernimmt der hohe Baumstamm einen Großteil ihres Körpergewichts und wird damit unabdingbar in das Haltungsmotiv der Aphrodite miteinbezogen. Ihr rechtes Standbein ist damit in seiner tragenden Funktion gleichsam entwertet. Die ursprüngliche Haltung des linken Unterarms lässt sich aus dem sichtbaren Dübelloch ableiten. Er war dem Betrachter horizontal entgegengestreckt.¹⁷² Nach Ausweis der Bruchstelle am rechten Oberarm sowie der Überreste ihrer Finger an der rechten Hüfte war ihr rechter Arm nach außen hin abgewinkelt und die rechte Hand mit dem Handrücken an der Hüfte aufgestützt.¹⁷³ In diesem Haltungsmotiv präsentiert sie ihren weiblichen Körper vor dem Betrachter.

¹⁷⁰ So bereits Burckhardt 1994, 99 f. Dagegen schlägt Delivorrias vor, die Aphrodite d'Este mit fünf weiteren Bildwerken von vergleichbar unterlebensgroßer Höhe zusammenzuschließen. Aufgrund ihrer übereinstimmenden Formate, der flachen, ja beinahe zweidimensionalen Anlage der Figurenkomposition sowie ihrer manieristischen Gewandausführung bildeten sie ursprünglich ein zusammengehöriges Giebelensemble, das für einen spätklassischen Tempel in Griechenland konzipiert wurde. Im Zuge des Expansion Roms in den griechischen Osten wären diese Bildwerke gemeinsam nach Rom gelangt. Im Rahmen dieser Rekonstruktion führt Delivorrias schließlich die Abarbeitungen an der Rückseite der Aphrodite d'Este auf ihre ursprüngliche Funktion als Giebelfigur zurück. Der ausführende Bildhauer hätte noch während des laufenden Herstellungsprozesses diese Anpassungen an ihrer Rückseite vornehmen müssen, um sie in den für sie vorgesehenen Giebelplatz einzupassen (s. Delivorrias 1990, 23. 28). Diese maßtechnische Fehlkalkulation des Bildhauers ist jedoch ebenso unwahrscheinlich wie ihre Aufstellung in einem Giebel. In dieser entsprechend hohen Positionierung in einem Giebel wäre der kleine Eros an ihrer linken Schulter nicht mehr erkennbar und damit in seiner Ausführung vollkommen obsolet. Auch für eine weitere Aphroditestatue (AO. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 4), welche Delivorrias dem Giebelensemble zuschreiben möchte, muss die Funktion als Giebelfigur bezweifelt werden. Darüber hinaus können die vermeintlichen Giebelfiguren größtenteils nicht einhellig in die von Delivorrias postulierte Spätklassik datiert werden. Darunter etwa die Eilende in Chiton: Dat. spätklassisches Original (nach Delivorrias 1990), späthellenistisches Original des 1. Jhs. v. Chr. (nach Pasquier – Martinez 2007), Mat. Marmor, H. 110 cm, FO. Rom, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 3516; s. Pasquier – Martinez 2007, 107 f.; Delivorrias 1990, 12-36 Abb. 2 a-d; Ridgway 1981, 63 f.; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277186> (20.01.2024). Die Zusammengehörigkeit der Aphrodite d'Este zu einem spätklassischen Giebelensemble ist daher abzulehnen. S. hierzu Delivorrias 1990; Delivorrias 1974, 150 Anm. 638. Zum Verhältnis der Aphrodite d'Este zu Bildwerken der Klassik s. Kapitel III.5.1.a.

¹⁷¹ Maßangaben nach Burckhardt 1994, 99 Anm. 37: Ausmaße der Nische in der Loggia dei Marmi: 260 x 110 x 55 cm; Sockelmaße: 51 x 60 x 52 cm.

¹⁷² Ein mögliches Attribut in ihrer linken Hand ist zusammen mit dem Unterarm verloren. In Analogie zu vielfach überlieferten Aphroditbildern mit ausgestrecktem Arm hält Kurt Gschwantler einen Granatapfel für denkbar. S. Gschwantler 2005, 66.

¹⁷³ Nach Ansicht von Peter Kranz sei die Aphrodite d'Este im Begriff, ihren Mantel über den wie nass angeklatschten Chiton zu ziehen. Dies entzieht sich dem Verständnis der Verfasserin. S. Kranz 2020, 72 f. mit Anm. 365.

Ihr durchscheinender Chiton steigert das körperliche Schaubild dabei mehr als es durch unverhüllte Nacktheit möglich wäre. Während das ungegürtete Untergewand in einem kunstvollen S-Schwung ihre Brüste bedeckt, ist es an ihrer rechten Schulter bereits herabgeglitten. Der Chiton schmiegt sich dergestalt eng an ihren Körper, dass seine stoffliche Konsistenz hier nicht mehr gegeben zu sein scheint. Bemerkbar macht sich das hauchdünne Gewand lediglich durch die aufgesetzten Faltengrater, dem deutlich abgesetzten Saum sowie der Nestelung an ihrem linken Oberarm. Greifbare Stofflichkeit entwickelt der Chiton nur dort, wo er nicht an ihrem Körper anliegt. In überschwerten Stoffbahnen fächert er sich zwischen der Aphrodite und der Baumstütze in tief hinterschnittenen Faltenkaskaden auf. Hierdurch entsteht ein effektvolles Kontrastspiel des verschatteten Dunkels der freihängenden Gewandbahnen, gegen den sich der gleichsam nackt erscheinende Körper der Aphrodite deutlich herauschält. Der dicke Mantel dient ihr als weich geschichtete Unterlage des aufgestützten Ellenbogens, wo er in artifiziell gelegten Stoffbahnen den Baumstamm herabgleitet. Auf der Rückseite hingegen büßt er an Volumen und Stofflichkeit ein. Hier ist der Mantel in flachen Faltenzügen lediglich summarisch ausgearbeitet. Sowohl Chiton als auch Mantel unterscheiden sich in der Wiedergabe ihrer jeweiligen Stofflichkeit dramatisch.

Wenngleich das durchscheinende Gewand wie auch die entblößte Schulter bereits für die Benennung der Statue als Aphrodite spricht, so hinterlässt der kleine Eros an ihrem linken Oberarm keinerlei Zweifel mehr an dieser Identifizierung.¹⁷⁴ Auf etwa ein Drittel von Aphrodites Körperhöhe reduziert, erhält Eros hier attributiven Charakter. Auf einem eigenen Aststumpf des hohen Baumstamms lehnt er sich in spiegelbildlicher Gegenbewegung der Aphrodite entgegen. Mit weit ausgreifenden Armen schmiegt er sich dergestalt eng an den Oberarm der Aphrodite, dass der rechte Vorderteil seines Körpers regelrecht mit Aphrodite verschmilzt. Ihre enge Verbindung gipfelt in den einander leicht zugewandten Köpfen, wie die Modellierung ihrer Halstümpfe deutlich erkennen lässt. In einem bildhaften Arrangement vereinigen sie sich zu einer formalen Einheit. Es handelt sich dabei schließlich nicht um ein handlungstreibendes Abbild der Aphrodite und des Eros, sondern um ein entspanntes Darbieten aphrodischer Schönheit.

III.4 Typologische Untersuchung

Die Sachbeschreibung der Aphrodite d'Este zeichnet das Abbild einer hoch angelegten Frauenfigur in hauchzartem Chiton mit einem kleinen Eros an ihrer Schulter. Dabei drängt sich die Frage auf, ob diese Darstellung entweder eine selbstständige Bilderfindung wiedergibt oder ob sie auf vorausgehende Bildwerke zurückgreift. Zur Identifizierung potenzieller Vorbilder der Aphrodite d'Este werden ihre bildmotivischen Elemente aus Körperhaltung, Gewandmotiv und dem Eros zunächst getrennt

¹⁷⁴ Zu den Bildmotiven, die für Aphroditedarstellungen charakteristisch sind s. Kapitel III.4.

beleuchtet. Erst im Anschluss werden sie in ganzheitliche Verbindung gebracht, um mögliche Rückschlüsse auf das Rezeptionsverhalten der Aphrodite d'Este zu ziehen.

III.4.1 Haltungsmotiv

Die hoch aufgelehnte Körperhaltung der Aphrodite d'Este ist ein Bildmotiv, das sich seit der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in der Großplastik nachweisen lässt.¹⁷⁵ Die frühesten aufgestützten Bildwerke bilden dabei Aphroditen ab.¹⁷⁶ So etabliert sich das hohe Auflehnen zu einem beliebten Haltungsmotiv für unterschiedliche statuarische Aphroditetypen in großer Variationsbreite.¹⁷⁷ Unter den überlieferten Bildwerken weist die Aphrodite in den Gärten¹⁷⁸ die engste Motivverwandtschaft mit der Wiener Aphrodite auf (**Abb. 35 u. 40**).¹⁷⁹ Beide Aphroditen lehnen ihren Körper nicht nur an eine linksseitige Stütze, auf der ihr Oberarm aufgestützt ist, sondern setzen dabei auch das linke Spiel- vor das rechte Standbein. Die hohe Stütze dient hierbei jedoch nicht nur als Beiwerk statischer Funktion, sondern wird auch integrierend in die Figurenkomposition miteinbezogen.¹⁸⁰

Demnach lässt sich das Haltungsmotiv der Aphrodite d'Este auf ein konkretes Bildwerk zurückführen, dessen Entstehungszeit zwischen 430 und 420 v. Chr. verortet wird. Das verlorene Originalwerk der Aphrodite in den Gärten wird im archäologischen Diskurs überwiegend einhellig dem Alkamenes zugeschrieben, der es als Kultbild der Aphrodite ἐν Κήποις¹⁸¹ für das gleichnamige Heiligtum am Ilissos

¹⁷⁵ Zum Haltungsmotiv des Aufstützens in der Rundplastik s. Friedrich 2017, 91; Koçak 2013, 3. 49-60; Schoch 2009, 92-97. 130-135; Delivorrias 1984, 29.

¹⁷⁶ Zu den frühesten aufgestützten Statuen zählen die Aphrodite mit der Schildkröte, die Aphrodite von Corneto und die Aphrodite in den Gärten. Zur Aphrodite mit der Schildkröte, auch Aphrodite Brazzà genannt (**Abb. 39**): Dat. 430-420 v. Chr., Mat. Marmor, H. 158 cm, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. Sk 1459; s. Koçak 2013, 7-16. 142 Nr. I Taf. 1-2; Schoch 2009, 35-39. 312 Nr. A 1 Taf. 1-3; Bol 2004b, 176 Abb. 96 a-d; Stemmer 2001, 87 Nr. E 9; Stemmer 1995, 234 f. Nr. B 73; Niemeier 1985, 79; Delivorrias 1984, 28 Nr. 177 Abb. 177; <https://arachne.dainst.org/entity/1062490> (17.01.2024). Zur Aphrodite von Corneto: Dat. um 420 v. Chr., Mat. Marmor, H. 83,5 cm, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. Sk 586; s. Koçak 2013, 16-21. 142 Nr. II Taf. 3; Schoch 2009, 312 Nr. A 2 Taf. 4,1; Stemmer 2001, 55 Nr. C 7; Delivorrias 1984, 33 Nr. 223; <https://arachne.dainst.org/entity/1062515> (17.01.2024). Zur Aphrodite in den Gärten s. Anm. 178. 182 und 202.

¹⁷⁷ Für weitere Bildwerke von angelehnten Aphroditen s. Koçak 2013; Schoch 2009; Delivorrias 1984, 29-33 Nr. 185-224. 44 f. Nr. 324-348; 67 f. Nr. 569-593.

¹⁷⁸ Die originale Bildschöpfung der Aphrodite in den Gärten ist nicht erhalten. Die Kopien in Paris (Louvre Inv.-Nr. MA 414 s. Anm. 202 und Inv.-Nr. MA 420) und Gortyn (Iraklion, AM Inv.-Nr. 325) überliefern den statuarischen Typus jedoch am vollständigsten. S. hierzu Koçak 2013, 28-38 143 Nr. IV Taf. 8-11; Schoch 2009, 93 f. Abb. 14; Kreikenbom 2004, 193-197 Textabb. 73; Delivorrias 2002, 348 Nr. 230 f.; Stemmer 2001, 54 Nr. C 5; Rolley 1999, 141 Abb. 124; Niemeier 1985, 69-71. 78 f. 102-104; Delivorrias 1984, 30 f. Nr. 193-196; Delivorrias 1968, 21 f. Anm. 14-22.

¹⁷⁹ So bereits Hoffer 2016, 301; Niemeier 1985, 141 mit Anm. 847; Fuchs 1954, 213 Anm. 38. Dagegen argumentiert Delivorrias, dass das Haltungsmotiv der Aphrodite d'Este eine Zwischenstufe zwischen der Aphrodite in den Gärten (s. Anm. 178 und 202) und der Aphrodite von Corneto (s. Anm. 176) darstellt. Die motivische Abhängigkeit von der Aphrodite von Corneto ergibt sich durch den mit voller Sohle auftretenden Spielbeinfuß. S. Delivorrias 1990, 26; ihm folgend auch Koçak 2013, 22.

¹⁸⁰ Zum Werkvergleich der Aphrodite d'Este mit derjenigen in den Gärten s. Kapitel III.5.1.

¹⁸¹ S. Paus. 1, 19, 2; Plin. nat. 36, 16.

geschaffen hat.¹⁸² Darüber hinaus wird die große Popularität des statuarischen Typus durch zahlreiche Nachahmungen in der Antike belegt.¹⁸³

III.4.2 Gewandmotiv

Während das Haltungsmotiv auf die vielfach rezipierte Aphrodite in den Gärten verweist, hat deren schwere Drapierung dagegen nichts mit dem Gewandmotiv der Aphrodite d'Este gemein. Ihr hauchzarter Chiton, der sich wie eine zweite Haut an den Körper der Wiener Aphrodite anschmiegt, weist zwar einen hohen Wiedererkennungswert auf, lässt sich jedoch nicht auf ein konkretes Bildwerk zurückführen. Vielmehr handelt es sich um ein im Reichen Stil entwickeltes Gewandmotiv, das sich in einer Vielzahl von plastischen Darstellungen wiederfindet.¹⁸⁴

¹⁸² Im Rahmen seines Rundgangs durch Athen überliefert Pausanias: „Aber die Statue der Aphrodite in den Gärten (ἐν Κήποις) ist ein Werk des Alkamenes und sehenswert wie wenig andere in Athen“ (Paus. 1, 19, 2; vgl. Plin. nat. 36, 16; Lukian. im. 4, 6). Das zugehörige Aphrodite-Heiligtum mit dem Beinamen ἐν Κήποις muss sich zwar am Ilisos befunden haben, konnte bislang aber nicht genau lokalisiert werden. Jedoch gelang es Delivorrias, überzeugende Argumente für die Identifizierung der Aphrodite in den Gärten mit dem von Alkamenes geschaffenen Kultbild für ihr Heiligtum am Ilisos vorzulegen: Ein im Jahr 1910 im Aphrodite-Heiligtum von Daphni gefundenes Oberkörperfragment (AO. Athen, NM Inv.-Nr. 1604) gibt den statuarischen Typus der Aphrodite in den Gärten wieder. Im Gegensatz zur Aphrodite in den Gärten sind bei dem Fragment jedoch beide Schultern bedeckt. Dies weist darauf hin, dass der Torso aus Daphni bereits eine Umbildung der Aphrodite in den Gärten darstellt. Diese Umbildung liegt zusätzlich auch in einem Weihrelief des Theogenes aus Daphni vor (AO. Athen, NM Inv.-Nr. 1601), in welchem sich der Dedikant einer an einen Baumstamm gelehnten Aphrodite nähert. Die motivische Übereinstimmung dieser beiden Bildwerke führte Delivorrias zur Identifizierung des Torsofragments als das originale Kultbild der Aphrodite in Daphni. Zudem wurde ein weiterer Torso einer angelehnten Frauenfigur in einem weiteren Aphrodite-Heiligtum am Nordabhang der Akropolis gefunden (AO. Athen, Akropolis-Museum Inv.-Nr. 2861). Dank seiner ebenfalls bedeckten Schultern erweist sich auch dieses Fragment als Umbildung des statuarischen Typus der Aphrodite in den Gärten. Darüber hinaus konnte Delivorrias eine enge kultische Verbindung zwischen den Heiligtümern der Aphrodite in Daphni, am Nordabhang der Akropolis sowie am Ilisos feststellen (s. Delivorrias 1968, 27-31). Vor diesem Hintergrund identifiziert Delivorrias den statuarischen Typus der Aphrodite in den Gärten als das Kultbild des Heiligtums am Ilisos, das von Alkamenes geschaffen wurde. In seiner Vorbildfunktion wurde es von den beiden Kultbildern in Daphni und am Nordabhang der Akropolis in Form von Umbildungen rezipiert. Zur Identifizierung des Kultbilds der Aphrodite in den Gärten s. Koçak 2013, 62-72; Schoch 2009, 95; Kreikenbom 2004, 195; Stemmer 2001, 42-44; Delivorrias 1984, 30 f.; Delivorrias 1968. Zum Torsofragment aus dem Aphrodite-Heiligtum von Daphni: Dat. um 420 v. Chr., Mat. Marmor, H. 35 cm, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 1604, <https://arachne.dainst.org/entity/1093289> (03.02.2024); und zum Weihrelief aus dem Aphrodite-Heiligtum von Daphni: Dat. frühes 4. Jh. v. Chr., Mat. Marmor, M. 42 x 31 cm, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 1601, <https://arachne.dainst.org/entity/1179843> (03.02.2024); s. Kreikenbom 2004, 193-296 Abb. 122-123; Stemmer 2001, 43 f.; Delivorrias 1984, 31 f. Nr. 200 f. Abb. 200-201; Delivorrias 1968, 19-30 Abb. 1 Taf. 7-9. Zum Torsofragment aus dem Aphrodite-Heiligtum vom Nordabhang der Akropolis: Dat. um 410-400 v. Chr., Mat. Marmor, H. 31 cm, AO. Athen, Akropolis-Museum Inv.-Nr. 2861; s. Delivorrias 1984, 32 Nr. 203 Taf. 203; Delivorrias 1968, 25-27 mit Anm. 38 Abb. 5; <https://arachne.dainst.org/entity/1426047> (03.02.2024).

¹⁸³ Zu den Nachbildungen der Aphrodite in den Gärten s. Delivorrias 1984, 29 f. Nr. 185-192; 32 f. Nr. 202-221.

¹⁸⁴ Zum Motiv des durchscheinenden Gewandes s. Kreikenbom 2004, 188-202; Brinke 1996, 13 mit Anm. 59; Brinke 1991, 85-87; Neumer-Pfau 1982, 100-111. Für originale Bildwerke aus dem Reichen Stil, die in dem Gewandmotiv des wie nass anliegenden Untergewandes dargestellt sind, s. die Nike des Paionios: Dat. als Siegesdenkmal der Messenier und Naupaktier nach einem Sieg über Sparta 425 v. Chr. gefertigt, Mat. Marmor, H. 195 cm, FO. 1875 an der Ostseite des Zeus-Tempels von Olympia, AO. Olympia, AM Inv.-Nr. 46-48; s. Kreikenbom 2004, 188. 198 f. 219. 223 Abb. 125 a-b mit weiterführender Literatur; <https://arachne.dainst.org/entity/1101655> (20.01.2024). Die Statue vermutlich einer Aphrodite von der Athener Agora: Dat. um

Vergleichbar darunter ist die Aphrodite Louvre-Neapel¹⁸⁵ aus dem späten 5. Jh. v. Chr. (**Abb. 35 u. 41**), welche im Diskurs um die Datierung der Aphrodite d’Este wiederholt eingebracht wird.¹⁸⁶ In beiden Fällen zeichnen sich ihre Körperformen durch den gleichsam nass anliegenden Chiton deutlich ab und werden von der kalligraphisch aufgesetzten Faltenanlage optisch zur Geltung gebracht. Diese reizvolle Wiedergabe des durchscheinenden Chitons wird durch die vielversprechende Entblößung ihrer Schulter zusätzlich gesteigert. Das über die Schulter herabgleitende Untergewand wird von Apollonios Rhodios im 3. Jh. v. Chr. als Motiv für Aphrodite in seinem argonautischen Epos angewandt: „[...] Aphrodite, [...] ihr rutschte von der Schulter links bis zum Ellenbogen der Zusammenhalt des Chitons unten bis über die Brustwarze hinaus.“¹⁸⁷ In Bildwerken lässt sich dieses Motiv jedoch bereits seit der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in der Großplastik nachweisen. Die entblößte Schulter etabliert sich dabei als eine überzeugende Darstellung weiblicher Erotik und findet damit Eingang in das aphrodisische Bildrepertoire.¹⁸⁸

III.4.3 Eros als Beifigur

Endgültig als eklektische Schöpfung erweist sich die Aphrodite d’Este dank der Beifigur an ihrer linken Schulter (**Abb. 35 a. c-h**). Aufgrund ihrer aufgesetzten Flügel gibt sie sich als Eros, der knabenhaften

420/410 v. Chr., Mat. Marmor, H. 176 cm, AO. Athen, Agora-Museum Inv.-Nr. S 1882; s. Stewart 2012, 276. 288 f. 299 Abb. 8; Stemmer 2001, 97 Nr. E 22; Delivorrias 1984, 26 Nr. 162 Abb. 162; <https://agora.ascsa.net/id/agora/object/s%201882> (20.01.2024). Das Fragment der Nikebalustrade mit einer sandalenlösenden Nike: Dat. um 420 v. Chr., Mat. Marmor, M. 106 x 52 cm; FO. 1835 in der Nähe des Athena-Nike-Tempels der Athener Akropolis, AO. Athen, Akropolis-Museum Inv.-Nr. 973, s. Kreikenbom 2004, 181. 191. 200-202. 214. 222 f. 237. 433. 466 Abb. 129; Stemmer 2001, 133 Nr. H 1; Stemmer 1995, 176-179 Nr. B 42 a; <https://arachne.dainst.org/entity/1101591> (20.01.2024).

¹⁸⁵ Das Bronzeoriginal der Aphrodite Louvre-Neapel aus den Jahren um 420 bis 410 v. Chr. hat sich nicht erhalten. Doch vermitteln die rund 200 Nachbildungen in Marmor, Terrakotta und Bronze nicht nur ein zuverlässiges Bild dieser Aphroditestatue, sondern belegen auch deren außerordentliche Beliebtheit. Zum statuarischen Typus der Aphrodite Louvre-Neapel s. Kreikenbom 2004, 150. 219 f. 223. 227. 236. 245. Abb. 126; Brinke 1996; Stemmer 1995, 402-404 Nr. D2; Brinke 1991; Delivorrias 1984, 33-35 Nr. 225-240; Ridgway 1981, 198-201; Borbein 1973, 125 f. Abb. 43-46; Hiller 1971, 3-8. 24 f.; Alscher 1956, 19 f. 32 f. 120. 165 Abb. 6; Fuchs 1954; Schrader 1924, 311-314. 325. 362. Zur iulisch-claudischen Kopie der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 216.

¹⁸⁶ So bereits Hoffer 2016, 301-303; Koçak 2013, 22-27; Schmalz 1994, 100-102; Niemeier 1985, 80. 141; Fuchs 1954, 213 Anm. 38; Schrader 1924, 316-322 (s. Kapitel III.2). Zum stilistischen Vergleich der Aphrodite d’Este und der Aphrodite Louvre-Neapel s. Kapitel III.5.1.

¹⁸⁷ Apoll. Rhod. 1, 743-745 (Übersetzung nach Flashar 2007, 333).

¹⁸⁸ Das Bildmotiv der entblößten Schulter ist erstmalig am Parthenon überliefert. S. etwa die Figur M im Ostgiebel des Parthenon, welche im archäologischen Diskurs als Aphrodite identifiziert wird: Dat. 438/7-434/32 v. Chr., Mat. Marmor, erhaltene M. 123 x 233 cm, FO. Parthenon in Athen, AO. London, BM Inv.-Nr. 1816, 0610.97; s. Cosmopoulos 2004, 114-149; Bol 2004b, 174 f. Abb. 109 d. g; Stemmer 2001, 83 Nr. E 6; Delivorrias 1984, 132 Nr. 1393 Abb. 1393; Brommer 1979, 48 f. Taf. 141; https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-97 (23.01.2024); <https://arachne.dainst.org/entity/1101588> (23.01.2024). Für weitere frühe Standbilder mit entblößter Schulter s. die Aphrodite mit der Schildkröte (s. Anm. 176) oder die Aphrodite in den Gärten (s. Anm. 178 und 202). Zum Motiv der entblößten Schulter s. Meyer 2015, 82; Himmelmann 2000b, 137 f.; Brinke 1996, 12 mit Anm. 52; Brinke 1991, 85.

Verbildlichung des Begehrens¹⁸⁹, zu erkennen. Aus überkreuztem Stand streckt sich der langgliedrige Knabe in deutlicher Schiefelage stark nach rechts. Mit weit ausgreifenden Armen umschließt er Aphrodites Schulter und scheint mit ihrem Oberkörper gleichsam zu verschmelzen. Dieses Haltungsmotiv aus dem labilen Stand und der gezielt diagonalen Körperführung lässt sich auf den Pothos des Skopas¹⁹⁰ zurückführen (**Abb. 44**).¹⁹¹ Als „*Sehnsucht nach etwas Abwesendem*“¹⁹² verbildlicht dieses Bildwerk einen weiteren Begleiter Aphrodites. Dabei wird das zugrundeliegende Original nicht bloß kopiert, sondern in spiegelbildlicher Umkehrung auf ein Statuettenformat reduziert. Der sog. Pothos wird somit zur Attributivfigur umgebildet und als Eros mit Aphrodites Oberarm vereinigt.

Eros ist der Aphrodite dabei nicht als geläufiger Begleiter einfach zur Seite gestellt. Stattdessen ist die Distanz zwischen den beiden Figuren derart verringert, dass sie einander räumlich überschneiden. Ihre kompositorische Nähe wird in rundplastischen Bildwerken der Spätclassik und des Hellenismus greifbar, in denen sich Eros vermehrt im Oberkörperbereich der Aphrodite, auf ihrem Arm, der Schulter oder ihrem Rücken anlehnt.¹⁹³ Eine vergleichbare Darstellung findet sich in der leicht unterlebensgroßen Aphroditestatue aus der Athener Agora (**Abb. 45**).¹⁹⁴ In hauchzartem Chiton lehnt sie an einer hohen Baumstütze, die nicht nur ihren linken Oberarm, sondern auch einen kleinkindlichen Eros an ihrer Schulter trägt. Nicht zuletzt führt das attische Bildwerk damit vor, dass die Aphrodite d’Este in

¹⁸⁹ S. Meyer 2009, 85 mit weiterführender Literatur. Der beflügelte Eros ist bereits seit der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. geläufig. S. hierzu Meyer 2009, 85 Anm. 7.

¹⁹⁰ Das verlorene Originalwerk des sog. Pothos ist in 24 großplastischen Kopien erhalten (s. die Replikenliste bei Stewart 1977, 144 f.). Seine Datierung in das letzte Drittel des 4. Jhs. v. Chr. ist weitgehend akzeptiert (so Maderna 2004; Kunze 2002, 39; Stewart 1977; dagegen: Coarelli 1968). Bereits Adolf Furtwängler schreibt den statuarischen Typus der Hand des Skopas zu. Nach Ausweis der Schriftquellen (Plin. nat. 36, 25; Paus. 1, 43, 6) schuf dieser womöglich gleich zwei Bildwerke des Pothos. Nachdem jedoch über den skopasischen Stil kein hinreichender Konsens herrscht, beruht die Meisterzuschreibung der Bildschöpfung vornehmlich auf ihrer Datierung in die Schaffenszeit des Skopas sowie auf typologischen Argumenten. Zum statuarischen Typus des Pothos des Skopas s. die hadrianische Kopie in Rom: Mat. Marmor, H. 180 cm, FO. 1940 in der Via Cavour in Rom gefunden, gemeinsam mit einer weiteren Kopie des Pothos (AO. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 2416), AO. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 2417; s. Maderna 2004, 337-340 Abb. 307 a-c; Kunze 2002, 39; Stemmer 2001, 150 Nr. K9; Stemmer 1995, 406-408 Nr. D 6; Stewart 1977, 107-110. 145 Nr. 1 Taf. 45 a.c; Coarelli 1968, 337; Furtwängler 1900, 208 Nr. 52; <https://arachne.dainst.org/entity/1076426> (23.01.2024).

¹⁹¹ So bereits Hoffer 2016, 303; Niemeier 1985, 141. Dagegen argumentiert Mustafa Koçak, dass der kleine Eros mit geringfügigen Veränderungen auf die Aphrodite in den Gärten zurückzuführen ist. Ihm muss entgangen sein, dass Eros seinen Spielbeinfuß deutlich überkreuzt neben das Standbein setzt. Im Gegensatz dazu setzt die Aphrodite in den Gärten die entlastete Fußspitze zart auf dem Standbein auf (**Abb. 40 c-d**). Darüber hinaus zeichnen sich die Standbilder des Eros und des Pothos gleichermaßen durch eine extreme Schräglage aus. Ihr Körperaufbau lässt nur wenig von der ausgleichenden Gewichtsverlagerung der Aphrodite in den Gärten erkennen. S. Koçak 2013, 22. 23 Anm. 73.

¹⁹² S. Meyer 2009, 85 mit weiterführender Literatur.

¹⁹³ S. Friedrich 2017, 92 mit Anm. 16; Muthmann 1951, 92. Für weitere Figurenkompositionen aus einer angelehnten Aphrodite mit Eros s. die Statue der angelehnten Aphrodite und Eros aus Oxford: Dat. 4. Jh. v. Chr. (nach Machaira 1993), Mat. Marmor, H. 83 cm, FO. Pella, AO. Oxford, Christchurch College Library; s. Stewart 2012, 282 f. 316 14 Abb. 14; Machaira 1993, 83 f. Nr. 56 Taf. 58-59; Delivorrias 1984, 38 Nr. 280. Die Marmorstatuette einer angelehnten Aphrodite mit Eros aus Thessaloniki: Dat. 1. Jh. v. Chr., Mat. Marmor, H. 37,5 cm; FO. Thessaloniki, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 2634; s. Delivorrias 1984, 43 f. Nr. 318; Linfert 1976, 158 Nr. 629 Abb. 386; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010276472> (23.01.2024). Zur angelehnten Aphroditestatue mit Eros aus der Athener Agora s. Anm. 319.

¹⁹⁴ Zur Aphroditestatue aus der Athener Agora s. Anm. 319.

dem hoch angelehnten Haltungsmotiv mit einem angeschmiegenen Eros keinen motivischen Einzelfall darstellt.

III.4.4 Ergebnis: Die Bildmotive der Aphrodite d'Este

Die Aphrodite d'Este bedient sich durchwegs klassischer Vorbilder, die ihrerseits im späten 5. und 4. Jh. v. Chr. datiert werden (**Abb. 35**). Demnach werden die Bildmotive verschiedener Zeitstufen, des Reichen Stils einerseits und der Spätclassik andererseits, eklektisch miteinander vereinigt. Sowohl das hoch aufgelehnte Haltungsmotiv als auch der kleine Eros an ihrer Schulter rezipieren dabei konkrete Vorbilder. Die zahlreichen Nachahmungen der Aphrodite in den Gärten (**Abb. 40**) sowie des Pothos (**Abb. 44**) belegen, dass diese Bildwerke einen weitläufigen Wirkungsraum in ihrer Bildrezeption hatten. Das Gewandmotiv des durchscheinenden und körperbetonenden Untergewands lässt sich dagegen keinem statuarischen Typus konkret zuordnen, sondern greift auf eine beliebte Darstellungsform des Reichen Stils zurück.

Die einzelnen Bildmotive der Aphrodite d'Este entstammen einem Bildrepertoire, das sich für das dargestellte Thema aphrodischer Schönheit als besonders überzeugend etabliert hat. Diese Bildelemente besitzen demnach einen hohen Wiedererkennungswert für Aphrodisches. Dabei werden sie jedoch nicht stur kopiert und additiv zusammengesetzt. Spätestens der Eros beweist in seiner spiegelbildlichen Umbildung und Verschmelzung mit Aphrodites Oberarm, dass die Vorbilder für den neuen statuarischen Kontext grundlegend neuartig inszeniert werden. Die Aphrodite d'Este bedient sich somit zweckdienlicher Motive aus unterschiedlichen Vorbildern und modifiziert sie zu einer eklektischen Neuschöpfung.

III.5 Stilanalyse

Dank ihrer unverkennbar starken Rückbezüge auf Bildwerke des 5. und 4. Jhs. v. Chr. wird die Aphrodite d'Este bisweilen sogar selbst als eine autarke Schöpfung der Klassik angesehen.¹⁹⁵ Diese Bewertung soll zunächst auf ihre Richtigkeit überprüft werden. Um die Aphrodite d'Este als ein Werk der Klassik zu validieren, wird sie zunächst den klassischen Vorbildern gegenübergestellt, derer sie sich motivisch bedient hat.¹⁹⁶ Dabei sind weder die Aphrodite Louvre-Neapel noch diejenige in den Gärten im Original erhalten, sondern werden lediglich durch nachklassische Kopien überliefert.¹⁹⁷ Hierdurch wird der Stilvergleich zwischen der Aphrodite d'Este mit den beiden Werken einzig in dem Kriterium der

¹⁹⁵ So Friedrich 2019, 89-93; Koçak 2013, 21-27; Schmaltz 1994, 100-102; Delivorrias 1974, 50 Anm. 639; Delivorrias 1990, 23-29; Hiller 1971, 71 Anm. 170; Picard 1943, 66; Studniczka 1926, 406; Schrader 1923, 314-222. S. Kapitel III.2.

¹⁹⁶ Zu den Vorbildern, welche in der Aphrodite d'Este rezipiert werden s. Kapitel III.4.

¹⁹⁷ Zur Bildschöpfung der Aphrodite in den Gärten s. Anm. 178. Zur Bildschöpfung der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 185.

Oberflächengestaltung eingeschränkt, welches maßgeblich von den ausführenden Kopisten bestimmt wird.¹⁹⁸ Sowohl in der Modellierung des Inkarnats und Haars sowie der Ausführung des Gewandstoffes kann sich der jeweilige Zeitstil der Kopisten mehr oder minder deutlich durchschlagen und darin vom Vorbild abweichen.¹⁹⁹ Die Kopien der frühen Kaiserzeit stehen dabei den Originalwerken der Klassik in Stiltreue und motivischen Details am nächsten. Besonders augusteische Bilder sind von einer bewussten und programmatisch eingesetzten Übernahme von Klassischem geprägt.²⁰⁰ Aus diesem Grund wird in den stilistischen Werkvergleichen gezielt auf Kopien des frühen 1. Jhs. n. Chr. zurückgegriffen.

III.5.1 Vergleiche mit Bildern des Reichen Stils

Nachdem die Aphrodite d'Este und diejenige in den Gärten in ihrem Haltungsmotiv des hohen Auflehns übereinstimmen²⁰¹, treten die beiden Werke in ein bestmögliches Vergleichsverhältnis. Erst das gemeinsame Haltungsmotiv lässt tiefgreifende Stilunterschiede der beiden Figuren umso deutlicher werden. In direkter Gegenüberstellung mit der Pariser Kopie der Aphrodite in den Gärten²⁰² gibt sich das starre, beinahe ungelenke Auflehnen der Aphrodite d'Este an ihrer Baumstütze zu erkennen (**Abb. 35 u. 40**). Dieser Eindruck entsteht dank der starken Ausgleichshaltung, welche die Aphrodite in den Gärten beim Auflehnen auf ihre Pfeilerstütze einnimmt (**Abb. 40**). Diese setzt ihr linkes Spielbein deutlich eingewinkelt vor das rechte. Dabei kommt ihr linker Fuß auf dem rechten aufzuliegen, während nur dessen vorderste Spitze zart den Boden berührt. Ihr enger Stand löst dabei eine konsequent ausgleichende Gewichtsverlagerung ihres gesamten Körpers aus: Die Hüftlinie senkt sich tief über dem linken Spielbein, wodurch ihre rechte Hüftseite über dem Standbein in starker Wölbung nach oben gedrückt wird. Gegen die weit ausladende Hüfte schiebt sie den Oberkörper deutlich zur linken Stütze hin. Hier wird ihre Schulter dergestalt über dem Pfeiler hochgedrückt, dass sie als plastische Kugel deutlich hervortritt. Infolgedessen fällt die rechte Schulter tief ab. Ihre rechte Körperseite wird dabei derart zusammengestaucht, dass ihr Ellenbogen hier in die Taille gestützt zu sein scheint (**Abb. 40 d-**

¹⁹⁸ Zu den Kriterien der Stilanalyse s. Kapitel II.2.

¹⁹⁹ Neben der Oberflächengestaltung können zudem auch das Verhältnis von Körper und Gewand sowie die Proportionen der exakten Kopie von den ausführenden Bildhauern stark abgeändert werden. Diese Kriterien ermöglichen somit direkte Auskunft über die Entstehungszeit der jeweiligen Kopie. S. hierzu Hölscher 2015, 185 f. 188; Niemeier 1985, 15. 62. 108-110; Zanker 1974, 41; Lauter 1966, 2-7.

²⁰⁰ Zur Klassikaffinität des augusteischen Kopistenstils s. Brinke 1996, 11; Brinke 1991, 81; Zanker 1974, 41-43; Lauter 1966, 122.

²⁰¹ Zum Haltungsmotiv des hohen Auflehns s. Kapitel III.4.1.

²⁰² Es handelt sich um die am vollständigsten erhaltene Kopie. Die einst abgenommenen Ergänzungen der Neuzeit, welche die Aphrodite als eine Muse darstellen, wurden 2010 erneut angesetzt (**Abb. 40 b-e**). Sie sind dem Bildwerk jedoch nicht zugehörig. Zur Kopie der sog. Aphrodite in den Gärten: Dat. 1. Viertel des 1. Jhs. n. Chr., Mat. Marmor, H. 149 cm, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 414. Zur Kopie und zu Folgendem s. Koçak 2013, 31-38. 143 Nr. VI 1 Taf.; Kreikenbom 2004, 193-197 Textabb. 73; Delivourrias 2002, 348 f. Nr. 230; Stemmer 2001, 54 Nr. C 5; Rolley 1999, 141 Abb. 124; Niemeier 1985, 69-71. 78 f. 102-104; Delivourrias 1984, 30 Nr. 196 Abb. 196; Bieber 1977, 94. 101 Taf. 72 Abb. 438; Delivourrias 1968, 21 f. Anm. 16; Schrader 1924, 207-210 Abb. 245. 247; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277769> (06.01.2024); <https://arachne.dainst.org/entity/1094222> (06.01.2024). Zum statuarischen Typus der Aphrodite in den Gärten s. Anm. 178.

e). Hüft- und Schulterlinie stehen somit in chiastischer Gegenbewegung. Ihr Körperaufbau ordnet sich einem flüssigen S-Schwung unter, der in ihrer Kopfwendung nach rechts endet. Diese wechselseitigen Ausgleichsbewegungen ihres Körpers bleiben jedoch nicht alleine auf die Ebene beschränkt, sondern erschließen auch eine tiefenräumliche Dimension. Gegenüber dem vortretenden Spielbein tritt die rechte Schulter deutlich zurück. Auf die zurückgenommene rechte Hüftseite antwortet die vorgeschobene linke Schulter. Hierdurch erschließt die Figur eine räumliche Tiefe, welche durch das wechselnde Vorschieben und Zurücktreten ihrer Körperpartien gekennzeichnet ist.

Die ausgleichende Gewichtsverlagerung ihres Körpers vollzieht sich zwischen linkem Stützpfeiler und rechtem Standbein. Zusammen mit ihrem enganliegenden rechten Oberarm bildet die Aphrodite in den Gärten einen hochrechteckigen Figurenkontur. Daraus ergibt sich ein quaderförmiger Figurenaufbau aus vier klar definierten Ansichtsseiten, wobei alle wesentlichen Bildmotive in der frontalen Hauptansicht erfasst werden können (**Abb. 40 a-b**). Auch ihre Rück- und Seitenansichten formen dabei eine übersichtliche Silhouette und bestätigen den chiastischen Körperaufbau ihrer Hauptansicht (**Abb. 40 c-e**). Nur in der rechten Seitenansicht macht sich ihr Standbein fuß bemerkbar, während er in der Vorderansicht hinter dem vorgesetzten Spielbein verschwindet. Hier wird die tragende Funktion des Standbeins durch die Anlage ihres Gewandes optisch ersetzt. Vertikal und gleichförmig angeordnete Röhrenfalten des Chitons verlaufen parallel zum stützenden Pfeiler und übernehmen damit gleichsam die statische Rolle des Standbeins. Dagegen drückt sich das linke Spielbein unter dem schweren Vorhang aus Chiton und Mantel deutlich durch. Ausgeprägte Zugfalten des Mantelwurfs verlaufen dabei über ihre Hüfte bis zu ihrer Rückseite. Sie markieren nicht nur das Spielbein, sondern übersteigern damit auch den Abfall der linken Hüfte. Die Entlastung der linken Körperseite wird zusätzlich unterstrichen, indem der Chiton samt Mantel von ihrer linken Schulter geglitten ist. Hier hängt der Kolpos auch deutlich tiefer herab als auf ihrer rechten Körperseite, wo sich das Gewand dagegen schwer auf ihrer gestauchten Taille staut. Die Anlage ihres Gewandes erfüllt somit einen bestimmten Zweck: Sie zeichnet die Darstellung des systematisch ausgleichenden Körperaufbaus nach.

Trotz der Einführung der hohen und körpertragenden Stütze nimmt die Aphrodite in den Gärten demnach einen chiastischen Körperaufbau ein, der aus dem ponderierten Stand ausgelöst wird und den Prinzipien von ausgleichender Beweglichkeit und rhythmischer Gleichgewichtigkeit der einzelnen Körperteile folgt. Dieses System wird in der Anlage ihres Gewandes fortgesetzt. Das zugrundeliegende Prinzip des Kontraposts basiert auf dem konsequent wechselseitigen Ausgleich von Bewegungen, welcher von der Gewichtsverlagerung der Ponderation ausgelöst wird.²⁰³ Die Aphrodite in den

²⁰³ Die Begriffe der Ponderation und des Kontraposts werden in der gängigen Forschungsliteratur bisweilen synonym angewandt. Dagegen findet sich eine Reihe von ponderierten Figuren, insbesondere im Strengen Stil, die nicht im kontrapostischen Gestaltungsprinzip ausgeführt sind. Der wohl prominenteste Fall darunter ist in dem sog. Kritios-Knaben überliefert. Aus diesem Grund werden die beiden Begriffe in der vorliegenden Untersuchung voneinander differenziert: Die Ponderation bezieht sich einerseits auf die Unterscheidung in ein

Gärten verkörpert damit ein Gestaltungsprinzip, das in Tradition hochklassischer Bildwerke²⁰⁴ im Reichen Stil weiterentwickelt wurde.²⁰⁵

Dasselbe Haltungsmotiv des Aufstützens wird bei der Aphrodite d'Este dagegen mit gänzlich unterschiedlichen Gestaltungsmitteln umgesetzt (**Abb. 35**). Gegenüber der Aphrodite in den Gärten scheint sie an organischer Bewegungsfähigkeit eingebüßt zu haben. Obwohl sie ebenso das linke Bein vorsetzt und damit dessen Rolle als Spielbein verrät, tritt es mit voller Sohle auf. Die entlastete Funktion des Spielbeins wird zusätzlich entwertet, indem sie es nahezu durchstreckt. Die Zurücknahme der Ponderation wirkt sich vollumfänglich auf ihren Körperaufbau aus.²⁰⁶ Dank des gestreckten Spielbeins ist ihre Hüftlinie relativ schwach geneigt, wobei die rechte Hüfte zurückhaltend nach außen geschoben ist. Entsprechend zaghaft fällt ihre Schulterlinie ab. Die auf dem linken Baumstumpf aufgestützte Schulter ist gegenüber der rechten nur noch gering angehoben. Infolgedessen schiebt sie den Oberkörper nicht mehr in einem ausladenden S-Schwung zur körpertragenden Stütze. Die Länge ihres Körpers scheint in verhältnismäßig steiler Schräglage an die linke Baumstütze regelrecht zu kippen. Während die Standbeinseite demnach von einem abgeflachten S-Schwung umrissen wird, fällt der Kontur an der linken Baumstütze geradlinig ab.

Statt einer organischen Ausgleichsbewegung, welche von einem ponderierten Stand ausgelöst wird, ist nun der Oberschenkel der Aphrodite schlichtweg über seinen natürlichen Verlauf hinaus

tragendes Stand- und ein entlastetes Spielbein. Andererseits beschreibt der Kontrapost die rhythmischen Ausgleichsbewegungen des gesamten Figurenaufbaus aus tragenden und entlasteten sowie hervortretenden und zurückgenommenen Körperpartien, welche vom ponderierten Stand eingeleitet werden. Die kontrapostische Darstellungsweise wird schließlich in der Hochklassik mit dem polykletischen Doryphoros erstmals konsequent umgesetzt. S. hierzu Hölscher 2015, 198; Bol 2004b, 125-129; Borbein 2002b. Zum sog. Kritios-Knaben: Dat. um 480 v. Chr., Mat. Marmor, H. 122 cm, FO. Südostbereich der Akropolis in Athen, AO. Athen, Akropolis-Museum Inv.-Nr. 698; s. Maderna 2007; Bol 2004a, 2 f. 19. 125. 148 Abb. 2 a-e; Stemmer 1995, 161 f. Nr. B 35; <https://www.theacropolismuseum.gr/en/youth-statue-kritios-boy> (18.03.2024); <https://archne.dainst.org/entity/1093574> (18.03.2024). Zum Doryphoros des Polyklet s. aufgrund ihres unübertrefflichen Erhaltungszustands die kaiserzeitliche Kopie aus Pompei: Dat. tiberisch, Mat. Marmor, H. 212 cm, FO. Italien, AO. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 6011; s. Bol 2004b, 127-129 Textabb. 38-39; Stemmer 1995, 396 f. Nr. C 37; Kreikenbom 1990, 163 Nr. 3,2; Zanker 1974, 7-9 Taf. 5,1; <https://arachne.dainst.org/entity/1101658> (18.03.2024).

²⁰⁴ Für aufgestützte Figuren in der hochklassischen Rundplastik s. etwa die Amazone Typus Sciarra (s. Anm. 19).

²⁰⁵ Zur Datierung der Aphrodite in den Gärten s. die Literaturangaben in Anm. 178 und 202. Zu den stilistischen Charakteristika des Reichen Stils s. grundlegend: Kreikenbom 2004; Borbein 2002a; Borbein 1973; Alscher 1956, 12-21.

²⁰⁶ Für eine deutliche Zurücknahme der Ponderation und damit des kontrapostischen Körperaufbaus argumentieren bereits Hoffer 2016, 301 f.; Schmaltz 1994, 100-102; Niemeier 1985, 78 f. Um die Datierung der Aphrodite d'Este in den Reichen Stil aufrechtzuerhalten, müssen die Verfechter dieses Ansatzes zwangsläufig an ihrem vermeintlich kontrapostischen Gestaltungsprinzip festhalten (so etwa Schrader 1924, 320-322). Zudem bedient sich Koçak eines wenig originellen Ansatzes: Die meistpublizierte Fotografie des KHM bilde nicht die Hauptansichtsseite der Aphrodite ab (**Abb. 35 a**). Folglich sei in dem hierin abgelichteten Aufnahmewinkel die vermeintlich ausladende Gewichtsverlagerung der Figur fälschlich verzerrt. Allerdings zeigen auch die von anderer Position aufgenommenen Fotografien bei Delivorrias 1984 (**Abb. 34**) und des Göttinger Abgusses (**Abb. 33**), dass ihr Körper keine starke Ausgleichshaltung einnimmt, wie sie etwa in der Aphrodite in den Gärten exemplarisch vorgeführt wird. Zudem bestätigen die Rück- und Seitenansichten der Aphrodite d'Este ihren beinahe ungelenten Körperaufbau (**Abb. 35 b-d**). S. hierzu Koçak 2013, 22 f.

verlängert, um die Distanz zwischen dem vorgesetzten Spielbeinfuß und der vergleichsweise horizontal verlaufenden Hüftlinie zu überbrücken. Das vorgelagerte Spielbein leitet damit eine Diagonale ein, die in ungebrochener Linie von ihrem linken Fuß bis zur linken Schulter führt. Die gegenläufige Achse wird durch den linksseitigen Baumstamm gebildet. In dessen Verlängerung neigt sich Eros ihrem aufgestützten Oberarm entgegen. Somit bilden die linke Körperseite der Aphrodite und die gegenläufige Baumstütze gleichwertige Achsen, welche den Figurenaufbau strukturieren. Selbst ihr Kopf ist unnatürlich zu ihrer linken Schulter gewandert, wo sich beide Achsen treffen. Hier begegnen sich die einstmals einander zugeneigten Köpfe der Aphrodite und ihres Eros, um die Spitze einer abstrakten Dreieckskomposition zu bilden. Innerhalb dieser dreieckigen Anlage bleiben ihre Körperpartien weitgehend auf die Fläche beschränkt. Besonders die Seitenansichten beweisen, dass die Tiefenräumlichkeit des Körperaufbaus drastisch reduziert ist (**Abb. 35 b u. d**). Gleichsam einem Hochrelief treten einzig der ursprünglich angestückte linke Unterarm sowie ihr linkes Spielbein von ihrem hinteren Abschluss hervor. Dabei wird das Spielbein durch ein tiefschwarz hinterschnittenes Faltental von den linksseitigen Gewandmassen gleichsam ausgeschnitten. Die Bewegung ihrer Gliedmaßen ist also nicht mehr logisches Ergebnis eines organischen Körperaufbaus. Vielmehr werden diese dem strammen Körper nun additiv angefügt. Vor der flächigen Rückwand bildet die Aphrodite dank ihres isoliert hervortretenden Spielbeins einen pyramidalen Aufbau mit dreiseitiger Grundfläche (**Abb. 35 f**).²⁰⁷

Die Aphrodite d'Este ist damit erkennbar auf Vorderansicht gearbeitet, die sich flächig vor dem Betrachter ausbreitet.²⁰⁸ Die Gesamtkomposition erschließt sich dabei am besten, wenn ein frontaler Standpunkt vor der Aphrodite eingenommen wird, welche die zarte Hüftverschiebung ihres rechten Körperkonturs sowie den kleinen Eros als wesentliches Bildmotiv sichtbar werden lässt (**Abb. 33**).²⁰⁹ Für diese Frontalansicht ist der zurückgestellte Vorderfuß des Standbeins nach außen gedreht, die Nestelung des Chitons auf ihrem linken Oberarm unnatürlich nach vorne gerutscht. Auch sind die

²⁰⁷ Den pyramidalen Aufbau der Aphrodite d'Este erfassen bereits Hoffer 2016, 302; Niemeier 1985, 79-82. Dagegen spricht sich wiederum Koçak aus, der in der Komposition einen hochrechteckigen Kontur erkennen möchte. Daraus resultiere ihr vermeintlich quaderförmiger Aufbau, welcher ein charakteristisches Gestaltungsmerkmal des späten 5. Jhs. v. Chr. liefere. Jedoch lässt sich die zur Baumstütze geneigte Schräglage ihres Körpers, die von dem sanften S-Schwung konturiert wird, nicht negieren. Zusammen mit dem ausladenden Baumstamm bilden sie diagonale Hauptachsen, aus denen das vorgesetzte Spielbein hervortritt. So ergibt ihr Körperaufbau eine pyramidale Grundform, welche in ihren Proportionen Bestätigung findet. Auf überlangen Beinen, welche in den Seitenansichten dickes Volumen aufweisen, sitzt ihr verkürzter Oberkörper. Zwar räumt Koçak ein, dass ihr Spielbein in der Fotografie des Göttinger Abgusses die vermeintlich hochrechteckige Rahmung sprengt (**Abb. 33**), doch zieht er nicht den folgerichtigen Schluss einer entsprechenden Konturbeschreibung. Er erklärt die Göttinger Fotografie schlichtweg erneut als nicht die korrekte Vorderansicht treffend. Das Verhältnis der Figur im Raum muss jedoch in all ihren Ansichten konsistente Geltung finden, andernfalls wäre mit diesem Kriterium das Verhältnis der Figur in der Fläche beschrieben. S. hierzu Koçak 2013, 23 f.; ihm folgend auch Friedrich 2018, 91 f.

²⁰⁸ So bereits Hoffer 2016, 302; Schmaltz 1994, 102; Niemeier 1985, 79. 81.

²⁰⁹ Die frontale Hauptansicht der Aphrodite d'Este wird in der Fotografie des Göttinger Abgusses abgelichtet (**Abb. 33**). In der vom KHM veröffentlichten und vielfach publizierten Aufnahme ist der Blickwinkel nach links versetzt (**Abb. 35 a**). Aus dieser Perspektive erscheint der sanfte S-Schwung ihres rechten Körperkonturs flacher, ihre schlanken Körperproportionen wirken gedrungener und der kleine Eros scheint ihr zu schwinden.

freihängenden Gewandmassen kaskadenartig vor dem Betrachter aufgefächert, sodass die tief hinter-schnittenen Faltenbahnen einander nicht überschneiden. Selbst der herabfallende Mantelsaum scheint in kunstvoll gelegten Tüten- und Schnörkelmustern am Baumstamm unnatürlich anzuhaften. Alle wesentlichen Informationen zur Figurenkomposition sind somit in der Vorderansicht versammelt. Wird von dieser jedoch abgewichen, erscheinen ihre Seitenansichten nicht weiter aufschlussreich und sogar im Widerspruch zur Hauptansicht (**Abb. 35 b u. d**). Die in frontaler Ansicht schlank gewachsenen Beine gestalten sich zu ihrer Rechten als gedrunen und verdickt.²¹⁰

Somit basiert die Komposition der Aphrodite d’Este nicht mehr auf dem Vorführen des organischen Körperzusammenhangs infolge des Anlehns an eine tragende Stütze. Stattdessen wird das Motiv des Aufstützens in abstrakten Kompositionsachsen umgesetzt, die einen pyramidalen Körperaufbau formen. Natürliche Körperzusammenhänge werden zugunsten des einansichtigen, ja bildhaften Ausbreitens der Figur vor dem Betrachter aufgegeben. Dieser abstrakten Gestaltungsweise ist nun auch die Anlage ihres Gewandes verpflichtet.

Ihr hauchdünner Chiton macht sich am Körper lediglich durch einzelne, auffällig aufgesetzte Falten bemerkbar (**Abb. 35 u. 36**). Sowohl Stand- als auch Spielbein erscheinen dadurch gleichsam nackt und werden gleichermaßen von dicken Faltengraten parallel begleitet. Die Gewandanlage bestärkt demnach nicht mehr die Gegensätzlichkeit der Ponderation und trägt nicht mehr der Vorführung eines ausgleichenden Körperaufbaus Rechnung.²¹¹ Der Faltenduktus dient hier der Betonung des zentralen Achsendreiecks der Figurenkomposition. Einerseits wird die Achse des linken Spielbeins von den begleitenden Falten bis zur linken Brust nach oben hin verlängert. Ihre linke Körperhälfte wird dabei von einem tiefschwarz verschatteten Faltental gerahmt und damit von den freihängenden Gewandbahnen markant abgesetzt. Die gegenläufige Achse der Baumstütze andererseits wird durch den vertikal geführten Mantelsaum optisch bestärkt. Dieser wird von streng vertikalen Faltenbündeln parallel begleitet. Die Vertikalfalten des Mantelsaums sowie die freifallenden Gewandbahnen bleiben somit auf die Seite des Baumstamms beschränkt. Gegenüber der Aphrodite in den Gärten leiten sie nicht

²¹⁰ Koçak gelangt zu der berechtigten Schlussfolgerung, dass die einzelnen Ansichtsseiten der Aphrodite d’Este mit keinen formalen Mitteln miteinander verbunden sind. Demnach sind sie voneinander unabhängig und stehen jeweils isoliert für sich. Auch tragen die Seitenansichten nichts zum Verständnis des Bildwerks bei. Darin setzt sie sich augenfällig von mehransichtigen Figuren des Hellenismus ab. Weiters argumentiert Koçak: „*Ferner schließen die voluminösen Seitenansichten sowie die differenziert ausgeführte Rückseite [...] der Aphrodite Este eine Entstehungszeit im späten Hellenismus aus.*“ (Koçak 2013, 25). Selbst ein kurzer Blick auf die in den späten Hellenismus fest datierten Bildwerke der Megiste (s. Anm. 228) oder der Kleopatra aus Delos (s. Anm. 242) entkräftigt jedoch seine fehlgeleitete Schlussfolge: Die plastische Ausführung der stofflichen Gewandtextur ist auch bei der Rückseite der Kleopatra zurückgenommen (**Abb. 55 b**). Vergleichbar mit der Aphrodite d’Este sind auch die Volumina der Megiste in ihrer Seitenansicht gesteigert (**Abb. 46 b**). Diese stilistischen Beobachtungen bestätigen sich auch in der Gegenüberstellung mit einer weiblichen Gewandfigur aus Pergamon (s. Anm. 230). Zum Werkvergleich der Aphrodite d’Este mit der Megiste und der pergamenischen Gewandfigur s. Kapitel. III.5.2.

²¹¹ Bereits Niemeier beobachtet, dass der Faltenduktus ohne Rücksicht auf die Ponderation oder den Figurenaufbau unvermittelt auf den Körper der Aphrodite aufgesetzt ist. S. Niemeier 1985, 79 f. So auch Hoffer 2016, 301 f.; Schmalz 1994, 102; Ridgway 1981, 200.

mehr zum Standbein über (**Abb. 40**). Damit übernehmen sie bei der Aphrodite d'Este gleichsam die Funktion des Standbeins, dessen tragende Rolle in den Hintergrund gerückt ist. Hier befindet sich nun der Schwerpunkt des Standbilds, welcher sich zur linken Baumstütze verschoben hat.

Das freihängende Gewand ist in seinem Eigengewicht dramatisch gesteigert. Aufgrund der tief hinterschnittenen Faltentäler und flimmerigen Faltengrate entsteht ein starker Licht-Schatten-Effekt, aus dem sich ihr Körper herausschält (**Abb. 35 a u. 36 a**). Dadurch tritt der scheinbar nackte Frauenleib noch deutlicher hervor. Die kunstvoll aufgelegten Faltenlinien gleiten dabei über ihre Hüfte hinweg, anstatt diese zu akzentuieren. Es gibt keine Faltenzüge, die den beiden Hauptachsen entgegenlaufen oder um den Körper herumführen. Mit Ausnahme des in der Taille eingezogenen Faltenknicks scheint dadurch ihr Ober- mit dem Unterkörper verschmolzen zu sein. Demgegenüber markiert der plastisch herausgebildete Kolpos eine eindeutige Zäsur in den Körperproportionen der Aphrodite in den Gärten (**Abb. 40**). Der konvexförmig hängende Überschlag verlängert ihren Oberkörper und schafft damit ausgeglichene Proportionen. Die Körpergliederung der Aphrodite d'Este ist dagegen auf den gekünstelten Faltenknick auf Höhe ihrer Taille reduziert (**Abb. 35 a u. 36 a**). Zusammen mit den übernatürlich gelängten Beinen nimmt der Unterkörper damit rund zwei Drittel der Figur ein. Der schmale und zierliche Oberkörper bekräftigt darüber hinaus die pyramidale Anlage der Figur. Diese nach oben hin verjüngende Proportionierung auf überlangen Beinen findet sich konsequenterweise auch im Körperbau des kleinen Eros.²¹²

Die Gewanddrapierung der Aphrodite d'Este dient demnach also nicht der Darstellung des Körpers in seiner organischen Form oder gar der Verdeutlichung ihres Körperaufbaus. Vielmehr zeichnet der kunstvoll geführte Faltenduktus die Kompositionsachsen der Figur nach und gibt den Körper der Aphrodite preis. Darüber hinaus verstärkt die gegensätzliche Wiedergabe ein- und desselben Gewands die Inszenierung des weiblichen Körpers, indem er sich von den schweren und verschatteten Gewandbahnen des freihängenden Chitons deutlich absetzt. Demzufolge veranschaulicht nicht zuletzt auch das Verhältnis von Körper und Gewand, dass das kontrapostische Gestaltungsprinzip in der Aphrodite d'Este keine Geltung mehr hat. Somit hat die Ausführung des Körperaufbaus und des Raumverhaltens, der Proportionierung und schließlich auch der Gewandanlage zwischen den beiden Aphroditen nichts gemein. Die stilistischen Unterschiede in der Umsetzung desselben Haltungsmotivs sind so groß, dass

²¹² Diese Proportionierung der Aphrodite d'Este erfassen bereits Hoffer 2016, 302 und Niemeier 1985, 79. Dagegen argumentiert Koçak erneut zugunsten seines klassischen Datierungsansatzes, dass die Aphrodite d'Este dank ihrer vermeintlich kräftigen Schultern eine „vollkommene identische“ Proportionierung mit der Aphrodite Louvre-Neapel aufweist. Auch an dieser Stelle bekräftigt er seine Ansicht mithilfe eines äußeren Umstands: „Bei der Este bewirkt das Fehlen des Kopfes in der Wahrnehmung eine nicht der Realität entsprechende Proportionierung.“ (Koçak 2013, 23 Anm. 81). Allerdings zeigt auch die kopflose Aphrodite in den Gärten ein ausgewogeneres Verhältnis von Ober- und Unterkörper (**Abb. 40 a**). Zudem hätte der Vergleich mit den Proportionen des Eros zusätzliche Bestätigung liefern können (**Abb. 35 c-d u. e. g-h**). S. Koçak 2013, 23 f.; so bereits auch Schrader 1923, 320.

es sich demnach nicht um Bildwerke derselben Zeitstellung²¹³ handeln kann.²¹⁴

Dank des unterschiedlichen Gewandmotivs ist das Verhältnis von Körper und Gewand jedoch nur von bedingter Vergleichbarkeit. Demgegenüber zeigt die Aphrodite Louvre-Neapel eine frappierende Übereinstimmung im Gewandmotiv des hauteng anliegenden Chitons mit rückenbedeckendem Mantel.²¹⁵ Die iulisch-claudische Kopie aus Paris²¹⁶ bildet diese Aphrodite in Schrittstellung ab, als hielte sie beim Schreiten inne (**Abb. 41**). Dabei setzt sie ihr rechtes Spielbein derart weit zurück, dass sie nur noch mit den Zehenspitzen auftritt. Der ponderierte Stand löst dabei eine konsequente Gewichtsverlagerung ihres Körpers aus, den sie in chiastischen Ausgleichbewegungen austariert. Damit ist sie dem kontrapostischen Körperaufbau für freistehende Figuren verpflichtet, der bereits vergleichbar an der Aphrodite in den Gärten vorgeführt ist.²¹⁷ Das zugrundeliegende Verhältnis der wechselseitigen Ausgleichsbewegungen zwischen Tragen und Entlasten, zwischen Spannung und Entspannung, zwischen Vor und Zurück überträgt sich hierbei auch auf die Anlage ihres Gewandes.

Einerseits wird das linke Standbein in seiner tragenden Funktion von senkrechten Vertikalfalten hervorgehoben und gerahmt. Sie betonen die säulenhafte Vertikalität des Standbeins. Dessen statische Rolle wird zudem von der streng vertikalen Faltenführung der Mantelbahnen verstärkt, die seitens des Standbeins von ihrem hervorgestreckten Unterarm herabfallen. Andererseits wird die freie Beweglichkeit des Spielbeins von kurvigen Faltenschlaufen umspielt, welche dessen Rückwärtsbewegung nachzeichnen. Die zwischen ihren Beinen verlaufenden Vertikalfalten schwingen im Leistenbereich nach außen. Nicht nur konturieren sie damit ihre Beine, sie verstärken zudem auch die Neigung ihrer Hüftlinie, indem das Spielbein verkürzt und das Standbein verlängert wird. Die Faltenanlage ihres Gewandes verdeutlicht damit die Gegensätzlichkeit des ponderierten Stands. Diese Unterscheidung wird bei der Aphrodite d'Este dagegen nicht getroffen. Beide Beine werden gleichermaßen von parallelen Faltengraten begleitet. Der aufgesetzte Faltenduktus gleitet längs über die Leisten hinweg und kaschiert damit die Existenz eines eigenen Hüftbereichs.

Auf die stark geneigte Hüftlinie antwortet die Aphrodite Louvre-Neapel konsequent mit einer

²¹³ Zum übergreifenden Charakter des Zeitstils s. Kapitel II.2.

²¹⁴ Diese stilistischen Unterschiede in der visuellen Umsetzung desselben Haltungsmotivs finden sich in weiteren Bildwerken des späten 5. Jhs. v. Chr. S. etwa die Aphrodite mit der Schildkröte (s. Anm. 176) oder die Aphrodite von Corneto (s. Anm. 176).

²¹⁵ Zum Gewandmotiv der Aphrodite d'Este s. Kapitel III.4.2.

²¹⁶ Es handelt sich hierbei um die originalgetreueste Kopie der Aphrodite Louvre-Neapel: Dat. iulisch-claudisch, Mat. Marmor, H. 164 cm, FO: angeblich Fréjus, doch wohl eher aus der Umgebung von Neapel, AO. Paris Louvre MA 525. Zur Kopie und zu Folgendem s. Zimmer 2014, 123-125; Kreikenbom 2004, 150. 219 f. 223. 227. 236. 245. Abb. 126; Rolley 1999, 142 f. Abb. 127; Brinke 1996, 19 f. Nr. R 3 Taf. 1-2; Stemmer 1995, 402-404 Nr. D 2; Schmaltz 1994, 186 Nr. 21; Brinke 1991, 49-55. 155 Nr. G 16 Taf. 1 a-b; Delivorrias 1984, 34 Nr. 225 Abb. 225; Bieber 1977, 46. 55 f. Taf. 23 Abb. 124; Borbein 1973, 125 f. Abb. 43-46; Alscher 1956, 19 f. 32 f. 120. 165 Abb. 6; Stemmer 1995, 402 Nr. D2; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010278687> (06.01.2024); <https://arachne.dainst.org/entity/1074702> (06.01.2024). Zum statuarischen Typus der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 185.

²¹⁷ Zum Körperaufbau der Aphrodite Louvre-Neapel in Tradition des polykletischen Kanons s. Brinke 1996, 11-13; Brinke 1991, 81-90; Hiller 1971, 3-8. 24 f.; Fuchs 1954, 207-211.

gegenläufig abfallenden Schulterlinie. Ihre linke Schulter wird dabei so tief gesenkt, dass der Chiton bis unter ihre linke Brust herabgeglitten ist. In der linken Taille sammeln sich die Stoffbahnen des durchhängenden Chitons mit den um ihren linken Arm geschlungenen Mantelbahnen. Hierdurch wird die Stauchung über dem linken Standbein optisch verstärkt (**Abb. 41 d**). Dagegen erfährt ihre rechte Körperseite zusätzliche Streckung, indem der Faltenduktus über den Torso diagonal zur rechten Hand führt und im Mantelzipfel gipfelt, den sie über ihren Körper zieht (**Abb. 41 b**).

Der Mantel selbst, der sich im Hintergrund ausbreitet, bildet ein eigenständig plastisches Volumen. Er wird einerseits durch das emporziehende Lüpfen mit der Rechten sowie andererseits durch den vorgestreckten linken Arm nach vorne gezogen. Wie vor einem Vorhang breitet sich die Aphrodite Louvre-Neapel tiefenräumlich aus. Der Mantel bildet dabei gleichsam einen streng hochrechteckigen Rahmen für den quaderförmigen Aufbau der Figur und gibt damit eine klare Vorgabe für die frontale Hauptansichtsseite. Der Mantel der Aphrodite d'Este liegt hingegen wie eine zweite Haut auf ihrem Rücken (**Abb. 35 b-d**). Dies wird besonders an den Mantelbahnen deutlich, die an der Baumstütze gleichsam anhaften und ebenso wie der freifallende Chiton artifiziell auf die Fläche beschränkt bleiben (**Abb. 35 a-d u. 36 a**). Die üppigen Faltenkaskaden des hängenden Gewandes lassen dabei den Körper der Aphrodite d'Este deutlich als formale Einheit hervortreten. Die gegensätzliche Wiedergabe ein- und desselben Untergewandes dient demnach der Unterscheidung zwischen Körper und Gewand. Der hauchdünne Chiton der Aphrodite Louvre-Neapel dagegen ist von grundlegend anderer Funktion (**Abb. 41**). Hier zeichnet die Gewandanlage die einzelnen Körperteile der Figur nach. Sie hebt dabei deren Funktion als tragende oder entlastete Partien hervor und stellt damit ihren organischen Bezug zueinander dar. So lässt die vereinzelte Faltenführung den kontrapostisch aufgebauten Bewegungsapparat ihres Körpers noch deutlicher hervortreten. Somit veranschaulicht die Aphrodite Louvre-Neapel, dass auch die Anlage ihres Gewandes dem klassischen Prinzip des Kontraposts verpflichtet ist.²¹⁸

III.5.1.a Zwischenergebnis

Die stilistische Gegenüberstellung der Aphrodite d'Este mit den beiden Aphroditen des Reichen Stils veranschaulicht die tiefgreifenden Unterschiede in der Umsetzung gemeinsamer Bildmotive. Nicht nur das Haltungsmotiv des Anlehnens, sondern auch das Gewandmotiv des hauchdünnen Chitons wird mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln realisiert. Körperaufbau, Raumauffassung, Proportionierung sowie Gewandanlage der beiden Pariser Aphroditen tragen dabei durchwegs der kontrapostischen Darstellungsweise Rechnung. Mit ihrer Einführung in der Mitte des 5. Jhs. v. Chr.²¹⁹ hatte kein anderes Formprinzip größere Wirkung auf klassische Bildwerke. Die Aphrodite d'Este hat dieses Formprinzip jedoch bereits überwunden.

²¹⁸ Die unterschiedliche Umsetzung des Gewandmotivs zwischen der Aphrodite d'Este und der Aphrodite Louvre-Neapel beobachten bereits Hoffer 2016, 301 f.; Schmaltz 1994, 102; Niemeier 1985, 80; Ridgway 1981, 200.

²¹⁹ Zum Doryphoros und dem kontrapostischen Prinzip s. Anm. 203.

Dagegen ist das ponderierte Verhältnis von einem belasteten Stand- und einem entlasteten Spielbein bei der Aphrodite d'Este deutlich zurückgenommen. Die daraus resultierende Ausgleichsbewegung ihrer Körperpartien, ja ihre organische Bewegungsfähigkeit ist dementsprechend auf ein Minimum reduziert. Beinahe horizontal scheinen ihre Hüft- und Schulterlinien zu verlaufen. Ihre Körperpartien sind nicht mehr Teil eines organischen Bewegungsapparats, sondern werden additiv zusammengesetzt. Die Figurenkomposition ist zu einer pyramidalen Form konstruiert, in welcher das Motiv des Anlehns bildhaft vorgeführt wird. Nicht mehr der organische Körperaufbau infolge des Aufstützens steht im Fokus der Darstellung, sondern die äußere Wirkung des weiblichen Körpers, welche mit dem Anlehnen erzielt wird. Gleichsam einem Schaubild breitet sich die Figur auf der Fläche aus, um mit all ihren Bildelementen von einem einzigen Standpunkt aus betrachtet zu werden.²²⁰ So dient nun auch die Gewandanlage nicht mehr der Gliederung ihrer Körperpartien und der Darstellung von Bewegungsabläufen. Diese zeichnet nicht mehr den darunterliegenden Körper nach, hat sich in diesem Sinne von ihm gelöst. Der über den Körper gleitende Faltenduktus hebt diesen in seiner axialen Einheit hervor und lässt ihn gegen die gegensätzlich wiedergegebenen Gewandmassen des freihängenden Chitons noch deutlicher hervortreten. Für die Klassik etablierte Seh- und Gestaltungsweisen sind demnach in der Aphrodite d'Este aufgelöst und weisen dieses Standbild entschieden über diese Zeitstufe hinaus.²²¹ Vielmehr führt sie stilistische Merkmale vor, die sich für Bildwerke des späten Hellenismus etabliert haben.²²²

III.5.2 Vergleiche mit späthellenistischen Bildern

Der Stilvergleich mit späthellenistischen Bildwerken führt erneut zur Aphrodite Louvre-Neapel. Dieser statuarische Typus erfreute sich in der Antike einer derartigen Beliebtheit, dass er in knapp 90 großformatigen Nachahmungen überliefert ist.²²³ Darunter hat sich eine späthellenistische Kopie in Madrid²²⁴ erhalten (**Abb. 42**), welche in jedem motivischen Detail mit der bereits besprochenen Kopie aus

²²⁰ Die Aphrodite d'Este führt somit die von Krahmer etablierten Stilkriterien für den Späthellenismus vor. Er charakterisiert diese als einansichtige Werke, die einzig auf die Frontalansicht berechnet und von einer offenen bzw. zentrifugalen Komposition bestimmt sind. S. hierzu Krahmer 1923/24, 138 f. 148. Nachdem die Krahmer'schen Kriterien den Stilpluralismus des späten Hellenismus jedoch unzureichend erfassen, liegen der stilistischen Untersuchung die in Kapitel II.2 etablierten zugrunde. S. hierzu Anm. 34.

²²¹ So bereits Hoffer 2016, 304; Schmalz 1994, 102; Niemeier 1985, 81 f.

²²² Auch in Bildwerken der Spätklassik sowie des frühen und hohen Hellenismus finden die Gestaltungsmittel der Aphrodite d'Este keine Übereinstimmung. Der vorgegebene Rahmen vorliegender Untersuchung bietet leider nicht den Raum für eingehende Werkvergleiche mit Standbildern aus diesem Zeithorizont. Somit sei auf die Stilanalyse von Niemeier verwiesen: Niemeier 1985, 80-82.

²²³ S. Brinke 1996, 16 Anm. 83; Brinke 1991, 250-253 Tabelle 1-6. Zum statuarischen Typus der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 185.

²²⁴ Zur späthellenistischen Kopie der Aphrodite Louvre-Neapel: Mat. Marmor, H. 1,55 m, AO. Madrid, Sammlung Alba Inv.-Nr. 567; s. Zimmer 2014, 127 f. 201 Nr. A L/N-MS 59 Taf. XVIII Abb. 80-82; Brinke 1996, 18 f. Nr. R 1 Taf. 3; Brinke 1991, 43-49. 151 f. Nr. G 10; Fuchs 1954, 216 Taf. 51,1; <https://arachne.dainst.org/etity/1071820> (17.03.2024).

Paris²²⁵ übereinstimmt (**Abb. 41**). Die Gegenüberstellung der beiden Bildwerke verdeutlicht, wie sich späthellenistische Gestaltungsprinzipien selbst innerhalb von Repliken desselben Vorbilds manifestieren. Demgegenüber steht die iulisch-claudische Kopie aus Paris den Gestaltungsmitteln der Klassik deutlich näher.²²⁶

Infolge der ponderierten Schrittstellung fällt die Hüftlinie der Madrider Kopie betont über dem rechten Spielbein ab (**Abb. 42**). Schultern und Brüste erscheinen jedoch horizontalisiert. Gegenüber der stark in Gegenbewegung abfallenden Schulterlinie der Pariser Kopie (**Abb. 41**) scheint die Madrider Aphrodite demnach kaum mehr auf die Gewichtsverlagerung ihres Unterkörpers zu reagieren. Dafür sind ihre Beine drastisch gelängt, während die gliedernde Zäsur der Faltenansammlung auf ihrer Standbeinhälfte nach oben gerückt ist. Dies führt zu einer deutlichen Verkürzung ihres Oberkörpers. Hoch sitzen ihre Brüste auf dem schwächtigen und schmalschultrigen Torso. Gegenüber der athletisch gebauten Pariser Kopie mit ausgewogenen Proportionen ist die Madrider Kopie verschlankt und langgestreckt. Sie hat gleichsam eine säulenhafte Ausformung erhalten.

Die veränderten Körperverhältnisse der Madrider Aphrodite werden auch durch die Anlage ihres Gewandes verdeutlicht. Tiefschwarz hinterschnittene Schattentäler rahmen das Standbein, die es noch schmaler erscheinen lassen und aus dem Körper gleichsam herauschälen. Gleichzeitig ist die strenge Vertikalität der rahmenden Faltenbahnen aufgelockert, indem diese den Kontur des Standbeins begleitend nachzeichnen und in teigigen Bahnen auf ihre Füße und den Boden überfließen. Die teigige Charakterisierung der freihängenden Stoffbahnen erzeugt dabei einen stärkeren Kontrast zum hauteng anliegenden Chiton. Demgegenüber zeigt die Pariser Kopie eine ausgeglichene Stofflichkeit zwischen den am Körper anhaftenden und herabfallenden Gewandpartien sowie einen berechneten Bodenabschluss des Chitons, der auf die Wiedergabe des klassischen Bronzeoriginals zurückgeht. Darüber hinaus weist die Madrider Kopie eine gestiegene Anzahl von kantigen Faltengraten auf, die ihren Körper als sprödes Netz überziehen. Besonders am Oberschenkel des Standbeins hat die Zahl der bogenförmig geführten Faltengrate zugenommen und überspielt dessen plastische Form. Auch entlang der gestreckten Körperseite der Aphrodite gleiten zahlreiche Faltenlinien über das Volumen ihrer rechten Brust hinweg. Der Faltenduktus modelliert somit nicht mehr den Körper in seinen Einzelteilen oder stellt gar die Zusammenhänge ihrer organischen Bezüge innerhalb von Bewegungsabläufen dar, wie es bei der frühkaiserzeitlichen Kopie bereits gezeigt werden konnte. Als schematische Oberflächenstrukturierung dient das Faltennetz der Madrider Aphrodite nun dazu, die optische Wirkung des Gewandes zu betonen. Es büßt damit seine enge Beziehung zum darunterliegenden Körper ein. Obgleich die Madrider Kopie das klassische Vorbild getreu reproduziert, gibt sie sowohl in Körperaufbau und Proportionierung als auch in ihrer eigenwilligen Gewandanlage charakteristische Stilmerkmale ihrer Ent-

²²⁵ Zur iulisch-claudischen Kopie der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 216.

²²⁶ Zur Klassikaffinität von frühkaiserzeitlichen Bildwerken s. Anm. 200.

stehungszeit²²⁷ wieder. Diese stilistischen Merkmale haben sich bereits an der Aphrodite d'Este im Vergleich mit den beiden klassischen Aphroditen verdeutlicht. Sodann gelingt die stilistische Einordnung der Aphrodite d'Este in den späten Hellenismus mithilfe von typologisch vergleichbaren Originalwerken dieser Zeit. Dies soll zunächst anhand eines fest datierten Bildwerks dargelegt werden.

In der Portraitstatue der Megiste ist einer der wenigen, damit umso wichtigeren Fixpunkte für die Chronologie späthellenistischer Bildwerke überliefert (**Abb. 46**). Dank der an ihrer Basis erhaltenen Inschrift kann das Bildwerk in die Jahre 147/46 oder 146/45 v. Chr. datiert werden.²²⁸ Darüber hinaus tritt sie aufgrund ihrer erhaltenen Höhe von 120 cm sowie dem Gewandmotiv des hauteng anliegenden Chitons mit Mantel in ein optimales Vergleichsverhältnis mit der Aphrodite d'Este.

Die Megiste steht aufrecht da, drückt jedoch ihr rechtes Spielbein gegen die überschweren Gewandmassen ihres Chitons deutlich abgewinkelt nach hinten. Nur die vorderste Fußspitze tritt dabei zart auf. Das bereits von der Aphrodite Louvre-Neapel bekannte Standmotiv der äußerst labilen Ponderation lässt eine deutliche Gewichtsverlagerung des Unterkörpers erwarten (**Abb. 41**). Davon ist bei der Megiste jedoch kaum etwas bemerkbar. Der Bewegungsimpuls des rechten Spielbeins wird von der quer über die Oberschenkel gezogenen Mantelbahn gleichsam abgefangen. Parallel zum oberen Mantelsaum senkt sich ihre Hüftlinie nur zögerlich über dem rechten Spielbein. Eine gegenläufige Neigung der linken Schulter wird durch den artifiziell aufliegenden Schulterbausch verdeckt. Die austarierende Gegenbewegung des Oberkörpers macht sich lediglich durch die hohe Gürtung des Chitons bemerkbar, die zusammen mit der linken Brust kaum merklich abfällt. So bleibt das chiastische Verhältnis des Kontraposts in der Megiste wirkungslos. Ein organischer Körperaufbau aus zusammenhängenden Bewegungsabläufen ist hier nicht Thema. Vielmehr wird der Körper in drei Abschnitte aus Beinen, Körpermitte sowie Brustbereich zerlegt, die kaum noch miteinander korrespondieren. Die additiv zusammengesetzte Figurenkomposition erinnert dabei an die Aphrodite d'Este: Sowohl ihr vorgesetztes Spielbein als auch der vorgestreckte Unterarm steht in keinem wechselseitigen Zusammenhang mit ihrem Rumpf, aus dem beide unvermittelt hervortreten (**Abb. 35**).

Das von zerlegender Abstraktion bestimmte Gestaltungsprinzip wird auch im Raumverhalten

²²⁷ Zu den stilistischen Charakteristika des späten Hellenismus s. Kapitel III.5.2.a und Anm. 233.

²²⁸ Die Inschrift an ihrer Statuenbasis nennt einen Epikrates, Archon der Jahre 147/46 oder 146/45 v. Chr. (IG II² 4714). Demzufolge lässt sich die Portraitstatue der Megiste in diese Jahre fest datieren. Dagegen spricht sich Horn für eine Spätdatierung in das 1. Jh. v. Chr. aus: „*Den auf der Basisinschrift genannten Archon Epikrates wird man nicht mit dem Archon dieser Jahre identifizieren dürfen, da der Stil der Statue so früh kaum möglich ist und auch die Formen der Inschrift in spätere Zeit weisen.*“ (Horn 1931, 79 Anm. 7; so auch Kaltsas 2002, 293 f.). Doch auch eine mögliche Spätdatierung der Megiste verändert den für den vorliegenden Stilvergleich wichtigen Referenzpunkt nicht, da in dieser Untersuchung keine feingliedrige Datierung innerhalb der späthellenistischen Epoche verfolgt wird (s. Kapitel III.5.4). Zur Portraitstatue der Megiste: Mat. Marmor, H. 120 cm, FO. Piräus, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 710; s. Meyer 2019, 416 mit Anm. 71 Abb. 14.19; Stewart 2012, 297. 302 f. Anm. 78; Dillon 2010, 51. 80. 82. 177 Nr. 15 Abb. 34; von Prittwitz und Gaffron 2007, 242-244. 248. 250. 256. 258 f. 265 Abb. 199 a-b; Kaltsas 2002, 293 Nr. 615; Niemeier 1985, 60 f. 68. 73. 75. 83; Horn 1931, 79 Anm. 7; <https://arachne.dainst.org/entity/1061370> (26.02.2024).

der Megiste ersichtlich. Die Auflösung der organischen Beweglichkeit der Körperpartien wird von der Aufgabe einer tiefenräumlichen Komposition begleitet. Vielmehr ist sie auf einen frontalen Blickwinkel hin berechnet (**Abb. 46 a**). Nur aus dieser Perspektive wird ihr weiblicher Oberkörper durch den hauteng anliegenden Chiton preisgegeben. Auch der rückläufige Mantel wird in die Vorderansicht gezogen, verläuft sodann quer über ihre Oberschenkel und wird mit der Linken zusammengenommen. Zudem wird die Frontalansicht durch einen scharfen Kontur gekennzeichnet. Hier wird der Figurenumriss mittels parallel geführter Falten des Chitons umschrieben. Er zeichnet den nach oben verjüngenden Körperaufbau der Megiste nach, wobei die hohe Gürtung zusätzlich die hohe Lage ihrer Brüste und die schmächtige Schulterpartie betont. Dagegen schwingen die freifallenden Gewandbahnen an ihrem Unterkörper nach außen. Beim Abweichen der frontalen Hauptansicht ergibt sich ein kegelförmiger Aufbau der Megiste, wobei der weibliche Körper zunehmend unter den Stoffmassen ihres Gewandes zu ertrinken scheint (**Abb. 46 b**). Demnach sind alle wesentlichen Bildelemente der Figur nur noch in ihrer Vorderansicht zu erfassen.

Der Chiton bildet an ihrem Unterkörper eine annähernd geschlossene Gewandmasse. Innerhalb dieses Vorhangs aus schwer hängenden Gewandbahnen schmiegt er sich plötzlich hauteng an das zurückgesetzte Spielbein an. Während es dadurch gleichsam nackt erscheint, bleibt das linke Standbein weitgehend von der Gewandfront verdeckt. Seine tragende Funktion wird jedoch von drei steifen Krückenfalten zwischen den Beinen übernommen, vergleichbar den parallel zum Baumstamm geführten Vertikalfalten bei der Aphrodite d'Este (**Abb. 35 a**). Der Chiton entwickelt also nur dort stofflichen Eigenwert, wo er sich vom Körper absetzt. Sowohl am Spielbein als auch am Oberkörper liegt er jedoch wie eine zweite Hautschicht am Körper an. Hier wird er durch wenige, kalligraphisch aufgelegte Faltengrade charakterisiert, welche den Torso in einem vertikalen Schema überziehen. An den Körperformen der Megiste orientiert er sich nicht. Auch der vor den Körper gezogene Mantel entbehrt seiner Stofflichkeit, sobald er an den Oberschenkeln aufliegt. Gegenüber dieser hauchdünnen Mantelschicht bilden die beiden ineinander geschlagenen Mantelwülste eine teigig voluminöse Plastizität. Sowohl der Chiton als auch der Mantel wird demnach ebenso von der gegensätzlichen Wiedergabe charakterisiert, wie es bereits an der Aphrodite d'Este deutlich wurde.

Nicht zuletzt in ihrer Gewandanlage vermittelt die Megiste charakteristische Gestaltungsmittel ihrer Entstehungszeit, die sich bereits an der Aphrodite d'Este feststellen ließen.²²⁹ Die widersprüchliche Charakterisierung ein- und desselben Stoffes dient der Unterscheidung von Körper und Gewand, nicht mehr der Differenzierung in tragende und entlastete Körperpartien. Der Körper ist nicht mehr

²²⁹ Der Stilvergleich mit der Megiste lässt sich durch weitere originale Gewandfiguren des späten Hellenismus erweitern: So etwa die Portraitstatue der Kleopatra aus Delos (s. Anm. 242) oder die Amphitrite von Melos: Dat. Ende des 4. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 193 cm, FO. Melos, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 236; s. Meyer 2019, 417 mit Anm. 74 Abb. 14.19; von Prittwitz und Gaffron 2007, 251 Abb. 217; Kaltsas 2002, 291 Nr. 612; Linfert 1976, 118 Abb. 279-280.

Träger des Gewandes. Auch die statische Funktion des Standbeins wird vom Gewand übernommen. Die Gewandanlage zielt auf eine optische Wirkung der Oberfläche ab, nicht mehr auf die Darstellung einer organischen Bewegungsfähigkeit des Körpers. Diese wurde in den beiden Standbildern der Megiste sowie der Aphrodite gleichermaßen aufgegeben. Sie zeichnen sich nun durch einen aus Einzelteilen zusammengesetzten Figurenaufbau aus, der abstrakte Formen bildet: Hier einen Kegel, da eine Pyramide. Beide Formen werden durch widernatürlich verjüngende Körperproportionen sowie vom abstrakten Gewandfall gebildet. Auf abstrakte Weise werden die Figurenkompositionen dabei frontalisiert, indem sämtliche Bildelemente auf eine frontale Betrachtung hin ausgerichtet und dieser Perspektive untergeordnet werden. Beide Bildwerke vereinen somit in ihrer Komposition, dem Raumverhalten, den Proportionen sowie der Gewandanlage stilistische Merkmale, welche sie derselben Stilstufe zuweisen lassen.

Dank der stilistischen Übereinstimmung mit der fest datierten Megiste kann die Aphrodite d’Este demnach als ein Werk des späten Hellenismus angesehen werden. Dieser Datierungsansatz soll zudem an zwei weiteren Originalwerken des Späthellenismus überprüft werden: einer pergamenischen Gewandfigur in demselben Haltungsmotiv des Anlehns einerseits und einer attischen Marmorstatuette andererseits, welche in ihrem Gewandmotiv der Aphrodite d’Este vergleichbar ist.

Die unterlebensgroße Gewandfigur aus Pergamon²³⁰ erscheint im Vergleich zur Aphrodite d’Este in ihrer Bewegungsfähigkeit zunächst gesteigert zu sein (**Abb. 35 u. 47**). Der prononcierte S-förmige Schwung des weiblichen Körpers wird durch ihr linkes Spielbein ausgelöst, das auf eine niedrige Erhöhung aufsetzt. Die über dem Spielbein abgesenkte Hüftlinie wird dabei von dem, vor ihren Körper geführten, Mantelbausch verdeckt, während dieser gleichzeitig die Wölbung der rechten Hüfte betont. Der Mantel führt dabei unterhalb ihrer rechten Hüfte in einem weiten Bogen über ihre Rückseite zum linken Ellenbogen. Hierdurch erscheint ihr rechter Körperkontur kraftvoll nach außen gebogen. Demgegenüber deuten die Schulterlinie und ihre Brustpartie nur eine zaghafte Senkung über der ausladenden rechten Hüfte an. Ihr Oberkörper weist demnach keine austarierende Gewichtsverschiebung auf, sondern dieser scheint sich an der Pfeilerstütze regelrecht aufzurichten. Infolgedessen wirkt ihr Torso steif auf den Unterkörper aufgesetzt. Der vielversprechende Bewegungsimpuls des Standmotivs führt zwar zu einer deutlichen Verschiebung ihrer Standbeinhüfte, welche aber in ihrem aufgerichteten Oberkörper wieder aufgelöst wird. Vor ihrer planen Rückseite entwickelt sich reliefartig die Figur in aufrechter Haltung, die Hüftverschiebung bleibt somit auf die Fläche beschränkt. Ihre Seitenansichten bestätigen die flächengebundene Anlage. Wie die Aphrodite d’Este, so ist auch die

²³⁰ Zur weiblichen Gewandfigur aus Pergamon, auch als sog. Berliner Mädchen benannt: Dat. um 120 v. Chr. (nach Koçak 2013), Mat. Marmor, H. 78 cm, FO. 1880 im nördlichen Bereich der Athena-Terrasse in Pergamon, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 211; s. Koçak 2013, 93 f. Nr. L3.2 Taf. 28; Grüßinger – Kästner – Scholl 2011, 564 Nr. 8.13; Delivourias 1984, 44 Nr. 325; Linfert 1976, 159 Anm. 637 Nr. 1; <https://arachne.dainst.org/etity/1062446> (14.03.2024).

Komposition der Pergamenerin hierdurch auf die reine Vorderansicht angelegt. Einzig in der frontalen Perspektive zeigt sich der strenge Figurenumriss: Während die rechte Standbeinseite von einem eingeschlagenen Faltenrahmen nachgezeichnet wird, fällt der Kontur ihrer linken Seite steil entlang der Pfeilerstütze ab (**Abb. 47 a**). Dieser Umriss aus einer S-förmig geschwungenen Standbeinseite mit geradlinig abfallender Gegenseite findet sich ebenfalls bei der Aphrodite d’Este (**Abb. 33**). Er zeichnet eine nach oben verjüngende Komposition nach, die in den Körperproportionen beider Figuren Entsprechung findet. Auf überlangen Beinen ist ein verkürzter Oberkörper aufgesetzt, wobei die Chitongürtung der Pergamenerin die hohe Lage der Brüste sowie ihre Engschultrigkeit unterstreicht. Zusammen mit dem nach vorne abgewickelter Spielbein lässt sich damit auch die Pergamenerin in eine pyramidale Form einpassen.

An ihrem Oberkörper liegt der Chiton auch hier wie eine zweite Hautschicht an. Unvermittelt lösen sich daraus vereinzelt Faltenrücken und überziehen den Torso in schematisch verlaufenden Linien. Dagegen wird die unterste Partie des Chitons, welche unterhalb des Mantels an ihren Füßen zum Vorschein kommt, in einer dickeren Stoffqualität aus teigigen Faltenbahnen charakterisiert. Der Mantel selbst bildet bogenförmig geführte Falten aus, welche die Vertikalität des Standbeins aufheben. Eine ähnliche Faltenführung war bereits bei der Aphrodite Louvre-Neapel zu erkennen, um bei dieser jedoch die Beweglichkeit ihres Spielbeins zu charakterisieren (**Abb. 41**). Das Spielbein der Pergamenerin wiederum tritt aus seinem Umfeld deutlich hervor. Ein tiefschwarz hinterschnittenes Faltental trennt es vom linksseitigen Mantelsaum, der am stützenden Pfeiler herabhängt. Wie bei der Aphrodite d’Este wird das vorgesetzte Spielbein auch hier aus der Gesamtheit der Figurenkomposition isoliert und als Einzelform hervorgehoben.

Die Isolierung des Spielbeins, eine die Funktion der einzelnen Körperpartien verschleiende Gewandanlage sowie die gegensätzliche Stoffwiedergabe des Gewandes zeigen sich in höherem Maß auch an einer attischen Statuette einer Aphrodite oder Nike²³¹ derselben Zeitstellung (**Abb. 48**). Die Komposition der weiblichen Figur wird verstärkt von der Anlage ihres Gewandes bestimmt. Ihr hauteng anliegender Chiton ist am Oberkörper von derart geringer Substanz, dass die sanften Hebungen ihres Inkarnats, der scharf umrissene Bauchnabel sowie die Mamillen gleichsam unverhüllt preisgegeben werden (**Abb. 48 d**). Im drastischen Gegensatz dazu wird ihr Mantel als dick teigige Stoffmasse gebildet (**Abb. 48 a-c**). In einem voluminösen Wulst ist er um ihre Oberschenkel geschlungen und fließt in schweren Stoffbahnen auf den Boden über. Er bildet dabei vier scharfe Faltenbündel aus, die von stumpf-weichen Faltenrücken begleitet werden. Gemeinsam erzeugen sie damit eine aufgewühlte

²³¹ Zur Statuette einer Aphrodite oder Nike: Dat. 1. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. (nach Alschér 1957), Mat. Marmor, H. 64 cm, FO. 1904 beim Hephaisteion auf der Athener Agora, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 2585; s. Stewart 2012, 302 f. 307 Nr. 20 Abb. 39; Flashar 2007, 339 f. 370 Abb. 339 a-d; Kaltsas 2002, 292 f. Nr. 614; Kunze 2002, 22 Anm. 60; Linfert 1976, 86 mit Anm. 270 Abb. 177; Alschér 1957, 130-133 Abb. 59; Horn 1931, 89 Taf. 37,3; Krahmer 1923/24, 182 Abb. 6a-b; <https://arachne.dainst.org/entity/1179116> (12.03.2024).

Stofflandschaft des Mantels, der den Unterkörper beinahe vollständig verhüllt. Daraus tritt das weit vorgesetzte linke Spielbein gleichsam nackt hervor. Die reichen Stoffmassen des Mantels haften hier plötzlich als hauchdünne Textur am linken Bein und lassen die Form der Kniescheibe und des Unterschenkels sichtbar werden. Zudem wird das vorgesetzte Spielbein von einem tief verschatteten Einschnitt begleitet, der es aus der schweren Mantelmasse gleichsam herausschneidet. Während das Spielbein als hervortretende Körperpartie von seiner Umgebung isoliert wird, ist das zurückgesetzte Standbein unter dem Stoffverhang kaum noch auszumachen. Die kurvig geführten Faltenbündel überspielen seine Funktion als Träger der Figur. Diese wird stattdessen von dem schweren Mantelwulst ersetzt, der links des Knies vertikal abfällt.

Trotz des überaus weit vorgesetzten Spielbeins und der damit ausgelösten Labilisierung des Standes entwickelt ihr Körper keine darauf reagierende Ausgleichsbewegung. Die Dynamik des Spielbeins äußert sich zwar in der betont ausladenden Standbeinhüfte, doch wird diese dabei kaum merklich gesenkt. Der Mantelwulst scheint den Bewegungsimpuls regelrecht abzufangen. Darauf sitzt der Oberkörper steif und unbewegt, wie bei der Pergamenerin (**Abb. 47**). Auch bei der attischen Figur wird der potenzielle Bewegungsablauf zugunsten eines additiven Körperaufbaus gebrochen. Der Mantelwurf dient dabei der Zäsur zwischen dem schwer verhängten Unterkörper und dem scheinbar unverhüllten Oberkörper. Hier gleiten die unvermittelt hart aufgesetzten Faltengräte des Chitons über den Torso hinweg und lassen ihn dadurch als eine Einheit erscheinen, die einzig durch die hohe Chitongürtung gebrochen wird. Es sind also keine organischen Körperzäsuren, wie etwa die Hüfte, welche den Körper gliedern. Vielmehr zerlegen der dicke Mantelwulst und die schmale Gürtung die Figur in drei Einzelteile aus Unterkörper, Körpermitte sowie Brustbereich. Aus diesen wird der Körper kumulativ zusammengebaut. Der ausschwingende Mantelwurf konstruiert unterdessen eine Kegelform, während der darauf aufgesetzte Torso gänzlich in der Fläche gehalten ist. Dabei ist die Figurenkomposition auf strenge Frontalansicht gearbeitet, aus dem einzig das isolierte Spielbein unvermittelt hervortritt. Auch die strenge Konturierung der Figur in ihrer Vorderansicht definiert ihre Einansichtigkeit. Hier zeichnen scharf umgeschlagene Chitonfalten die Umrisse ihres Rumpfes nach. Zusammen mit dem steil abfallenden Mantelwulst bilden sie an ihrer linken Körperseite einen geradlinigen Kontur, der in Kontrastwirkung den S-Schwung ihrer Spielbeinseite zusätzlich steigert. Der Figurenumriss veranschaulicht schließlich die nach oben verjüngenden Proportionen aus den gelängten Beinen mit einem verkürzten und schmalschultrigen Brustbereich.

Somit lässt auch die attische Statuette (**Abb. 48**) eine Wiederkehr von Gestaltungsmerkmalen erkennen²³², die bereits an der Pergamenerin (**Abb. 47**), der Megiste (**Abb. 46**) sowie der Aphrodite

²³² An den Stilvergleich mit der Athener Statuette lassen sich weitere späthellenistische Originalwerke anschließen: So etwa die sog. pergamenische Tänzerin: Dat. 1. Jh. v. Chr. (nach Horn 1931), Mat. Marmor, H. 67 cm, FO. Pergamon, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. 1967; s. Alscher 1957, 220 Anm. 60a; Horn 1931, 89 Taf. 36,1; Krahmer

d'Este (**Abb. 35**) beobachtet werden konnten. Es sind stilistische Charakteristika, die sie als Bildwerke der späthellenistischen Epoche vereinen.

III.5.2.a Zwischenergebnis

Aus dem Werkvergleich mit späthellenistischen Figuren lassen sich Regelmäßigkeit und Wiederholung von stilistischen Eigenschaften ableiten, die sich bereits an der Aphrodite d'Este beobachten ließen. Sie werden von einem gemeinsamen Gestaltungsprinzip bestimmt, das sich durch die endgültige Abkehr von der Darstellung des Körpers als organischer Bewegungsapparat auszeichnet. Das leitende Darstellungsinteresse gilt nun dem Abbilden eines auf optische Wirkung angelegten Schaubildes. Dies führt zur Abstraktion in der Verbildlichung des menschlichen Körpers und der natürlichen Stoffqualität.

Der Körper wird nun nicht mehr infolge ausgleichender Gewichtsverlagerung aus dem Stand aufgebaut. Die einzelnen Körperpartien stehen somit auch nicht mehr in funktionaler Wechselbeziehung miteinander. Für das Erreichen der optisch wirksamsten Darstellung des Bildthemas wird die Figurenkomposition in einzelne Abschnitte zerlegt. Die einzelnen Körperpartien müssen hierbei nicht mehr in wechselseitigem Bezug zueinanderstehen, sondern sollen möglichst wirkungsvoll vor dem Betrachter dargeboten werden. Hierfür wird die Komposition flächengebunden und frontalisiert. Ihre Rückansichten zerrinnen zum planen Hintergrund, vor dem sich der Körper reliefartig ausbreitet. Gleichsam einem Schaubild wird die Komposition einansichtig inszeniert. Alle inhaltlichen Bildelemente werden hierfür in die Vorderansicht geholt, selbst wenn dies unter realistischen Gesichtspunkten nicht nachvollziehbar ist. Die strenge Konturierung der Figuren bekräftigt die Vorderansicht und schneidet diese regelrecht vom umgebenden Raum aus. Mit Ausnahme der Megiste als eine Portraistatue stimmen die idealplastischen Figuren der Athenerin, der Pergamenerin sowie die Aphrodite d'Este selbst in einer gemeinsamen Konturführung überein: Fällt der Umriss auf der Spielbeinseite steil und geradlinig ab, so steigert dies den geschwungenen S-Fluss der Standbeinseite. Innerhalb des Konturs verjüngt sich der Figurenaufbau nach oben und bildet dabei pyramidale oder kegelförmige Grundformen. Dies bestätigen auch die schlanken Proportionen mit gelängten Beinen und kurzem Oberkörper, die miteinander zumeist in einem Verhältnis von drei zu eins stehen. Die Zäsuren der Gewanddrapierung verdeutlichen diese Proportionierung mit zu hoch sitzenden Brüsten und zu schmalen Schultern, die unter realistischen Gesichtspunkten nicht nachzuvollziehen ist.

So trägt schließlich auch die Gewandanlage maßgeblich zur optischen Wirkung des Darstellungsinhalts bei. Die gegensätzliche Stofflichkeit ein- und desselben Gewands dient der Hervorhebung der weiblichen Körperlichkeit. Je reicher und massiger die freifallenden Stoffbahnen charakterisiert

1023/24, 183. Oder eine Marmorstatuette aus Argos: Dat. 1. Jh. v. Chr. (nach Flashar 2007), Mat. Marmor, H. 70 cm, FO. 1858 beim Theater in Argos, AO. Athen, NM 3248; s. Flashar 2007, 336-338. 340 Abb. 338; Kaltas 2002, 293 Nr. 613; Stemmer 2001, 140 f. Nr. J 3; Delivorrias 1984, 75 Nr. 660; Krahmer 1923/24, 180 f. Abb. 5 a-b; <https://arachne.dainst.org/entity/1133974> (13.03.2024).

sind, desto unverhüllter tritt der Körper unter der Bekleidung hervor. Hier liegt das Gewand dergestalt eng an, dass es sich lediglich in vereinzelt aufgesetzten Faltengraten bemerkbar macht. Diese Gegensätzlichkeit wird dort gesteigert, wo einzelne Bildelemente aus der Gewandmasse isoliert hervortreten. Tiefschwarz verschattete Faltentäler trennen sie dabei scharf von ihrer Umgebung. Dies ist am spielbeinseitigen Körperkontur zu beobachten, der von den freihängenden Gewandbahnen regelrecht ausgeschnitten wird. Auch einzelne Körperteile, insbesondere das Spielbein, treten aus einem dichten Vorhang aus Gewandmassen gleichsam nackt hervor. Während das Spielbein vom Zusammenhang des Körpers isoliert und damit herausgestellt wird, tritt das Standbein in den Hintergrund und wird von Gewandbahnen verhüllt. Die Abstraktion erreicht dabei ein Maß, bei dem das Gewand selbst zum Träger des Körpers wird: Schwere Vertikalfalten übernehmen die optische Funktion des Standbeins und scheinen das Gewicht der Figur zu tragen. Die Figurenkomposition, das Raumverhalten, die Proportionierung und nicht zuletzt auch die Gewandanlage dieser Bildwerke führen demnach Gestaltungsmittel vor, die von einem gemeinsamen Darstellungsinteresse geprägt sind. Es äußert sich in der auf optische Wirkung angelegten Realisierung eines Bildthemas mithilfe abstrakter Mittel, wie es für späthellenistische Gewandfiguren²³³ charakteristisch ist.²³⁴ Somit ermöglicht der stilistische Werkvergleich eine überzeugende Einordnung der Aphrodite d’Este in den späten Hellenismus.

Die Datierung der Aphrodite d’Este führt konsequent zur weiterführenden Frage, ob es sich bei der im Kunsthistorischen Museum erhaltenen Statue entweder um die originale Bildschöpfung des späten Hellenismus oder um eine spätere Kopie derselben handelt. Diese Unterscheidung zwischen Vorbild und Kopie lässt sich insbesondere anhand der Ausführung ihrer Oberflächenwerte treffen. Hier zeigt sich die ausführende Hand eines Kopisten vornehmlich in der Machart des Inkarnats, der Haare und der Gewandtextur sowie in deren Verhältnis untereinander. Sie gibt damit direkte Auskunft über die Entstehungszeit des Werkes.²³⁵ Vor diesem Hintergrund wird die Aphrodite d’Este sowohl späthellenistischen als auch augusteischen Bildwerken gegenübergestellt, um sie als eine jüngere Kopie zu erkennen oder auszuschließen.

²³³ Für weitere Werkvergleiche mit späthellenistischen Gewandfiguren s. die Amphitrite von Melos (Anm. 229), die sog. pergamenische Tänzerin (Anm. 232) und eine Marmorstatuette aus Argos (Anm. 232) sowie Kapitel IV.3. Für einen Stilvergleich mit späthellenistischer Reliefplastik s. den Fries des Hekataions von Lagina (Anm. 244).

²³⁴ Ein allgemein gültiger, typenübergreifender Katalog für späthellenistische Stilmerkmale existiert nicht. Zu vielfältig sind die formalen Möglichkeiten und das Themenspektrum der Großplastik in dieser Epoche. Zu selten die außerstilistisch fest datierten Bildwerke (s. Kapitel III.5.4 mit Anm. 245). Jedoch lassen sich kostbare Erkenntnisse aus den Einzeluntersuchungen von späthellenistischer Rundplastik ziehen. S. hierzu Meyer 2019; Bairami 2015 und Machaira 2015 zu rhodischer Skulptur; Flashar 2007; von Prittwitz und Gaffron 2007; Vorster 2007; Kunze 2002, 52-60. 201-227. 239-241. 259-262; Ridgway 2002; Ridgway 2000; Pollitt 1986; Niemeier 2011 und Niemeier 1985 zu klassizistischen Nachahmungen im Hellenismus; Linfert 1976 zu hellenistischen „Kunstzentren“; Horn 1972 zu Bildwerken auf Samos; Bieber 1961; Alscher 1957, 107-142. 153-183; Horn 1931 zu weiblichen Gewandfiguren. Nach wie vor grundlegend sind die Untersuchungen von Krahmer 1927 zu späthellenistischen Figurengruppen; Krahmer 1925 zu hellenistischen Nachahmungen von Werken des 5. Jhs. v. Chr.; Krahmer 1923/24 zu hellenistischen Gewandstatuen.

²³⁵ Zur stilistischen Datierung von Kopien s. Anm.198.

III.5.3 Vergleiche mit augusteischen Bildern

Zwar fehlen der Aphrodite d’Este Kopf und Haar, doch bieten die Textur ihres Gewandes sowie dessen Verhältnis zum darunterliegenden Körper besonders aussagekräftige Indikatoren für die Ausführung ihrer Oberfläche. Eine vergleichbare Transparenz des Chitons sowie die Schwere des Mantels zeigt die Leda des Timotheos²³⁶ in bemerkenswerter Ähnlichkeit (**Abb. 49-50**). Zur Untersuchung der Oberflächenwiedergabe wird die Aphrodite d’Este daher den überlieferten Kopien der Leda gegenübergestellt. Die daraus abgeleiteten Ergebnisse können zudem mit originalen Bildwerken der jeweiligen Epoche bekräftigt werden.

Die Leda des Timotheos gibt eine flüchtige Momentaufnahme wieder, in der sie von einem Felssitz aufspringt, um den Schwan in ihrem Schoß mit dem linksseitig erhobenen Mantel zu schützen (**Abb. 49 a**). In dieser beinahe theatralischen Bewegung hat sich der Chiton an ihrer Schulter bereits gelöst und gibt ihre rechte Körperseite zur Gänze frei. Das Untergewand entbehrt dabei jeglicher Stofflichkeit. Lediglich an vereinzelt aufgesetzten Faltengraten macht er sich an ihrer linken Körperhälfte sowie den Beinen bemerkbar. Demgegenüber bläht sich der schützende Mantel hinter ihrem Körper auf. Er wird mit der erhobenen Linken in die Vorderansicht gezogen, wo er in einem S-Schwung über ihrem linken Oberschenkel abfällt. Hier rahmt er beide gleichsam nackt erscheinenden Beine in massigen Stoffbahnen und erzeugt dabei einen starken Licht-Schatten-Effekt. Diese Kontrastwirkung ist bereits von der Aphrodite d’Este bekannt (**Abb. 35 a**).

Obleich in diesem Bildwerk ein dynamischer Handlungsverlauf eingefangen wird, vermittelt die augusteische Kopie der Leda²³⁷ (**Abb. 49 a**) eine klare und überschaubare Oberfläche im Vergleich zur Aphrodite d’Este in ihrer ruhenden Lehnhaltung. Allein die Körperbildung der Aphrodite d’Este ist belebter (**Abb. 35 a. h**). Obwohl in ihrer Proportionierung weitaus schlanker gehalten als die Leda, wirkt sie doch keineswegs mager. Ein sanft gewölbtes Fleischpölsterchen wölbt sich zart an ihrem Unterbauch hervor und wird auf Taillenhöhe an dem markanten Faltenknick ihres Chitons wieder sanft eingezogen (**Abb. 36 a-b**). Dagegen tritt ihr Rippenkorb in einer fließenden Erhebung wieder plastisch hervor. Unter den weich modellierten Hebungen und Senkungen des Inkarnats bleibt ihr Knochengestüst verborgen. Über ihren Hüftknochen wölbt sich das darüberliegende Fleisch in einer verhaltenen

²³⁶ Der statuarische Typus ist in 28 unterlebensgroßen Kopien überliefert (s. Rieche 2010, 120). Die Identifizierung des spätklassischen Originals als ein Werk des Timotheos geht auf die voneinander unabhängig getroffenen Zuschreibungen von Walter Amelung und Franz Winter zurück (s. Amelung 1895, 70 f.; Winter 1894, 160). Sowohl die Meisterzuschreibung als auch die Datierung des Originals basieren auf dem stilistischen Vergleich mit den Westakroterien des Asklepiostempels von Epidauros und sind nicht unumstritten (s. Bol 1992, 173 Anm. 14). Für den vorliegenden Werkvergleich ist jedoch die Datierung der jeweiligen Kopien vordergründig. Zum statuarischen Typus der Leda des Timotheos: Dat. zweites Viertel des 4. Jhs. v. Chr. (Geominy 2004); s. Rieche 2010; Rieche 2008; Geominy 2004, 277-280 Abb. 229-232; Bol 1992, 170-173 Nr. 315 Taf. 110-115; Rieche 1978; Vierneisel-Schlörb 1979, 248-251 Nr. 24 Abb. 114-118; Schlörb 1965, 51-56.

²³⁷ Zur augusteischen Kopie der Leda des Timotheos: Mat. Marmor, H. 139 cm, FO. 1775 in den Kaiserpalästen am Palatin in Rom; AO. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 185; s. Bol 1992, 170-173 Nr. 315. Taf. 110-115; Rieche 1978, 23. 34 f. Nr. 2 Taf. 15. 29 b. 31 e. 33 d; <https://arachne.dainst.org/entity/1087046> (15.03.2024).

Erhebung. Selbst die Kniescheiben sind mittels sanfter Eintiefungen weich modelliert, anstatt von klaren oder gar scharfen Inskriptionen umschrieben zu werden. Lediglich zwei Körperdetails kontrastieren mit dem weich fließenden Inkarnat: Obgleich der Nabel vom Chiton bedeckt wird, bildet er eine scharf umrissene U-Form, deren Innenseite fließend in das Fleisch übergeht. Auch die Mamillen ragen als spitze Kegelchen heraus. Hierdurch weist die Aphrodite d'Este eine durchgängig weiche und lebendige Körperbildung auf, die aus sanften Hebungen und Senkungen gebildet wird.

Dagegen zeigt der Körper der augusteischen Leda ein fülliges Volumen (**Abb. 49 a**). Das schwellende Fleisch wird dabei von straffer und gespannter Haut überzogen. Es lassen sich kaum Hebungen und Senkungen ausmachen, welche das Inkarnat charakterisieren. Die Leisten- und Bauchfalte werden als grafische Linien charakterisiert. Auch das Schlüsselbein trennt in einer definierten Inskription den Brustbereich vom Hals. Trotz der schwellenden Darstellung des Fleisches wird das Inkarnat nicht plastisch modelliert, sondern mit klaren Inskriptionen gegliedert. Im Vergleich zur lebendigen Körpermodellierung der Aphrodite d'Este entwickelt die Leda dank der glatten und unbewegten Oberfläche eine gewisse Härte und Trockenheit.

Von ebenso gespannter und gleichförmiger Ausführung ist die Gewandtextur der Leda (**Abb. 49 a**). Der über ihren linken Oberschenkel geführte Mantelbausch zeichnet sich durch eine wohlgeordnete Faltenstruktur aus (**Abb. 49 b**). Dabei überschneiden sich die Faltenrücken nicht, sondern stapeln sich auf dem Oberschenkel sowie der Innenseite ihres Beines brav über- und nebeneinander. Die einzelnen Faltenbahnen werden damit klar definiert und lassen sich dabei einzeln nachzeichnen. Hieraus entsteht ein straffes und überschaubares Faltenbild, dessen Stofflichkeit verhärtet wirkt. Die rechtsseitig des Standbeins herabfallende Mantelbahn erscheint dagegen in knittrig dünner Qualität (**Abb. 49 c**). Die zart wellenförmig geführten Stoffbahnen überschneiden sich jedoch auch hier nicht, sondern sind durch schmale und tiefe Faltentäler präzise voneinander getrennt. Jeder einzelne der daraus entstehenden Faltenrücken erhält durch minutiös eingekerbte Linien zusätzlich eine fein differenzierte Binnengliederung. Hieraus entsteht eine harmonisierte und geordnete Faltenlandschaft des Mantels, wodurch der Licht-Schatten-Effekt hier deutlich zurückgenommen ist (**Abb. 49 a**). Infolgedessen tritt der ledische Frauenkörper weniger drastisch aus den schweren Stoffbahnen hervor als der aphrodisische.

Der Mantel der Aphrodite d'Este ist dagegen in weicher Textur charakterisiert (**Abb. 35 a**). Obwohl er am Baumstamm anhaftet und damit eine geringere Tiefenräumlichkeit als die in Vorderansicht gezogene Mantelbahn der Leda entwickelt, erscheint der Mantelsaum der Aphrodite in dickerer Stofflichkeit. Der Mantel aus einer geglätteten Masse bildet weich abgerundete Faltenrücken, insbesondere an der Auflagefläche für Aphrodites Ellenbogen (**Abb. 35 e. h u. 36 b**). Die stark umbrechenden Serpentina der aufgeschichteten Faltenbahnen entstehen durch einfache Bohrkanäle, in denen einzelne Stege stehen gelassen sind. Die einzelnen Faltenwülste werden nicht weiter differenziert, wodurch der

Eindruck einer teigigen Gewandmasse mit müden Schwingungen entsteht. Der teigige Mantelsaum scheint fließend in die freihängenden Stoffbahnen des Chitons überzugehen (**Abb. 35 a**). Es lässt sich nicht eindeutig ausmachen, wo der Mantelsaum endet und wo das Untergewand beginnt. Im deutlichen Gegensatz zur klaren Linienführung des ledischen Mantels (**Abb. 49 a**) lassen sich auch die einzelnen Faltenbündel der freihängenden Chitonbahnen nicht eindeutig voneinander trennen, sondern verfließen ineinander. Aus den streng herabfallenden Vertikalfalten des Chitons gabeln jedoch drei dicke Faltenbündel ab, die in einem weiten Bogen zu Aphrodites linkem Fuß ausfächern. Diese Bündel sind mit zwei tiefenschwarz hinterschnittenen Faltenschluchten eindeutig voneinander abgesetzt, doch ihre jeweilige Binnengliederung bleibt diffus. Sie wird aus schmalen Bohrgängen gebildet, die nicht parallel entlang der Faltenbündel verlaufen, sondern in sanften Wellenbewegungen ineinanderlaufen oder abrupt enden. Hieraus entsteht ein flimmerig splittriger Eindruck der freihängenden Stoffbahnen.

Der hierdurch verstärkte Licht-Schatten-Effekt der überreichen Gewandbahnen lässt den aphrodisischen Körper in drastischem Kontrast noch deutlicher hervortreten. Zudem schmiegt sich das Gewand noch enger an ihren Körper. Dagegen gewinnt der Chiton der Leda an Substanz, indem er sich zunehmend von ihren Beinen löst. Bei dem enganliegenden Untergewand der Aphrodite ist dies nicht der Fall. Die über ihren Oberkörper fließenden Faltengräte lösen sich in ihrem vertikalen Verlauf allmählich von ihrem Hintergrund ab, gewinnen an Volumen und laufen an ihrem Ende wieder fließend in den hautengen Chiton aus (**Abb. 36 a-b**). In ihrem Querschnitt hingegen setzen sie unvermittelt auf dem anliegenden Stoff auf. Ihr spitzwinkliger Mittelsteg muss jedoch ursprünglich noch schärfer gewesen sein, bevor er mit Säure übergangen wurde. Aphrodites Chiton bildet zusätzlich auch schnurförmige Faltenzüge aus, welche den Kontur ihrer Beine rahmen (**Abb. 36 c-d**). Ihre rundstabförmigen Faltenrücken weisen dank der hinterschnittenen Einkerbungen einen Omega-förmigen Querschnitt auf und erscheinen dadurch von ihrer Umgebung vollständig losgelöst. Schließlich ist an ihrem Chiton noch ein feines Netz an Zugfalten mit abgeflachten Rücken zu erkennen, das mit parallel eingeschnittenen Negativfalten in ihrer Scham zusammenläuft (**Abb. 36 a**).

Demgegenüber zeigt der Chiton der Leda eine vergleichsweise einheitliche Faltengestaltung, welche dafür umso präziser ausgeführt ist (**Abb. 49 a**). Sowohl der Chitonsaum als auch der dominierende Faltengrat an ihrer linken Körperhälfte sind als scharfrückige Faltenstäbe gebildet, die minutiös differenziert werden. Ihre innere Struktur wird durch überaus feine und parallel geführten Kerblinien sorgsam gegliedert. In toreutischer Präzision werden auch die Zugfalten in der ledischen Scham durch scharfe Ritzlinien differenziert. Entsprechend ihres gespannten Inkarnats formuliert auch der hautenge Chiton eine straffe Oberfläche, welche zusammen mit der geordneten Faltenstruktur den Eindruck einer metallischen Textur vermittelt. Diese Art der Faltenbildung kann überzeugend neben die Tellus der

Ara Pacis²³⁸ gestellt werden (**Abb. 52**).

Die detailverliebte und feingliedrige Ausführung des ledischen Gewandes erzeugt ein übersichtliches und beinahe parataktisch geordnetes Faltenbild. Diese lineare Genauigkeit der Faltenanlage, die sich über eine gespannte Oberfläche zieht, lässt ihre Stofftextur verhärtet wirken. Im deutlichen Gegensatz dazu steht die Aphrodite. Wie bereits das Inkarnat, wird auch das Gewand um eine lebendige Oberfläche bemüht. Die stoffliche Textur variiert dabei je nach Einsatzbereich. Während der am Baumstamm aufliegende Mantel von teigig dicker Qualität ist, sind die hängenden Gewandbahnen des Chitons stark zerklüftet und in ihrem Verlauf nicht eindeutig nachvollziehbar. Das diffuse Arrangement der Faltenbahnen ist nicht in linearer Exaktheit ausgearbeitet, sondern nervös bewegt. Die Faltenrücken selbst werden von zarten Bohrgängen binnengegliedert, die ineinanderlaufen oder unvermittelt abbrechen. Dieser zersplitterte Eindruck verstärkt den Licht-Schatten-Effekt der freihängenden Stoffmasse, welcher den gleichsam nackten Frauenkörper verstärkt hervortreten lässt. Hier steht nicht die präzise, sondern eine vielfältige und effektvolle Ausführung des Gewandes im Vordergrund. Gleichwie die Figurenkomposition der Aphrodite keinen schlüssigen Naturgesetzen folgt, sondern von einer abstrakten Darstellungsweise bestimmt wird²³⁹, so muss nun auch die Textur ihres Gewandes nicht mehr logisch nachvollzogen werden. Vielmehr ist sie auf eine äußere Wirkung und Effektsteigerung angelegt. In dieser die optischen Sinne ansprechenden Oberflächenwiedergabe setzt sich die Aphrodite d'Este deutlich von der Klarheit und Präzision augusteischer Standbilder ab. Engste Parallelen für diese Gestaltungsmittel finden sich dagegen in Bildwerken späthellenistischer Zeit.

Für die Untersuchung ihrer Oberflächengestaltung wird der Aphrodite d'Este zunächst die Kopenhagener Kopie der Leda²⁴⁰ gegenübergestellt, welche einhellig in den späten Hellenismus datiert wird (**Abb. 50 a**). Im Vergleich zur augusteischen Leda (**Abb. 49 a**) ist das Körpervolumen hier deutlich zurückgenommen und die Figur in ihren schlankeren Proportionen gelängt. Während die späthellenistische Leda demnach verschlankt ist, erscheint das Inkarnat hingegen weicher und belebter. Es spannt sich nicht mehr straff über das Fleisch, sondern wird am Torso durch sanfte Hebungen und Senkungen fließend bewegt. Auch die Bauchfalte wird nicht mehr als eine lineare Inskription charakterisiert. Stattdessen wird ihre Körpermitte durch einen sanften Einzug geteilt. Darüber erhebt sich der Rippenkorb in einer fließenden Wölbung. Dementsprechend tritt schließlich auch das Schlüsselbein unter der

²³⁸ Vgl. hierzu Rieche 1978, 35. Zur Tellus vom sog. Tellusrelief der Ara Pacis: Dat. die Ara Pacis wurde im Jahr 9. v. Chr. eingeweiht, Mat. Marmor, H. 161 x 252 cm, FO. Palazzo Fiano in Rom, AO. Rom, Ara Pacis-Museum; s. Simon 1967, 9 f. Taf. 1,1; <https://arachne.dainst.org/entity/1236386> (14.04.2024).

²³⁹ S. das Resümee in Kapitel III.5.2.

²⁴⁰ Zur späthellenistischen Kopie der Leda des Timotheos: Dat. erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. (nach Rieche 1987), Mat. Marmor, H. mit Plinthe 130,5 cm, FO. 1897 in den Sallustgärten von Rom, AO. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. 1834; s. Rieche 1978, 23. 33 f. Nr. 1 Taf. 13-14. 29 a. 31 d. 33 c; Schlörb 1965, 51-56 Anm. 167 Nr. 12; <https://arachne.dainst.org/entity/1068663> (15.03.2024). Vgl. auch die späthellenistische Kopie der Leda aus Formia: Mat. Marmor, H. 123 cm, FO. 1920 in einer Villa nahe der Via Vitruvio in Formia, AO. Formia, Antiquarium Nazionale; s. Rieche 1978, 26. 32 Nr. 10 Taf. 11. 30 b. 31 b. 33 b; <https://arachne.dainst.org/entity/1066866> (15.03.2024). Sowie die späthellenistische Kopie der Leda aus Pergamon: s. Anm. 307.

fleischigen Haut zurück. Aus der Weichheit des Inkarnats treten einzig die spitzen Mamillen und der scharf umrissene Bauchnabel als definitive Konturen hervor. Diese Art der Körperwiedergabe hat sich nicht nur für die Aphrodite d'Este als charakteristisch erwiesen, sondern findet sich ebenso in dem späthellenistischen Original der Aphrodite von Melos (**Abb. 53 a**).²⁴¹ Der unbekleidete Torso der melischen Aphrodite gibt eine übereinstimmende Weichheit ihres Fleisches preis. Zarte Einzüge und sachte Hebungen charakterisieren die Muskelgruppen an ihrem Torso, während ihr Knochengerüst unter den sanften Fleischwölbungen in den Hintergrund tritt. Im Gegensatz zum geschmeidigen Inkarnat sind einzelne Körperdetails in Schärfe davon abgehoben. Somit stimmen diese drei Bildwerke in einer weichen und belebten Inkarnatsbildung miteinander überein.

Eine dem Inkarnat vergleichbar lebendige Modellierung weist auch die Stoffwiedergabe der späthellenistischen Leda auf (**Abb. 50 a**). Der über ihren linken Oberschenkel geführte Mantelstoff lässt sich hier nicht mehr als einzelne Bahnen verfolgen (**Abb. 50 b**). Vielmehr formen sie runde Faltenrücken, die entweder abrupt aneinanderstoßen oder nahtlos ineinander übergehen. Durch den kräftigen Einsatz des Bohrers werden sie dabei zu dicklichen Stoffwülsten geformt, die zwischen Ledas Beinen kraftlos auf den Boden fallen. Hieraus entsteht eine teigige Stofflichkeit, welche mit dem Mantelsaum der Aphrodite vergleichbar ist (**Abb. 35 a**). Das gegenüberliegende Ende des Mantelsaums fällt zur Rechten ihres Standbeins ab (**Abb. 50 a. c**). Hier entwickelt Ledas Mantel eine vollkommen unterschiedliche Qualität: Im Unterschied zur augusteischen Leda weist der Mantelstoff hier keine eindeutig voneinander trennbaren Faltenbahnen auf. Stattdessen fällt er als einheitliche Masse ab, welche durch unterschiedlich dicke und tiefe Faltentäler lediglich oberflächlich aufgelockert wird. Die vertikal verlaufenden Faltenrücken entwickeln dabei eine wellenförmige Oberfläche und nervöse Beweglichkeit. Sobald der Mantelsaum jedoch auf dem Boden ausläuft, nehmen die hieraus entstehenden Serpentinenfalten erneut eine teigige Textur an. Nicht nur die unterschiedliche Wiedergabe des Mantels in einerseits flimmrig hängender, andererseits teigig aufliegender Stofflichkeit ist bereits am Gewand der Aphrodite zu beobachten. Auch in dem inkonsequenten Auftrennen der einzelnen Faltenbahnen stimmen die beiden Bildwerke überein. Diese Art der Stoffwiedergabe findet sich sodann auch an der Portraitstatue der Kleopatra von Delos²⁴², die aufgrund ihrer Inschrift ins Jahr 138/37 v. Chr. datiert

²⁴¹ Zur Aphrodite von Melos, auch als Venus von Milo bekannt: Dat. zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 204 cm, FO. 1820 auf Melos, AO. Paris, Louvre MA 399 und 400; s. von Prittwitz und Gaffron 2007, 251 f. 264-266. 302. 336. 339. 363 Abb. 218 a-c; Andreae 2001, 195-197 Nr. 186-187; Stemmer 2001, 116 f. Nr. G 11; Schmaltz 1994, 101. 107 f. 188 Nr. 26; Hölscher 1987, 38 f.; Pollitt 1986, 167; Delivourias 1984, 73 f. Nr. 643 Abb. 643; Neumer-Pfau 1982, 218-220; Alscher 1957, 81-84. 178 f. Abb. 28; Krahmer 1923/24, 140 f.; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277627> (03.03.2024).

²⁴² Die Portraitstatue der Kleopatra von Delos ist dank der Inschrift an ihrer Statuenbasis in die Jahre 138/37 v. Chr. fest datiert: Mat. Marmor, H. 148 cm (ohne Basis) FO. Haus der Kleopatra auf Delos, AO. Delos, AM Inv.-Nr. A 7799; s. Meyer 2019, 416 f. mit Anm. 70 Abb. 16; von Prittwitz und Gaffron 2007, 225. 242. 244 f. 248. 250 f. 254 f. 258 f. Abb. 201 a-b; Pollitt 1986, 267 Taf. 289; von Prittwitz und Gaffron 1988, 21 f.; Niemeier 1985, 61. 65. 68. 71-75; Linfert 1976, 114 Abb. 273; Alscher 1957, 109. 115-119; Lippold 1950, 369; Horn 1931, 63 f.; Krahmer 1927, 254 f.; Krahmer 1923/24, 149 f.; <https://arachne.dainst.org/entity/1065285> (11.03.2024).

werden kann (**Abb. 55**). Die unterhalb ihres Mantels freihängenden Chitonbahnen umhüllen ihr rechtes Standbein in voluminösen Stoffmassen. Hier sind unregelmäßige Faltentäler unterschiedlicher Tiefe und Dicke lediglich in der Oberfläche eingearbeitet, um der Gewandmasse eine flimmernd bewegte Stoffqualität zu verleihen. Ihr Verlauf lässt sich auch hier nicht eindeutig nachzeichnen, sondern bleibt diffus und unübersichtlich.

Die flimmerigen Mantelbahnen der Kopenhagener Leda rahmen ihr rechtes Standbein, das hierdurch nicht mehr ausgeschnitten, sondern regelrecht ausgehöhlt wird (**Abb. 50 a. c**). Umgeben von tiefschwarz verschatteten Schluchten erscheint die Gliedmaße nicht als organischer Bestandteil der Leda, sondern als nachträglich eingefügtes Versatzstück. Gegenüber der augusteischen Leda (**Abb. 49 a**) wird die Gegensätzlichkeit zwischen den stoffreichen Mantelbahnen und dem körpernahen Chiton zudem gesteigert (**Abb. 50 a**). Der Chiton haftet hier in verstärktem Maß an ihrem Körper, erscheint demnach noch inexistenter. An der linken Mamille bildet sich eine vereinzelte Chitonfalte heraus, die fließend in die Scham der Leda überführt, jedoch im Querschnitt zu einem spitzen Rücken steil hochgezogen ist. Diese Ausführung der Faltenanlage zeigt sich bereits am Chiton der Aphrodite d'Este, wo der Faltenverlauf in den umliegenden Stoff nahtlos ausfließt (**Abb. 35 h u. 36 a-c**). In ihrem Querschnitt formen sie dabei spitzwinklige Rücken, die von ihrer Umgebung prononciert abgesetzt sind. Eine entsprechend gestaltete Faltenanlage zeigt sodann der Mantel der Aphrodite von Melos, aus dem vereinzelte Falten unverhältnismäßig hoch aus dem Stoff herausgezogen sind (**Abb. 53 b**). Diese gratige Ausführung der Mantelfalten findet sich schließlich auch bei einer weiblichen Gewandfigur aus Chalkedon²⁴³, die sich in ihrem Verlauf zwar fließend aus dem Stoff entwickeln, ihre Faltengräte jedoch mit scharfen Kanten und hohen Wänden modelliert sind (**Abb. 56**).²⁴⁴

Aus dem Werkvergleich der Aphrodite d'Este mit späthellenistischen Kopien sowie Originalen lassen sich somit übereinstimmende Merkmale der Oberflächenausarbeitung ableiten. Ihre Ausführung wird grundlegend von einem lebendigen Erscheinungsbild des Inkarnats sowie des Gewandes bestimmt, das nicht den physikalischen Gesetzen von Stofflichkeit gehorcht, sondern auf eine Steigerung der optischen Wirkung abzielt. Demzufolge kann nicht nur die originale Bildschöpfung der Aphrodite d'Este überzeugend in die späthellenistische Epoche datiert werden. Auch die Schaffenszeit der im

²⁴³ Zur weiblichen Gewandfigur aus Chalkedon: Dat. spätes 2. bis frühes 1. Jh. v. Chr. (nach Linfert 1976), Mat. Marmor, H. 187 cm, AO. Istanbul, AM Inv.-Nr. 5502; s. Linfert 1976, 40 mit Anm. 92 Abb. 55-57; <https://arachne.dainst.org/entity/1067912> (11.03.2024).

²⁴⁴ Für diese Ausführung der Faltenanlage s. auch die Portraitstatue der Moschine: Dat. 3. Viertel des 1. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 142 cm (mit Plinthe), FO. Sardis, AO. Izmir, AM Inv.-Nr. 582; s. Hanfmann 1978, 164 f. Nr. 246 Abb. 426-427. Eine überlebensgroße Gewandstatue aus Samos: Dat. späthellenistisch, Mat. Marmor, H. 180 cm (mit Plinthe), FO. 1912 an der Südseite des Heraions von Samos, AO. Vathy, AM Inv.-Nr. 194; s. Horn 1972, 17-21. 82 f. Nr. 5 Taf. 14. 17-18; Krahmer 1923/24, 142-144 Abb. 1 a-b; Alschner 1957, 165-169. 214 Abb. 80; <https://arachne.dainst.org/entity/1186538> (11.03.2024). Den Fries des Hekataions von Lagina, welcher in das späte 2. bis frühe 1. Jh. v. Chr. datiert werden kann. S. etwa zwei weibliche Gewandfiguren von Platte 225A (Eckblock vom Nordende des Westfrieses): M. 98 cm lang, AO. Istanbul, AM Inv.-Nr. 1914, 33; s. Baumeister 2007, 16-33 Taf. 38 mit weiterführender Literatur; <https://arachne.dainst.org/entity/1142057> (11.03.2024).

Kunsthistorischen Museum erhaltenen Statue lässt sich diesem Zeitraum zuordnen. Die Möglichkeit, dass es sich bei dem erhaltenen Bildwerk um die späthellenistische Kopie eines Vorbilds derselben Zeitstufe handeln könnte, lässt sich rein stilistisch kaum beurteilen. Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit dafür sehr gering, da zwischen der Bildschöpfung und ihrer Kopie zumindest ein gewisser zeitlicher Abstand anzunehmen ist. Aus diesem Grund ist es naheliegend, die Aphrodite d’Este als die originale Bildschöpfung aus späthellenistischer Zeit anzusehen.

III.5.4 Ergebnis: Relativchronologische Einordnung

Obleich die Aphrodite d’Este unterschiedliche Bildwerke klassischer Zeit rezipiert, dienen jene als rein motivische Vorlagen. Die stilistischen Gestaltungsprinzipien der Klassik gehen dabei jedoch verloren. Die zugrundeliegenden Vorbilder werden somit in der Aphrodite zu einer neuen Bildschöpfung kombiniert und hierbei in den Gestaltungsmitteln des späten Hellenismus übersetzt. Sowohl die stilistische Ausführung ihrer Komposition und Proportionierung, das Verhältnis ihres Körpers zum Gewand als auch die Ausarbeitung ihrer Oberflächenwerte weisen sie übereinstimmend als ein Werk dieser Epoche aus. Eine Feindatierung innerhalb des Späthellenismus in Jahrhunderthälften oder gar Jahrzehnten wurde in der stilistischen Untersuchung jedoch nicht verfolgt. Aus gutem Grund. Der späte Hellenismus ist nicht nur von einer bis dahin ungeahnten Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten geprägt.²⁴⁵ Darüber hinaus zeichnet er sich durch einen gestiegenen Mangel an fest datierten Werken aus, welche eine stilistische Einordnung in Jahrzehnte absichern könnten. Der Versuch einer Feindatierung von Bildwerken in diesem Zeitraum erscheint daher als unzuverlässig und fragwürdig.²⁴⁶

Die gestiegene Fülle an Darstellungsmöglichkeiten lässt sich zunächst auf die Ausweitung des Themenspektrums in der späthellenistischen Großplastik zurückführen. Besonderer Beliebtheit erfreute sich etwa das dionysisch-erotische Bildrepertoire, das sich in vorausgehenden Epochen auf kleinformatige Bilder, insbesondere auf die Vasenmalerei beschränkte.²⁴⁷ In der rundplastischen Gruppe des Typus Townley-Kapitol²⁴⁸ wird ein erotisches Handgemenge überliefert, in der sich eine Nymphe dem klammernden Griff eines lüsternen Satyrs energisch zu entwinden versucht (**Abb. 57**).

²⁴⁵ Zur Vielfalt späthellenistischer Darstellungsmöglichkeiten s. Meyer 2019, 395 f. 419 f.; Flashar 2007, 333; Vorster 2007, 275. 331; Kunze 2002, 12. 21-23; Vorster 1998, 57 f.; Cain-Dräger 1994, 811. 818-825; Hölscher 1987, 61-65; Alschner 1957, 107-110; Horn 1931, 77 f.

²⁴⁶ S. hierzu Meyer 2019, 420.

²⁴⁷ Zu den in der späthellenistischen Großplastik neu eingeführten Bildthemen zählen neben dionysisch-erotischen Gruppen auch dramatische Kampfgruppen. S. hierzu Kunze 2008; Vorster 2007, 295 f.; Kunze 2002.

²⁴⁸ Zur Satyr-Nymphe-Gruppe im Typus Townley-Kapitol, die einhellig in späthellenistische Zeit datiert wird, s. die hadrianische Kopie in den Kapitولينischen Museen: Mat. Marmor, H. 60 cm, FO. zwischen Basilica San Crisogono und Piazza Mastai in Rom, AO. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 1729; s. Hühn 2017; Kunze 2008, 78 Taf. 22 Abb. 19; Vorster 2007, 296-299. 305 Abb. 285 a-d; Kunze 2002, 109 mit Anm. 585; Andreae 2001, 182-188 Nr. 181 Taf. 181; Krahmer 1927, 34-39; <https://arachne.dainst.org/entity/1076021> (30.03.2024). Für eine eingehende Stilanalyse s. Hühn 2017 mit weiterführender Literatur.

Diese neu eingeführten Bildthemen in der Rundplastik erfordern progressive Formen der visuellen Umsetzung, die in enger Tradition mit hochhellenistischer Bildsprache stehen.²⁴⁹ Zudem formiert sich im Laufe des 2. Jhs. v. Chr. ein wachsendes Interesse an Bildwerken der klassischen Epoche.²⁵⁰ Diese retrospektiven Tendenzen, die in klassizistischen Darstellungen²⁵¹ des späten Hellenismus greifbar werden, manifestieren sich schließlich auch in der Aphrodite d'Este.

²⁴⁹ Neben der Satyr-Nymphe-Gruppe im Typus Townley-Kapitol (Anm. 248) s. die besprochenen Bildwerke in Kapitel IV.3: die sog. Pantoffelgruppe aus Delos (Anm. 323), sowie den trunkenen Silen aus der Villa von Fianello Sabino (Anm. 326).

²⁵⁰ Zum späthellenistischen Klassizismus s. Kapitel IV.3. mit Anm. 306.

²⁵¹ Zum Klassizismusbegriff s. Anm. 7.

IV. Die sog. Hellenisierung Roms

IV.1 Vom Stadtstaat zur Hegemonialmacht

Die Schaffenszeit der Aphrodite d'Este fällt in eine Periode politischer, gesellschaftlicher und kultureller Umbrüche, welche den mittelmeerischen Raum nachhaltig prägen sollen. Dank geschickter Expansionspolitik gelingt es Rom, von einem agrarisch geprägten Stadtstaat zur unangefochtenen Hegemonialmacht der Mittelmeerwelt aufzusteigen.²⁵² Und dies in unerhörtem Tempo. Der Beginn der römischen Expansion über die Grenzen der italischen Halbinsel hinaus wird von den Auseinandersetzungen Roms mit den Karthagern markiert. Infolge des Zweiten Punischen Krieges (218-201 v. Chr.) erlangt Rom ein dergestalt politisches und militärisches Gewicht in der hellenistischen Staatenwelt, welches die Machtverhältnisse im Mittelmeerraum grundlegend verändert. Das Eingreifen Roms in die Illyrischen Kriege (229 und 219 v. Chr.) bereitet dabei den Weg für seine Machtausdehnung auch in den Osten. So wird im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. die hellenistische Staatenwelt sukzessive unterworfen und provinzialisiert.

In der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. erringt Rom die Oberhoheit über Makedonien und die alten Staatenbünde des griechischen Mutterlandes. Der Dritte Makedonisch-Römische Krieg (172-168 v. Chr.) wird mit der Schlacht von Pydna unter der Führung von L. Aemilius Paullus zugunsten Roms entschieden. Infolgedessen steht den Römern kein ernsthafter militärischer Widersacher mehr entgegen. Auch die Bemühungen des Andriskos, des sog. Pseudophilippos, die makedonische Herrschaft wieder einzuführen, enden mit der Einrichtung der Provinz Macedonia im Jahr 146 v. Chr. Zu dieser Zeit gerät auch der Achaiische Städtebund des griechischen Mutterlandes in einen Konflikt mit den Römern, der schließlich mit der Zerstörung Korinths unter Lucius Mummius im Jahr 146 v. Chr. radikal beschlossen wird. Damit ist die römische Vorherrschaft über Griechenland besiegelt. Ebenfalls im Jahr 146 v. Chr. führt die Schleifung Karthagos unter M. Claudius Marcellus zur endgültigen Entscheidung der Punischen Kriege zu Roms Gunsten. Noch im selben Jahr wird die römische Provinz Africa eingerichtet. Die Übernahme der punischen Gebiete sichert Rom letztendlich die Herrschaft über das gesamte Mittelmeergebiet. Kurze Zeit später fällt schließlich auch der hellenische Osten in den Machtbereich Roms. Pergamon, das in besonders hohem Maß als geistiges und kulturelles Zentrum der hellenistischen Welt gilt, wird im Jahr 133 v. Chr. per testamentarischem Beschluss von Attalos III an die Römer übergeben. Nach der Niederschlagung von Aufständen gegen Roms Herrschaft im westlichen Kleinasien wird die Provinz Asia im Jahr 129 v. Chr. konstituiert. Auch die darauffolgenden Bemühungen, in den östlichen Bereichen eine von Rom unabhängige Herrschaft zu errichten, bleiben fruchtlos.

²⁵² Zum ereignisgeschichtlichen Abriss der späten Republik und zu Folgendem s. Christ 2013, 17-66; Bleicken 2012, 61-81; Wirth 1994; Martin 1978, 54-57; Pollitt 1986, 150-159.

Der entscheidende Sieg Octavians über Antonius bei Actium im Jahre 31 v. Chr. markiert das endgültige Scheitern aller Bestrebungen, eine autonome von Rom unabhängige Herrschaft zu etablieren.

Somit erringt Rom in weniger als einem Jahrhundert eine unanfechtbare Vormachtstellung in der hellenistischen Mittelmeerwelt. Diese politische Kräfteverschiebung bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Lebenswelt Roms. Seine militärische Expansion führt konsequent zum intensiven Kontakt und zur intellektuellen Auseinandersetzung mit der hellenisch geprägten Staatenwelt. Dabei tritt Rom mit den geistigen und kulturellen Hochburgen der hellenistischen Welt selbstbewusst in Konkurrenz.²⁵³ Ein tiefgreifender Wandel im gesellschaftlichen Leben sowie der materiellen Kultur Roms ist die Folge.

IV.2 Graecia capta ferum victorem cepit

Rom befindet sich zwar seit seiner Gründung in stetem Austausch mit griechischer Kultur.²⁵⁴ Im Verlauf der späten Republik erreicht die römische Bereitschaft zur Übernahme hellenischen Kulturguts jedoch ein beispielloses Ausmaß. Die Machtausdehnung Roms in die hellenisch geprägte Mittelmeerwelt eröffnet der Siegermacht nicht zuletzt den Zugriff auf griechische Kultur. Literatur und Philosophie, Naturwissenschaften und schließlich auch die materielle Kultur werden von der Siegermacht bereitwillig aufgenommen und zu eigenen Zwecken angeeignet.²⁵⁵ Dabei werden nicht nur Bildwerke, sondern auch Mobiliar und sämtliche Wertgegenstände der Besiegten in einem bislang unbekannten Ausmaß systematisch nach Rom verschleppt.²⁵⁶ Die in Überzahl in die Stadt einströmende Kriegsbeute löst dabei einen durchgreifenden strukturellen Wandel der eigenen Kultur aus.

Den Beginn dieses kulturellen Wendepunkts markiert Livius (59 v.-17 n. Chr.) mit der Eroberung von Syrakus durch M. Claudius Marcellus im Jahr 212/11 v. Chr.²⁵⁷ Im Rahmen des Zweiten

²⁵³ Diplomatische Gesandtschaften aus griechischen Herrschaftsgebieten zeichnen in ihrer Heimat ein abwertendes Bild einer geradezu kulturlosen Stadt, welches langfristig das Ansehen Roms zu untergraben drohte. So berichtet Livius von einer Gesandtschaft, die 184/83 v. Chr. von Philipp V an den römischen Senat geschickt wurde: „Dann verspotteten die einen ihre Sitten und Einrichtungen, andere ihre Taten, wieder andere das Aussehen der Stadt selbst, die bisher weder schöne öffentliche Plätze noch schöne Privathäuser habe [...]“ (Liv. 40, 5, 7; Übersetzung nach Hillen 2007, 139). S. hierzu Hölscher 1994, 879; Martin 1978, 55 f.; Pape 1975, 69. 89-96; Jucker 1950, 50.

²⁵⁴ Zum frühen Kontakt Roms mit der materiellen Kultur der Griechen s. Kousser 2015, 374. 376 f.; Papini 2015, 96-106; Hölscher 1994, 875 f.

²⁵⁵ Zur sog. Hellenisierung Roms s. La Rocca 2019; Matijević 2018; Zanker 2016; Grüßinger 2015, 182 f.; Kousser 2015; Papini 2015; Fuchs 1999; Vogt-Spira – Rommel 1999; Cain – Dräger 1994; Geominy 1994; Hölscher 1994; Pollitt 1986, 150-163; Zanker 1979; Pollitt 1978; Zanker 1976; Zanker 1976; Pape 1975, bes. 53-100; Wünsche 1972, 62-68; Vermeule 1967; Jucker 1950 (Auswahl).

²⁵⁶ Zur Kriegsbeute Roms in der späten Republik s. Matijević 2018; Grüßinger 2015, 183; Kousser 2015, 376-379; Papini 2015, 106-111; Sauron 2013, 13-48; Ridgway 2000, 268-270; Martin 1995; Galsterer 1994, 859-863; Hölscher 1994, 875-879; Pollitt 1986, 153-159; Martin 1978, 144 f.; Pape 1975; Jucker 1950, 46-86. Schriftquellen zusammengestellt bei Sauron 2013, 18-22 und Vessberg 1941, 46-56.

²⁵⁷ Die letztendliche Eroberung von Syrakus schwankt zwischen 212 und 211 v. Chr. S. hierzu Matijević 2018, 6 Anm. 6. mit weiterführender Literatur. Zur Plünderung von Syrakus als kulturellen Wendepunkt s. Matijević 2018, 5-8; Galsterer 1994, 859; Cain – Dräger 1994, 813 f.; Hölscher 1994, 876 f.; Pollitt 1986, 153; Neudecker

„[...] schaffte Marcellus nach der Eroberung von Syrakus und, als er alles übrige in Sizilien mit so großer Gewissenhaftigkeit und Korrektheit geordnet hatte, daß (sic!) er nicht nur seinen eigenen Ruhm, sondern auch die Hoheit des römischen Volkes vermehrte, die Wertgegenstände der Stadt, Bildsäulen und Gemälde, die es in Syrakus im Überfluß (sic!) gab, nach Rom. Es waren allerdings feindliche Beutestücke und nach Kriegerrecht erworben; aber hier wurde der Anfang gemacht, für griechische Kunstwerke zu schwärmen, aber auch der Anfang der Willkür, alles Heilige und Unheilige ohne Unterschied zu plündern.“²⁵⁸

Das Ausmaß der eingebrachten Kriegsbeute muss enorm gewesen sein, falls sie die von Livius überlieferte Wirkung erzielt hat.²⁵⁹ Der Quell an kostbarem Beutegut scheint im östlichen Mittelmeerraum auch langfristig nicht zu versiegen. Allein M. Fulvius Nobilior soll nach der Kapitulation der griechischen Hafenstadt Ambrakia in Epirus 189 v. Chr. rund 785 Bildwerke aus Bronze und 230 aus Marmor, also insgesamt über 1000 Skulpturen nach Rom abtransportiert haben.²⁶⁰ L. Mummius Achaicus, Sieger über den Achaischen Bund und Eroberer von Korinth im Jahr 146 v. Chr., soll ihn an Menge sogar noch übertroffen haben.²⁶¹ So wird Rom im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. mit einer regelrechten Flut an Kriegsbeute aus den ehemals hellenischen Herrschaftsgebieten überschwemmt. Die siegreichen Feldherren geraten dabei in Verlegenheit, ihre Vorgänger an Qualität und Quantität des fremdländischen Beuteguts zu überbieten, um ihre eigenen Erfolge zu erhöhen. Die materielle Kultur der Griechen wird somit zu einem Instrument der Selbstverherrlichung römischer Triumphatoren umfunktioniert.²⁶² In ihrem neuen Aufstellungskontext wird das griechische Beutegut zunächst in Triumphzügen feierlich zur Schau gestellt und dient anschließend der Ausschmückung italischer Städte, insbesondere Roms. Infolgedessen füllen sich öffentliche Plätze und Heiligtümer mit außeritalischen Bildwerken. Damit ist die

1988, 5 f.; Pape 1975, 6 f. 91-96; Jucker 1950, 58 f. 60. 71 f.; Vessberg 1941, 96 f. Quellen zusammengestellt bei Pape 1975, 6 f. und Vessberg 1941, 26-28 Nr. 86-89.

²⁵⁸ Liv. 25, 40, 1-2 (Übersetzung nach Feix 2007, 245).

²⁵⁹ Noch Plutarch (Plut. Marc. 21) schreibt rund 300 Jahre nach den Ereignissen: „Denn bis dahin besaß (sic!) sie [Rom] weder, noch wusste sie etwas von schönen und edlen Dingen, noch legte man in ihr irgendeinen Wert auf das Kunstvolle und Liebliche [...]. Daher gewann sich Marcellus beim Volke das größere Ansehen, als er die Stadt mit Schaustücken, die griechischen Reiz, Anmut und Zauber ausströmten, verschönerte; bei den älteren Leuten dagegen fand den größeren Beifall Fabius Maximus. [...] So tadelten sie den Marcellus erstens, dass er die Stadt verhasst mache, wenn in ihr nicht nur Menschen, sondern auch Götter wie Gefangene im Triumph einhergeführt würden, sodann auch, dass er das Volk, das nur Krieg zu führen oder den Acker zu bebauen gewohnt, des Luxus und der Leichtfertigkeit unkundig [...], zum Nichtstun und Schwatzen angeleitet habe, wenn es jetzt über Künste und Künstler geistreichelte und einen guten Teil des Tages mit solchen Dingen hinbrächte.“ (Übersetzung nach Matijević 2018, 6 f.).

²⁶⁰ S. Liv. 39, 5. Zur Kriegsbeute des M. Fulvius Nobilior s. Hölscher 1994, 877; Galsterer 1994, 859; Pollitt 1986, 155. Quellen zusammengestellt bei Pape 1975, 12-14.

²⁶¹ Zur Kriegsbeute des L. Mummius Achaicus s. Sauron 2013, 15 f.; Hölscher 1994, 878; Galsterer 1994, 859 f.; Pape 1975, 16 f. Quellen zusammengestellt bei Pape 1975, 16-19.

²⁶² S. hierzu Zanker 2016, 92; Kousser 2015, 377 f.; Fuchs 1999, 2; Hölscher 1994, 877 f.; Galsterer 1994, 860. 863; Neudecker 1988, 5 f.; Pape 1975, 41-52.

massenhafte Präsenz griechischer Kultur zu einem Realfaktor im römischen Alltag geworden.

Dank der bereitwilligen Übernahme der griechischen Gegenstandskultur werden Bildwerke aus dem hellenischen Osten immer attraktiver für die römische Oberschicht. Als Prestigeobjekte erhalten sie alsbald auch Einzug in den privaten Bereich der *domus* und der ländlichen Villen Italiens.²⁶³ Das zunehmende Verlangen Roms nach hellenischen Originalwerken kann jedoch nicht länger ausschließlich über den Bezug von Kriegsbeute gestillt werden. Infolgedessen wird der römische Bedarf seit dem ausgehenden 2. Jh. v. Chr. vermehrt durch aktiven Handel mit und gezielte Aufträge an Werkstätten in den eroberten Gebieten gedeckt.²⁶⁴ Einen unmittelbaren Einblick vermittelt der umfangreich erhaltene Briefwechsel zwischen Cicero und seinem Freund T. Pomponius Atticus. Ihre Korrespondenz zwischen November 68 und Juli 65 v. Chr. überliefert Ciceros Anweisungen für die statuarische Ausstattung seiner Privatvilla im latinischen Tusculum, welche der freundschaftsbewusste Atticus entgegennimmt. Von Athen aus erwirbt jener die gewünschten Bildwerke für Cicero geliebtes Tusculanum und lässt diese nach Italien verschiffen. In einem Brief zu Beginn des Jahres 67 v. Chr. schreibt Cicero (106-43 v. Chr.) an seinen Freund:

*„L. Cincius habe ich 20.400 Sesterzen für die megarischen Statuen auszahlen lassen, wie du mir geschrieben hast. Deine pentelischen Hermen mit den Bronzeköpfen, von denen du mir geschrieben hast, erfreuen mich schon jetzt sehr. Daher schicke mit bitte diese sowie die Statuen und das übrige, was dir jenem Ort, meinen Interessen und deinem Geschmack angemessen erscheint, möglichst zahlreich und möglichst bald, und besonders, was dir für das Gymnasium und den Xystus passend scheint. Denn bei dieser Gattung werde ich so sehr vom Eifer fortgerissen, daß (sic!) ich von dir unterstützt, von anderen beinahe getadelt werden muß (sic!). Wenn kein Schiff von Lentulus da sein wird, verlade es, wohin du willst.“*²⁶⁵

Eine für den italischen Absatz bestimmte Verschiffung von Ausstattungsobjekten wird schließlich in dem Wrackfund von Mahdia auch archäologisch greifbar.²⁶⁶ Nach Ausweis der geborgenen Funde ist das Frachtschiff an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. vor der Küste Tunesiens gesunken. Die ursprüngliche Schiffsladung umfasst mitunter eine Vielzahl von marmornen Bildwerken und Architekturteilen, die überwiegend aus pentelischem Marmor gefertigt und damit attischer Herkunft sind. Hieraus

²⁶³ S. hierzu Matijević 2018, 11-13; Fuchs 1999, 3-7; Brinke 1996, 13 f.; Neudecker 1988, 8; Zanker 1974, XVIII.

²⁶⁴ Zum römischen Handel mit Bildhauerwerkstätten im griechischen Osten s. Matijević 2018; Fuchs 1999, 5 f.; Cain – Dräger 1994, 812-817; Pollitt 1986, 162 f.; Zanker 1979, 290; Neudecker 1988, 115 f.; Jucker 1950, 68.

²⁶⁵ Cic. Att. 1, 8, 2 (Übersetzung nach Neudecker 1988, 12). S. auch Anm. 297. Zum Briefverkehr des Cicero mit Atticus s. Matijević 2018, 15-29; Sauron 2013, 72-76; Cain – Dräger 1994, 814 f.; Galsterer 1994, 861 f.; Neudecker 1988, 8-18, 115; Pollitt 1986, 160 f.; Zanker 1979, 285, 299 f. Quellen zusammengestellt bei Neudecker 1988, 9-14. Zur Ausstattungspraxis der römischen Oberschicht s. Kapitel IV.2.2.

²⁶⁶ Die Schiffsladung umfasste mindestens 60 Säulen, Basen und Kapitelle aus pentelischem Marmor, groß- und kleinformatige Skulpturen und Dekorationsstücke aus Bronze und Marmor, sowie Bleibarren und Weinamphoren. Zum Schiffswrackfund von Mahdia s. die knappe Zusammenstellung bei Sauron 2013, 76-88 und den umfassenden Ausstellungskatalog Hellenkemper Salies – von Prittwitz und Gaffron 1994.

ergibt sich die antike Schiffsroute von Piräus in den Westen. Damit verbleibt in der Zeit um 100 v. Chr. Italien als kaufkräftiger Empfänger der kostbaren Fracht.²⁶⁷

Die Werkstätten des östlichen Mittelmeerraums richten sich demnach zunehmend auf den italienischen Absatzmarkt aus. Darüber hinaus folgen griechische Bildhauer und Architekten ihren Auftraggebern auch nach Italien, um in diesem reichen Betätigungsfeld eigene Werkstätten und Bauhütten zu gründen.²⁶⁸ Rom ist damit nicht länger nur Konsument, sondern etabliert sich im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. selbst zu einem Produzenten von Bildwerken, die in der Tradition griechischer Bildsprache stehen. Im italischen Raum setzt damit eine umfassende Rezeption griechischer Kultur ein, die nahezu alle Lebensbereiche durchdringt.²⁶⁹ Die Orientierung am hellenischen Osten wird dabei nicht nur im Bildrepertoire greifbar, sondern auch Architektur und Literatur Roms werden dabei gleichsam „hellenisiert“. Vor diesem Hintergrund wird schließlich auch Horazens (65-8 v. Chr.) humoristische Paradoxie verständlich:

„Das besiegte Griechenland hat den rauen Sieger erobert, indem es die Künste in Latium einführte, beim Volk der Bauern. So verschwand der schauderhafte Saturnvers und Kultiviertheit verdrängte das Abstoßende. [...] Erst spät wandte der Römer seinen scharfen Sinn den griechischen Schriften zu und erst nach den Punischen Kriegen begann er sich zu fragen, was Sophokles, Thespis und Aischylos Nützliches brächten. Er versuchte auch, manches treffend zu übersetzen, denn Erhabenheit und Leidenschaft gefielen ihm von jeher.“²⁷⁰

²⁶⁷ Für umfangreich erhaltene Statuenausstattung italischer Villen s. Anm. 296.

²⁶⁸ Zu den in Rom tätigen Bildhauern s. Kapitel IV.2.1.

²⁶⁹ Das zunehmende Eindringen griechischer Kultur in die Lebenswelt Roms führt schließlich zu einem ideologisch gefärbten Diskurs um die Wahrung der eigenen kulturellen Identität. Allen voran polemisiert M. Porticus Cato, Censor des Jahres 148 v. Chr., gegen die fremdländische Kultur, welche in den privaten Bereich und somit den Lebensstil der römischen *nobiles* unaufhaltsam vordringt. Unter Verweis auf die althergebrachten Werte Roms appelliert er an den *mos maiorum*: „[...] wir gehen schon nach Griechenland und Asien hinüber, die von allen Verlockungen zu Ausschweifungen voll sind, und greifen schon nach Schätzen der Könige –, desto mehr Angst habe ich, daß (sic!) jene Dinge mehr von uns Besitz ergreifen als wir von ihnen. Als etwas Bedrohliches, glaubt mir, sind die Kunstwerke aus Syrakus in diese Stadt gebracht worden. Denn schon allzu viele höre ich die Ausschmückung von Athen und Korinth preisen und bewundern und über die tönernen Giebelfiguren der römischen Götter lachen. Ich will lieber, daß (sic!) diese Götter uns gnädig sind, und hoffe, daß (sic!) sie es sein werden, wenn wir sie an ihren Stätten lassen.“ (Liv. 34, 4, 3-5; Übersetzung nach Hillen 2007, 325 f.) S. hierzu Matijević 2018, 8; Wallace-Hadrill 2008, 315-338; Pollitt 1986, 159 f.

²⁷⁰ Hor. epist. 2, 1, 156-160: „*Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio. sic horridus ille defluxit numerus Saturnius et grave virus munditiae pepulere; [...] serus enim Graecis admovit acumina chartis et post Punica bella quietus quaerere coepit, quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent, temptavit quoque rem si digne vertere posset, et placuit sibi, natura sublimis et acer;*“ (freie Übersetzung nach G. Herrmann in Fink 2000, 231). S. hierzu Matijević 2018, 5 f.; Hölscher 1994, 875.

IV.2.1 Zwei Werkstätten in Italien

Bereits im frühen 2. Jh. v. Chr. finden die ersten griechischen Bildhauer im Gefolge des L. Cornelius Scipio Asiaticus und M. Fulvius Nobilior ihren Weg nach Rom.²⁷¹ Auch L. Aemilius Paullus, Sieger der Schlacht von Pydna, bringt den Athener Maler und Philosophen Metrodoros nach Rom. Dieser solle nicht nur seinen Triumphzug von 167 v. Chr. ausschmücken, sondern auch die Erziehung seiner Söhne übernehmen.²⁷² Ebenfalls aus Athen stammt die Bildhauerfamilie des Timarchides und des Polykles, die über mehrere Generationen hinweg zwischen Griechenland und Rom Aufträge der römischen Oberschicht ausführt.²⁷³ Trotz der unbekannt großen Anzahl unterschiedlicher Timarchideis und Polykles, deren Verwandtschaftsverhältnis nach wie vor umstritten ist, wird das Oeuvre des Betriebs in einzelnen Werken greifbar. So hat sich auf Delos die Portraitstatue des C. Ofellius Ferus²⁷⁴ erhalten, welche die Signatur von Dionysios, dem Sohn des Timarchides, sowie von Timarchides, dem Sohn des Polykles, trägt (**Abb. 58**). Darüber hinaus geht aus der Überlieferung des Plinius (23/24-79 n. Chr.) hervor, dass ihr Bildrepertoire auch Götterbilder für die Tempelstiftungen siegreicher Feldherren umfasste:

*„Am selben Ort wird ein Vater Dionysos des Eutychides gelobt, bei der Säulenhalle der Octavia aber der in seinem Tempel stehende Apollon des Rhodiers Philiskos, ebenso eine Leto, eine Artemis, die neun Musen und ein weiterer nackter Apollo. Denjenigen, der im selben Tempel die Kithara hält, hat Timarchides geschaffen; im Tempel der Iuno innerhalb der Säulenhalle der Octavia aber schuf Dionysios die Göttin selbst, und eine andere Polykles, während die Aphrodite am selben Ort Philiskos, die übrigen Bildwerke Praxiteles verfertigt hat. Dieselben Künstler, Polykles und Dionysios, Söhne des Timarchides, schufen einen Zeus, der sich im nächsten Tempel befindet; den Pan und den Olympos am selben Platz, die miteinander ringen, schuf Heliodoros [...]"*²⁷⁵

Unter den aufgereihten Bildwerken soll Timarchides I einen Apoll Kitharodos geschaffen haben, der

²⁷¹ Zu den griechischen Bildhauern und Malern im Gefolge des L. Cornelius Scipio Asiaticus (Liv. 39, 22, 9-10) und M. Fulvius Nobilior (Liv. 39, 22, 1-2) s. Sauron 2013, 49; Cain – Dräger 1994, 814; Hölscher 1994, 880; Pape 1975, 11-14. Zu den in Rom wirkenden Bildhauern aus dem griechischen Osten s. Matijević 2018, 14 f.; Zanker 2016, 92; Stewart 2014, 290-293; Fuchs 1999, 2; Galsterer 1994, 862 f.; Hölscher 1994, 880 f.; Pollitt 1986, 162 f.; Pape 1975, 72; Jucker 1950, 82 f. Quellen hierzu zusammengestellt bei Stewart 1990, 228-231.

²⁷² S. Plin. nat. 35, 135. Zu Metrodoros in Diensten des L. Aemilius Paullus s. Hölscher 1994, 880; Galsterer 1994, 862; Pollitt 1986, 155; Pape 1975, 14. 72.

²⁷³ Zu Timarchides und seiner Bildhauerschule s. Sauron 2013, 60 ff.; Cain – Dräger 1994, 814-816. 820; Hölscher 1994, 880; Martin 1987, 57-90; Pollitt 1986, 173-175. Schriftquellen zusammengestellt bei Stewart 1990, 305 f.

²⁷⁴ Zur Portraitstatue des C. Ofellius Ferus: Dat. erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. (nach Alscher 1957), Mat. Marmor, H. 280 cm, FO. Nische 18 der sog. Agora der Italiker auf Delos, AO. Delos, AM Inv.-Nr. A 4340; s. Stewart 2014, 99-104; Vorster 2007, 276 f. 284 f. Abb. 256; Alscher 1957, 212 Anm. III, 7; <https://arachne.dainst.org/entity/1201412> (02.05.2024).

²⁷⁵ Plin. nat. 36, 34-35 (Übersetzung nach König 2007, 37).

sich mit dem statuarischen Typus des Apoll Kyrene identifizieren lässt.²⁷⁶ Die namensgebende Kopie aus Kyrene²⁷⁷ zeigt einen musischen Apoll, der sich leger auf seine Kithara zur Linken aufstützt (**Abb. 59**). Die Rechte hat er ursprünglich auf den Kopf abgelegt. Sowohl das Haltungsmotiv als auch der charakteristisch über den Kopf gelegte Arm lassen sich augenfällig mit dem Typus des Apoll Lykeios²⁷⁸ in Verbindung bringen (**Abb. 60**). Diese spätclassische Bildschöpfung wird jedoch nicht bloß kopiert und mit neuen motivischen Bildelementen versehen. Durch die Ergänzung eines Hüftmantels und dem Hinzufügen einer Kithara erfährt der Apoll Kyrene vielmehr eine Umbildung vom Wolfstöter zum musischen Kitharöden. Er nimmt demnach die Motive des spätclassischen Apolls auf und interpretiert diese grundlegend neu.

Nicht nur dessen eloquentes Verhältnis zum Vorbild erinnert an die Aphrodite d'Este. Auch der Apoll Kyrene übernimmt die statuarische Vorlage auf rein motivischer Ebene und setzt diese in den Gestaltungsmitteln des Späthellenismus um. Ein knapper Werkvergleich der beiden Apollines kann dies veranschaulichen: Sowohl dem Apoll Lykeios als auch dem Kyrene ist das frontal ausgerichtete Haltungsmotiv des Auflehns gemein. Einzig in der frontalen Ansicht der beiden Figuren lassen sich alle motivischen Details erfassen, welche für das Verständnis der Bilder entscheidend sind. Die jeweiligen Seitenansichten teilen nichts mit, was in der Vorderansicht nicht bereits vermittelt wird. Beim Apoll Kyrene jedoch verbinden sich die Seitenansichten nicht mehr schlüssig mit seiner Frontalansicht. Erscheint er hier zwar noch tiefenräumlich gestaltet und bewegt, so offenbaren seine Profilseiten die überaus flächige Anlage der Komposition (**Abb. 59 a**).

²⁷⁶ Die Zuschreibung des Apoll Kyrene als ein Werk des Timarchides I ist zwar überzeugend, lässt sich jedoch nicht mit endgültiger Sicherheit beweisen. Sie beruht sowohl auf Plinius' Überlieferung (Plin. nat. 36, 34-35 s. Anm. 275) als auch auf der Datierung des späthellenistischen Originals in die Schaffenszeit des Timarchides I in das dritte Viertel des 2. Jhs. v. Chr. Giovanni Becatti führt diese Argumentationskette jedoch noch weiter. Im Jahr 179 v. Chr. leitet M. Fulvius Nobilior umfangreiche Restaurierungsarbeiten am Apoll Medicus-Tempel auf dem Marsfeld ein. Aus diesem Anlass soll Timarchides seinen Apoll als das neue Kultbild des Apoll Medicus geschaffen haben. Die stilistische Datierung des Apoll Kyrene führt jedoch über die Zeit der Tempelrestaurierung hinaus. Auch bleibt in den Worten Plinius' eine Funktion des timarchidischen Apolls als Kultbild dezidiert ungenannt. Hier wird dieser unter einer Reihe von weiteren Götterbildern lediglich parataktisch aufgezählt. S. hierzu Schneider 1999, 168-174; Flashar 1992, 137-142; Hölscher 1987, 63; Martin 1987, 64-86; Coarelli 1975, 286 f.; Becatti 1935, 117-131.

²⁷⁷ Nach Ausweis der insgesamt sechzehn großplastischen Nachahmungen überliefert die Kopie aus Kyrene den typologischen Sachverhalt des Originals am vollständigsten. Zur namensgebenden Kopie des Apoll Kyrene: Dat. spätes 2. Jh. n. Chr. (nach Flashar 1992), Mat. Marmor, H. 228 cm, FO. Heiligtum des Apolls von Kyrene, AO. London, BM Inv.-Nr. 1380; s. Schneider 1999, 169 f. Taf. 54 a.; Flashar 1992, 126-131 Abb. 94-95. 98-99; Martin 1987, 65-80; Alscher 1957, 27; <https://arachne.dainst.org/entity/1070453> (28.04. 2024).

²⁷⁸ Die Benennung des statuarischen Typus leitet sich von dessen Verbindung mit dem schriftlich überlieferten Standbild beim Lykeion von Athen ab: „Den Ort selbst nennen wir *Gymnasium*, [...] er ist dem *Apollon Lykeios* geweiht. Du siehst ihn dort auch als Standbild, wie er sich an eine *Stele* lehnt und in der Linken einen *Bogen* hält, während die über den Kopf zurückgelegte Rechte den Gott wie nach großer Anstrengung ausruhend zeigt.“ (Lukian. im. 7, Übersetzung nach Pochmarski-Nagele 1984, 77). Sowohl die Identifizierung als auch die Datierung des Apoll Lykeios in die zweite Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. sind im archäologischen Diskurs einhellig anerkannt. Zum statuarischen Typus des Apoll Lykeios s. die Kopie in Paris: Dat. späthadrianisch bis frühantoninisch (nach Pochmarski-Nagele 1984), Mat. Marmor, H. 216 cm, FO. Izmir, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 928; s. Maderna 2004, 368 f. Abb. 331 a-c; Stemmer 1995, 236-238 Nr. B 75; Schröder 1989, 11 f. Taf. I a; Pochmarski-Nagele 1984, 79 Nr. 1 Abb. 1; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279222> (28.04.2024).

Obgleich ein später Vertreter spätklassischer Bildwerke ist der Apoll Lykeios noch den klassischen Gestaltungsprinzipien verpflichtet (**Abb. 60**): Als Reaktion auf seinen ponderierten Stand ergeben sich konsequente Achsenverschiebungen der Hüft- und Schulterlinie. Die Wechselbeziehungen seiner Körperteile vollziehen sich gleichermaßen fließend und schlüssig. Im Gegensatz dazu ist der Körperaufbau des Apoll Kyrene von den gegenläufigen Verschiebungen einer inneren Torsion geprägt (**Abb. 59**). Der Fuß seines linken Spielbeins ist leicht erhöht nach außen gedreht. Dagegen schiebt er das linke Knie zu einem sperrigen, geradezu unnatürlichen Stand nach innen. Aus diesem instabilen Stand fällt die linke Hüfte über dem entlasteten Spielbein stark ab. Weisen seine Beine demnach nach rechts, so dreht sich sein darauf aufbauender Körper in einer inneren Torsion nach links. Oberkörper und Kopf vollenden den Richtungswechsel nach links zur Kithara. Schließlich zeigt der verhältnismäßig gerade aufgerichtete Oberkörper keine natürlich folgende Senkung der rechten Schulter über dem Spielbein. Nicht mehr organisch logischer Körperaufbau, sondern abrupte und teilweise sehr radikale Achsenverschiebungen bestimmen nun die Komposition der Figur. Schließlich wird auch die Drapierung seines Mantelwurfs in überaus abstrakten Gestaltungsmitteln umgesetzt: Der Mantel führt von seiner linken Schulter in einem langen Bogen den Rücken entlang zurück auf seine Vorderseite. Hier kommt der mächtige Mantelsaum in einem gravitationslosen S-Schwung auf seinen Oberschenkeln unterhalb des Genitalbereichs zu liegen, bloß um diesen preiszugeben. Der artifiziellen Drapierung seines Hüftmantels liegt somit die Betonung seines ansonsten entblößten Körpers zugrunde. Der übertrieben formulierte Mantelfall zu beiden Seiten des angehobenen linken Beines gibt dem eigentlich entlasteten Spielbein einen stark vertikalen Akzent. Die tragende Funktion des Standbeins hingegen wird durch eine Reihe von Schüssel- und Steilfalten der Manteldrapierung optisch umspielt.

Der stilistische Werkvergleich mit dem Apoll Lykeios verdeutlicht, dass der Apoll Kyrene über die Zeitstufe der Klassik hinausweist. Das chiastische Wechselspiel von tragenden und lastenden Körperteilen, ja der organische Zusammenhang klassischer Figuren wird im Apoll Kyrene aufgelöst. Hier wird der Figurenaufbau von additiv zusammengesetzten Körperteilen in entgegengesetzte Bewegungsrichtungen abstrahiert. Hierin äußert der Apoll Kyrene eine Darstellungsweise, die ihn nicht nur mit Figuren des späten Hellenismus²⁷⁹ verbindet, sondern die vergleichbar auch an der Aphrodite d'Este vorgeführt wird.

Obwohl die Zuweisung des Apoll Kyrene an Timarchides I überzeugend ist, lässt sie sich jedoch nicht mit endgültiger Sicherheit beweisen.²⁸⁰ Demgegenüber hat sich im Stephanos-Athleten ein Bildwerk erhalten, dessen Zuschreibung zweifelsfrei gesichert ist. Diese in der Villa Albani erhaltene

²⁷⁹ Für einen weiterführenden Stilvergleich des Apoll Kyrene mit späthellenistischen Bildwerken s. Flashar 1992, 124-137.

²⁸⁰ S. hierzu Anm. 276.

Kopie²⁸¹ trägt eine Signatur auf dem Baumstamm, welche den ausführenden Bildhauer direkt benennt: „Στέφανος Πασιτέλους μαθητῆς ἐποίη“ (**Abb. 61**). Diese Signatur ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen lässt sich die Schaffenszeit des Bildhauers Stephanos, der gemäß Plinius mitunter in Diensten des C. Asinius Pollio (etwa 76 v.-5 n. Chr.) stand, um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. eingrenzen.²⁸² Dies erlaubt die außerstilistische Datierung des von ihm signierten Athleten um die Jahrhundertmitte. Zum anderen weist sich Stephanos hierin als Schüler des Pasiteles²⁸³ aus. Als Grieche der Magna Graecia erhält sein Meister nach den Bundesgenossenkriegen 89 oder 86 v. Chr. das römische Bürgerrecht.²⁸⁴ Berühmtheit erlangt Pasiteles jedoch nicht nur als Bildhauer, Koroplast und Toreut, sondern auch durch sein theoretisches Werk „nobilium operum in toto urbe“. Sein fünfbändiges Kompendium über die Meisterwerke der Bildhauerei als auch seine eigenen Bildschöpfungen sind jedoch nur durch die Schriften des Plinius überliefert.²⁸⁵ Obgleich aus der erhaltenen Signatur des Stephanos-Athleten nicht hervorgeht, ob Stephanos den statuarischen Typus selbst geschaffen oder diesen von seinem Meister kopiert hat, erlaubt das erhaltene Bildwerk doch zumindest einen Einblick in das Oeuvre der Pasiteleischen Bildhauerschule.

Der Stephanos-Athlet stellt einen nackten Jüngling dar, der in auffallend sperrigem Stand auf seinem linken Bein ruht (**Abb. 61**). Sein rechtes Spielbein ist leicht zur Seite gesetzt und tritt trotz seiner entlastenden Funktion mit voller Sohle auf. Die sachte Ponderation bewirkt dabei eine übersteigerte Hüftneigung über dem Spielbein, aus der sich sein Oberkörper steif aufrichtet. Insbesondere in der Rückansicht wird die horizontale Lage seiner Schulterlinie deutlich (**Abb. 61 b**). Der Stephanos-Athlet bedient sich damit eines Haltungsmotivs, das für männliche Figuren des Strengen Stils charakteristisch ist. Dieses ist etwa im statuarischen Typus des Omphalos-Apoll²⁸⁶ überliefert (**Abb. 62**). Während dieser sein linkes Spielbein entschieden nach außen setzt, drückt der Stephanos-Athlet das Knie seines rechten Spielbeins dagegen nach innen. Die Engstellung der Knie erzeugt zusammen mit der

²⁸¹ Vom statuarischen Typus des Stephanos-Athleten existieren knapp 20 großformatige Nachahmungen. Zum Stephanos-Athleten aus der Villa Albani: Dat. Mitte des 1. Jhs. v. Chr. (nach Zanker 1974), Mat. Marmor, H. 144 cm, FO. 1769 am Stadtrand Roms, AO. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 906; s. Flashar 2007, 348. 350-354 Abb. 348 a-d; Bol 1989, 89-93 Nr. 20, Taf. 29-33; Fuchs 1999, 81; Zanker 1974, 49-54 Nr. 1 Taf. 42,1; 43,1; <https://arachne.dainst.org/entity/1086965> (01.05.2024).

²⁸² Für den Venustempel am Caesarforum fertigte Stephanos im Auftrag des C. Asinius Pollio Kopien einer Nymphengruppe der sog. Appiaden an (Plin. nat. 36, 38). Daraus lässt sich eine Schaffenszeit des Stephanos für kurz nach 50 v. Chr. ableiten. Zu Stephanos s. Flashar 2007, 350; Fuchs 1999, 58. 81-83; Pollitt 1986, 163. 174; Zanker 1974, 51; Vessberg 1941, 58 Nr. 224; 65.

²⁸³ Pasiteles wird von Plinius als ein Zeitgenosse des Pompeius (106-48 v. Chr.) und des Varro (117-28 v. Chr.) beschrieben (Plin. nat. 33, 156). Zu Pasiteles s. Flashar 2007, 348-350; Fuchs 1999, 6. 59-64. 74 f. 79 f.; Hölscher 1987, 64 f.; Pollitt 1986, 163. 174; Zanker 1974, 51. 53 f.; Vessberg 1941, 65 f. Quellen zu Pasiteles zusammengestellt bei Stewart 1990, 306 f. und Vessberg 1941, 65 Nr. 251-253.

²⁸⁴ S. Plin. nat. 36, 40.

²⁸⁵ Zum theoretischen Werk des Pasiteles (Plin. nat. 36, 39) s. Fuchs 1999, 79 f.; Jucker 1950, 83 f.

²⁸⁶ Zur kaiserzeitlichen Kopie des Omphalos-Apoll, dessen Bildschöpfung in die Jahre um 470/460 datiert wird: Dat. 2. Jh. n. Chr. (nach Zanker 1974), Mat. Marmor, H. 176 cm, FO. Theater des Dionysos-Eleuthereus-Heiligtum in Athen, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 45; s. Bol 2004a, 5 f. 17. 125 Abb. 6 a-e; Kaltsas 2002, 90 Nr. 144; Zanker 1974, 91 Nr. 5 Taf. 74,4; <https://arachne.dainst.org/entity/1061233> (01.05.2024).

Überlängung seiner Beine eine manierierte Haltung, welche den Figuren des Strengen Stils fremd ist. Auch die Proportionen des Stephanos-Athleten mit überlangen Beinen und verkürztem Oberkörper weichen von der Darstellungsweise frühklassischer Figuren ab. Der schlanke Wuchs erinnert an Bildwerke der Spätclassik und findet sich erst im späten Hellenismus wieder. Doch bestätigt der im Verhältnis zum Körpermaß zudem verkleinerte Kopf, dass die Proportionierung des Stephanos-Athleten aus spätclassischen Bildwerken, etwa dem Apoxyomenos des Lysipp,²⁸⁷ übernommen ist (**Abb. 63**). Das Frisurenmotiv aus den an der Kalotte flach anliegenden Strähnen, welche unterhalb der Binde in kontrastierendem Volumen hervorquellen, ist wiederum dem Strengen Stil entnommen (**Abb. 62**). Die Ausführung der lebhaft aufspringenden, übereinander eingedrehten Lockenbündel unterhalb der Binde ist hingegen von späthellenistischer Machart. Auch die Modellierung des vollen und weichen Inkarnats weist die signierte Kopie des Stephanos-Athleten schließlich als ein Werk des späten Hellenismus aus.²⁸⁸

Der Jüngling des Stephanos thematisiert somit Bildmotive des Strengen Stils, jedoch in einer völlig unklassischen Manier. Die Schemata der frühen Klassik werden dabei auf eklektische Weise mit den Gestaltungsmitteln der späten Klassik und des Späthellenismus bereichert. Das Bildwerk greift auf charakteristische Formen der vorausgehenden Epochen zurück, ohne dass sich eindeutige Vorbilder darunter identifizieren lassen. Dieses Rezeptionsverfahren findet sich bereits im Gewandmotiv der Aphrodite d'Este wieder, welches sich nicht auf ein konkretes Werk, sondern auf eine für die gesamte Epoche des Reichen Stils beliebte Gewanddarstellung bezieht.

Sowohl der Apoll Kyrene (**Abb. 59**) als auch der Stephanos-Athlet (**Abb. 61**) veranschaulichen einen mit der Aphrodite d'Este (**Abb. 35**) vergleichbaren Umgang mit ihren Bildvorlagen, seien es konkrete Werke der Rundplastik oder beliebte Motive vergangener Epochen. Die Vorbilder werden dabei nicht bloß kopiert, sondern durch das Hinzufügen von jüngeren Bildelementen neu interpretiert. Sie vermitteln damit ein durchdachtes Zurückgreifen auf den bereits herausgebildeten Formenreichtum, der in den Gestaltungsmitteln des späten Hellenismus übertragen wird. Die griechischen Bildhauer bringen somit das in ihrer Heimat erlernte Handwerk, ihre Formvorstellungen und Sehweisen mit nach Italien, wo sie eigene Werkstätten gründen. Hier bilden diese einen weiteren Ausgangspunkt für die Verbreitung der ihnen geläufigen Bildwerke und Stilformen, die zu dieser Zeit zunehmend von einer klassizistischen Tendenz geprägt sind. Somit wird das im hellenischen Raum entwickelte Bildrepertoire sowie die Bildsprache auch in Italien als visuelle Leitform wirksam.²⁸⁹

²⁸⁷ Zum statuarischen Typus des Apoxyomenos des Lysipp, dessen Bildschöpfung in die Jahre zwischen 330 und 320 v. Chr. datiert wird, s. die claudische Kopie im Vatikan: Mat. Marmor, H. 205 cm, FO. 1849 in Trastevere, AO: Rom, Musei Vaticani Inv.-Nr. 1185; s. Maderna 2004, 286-289. 351-353 Abb. 319 a-i; Kunze 2002, 136; Stemmer 1995, 436 f. Nr. D 26; Alscher 1957, 76; <https://arachne.dainst.org/entity/1079248> (01.05.2024).

²⁸⁸ Für weiterführende Stilvergleiche des Stephanos-Athleten s. die in Anm. 281 zitierte Literatur.

²⁸⁹ So bereits Fuchs 1999, 2-7. 54-58. 92-96; Cain – Dräger 1994, 817; Hölscher 1987, 12 f. 14-19. 61-65; Zanker

IV.2.2 Zum Begriffspaar ‚griechisch‘ und ‚römisch‘

Im Zuge der römischen Expansion im gesamten Mittelmeerraum bilden sich seit dem 2. Jh. v. Chr. überregionale Darstellungsmodi und Sehweisen heraus, die ihren Ursprung im griechischen Osten finden. Dennoch wird im archäologischen Diskurs das gegensätzliche Begriffspaar „griechisch“ und „römisch“ bisweilen hartnäckig auf antike Bildwerke übertragen.²⁹⁰ Die Unmöglichkeit dieser Trennung wird bereits an der Gegenüberstellung der Aphrodite d’Este mit dem Apoll Kyrene und dem Stephanos-Athleten verdeutlicht. Diese Bilder lassen sich mithilfe ihrer stilistischen Gestaltungsmittel zwar auf chronologischer Ebene von früheren oder späteren Werken absetzen. Doch eine rein formale Abgrenzung in „griechische“ oder „römische“ Produkte ist unmöglich. Auch in einem zeitlichen Sinn ist die Unterscheidung in späthellenistische oder spätrepublikanische Plastik wenig sinnvoll, nachdem die definierten Laufzeiten beider Epochen einander größtenteils überlagern und gleichermaßen mit der Schlacht von Actium im Jahr 31 v. Chr. enden.²⁹¹ Ebenso führt eine regionale Trennung nicht weiter. Auch der im griechischen Osten schaffende Bildhauer gerät im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. unter die Machtsphäre Roms. Zudem lässt sich seit dieser Zeit außerdem eine verstärkte Reisetätigkeit von Bildhauern und Architekten nachweisen, sodass eine klare Abgrenzung mithilfe des Produktionsortes zunehmend verschwimmt.²⁹² Eine Unterscheidung anhand der jeweiligen Auftragsgeber ist ebenso wenig zielführend. Selbst an Portraitstatuen mit eindeutig benennbaren Patronen lassen sich keine Unterschiede in den Bildnissen von römischen oder griechischen Klienten feststellen.²⁹³ Schließlich bietet auch die Nationalität der ausführenden Bildhauer keinen geeigneten Anhaltspunkt, nachdem diese bis in die späte Kaiserzeit nahezu ausnahmslos griechischer Abstammung sind. Es besteht folglich weder Anlass noch würde es dem Bildmaterial gerecht, diese Bilder mit den trennenden Termini „römisch“ oder „griechisch“ zu klassifizieren.

Ein markanter Unterschied macht sich demnach nicht an den Bildwerken selbst, dafür aber in ihrem Aufstellungskontext bemerkbar.²⁹⁴ In griechischer Tradition werden rundplastische Bilder als Votiv- oder Kultstatuen, öffentliche Ehren- oder Grabstatuen jeweils einzeln in Auftrag gegeben und dediziert. Diese originalen Bildwerke wurden im Zuge der Machtausdehnung Roms aus den ehemals

191979, 305. Hans-Ulrich Cain und Olaf Dräger formulieren die Übernahme griechischer Formen und Formvorstellungen recht drastisch: „In der Beurteilung griechischer Kunst blieb den Römern zunächst nichts anderes übrig, als sich die gängigen Kriterien anzueignen und sich so dem herrschenden Geschmack unterzuordnen, dem sie selbst offenbar nichts entgegenzusetzen hatten.“ (Cain – Dräger 1994, 817).

²⁹⁰ S. etwa den Titel von Ramazan Özgans Untersuchung „Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis“ (s. Özgan 1995). Zum Begriffspaar der „griechischen“ und „römischen“ Bildwerke s. Kreikenbom 2010, 1; Kunze 2008, bes. 106; Vorster 2007, 274-276; Vorster 1998, 15; Fittschen 1976, 542 mit Anm. 22; Hölscher 1987, 12-14.

²⁹¹ Zur Epocheneinteilung der letzten beiden vorchristlichen Jahrhunderte s. Anm. 6.

²⁹² Zur Reisetätigkeit von Bildhauern im 2. und 1. Jh. v. Chr. s. die in Anm. 271 angeführte Literatur.

²⁹³ S. hierzu Vorster 2007, 279 f.

²⁹⁴ S. hierzu und zu Folgendem die überzeugende Ausführung von Kunze 2008, 84-108. Vgl. auch Zanker 2016; Kousser 2015, 387; Kousser 2007, 149-151; Vorster 2007, 295 f.; Hölscher 1987, 12 f.

hellenischen Herrschaftsgebieten systematisch nach Italien verschleppt. Hier erhalten die kostbaren Beutestücke nun den Status von Prestigeobjekten, die in einem konkurrierenden System der römischen Oberschicht sowohl im öffentlichen sowie alsbald auch im privaten Bereich zur Schau gestellt werden. Die traditionelle Funktion der genuin griechischen Plastik verliert damit ihre Gültigkeit. Der stetig wachsende Skulpturenbedarf der Römer kann auch bald nicht mehr durch den Import von originaler Kriegsbeute gedeckt werden. Aus diesem Grund erteilt die römische Oberschicht vermehrt Aufträge an Werkstätten in den eroberten Gebieten, welche sich zunehmend auf den Export in den Westen orientieren. Schließlich verlagert sich deren Produktion zunehmend nach Italien, wo die reiche Nachfrage nach diesen, in griechischer Tradition stehenden, Bildwerke nicht versiegen mag. Diesen Auftragswerken liegt nunmehr eine neue Funktion zugrunde: In ihrem römischen Aufstellungskontext erfüllen sie den bestimmten Zweck, die jeweiligen Gebäudebereiche der italischen *domus* und Villen bildlich zu akzentuieren.²⁹⁵ Dies lässt sich nicht nur der erhaltenen Statuenausstattung italischer Villen,²⁹⁶ sondern auch Ciceros Ansprüchen an die Ausstattung seines Tusculanums entnehmen. Zu Beginn des Jahres 66 v. Chr. schreibt er an seinen Freund Atticus in Athen:

*„Was du mir von der ‚Hermathena‘ schreibst, ist mir sehr angenehm. Sie ist ein Schmuck besonders für meine Academia, weil sowohl Hermes ein gemeinsames Kennzeichen aller Gymnasien als auch Minerva ein spezielles dieses Gymnasiums ist. Deshalb schmücke bitte, wie du schreibst, mit noch möglichst vielen anderen Dingen diesen Ort. Die Statuen, die du mir schon geschickt hast, habe ich noch nicht gesehen. Sie sind im Formianum, wohin ich jetzt aufzubrechen gedachte. Ich werde alles ins Tusculanum bringen.“*²⁹⁷

Hermes und Athena fügen sich demnach besonders repräsentativ in das Gymnasium ein, während Bildwerke des dionysischen Reigens das unbeschwerte *otium* im Peristylgarten besonders passend untermalen. Dies wird beispielhaft an der unterlebensgroßen Gruppe aus Satyr und Nymphe²⁹⁸ anschaulich, die ihr erotisches Ringen im Garten ausleben und dabei heitere Lebensgenüsse hervorrufen (**Abb. 57**).²⁹⁹ Die Statuenausstattung wird demnach unter thematischen Gesichtspunkten sorgfältig

²⁹⁵ Zur Ausstattungspraxis in römischen Villen s. Zanker 2016; Kousser 2015, 380-383; Kunze 2008, 84-108; Fuchs 1999, 3-7; Vorster 1998, bes. 58 f.; Stemmer 1995, 399-454; Hölscher 1994, 881-884; Neudecker 1988, 5 f. 115-126; Hölscher 1987, 12 f. 42-45; Zanker 1979, 284-290. 299 f.

²⁹⁶ S. etwa die in großem Umfang erhaltene Statuenausstattung der Villa dei Papyri bei Herculaneum: Aus dem Zeitraum zwischen dem frühen 1. Jh. v. Chr. bis zum Vesuvausbruch haben sich hier mehr als 75 Bildwerke aus Marmor und Bronze erhalten. S. hierzu Zanker 2016, 93; Neudecker 1988, 105-114. 147-157 Nr. 14; Hölscher 1987, 42-45; Zanker 1979, 284-287. Aus der latinischen Villa von Fianello Sabino sind 37 Marmorfiguren, teilweise in stark fragmentiertem Zustand, überliefert. Nachdem der Grabungsbefund keine genaueren Datierungsmöglichkeiten liefert, wird die Statuenausstattung dieser Villa aus stilistischen Gründen in das späte 2. bis frühe 1. Jh. v. Chr. datiert. S. hierzu Vorster 1998.

²⁹⁷ Cic. Att. 1, 4, 3 (Übersetzung nach Neudecker 1988, 13). S. auch Cic. Att. 1, 8, 2 (Anm. 265) sowie Cic. Att. 1, 5, 7 und 1, 9, 2. Zum Briefverkehr zwischen Cicero und Atticus s. Anm. 265.

²⁹⁸ Zur Satyr-Nymphe-Gruppe im Typus Townley-Kapitol s. Anm. 248.

²⁹⁹ Ein thematisch und formal vergleichbares Bildwerk hat sich in der unterlebensgroßen Satyr-Hermaphrodit-

ausgewählt, um eine unmittelbare Beziehung zum jeweiligen Aufstellungsort im Villenbereich herzustellen. Während also Bildwerke etwa von Göttern und Naturgeistern im griechischen Raum ursprünglich als individuelle Votivstatuen geschaffen werden, sind diese im römischen Kontext nun anonymisiert und inhaltlich auf das sichtbar dargestellte Thema reduziert. Zeitgleich ändert sich dagegen im östlichen Mittelmeerraum die traditionell griechische Funktion von Bildwerken nicht. Auch im privaten Raum dienen idealplastische Bilder hier weiterhin der kultischen Verehrung. Im delischen Haus des Poseidoniasten ist eine köstliche Figurengruppe überliefert, die als sog. Pantoffelgruppe³⁰⁰ Eingang in den archäologischen Diskurs gefunden hat. Aphrodite wird hierin vom lüsternen Pan bedrängt dargestellt, während sie seine gierigen Avancen mit der Sandale in der Rechten abzuwehren versucht (**Abb. 66**). Die Weihinschrift an ihrer Basis weist sie zweifelsfrei als ein Votiv an die heimischen Götter aus.

Demnach unterscheidet sich insbesondere die private Verwendung von idealplastischen Bildwerken in Italien von der statuarischen Funktion des östlichen Mittelmeerraums. Überregional lässt sich im späten Hellenismus jedoch eine generelle Zunahme von privater Ausstattungsskulptur nachweisen. In diesem Zeitraum überwiegt das etwa halb- bis dreiviertelgroße Format in der Idealplastik, während großformatige Statuen im privaten Bereich nur selten nachzuweisen sind.³⁰¹ Obwohl für die Aphrodite d'Este kein gesicherter Fundkontext überliefert ist, lässt sich demnach aus ihrem ebenfalls leicht unterlebensgroßen Format schließlich eine Aufstellung im privaten Bereich ableiten.

IV.3 Klassizistische Bilder des späten Hellenismus

Mit der römischen Machtausweitung im gesamten Mittelmeerraum etabliert sich Rom im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. nicht nur zum politischen, sondern auch zu einem der kulturellen Zentren der Mittelmeerwelt. Dabei stoßen die Römer im eroberten Osten auf eine Bilderwelt, die von einer Fülle von Darstellungsmöglichkeiten geprägt ist. In diesem Zeitraum wird das Themenspektrum der Großplastik um dionysisch-erotische Gruppen und dramatische Kampfgruppen erweitert.³⁰² Diese neu eingeführten Bildthemen werden dabei mit Gestaltungsmitteln realisiert, welche in enger Tradition mit der hochhellenistischen Bildsprache stehen. Somit werden zum einen die kraftvollen und bisweilen pathetischen Formen des Hochhellenismus weiterentwickelt. Zum anderen tritt seit dem 2. Jh. v. Chr. ein

Gruppe im Typus Dresdner Symplegma erhalten, die im Gartentrakt der Villa der Poppaea in Oplontis zu Tage kam. Zu dieser kaiserzeitlichen Kopie der Satyr-Hermaphrodit-Gruppe aus Oplontis: Dat. 1. Jh. n. Chr., Mat. Marmor, H. 100 cm, FO. 1977 Villa A in Oplontis, AO. Oplontis, Grabungsmagazin Inv.-Nr. OP 2800; s. Zanker 2016, 94 Abb. 122. 281 f. Nr. 226; di Pasquale – Paolucci 2007, 268 Nr. 3.B.14; <https://arachne.dainst.org/entity/1105463> (29.05.2024).

³⁰⁰ Zur sog. Pantoffelgruppe s. Kapitel IV.3 mit Anm. 323.

³⁰¹ Zum unterlebensgroßen Format von späthellenistischer Ausstattungsskulptur s. Kunze 2008, 100; Flashar 2007, 336; Kunze 2003, 32 mit Anm. 58; Vorster 1998, 53-55.

³⁰² Zu den in der späthellenistischen Großplastik neu eingeführten Bildthemen s. Anm. 247. S. etwa die Satyr-Nymphe-Gruppe im Typus Townley-Kapitol (Anm. 248) sowie die im Folgenden besprochenen Bildwerke der sog. Pantoffelgruppe (Anm. 323) und des trunkenen Silens aus der Villa von Fianello Sabino (Anm. 326).

Rückbezug auf formale Lösungen der Klassik zunehmend in den Vordergrund.³⁰³ Die formalen Leistungen der Vergangenheit stehen nun nebeneinander zur Verfügung.³⁰⁴ Hierdurch entsteht im späten Hellenismus ein facettenreiches Spektrum von Darstellungsmöglichkeiten.

Das verstärkte Aufgreifen von und das Auseinandersetzen mit Formen der Klassik finden ihren Ursprung demnach im griechischen Osten.³⁰⁵ Der klassizistische Blick zurück scheint in den hellenischen Zentren nahezu zeitgleich in der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. einzusetzen. Mit dem Vordringen der Übermacht Roms geraten die Hochburgen der hellenistischen Welt in eine Defensivposition. Nach dem Verlust ihrer politischen Bedeutung besinnen sie sich vermehrt auf die geistigen und kulturellen Leistungen der eigenen Vergangenheit. Zumindest soll ihre griechische Identität bewahrt werden. Neben Athen, Rhodos und Delos gehört allen voran Pergamon zu den ersten hellenistischen Zentren, in denen klassizistische Bildwerke nachzuweisen sind.³⁰⁶ So hat sich auf einer Terrasse des Athena-Heiligtums in Pergamon eine verkleinerte Kopie der bereits bekannten Leda des Timotheos³⁰⁷ erhalten, welche in die Zeit um 160 v. Chr. datiert wird (**Abb. 51**). Eine weitere Kopie aus der Mitte des 2. Jhs. v. Chr.

³⁰³ Bereits seit dem späten 5. Jh. v. Chr. lassen sich formale Rückgriffe auf mustergültige Bilder der Hochklassik nachweisen. Nach Andreas Rumpf handelt es sich dabei jedoch weniger um „*ein Zurückgreifen auf Vergangenes als vielmehr ein Fortwirken* [...]“ hochklassischer Lösungen (Rumpf 1956, 83). Im späten Hellenismus manifestieren sich formale Klassizismen auch nicht mehr in Einzelwerken, sondern werden zur bestimmenden Tendenz im Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten. Zu Klassizismen in der Klassik s. Niemeier 2011, 327; Borbein 2002a; Geominy 1994, 932; Niemeier 1985, 15-17; Borbein 1973.

³⁰⁴ Neben dem breiten Strom an klassizistischen Bildern zeigt sich im späten Hellenismus in weitaus geringerem Maß ein Wiederaufgreifen von archaischen Bildformen. Zu archaischen Bildwerken des späten Hellenismus aus Rom s. Fuchs 1999, 23-58; Zanker 1988, 626-628; Hölscher 1987, 61 f.; Pollitt 1986, 175-184 (aus Rom) und Vorster 2011; von Prittwitz und Gaffron 2007, 256 f. (zur sog. Tänzerin aus Pergamon); Ridgway 2002, 142-153.

³⁰⁵ Zum späthellenistischen Klassizismus s. Meyer 2019, 419 f.; Zimmer 2014; Niemeier 2011; Flashar 2007; von Prittwitz und Gaffron 2007, bes. 252-257; Ridgway 2002, 154-215; Fuchs 1999; Geominy 1994, bes. 931-936; Hölscher 1994, 880 f. 884; Cain – Dräger 1994; Pollitt 1986, 161. 164-175; Niemeier 1985; Stewart 1979, 34-64; Zanker 1974, XV-XX. 1-94; Preißhofen – Zanker 1970/71.

³⁰⁶ In Pergamon sind die bislang frühesten Vorläufer für klassizistische Bildwerke nachgewiesen. Aus der Nordhalle des Athena-Heiligtums, die wohl unter Eumenes II in den 70ern des 2. Jhs. v. Chr. errichtet wurde, stammen drei hochhellenistische Bildwerke in eindeutig klassizistischer Ausprägung. Die pergamenische Athena Parthenos: Dat. um 170 v. Chr. (nach Niemeier 2011), Mat. Marmor, H. 310,5 cm (ohne Sockel), AO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 24; s. Kunze 2011, 317 f.; Niemeier 2011, 327. 559 f. Nr. 8,2 Abb. 5; von Prittwitz und Gaffron 2007, 252-254 Abb. 219 a-c; Pollitt 1986, 167; Niemeier 1985, 24-27. 62-64. 114-129 Abb. 1-2. 20; <https://arachne.dainst.org/entity/1062496> (24.04.2024). Die Athena mit der Kreuzbandägis: Dat. 180-170 v. Chr. (nach Niemeier 2011), Mat. Marmor, H. 187 cm, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 22; s. Kunze 2011, 318; Niemeier 2011, 327. 329. 530 Nr. 6,8 Abb. 5; von Prittwitz und Gaffron 2007, 253-256 Abb. 220 a-c; Niemeier 1985, 24-27. 62 f. 129-136 Abb. 3. 21. 23; <https://arachne.dainst.org/entity/1092821> (24.04.2024). Die Statue einer Hera oder Aphrodite, auch sog. Hera aus Pergamon genannt: Dat. 180-170 v. Chr. (nach Niemeier 2011), Mat. Marmor, H. 176 cm, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 23, s. Kunze 2011, 318; Niemeier 2011, 327. 329. 506 Nr. 5.20; von Prittwitz und Gaffron 2007, 253-256 Abb. 221 a-c; Niemeier 1985, 111-114. 154-162 Abb. 22. 24; <https://arachne.dainst.org/entity/1120901> (24.05.2024). Zu klassizistischen Bildwerken aus dem hochhellenistischen Pergamon s. Kunze 2011, 317-319; Niemeier 2011; Geominy 1994, 932-934; Niemeier 1985, bes. 54-88. 157-163.

³⁰⁷ Zur pergamenischen Kopie der Leda des Timotheos: Dat. um 160 v. Chr. (nach Rieche 1978), Mat. Marmor, H. 64 cm, FO. 1882 auf der Terrasse des Athena-Heiligtums in Pergamon, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 40; s. Niemeier 2011, 329. 536 f. Nr. 8.12; Rieche 1978, 25. 30 f. Nr. 8 Taf. 10. 30 a. 31 a. 33 a; Niemeier 1985, 124 f.; Fuchs 1954, 215 Anm. 50; <https://arachne.dainst.org/entity/1062443> (17.04.2024).

ist im Diadumenos aus Delos³⁰⁸ überliefert, welche das klassische Vorbild zudem in maßstabsgleicher Größe wiedergibt (**Abb. 64**). Beide Bildwerke zählen mitunter zu den ältesten bekannten Kopien.³⁰⁹ Mit dem Kopierverfahren wird demnach zunächst im griechischen Osten eine Möglichkeit gefunden, ein namhaftes Original in gewünschter Reproduktion überall verfügbar zu machen. Weil der römische Bedarf an diesen Bildwerken im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. immer weniger durch importierte Kriegsbeute oder migrierte Bildhauer gedeckt werden kann, steigt die Nachfrage nach solchen Reproduktionen beständig an.³¹⁰ Dies kann etwa durch eine weitere späthellenistische Kopie des Diadumenos³¹¹ nachgewiesen werden, welche in der lateinischen Stadt Terracina aufgefunden wurde (**Abb. 65**).³¹²

Sowohl reproduzierende Kopien als auch Umbildungen von klassischen Werken bezeugen gleichermaßen die retrospektive Grundtendenz dieser Zeit. So etwa die bekannte Aphrodite von Melos³¹³ (**Abb. 53**), welche das spätklassische Original der Aphrodite von Capua³¹⁴ zum Vorbild nimmt (**Abb. 54**). Korinthische Münzbilder vervollständigen das Haltungsmotiv der klassischen Aphrodite, in welchem sie den entblößten Oberkörper zur Linken wendet, um mit beiden Händen einen ovalen

³⁰⁸ Zur späthellenistischen Kopie des Diadumenos aus Delos: Mat. Marmor, H. 186 cm, FO. Haus des Diadumenos auf Delos, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 1826; s. Bol 2004b, 131 f. Abb. 85 a-d; Kaltsas 2002, 111 Nr. 201; Stemmer 1995, 397 Nr. C 38; Kreikenbom 1990, 188 Nr. V 1; Niemeier 1985, 106 f.; Zanker 1974, 11-13; Lauter 1966, 50 f. Nr. 1; <https://arachne.dainst.org/entity/1061283> (14.12.2023).

³⁰⁹ Noch früher werden zwei Kopfkopien datiert, die beide aus dem Bereich der Attalosstoa von der Athener Agora stammen. Sowohl die verkleinerte Kopie der Athena Giustiniani als auch ein maßgleicher Kopf des skopasischen Meleager wird gleichermaßen in die Zeit um 160 v. Chr. datiert. Beide Köpfe weisen nach Niemeier eine dergestalt übereinstimmende Ausführung auf, dass sie vermutlich demselben Kopisten zugeschrieben werden dürfen. Zur Kopie der Athena Giustiniani: Mat. Marmor, H. 40 cm, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 3004; s. Niemeier 2011, 327. 329 Abb. 3-4; Kaltsas 2002, 126 Nr. 238; Niemeier 1985, 94-97 Abb. 5. 7; <https://arachne.dainst.org/entity/1170278> (10.04.2024). Zur Kopie des Meleager des Skopas: Dat. 160 v. Chr. (nach Niemeier 2011), Mat. Marmor, H. 28 cm; AO. Athen, Agora-Museum Inv.-Nr. S 2035; s. Niemeier 2011, 327; Niemeier 1985, 98 f. Abb. 6-8; <https://agora.ascsa.net/id/agora/object/s%202035> (10.04.2024).

³¹⁰ Zum Aufkommen des Kopierverfahrens s. Niemeier 2011, 327-330; von Prittwitz und Gaffron 2007, 254-257; Fuchs 1999, 57 f. 73-75. 92-96; Pollitt 1986, 161 f.; Niemeier 1985, 94-110; Lauter 1966, 63. 70. 120 f.

³¹¹ Zur späthellenistischen Kopie des Diadumenos aus Terracina: Mat. Marmor, H. 30 cm, FO. Terracina (Latium), AO. Rom, Museo Barracco Inv.-Nr. 107; s. Kreikenbom 1990, 198 Nr. V 39 Taf. 312-313; Zanker 1974, 12 f. Taf. 12,4; 13,1; 14,1.2; Lauter 1966, 50. 52 f. Nr. 2; <https://arachne.dainst.org/entity/1075458> (29.04.2024).

³¹² Für weitere frühe Kopien aus Italien s. etwa die späthellenistische Kopie des Doryphoros aus den Caracallathermen: Mat. Marmor, H. 35 cm, FO. 1878 im Abzugskanal der Caracallathermen in Rom, AO. Rom, Museo Barracco Inv.-Nr. 108; s. Kreikenbom 1990, 88 f. 176 Nr. III 50 Taf. 186-187; Zanker 1974, 10 Nr. 7 Taf. 7,2; Lauter 1966, 50 Nr. 3. 53 f.; <https://arachne.dainst.org/entity/1075462> (29.04.2024). Die ebenfalls in den Caracallathermen gefundenen Kopienfragmente der Amazone Sciarra: Dat. späthellenistisch (nach Bol 1998), Mat. Marmor, H. Oberkörper 54 cm, H. Oberschenkelfragment 62 cm, AO. Rom, Museo Barracco Inv.-Nr. 102 und 103; s. Bol 1998, 39 f. 166-168. 177 f. Nr. I. 6 Taf. 10-11; Landwehr 1985, 71 f. mit Anm. 334; <https://arachne.dainst.org/entity/18224> (29.04.2024).

³¹³ Zur Aphrodite von Melos s. Anm. 241.

³¹⁴ Die originale Bildschöpfung der Aphrodite von Capua wird in das letzte Drittel des 4. Jhs. v. Chr. datiert. Zum statuarischen Typus der Aphrodite von Capua s. die kaiserzeitliche Kopie aus Neapel: Dat. erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., Mat. Marmor, H. 210 cm, FO. Amphitheater von Capua, AO. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 6017, s. Stemmer 2001, 95 f. Nr. E 20; Knell 1993, 117-120 Nr. A Taf. 43-52 Abb. 1-2. 4. 12; Delivorrias 1984, 71 f. Nr. 627; Alscher 1957, 83. 125; Alscher 1956, 194 f. Anm. 129; <https://arachne.dainst.org/entity/1073167> (20.04.2024).

Spiegel zu fassen.³¹⁵ Darin betrachtet sie ihre reizvolle Gestalt. Dagegen bleibt die Armhaltung der melischen Aphrodite zwar hypothetisch, doch ist das Motiv des sich Spiegeln für sie auszuschließen. Die in späthellenistischer Manier auf die Frontalansicht berechnete Figur würde ihren verlockend enthüllten Oberkörper durch einen Ovalspeigel in den Händen bloß verdecken.³¹⁶ Vor diesem Hintergrund ist der Armgestus der melischen Aphrodite gegenüber ihrem Vorbild zu einem neuen, bislang nicht mit Sicherheit rekonstruierbaren Handlungsmotiv abgeändert. Die großräumige Verbreitung von klassizistischen Umbildungen wird sodann in der sog. Charis³¹⁷ beispielhaft verdeutlicht (**Abb. 43**). Auf dem Palatin von Rom zu Tage getreten, weist sie sich als verkleinerte und spiegelverkehrte Wiedergabe der Aphrodite Louvre-Neapel³¹⁸ aus (**Abb. 41-42**).

Dem charakteristischen Lüpfmotiv der Aphrodite Louvre-Neapel bedient sich eine weitere unterlebensgroße Aphrodite aus der Athener Agora (**Abb. 45**).³¹⁹ Mit der Rechten zieht sie den Zipfel ihres Mantels empor, der in einem flachen S-Schwung vor ihre Scham geführt ist. Hier fällt die Mantelbahn parallel zum linken Spielbein ab, das sie leicht erhöht zur Seite setzt. Dabei lehnt sie mit ihrem linken Ellenbogen auf einer hohen Pfeilstütze auf. Diese stemmt nicht nur einen Großteil ihres Körpergewichts, sondern auch den kleinen Eros an ihrem Oberarm. Sowohl das Standmotiv sowie die hohe Pfeilerstütze erinnert an die Aphrodite mit der Schildkröte³²⁰, die einhellig in das späte 5. Jh. v. Chr. datiert wird (**Abb. 39**). Ihr Chiton aus feinen, krepartigen Stoff hingegen ist wiederum für Untergewänder hellenistischer Frauenstatuen charakteristisch.³²¹ In der Athener Aphrodite werden demnach das Haltungsmotiv sowie der Armgestus des Mantellüpfens von klassischen Vorbildern vereint und mit der rezenten Mode hellenistischer Untergewänder bereichert. Gleichsam der Aphrodite d'Este werden die Originalwerke der Klassik in Einzelmotive zerlegt, zu einer neuen Bildschöpfung kombiniert und in den Gestaltungsmitteln des späten Hellenismus übertragen.

Eine eklektische Neuschöpfung anderer Art ist im Stephanos-Athleten³²² überliefert, der am Strandrand Roms aufgefunden wurde (**Abb. 61**). In dem leicht unterlebensgroßen Jüngling vereinen sich

³¹⁵ Zu den Münzbildern mit dem Typus der Aphrodite von Capua s. Knell 1993, 131-133 Abb. 13-14; Delivorrias 1984, 71-73 Nr. 637 Abb. 637. 73 Nr. 641.

³¹⁶ Zur Armhaltung der melischen Aphrodite s. Stemmer 2001, 116 f.; Schmaltz 1994, 188; Delivorrias 1984, 73 f.

³¹⁷ Zur sog. Charis vom Palatin: Dat. spätes 2. Jh. v. Chr. (nach Brinke 1996), Mat. Marmor, H. 129 cm, FO. 1862 auf dem Palatin in Rom, AO. Rom, NM Museo delle Terme Inv.-Nr. 607; s. Zimmer 2014, 131. 205 Nr. A L/N-MS 63 Taf. XX Abb. 90-91; Stemmer 2001, 121 f. Nr. G 17; Brinke 1996, 38-40 Nr. R 29 Abb. 18-19 Taf. 32; Brinke 1991, 44-49. 176 Nr. G 51; Delivorrias 1984, 36 f. Nr. 246 Abb. 246; Bieber 1977, 46 Taf. 24 Abb. 135; Fuchs 1954, 215 Taf. 50,2; <https://arachne.dainst.org/entity/1076663> (13.04.2024).

³¹⁸ Zum statuarischen Typus der Aphrodite Louvre-Neapel s. Anm. 185.

³¹⁹ Zur Aphroditestatue mit Eros: Dat. Ende des 2. Jhs. (nach Fuchs 1954), Mat. Marmor, H. 130 cm, FO. Agora von Athen, AO. Athen, Agora-Museum Inv.-Nr. S 473; s. Zimmer 2014 148 f. Taf. 38 Abb. 186; Stewart 2012, 298 f. 321 f. Nr. 6 Abb. 29-30; Machaira 1993, 40 f. Nr. 4 Taf. 8-9; Delivorrias 1984, 43 Nr. 307 Abb. 307; Linfert 1976, 158 Nr. 629 c; Fuchs 1954, 217; <https://arachne.dainst.org/entity/6229221> (13.04.2024).

³²⁰ Zur Aphrodite mit der Schildkröte s. Anm. 176.

³²¹ Zum krepartigen Stoff s. Zimmer 2014, 149 mit weiterführenden Analogien aus der hellenistischen Rundplastik.

³²² Zur Beschreibung des Stephanos-Athleten s. Kapitel IV.2.1 mit Anm. 281.

Bildmotive des Strengen Stils mit formalen Anleihen der Spätklassik. Zudem wird diese kumulative Komposition schließlich mit dem weich schwellenden Inkarnat in der Manier späthellenistischer Modellierung angereichert. Auch hierbei äußert sich die Absicht des Bildhauers, die sperrigen Formen des Strengen Stils mit den Gestaltungsmitteln späterer Stilstufen in der gewohnten Sehweise seiner Zeit zu beleben. Im Unterschied zur Athener Aphrodite lassen sich die formalen Rückbezüge jedoch auf keine konkreten Bildwerke der Klassik zurückführen. Vielmehr beziehen sie sich auf Darstellungsweisen, welche epochenumfassend charakteristisch sind. Dieses Rezeptionsverhalten findet sich gleichermaßen in der Aphrodite d'Este, deren hauchdünner Chiton ein im Reichen Stil entwickeltes Gewandmotiv tradiert.

Neben dieser Bandbreite an klassizistischen Bildwerken werden jedoch auch hochhellenistische Formtraditionen weitergeführt. Aus Delos stammt etwa die unterlebensgroße Pantoffelgruppe (**Abb. 66**).³²³ Sie stellt eine vom lüsternen Pan bedrängte Aphrodite dar, welche dem Gierling mit dem Schlapfen in der erhobenen Rechten mahnend droht. Mit der Linken versucht sie derweil ihre Scham zu bedecken. Der charakteristische Gestus ihres linken Arms verdeutlicht, dass die aphrodisische Figur der Gruppe auf das praxiteleische Meisterwerk der Aphrodite von Knidos³²⁴ zurückgreift (**Abb. 67**). Der triebverhaftete Pan jedoch möchte ihre schützende Hand von der Scham wegziehen, das berühmte Vorbild spätklassischer Zeit gleichsam mutwillig verändern. Zwischen den beiden gesellt sich ein fliegender Eros, welcher die Szene schaulustig beobachtet. Der Reiz dieser Darstellung beruht nicht zuletzt auf der Kontrastwirkung zwischen dem klassischen Idealbild der Aphrodite und Pans derber

³²³ Die sog. Pantoffelgruppe ist im Vereinslokal einer Kaufmannsgilde aus Beirut, dem sog. Haus der Poseidoniasten, zu Tage getreten. Der Inschrift auf der Figurenbasis ist zu entnehmen, dass es sich bei der Figurengruppe um das Weihgeschenk eines Dionysios aus Beirut an die heimischen Götter handelt: „Διονυσιος Ζηνωνος του Θεοδωρου Βηρυτιος, ευεργετης, υπερ εαυτου και των τεκνων, θεοις πατροις“. Sowohl die Baugeschichte des Vereinshauses, welches im Jahr 153/53 v. Chr. errichtet wurde und spätestens 69 v. Chr. der Zerstörung Delos' zum Opfer gefallen ist, als auch der Stifter Dionysios liefert einen Zeithorizont für die Schaffung dieser Figurengruppe. Zusammen mit stilistischen Beobachtungen lässt sie sich in die Jahre um 100 v. Chr. datieren. Zur sog. Pantoffelgruppe: Dat. um 100 v. Chr. (nach Vorster 2007), Mat. Marmor, H. 129 cm (ohne Basis), FO. Delos, Haus der Poseidoniasten von Berytos, AO. Athen NM Inv.-Nr. 3335; s. Zimmer 2014, 113-122 Taf. 29 Abb. 131-133; Vorster 2007, 298. 301 f. 303-307. 336. 340. 357 Abb. 291; Kaltsas 2002, 294 f. Nr. 617; Kunze 2002, 202-211 Abb. 91; Andreae 2001, 199-201 Nr. 190; Stemmer 2001, 136 f. Nr. H 7; Marquardt 1995, 227-236 Nr. 1 Taf. 23, 3-4.; Neumer-Pfau 1988, 235-237; Pollitt 1986, 130 f. Abb. 138; Niemeier 1985, 30 f.; Delivorrias 1984, 62 Nr. 514 Taf. Abb 514; Krahmer 1923/24, 183 mit Anm. 5; <https://arachne.dainst.org/entity/1061376> (03.03.2024). Für eine eingehende Stilanalyse der sog. Pantoffelgruppe s. Marquardt 1995, 230-233 mit weiterführender Literatur.

³²⁴ Plinius zufolge schuf Praxiteles zwei unterschiedliche Aphroditestatuen, von denen sich die Koer für die bekleidete Version entschieden und den Knidiern die nackte Aphrodite überlassen wurde (Plin. nat. 36, 20). Welch unglückliche Wahl! Denn die nackte Aphrodite von Knidos galt bereits in der Antike nicht nur als die erste rundplastische Darstellung der nackten Aphrodite, sondern auch als das berühmteste Werk des Praxiteles (Lukian. im. 4; Plin. nat. 7, 127; 36, 20-22; Lukian. lupp. trag. 10). Ihre Berühmtheit war tatsächlich derart groß, dass viele nach Knidos pilgerten, nur um dieses Standbild zu sehen (Plin. nat. 36, 20). Die getreueste Nachahmung des spätklassischen Originals ist in der kaiserzeitlichen Kopie, der sog. Venus Colonna, erhalten: Dat. 1. Jh. n. Chr., Mat. Marmor, H. 204 cm (ohne Plinthe), FO. unbekannt, AO. Rom, Musei Vaticani Inv.-Nr. 812; s. Maderna 2004, 365. 437. 440. 467 Abb. 297 a-b; Stemmer 1995, 241-243 Nr. B79; Schmaltz 1994, 98-100 Nr. 23; Delivorrias 1984, 49-52 Nr. 391 Abb. 391; Vierendeel-Schlörb, 323-325 Nr. 31; Alscher 1956, 63-65. 147-150; <https://arachne.dainst.org/entity/1080605>.

Kreatürlichkeit. Über seinen Bocksbeinen erhebt sich ein menschlicher Oberkörper in wuchtig breiten Proportionen. Jeder Muskel seines Torsos tritt als schwellende Einzelform kraftvoll hervor. Selbst die Venen an seinen Unterarmen sind plastisch ausgearbeitet. Diese Modellierung der Oberfläche als hervorquellende und buckelige Muskellandschaft steht in Tradition der kraftvollen Stilmittel des Hochhellenismus.³²⁵ Sie bildet einen deutlichen Kontrast zum verhältnismäßig beruhigten und sinnlich weichen Inkarnat der Aphrodite. Hier werden demnach die formalen Möglichkeiten der Klassik als auch des Hellenismus ausgeschöpft, um auf motivischer und stilistischer Ebene die inhaltlichen Gegensätze der beiden Figuren zu formulieren.

Ebenfalls in hochhellenistischer Bildtradition äußert sich ein trunkener Silen³²⁶, der im Bereich der latinischen Villa bei Fianello Sabino zutage kam (**Abb. 68**). Die kleinformatige Marmorstatuette bildet ihn als dickbäuchigen Zecher ab, der in ausladender Gestik nach links schwankt. Mit weit gespreizten Beinen und ausladenden Armen breitet er sich dynamisch vor seinem einzigen Kleidungsstück aus. Dieser ausschwingende Rückenmantel gibt dabei die Frontalansicht der Figur vor. Aus der nach links tordierten Körperbewegung bricht sein Kopf in ruckartiger Wendung nach rechts aus. Energisches richtet er seinen Blick empor. Die glatte Wölbung seines Schädels kontrastiert mit seinem vollen Bart, welcher mit kräftigen und tiefschwarz verschatteten Bohrkanälen zerfurcht ist. Seine weit aufgerissenen Augen liegen tief in dem schwellenden Gesicht. Der Mund mit voller Unterlippe ist zu einer klaffenden Spalte geöffnet und verstärkt damit die expressive Wirkung der Figur. Durch und durch üppig ist der Silen modelliert. Darin tradiert er die kraftvollen Stilmittel des hohen Hellenismus in leicht gedämpfter Manier.³²⁷

Der trunkene Silen beschließt hier die schlaglichtartige Zusammenstellung späthellenistischer Idealplastik³²⁸ im Mittelmeerraum. In dieser Epoche etabliert sich ein freier und kreativer Umgang mit

³²⁵ Vgl. etwa die Modellierung des sog. Torsos vom Belvedere, einem originalen Torsofragment aus den Jahren um 100 v. Chr.: Mat. Marmor, H. 159 cm, AO. Rom, Musei Vaticani Inv.-Nr. 1192; s. Vorster 2007, 311. 314 f. Abb. 315 a-e; Cain – Dräger 1994, 816 f.; <https://arachne.dainst.org/entity/1080638> (29.03.2024). Für die beispielhafte Ausführung von hochhellenistischen Bildwerken s. den Großen Fries des Pergamonaltars. Die traditionelle Datierung des Altars setzt frühestens nach dem Frieden von Apameia 188 v. Chr. ein und endet spätestens mit dem Einfall von Prusias II von Bithynien 156 v. Chr. Für einen späteren Baubeginn des Altars spricht Eumenes II Sieg über die Gallier 166 v. Chr. Die als Beleg für die Spätdatierung herangezogene Reliefkeramik aus dem Fundament des Altars kann ihrerseits nicht auf das Jahrzehnt genau datiert werden. Zum Großen Fries des Pergamonaltars: Mat. Marmor, H. 230 cm, FO. 1878-1886 in den frühbyzantinischen Mauern auf der Akropolis, der Westterrasse und der Theaterterrasse von Pergamon, AO. Berlin, SM ANSA Inv.-Nr. AvP III.2 Nr. 1-67; s. Kästner – Heres 2018; Scholl 2011; Schraudolph 2007, 197-203. 207-209 Abb. 175 a-l; Andreae 2001, 136-147 Nr. 106-119; Heilmeyer 1997; s. <https://arachne.dainst.org/entity/1093227> (29.03.2024).

³²⁶ Zum trunkenen Silen aus der Villa von Fianello Sabino: Dat. spätes 2. Jh. v. Chr. (nach Vorster 1998), Mat. Marmor, H. 73,5 cm (ohne Plinthe) FO. Fianello Sabino, AO. Rom, NM Museo delle Terme Inv.-Nr. 125837; s. Vorster 1998, 28-30. 65 f. N 3. Abb. 9-12. Taf. 7-10. 43,1. Für eine weiterführende Stilanalyse des Silens s. Vorster 1998, 28-30 mit späthellenistischen Werkvergleichen.

³²⁷ S. hierzu Anm. 325.

³²⁸ Die klassizistische Tendenz lässt sich ebenfalls verstärkt in der späthellenistischen Portraitplastik nachweisen. Individualisierte Portraitzöpfe werden hierbei mit nackten Körpern vereint, die auf mustergültige Bildschöpfungen der Klassik zurückgehen. Zu diesen frühesten eklektischen Portraitstatuen zählt der sog. Pseudoathlet.

motivischen wie stilistischen Formen der Vergangenheit. Unter dieser Voraussetzung entsteht eine facettenreiche Palette an Darstellungsmöglichkeiten, wobei insbesondere der formale Rückgriff auf Klassisches eine bislang ungekannte Bedeutung gewinnt. Späthellenistische Bildhauer finden darin ein nachahmenswertes Repertoire an beispiellosen Vorbildern, das sie in der Darstellungsweise ihrer eigenen Zeit übersetzen. Der formale Reichtum, besonders aber der klassizistische Bildtrend wird von der Siegermacht Rom dankbar übernommen und im italischen Raum weitläufig tradiert.

IV.4 Ergebnis: Späthellenistische Bildrezeption

Nach vereinzelt Vorläufern³²⁹ bildet sich im griechischen Osten des 2. Jhs. v. Chr. ein zunehmender Rückgriff auf Bildformen der Vergangenheit heraus. In dieser Epoche vereinen sich hochhellenistische Formtraditionen mit einer zunehmenden klassizistischen Tendenz. Diese reiche Bilderwelt wird im Rahmen seiner Machtausdehnung bereitwillig von Rom übernommen. Das wachsende Verlangen der römischen Oberschicht nach den Bildwerken des Ostens bereitet griechischen Bildhauern ein reiches Betätigungsfeld in Italien, wohin diese zunehmend auch ihre Werkstätten verlegen. Dies wird nicht nur an den Werken der timarchidischen und pasiteleischen Bildhauerschule deutlich (**Abb. 59 u. 61**).³³⁰ Auch die getroffene Auswahl von späthellenistischer Idealplastik belegt die weitläufige Verbreitung der hellenischen Bildtradition in Italien. Hier lassen sich nicht nur die Kopie des Diadumenos aus Terracina (**Abb. 65**), sondern auch die stadtrömische Charis als Umbildung der Aphrodite Louvre-Neapel (**Abb. 43**) und die eklektische Neuschöpfung des Stephanos-Athleten in Rom nachweisen (**Abb. 61**).³³¹ Neben diesen klassizistischen Standbildern überliefert der trunkene Silen aus der Villa bei Fianello Sabino (**Abb. 68**), dass auch die hochhellenistische Bildtradition in Italien fortgeführt wird.³³² In ihrer stilistischen Ausführung weisen sie keine formalen Unterschiede zu den im östlichen Mittelmeerraum

Nachdem seine Statuenstütze in Bosse stehen gelassen ist, muss das Standbild kurz vor der endgültigen Zerstörung von Delos im Jahr 69 v. Chr. begonnen worden sein. Im Haus des Diadumenos wurde es demnach lediglich zwischengelagert ohne ihren finalen Aufstellungsort je erreicht zu haben. Zum sog. Pseudoathleten: Dat. 70er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. (nach Vorster 2007), Mat. Marmor, H. 225 cm, FO. 1894 im Haus des Diadumenos auf Delos, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 1828; s. Vorster 2007, 282-284 Abb. 251; Kaltsas 2002, 312 F. Nr. 654; <https://arachne.dainst.org/entity/1061295> (02.05.2024). S. auch die von Dionysios und Timarchides signierte Portraitstatue des C. Ofellius Ferus aus Delos (Anm. 274). Zu den eklektischen Portraitstatuen s. Zanker 1974, 76; Preißhofen – Zanker 1970/71, 110.

³²⁹ Zu klassizistischen Bildern der Klassik s. Anm. 303. Zu klassizistischen Bildern des Hochhellenismus s. Anm. 305.

³³⁰ S. hierzu Kapitel IV.2.1.

³³¹ Zum Diadumenos aus Terracina s. Anm. 311. Zu weiteren späthellenistischen Kopien aus Italien s. Anm. 312. Zur sog. Charis s. Anm. 317. Zum Stephanos-Athleten s. Anm. 281.

³³² Zum trunkenen Silen aus der Villa bei Fianello Sabino s. Anm. 326.

gefundenen Bildwerken³³³ auf.³³⁴ Demnach führen die griechischen Bildhauer ungeachtet des Machtwechsels durch Rom die gewohnte Praxis ihrer Darstellungsweise nahtlos fort. Auch die im Westen gegründeten Bildhauerschulen tradieren die im hellenischen Raum entwickelten Formvorstellungen im italischen Raum und bilden damit einen weiteren Ausgangspunkt ihrer Verbreitung.

So tritt auch im gesamten Mittelmeerraum die Bandbreite der eingangs definierten Rezeptionsmöglichkeiten³³⁵ gleichzeitig auf.³³⁶ Sowohl exakte Kopien als auch Umbildungen und Neuschöpfungen sind gleichermaßen Ausdruck desselben retrospektiven Grundgedankens im späten Hellenismus, doch formulieren sie ein unterschiedliches Naheverhältnis gegenüber den rezipierten Vorbildern. In motivischer Übereinstimmung dienen Kopien gleichsam als Stellvertreter von namhaften Originalen und machen diese in gewünschter Exaktheit weiträumig verfügbar.³³⁷ Zwar wird auch mit den statuarischen Umbildungen ein unvermittelter Rückbezug auf das Urbild intendiert, doch führt die motivische Abänderung zu ihrer inhaltlichen Neuinterpretation. In diesem Sinn wird etwa der Apoll Kyrene gegenüber dem spätklassischen Apoll Lykeios vom Wolfstöter zum musischen Kitharöden umgestaltet (**Abb. 59 u. 60**).³³⁸ Ein vergleichbares Vorgehen zeigt die Beifigur der Aphrodite d'Este (**Abb. 35**). Der kleine Eros führt zwar auf den spätklassischen Pothos des Skopas zurück (**Abb. 44**), dank seines reduzierten Formats und der Verschmelzung mit Aphrodite wird er von der Sehnsucht zum beflügelten Begehren an ihrer Schulter übersetzt. Die größte Eigenständigkeit gegenüber den rezipierten Vorbildern äußert sich schließlich in späthellenistischen Neubildungen. Die klassischen Vorlagen werden dabei in zweckdienliche Einzelmotive zerlegt und miteinander zu einer neuen Bildschöpfung kombiniert. Die Aphrodite von der Agora greift dabei auf konkrete Bildwerke der Klassik zurück (**Abb. 45**)³³⁹, während der Stephanos-Athlet auf allgemeine Bildmotive und Darstellungsformen verweist, die für bestimmte Epochen der Klassik charakteristisch sind (**Abb. 61**).³⁴⁰ An der Aphrodite d'Este zeigen sich beide Möglichkeiten der Tradierung (**Abb. 35**). Nicht nur den Eros an ihrer Schulter, sondern auch ihr Haltungsmotiv entlehnt sie dabei konkreten Bildschöpfungen der Klassik (**Abb. 40 u. 44**). Ihre Gewanddarstellung dagegen führt auf ein für den Reichen Stil etabliertes Bildmotiv zurück (**Abb. 41**).

³³³ Zu den in Griechenland gefundenen Bildwerken des späten Hellenismus s. die verkleinerte Kopie der Leda des Timotheos aus Pergamon (Anm. 307) und die delische Kopie des Diadumenos (Anm. 308) sowie die beiden Kopien aus der Athener Agora (Anm. 309), die Aphrodite von Melos als Umbildung der Aphrodite von Capua (Anm. 241), die eklektische Neuschöpfung der Aphrodite von der Athener Agora (Anm. 319) und Pantoffelgruppe (Anm. 323). Zur Unterscheidung in „griechische“ und „römische“ Bildwerke s. Kapitel IV.2.2.

³³⁴ S. hierzu die Stilanalyse des Apoll Lykeios und Kapitel IV.3.

³³⁵ S. hierzu Kapitel II.1.

³³⁶ Zum zeitgleichen Aufkommen der unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten im späten Hellenismus s. Zimmer 2014, 149 f.; Niemeier 1985, 10 f. 109 f. 146. 155 f.

³³⁷ Zu den späthellenistischen Kopien s. diejenige der Aphrodite Louvre-Neapel in Madrid (Anm. 224), die beiden Kopien der Leda des Timotheos in Kopenhagen (Anm. 240) und aus Pergamon (Anm. 307), die delische Kopie des Diadumenos (Anm. 308) sowie die beiden Kopien aus der Athener Agora (Anm. 309).

³³⁸ Zum Apoll Kyrene s. Anm. 276 und 277. Zum Apoll Lykeios s. Anm. 278. Für eine weitere späthellenistische Umbildung s. die sog. Charis (Anm. 317).

³³⁹ Zur eklektischen Neuschöpfung der Aphrodite von der Athener Agora s. Anm. 319.

³⁴⁰ Zum Stephanos-Athleten s. Anm. 281.

Die eklektischen Neuschöpfungen zeugen in besonderem Maß von der intensiven Auseinandersetzung und dem kreativen Umgang der späthellenistischen Bildhauer mit den Formen der Vergangenheit.³⁴¹ Der Rückgriff auf die jeweils geeignetsten Motive und Darstellungsweisen setzt eine hohe Kenntnis der vorausgehenden Bildformen voraus, die sich dank häufiger Wiederholung im späten Hellenismus zu einem gängigen Repertoire etablieren. Deren vielfache und weitläufige Verbreitung führt letztendlich zur Allgemeinverständlichkeit und Wiedererkennbarkeit von vergangenen Bildern, die sich damit auch dem Betrachter ohne Kennerschaft erschließen.³⁴² Dank des redundanten Tradierens von bereits vorgeprägten Bildmustern bildet sich die Tendenz heraus, bestimmte Bildthemen in der Darstellungsweise bestimmter Epochen zu realisieren.³⁴³ Die Auswahl der Vorbilder ist demnach inhaltlich begründet. So eignen sich die kraftvollen Stilmittel des Hochhellenismus besonders für die Darstellung von pathetischen Kampfgruppen oder der idyllischen Stimmung dionysisch-erotischer Bildthemen.³⁴⁴ Diese Tendenz lässt sich auch in der hier getroffenen Zusammenstellung späthellenistischer Idealplastik nachzeichnen. Sowohl die Satyr-Nymphe-Gruppe (**Abb. 57**) als auch der Silen aus der Villa bei Fianello Sabino (**Abb. 68**) stehen gleichermaßen als dionysische Naturwesen in der Tradition hochhellenistischer Gestaltungsmittel.³⁴⁵ Dagegen führen die melische und attische Aphrodite (**Abb. 53 u. 45**) sowie der Apoll Kyrene (**Abb. 59**) durchwegs auf Originalwerke der Klassik zurück. Die klassischen Bildformen erweisen sich demnach als besonders überzeugend für der Götterbilder erhabene Schönheit sowie der Darstellung aphrodischer und apollonischer Sinnlichkeit.³⁴⁶ Dies wird besonders eindrücklich an der delischen Pantoffelgruppe anschaulich (**Abb. 66**).³⁴⁷ Einerseits wird der derb animalische

³⁴¹ Eklektische Auseinandersetzung der Künstler: S. hierzu Fuchs 1999, 91 f.; Niemeier 1985, 146; Ridgway 1984, 17 f. 21-23; Hölscher 1987, 14-17. 60 f.; Zanker 1974, 79; Preißhofen-Zanker 1970/71, 110-119.

³⁴² Wiedererkennbarkeit der Bildmotive: Hölscher 1987, 14. 58 f. 74 f.; Zanker 1979, 305 f.

³⁴³ Zur Themengebundenheit von Darstellungsformen s. Kunze 2015, 547 f.; Kunze 2008, 82-106; Kunze 16 f.; Fuchs 1999, 75-79. 83-85; Cain – Dräger 1994, 818 f.; Hölscher 1994, 883 f.; Flashar 1992, 182 f.; Zanker 1979, 299-302; Hölscher 1987; Zanker 1974, 58; Preißhofen 1979, 275.

³⁴⁴ S. etwa Quint. inst. 12, 10, 9. Zur themengebundenen Verwendung hochhellenistischer Stilformen: s. Kunze 2008, 82-84; Fuchs 1999, 83-85; Hölscher 1987, 20-24. 40. 45. 48. 53. 58; Zanker 1979, 299 f.

³⁴⁵ Zur Satyr-Nymphe-Gruppe im Typus Kapitäl-Townley s. Anm. 248. Zum trunkenen Silen aus der Villa bei Fianello Sabino s. Anm. 326.

³⁴⁶ Der vorbildliche Charakter klassischer Bildschöpfungen für bestimmte Themen der Rundplastik lässt sich nicht nur den Bildwerken selbst, sondern auch der antiken Rhetorik entnehmen. Dabei werden die Prinzipien der Redekunst häufig mit dem Handwerk der Malerei und Bildhauerei in Vergleich gesetzt. Diese Analogien räumen den Meistern der klassischen Zeit den höchsten Rang ein. Ihre Werke erreichen in bestimmten Darstellungsthemen nicht nur eine vollendete Formgebung, sondern werden auch mit abstrakten Wertvorstellungen verbunden. So hat Polyklet die Darstellung des menschlichen Körpers zur Vollendung gebracht (s. Cic. orat. 8 f.; vgl. Quint. inst. 12, 10, 7-8; Plin. nat. 34, 54; 36, 15; 36, 18; Dion Chrys. 12, 15; Dion. Hal. Isocr. 3). Phidias zeichnet sich durch die ehrwürdige Erhabenheit und außergewöhnliche Schönheit seiner Götterbilder aus (s. Cic. orat. 8 f.; vgl. Dion Chrys. 12, 49; 12, 74; Plin. nat. 34, 54; 36, 19; Dion. Hal. Isocr. 3). Praxiteles wird schließlich wegen der verführerischen Sinnlichkeit seiner Marmorskulpturen bewundert (s. Quint. inst. 12, 10, 9; vgl. Dion. Hal. Isocr. 3; Plin. nat. 34, 49-52). Zu den antiken Schriftquellen über die mustergültige Bildhauerei der Klassik s. Koch 2015; Kousser 2015, 383-385; Kansteiner u.a. 2007; Fuchs 1999, 75-81. 83-85. 91 f.; Neudecker 1988, 91-104; Zanker 1988, 629-631; Hölscher 1987, 35 f. 55-59. 70-74; Preißhofen 1979; Preißhofen – Zanker 1970/71, 100-110; Jucker 1950, 118-140.

³⁴⁷ Zur delischen Pantoffelgruppe s. Anm. 323.

Pan in der Tradition hochhellenistischer Modellierung durchgebildet. Andererseits verweist die reizvolle Aphrodite nicht nur motivisch auf die praxiteleische Aphrodite von Knidos,³⁴⁸ sondern äußert sich zudem in verhältnismäßig gedämpften und glatten Stilformen. Hier werden demnach die unterschiedlichen Darstellungsweisen der Klassik und des Hellenismus in einer Figurengruppe kombiniert, um die inhaltlichen Gegensätze zwischen dem derben Mischwesen und der schönen Göttin zu verdeutlichen. Die passende Form wird für den jeweils darzustellenden Inhalt gewählt. Vor diesem Hintergrund weist auch die Aphrodite d’Este eine Verbindung aus zweckdienlichen Vorlagen auf, welche ihren Darstellungsinhalt am überzeugendsten verbildlicht (**Abb. 35**). Zur Inszenierung ihres aphrodisischen Körpers eignet sich das hoch aufgelehnte Haltungsmotiv der Aphrodite in den Gärten³⁴⁹ besonders gut (**Abb. 40**). Zur Steigerung ihrer reizvollen Präsenz wird jedoch das schwere Untergewand des alkamenischen Kultbilds durch das hauchzarte und gleichsam transparente Gewandmotiv des Reichen Stils³⁵⁰ ersetzt (**Abb. 41**). Die vermeintliche Enthüllung ihres Körpers wird durch die Modellierung der schwer herabfallenden Stoffkaskaden ihres Chitons zusätzlich verstärkt. Die Kombination dieser Bildmotive scheinen dem Bildhauer demnach am geeignetsten, um den Reiz der Aphrodite d’Este nach den gängigen Sehgewohnheiten seiner Zeit zur Darstellung zu bringen.

Für die darzustellenden Themen stehen den späthellenistischen Bildhauern bereits vorgeprägte Muster unterschiedlicher Epochen nunmehr nebeneinander zur Verfügung. Die eklektische Verbindung der jeweils passendsten Bildformen unterschiedlicher Vorbilder hat das Ziel, die als nachahmenswert empfundenen Werke der Vergangenheit in ihrer überzeugenden Wirkung gleichermaßen zu steigern. Dieser theoretische Hintergrund der eklektischen Bildhauerei lässt sich indirekt auch den antiken Rhetorikschriften entnehmen.³⁵¹ Hierin werden die Lehren der Rhetorik in Analogie zu berühmten Bildhauern und Malern der Vergangenheit erläutert. In seiner Jugendschrift „*De inventione*“ aus dem ersten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. überliefert Cicero (106-43 v. Chr.) eine Anekdote über den Maler Zeuxis. Dieser sollte im Auftrag der unteritalischen Stadt Kroton ein Bild der Helena malen. Als Modell für sein Gemälde wählte Zeuxis nicht eines, sondern gleich fünf Mädchen der Stadt. Ein einziges Modell genügte ihm nicht, da nicht alle Aspekte der Schönheit in einem einzigen Körper vereint sein könnten. Die Natur habe nach Zeuxis keine einzelne Person hervorgebracht, die in jeder Hinsicht vollkommen sei. In Übereinstimmung mit diesem beschreibt Cicero auch sein eigenes Vorgehen beim Verfassen seines Rhetoriklehrbuchs:

³⁴⁸ Zu den Wertvorstellungen, die in praxiteleischen Werken zur Vollkommenheit gelangt sind, s. die Schriftquellen in Anm. 346.

³⁴⁹ Zum hoch aufgelehnten Haltungsmotiv s. Anm. 175-177. Zur Aphrodite in den Gärten s. die Kopie aus Paris (Anm. 202). Zur Identifizierung des statuarischen Typus mit dem Kultbild des Alkamenes für das Heiligtum der Aphrodite in den Gärten am Ilissos. s. Anm. 182.

³⁵⁰ Zum Gewandmotiv des hauchzart anliegenden Chitons s. Anm. 184. Dieses wird beispielhaft an der frühkaiserzeitlichen Kopie der Aphrodite Louvre-Neapel veranschaulicht (Anm. 216).

³⁵¹ Schriftquellen zur eklektischen Bildhauerei: S. hierzu Fuchs 1999, 77-79; Hölscher 1987, 71-74; Preißhofen – Zanker 1970/71, 100-110; Jucker 1950, 134 f.

„Da es ja auch mein Wille war, ein Lehrbuch der Rhetorik zu schreiben, habe ich nicht irgendein einzelnes beispielhaftes Werk vorgeführt, dessen Teile ich allesamt, welcher Art sie auch sein mögen, glaubte, notwendigerweise wiedergeben zu müssen, sondern ich brachte alle Schriftsteller an einem Ort zusammen, und was ein jeder am zweckmäßigsten vorzuschreiben schien, habe ich herausgenommen und aus vielen Geistern das jeweils Vorzüglichste entlehnt. [...] Und wenn ich das gleiche Wissen in unserer Kunst wie jener in der Malerei besessen hätte, würde vielleicht dieses mein Werk in seinem Genre in edlerem Glänze (sic!) erstrahlen als das Bild in seinem. Ich hatte nämlich die Möglichkeit, aus einer größeren Menge von Beispielen auszuwählen als jener. Jener konnte nur aus einer Stadt und aus der Zahl von Mädchen auswählen, die es damals gab; ich hatte die Möglichkeit, aus der mir vor Augen liegenden Fülle aller, die gelebt haben vom allerersten Anfang dieser Lehre bis zu meiner Zeit, auszuwählen, was immer mir gefiel.“³⁵²

³⁵² Cic. inv. 2, 2, 4-5 (Übersetzung nach Nüßlein 2013, 167-169). Vgl. Dion. Hal. Isocr. 3; Rhet. ad Her. 4, 6, 9.

V. Resümee: Die Aphrodite d’Este im Kontext

In ciceronischer Manier³⁵³ lassen sich nun die gesammelten Teilergebnisse zur Aphrodite d’Este zu einem abschließenden Gesamtbild zusammentragen. Diese führen zunächst zur Erwerbsgeschichte des aphrodisischen Standbilds zurück, die sich anhand der überlieferten Quellenlage von ihrem heutigen Standort im Kunsthistorischen Museum Wien bis in den Mantuaner Palazzo Ducale des 16. Jhs. rekonstruieren lässt. Hier fand die Aphrodite d’Este einen prominenten Platz in der üppigen Nischenarchitektur der Loggia dei Marmi, welche nach den Entwürfen Giulio Romanos zwischen 1536 und 1540 errichtet wurde. Sowohl dessen enge Bindung zu Rom als auch zwei stadtrömische Bildzitate der Aphrodite d’Este aus dem frühen 16. Jh. lassen auf ihre Herkunft aus dem stadtrömischen Antikenmarkt schließen. Daraus wird zwar ihre Aufstellung bereits im antiken Rom wahrscheinlich, eine potenziell italische Provenienz lässt sich hieraus jedoch nicht ableiten. Der Bestimmung ihres antiken Herstellungsorts anhand formaler Unterschiede sind in der Schaffenszeit des Wiener Standbilds enge Grenzen gesetzt.

Dank ihrer unverkennbaren Rückbezüge auf Bildwerke des 5. und 4. Jhs. v. Chr. wird die Aphrodite d’Este im archäologischen Diskurs bisweilen selbst als eine autarke Schöpfung der Klassik angesehen. Der stilistische Werkvergleich verdeutlicht jedoch, dass die Gestaltungsmittel der Aphrodite d’Este ohne Parallelen in der klassischen Bildhauerei sind. Die Bildkomposition ist nicht mehr das Ergebnis von konsequent aufgebauten Körperzusammenhängen, sondern wird nun in einzelne Abschnitte zerlegt. Logisch aufgebaute Tiefenräumlichkeit weicht dem bildhaften Ausbreiten der Figur in der Fläche. Hierbei werden alle aussagekräftigen Bildelemente der Aphrodite mitunter zwanghaft auf die frontale Vorderansicht ausgerichtet, während ihre Rückseite zum planen Hintergrund gerinnt. Hieraus ergibt sich das Posierende ihrer Haltung. Die Figurenkomposition wird dabei zu einer pyramidalen Form konstruiert, welcher sich die unter reellen Gesichtspunkten kaum nachvollziehbaren Körperproportionen unterordnen. Das Bild soll nicht mehr logisch verständlich, sondern möglichst wirkungsvoll vor dem Betrachter dargeboten werden. Diesem leitenden Darstellungsprinzip ist nun auch die abstrakte Anlage ihres Gewandes verpflichtet. Die gegensätzliche Stofflichkeit ein- und desselben Chitons lässt den weiblichen Körper noch wirkungsvoller inszenieren. Auch die lebendige Modellierung der Oberfläche trägt schließlich der Ausdruckskraft der Figur Rechnung. Das bestimmende Darstellungsinteresse gilt dem Abbilden eines auf optische Wirkung angelegten Schaubilds. Es sind Gestaltungsprinzipien, welche die Aphrodite d’Este unverkennbar in den späten Hellenismus weisen.

Die Schaffenszeit der Aphrodite d’Este ist somit untrennbar mit der Machtausdehnung Roms in die hellenisch geprägte Mittelmeerwelt verbunden. In diesem Kontext werden die eroberten Gebiete systematisch ihrer kostbaren Bildwerke entledigt. Diese werden in einer regelrechten Flut nach

³⁵³ Vgl. Anm. 352.

Rom verschleppt und in ihrem neuen Aufstellungskontext als kostbare Prestigeobjekte im öffentlichen sowie alsbald auch im privaten Raum Italiens wirksam. Als selbst dieser reiche Quell an Beutegut dem wachsenden Verlangen der römischen Oberschicht nicht mehr genügt, wird dieser Bedarf vermehrt durch römische Aufträge an Werkstätten des griechischen Ostens gedeckt. Hieraus bildet sich in Italien ein lukratives Betätigungsfeld für griechische Bildhauer, die zunehmend auch ihre Werkstätten dorthin verlegen. Hier führen sie die gewohnte Praxis ihres Handwerks nahtlos fort. Die im griechischen Osten entwickelte Bildtradition sowie etablierte Darstellungsweise wird somit schließlich im gesamten Mittelmeerraum als visuelle Leitform gültig.

Die weitläufige Verbreitung der hellenischen Bildtradition im Mittelmeerraum findet in der exemplarischen Zusammenstellung späthellenistischer Idealplastik Bestätigung. Die im italischen Raum nachweisbaren Bildwerke weisen keine formalen Unterschiede zu denjenigen des östlichen Mittelmeerraums auf. Hieraus ergeben sich auch für die Provenienz der Aphrodite d'Este drei mögliche Szenarien: Sie gelangt entweder als lohnenswerte Kriegsbeute oder durch aktiven Handel mit einer griechischen Werkstatt nach Rom. Ebenso kann sie von einer in Italien ansässigen Bildhauerschule nach römischem Auftrag angefertigt sein. In allen drei Fällen bleibt der ausführende Bildhauer jedenfalls ein Grieche, der das Bildwerk nach der im griechischen Osten entwickelten Formtradition ausführt. Somit lässt sich die Frage nach ihrer Provenienz anhand ihres statuarischen Befundes nicht eindeutig beantworten, doch gibt dieser Aufschluss über ihre antike Funktion. Im Einklang mit der privaten Ausstattungsskulptur im späten Hellenismus lässt ihr leicht unterlebensgroßes Format auf ihre Verwendung im privaten Bereich schließen. Auch das Fehlen von jüngeren Nachahmungen der Aphrodite d'Este stützt diese Schlussfolge, nachdem sie in einem privaten Aufstellungskontext den kaiserzeitlichen Werkstattbetrieben weitaus weniger zugänglich ist als prominent platzierte Bildwerke des öffentlichen Raums. Schließlich ist auch das aphrodisische Bildthema alles andere als ungewöhnlich für eine Aufstellung im Privaten.

Für die Verbildlichung der aphrodisischen Schönheit greift der Bildhauer der Aphrodite d'Este bewusst auf Bildmotive der Klassik zurück. Dabei eignet sich das hoch aufgelehnte Haltungsmotiv der Aphrodite in den Gärten besonders, um den weiblichen Körper in ihrer gesamten physischen Anziehungskraft darzubieten. Zur Steigerung ihrer reizvollen Wirkung wird jedoch das schwere Untergewand des alkamenischen Kultbilds durch das hauchzart anliegende Gewandmotiv des Reichen Stils ersetzt. Spätestens Aphrodites beflügelter Begleiter bezeugt den kreativen Umgang des späthellenistischen Bildhauers mit den Bildformen der Vergangenheit. In seiner spiegelbildlichen Umbildung wird das zugrundliegende Original des spätklassischen Pothos auf ein Statuettenformat reduziert und als neuinszenierter Eros mit Aphrodites Oberarm vereinigt. Die Verbindung unterschiedlicher Vorbilder der Vergangenheit zu einer eklektischen Bildschöpfung ist Ausdruck einer retrospektiven Tendenz, die seit dem 2. Jh. v. Chr. an zunehmender Bedeutung gewinnt. Die eklektische Kombination aus Vorlagen

unterschiedlicher Zeitstufen wurde demnach nicht als störende Diskrepanz empfunden. Vielmehr ist sie das Ergebnis einer inhaltlichen Auswahl der jeweils passendsten Bildvorlagen. Dieses zweckdienliche Rezeptionsverfahren findet nicht nur in der Zusammenschau von klassizistischen Bildwerken des späten Hellenismus Übereinstimmung, sondern lässt sich darüber hinaus auch aus den überlieferten Rhetoriklehren dieser Zeit ableiten.

Geradezu lehrhaft für klassizistische Bildkompositionen werden in der Aphrodite d'Este mustergültige Einzelmotive heterogener Vorbilder vereinigt. Sowohl das charakteristische Gewand- wie auch das angelehnte Haltungsmotiv haben sich seit dem späten 5. Jh. v. Chr. durch zahlreiche Wiederholungen als besonders geeignet für die Darstellung aphrodisischer Reize etabliert. Auch die zahlreichen Nachahmungen des Pothos belegen die Beliebtheit des statuarischen Typus. Demnach handelt es sich um vielfach tradierte Bildelemente für Aphroditedarstellungen, derer sich der späthellenistische Bildhauer bedient. Ihr redundanter Einsatz führt schließlich zur Wiedererkennbarkeit und Lesbarkeit der Bildmotive auch unter den Betrachtern. Die Aphrodite d'Este bietet damit ein kumulatives Arrangement aus unterschiedlichen Bildformen der Vergangenheit, welche in den gewohnten Stilmitteln der eigenen Zeit übertragen werden. Alle Bildmotive des Standbilds werden in effektvoller Gestaltungsweise realisiert und dem Betrachter in bequemer Frontalansicht übersichtlich dargeboten. Damit erweist sich die Aphrodite d'Este als ein köstlicher Fall klassizistischer Bildwerke des späten Hellenismus.

VI. Verzeichnisse

VI.1 Abkürzungsverzeichnis

AG	Archivio Gonzaga
AM	Archäologisches Museum
AO	Aufbewahrungsort
ASE	Archivio Segreto Estense
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
ASMo	Archivio di Stato di Modena
ASPd	Archivio di Stato di Padova
BBK	Burgbaukommission
BCPd	Biblioteca Civica di Padova
BM	British Museum
CA	Archivio personale Carlo Anti
DAI	Deutsches Archäologisches Institut
Dat	Datierung
FO	Fundort
H	Höhe
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv, ÖStA
IG	Inscriptiones Graecae
Inv.-Nr.	Inventarnummer
L	Länge
LIMC	Lexicon iconographicum mythologiae classicae
KHM	Kunsthistorisches Museum Wien
M	Maße
Mat	Material
NM	Nationalmuseum
OKäA	Oberstkämmereramt
OMaA	Obersthofmarschallamt
OMeA	Obersthofmeisteramt
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv, Wien
PAB	Planarchiv der Burghauptmannschaft, HHStA
SM	Staatliche Museen
Z	Zeile

VI.2 Literaturverzeichnis

Die Zitierweise vorliegender Arbeit folgt den Publikationsrichtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts <https://www.dainst.org/forschung/publikationen/publizieren/zitierstil-abkuerzungen> (11.12.2023). Zur fächerübergreifenden Verständlichkeit und Rezipierbarkeit wurde auf die Verwendung von Siegeln verzichtet.

Alscher 1957: L. Alscher, Griechische Plastik 4. Hellenismus (Berlin 1957).

Alscher 1956: L. Alscher, Griechische Plastik 3. Nachklassik und Vorhellenismus (Berlin 1956).

Amelung 1895: W. Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, Archäologische Studien (München 1895).

Andreae 2001: B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001).

Anguissola 2015: A. Anguissola, Masterpieces and their Copies. The Greek Canon and Roman Beholders, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), Serial/portable Classic. The Greek Canon and its Mutations, Ausstellungskat. Mailand, 9. Mai – 24. August 2015 (Mailand 2015) 73-80.

Annibaletti 2007: G. Annibaletti, Il castello del Cataio. Villeggiatura, economia, politica, in: E. Corradini (Hrsg.), Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento (Milano 2007) 37-41.

Bäbler 2012: B. Bäbler, Archäologie und Chronologie. Eine Einführung (Darmstadt 2012).

Bairami 2015: K. Bairami, Rhodes and Pergamon. Affinities in large-scale Sculpture, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten und Ausstrahlung, Internationales Kolloquium Berlin, 26. – 28. September 2012 (Petersberg 2015) 156-164.

Bartman 1992: E. Bartman, Ancient Sculptural Copies in Miniature (Leiden 1992).

Baumeister 2007: P. Baumeister, Der Fries des Hekataions von Lagina. Neue Untersuchungen zu Monument und Kontext, Byzas 6 (Istanbul 2007).

Becatti 1935: G. Becatti, Timarchides e l’Apollo qui tenet citharam, Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma 63, 1935, 111-131.

Beluzzi – Forster 1989: A. Beluzzi – K. W. Forster, Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga, in: E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra ‚Giulio Romano‘, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 177-226.

Bernbeck 1997: R. Bernbeck, Theorien in der Archäologie (München 1997).

Bieber 1977: M. Bieber, Ancient Copies. Contribution to the History of Greek and Roman Art (New York 1977).

Bieber 1961: M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (New York 1961).

Biondi 2007: G. Biondi, Tommaso Obizzi e gli ultimi Estensi. Momenti di un singolare rapport, in: E. Corradini (Hrsg.), Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento (Milano 2007) 27-36.

Bleicken 2012: J. Bleicken, Die Römische Republik (München 2012).

Bol 2004a: P. C. Bol, Der Strenge Stil der frühen Klassik. Rundplastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 123-144.

- Bol 2004b:** P. C. Bol, Die hohe Klassik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 123-144.
- Bol 1998:** R. Bol, Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen (Mainz 1998).
- Bol 1992:** P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1992).
- Bol 1989:** P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1989).
- Borbein 2009:** A. H. Borbein, Formanalyse, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2009) 109-128.
- Borbein 2002a:** A. H. Borbein, Klassische Kunst, in: F. Zimmer u.a. (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskat. Berlin 1. März – 2. Juni 2002, Bonn 5. Juli – 6. Oktober 2002 (Mainz 2002) 9-25.
- Borbein 2002b:** A. H. Borbein, Polyklet, in: F. Zimmer u.a. (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskat. Berlin 1. März – 2. Juni 2002, Bonn 5. Juli – 6. Oktober 2002 (Mainz 2002) 354-363
- Borbein 1982:** A. H. Borbein, Tektonik. Zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie, Archiv für Begriffsgeschichte 26, 1, 1982, 60-100.
- Borbein 1973:** A. H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 88, 1973, 43-212.
- Brinke 1996:** M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, Antike Plastik 25 (München 1996) 7-64.
- Brinke 1991:** M. Brinke, Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel, Schriftenreihe Antiquates 1 (Hamburg 1991).
- Brommer 1979:** F. Brommer, Die Parthenon-Skulpturen. Metopen, Fries, Giebel, Kultbild (Mainz 1979).
- Burckhardt 1994:** J. Burckhardt, Giulio Romano. Regisseur einer verlebendigten Antike. Die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua (Diss. Univ. Zürich 1994).
- Burckhardt 1989:** J. Burckhardt, La loggia dei Marmi, in: E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra ‚Giulio Romano‘, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 412-415.
- Burns 1989:** H. Burns, „Quelle cose antique moderne belle di Roma“ Giulio Romano, il Teatro, l’antico, in: E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra ‚Giulio Romano‘, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 227-246.
- Cain – Dräger 1994:** H.-U. Cain – O. Dräger, Die sogenannten neuattischen Werkstätten, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2, Ausstellungskat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. September 1994 – 29. Januar 1995 (Köln 1994) 809-830.
- Cavedoni 1842:** C. Cavedoni, Indicazione dei principali monumenti antichi del reale Museo Estense del Catajo (Modena 1842).
- Chiarelli 2007:** A. Chiarelli, Gli Obizzi e la musica nel lascito di Tommaso. Una breve ricognizione, in: E. Corradini (Hrsg.), Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento (Milano 2007) 117-126.
- Christ 2013:** K. Christ, Krise und Untergang der römischen Republik (Darmstadt 2013).

- Coarelli 1975:** F. Coarelli, *Giuda archaeologica di Roma* (Milano 1975).
- Coarelli 1968:** F. Coarelli, L'„ara di Domizio Enobarbo“ e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C., *Dialoghi di Archeologia* 2, 1968, 337.
- Conkey – Hastorf 1990:** M. W. Conkey – C.A. Hastorf (Hrsg.), *The Use of Style in Archaeology. New Directions* (Cambridge 1990).
- Corradini 2007:** E. Corradini, Le collezioni e il museo di Tommaso Obizzi, in: E. Corradini (Hrsg.), *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento* (Milano 2007) 8-14.
- Cosmopoulos 2004:** M. Cosmopoulos (Hrsg.), *The Parthenon and its Sculptures* (Cambridge 2004).
- Coppola 2017:** A. Coppola, Antichità al Catajo, in: A. Coppola (Hrsg.), *Gli Obizzi e la collezione di Antichità al Catajo* (Padova 2017) 71-116.
- Coppola – Tozzi 2017:** A. Coppola – G. Tozzi, Tabelle 1-4, in: A. Coppola (Hrsg.), *Gli Obizzi e la collezione di Antichità al Catajo* (Padova 2017) 117-342.
- Delivorrias 2002:** A. Delivorrias, Bildwerk und Kopie, in: F. Zimmer u.a. (Hrsg.), *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskat. Berlin 1. März – 2. Juni 2002, Bonn 5. Juli – 6. Oktober 2002* (Mainz 2002) 344-353.
- Delivorrias 1990:** A. Delivorrias, *Disiecta Membra. The remarkable History of Some Sculptures from an Unknown Temple*, in: M. True – J. Podany (Hrsg.), *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture, Papers delivered at a Symposium held at the J. Paul Getty Museum, 28. – 30. April 1988* (Malibu 1990) 11-46.
- Delivorrias 1984:** LIMC II (1984) 4-151, s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
- Delivorrias 1974:** A. Delivorrias, Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts, *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* 1 (Tübingen 1974).
- Delivorrias 1968:** A. Delivorrias, Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni, *Antike Plastik* 8 (Berlin 1968) 19-32.
- Dillon 2010:** S. Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World* (Cambridge 2010).
- Dittmann 1967:** L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte* (München 1967).
- Dütschke 1882:** H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien 5. Antike Bildwerke in Vicenza, Venedig, Catajo, Modena, Parma und Mailand, mit einem Generalregister über alle 5 Teile* (Leipzig 1882).
- Dugoni 2007a:** M. Dugoni, I dipinti del lascito Obizzi nelle raccolte della Galleria Estense, in: E. Corradini (Hrsg.), *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento* (Milano 2007) 57-86.
- Dugoni 2007b:** M. Dugoni, Bibliografia generale, in: E. Corradini (Hrsg.), *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento* (Milano 2007) 8-14.
- Egger – Hermann 1906:** O. Egger – J. Hermann, Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 17, 1906, 84-105.
- Fantelli 1994:** P. L. Fantelli, *Il castello del Catajo* (Battaglia Terme 1994).
- Fantelli 1990:** P. L. Fantelli, La collezione di Tommaso degli Obizzi al Catajo, in: G. Bretschneider (Hrsg.), *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica Veneziana, atti del congresso internazionale, Venezia 25. – 29. Maggio 1998*, *Rivista di Archeologia Suppl.* 7 (Roma 1990) 95-99.
- Fantelli – Fantelli 1982:** P. Fantelli – P. L. Fantelli, L'inventario della collezione Obizzi al Catajo, *Bollettino del Museo civico di Padova* 71, 1982, 101-237.

- Favaretto 1990:** I. Favaretto, Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima, *Studia Archaeologica* 55, 1990, 243-248.
- Feix 2007:** J. Feix (Hrsg.), T. Livius. Römische Geschichte Buch 24-26, Sammlung Tusculum (Düsseldorf 2007).
- Ferino-Pagden 1989:** S. Ferino-Padgen, Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma, in: E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra ‚Giulio Romano‘, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 65-96.
- Ferino-Pagden – Oberhuber 1989:** Ferino-Pagden – K. Oberhuber (Hrsg.), Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition, Ausstellungskat. Kunsthistorisches Museum Wien, Neue Burg, 6. Dezember 1989 – 18. Februar 1990 (Wien 1989).
- Fink 2000:** G. Fink (Hrsg.), Q. Horatius Flaccus. Satiren, Briefe, Sermones, Epistulae, Sammlung Tusculum (Düsseldorf/Zürich 2000).
- Fittschen 1982:** K. Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse 3, 126 (Göttingen 1982).
- Fittschen 1976:** K. Fittschen, Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien, Kolloquium in Göttingen vom 5.-9. Juni 1974, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3, 97 (Göttingen 1976) 539-563.
- Flashar 2007:** M. Flashar, Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge. Beispiele späthellenistischer Skulptur, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 333-372.
- Flashar 1992:** M. Flashar, Apoll Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon (Köln 1992).
- Friedrich 2017:** M. Friedrich, Aphrodite mit dem Eros-Knaben, in: J.-A. Dickmann – R. von den Hoff (Hrsg.), Ansichtssache. Antike Skulpturen im Raum, Ausstellungskat. Archäologische Sammlung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 22. Februar – 2. Juli 2017 (Freiburg 2017) 89-93 Nr. 6.
- Fuchs 1999:** M. Fuchs, In hoc etiam genere graeciae nihil cedamus. Studien zu Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1999).
- Fuchs 1993:** W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (München 1993).
- Fuchs 1954:** W. Fuchs, Zum Aphrodite-Typus Louvre-Neapel und seinen neuattischen Umbildungen, in: R. Lullies (Hrsg.), Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift Bernhard Schweitzer (Stuttgart 1954) 206-217.
- Galsterer 1994:** H. Galsterer, Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2, Ausstellungskat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. September 1994 – 29. Januar 1995 (Köln 1994) 857-866.
- Gazda 1995:** E. Gazda, Roman Sculpture and the Ethos of Emulation. Reconsidering Repetition, *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 1995, 121-156.
- Gelzer 1979:** T. Gelzer, Klassizismus, Attizismus und Asianismus, in: T. Gelzer – H. Flashar (Hrsg.), Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C., *Vandoeuvres/Genève*, 21–26 août 1978, *Entretiens sur l'antiquité classique* 25 (Genf 1979) 1-56.
- Geominy 2004:** W. Geominy, Die Zeit von 390 bis 360 v. Chr. in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 259-302.

- Geominy 1999:** W. Geominy, Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma (Stuttgart 1999) 38-59.
- Geominy 1994:** W. Geominy, Der Schiffsfund von Mahdia und seine Bedeutung für die antike Kunstgeschichte, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2, Ausstellungskat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. September 1994 – 29. Januar 1995 (Köln 1994) 927-942.
- Glaser 2003:** S. Glaser, Il Cataio. Die Ikonographie einer Villa im Veneto, Kunstwissenschaftliche Studien 96 (Berlin/München 2003).
- Gombrich 1989:** E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra ‚Giulio Romano‘, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989).
- Grüßinger 2015:** R. Grüßinger, Rom und die Kunst von Pergamon. Eine Spurensuche, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten und Ausstrahlung, Internationales Kolloquium Berlin, 26. – 28. September 2012 (Petersberg 2015) 182-194.
- Grüßinger – Kästner – Scholl 2011:** R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011).
- Gschwantler 2005:** K. Gschwantler, Aphrodite und Eros, in: S. Haag (Hrsg.), Meisterwerke der Antikensammlung, Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum Wien 4 (Wien 2014) 66 f Nr. 20.
- Guglia 1908:** E. Guglia, Wien. Ein Führer durch Stadt und Umgebung (Wien 1908).
- Gulaki 1981:** A. Gulaki, Klassische und klassizistische Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel (Diss. Universität Bonn 1981).
- Gumbrecht – Pfeiffer 1996:** H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (Hrsg.), Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes (Frankfurt a.M. 1996).
- Haas 1927:** R. Haas, Die Estensischen Musikalien. Thematisches Verzeichnis mit Einleitung (Regensburg 1927).
- Hallett 2005:** C. H. Hallett, Emulation versus Replication. Redefining Roman Copying, Journal of Roman Archaeology 18, 2005, 419-435.
- Hanfmann 1978:** G. Hanfmann – N. Ramage, Sculpture from Sardis. The finds through 1957 (Cambridge 1978).
- Harprath 1983:** R. Harprath, Giulio Romano und die Kenntnis der Korenhalle des Erechtheion, Boreas 6, 1983, 212-216.
- Hefel 1919:** E. Hefel, Die Estensischen Sammlungen des Hauses Österreich-Este (Zürich/Leipzig/Wien 1919).
- Heilmeyer 1997:** W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses, Ausstellungskat. Metropolitan Museum New York und Fine Arts Museum of San Francisco 16. Jänner – 08. September 1996 (Tübingen 1997).
- Hellenkemper Salies – von Prittwitz und Gaffron 1994:** G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2, Ausstellungskat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. September 1994 – 29. Januar 1995 (Köln 1994).

- Hevesi 1905:** L. Hevesi, Die Sammlungen des Erzherzogs Franz Ferdinand, in: Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift des k.k. Österreichischen Museums fuer Kunst und Industrie 8, 1905, 64-66.
- Hillen 2007:** H. J. Hillen (Hrsg.), T. Livius. Römische Geschichte Buch 31-34, Sammlung Tusculum (München/Zürich 2007).
- Hiller 1971:** F. Hiller, Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1971).
- Himmelmann 2000a:** N. Himmelmann, Klassische Archäologie. Kritische Anmerkungen zur Methode, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 115, 2000, 253-323.
- Himmelmann 2000b:** N. Himmelmann, Quotations of images of gods and heroes on Attic grave reliefs of the late Classical period, in: G. R. Tsetskhladze u.a. (Hrsg.), Periplous. Papers on Classical art and archaeology presented to Sir John Boardman (London 2000) 136-144.
- Himmelmann 1960:** N. Himmelmann, Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie, Marburger Winckelmann-Programm 1960, 13-40.
- Hölscher 2015:** T. Hölscher, Klassische Archäologie. Grundwissen (Darmstadt 2015).
- Hölscher 2006:** T. Hölscher, Greek Styles and Greek Art in Augustan Rome. Issues of the Present versus Records of the Past, in: J. Porter (Hrsg.), Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome (Princeton 2006) 235-269.
- Hölscher 1994:** T. Hölscher, Hellenistische Kunst und römische Aristokratie, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2, Ausstellungskat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. September 1994 – 29. Januar 1995 (Köln 1994) 875-888.
- Hölscher 1987:** T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, vorgetragen am 16. Juni 1984, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2, 1987.
- von den Hoff 2019:** R. von den Hoff, Einführung in die klassische Archäologie (München 2019).
- von den Hoff 2007:** R. von den Hoff, Die Plastik der Diadochenzeit, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 1-39.
- von den Hoff 1994:** R. von den Hoff, Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus (München 1994).
- Hofter 2016:** M. Hofter, Gattung und Wirkung. Überlegungen zur Statue der Aphrodite Este, in: H. Schwarzer – H.-H. Nieswandt (Hrsg.), „Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen!“, Festschrift Dieter Salzmann 1 (Münster 2016) 299-313.
- Hofter 1996:** M. Hofter, Stil und Struktur. Zu einer Systemtheorie der Entwicklung künstlerischer Form, Hephaistos 14, 1996, 7-28.
- Hofter 1993:** M. Hofter, Stil. Ontologie der Form oder wissenschaftliche Methode?, in: K. Zimmermann (Hrsg.), Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften (Rostock 1993) 37-40.
- Holzmann 1984:** LIMC II (1984) 863-89, s.v. Asklepios (B. Holzmann).
- Horn 1972:** R. Horn, Hellenistische Bildwerke auf Samos, Samos 12 (Bonn 1972).
- Horn 1931:** R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung Erg. 2 (München 1931).
- Hübner 1912:** P. G. Hübner, Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance, Römische Forschungen 2 (Leipzig 1912).

- Hühn 2017:** A. Hühn, Erotisches Zwiespiel, in: J.-A. Dickmann – R. von den Hoff (Hrsg.), Ansichtssache. Antike Skulpturen im Raum, Ausstellungskat. Archäologische Sammlung der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 22. Februar – 2. Juli 2017 (Freiburg 2017) 112-118 Nr. 9.
- Hummel-Hammer 2021:** S. Hummel-Hammer, Ein Erzherzog auf Grand Tour. Quellen zur Weltreise Franz Ferdinands von Österreich-Este (Dipl. Univ. Graz 2021).
- Intra 1974:** G. B. Intra, La reggia Mantovana. Nozze e funerali alla corte dei Gonzaga (1549-1550), Milano 1879 (Neudruck Mantova 1974).
- Jucker 1950:** H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (Diss. Universität Zürich, Frankfurt 1950).
- Juncker – Stähli 2008:** K. Juncker – A. Stähli, Einleitung, in: K. Juncker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der Antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin, 17.-19. Februar (Wiesbaden 2008) 1-14.
- Just 2019:** T. Just, Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv im Verbund des Österreichischen Staatsarchivs, in: P. Elbel (Hrsg.), Österreichische Archive. Geschichte und Gegenwart (Brno 2019) 73-138.
- Kaltsas 2002:** N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002).
- Kästner – Heres 2018:** V. Kästner – H. Heres, Der Pergamonaltar (Darmstadt 2018).
- Kansteiner 2018:** S. Kansteiner, Idealplastische Werke aus der Sammlung Vespasiano Gonzagas, Kölner Jahrbuch 51, 2018, 541-552.
- Kansteiner u.a. 2007:** S. Kansteiner – L. Lahmann – B. Seidensticker – K. Stemmer (Hrsg.), Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronze gießer der Antike in Wort und Bilder, Ausstellungskat. Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin, 20. Juli – 14. Oktober 2007 (Berlin 2007).
- Kekulé 1894:** R. Kekulé, Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren (Berlin 1894).
- Kekulé 1879:** R. Kekulé, Marmorgruppe der Sammlung Modena in Wien, Archäologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 3, 1879, 8-24.
- Knell 1993:** H. Knell, Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken, Antike Plastik 22 (München 1993) 117-139.
- Koch 2015:** N. Koch, Bildrhetorische Aspekte der antiken Kunsttheorie, Rhetorik Jahrbuch 24, 2005, 1-13.
- Koçak 2013:** M. Koçak, Aphrodite am Pfeiler. Studien zu aufgestützten/angelehnten weiblichen Figuren der griechischen Marmorplastik (Istanbul 2013).
- König 2007:** R. König, C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde XXXVI. Die Steine, Sammlung Tusculum (Berlin/Boston 2007)
- Kousser 2015:** R. Kousser, The Roman Reception of Greek Art and Architecture, in: C. Marconi (Hrsg.), The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture (New York 2015) 374-394.
- Kousser 2007:** R. M. Kousser, Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical (New York 2007).
- Krahmer 1927:** G. Krahmer, Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst, Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 1927, 1, 53-91.
- Krahmer 1925:** G. Krahmer, Nachahmung des V. Jahrhunderts in pergamenischen Statuen, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 40, 1925, 67-106.
- Krahmer 1923/24:** G. Krahmer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 38/39, 1923/24, 138-184.

- Kranz 2020:** P. Kranz, Aphrodite – Venus. Die Göttin und das Erscheinungsbild der Frau in der Antike, FAU. Studien aus der Philosophischen Fakultät 14 (Erlangen 2020).
- Kreikenbom 2010:** D. Kreikenbom, Tendenzen der republikanischen Bildniskunst, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 4. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians (Mainz 2010) 1-15.
- Kreikenbom 2004:** D. Kreikenbom, Der Reiche Stil, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 185-258.
- Kreikenbom 1990:** D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern (Berlin 1990).
- Krull 1985:** D. Krull, Der Herakles vom Typus Farnese. Kopienkritische Untersuchungen einer Schöpfung des Lysipp (Frankfurt a.M. 1985).
- Künzl 1968:** E. Künzl, Frühhellenistische Gruppen (Diss. Universität Köln 1968).
- Kuhn 1962:** Thomas Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions (Chicago 1977).
- Kunze 2015:** C. Kunze, Formal Approaches, in: C. Marconi (Hrsg.), The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture (New York 2015) 541-556.
- Kunze 2011:** C. Kunze, Hellenistische Skulpturen aus Pergamon, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011), 312-319.
- Kunze 2008:** C. Kunze, Zwischen Griechenland und Rom, in: K. Juncker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der Antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin, 17. – 19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 77-108.
- Kunze 2003:** C. Kunze, Die Konstruktion einer realen Begegnung. Zur Statue des Barberinischen Fauns in München, in: G. Zimmer (Hrsg.), Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop (Wolnzach 2003) 9-47.
- Kunze 2002:** C. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002).
- Landwehr 1998:** C. Landwehr, Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 119, 1998, 139-194.
- Landwehr 1993:** C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretania I. Idealplastik, Archäologische Forschungen 18 (Berlin 1993).
- Landwehr 1985:** C. Landwehr, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae, Archäologische Forschungen 14 (Berlin 1985).
- La Rocca 2019:** E. La Rocca, Greek Sculptors in Rome. An Art for the Romans, in: O. Palagia (Hrsg.), Handbook of Greek Sculpture (Berlin/Boston 2019) 579-619.
- Laubenberger 2018:** M. Laubenberger, Zur Geschichte der antiken Skulpturen des Tommaso Obizzi, Kölner Jahrbuch 51, 2018, 483-498.
- Laubenberger 2008:** M. Laubenberger, Afrodite ed Eros (cosidetta Venus Genetrix), in: F. Trevisani – D. Gasparotto (Hrsg.), Bonacolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Ducale, 13. September 2008 – 6. Jänner 2009 (Milano 2008) 292 f. Nr. IX 3.
- Lauter 1976:** H. Lauter, Die Koren des Erechtheions, Antike Plastik 16 (Berlin 1976).
- Lauter 1966:** H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts (Diss. Univ. Bonn 1966).

- Leibundgut 1989:** A. Leibundgut, Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles. Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr.?, Trierer Winckelmannsprogramm 10 (Mainz a.R. 1989).
- Leithe-Jasper 2002/03:** M. Leithe-Jasper, Venus Este. Eine Marmorskulptur aus dem Umkreis des Guglielmo della Porta, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5, 2002/03, 136-163.
- Linfert 1976:** A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren (Wiesbaden 1976).
- Lippold 1950:** G. Lippold, Die griechische Plastik, Handbuch der Altertumswissenschaft, Handbuch der Archäologie 3, 1 (München 1950).
- Lippold 1923:** G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (München 1923).
- Lhotsky 1941-45:** A. Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien 1891 – 1941 2, Die Geschichte der Sammlungen 2. Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie 2 (Wien 1941-45).
- Luzio 1908:** A. Luzio, Isabella d'Este e il sacco di Roma, Archivio storico lombardo 35, 1908, 5-361.
- Machaira 2015:** V. Machaira, Hellenistische rhodische Skulptur. Autonome Polis versus Königreich. Der Fall Rhodos und Pergamon, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten und Ausstrahlung, Internationales Kolloquium Berlin, 26. – 28. September 2012 (Petersberg 2015) 165-173.
- Machaira 1993:** V. Machaira, Les groupes statuaire d'Aphrodite et d'Éros. Étude stylistique des types et de la relation entre les deux divinités pendant l'époque hellénistique (Athen 1993).
- Maderna 2007:** C. Maderna, Aristodikos und „Kritios-Knabe“. Von der Bedeutung des Stils in der griechischen Plastik, in: H. v. Steuben – G. Lahusen – H. Kotrsidu (Hrsg.), MOYΣEION. Beiträge zur antiken Plastik, Festschrift P. C. Bol (Möhnesee 2007) 173-186.
- Maderna 2004:** C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 303-382.
- Marquardt 1995:** N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik, Antiquitas 3, Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums 33 (Bonn 1955).
- Martin 1995:** H. G. Martin, Griechenland erobert Rom. Kunstraub im Hellenismus, Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 23, 2, 1995, 5-14.
- Martin 1978:** H. G. Martin, Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik (Rom 1987).
- Matijević 2018:** K. Matijević, Kunsthandel in der späten römischen Republik, Scripta Mercaturae 27, 2018, 5-35.
- Matz 1926:** F. Matz, Rez. zu H. Schrader, Phidias (Frankfurt a.M. 1924), Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 20, 1926, 333-342.
- Mayer 2012:** G. Mayer, Maria Beatrice d'Este (1750-1829) als Auftraggeberin zwischen Italien und Österreich (Dipl. Wien 2012).
- Mayer 2011/12:** G. Mayer, Die Estensische Kunstsammlung in Wien. Neue Ergebnisse der Provenienzforschung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14, 2011/12, 285-295.
- Meyer 2019:** M. Meyer, The Hellenistic Styles in Greek Sculpture, in: O. Palagia (Hrsg.), Handbook of Greek Sculpture (Berlin/Boston 2019) 395-426.

- Meyer 2015:** M. Meyer, Machtlose Aphrodite. Körper und Körpersprache in Bildern der jungfräulichen Göttinnen Athena und Artemis, in: O. Krüger – N. Weibel (Hrsg.), Die Körper der Religion. Corps en religion, Religionswissenschaftliche Forschungen 7 (Zürich 2015) 65-94.
- Meyer 2009:** M. Meyer, Bilder aphrodisischen Wirkens, in: C. Reinholdt – P. Scherrer – W. Wohlmayr (Hrsg.), Aiakeion. Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten (Wien 2009) 85-97.
- Meyer 1989:** M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung Beih. 13 (Berlin 1989).
- Muthmann 1951:** F. Muthmann, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit (Heidelberg 1951).
- Neudecker 1999:** DNP 6 (1999) 726-728, s.v. Kopienwesen (R. Neudecker).
- Neudecker 1988:** R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischen Villen in Italien, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 9 (Mainz 1988).
- Neumer-Pfau 1982:** W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (Bonn 1982).
- Niemeier 2011:** J.-P. Niemeier, Pergamon und der hellenistische Klassizismus, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011) 327-333.
- Niemeier 1985:** J.-P. Niemeier, Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr. (Bonn 1985).
- Nierhaus 2014:** A. Nierhaus, Museum im Palast. Das Corps de logis der Neuen Burg um 1900, in: A. Stuhlpfarrer – M. Welzig (Hrsg.), Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung. Das Wiener "Hofburg-Museums-Quartier" und der internationale Kontext (Köln 2014) 39-52.
- Nierhaus 2012:** A. Nierhaus, Corps de logis und Corps de musée, in: W. Telesko (Hrsg.), Die Wiener Hofburg 1835-1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“ (Wien 2012) 332-335.
- Nüßlein 1998:** T. Nüßlein, M. Tullius Cicero. De inventione. Über die Auffindung des Stoffes, Sammlung Tusculum (Düsseldorf 1998).
- Özgan 1995:** R. Özgan, Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis, Asia Minor Studien 15 (Bonn 1995).
- Pagliara 1989:** P. N. Pagliara, L'appartamento di Troia, in: E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra „Giulio Romano“, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 388-391.
- Pape 1975:** M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in augusteische Zeit (Diss. Universität Hamburg 1975).
- Papini 2015:** M. Papini, Republican Rome and Italic Art, in: B. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art, Blackwell companions to the ancient world (Chichester/West Sussex 2015) 95-113.
- di Pasquale – Paolucci 2007:** G. di Pasquale – F. Paolucci (Hrsg.), Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura (Livorno 2007).
- Pasquier – Martinez 2007:** A. Pasquier – J.-L. Martinez (Hrsg.), 100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque au Louvre (Paris 2007).
- Perry 2005:** E. Perry, The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome (Cambridge 2005).

- Pfanner 2015:** M. Pfanner, The Limits of Ingenuity. Ancient Copyists at Work, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), *Serial/portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, Ausstellungskat. Mailand, 9. Mai – 24. August 2015 (Mailand 2015) 101-106.
- Picard 1943:** C. Picard, Acrotères latéraux, au temple d'Apollon de Phigalie-Bassae, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 39, 1943, 49-80.
- Picard 1939:** C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture 2. Période classique, Ve siècle 2* (Paris 1939).
- Planiscig 1919:** L. Planiscig, *Die Estensische Kunstsammlung 1. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe I* (Wien 1919).
- Plattner 2021:** G. Plattner, Die Wiener Antikensammlungen und Italien, in: R. Ployer – D. F. Svoboda-Baas (Hrsg.), *Magnis itineribus. Festschrift für Verena Gassner zum 65. Geburtstag* (Wien 2021) 211-222.
- Pochmarski-Nagele 1984:** M. Pochmarski-Nagele, Zum Typus des Apollon-Lykeios, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 55, 1984, 77-105.
- Pollitt 1986:** J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986).
- Pollitt 1978:** J. J. Pollitt, The Impact of Greek Art on Rome, *Transactions of the American Philological Association* 108, 1978, 155-174.
- Preißhofen 1979:** F. Preißhofen, Kunsttheorie und Kunstbetrachtung, in: T. Gelzer – H. Flashar (Hrsg.), *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C., Vandoeuvres/Genève*, 21–26 août 1978, *Entretiens sur l'antiquité classique* 25 (Genf 1979) 263-282.
- Preißhofen – Zanker 1970/71:** F. Preißhofen – P. Zanker, Reflex einer eklektischen Kunstanschauung bei Auctor ad Herennium, *Dialoghi di Archeologia* 4/5, 1970/71, 100-119.
- von Prittwitz und Gaffron 2007:** H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Die hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr., in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 241-271.
- von Prittwitz und Gaffron 1988:** H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Der Wandel der Aphrodite. Studien zu weiblichen halbbekleideten Statuetten des späten Hellenismus, *Habelts Dissertationsdrucke, Reihe klassische Archäologie* 25 (1988 Bonn).
- Raeck 1993:** W. Raeck, Stilkritik als Lückenbüßer. Vom unbedachten Umgang mit einer bemerkenswerten Methode in der klassischen Archäologie, in: K. Zimmermann (Hrsg.), *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften* (Rostock 1993) 99-104.
- Raeder 1993:** J. Raeder, Kunstlandschaft und Landschaftsstil. Begriffe, Anschauungen und deren methodische Grundlagen, in: K. Zimmermann (Hrsg.), *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften* (Rostock 1993) 105-110.
- Rebecchini 2008:** G. Rebecchini 2008, L'Abbondanza, in: F. Trevisani – D. Gasparotto (Hrsg.), *Bonacolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Ducale, 13. September 2008 – 6. Jänner 2009 (Milano 2008) 294 f. Kat. IX 4.
- Rebecchini 2002a:** G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua, 1500-1630* (Rome 2002).
- Rebecchini 2002b:** G. Rebecchini, Exchange of Works of Art at the Court of Federico II Gonzaga with an Appendix on Flemish Art, *Renaissance Studies* 16, 3, 2002, 381-391.
- Rebecchini 2002c:** G. Rebecchini, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, *Prospettiva* 108, 2002, 65-79.

- Redig de Campos 1946:** D. Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo. Studi di storia e d'arte (Roma 1946).
- Reiff 1959:** A. Reiff, Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern (Diss. Universität Köln 1959).
- Richter 1930:** G. M. A. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks (New Haven 1930).
- Ridgway 2002:** B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture 3. The Styles of ca. 100-31 B.C. (Madison 2002).
- Ridgway 2000:** B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture 2. The Styles of ca. 200-100 B.C. (Madison 2000).
- Ridgway 1994:** B. S. Ridgway, The Study of Classical Sculpture at the End of the 20th Century, American Journal of Archaeology 98, 1994, 759-772.
- Ridgway 1984:** B. S. Ridgway, Roman Copies of Greek Sculpture. The Problems of the Originals, Jerome Lectures 15 (Ann Arbor 1984).
- Ridgway 1981:** B. S. Ridgway, Fifth Century Styles in Greek Sculpture (Princeton 1981).
- Rieche 2010:** A. Rieche, Verweigerte Rezeption. Zur Wirkungsgeschichte der „Leda des Timotheos“, in: T. Bartsch – M. Becker – H. Bredekamp – C. Schreiter (Hrsg. u.a.), Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Transformationen der Antike 17 (Berlin/ New York 2010) 117-136.
- Rieche 2008:** A. Rieche, Zur „Leda des Timotheos“, Antike Plastik 30 (München 2008) 55-62.
- Rieche 1978:** A. Rieche, Die Kopie der „Leda des Timotheos“, Antike Plastik 17 (Berlin 1978) 21-55.
- Rivi 2007:** L. Rivi, Romanticismo e neogotico nel primo Ottocento tra la corte di Modena e la ville del Cataio, in: E. Corradini (Hrsg.), Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento (Milano 2007) 43-56.
- Rizzi 2011:** G. Rizzi, Vom Gartenhaus Stockhammer zur Residenz des Herzogs von Modena, in: C. Jäger-Klein – A. Kolbitsch (Hrsg.), Fabrica et ratiocinatio in Architektur, Bauforschung und Denkmalpflege, Festschrift Friedmund Hueber (Wien/Graz 2011) 255-271.
- Rizzoli 1923a:** L. Rizzoli, Alcune lettere di Antonio Canova al marchese Tommaso degli Obizzi e la Musa Melpomene del R. Museo archeologico di Venezia, Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti 82, 1923, 401-412.
- Rizzoli 1923b:** L. Rizzoli, Il Castello del Catajo nel Padovano e il testamento del Marchese Tommaso degli Obizzi (3 giugno 1803), Ateneo Veneto-Tridentino 4, 1923, 127-146.
- Rolley 1999:** C. Rolley, La sculpture grecque 2. La période classique (Paris 1999).
- Rossetti 1780:** G. P. Rossetti, Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova. Con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie 3 (Padova 1780).
- Rumpf 1956:** A. Rumpf, Archäologie 2. Die Archäologensprache. Die antiken Reproduktionen, Sammlung Göschen 539 (Berlin 1956).
- Saß 2014:** M. Saß, Kunstwissenschaftliche Stilanalyse, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren in der Bildwissenschaft (Köln 2014) 309-316.
- Sauron 2013:** G. Sauron, Römische Kunst von der mittleren Republik bis Augustus (Milano 2013).
- Schmaltz 1994:** B. Schmaltz, Aphrodite. Das Bild der Frau in der griechischen Plastik, in: B. Schmaltz (Hrsg.), Ideai. Konturen des griechischen Menschenbildes, Ausstellungskat. Antikensammlung, Kunsthalle zu Kiel, 18. Jänner – 4. April 1994 (Kiel 1994) 67-113.
- Schmidt 1973:** E. Schmidt, Die Kopien der Erechtheionkoren, Antike Plastik 13 (Berlin 1973).

- Schmidt 1931:** E. Schmidt, Klassizismus und Klassik in der antiken Kunst, in: W. Jaeger (Hrsg.) Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der Klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930 (Leipzig 1931) 90-98.
- Scholl 2011:** A. Scholl, Der Pergamonaltar. Ein Zeuspalast mit homerischen Zügen?, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011), 212-218.
- Schlörb 1965:** B. Schlörb, Timotheos, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Erg. 22 (Berlin 1965).
- Schneider 2005:** R. Schneider, Der Hercules Farnese, in: L. Giuliani (Hrsg.), Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 136-157.
- Schneider 1999:** C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen 1 (Mainz 1999).
- Schoch 2009:** K. Schoch, Die doppelte Aphrodite. Alt und neu bei griechischen Kultbildern (Göttingen 2009).
- Schrader 1924:** H. Schrader, Phidias (Frankfurt a.M. 1924).
- Schraudolph 2007:** E. Schraudolph, Beispiele hellenistischer Plastik der Zeit zwischen 190 und 160 v. Chr., in: P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 189-240.
- Schreiter 2018:** C. Schreiter, Vom Nutzen der Genauigkeit. Kopienkritik und die Konstruktion von Antike, in: A. Putzger – M. Heisterberg – S. Müller-Bechtel (Hrsg.), Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900 (Berlin/Boston 2018) 267-281.
- Schröder 1989:** S. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch-römischer Zeit (Rom 1989).
- Schweitzer 1969:** B. Schweitzer, Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, in: U. Hausmann (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriffe und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse (München 1969) 163-203.
- Seifert 2002:** H. Seifert, Die „Estensischen Musikalien“ der österreichischen Nationalbibliothek, Festschrift Kantner, Studien zu Musikwissenschaft 49, 2002, 413-423.
- Settis 2015:** S. Settis, Supremely Original. Classical Art as serial, iterative, portable, in: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), Serial/portable Classic. The Greek Canon and its Mutations, Ausstellungskat. Mailand, 9. Mai – 24. August 2015 (Mailand 2015) 51-72.
- Settis 2002:** S. Settis, Der Klassizismus und das Klassische. Ein Durchgang im Rückblick, in: F. Zimmer u.a. (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskat. Berlin 1. März – 2. Juni 2002, Bonn 5. Juli – 6. Oktober 2002 (Mainz 2002) 26-53.
- Simon 1967:** E. Simon, Ara Pacis Augustae, Monumenta Artis Antiquae 1 (Tübingen 1967).
- Shapiro 1994:** M. Shapiro, Theory and philosophy of art. Style, Artist, and Society (New York 1994).
- Shanks – Tilley 1992:** M. Shanks – C. Tilley, Re-constructing Archaeology. Theory and Practice (London 1992).
- Shearman 2007:** J. Shearman, Giulio Romano e Baldassarre Castiglione, in: J. Shearman (Hrsg.), Studi su Raffaello, a cura di Barbara Agosti e Vittoria Romani (Milano 2007) 157-169.
- Smith 1900:** A. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum 2 (London 1900).
- Söldner 1986:** M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst (Frankfurt a.M. 1986).

- Stähli 2008:** A. Stähli, Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept, in: K. Juncker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der Antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin, 17. – 19. Februar 2005 (Wiesbaden 2008) 15-34.
- Steinmann 2014:** A. Steinmann, Franz is here!, in: C. Schicklgruber (Hrsg.), Franz is here! Franz Ferdinands Reise um die Erde, Ausstellungskat. Weltmuseum Wien und Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, 9. April – 2. November 2014 (Wein 2014) 17-37.
- Stemmer 2001:** K. Stemmer (Hrsg.), In den Gärten der Aphrodite, Ausstellungskat. Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin, 15. Juli – 11. November 2001 (Berlin 2001).
- Stemmer 1995:** K. Stemmer (Hrsg.), Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausstellungskat. Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin, 29. November 1994 – 4. Juni 1995 (Berlin 1995).
- Stewart 2014:** A. Stewart, Art in the Hellenistic World. An Introduction (Cambridge 2014).
- Stewart 2012:** A. Stewart, Hellenistic free-standing sculpture from the Athenian Agora 1. Aphrodite, *Hesperia* 81, 2012, 267–342.
- Stewart 1990:** A. Stewart, Greek sculpture. An exploration I (New Heaven/ Connecticut 1990).
- Stewart 1979:** A. Stewart, Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age. Society for the Promotion of Hellenic Studies Suppl. 14 (London 1979).
- Stewart 1977:** A. Stewart, Skopas of Paros (Park Ridge 1977).
- Strocka 1979:** V. M. Strocka, Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94, 1979, 143-173.
- Studniczka 1926:** F. Studniczka, Von der griechischen Plastik des V. Jahrh. v. Chr., *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 2, 1926, Heft 4, 385-407.
- Talvacchia 1989:** B. Talvacchia, L'appartò decorative dell'appartamento di Troia, in: E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra 'Giulio Romano', Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 392 f.
- Thiersch u.a. 1826:** F. W. Thiersch – L. Schorn – E. Gerhard, Reisen in Italien seit 1822 I (Leipzig 1826).
- Toma 2020:** N. Toma, Marmor – Maße – Monumente. Vorfertigung, Standardisierung und Massenproduktion marmorner Bauteile in der römischen Kaiserzeit, *Philippika. Altertumswissenschaftliche Abhandlungen* 121 (Wiesbaden 2020).
- Tormen 2017a:** G. Tormen, Gli Obizzi e il Catajo. Storia di una famiglia e del suo grande Museo dimenticato, in: A. Coppola (Hrsg.), Gli Obizzi e la collezione di Antichità al Catajo (Padova 2017) 11-70.
- Tormen 2017b:** G. Tormen, Appendice 1 – 2, in: A. Coppola (Hrsg.), Gli Obizzi e la collezione di Antichità al Catajo (Padova 2017), 495-518.
- Tormen 2016:** G. Tormen, Il viaggio di Tommaso degli Obizzi nel 1797-98. Storia, arte e collezionismo nelle memorie di un inedito taccuino, *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 40, 2016, 153-203.
- Tormen 2010:** G. Tormen, Ad ornamentum Imperii. Il trasferimento della collezione Obizzi a Vienna a fine Ottocento, *Saggi e memorie* 34, 2010, 173-248.
- Tormen 2007:** G. Tormen, "Una piccola Atene sempre crescente". Aspetti e problemi della collezione Obizzi, in: E. Corradini (Hrsg.), Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento (Milano 2007) 87-100.

- Tormen 2002:** G. Tormen, Filippo Aurelio Visconti al Catajo e l'Inventario del 'Gabinetto di Storia Naturale' del Museo Obizzi, Patavium. *Rivista veneta di Scienze dell'Antichità e dell'Alto Medioevo* 19, 2002, 85-120.
- Tozzi 2017a:** G. Tozzi, *Le iscrizioni della collezione Obizzi* (Roma 2017).
- Tozzi 2017b:** G. Tozzi, La collezione epigrafica, in: A. Coppola (Hrsg.), *Gli Obizzi e la collezione di Antichità al Catajo* (Padova 2017), 343-456.
- Traversari 1973:** G. Traversari, *Sculture del V. – IV. sec. del Museo Archeologico di Venezia* 1973.
- Trillmich 1973:** W. Trillmich, *Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, 1973, 247-282.
- Valenta – Huber-Frischeis – Petschar 2020:** R. Valenta – T. Huber-Frischeis – H. Petschar, *Imperiales Erbe und Nationale Identität. Das Werden der Nationalbibliothek der Republik Österreich*, *Bibliothek. Forschung und Praxis* 44, 3, 2020, 537-545.
- Vasari 1973:** G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze 1568 (Neudr. Firenze 1973).
- Venturi 2007:** A. R. Venturi, La raccolta libraria di Tommaso Obizzi, corollario delle sue collezioni eclettiche, in: E. Corradini (Hrsg.), *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento* (Milano 2007) 101-116.
- Venturi 1882:** A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena* (Modena 1882).
- Vermeule 1967:** C. Vermeule, *Greek Sculpture and Roman Taste*, *Boston Museum Bulletin* 342, 65, 1967, 175-192.
- Vessberg 1941:** O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (Lund 1941).
- Vierneisel-Schlörb 1979:** B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Glyptothek München, *Katalog der Skulpturen* 2 (München 1979).
- Visconti 1880:** F. A. Visconti, *Museo Obizziano a 1806. Oggetti di antichità e d'arte esistenti al Catajo*, in: *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia III* (Firenze 1880) 28-80.
- Vogt-Spira – Rommel 1999:** G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart 1999).
- Vorster 2011:** C. Vorster, Die „Tänzerin“ aus Palast V in Pergamon, in: R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), *Pergamon. Panorama der antiken Metropole*, *Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin*, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011) 149-151.
- Vorster 2007:** C. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus. Porträts und rundplastische Gruppen, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 273-331.
- Vorster 1998:** C. Vorster, *Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen*, *Palilia* 5 (Wiesbaden 1998).
- Wallace-Hadrill 2008:** A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution* (Cambridge u.a. 2008).
- Willers 1986:** D. Willers, Typus und Motiv. Aus der hellenistischen Entwicklungsgeschichte einer Zweifigurengruppe, *Panhegyris Symphilologouanton. Festschrift für Thomas Gelzer zum 60. Geburtstag am 29. Juni 1986* (Bern 1986) 13-31.
- Wilson 2001:** C. Wilson, Leo Planiscig and Percy Straus, 1929-1939. *Collecting and Historiography*, *Studies in the History of Art* 62, 2001, 246-274.
- Winter 1903:** F. Winter, *Die antiken Terrakotten* 3, 2. Die Typen der figürlichen Terrakotten (Berlin/Stuttgart 1903).

- Winter 1894:** F. Winter, Zu den Skulpturen in Epidauros, Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 19, 1894, 157-162.
- Wirth 1994:** G. Wirth, Die Mittelmeerwelt um 100 v. Chr., in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bauchhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2, Ausstellungskat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. September 1994 – 29. Januar 1995 (Köln 1994) 727-750.
- Wünsche 1972:** R. Wünsche, Der Jüngling vom Magdalensberg, in: J. A. Schmoll (Hrsg.), Festschrift Dussler, 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte (München 1972) 45-80.
- Yalouris 1992:** N. Yalouris, Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros, Antike Plastik 21 (München 1992).
- Zanker 2016:** P. Zanker, Greek Art in Rome. A new Center in the first Century B.C., in: C. A. Picón – S. Hemingway (Hrsg.), Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World, Ausstellungskat. New York, Metropolitan Museum of Art, 18. April – 17. Juli 2016 (New York 2016) 92-99.
- Zanker 1992:** P. Zanker, Nachahmung als kulturelles Schicksal, in Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.), Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jh. (München 1992) 9-24.
- Zanker 1988:** P. Zanker, Klassizismus und Archaismus. Zur Formensprache der neuen Kultur, in: R. M. Hoftor – W. D. Heilmeyer (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik (Mainz 1988) 622-635.
- Zanker 1979:** P. Zanker, Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit, in: T. Gelzer – H. Flashar (Hrsg.), Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C., Vandoeuvres/Genève, 21–26 août 1978, Entretiens sur l'antiquité classique 25 (Genf 1979) 283–314.
- Zanker 1976:** P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien, Kolloquium in Göttingen vom 5.-9. Juni 1974, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3, 97 (Göttingen 1976).
- Zanker 1974:** P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit (Mainz 1974).
- Zimmer 2014:** K. B. Zimmer, Im Zeichen der Schönheit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite, Tübinger archäologische Forschungen 9 (Rahden 2014).
- Zimmermann 1993:** K. Zimmermann, Stil und Tradition, in: K. Zimmermann (Hrsg.), Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften (Rostock 1993) 181-183.

VI.3 Abbildungsverzeichnis

Textabb. 1: Erbweg der Obizzischen Sammlung, CC BY-ND © Katharina Kainz.

Abb. 1: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Austria-Hungary1899.JPG>, CC PD, bearbeitet Katharina Kainz.

Abb. 2: nach J. Burckhardt, Giulio Romano. Regisseur einer verlebendigten Antike. Die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua (Diss. Universität Zürich 1994), 3Abb. 3-4.

Abb. 3: <https://www.radiomantova.it/2022/03/31/palazzo-ducale-mantova-al-via-il-restauro-della-galleria-dei-mesi/>, © Ufficio Stampa.

Abb. 4: nach E. H. Gombrich (Hrsg.), Giulio Romano. Risultato della ricerca preparatoria per la mostra ‚Giulio Romano‘, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Te und Palazzo Ducale, 1. September – 12. November 1989 (Milano 1989) 413.

Abb. 5: nach J. Burckhardt, Giulio Romano. Regisseur einer verlebendigten Antike. Die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua (Diss. Universität Zürich 1994), 100 Abb. 47.

Abb. 6: nach G. Rebecchini, L'Abbondanza, in: F. Trevisani – D. Gasparotto (Hrsg.), Bonacolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, Ausstellungskat. Mantua, Palazzo Ducale, 13. September 2008 – 6. Jänner 2009 (Milano 2008), 295 Nr. IX 4.

Abb. 7: nach G. Rebecchini, Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori), Prospettiva 108, 2002, 72 Abb. 9.

Abb. 8: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loggetta_del_cardinal_bibbiena_stagione.jpg, CC PD.

Abb. 9: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tizian_-_Portrait_of_Federico_II_Gonzaga_-_circa_1525.jpg, CC PD.

Abb. 10: nach B. Boucher, Andrea Palladio. The Architect in his Time (New York 1994) 35.

Abb. 11: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schloss_Catajo_KHM_GG_6565.jpg, CC PD.

Abb. 12: nach E. Corradini, Le collezioni e il museo di Tommaso Obizzi, in: E. Corradini (Hrsg.), Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento (Milano 2007) 12.

Abb. 13: nach M. Laubenberger, Zur Geschichte der antiken Skulpturen des Tommaso Obizzi, Kölner Jahrbücher 51, 2018, 484 Abb. 1.

Abb. 14: <https://www.khm.at/objektdb/detail/4804/>, CC BY-NC-SA © KHM-Museumsverband.

Abb. 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ritratto_di_Ercole_III_d%27Este_a_cavallo.jpg, CC PD.

Abb. 16: nach W. Englmann, Das Palais Modena auf der Landstraße, in: A. Trost (Hrsg.), Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1918 (Wien 1918) Taf. 1.

Abb. 17: <https://www.europeana.eu/de/item/15508/6028>, CC PD.

Abb. 18: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/377986/>, CC0 Wien Museum.

Abb. 19: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=296996>, CC BY-NC-SA © KHM-Museumsverband.

Abb. 20: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=1005574>, CC BY-NC-SA © KHM-Museumsverband.

Abb. 21: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/63058/>, CC0 Wien Museum.

- Abb. 22:** nach G. Mayer, Die Estensische Kunstsammlung in Wien. Neue Ergebnisse der Provenienzforschung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14, 2011/12, 289 Abb. 4.
- Abb. 23:** nach G. Mayer, Die Estensische Kunstsammlung in Wien. Neue Ergebnisse der Provenienzforschung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14, 2011/12, 284 Abb. 1.
- Abb. 24:** nach M. Laubenberger, Zur Geschichte der antiken Skulpturen des Tommaso Obizzi, Kölner Jahrbücher 51, 2018, 486 Abb. 2.
- Abb. 25:** nach A. Nierhaus, Museum im Palast. Das Corps de logis der Neuen Burg um 1900, in: A. Stuhlpfarrer – M. Welzig (Hrsg.), Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung. Das Wiener „Hofburg-Museums-Quartier“ und der internationale Kontext (Köln 2014), <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205793588.39>, 41 Abb. 1.
- Abb. 26:** <https://unidam1.univie.ac.at/#/detail/326877f5-0905-414c-a24e-9ada950a35ee>, © Universität Wien.
- Abb. 27:** nach A. Nierhaus, Museum im Palast. Das Corps de logis der Neuen Burg um 1900, in: A. Stuhlpfarrer – M. Welzig (Hrsg.), Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung. Das Wiener „Hofburg-Museums-Quartier“ und der internationale Kontext (Köln 2014), <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205793588.39>, 51 Abb. 7.
- Abb. 28:** <https://arachne.dainst.org/entity/1082224/image/3480586>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 29:** <https://arachne.dainst.org/entity/1082224/image/3480587>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 30:** <https://arachne.dainst.org/entity/3480336/image/3480336>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 31:** nach R. Kekulé, Marmorgruppe der Sammlung Modena in Wien, Archäologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 3, 1879, Taf. 1.
- Abb. 32:** nach R. Kekulé, Marmorgruppe der Sammlung Modena in Wien, Archäologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn 3, 1879, 9.
- Abb. 33:** <https://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView/big?Object.Id:record:int=37>, © Archäologisches Institut der Universität Göttingen.
- Abb. 34:** <https://arachne.dainst.org/entity/1082224/image/3480591>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 35 a-h:** www.khm.at/de/object/50235/, CC BY-NC-SA © KHM-Museumsverband.
- Abb. 36 a-d:** CC BY-ND © Katharina Kainz.
- Abb. 37:** nach R. Bol, Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen (Mainz 1998) Taf. 3,2.
- Abb. 38:** nach R. Bol, Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen (Mainz 1998) Taf. 17,2.
- Abb. 39:** <https://id.smb.museum/object/698254>, CC BY-SA Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.
- Abb. 40 a-e:** <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277769>, © 2010 GrandPalaisRmn, Musée du Louvre, Stéphane Maréchal.

- Abb. 41 a-d:** M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, Antike Plastik 25 (München 1996) Taf. 1-2.
- Abb. 42 a-c:** M. Brinke, Die Aphrodite Louvre-Neapel, Antike Plastik 25 (München 1996) Taf. 3.
- Abb. 43:** https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Afrodite_c.d._charis,_et%C3%A0_adrianea,_da_orig._del_V_secolo_ac,_dalla_domus_tiberiana,_area_davanti_al_tempio_della_m._mater.jpg, CC BY Sailko.
- Abb. 44:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pothos_Via_Cavour_Musei_Capitolini_MC2417_n1.jpg, CC BY Marie-Lan Nguyen.
- Abb. 45:** <https://agora.ascsa.net/id/agora/object/s%20473?q=S%20473&t=&v=list&sort=&s=1>, © American School of Classical Studies at Athens.
- Abb. 46 a:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_a_woman,_1st_cent._B.C.jpg, CC BY-SA Georg E. Koronaios.
- Abb. 46 b:** nach P. C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) Abb. 199 a.
- Abb. 47 a:** nach R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011) 564 Nr. 8.13.
- Abb. 47 b:** nach M. Koçak, Aphrodite am Pfeiler. Studien zu aufgestützten/angelehnten weiblichen Figuren der griechischen Marmorplastik (Istanbul 2013) Taf. 28 L3.2.
- Abb. 48 a-c:** nach P. C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) Abb. 339 a-c.
- Abb. 48 d-e:** <https://arachne.dainst.org/entity/1179116>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 49 a:** nach P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1992) Taf. 111.
- Abb. 49 b-c:** nach A. Rieche, Die Kopie der „Leda des Timotheos“, Antike Plastik 17 (Berlin 1978) Taf. 31 e. 33 d.
- Abb. 50 a-c:** nach A. Rieche, Die Kopie der „Leda des Timotheos“, Antike Plastik 17 (Berlin 1978) Taf. 13 c. 31 d. 33 c.
- Abb. 51:** nach R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hrsg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausstellungskat. Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 30. September 2011 – 30. September 2012 (Petersberg 2011) 563 Nr. 8.12.
- Abb. 52:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_%E2%80%94_Tellus_\(%3F\)\(1474779_9891\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_Pacis_%E2%80%94_Tellus_(%3F)(1474779_9891).jpg), CC BY-SA Amphipolis.
- Abb. 53 a-b:** <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277627>, © 2011 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn, Thierry Ollivier.
- Abb. 54:** <https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7907>, CC BY-SA Sergey Sosnovskiy.
- Abb. 55 a:** <https://arachne.dainst.org/entity/1065285>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 55 b:** nach P. C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) Abb. 201 a.
- Abb. 56 a:** <https://arachne.dainst.org/entity/1067912>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).

- Abb. 56 b:** nach A. Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren (Wiesbaden 1976) Abb. 55-57.
- Abb. 56 c:** <https://arachne.dainst.org/entity/1067912>, CC BY-NC-ND iDAI.objects arachne (DAI, Archäologisches Institut der Universität Köln).
- Abb. 57:** nach P. C. Bol, Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) Abb. 285 a.
- Abb. 58:** <https://doi.org/10.34816/efa.archives.45344>, © École française d'Athènes.
- Abb. 59 a-b:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1861-0725-1, CC BY-NC-SA © The Trustees of the British Museum.
- Abb. 60:** <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279222>, © 2006 Musée du Louvre, Dist. Grand-PalaisRmn, Daniel Lebé, Carine Deambrosis.
- Abb. 61 a-b:** nach P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1989), Abb. 348 a-b.
- Abb. 62:** nach P. C. Bol, Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) Abb. 6 a.
- Abb. 63:** <https://www.worldhistory.org/image/4268/the-vatican-apoxyomenos-scraper/>, CC BY-SA Carole Raddato.
- Abb. 64 a-b:** nach P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) Abb. 85 a-b.
- Abb. 65:** nach D. Kreikenbom, Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern (Berlin 1990) Taf. 313 a.
- Abb. 66:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_Pan_Eros_100_BC_NAMA_N3335_22_5688.jpg, CC-BY-SA Zdeněk Kratochvíl.
- Abb. 67:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/9/98/20230522043349%21Aphrodite_cnidia.jpg, CC PD.
- Abb. 68 a-b:** nach C. Vorster, Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen, Palilia 5 (Wiesbaden 1998) Taf. 7; 9,2.

VII. Abbildungen

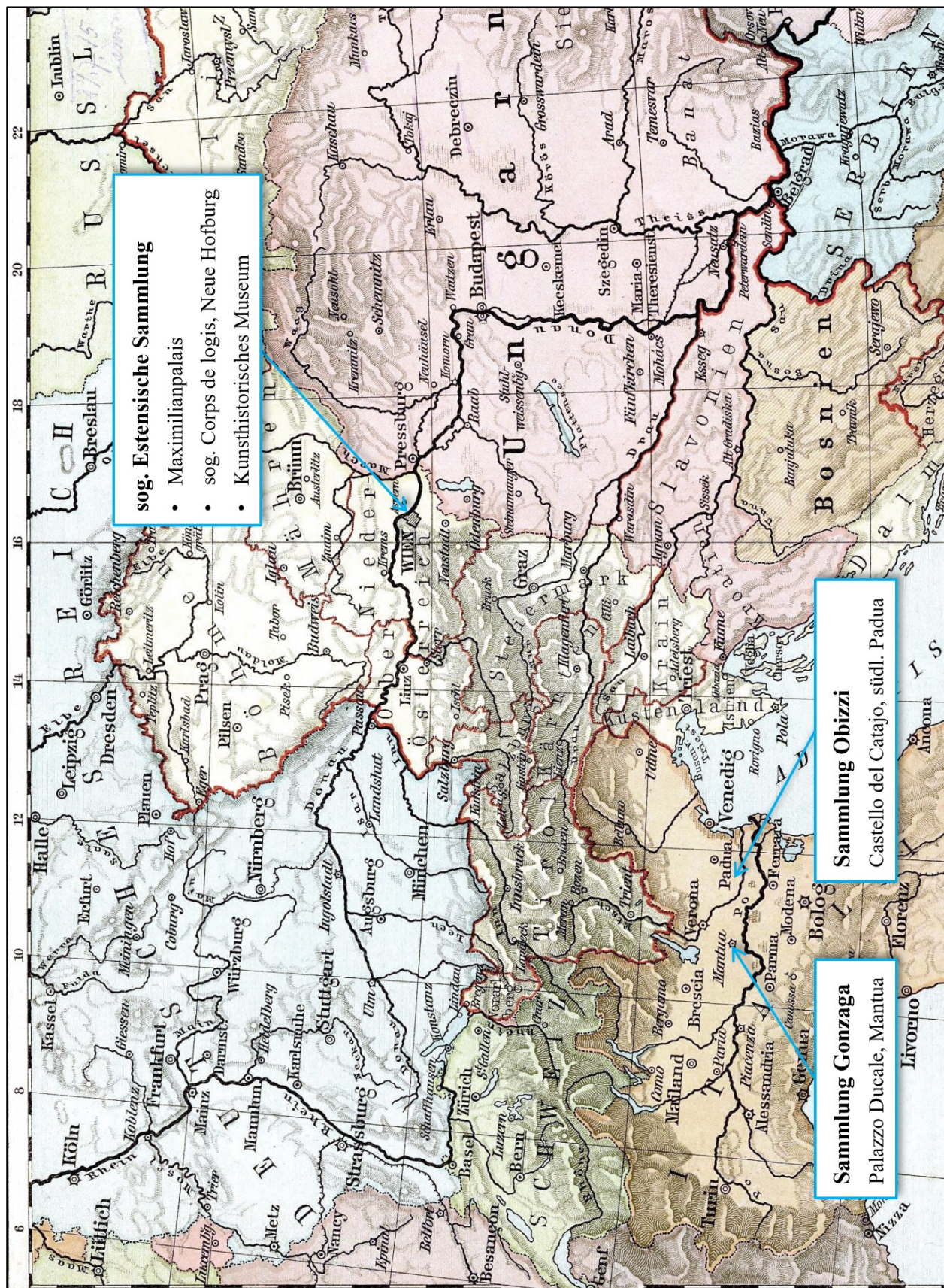


Abb. 1: Nachgewiesene Standorte der Aphrodite d'Este, Staatenkarte der k. k. Doppelmonarchie Österreich-Ungarn, Dat. 1899, aus: D. H. Lange, Volksschul-Atlas, 300. Auflage (Braunschweig 1899).

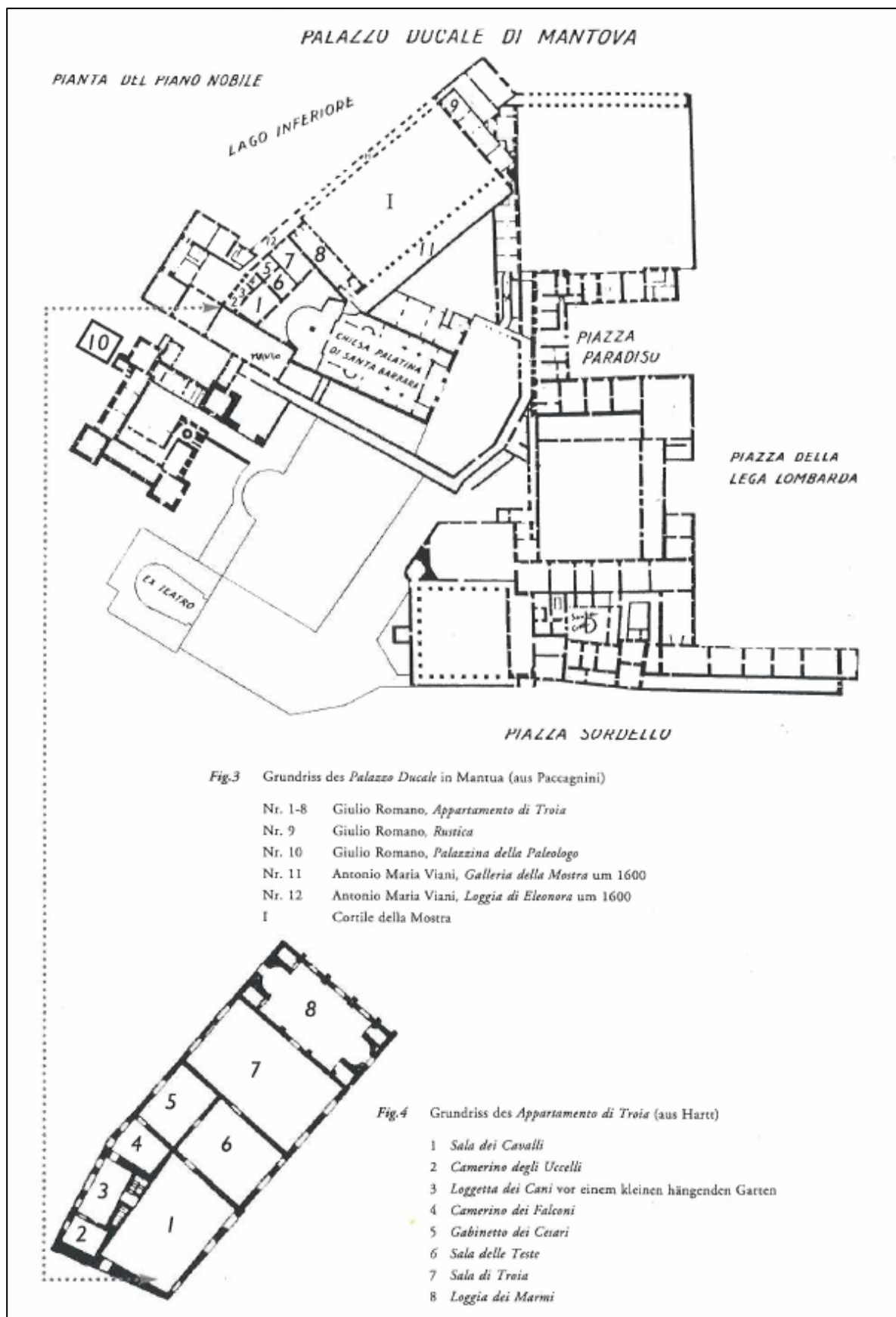


Abb. 2: Grundriss des Palazzo Ducale, Mantua.



Abb. 3: Loggia dei Marmi in heutigem Zustand, Blick auf Nord- und Ostwand.

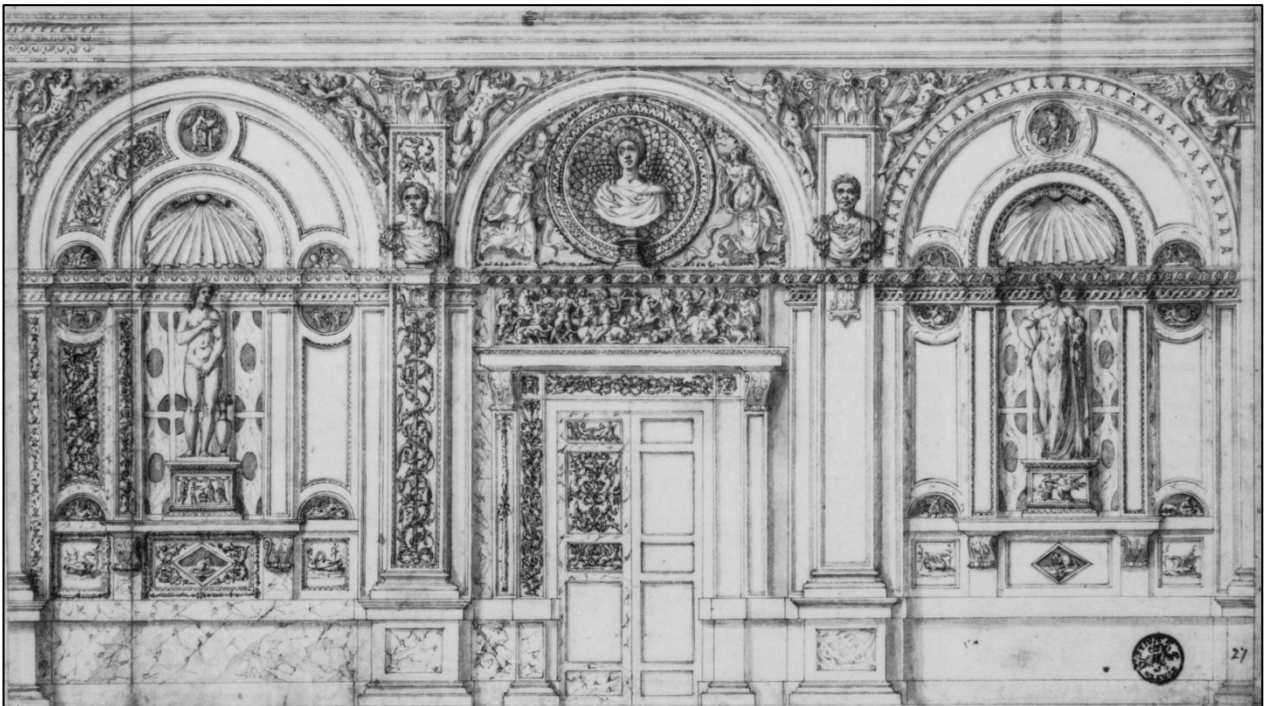


Abb. 4: Zeichnung der Loggia dei Marmi, Nordwand, Ippolito Andreasi, Dat. 1567/68, M. 32,5 x 57,5 cm, AO. Düsseldorf, Museum Kunstpalast Inv.-Nr. Fp 10875.



Abb. 5: Zeichnung der Loggia dei Marmi, Nordwand, Detail (s. Abb. 4).



Abb. 6: sog. l'Abbondanza, Grisaille auf Pappelholztafel, Raffael oder Giulio Romano, Dat. um 1516, M. 38,4 x 31,3 cm, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. 657.



Abb. 7: Mausoleum des Pietro Strozzi, Giulio Romano, Dat. 1529, AO. seit 1805 in der Basilica Sant'Andrea in Mantua



Abb. 8: sog. Primavera, Fresko in der Loggetta des Kardinals Bibbiena im Vatikan, Raffael, Dat. um 1516, AO. in situ.



Abb. 9: Portrait von Federico II Gonzaga, Tizian, Dat. um 1523, Öl auf Leinwand, M. 125 x 99 cm, AO. Madrid, Museo del Prado Inv.-Nr. P 000408.



Abb. 10: Portrait von Giulio Romano, Tizian, Dat. um 1536, Öl auf Leinwand, M. 108 x 87 cm, AO. New York, Privatsammlung.



Abb. 11: Castello del Catajo, Battaglia Terme bei Padua, Dat. 18. Jh., Öl auf Leinwand, AO. Wien, KHM Inv.-Nr. GG 6565

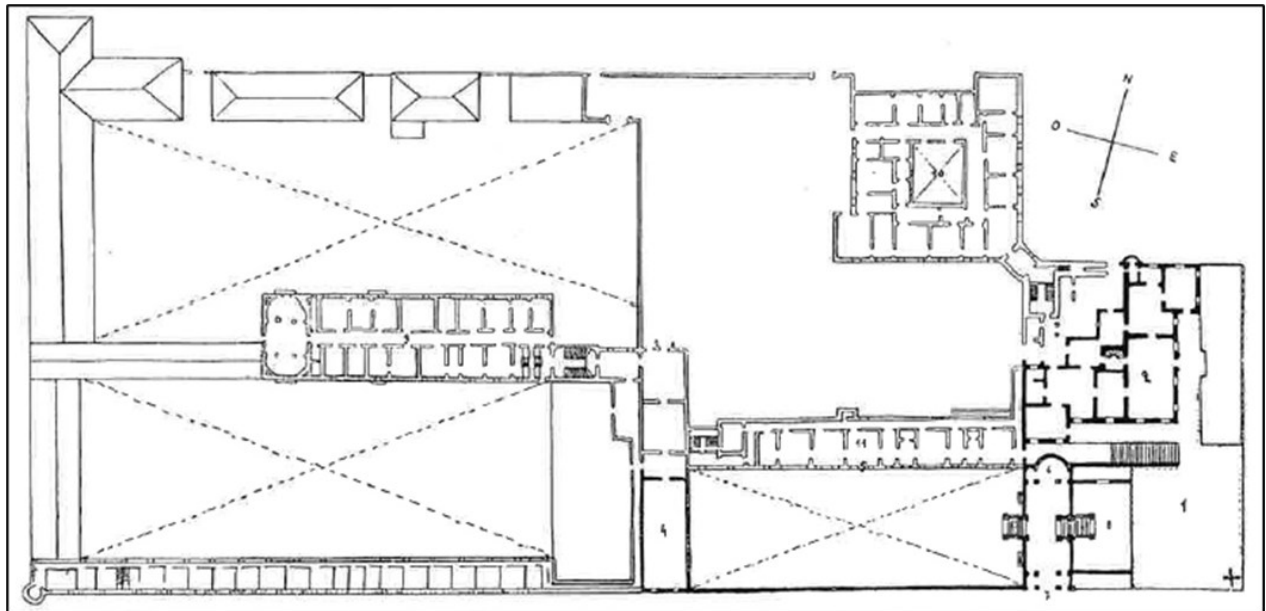


Abb. 12: Grundriss vom Castello del Catajo, Battaglia Terme bei Padua.



Abb. 13: Galleria di Antichità, Castello del Catajo, Repro einer Fotografie, Dat. Mitte des 19. Jhs., AO.
Wien, KHM Archiv.



Abb. 14: Portrait des Tommaso degli Obizzi zwischen seinem Onkel Pio Enea und Vater Ferdinando II, Dat. 1762?, Öl auf Leinwand, M. 200,5 x 130,5 cm, AO. Wien, KHM Inv.-Nr. 6465.



Abb. 17: Franz IV von Österreich-Este, Herzog von Modena und Reggio, Zeichnung von Johann Maria Monsorno, M. 17,1 x 14,1 cm, AO. Wien, Albertina Inv.-Nr. 6028.



Abb. 15: Portrait des Ercole III d'Este, Jacopo Moretti, Dat. 1750-1799, Öl auf Leinwand, M. 60 x 77,5 cm, AO. Modena, Museo Civico Inv.-Nr. 259.



Abb. 18: Franz V von Österreich-Este, Herzog von Modena und Reggio, Lithographie, Carl Anton Goebel, Dat. um 1850, M. 50,2 x 34,5 cm, AO. Wien Museum Inv.-Nr. W 2570.



Abb. 19: Franz Ferdinand von Österreich-Este, Fotografie, Max von Imhof, Dat. 1893, A0. Wien, Weltmuseum Inv.-Nr. 56829.

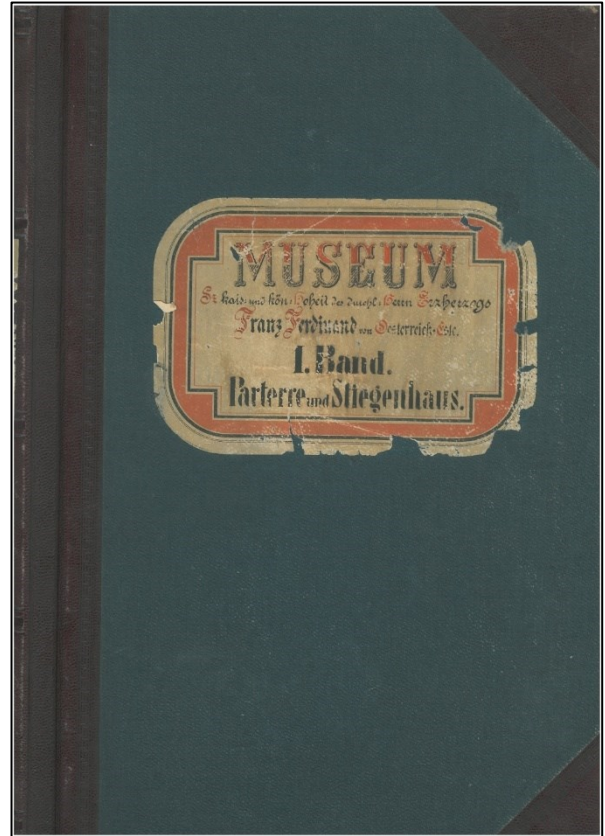


Abb. 20: Handschriftliches Inventar des Privatmuseums Franz Ferdinands im Maximilianpalais, 1. Band, A0. Wien, Weltmuseum Archiv.



Abb. 21: Beatrixgasse 27, Ansichtskarte, Verlag Reinhold Entzmann & Sohn, Dat. um 1906, M. 9 x 13,9 cm, A0. Wien Museum Inv.-Nr. 32208.

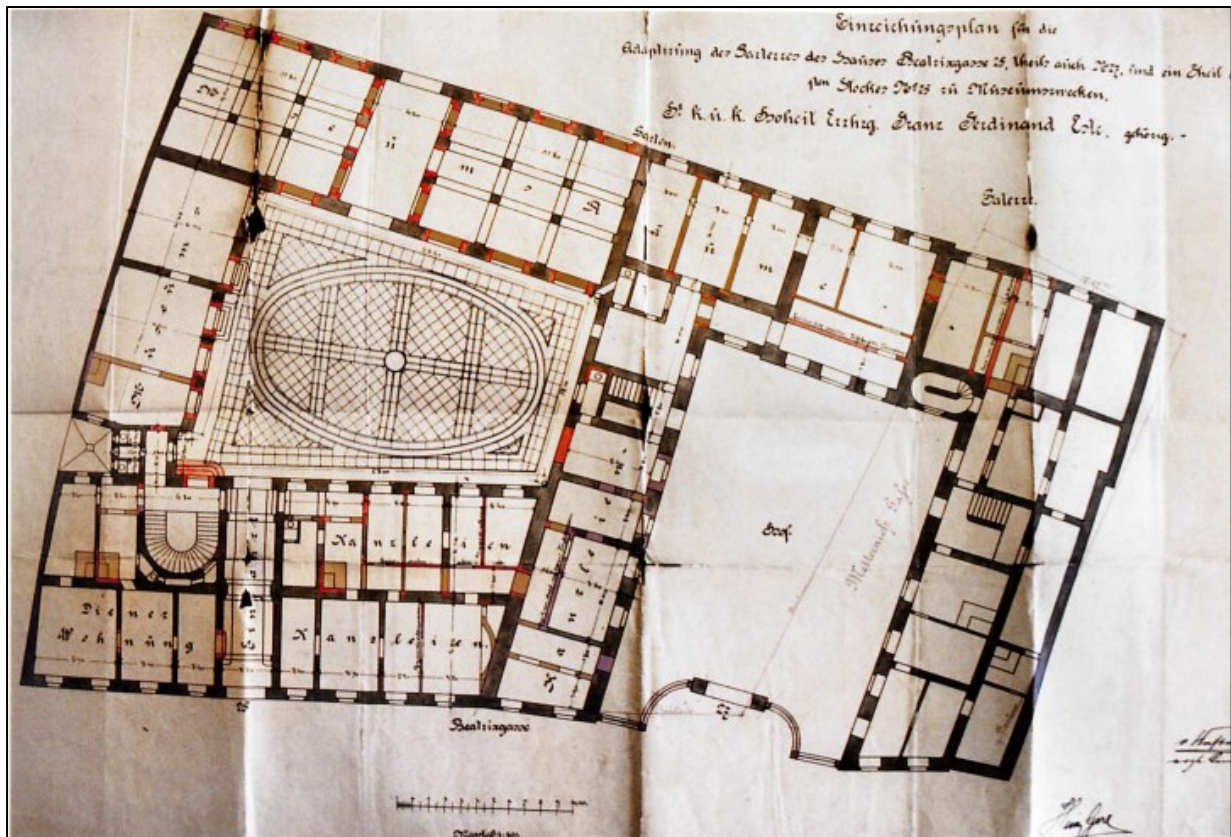


Abb. 22: Einreichungsplan für die Adaptierung des Maximilianpalais zu Museumszwecken, Beatrixgasse 25-27, Dat. 1896, AO. Wiener Stadt und Landesarchiv.

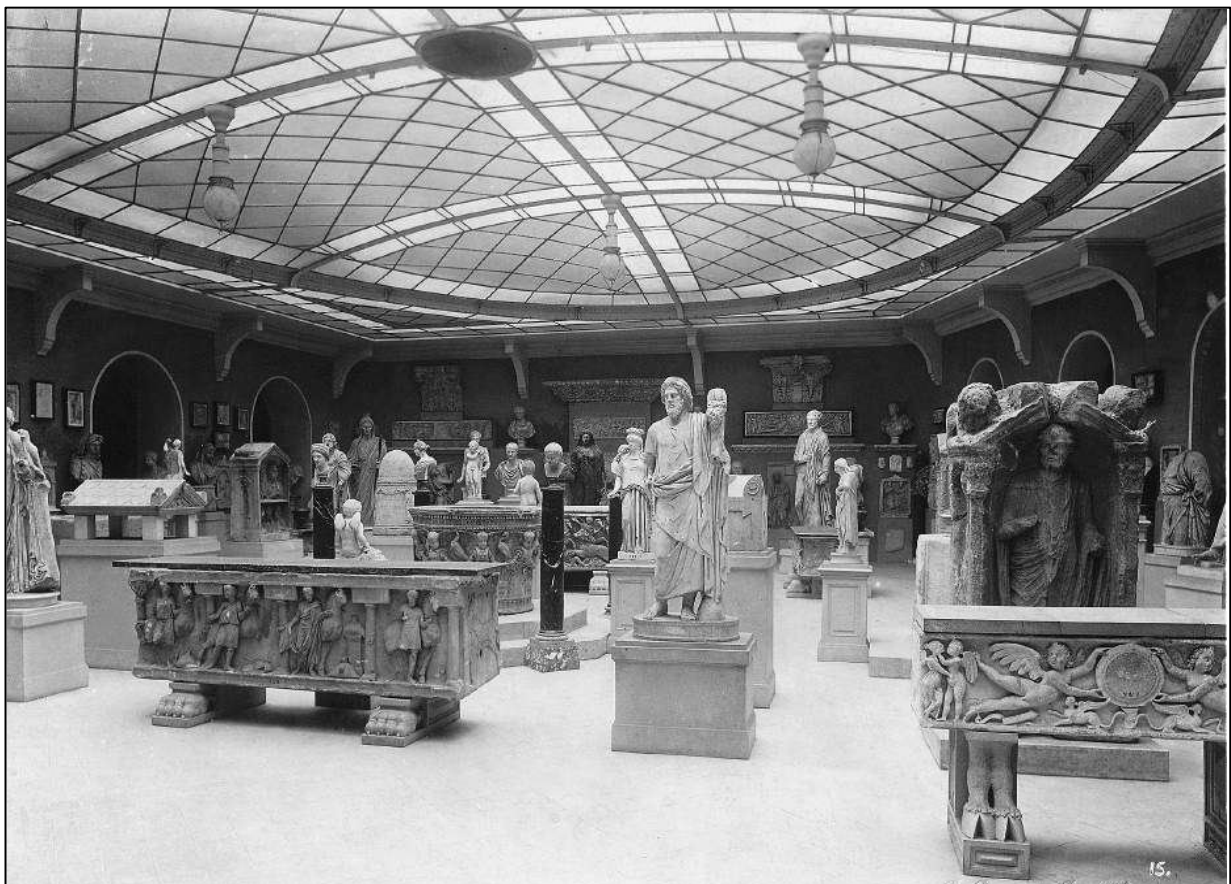


Abb. 23: Glaskuppelhalle des Maximilianpalais, Beatrixgasse 25-27, 1030 Wien, Fotografie, Ruda Bruner-Dvořák, Dat. um 1900, AO. Wien, KHM Antikensammlung Archiv.



Abb. 24: Glaskuppelhalle des Maximilianpalais, Detailansicht, Beatrixgasse 25-27, 1030 Wien, Fotografie, Ruda Bruner-Dvořák, Dat. um 1900, AO. Wien, KHM Antikensammlung Archiv.



Abb. 25: Das Corps de logis im Bau, Dat. um 1900, AO. Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Archiv Wiener Ringstraße.



Abb. 26: Arkadenhof des Corps de logis, Dat. nach 1912, AO. Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Archiv Wiener Ringstraße.



Abb. 27: Arkadenhof des sog. Corps de logis, Aufstellung der Antiken aus der Estensischen Sammlung, Dat. nach 1912, AO. Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Archiv Wiener Ringstraße.



Abb. 28: Aphrodite d'Este,
Skulpturennegativ des DAI Rom.



Abb. 29: Aphrodite d'Este,
Skulpturennegativ des DAI Rom.



Abb. 30: Aphrodite d'Este,
Skulpturennegativ des DAI Rom.

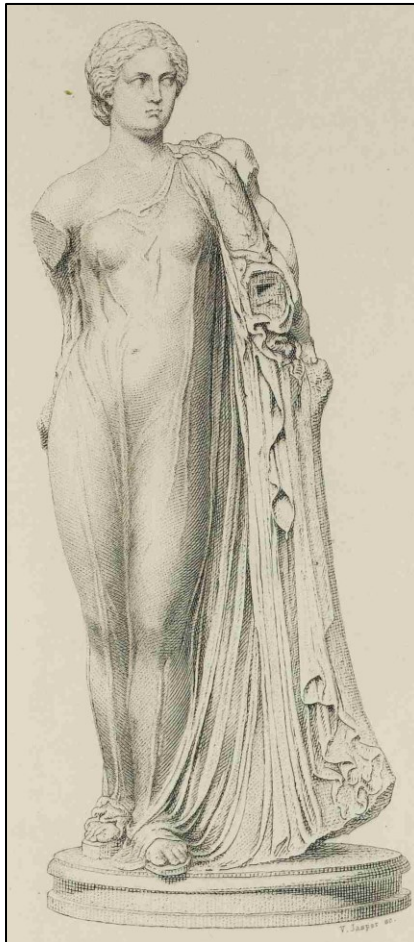


Abb. 31: Aphrodite d'Este,
Radierung, Dat. 1879.

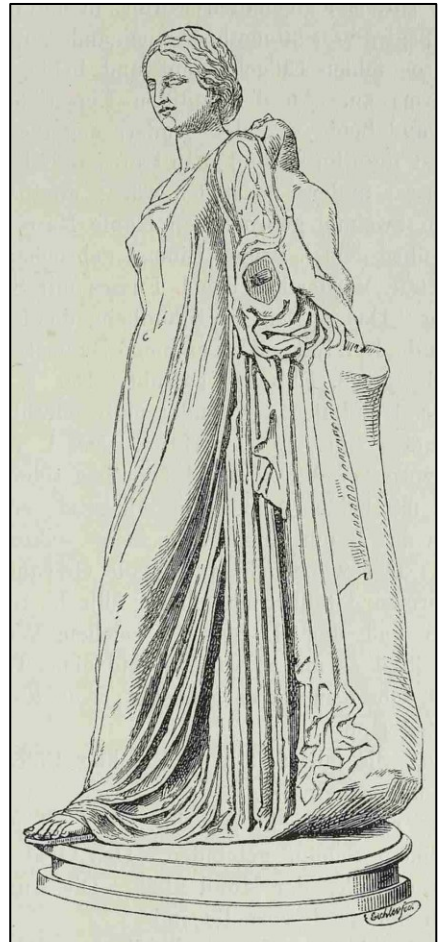


Abb. 32: Aphrodite d'Este,
Zeichnung, Dat. 1879.



Abb. 33: Aphrodite d'Este, Abguss, AO. Universität Göttingen, Abgusssammlung Inv.-Nr. A 1090.



Abb. 34: Aphrodite d'Este, Digitalisat, Negativ des DAI Rom.



Abb. 35 a: Aphrodite d'Este, H. 114 cm, Mat. Marmor, FO. unbekannt, AO. Wien, KHM Inv.-Nr. I 1192.



Abb. 35 b: Aphrodite d'Este, Seitenansicht (s. Abb. 35 a).



Abb. 35 c: Aphrodite d'Este, Rückansicht (s. Abb. 35 a).



Abb. 35 d: Aphrodite d'Este, Seitenansicht (s. Abb. 35 a).

Abb. 35 e: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 33 f: Aphrodite d'Este, Ansicht von oben (s. Abb. 35 a).



Abb. 35 g: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 35 h: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 36 a: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 36 b: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 36 c: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 36 d: Aphrodite d'Este, Detail (s. Abb. 35 a).



Abb. 37: Amazone Typus Sciarras, tiberische Kopie, Mat. Marmor, H. 170 cm, FO. 1868 im Vicolo di S. Nicolò da Tolentino in Rom, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. Sk 7.



Abb. 38: Amazone Typus Sciarras, hadrianische Umbildung, Mat. Marmor, H. 166 cm, FO. Villa Hadriana in Tivoli, AO. Tivoli, Villa Hadriana Inv.-Nr. 2255.



Abb. 39: Aphrodite mit der Schildkröte, Dat. 430-420 v. Chr., Mat. Marmor, H. 158 cm, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. Sk 1459.



Abb. 40 a: Aphrodite in den Gärten, Kopie des 1. Viertels des 1. Jhs. n. Chr., Mat. Marmor, H. 149 cm, AO. Paris Louvre Inv.-Nr. MA 414.



Abb. 40 b: Aphrodite in den Gärten, Kopie des 1. Viertels des 1. Jhs. n. Chr., seit 2010 mit neuzeitlichen Ergänzungen (s. Abb. 40 a).



Abb. 40 c: Aphrodite in den Gärten, Kopie des 1. Viertels des 1. Jhs. n. Chr., Schrägsicht (s. Abb. 40 a)



Abb. 40 d: Aphrodite in den Gärten, Kopie des 1. Viertels des 1. Jhs. n. Chr., Rückansicht (s. Abb. 40 a).



Abb. 40 e: Aphrodite in den Gärten, Kopie des 1. Viertels des 1. Jhs. n. Chr., Rückansicht (s. Abb. 40 a).



Abb. 41 a: Aphrodite Louvre-Neapel, frühkaiserzeitliche Kopie, H. 164 cm, FO. wohl aus der Umgebung von Neapel, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 525.



Abb. 41 b: Aphrodite Louvre-Neapel, frühkaiserzeitliche Kopie, Seitenansicht (s. Abb. 41 a).



Abb. 41 c: Aphrodite Louvre-Neapel, frühkaiserzeitliche Kopie, Rückansicht (s. Abb. 41 a).

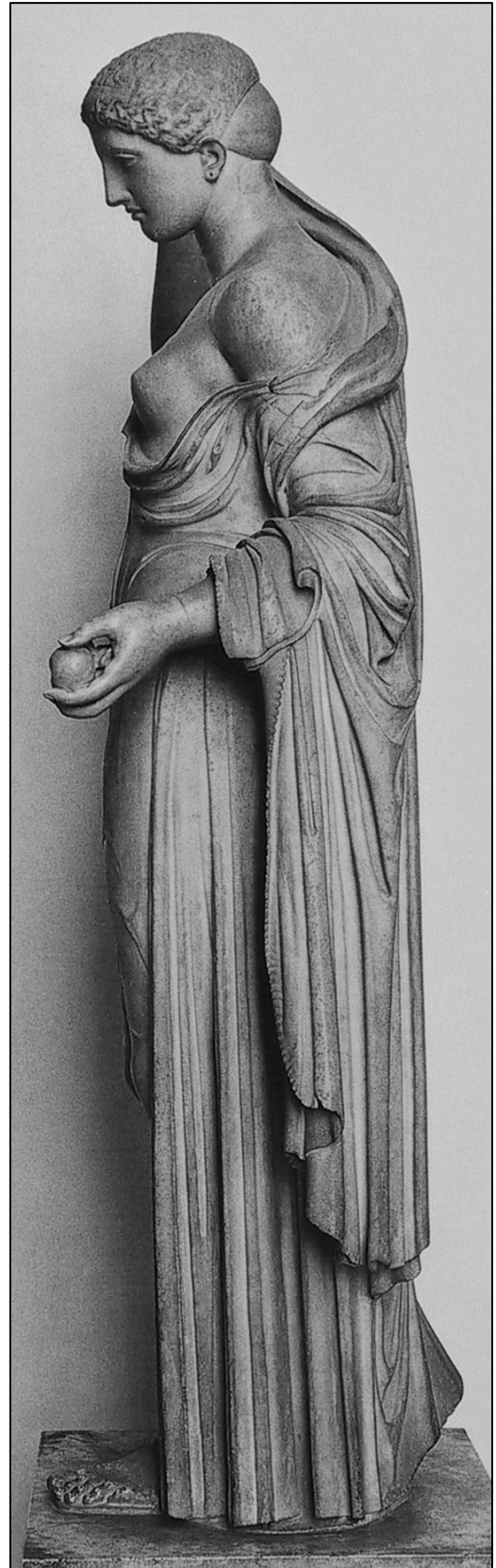


Abb. 41 d: Aphrodite Louvre-Neapel, frühkaiserzeitliche Kopie, Seitenansicht (s. Abb. 41 a).



Abb. 42 a: Aphrodite Louvre-Neapel, späthellenistische Kopie, Mat. Marmor, H. 155 cm, AO. Madrid, Sammlung Alba Inv.-Nr. 567.

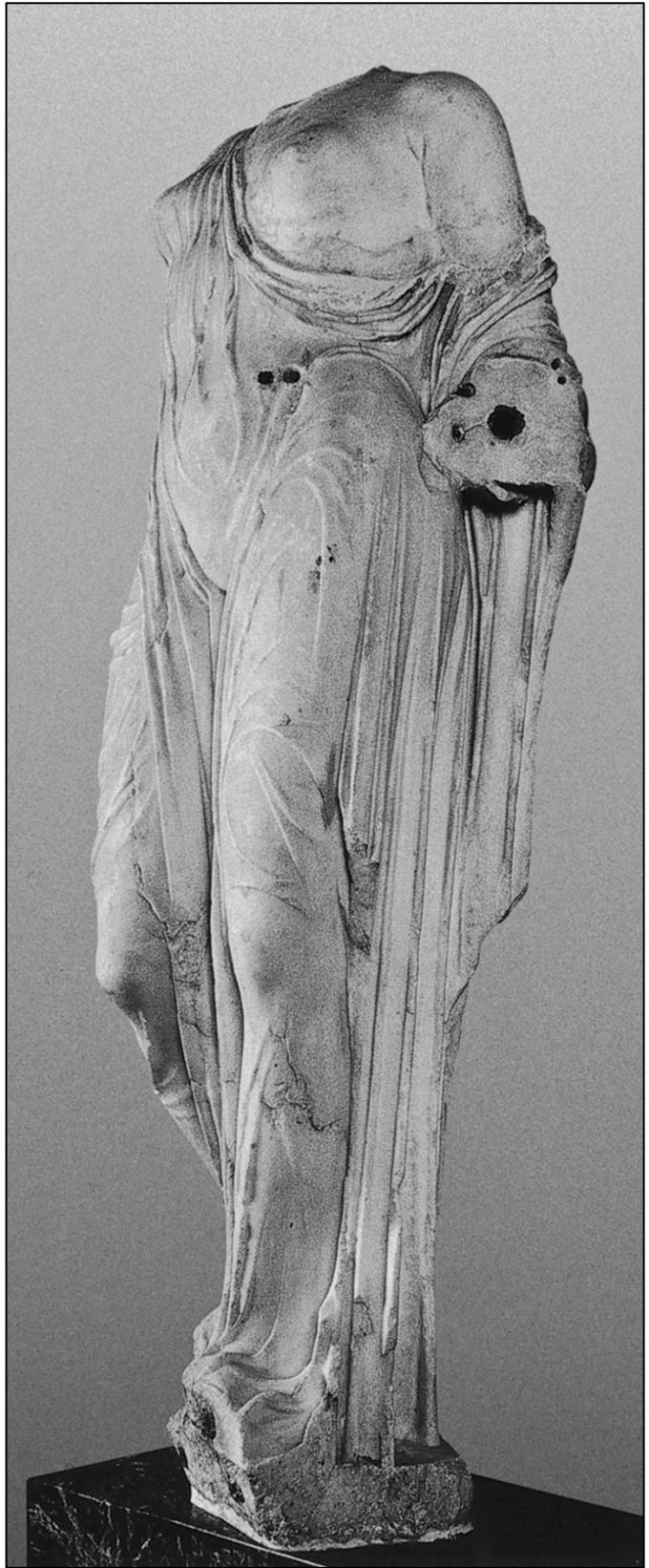


Abb. 42 b: Aphrodite Louvre-Neapel, späthellenistische Kopie, Schrägansicht (s. Abb. 42 a).



Abb. 42 c: Aphrodite Louvre-Neapel, späthellenistische Kopie, Schrägansicht (s. Abb. 42 a).



Abb. 43: sog. Charis vom Palatin, späthellenistische Umbildung der Aphrodite Louvre-Neapel, Mat. Marmor, H. 129 cm, FO. 1862 auf dem Palatin in Rom, AO. Rom, NM Museo delle Terme Inv.-Nr. 607.



Abb. 44: Pothos des Skopas, hadrianische Kopie, Mat. Marmor, H. 180 cm, FO. 1940 in der Via Cavour in Rom gefunden, AO. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 2417.



Abb. 45: Aphrodite mit Eros, späthellenistisches Original, Mat. Marmor, H. 130 cm, FO. Athener Agora, AO. Athen, Agoramuseum Inv.-Nr. S 473.



Abb. 46 a: Portraitstatue der Megiste, Dat. 147/46 oder 146/45, Mat. Marmor, H. 120 cm, FO. Piräus, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 710.



Abb. 46 b: Portraitstatue der Megiste, Seitenansicht (s. Abb. 46 a).



Abb. 47 a: Pergamenische Gewandfigur, Dat. um 120 v. Chr., Mat. Marmor, H. 78 cm, FO. Pergamon, nördlicher Bereich der Athena-Terrasse, AO. Berlin, SM Inv.-Nr. AvP VII 211.



Abb. 47 b: Pergamenische Gewandfigur, Seitenansicht (s. Abb. 47 a).



Abb. 48 a: Attische Gewandfigur, Dat. 1. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 64 cm, FO. Athen, beim Hephaisteion auf der Agora, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 2585.



Abb. 48 b: Attische Gewandfigur, Seitenansicht (s. Abb. 48 a).



Abb. 48 c: Attische Gewandfigur, Seitenansicht (s. Abb. 48 a).



Abb. 48 d: Attische Gewandfigur, Detail (s. Abb. 48 a)



Abb. 48 e: Attische Gewandfigur, Detail (s. Abb. 48 a).



Abb. 49 a: Leda des Timotheos, augusteische Kopie, Mat. Marmor, H. 139 cm, FO. 1775 in den Kaiserpalästen am Palatin in Rom; AO. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 185.



Abb. 50 a: Leda des Timotheos, späthellenistische Kopie, Mat. Marmor, H. mit Plinthe 130,5 cm, FO. 1897 in den Sallustgärten in Rom, AO. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. 1834.

Abb. 49 b: Leda des Timotheos,
augusteische Kopie, Detail (s. Abb. 49 a).



Abb. 50 b: Leda des Timotheos,
späthellenistische Kopie, Detail (s. Abb. 50 a).



Abb. 49 c: Leda des Timotheos, augusteische
Kopie, Detail (s. Abb. 49 a).



Abb. 50 c: Leda des Timotheos, späthellenistische
Kopie, Detail (s. Abb. 50 a).

Abb. 53 a: Aphrodite von Melos, Detail (s. Abb. 53 b).

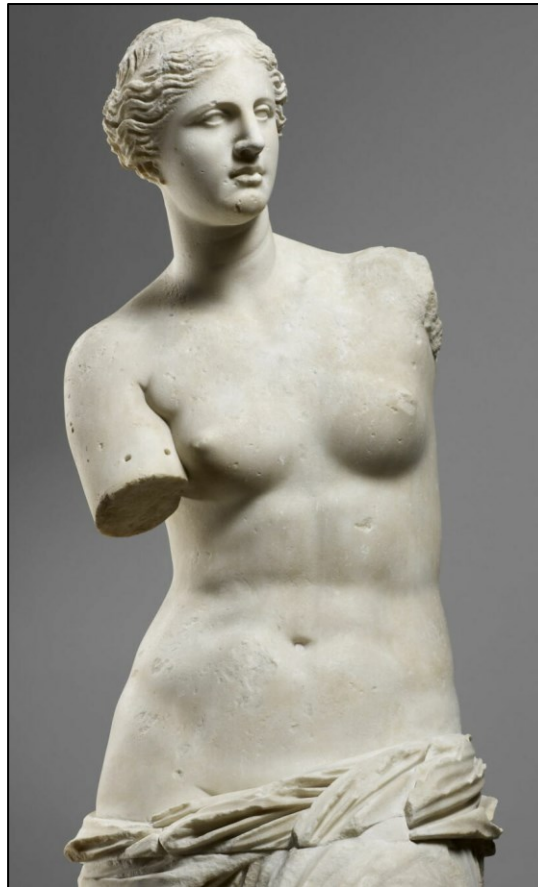


Abb. 51: Leda des Timotheos, spät-hellenistische Kopie, Mat. Marmor, H. 64 cm, FO. Terrasse des Athena-Heiligtums in Pergamon, AO. Berlin, SM AvP VII 40.



Abb. 52: Ara Pacis, Tellusrelief, Detail, Dat. 13-9 v. Chr., Mat. Marmor, M. 161 x 252 cm, FO. Palazzo Fiano in Rom, AO. Rom, Ara Pacis-Museum.



Abb. 53 b: Aphrodite von Melos, Dat. zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 204 cm, FO. 1820 auf Melos, AO. Paris, Louvre MA 399.

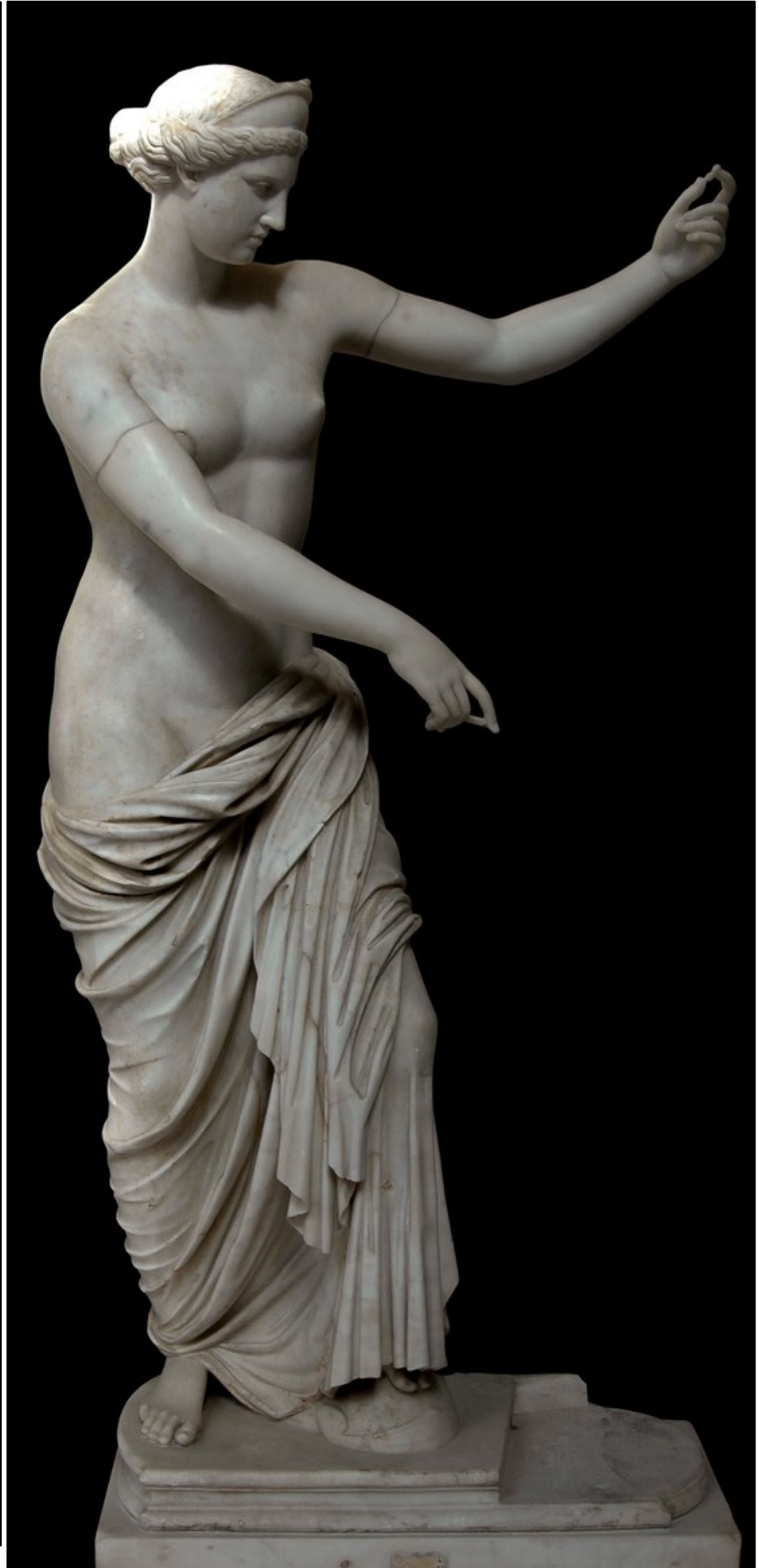


Abb. 54: Aphrodite von Capua, Kopie der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., Mat. Marmor, H. 210 cm, FO. Amphitheater von Capua, AO. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv.-Nr. 6017.



Abb. 55 a: Portraitstatue der Kleopatra, Dat. 138/37 v. Chr., Mat. Marmor, H. 149 cm (ohne Basis) FO. Haus der Kleopatra auf Delos, AO. Delos, AM Inv.-Nr. A 7799.



Abb. 55 b: Portraitstatue der Kleopatra, Rückansicht (s. Abb. 55 a).

Abb. 56 b: Gewandfigur aus Chalcedon, Detail (s. Abb. 56 a).



Abb. 56 a: Gewandfigur aus Chalcedon,
Dat. spätes 2. bis frühes 1. Jh. v. Chr., Mat.
Marmor, H. 187 cm, FO. Chalcedon, AO.
Istanbul, AM Inv.-Nr. 5502.



Abb. 56 c: Gewandfigur aus Chalkedon, Detail (s.
Abb. 56 a).



Abb. 57: Satyr-Nymphe-Gruppe Typus Townley-Kapitol, hadrianische Kopie, Mat. Marmor, H. 60 cm, FO. zwischen Basilica San Crisogono und Piazza Mastai in Rom, AO. Rom, Musei Capitolini Inv.-Nr. 1729.



Abb. 58: Portraitstatue des C. Ofellius Ferus, Dat. 1. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 280 cm, FO. Nische 18 der sog. Agora der Italiker auf Delos, AO. Delos, AM Inv.-Nr. A 4340.

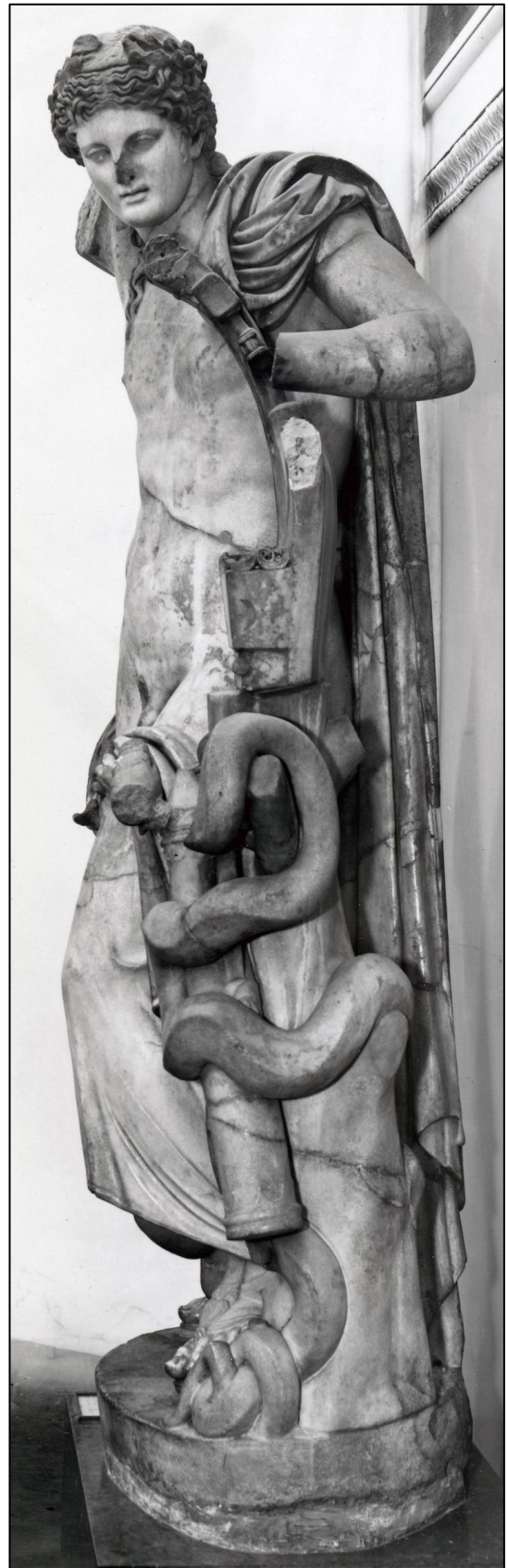


Abb. 59 a: Apoll Kyrene, Kopie des späten 2. Jhs. n. Chr., Seitenansicht (s. Abb. 59 b).



Abb. 59 b: Apoll Kyrene, Kopie des späten 2. Jhs. n. Chr., Mat. Marmor, H. 228 cm, FO. Heiligtum des Apolls von Kyrene, AO. London, BM Inv.-Nr. 1380.



Abb. 60: Apoll Lykeios, späthadrianisch-früh-antoninische Kopie, Mat. Marmor, H. 216 cm, FO. Izmir, AO. Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 928.

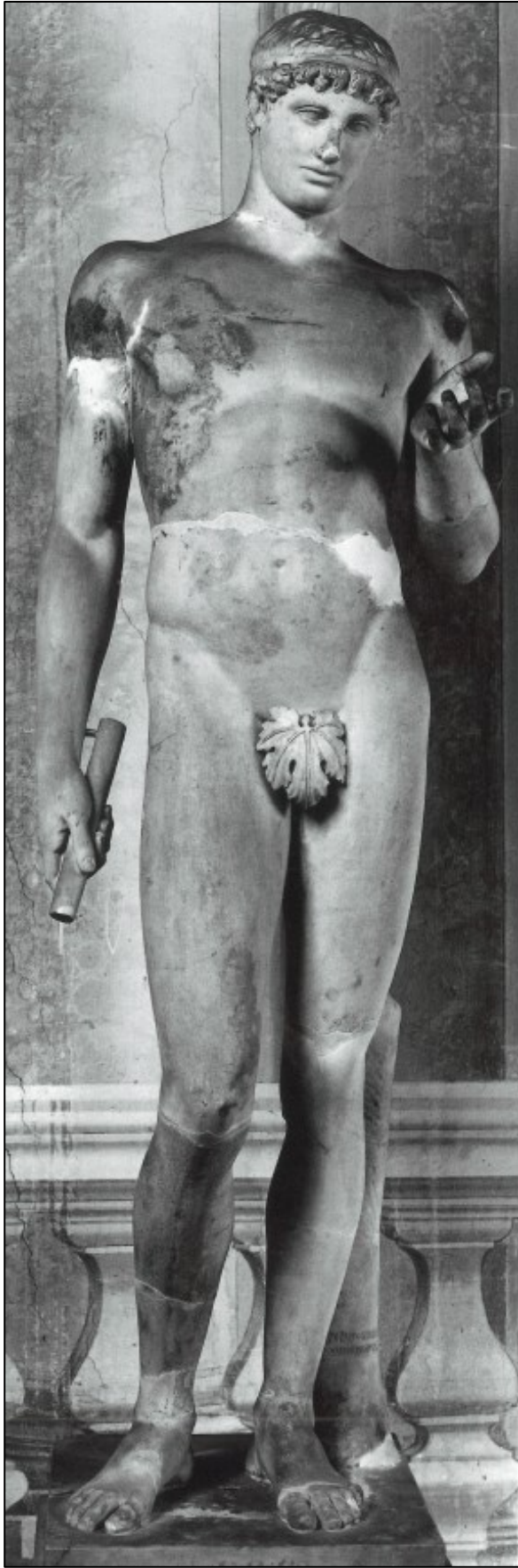


Abb. 61 a: Stephanos-Athlet, Mitte des 1. Jhs. v. Chr., Mat. Marmor, H. 144 cm, FO. 1769 am Stadtrand Roms, AO. Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 906.

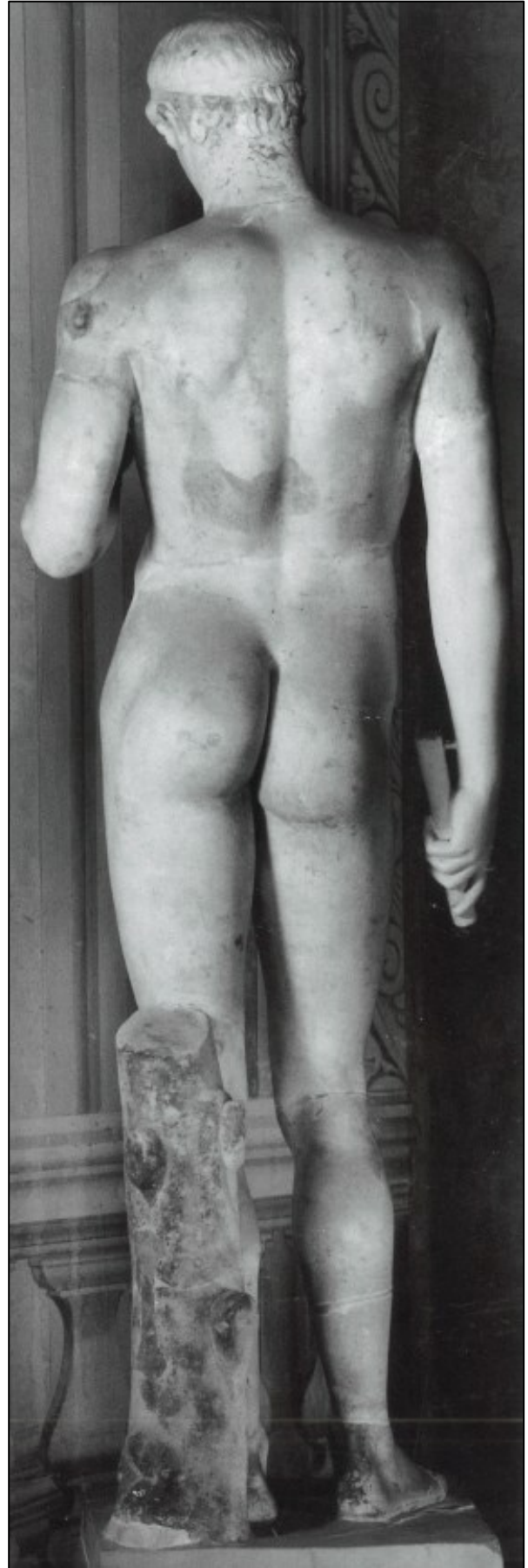


Abb. 61 b: Stephanos-Athlet, Rückansicht (s. Abb. 61 a).



Abb. 62: Omphalos-Apollon, Kopie des 2. Jhs. n. Chr., Mat. Marmor, H. 176 cm, FO. Theater des Dionysos-Eleuthereus-Heiligtums in Athen, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 45.

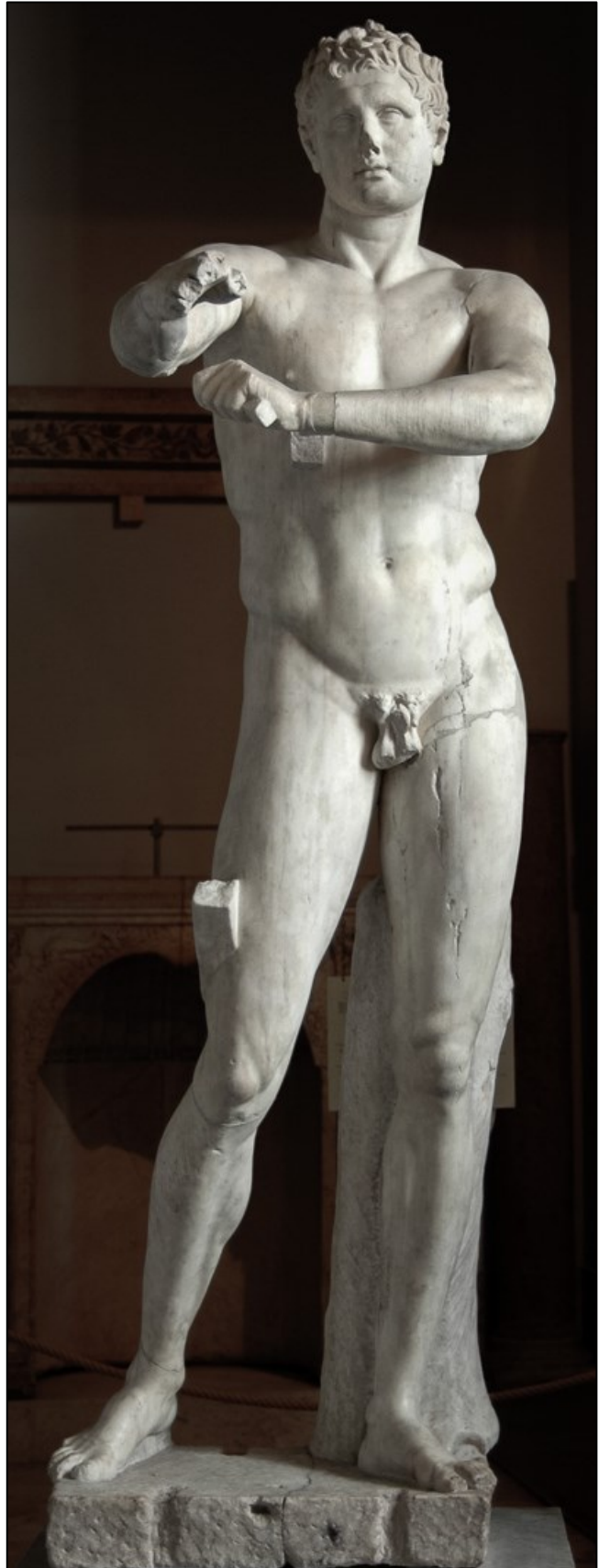


Abb. 63: Apoxyomenos des Lysipp, claudische Kopie, Mat. Marmor, H. 205 cm, FO. 1849 in Trastevere in Rom, AO. Rom, Musei Vaticani Inv.-Nr. 1185.

Abb. 64 b: Diadumenos des Polyklet, Detail (s. Abb. 64 a).



Abb. 64 a: Diadumenos des Polyklet, späthellenistische Kopie, Mat. Marmor, H. 195 cm, FO. Haus des Diadoumenos auf Delos, AO. Athen, Archäologisches NM Inv.-Nr. 1826.

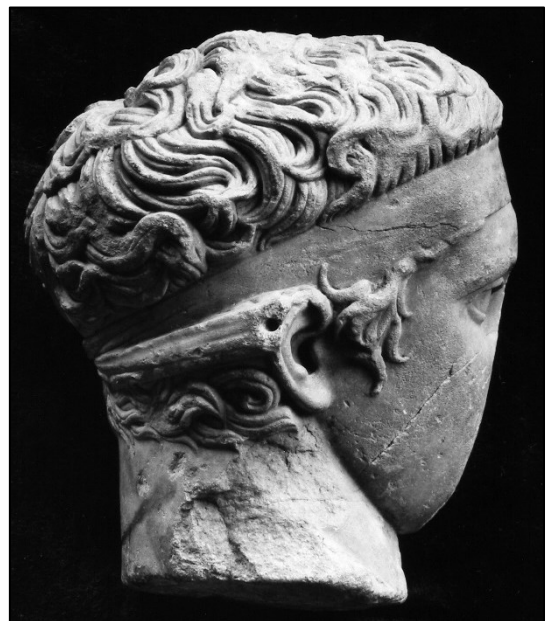
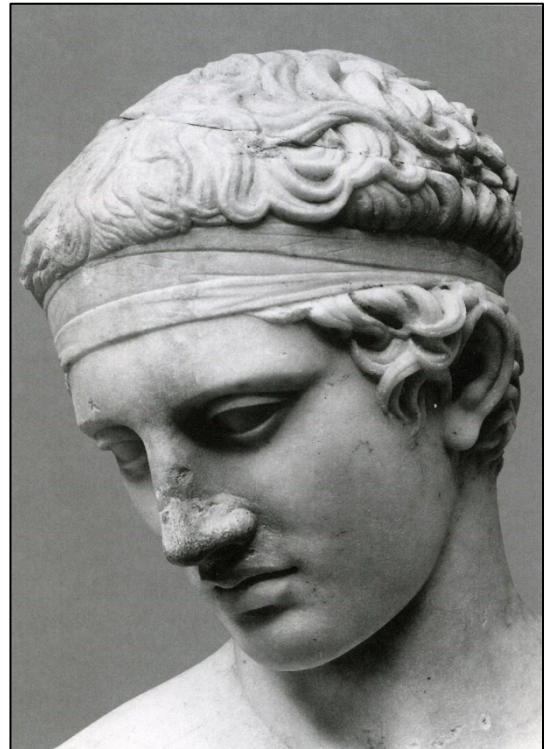


Abb. 65: Diadumenos des Polyklet, späthellenistische Kopie, Mat. Marmor, H. 30 cm, FO. Terracina (Latium), AO. Rom, Museo Barracco Inv.-Nr. 107.

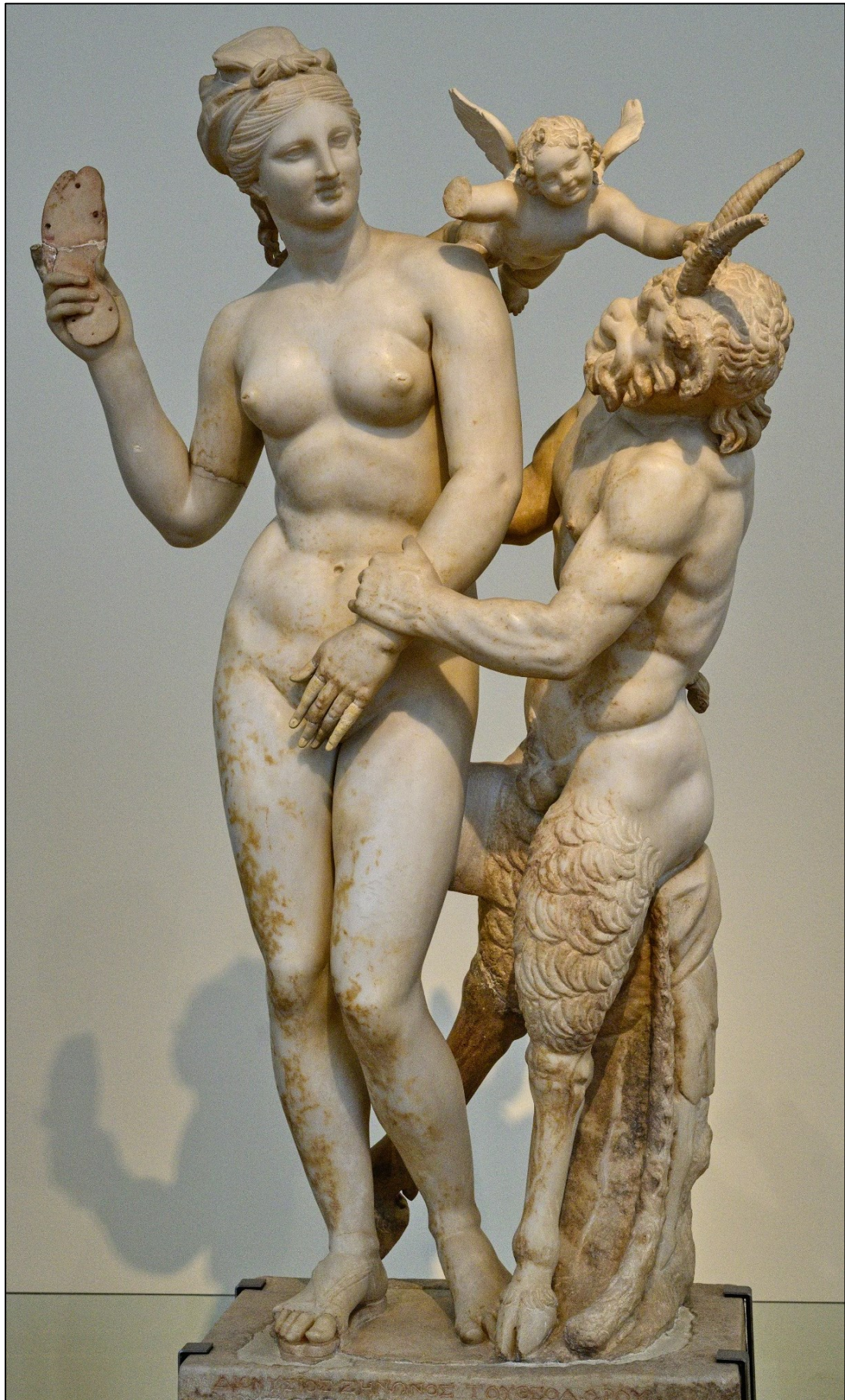


Abb. 66: sog. Pantoffelgruppe, Dat. um 100 v. Chr., Mat. Marmor, H. 144 cm (inkl. Basis), FO. Delos, Haus der Poseidoniasten von Berytos, AO. Athen, NM Inv.-Nr. 3335.



Abb. 67: sog. Venus Colonna, Aphrodite Knidia, kaiserzeitliche Kopie, Mat. Marmor, H. 204 cm (ohne Plinthe), AO. Rom, Musei Vaticani Inv.-Nr. 812



Abb. 68 a: Silen aus der Villa von Fianello Sabino, Seitenansicht (s. Abb. 68 b)



Abb. 68 b: Silen aus der Villa von Fianello Sabino, Dat. spätes 2. Jh. v. Chr., Mat. Marmor, H. 73,5 cm (ohne Plinthe), FO. Fianello Sabino, AO. Rom, NM Museo delle Terme Inv.-Nr. 125837.

VIII. Abstract

Vor rund einem Jahrhundert fand das Standbild der sog. Aphrodite d'Este Eingang in das Kunsthistorische Museum Wien (Inv.-Nr. I 1192). Hier posiert Aphrodite an einer hohen Baumstütze zu ihrer Linken. Das Bildwerk bedient sich dabei formaler Anleihen der Klassik, äußert diese jedoch in auffallend unklassischer Manier. Dank dieser Rückbezüge auf Klassisches und nicht zuletzt mangels äußerer Datierungskriterien, bietet die Aphrodite d'Este viel Spielraum für ihre archäologische Bewertung. So oszillieren ihre bisherigen Datierungsansätze vom späten 5. bis zum ausgehenden 1. Jh. v. Chr. Bislang wurden für mittlerweile jedes Jahrhundert stark oder schlank begründete Vorschläge für ihre relativ-chronologische Einordnung vorgelegt.

Vor diesem Hintergrund versteht sich die vorliegende Masterarbeit als umfassende Neubewertung der Aphrodite d'Este in ihrem kulturhistorischen Umfeld. In der stilistischen Analyse werden die formalen Gestaltungsmittel des Bildwerks formuliert, welche dieses überzeugend in den späten Hellenismus weisen. Die Schaffenszeit der Aphrodite d'Este fällt damit in eine Periode der politischen und kulturellen Umbrüche im mittelmeerischen Raum. Die römische Expansion über die Grenzen der italienischen Halbinsel hinaus eröffnet den Römern nicht zuletzt Zugriff auf die materielle Kultur der ehemals hellenischen Herrschaftsgebiete. Im eroberten Osten stoßen sie dabei auf eine Bilderwelt, die von einem weiten Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten geprägt ist und übernehmen diese für sich. Darunter gewinnen im Verlauf des 2. Jhs. v. Chr. klassizistische Standbilder zunehmend an Beliebtheit. Unter diesen Voraussetzungen lässt sich schließlich das Rezeptionsverhalten der Aphrodite d'Este näher beleuchten. Im Vergleich mit weiteren Bildwerken dieser Zeit sowie unter exemplarischer Beleuchtung der antiken Theorien zur Bildhauerei erweist sich die Aphrodite d'Este als ein geradezu lehrhafter Fall klassizistischer Bildwerke des späten Hellenismus.