

A photograph of a marble statue of a crouching female figure, likely Aphrodite, set against a dark background. The statue is shown from the waist down, with its legs tucked under its body. The marble has a light, aged appearance with some visible wear and tear. The statue is positioned on a dark, rectangular base.

Julia Tietz

Der Typus Kauernde Aphrodite und der Typus Rhodos

Die Entwicklung eines Bildmotivs im
Spannungsfeld gesellschaftlicher
und stilistischer Normativen

Julia Tietz

Der Typus Kauernde Aphrodite und der Typus Rhodos

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz
von
Julia Tietz
aus Rüsselsheim
Mainz
2020

Referent: Prof. em. Dr. Detlev Kreikenbom

Korreferent: Prof. Dr. Johannes Lipps

Tag des Prüfungskolloquiums: 22. März 2021

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2020 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Julia Tietz

Der Typus Kauernde Aphrodite und der Typus Rhodos

Die Entwicklung eines Bildmotivs im Spannungsfeld
gesellschaftlicher und stilistischer Normativen

Für meine Familie
Vielen Dank auch an meinen Doktorvater

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Umschlagsabbildungen: Vorderseite © akg-images / Erich Lessing, Rückseite © akg-images
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-40768-2

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-40769-9

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-SA International 4.0 (»Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
1.1	Rezeptions- und Forschungsgeschichte.....	14
2	Die Motivgeschichte unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Normativen.....	21
2.1	Die Vorläufer mit direktem Bezug zum Bad oder Wasser.....	21
2.1.1	Bürgerin oder Prostituierte? – Das 6. Jahrhundert und das frühe 5. Jh. v. Chr....	23
2.1.2	Mythische Vorbilder und das Brautbad – Von der Mitte des 5. Jh. v. Chr. bis zum Anfang des 4. Jh. v. Chr.	29
2.1.3	Die Entwicklung in der Spätclassik und im Hellenismus bis zum Typus der Kauernden Aphrodite.....	41
2.1.4	Die Motiventwicklung im Anschluss an den Typus Kauernde Aphrodite und dessen Weiterführung in der Römischen Kaiserzeit	51
2.2	Die Frage nach der motivischen und inhaltlichen Verbindung zum Artemis-Aktaion-Mythos.....	56
2.3	Motivisch verwandte Darstellungen mit und ohne Bezug zum Bade.....	61
2.3.1	Von Dienenden und Unterlegenen.....	61
2.3.2	Bildwerke mit einem direktem Aphrodite-Bezug	64
2.4	Zusammenfassung der Motivgeschichte.....	67
3	Der Typus Kauernde Aphrodite – Eine Kopienkritik.....	73
3.1	Katalog der Marmorkopien	73
3.1.1	Hellenistische Repliken (Kat. M1–M5).....	74
3.1.2	Augusteische Repliken (Kat. M6–M7)	83
3.1.3	Iulisch-claudische Repliken (Kat. M8)	87
3.1.4	Flavische Repliken (Kat. M9)	90
3.1.5	Traianische Repliken (Kat. M10–M19)	93
3.1.6	Hadrianische Repliken (Kat. M20–M25).....	110
3.1.7	Antoninische Repliken (Kat. M26–M33).....	121
3.1.8	Severische Repliken (Kat. M34–M37)	135
3.1.9	Undatierbare Repliken (Kat. U1–U4)	144
3.2	Ergänzung der Replikenliste mit Wiederholungen in anderen Gattungen.....	147
3.3	Die Frage nach dem Original.....	156

3.3.1	Der Aufbau der Kauernden Aphrodite und die Frage nach dem Eros.....	158
3.3.2	Die Rekonstruktion des Urbildes des Typus Kauernde Aphrodite	168
3.3.3	Die Datierung und Herkunft des Urbildes der Kauernden Aphrodite	195
3.4	Die Abhängigkeit der Kauernden Aphrodite von den stehenden Aphroditetypen	203
4	Der Typus Rhodos.....	211
4.1	Der Katalog zum Typus Rhodos.....	211
4.1.1	Fayence – Statuetten und Gefäße (Kat. RF1–RF36)	212
4.1.2	Gewebe aus koptischer Zeit (Kat. RG1–RG15).....	224
4.1.3	Rundplastik aus Marmor (Kat. RM1–RM29).....	231
4.1.4	Reliefs (Kat. RR1–RR5)	245
4.1.5	Schmuck, besondere Statuetten und Gebrauchsgegenstände (Kat. RS1–RS13)	248
4.1.6	Terrakotta – Statuetten und Lampen (Kat. RT1–RT20)	254
4.2	Die Herkunft und Datierung des Typus Rhodos im Hinblick auf sein Urbild	263
4.2.1	Zur Frage der Herkunft eines möglichen Urbildes oder Bildentwurfs aus Ägypten.....	264
4.2.2	Die Datierung und Kopienkritik des Typus Rhodos.....	289
4.3	Die Abhängigkeit des Typus Rhodos vom Typus Kauernde Aphrodite	319
5	Schlussbetrachtungen zum Typus Kauernde Aphrodite und Typus Rhodos.....	326
Anhänge		
6	Replikenregister	336
6.1	Der Typus Kauernde Aphrodite	336
6.2	Der Typus Rhodos	338
6.3	Umbildungen.....	342
7	Abkürzungsverzeichnis	343
8	Tafelverzeichnis*.....	356
9	Abbildungsverzeichnis	360
Register		365

*Aufgrund von Lizenzbedingungen Dritter enthält die Open-Access-Version keine Tafeln.
Diese finden sich in der Druckversion.

1 Einleitung

Mit der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) schuf Praxiteles um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. eine für die Großplastik vollkommen neue Darstellungsweise der Göttin. Er wählte dabei gezielt die Darstellung der Liebesgöttin beim Bade¹. Dadurch konnte er die neuartige Nacktheit der Aphrodite erklären, ohne ein für griechische Gesellschaftsnormen der Klassik unvorstellbare Darstellung einer nackten Frau oder sogar Göttin zu schaffen. In dieser Tradition stehen alle nackten Aphrodite-Statuen, so auch die in dieser Arbeit untersuchten Typen der Kauernden Aphrodite (Taf. 9, 3–18, 2) und des Typus Rhodos (Taf. 20–27).

Die Bewahrung der weiblichen *sophrosyne* in der Öffentlichkeit, sei es die einer griechischen Bürgerin oder gar einer Göttin, war bis dahin oberstes Gebot des weiblichen Auftretens in der Archaik und vor allem in der Klassik. Dem zugrunde liegend wurden alle weiblichen Figuren bekleidet dargestellt und der Körper mehr oder weniger vollständig, aber immer angemessen von Stoff verhüllt. Besonders deutlich wird diese Verhüllung durch den im Strengen Stil bevorzugten Peplos, der den weiblichen Körper geradewegs zu verschlucken scheint². Er steht im Gegensatz zu dem in der Spätarchaik bevorzugten Chiton, dessen dünnere Stoffqualität den Körper weit besser abbildete. Aber selbst mit dem Aufkommen des Reichen Stils zum Ende des 5. Jh. v. Chr., bei dem der weibliche Körper nun unter den feineren Stoffen beider Kleidungsvarianten hervortrat und plastisch durchgebildet wurde, blieben deren Bildwerke dennoch vollständig bekleidet³. Erste Tendenzen hin zu einer Entkleidung zeigten sich beispielsweise bei der Aphrodite vom Giebel des Parthenon⁴, von deren Schulter bereits ein Träger des feinen

¹ vgl. zur Entwicklung und zum Typus Aphrodite von Knidos (um 380 v. Chr.): Lullies 1954, 63–82; Bieber 1961, 19 f. Taf. 24, 25; Brinkerhoff 1978, 25–34; Neumer-Pfau 1982; Havelock 1995, 9–67 Taf. 1–4, 15–17; Stemmer 2001, 74 f. 92–94 Kat. E 18 m. Abb.; Maischberger 2008, 194; Zimmer 2014. Beste Replik: Rom, Vatikanische Museen, Inv. 812, ehem. Sammlung Colonna, beste Kopie: Bol 2004, 328–330, 365, 437, 440, 467, 533 Taf. 297–300.

² s. dazu Kap. 2.1.1 m. Anm. 88.

³ Als ein Beispiel aus der Welt der Sterblichen kann hier das Grabrelief der Ampharete aus dem Kerameikos-Museum in Athen angeführt werden, bei dem sich der Oberkörper vollplastisch unter dem Chiton abzeichnet, sodass die hervorstehenden Faltenstege als einziger Hinweis für den sie bedeckenden Stoff dienen. Sog. Weitstrahlendes Mal: Athen, Nationalmuseum, Inv. 3716, kurz nach 450 v. Chr.: Bol 2004, 262–264, 253 Taf. 197. Vgl. Stewart 1990, 76 f.

⁴ sog. Tauschwestern; London, British Museum, Inv. 1816,0610.97, Athen, Akropolis, 438–432 v. Chr.: Stemmer 2001, 83 Kat. E 6 m. Abb.; Bol 2004, 174, 509 Taf. 109 d. g.

Chitons heruntergerutscht ist. Eine Steigerung dazu findet sich parallel bei der Aphrodite des Typus Louvre-Neapel⁵ und der Nike des Paionios⁶, bei denen jeweils die linke Brust komplett entblößt ist. Zur gleichen Zeit entstanden im Zuge des Künstlerwettstreits von Ephesos auch Amazonenstatuen, die als Ausnahme von der bisherigen Darstellungsnorm gewertet werden müssen, da es sich hierbei nicht um Darstellungen griechischer Bürgerinnen, sondern um »un-griechische, barbarische« Frauen handelt, bei denen die Bildhauer in ihrer Gestaltungswahl und damit dem Grad der Entblößung viel freier agieren konnten⁷. Die verwundeten Kriegerinnen tragen dementsprechend nur einen kurzen Chiton, bei dem eine Seite des Oberkörpers oder aber auch beide Brüste zugleich entblößt sein können. Der aktive, gewalttätige Charakter der Amazone bedingt dabei die knappe Kleiderwahl, wie diese beispielsweise auch bei der Jagdgöttin Artemis vorzufinden ist. Deren per se von den Normvorstellungen abweichende Charakter war wohl aber auch eine Rechtfertigungsgrundlage für die Bildhauer, die Frauen offener darzustellen, als es zu dieser Zeit für Bildnisse von Bürgerinnen oder gar Bildwerken von Göttinnen der Fall hätte sein dürfen.

Bei Amazonendarstellungen der ersten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. wiederum treten erstmals weitere entblößte Körperpartien auf, die auch zu dieser Zeit noch für Bürgerinnen oder gar Göttinnen nicht vorstellbar waren. Hier sei beispielhaft auf den entblößte Hintern einer Amazone auf dem Amazonomachiefries des Maussolleions von Harlikanassos verwiesen⁸. Auch bei dieser handelt es sich noch um einen Sonderfall, der wiederum nicht im griechischen Stamm-land, sondern nur im Einflussgebiet Kleinasien entwickelt wurde und erneut eine nichtgriechische Frau darstellt. Mit der Sterbenden Niobide vom Ionischen Giebel in Rom (Taf. 8, 5)⁹ und der Leda des Timotheus¹⁰, beide nur zur Hälfte bekleidet, wird die Entkleidung auch im griechischen Mutterland weiter vorangetrieben. Jedoch ist diesen Beispielen die vollkommene Entblößung der *pubes* fremd. Bei der Sterbenden Niobide trennt nur noch der Mantel über

⁵ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5997 und Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 525, letztes Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Stemmer 2001, 89 Kat. E 12 m. Abb.; Bol 2004, 199. 512 f. Taf. 126.

⁶ Olympia, Archäologisches Museum, ca. 420 v. Chr.: Bol 2004, 198 f. 512 Taf. 125 a. b.

⁷ vgl. Stemmer 2001, 74. Zu den Statuentypen: Typus Mattei dem Pheidias zugeschrieben (Rom, Musei Capitolini, Inv. 733), Typus Sciarra dem Polyklet zugeschrieben (New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. 32.114), Typus Sosikles dem Kresilas zugeschrieben (Rom, Musei Capitolini, Salone 33 Inv. 651), gegen 430 v. Chr.: R. Bol, Die ephesischen Amazonenstatuen, in: Bol 2004, 145–151. 509 f. Taf. 97–100.

⁸ London, British Museum, Inv. 1865,1211.5 (vorher Inv. 1014), Mitte 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.: C. Maderna, Die Skulpturen des Maussolleions von Harlikanass, in: Bol 2004, 303–316. bes. 321 f. 531 Taf. 286 b

⁹ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 72274, vor 420 v. Chr.: Stemmer 2001, 83–86 Kat. E 7 m. Abb.; Bol 2004, 249–251. 522 Taf. 191 a–d.

¹⁰ frühes 4. Jh. v. Chr. Zum Typus: Rieche 1978, 21–55; Andreae 2001, 65 Abb. 24; Stemmer 2001, 90 Kat. E 15 m. Abb.; Bol 2004, 277–280. 525 f. Taf. 228–233.

ihrem rechten Bein und ihrer Schamgegend diese von der vollkommenen Nacktheit. Das Haltungsmotiv der Niobide sowie die Art ihrer Bekleidung bleiben in ihrer Erscheinung nicht singular. Sie finden sich bereits auf Vasendarstellungen mit der Schändung der Cassandra durch Aiax (Taf. 9, 1) in frühklassischer Zeit¹¹. Der für die Entstehungszeit drastische Grad der Entblößung bei der Darstellung der Königstöchter kann möglicherweise mit der göttlichen Rache in Zusammenhang gebracht werden, wodurch jene von der Gesellschaft und damit auch deren Normen ausgenommen werden konnten und sich somit eine für die Großplastik neue Darstellungsweise eröffneten, da bei solchen Frauen das Ideal der *sophrosyne* nicht angewendet werden musste. Die Entblößung bei der jüngeren Darstellung der Leda ist hingegen anders zu deuten. Bei der Figur ist der rechte Träger ihres hauchdünnen Chitons vom Arm gerutscht, sodass die gesamte rechte Seite des Oberkörpers freiliegt. Auf ihrem Schoß ruht der in einen Schwan verwandelte Zeus. Die Nacktheit ist hier ebenso Ausdruck der intimen Situation zwischen dem Liebespaar als auch Übertretung der griechischen Gesellschaftsnorm, da es sich dabei gleichfalls um die Darstellung eines Ehebruchs handelt. Beide Szenen sind somit negativ konnotiert.

Erst zum Ende der Klassik wird auch mit den Bildwerken der halbbekleideten Aphroditen des Typus Arles oder Capua¹² und diesen folgend der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1), bei der kein Stoff mehr den Körper bedeckt, eine Göttin halb- beziehungsweise komplett nackt in der Großplastik dargestellt. Die *pubes* bleibt aber weiterhin durch den Stoff oder die rechte Hand vor Blicken geschützt. Damit weichen sie dennoch von den geforderten Darstellungsnormen einer griechischen Göttin ab, da Athena, Hera oder Demeter im Vergleich dazu weiterhin mit dem schweren Peplos wiedergegeben werden. Artemis hingegen trägt ihrer Funktion als Jagdgöttin entsprechend und damit aus praktischen Gründen einen kurzen Chiton. Dennoch bleibt die Mehrzahl der Aphrodite-Darstellungen vornehmlich bekleidet oder lässt ausgehend von den Darstellungen des Reichen Stils lediglich eine Brust unbedeckt¹³.

Grundlage für diese Entwicklung scheinen gesellschaftliche Umwälzungen, vor allem in Athen, gewesen zu sein, bei denen auch die weiblichen Normen eine Wandlung erfahren haben dürften, die außer auf die Großplastik auch auf andere Gattungen Einfluss genommen haben¹⁴. Im Verlauf dieser gesellschaftlichen Wandlungen kam es zu einer Akzeptanz der Nacktheit bei Darstellungen von Frauen und insbesondere bei denen der Göttin Aphrodite als Idealbild der

¹¹ s. Kap. 2.1.1 m. Anm. 105 und Kap. 2.3.1.

¹² Aphrodite von Arles: Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 439 und Rom, Musei Capitolini, Inv. 2139, um 360 v. Chr.: Stemmer 2001, 91 f. Kat. E 16 m. Abb.; Bol 2004, 282–284. 526 Taf. 236 a–d; 238. Zum Aphrodite Typus Capua: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6017, Ende 4. Jh. v. Chr.: Kousser 2008.

¹³ z. B. die Aphrodite von Epidauros, Athen, Nationalmuseum, Inv. 262, um 400 v. Chr.: Bol 2004, 280–282. 526 Taf. 234 a–f.

¹⁴ s. dazu genauer Kap. 2.1.2 und Kap. 2.1.3.

weiblichen Schönheit. Die Aphrodite von Knidos bildete den Höhepunkt dieser Entwicklung und übte mit ihrem Innovationsgeist großen Einfluss auf die stehenden Bildwerke der folgenden Jahrhunderte sowie insgesamt auf die römische Plastik aus. Ihre Nachfolgerinnen variieren zwar ihre Motivik in Bezug auf Bein- und Armhaltung, Frisur und beigefügte Attribute, doch bleiben sie immer nur Variationen jenes ursprünglichen Werkes des Praxiteles. Je nach Bedeckungsgrad des Körpers aufgrund ihrer Arm- und Körperhaltung wird in der Forschung den Aphroditestatuen eine mehr oder weniger starke *sophrosyne* zugesprochen¹⁵.

Eine ganz andere Vorgehensweise verfolgte hingegen der Bildhauer mit seinem Werk der Kauernden Aphrodite (Taf. 9, 3–18, 2) im darauf folgenden Hochhellenismus, um die Mitte des 3. Jh. v. Chr. Ihr fehlt die plakative Wirkung des nackten Körpers, wie es bei den stehenden Aphroditen (Taf. 1, 1. 2) der Fall ist. Anstatt die Blöße der Aphrodite mit einem Kleidungsstück oder einer neuen Variante der Armhaltung zu verhüllen, änderte er die Körperhaltung radikal. Die Göttin kauert nun in gebeugter Haltung am Boden, ohne dass die Knie diesen berühren. Das linke Bein ist dabei schräg nach oben angewinkelt und der linke Fuß komplett aufgesetzt. Der rechte Fuß, auf dem der rechte Gluteus ruht, berührt den Boden nur mit den Zehen und einem kleinen Teil des Ballens, sodass das gesamte rechte Bein waagrecht zum Boden verläuft. In Verbindung mit der leichten Neigung des Oberkörpers zur linken Seite hin werden die Beine ponderiert und das linke als das Standbein definiert¹⁶. Von der Hüfte ausgehend ist der Unterkörper zunächst leicht zur linken Seite gedreht, um dann entgegen dieser Bewegung die Schulterlinie nach rechts zu drehen. Der Kopf ist entsprechend der zur rechten Seite abfallenden Schulterlinie ebenfalls zu dieser Seite geneigt, sodass die Göttin über die Schulter zu blicken scheint. Mit ihren vor sich gekreuzten Armen bedeckt die Göttin lose ihren Oberkörper. Der linke Oberarm fällt zunächst gerade nach vorne. Der Unterarm wird daraufhin angewinkelt und quer über den Unterleib geführt, um die Schamgegend mit der Hand zu bedecken. Die Finger sind dabei leicht gespreizt. Der rechte Arm verläuft quer über die Brüste und wird im Verlauf zur linken Schulter nach oben geführt.

Welche Geste die rechte Hand ausführt, konnte bisher nicht vollständig geklärt und muss noch besprochen werden¹⁷. Das Haar ist hochgebunden, durch ein Band oder ähnliches gefasst und auf dem Kopf zusammengeknotet. Die Art der Frisur bleibt gleichfalls noch zu klären¹⁸. Die Angabe von Schmuck bei einigen Repliken lässt auch an eine ursprüngliche Ver-

¹⁵ vgl. Neumer-Pfau 1982; Zimmer 2014, 2. 7. 111. 113–122.

¹⁶ s. Kap. 3.3.2.1.

¹⁷ s. Kap. 3.3.2.2.

¹⁸ s. Kap. 3.3.2.3.

wendung von Armreifen denken und ist ebenfalls zu besprechen¹⁹. Dem vorausgehend ist die Konzeption des Aufbaus der Kauernden Aphrodite zu analysieren. In diesem Zusammenhang muss auch auf die bei einigen Repliken auftretende Erosfigur eingegangen werden, bevor eine Rekonstruktion des Urbildes beziehungsweise Archetyps überhaupt möglich ist, da der Eros einen Einfluss auf den äußerlichen und innerlichen Aufbau und die Aussage des Bildwerks in seiner Gesamtheit sowie auf die Forschung ausgeübt hat²⁰.

In dem darauf folgenden Kapitel soll auch im Allgemeinen ermittelt werden, in welcher Situation die Göttin gedacht werden muss. Die konkrete Analyse der Umstände, die das Haltungsmotiv einschließlich der Armhaltung und Kopfwendung bedingen, bildet dabei die Grundlage, auf der weitere Rückschlüsse sowohl in Bezug auf das Originalmaterial als auch die ursprüngliche Aufstellungssituation sowie die Herkunft des Originals vorgenommen werden können²¹. Die Vorarbeit hierzu wird mit einem vorangestellten Replikenkatalog geleistet, in dem die einzelnen Kopien vorgestellt und ihre Kopistenzeit bestimmt wird, um so die originären Stilelemente von der römischen Kopiertechnik unterscheiden zu können²².

Anders als bei den halbbekleideten Aphroditen in der Tradition der Aphrodite Typus Arles oder Capua wird nicht versucht, die *sophrosyne* der Göttin durch einen um die Hüften geschlungenen Mantel, sondern durch die kauernde Körperhaltung zu wahren. So erscheint sie auf den ersten Blick konservativer als die Knidia und die auf diese nachfolgenden Typen, da sie ihre Blöße aufwendiger und mit größerem Erfolg bedecken kann. Doch muss die Frage nach der Bedeutung des Bildtypus gestellt werden, besonders ob die kauernde Haltung nicht ein ebenso radikaler Schnitt in der Bildtradition der Aphrodite darstellt wie die Statue des Praxiteles mit ihrer Nacktheit ein Jahrhundert zuvor²³.

Um diese erfassen zu können, muss weiterhin auch der Typus Rhodos (Taf. 20–27), der bisher noch keine größere Diskussion erfahren hat, betrachtet werden. Dieser ist insofern von Bedeutung, da er nicht nur in der Bildtradition der Kauernden Aphrodite, sondern auch in jener der Aphrodite Typus Anadyomene (Taf. 28, 1) zu stehen scheint. Ausgehend von dem Gemälde des Apelles entstehen in der Zeit des Hellenismus zwei stehende Versionen jenes Typus, bei dem Aphrodite ihre Haare mit den Händen auswringt: eine halbbekleidete und eine unbekleidete²⁴. Nach der derzeitigen Forschungsmeinung entspricht der Unterkörper des Typus Rhodos

¹⁹ s. Kap. 3.3.2.2.

²⁰ s. Kap. 3.3.1. Zum Begriff des Archetyps: Zimmer 2014, 7–16.

²¹ s. Kap. 3.3.2.4 und Kap. 3.3.3.

²² s. Kap. 3.1.

²³ s. Kap. 3.4.

²⁴ zum Typus: Lullies 1954, 76–81; Brinkerhoff 1978, 56–69 Taf. 11. 12. 22. 35. 40–51; Neumer-Pfau 1982, 157–162. 201–213. 225–230; Havelock 1995, 86–93 Taf. 28–32; Stemmer 2001, 29 f. Kat. B 2 m.

weitgehend dem der Kauernden Aphrodite. Insgesamt zeigt der Typus Rhodos jedoch eine ganz andere Körperauffassung, die zum einen jugendlich durchgebildet ist und zum anderen durch das Weglassen jeglicher Körperbedeckung die Göttin viel offener zeigt. So scheint Aphrodite dem Betrachter förmlich anzubieten, sich die körperlichen Vorzüge der Göttin genauer anzusehen und zu erfassen. Damit entspricht dieser Typus weit weniger seinem Vorbild der Kauernden Aphrodite. Das Verhältnis beider Statuentypen zueinander muss daher ebenfalls genauer untersucht und in Bezug zum Bildmotiv einer Kauernden beim Bade gesetzt werden²⁵.

Darüber hinaus muss auch auf die Herkunft, Datierung, Überlieferung und Kopienkritik des Typus Rhodos eingegangen werden²⁶. Daraus sollen weitere Antworten auf die Frage abgeleitet werden, zu welchem Zeitpunkt die griechischen Bildhauer des Späthellenismus begonnen haben, die frontale Ausrichtung jenes Typus der dreidimensionalen Erfahrbarkeit der Statuen des Hochhellenismus vorzuziehen. Die Grundlage hierfür bildet ein Katalog dieses Typus, der eine ausführliche Materialsammlung der überlieferten Wiederholungen aufweist, die sich in mehrere Gattungen auffächern²⁷.

Die Darstellung nackter Frauen, die immer unter Bezugnahme des Bademotivs am Boden kauern, ist nämlich keine Erfindung des Hellenismus. Das Motiv des Kauerns beziehungsweise Hockens findet sich in der antiken Großplastik zwar weder bei weiblichen noch männlichen Götterbildern; es lassen sich aber in anderen Gattungen Hinweise darauf entdecken. Ein Teil dieser Arbeit muss sich daher mit der motivgeschichtlichen Überlieferung (Taf. 2–6) bis hin zur Entstehung der Kauernden Aphrodite im Hochhellenismus beschäftigen²⁸. Grundlage der Untersuchung bilden Gemmen, Terrakotten, Vasen und andere, unter anderem dem weiblichen Besitz zuweisbare Gegenstände aus dem Zeitraum vom Ende des 6. Jh. bis in das 3. Jh. v. Chr. Es kann also bereits hier von einer langen Überlieferungstradition des Bildmotivs ausgegangen werden. Welche gesellschaftlichen Konnotationen die einzelnen Darstellungen aber zur Zeit ihrer Entstehung aufweisen und welche Einflüsse diese auf das Bildwerk der Kauernden Aphrodite und den Typus Rhodos besitzen, muss gleichwohl Teil dieser Untersuchung sein und bei der eigentlichen Kopienkritik beider Statuentypen vorausgesetzt werden.

Abb. (Niederlande, Privatbesitz); 100 f. Kat. F4 m. Abb. (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. SK 18).

²⁵ s. Kap. 4.3.

²⁶ s. Kap. 4.

²⁷ s. Kap. 4.1. Ähnliches wurde bereits von K. Zimmer in ihrer Untersuchung zur hellenistischen Rezeption klassischer Aphroditetypen geleistet: Zimmer 2014. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei dem Typus Rhodos um eine Neuschöpfung hellenistischer Zeit, bei dem weniger auf den Bildkernbestand (s. Zimmer 2014, 15. 32–35) klassischer Vorbilder geachtet werden muss, vgl. Zimmer 2014, 11.

²⁸ s. Kap. 2.

Im Anschluss folgt eine Untersuchung zur Verwendung des Motivs in der römischen Kunsttradition, besonders im Hinblick auf die Fortführung der bereits zeitlich vor der Kauernden Aphrodite entwickelten Darstellungsweisen (Taf. 7; 8, 2). Dabei muss vor allem auf die Verwendung des Bildmotivs einer Kauernden beim Bade für Aphrodite als auch für Artemis, die von Aktaion bei diesem überrascht wird, unter Berücksichtigung seiner chronologischen Abfolge diskutiert und bewertet werden. Dabei stellt sich die zentrale Frage, welche Anhaltspunkte die bisherige Überlieferung für die inhaltliche Umdeutung einer Badenden in Aphrodite und im Weiteren von dieser zu Artemis bietet, da deren göttliche Naturen sich eigentlich widersprechen.

Als Teil der Einleitung folgt für ein besseres Verständnis der Darstellungsformen eine Definition verschiedener Beinhaltungsweisen, die sich auf die hier besprochenen Bildwerke beziehen. Dieser schließt sich eine kurze Rezeptionsgeschichte der beiden Typen an, bei der die Verwendung des Bildmotivs in der Kunst der Renaissance und vor allem im Barock seit dem Wiederauffinden einzelner Repliken erörtert werden soll. Darüber hinaus muss auch die Verwendung moderner Kunstbegriffe, wie Barock und Rokoko, die von W. Klein für die Kunst des Hellenismus eingeführt wurden²⁹, kritisch hinterfragt werden. Die Vorstellung der wichtigsten Literatur und der in dieser vertretenen Forschungsmeinungen bildet den Abschluss des Kapitels.

Definition – Knien, Hocken, Kauern

In der älteren Forschungsliteratur werden die drei Verben knien, hocken und kauern zum Teil synonym zur Beschreibung einer Darstellung oder deren Vergleich verwendet, obwohl diese jeweils unterschiedliche Formen einer geduckten Körperhaltung mit angewinkelten Beinen bezeichnen. Im Hinblick auf die Kauernde Aphrodite und vor allem in Verbindung zu ihren motivischen Vorbildern sowie dem Typus Rhodos muss dringend auf die Unterscheidung dieser drei Haltungsweisen geachtet werden. Dies erleichtert zum einen das Erkennen von Motiventwicklungen und zum anderen die Differenzierung inhaltlicher Abhängigkeiten und den Ausschluss anderer Darstellungsarten für die allgemeine Evolution der einzelnen Bildmotive. Daher sollen im Folgenden ausgehend vom Duden Definitionen vorgegeben werden, die im Weiteren für die einzelnen Darstellungen verwendet werden sollen.

Das Knien bezeichnet meist den mit gebeugten Beinen nahe dem Boden verweilenden Körper, bei dem mindestens eines der beiden Knie den Boden berühren muss. Dies unterscheidet das Knien vom Hocken und Kauern. Dieses ist daher am einfachsten zu erkennen, da hierbei die Bodenberührung ausschlaggebend ist. Dies kann noch gesteigert werden, indem ein Bein

²⁹ vgl. die Monografie »Vom antiken Rokoko«: Klein 1921.

komplett unter den Körper gezogen wird, sodass Spann, Schienbein und Knie gleichsam den Boden berühren. Diese Körperhaltung kann in eine mit gesenkter und gerader Kopfhaltung oder eine mit gedrehter und aufrechter unterschieden werden. Erstere findet vor allem Verwendung bei der Darstellung von Unterlegenen oder Besiegten sowie Opfern von Gewalttaten oder auch Dienern, während zweitere auch bei anderen Darstellungsthemen gefunden werden kann.

Beim Hocken und Kauern verhält es sich hingegen etwas komplizierter. Beides bezeichnet die Haltung des mit gebeugten Beinen nahe dem Boden verweilenden Körpers, ohne dass die Knie den Boden berühren. Diese Begriffe werden viel häufiger synonym verwendet, dennoch muss auch hier zwischen beiden unterschieden werden. Die Hocke weicht vom Kauern aufgrund der angespannten Körperhaltung ab. Eine parallele Beinführung stellt ein weiteres Kriterium für das Hocken dar, bei der eine Gewichtsverteilung in Stand- und Spielbein nicht möglich ist, da beide Füße zumeist nur mit den Zehen und dem Ballen den Boden berühren. Zusätzlich dazu ist der Oberkörper gerade nach oben gestreckt und damit versteift.

Das Kauern zeichnet sich dagegen durch eine gebeugte Haltung des Körpers aus, wobei besonders der Oberkörper dabei leicht nach vorne gebeugt ist. Die Beine sind bei diesem deutlich in ein Spiel- und ein Standbein unterschieden, was sich in der differenzierten Oberschenkel- sowie der unterschiedlichen Fußhaltung zeigt. Der Spielbeinfuß berührt, ähnlich der Hocke, nur mit seinem vorderen Drittel den Boden, während der Standbeinfuß als Standfläche die komplette Sohle nutzt. Dadurch erhält der Körper Spannung und ein gewisses Bewegungspotenzial. Dieses Potenzial findet sich bei der Kauernden Aphrodite und wird zusätzlich durch die Drehbewegung des Oberkörpers sowie der abfallenden, dieser entgegengesetzt verlaufenden Schulterlinie verstärkt. Es zeigt sich damit, dass die beiden Tätigkeiten zwei unterschiedliche Aussagen wiedergeben. Das angespannte Hocken entspricht nicht dem eher entspannten Kauern.

In Bezug auf den Typus Rhodos verhält es sich anders. Trotz der parallelen Führung des rechten Beins zum Boden wird dieses auf einen Gegenstand aufgesetzt. Das Gewicht scheint ebenfalls gleichmäßig auf beide Beine verteilt zu sein. Insgesamt kann der Typus Rhodos damit als kniend definiert werden. Der aufgerichtete Körper ist dagegen von den Bildwerken der stehenden Anadyomene (Taf. 28, 1) übernommen. Dieser muss dann auch als Unterscheidungsmerkmal zu den Darstellungen anderer Kniender mit niederem sozialem Status angesehen werden.

1.1 Rezeptions- und Forschungsgeschichte

Im Zuge der Forschungen zum Hellenismus haben zahlreiche Wandlungen in der Forschungsmeinung zu unterschiedlichen Bewertungen der einzelnen Kunstwerke dieser

Stilphase geführt. Auch auf die Frage nach der Datierung der meist durch römische Überlieferung erhaltenen Kunstwerke konnte bis heute nicht immer eine eindeutige Antwort gefunden werden. Zum einen begründet sich dies mit den im Verlauf des Hellenismus aufkommenden Klassizismen, die dazu führen, dass jüngere Statuen später und ältere früher datiert wurden. Zum anderen ist die Sichtweise vieler moderner Rezipienten von der römischen Kunstauffassung beeinflusst, die der Klassik im Vergleich zum Hellenismus eine viel größere Bedeutung für die Kunstentwicklung beimisst, wobei die Kunst des Hochhellenismus bis zur Entstehung des Pergamonaltars teilweise noch zur Zeit der *opera nobilia* gezählt und damit auch in Form zahlreicher Kopien rezipiert wird³⁰. Aber nicht nur in der Römischen Kaiserzeit haben die griechischen Bildwerke, insbesondere auch die Statue der Kauernden Aphrodite, eine hohe Wertschätzung erfahren. Seit der Wiederauffindung einzelner Repliken im 16. Jahrhundert haben diese die Fantasie der damaligen Künstler angeregt. Neben zahlreichen getreuen Kopien aus der Frühen Neuzeit entstehen gleichfalls Bildwerke, die nur das Motiv der Kauernden übernehmen, diesem neue Inhalte zuweisen und es weiterentwickeln³¹.

Dieser Einfluss ist jedoch nicht einseitig geblieben. In seinem Werk »Vom antiken Rokoko« weist Klein den Werken des Hellenismus die modernen Begriffe »Barock« und »Rokoko« zu. Dabei entspricht seiner Meinung nach, die Kunst des Hochhellenismus der des Barocks und die des Späthellenismus der des Rokokos. Dies wurde von nachfolgenden Forschern zum Teil unkommentiert übernommen³². Doch ist bei der Verwendung dieser Begriffe aus der modernen Kunsttheorie Vorsicht geboten, da die antiken Kunstschaaffenden zum einen ein anderes System des Auftragswesens besaßen und zum anderen der Eindruck entstehen könnte, dass die antike Kunst von der Kunst der Frühen Neuzeit beeinflusst wurde, was eindeutig nicht der Fall sein kann. Vielmehr verhält es sich umgekehrt. Mit dem Beginn der Renaissance und dem großen Interesse an antiken Kunstwerken in der Frühen Neuzeit kamen bei Grabungen

³⁰ vgl. weitere Beispiele zur Rezeption der Aphroditestatuentypen in der Antike: Kousser 2008; Zimmer 2014.

³¹ Einen guten Überblick über die Entwicklung, besonders des Zeitraums zwischen der Wiederauffindung der ersten Kopien und dem Beginn des wissenschaftlichen Interesses, liefern sowohl R. Lullies als auch S. Holo: Lullies 1954, 7–9 Taf. 1–3; K. Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art* (Norwich 1956) 84 f. 133 f. 335 f.; Holo 1978/79, 23–36; Haskell – Penny 1981, 40 f. Abb. 22; 155 m. Anm. 14; Green – Daehner 2012, 60 f. Taf. 39. 42. 43. 60. Die verwendeten Abbildungen belegen vor allem den starken Einfluss auf die Malerei.

³² Er setzt den Typus Rhodos damit in Kontrast zur Kauernden Aphrodite und den durch diese verkörperten Barock: Klein 1921, 31 f. Zusammenfassend, aber auch Kritik an der Benennung der Stilstufen: Lippold 1923, 25; Battaglia 1931, 406–416; Adriani 1944, 47–49. 51–56; Laurenzi 1946–1948, 177; Havelock 1971, 105; Brinkerhoff 1978, 124–126; Stewart 1990, 214 f.; Havelock 1995, 111 f.; Kousser 2008; Zanker 2009, 43.

immer mehr antike Statuen wieder zum Vorschein³³ und wurden von den zeitgenössischen Künstlern ab dem 15./16. Jahrhundert rezipiert und interpretiert. Eine Verwendung der modernen Kunstbegriffe ist daher grundsätzlich für antike Bildwerke abzulehnen. Gleiches gilt für die in der Frühen Neuzeit anzutreffende, negative Bewertung des durch die Nacktheit ausgelösten erotischen Reizes³⁴. Mit Winckelmann und seiner neuen Auffassung antiker Kunst begann auch für die Bildwerke der Aphrodite eine neue Bewertungsphase. Den ersten Versuch, die Kauernde Aphrodite wissenschaftlich einzuordnen, unternimmt E. Q. Visconti mit seiner Künstlerzuweisung. Er verknüpft eine Textstelle aus der *naturalis historia* des Plinius d. Ä.³⁵ mit einer Statue im Vatikan (Kat. M7, Taf. 10, 2) und benannte als Bildhauer Polycharmos³⁶.

Die ersten Abhandlungen zur Aphrodite und der Kauernden im Speziellen wird ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verfasst. Hervorzuheben ist hierbei die Monografie von J. J. Bernoulli 1873 zu den Darstellungen der Aphrodite im Allgemeinen³⁷. Es handelt sich in erster Linie um eine Materialsammlung aller bekannten Aphroditedarstellungen in der Rundplastik, ergänzt um Bildwerke anderer Gattungen. Das Buch enthält noch heute gültige Thesen in Bezug auf den Typus der Kauernden Aphrodite sowie den Typus Rhodos. Nach Bernoulli ist die Darstellung des Bades nicht nur eine grundlegende, sondern sogar eine zwingende Voraussetzung für die Darstellung von Nacktheit³⁸. Des Weiteren weist Bernoulli die oben genannte Pliniustextstelle ebenfalls der Kauernden zu, setzt jedoch den dort erwähnten Künstlernamen Doidalsas mit dem bekannten Künstler Dädalos gleich und verschiebt die Datierung der Originalstatue vom 4. Jh. ins 3. Jh. v. Chr.³⁹. In seinem Katalog unterscheidet er bereits zwischen den zwei Typen der Kauernden Aphrodite und dem Typus Rhodos und nennt zudem auch verwandte Bildmotive⁴⁰. Außerdem verweist er hier auch auf die Ähnlichkeit zwischen den Bildwerken der Kauernden Aphrodite und der badenden Artemis sowie auf den Ursprung des Bildentwurfs,

³³ Es ist sogar davon auszugehen, dass diese Grabungen gezielt zum Auffinden antiker Plastik forciert wurden. Jedenfalls ist davon beispielsweise in Bezug auf die Grabungen in Pompeji auszugehen.

³⁴ vgl. Neumer-Pfau 1982, 130–135.

³⁵ Plin. n. h. 36, 35.

³⁶ Visconti 1818, 110 f. Vgl. Lullies 1954, 27 m. Anm. 64.

³⁷ Bernoulli 1873.

³⁸ Bernoulli 1873, 77.

³⁹ Plin. n. h. 36, 35; Bernoulli 1873, 11 f. 294 f. Aber bereits Stark hatte in seinem Aufsatz 1860 die These Viscontis durch eine Korrektur der Pliniustextstelle einer Veränderung unterzogen und die Statue dem jüngeren Daedalus zugewiesen, der ebenfalls für die Kultstatue des Zeus Stratios in Nikomedia (264 v. Chr. durch Nikomedes I. gegründet) verantwortlich gemacht wird: Stark 1860, 77–80. Vgl. Lullies 1954, 27 m. Anm. 65 f.

⁴⁰ Bernoulli 1873, 313 f. 314–318 (Katalog: Original). 318 f. (Typus Rhodos). 319–329 (Verwandtes). 390. 403.

indem er für diesen von den Darstellungen Sterblicher ausgeht⁴¹. In der Folgezeit wurde die Frage nach dem Bildhauer ausführlich von Th. Reinach diskutiert. Sein Aufsatz bildet die Grundlage für die noch heute bestehende Künstlerzuweisung an Doidalses/Doidalsas sowie dessen Herkunft und die des Typus Kauernde Aphrodite aus Bithynien⁴².

Mit steigender Zahl von Marmorrepliken wächst das Interesse an dem Typus und die Frage nach dem Aussehen des Originals wird aufgeworfen⁴³. Eine erste Einordnung der Kopien in verschiedene Gruppen wird von Klein in seinem Werk zu Praxiteles vorgenommen, wobei er die These zweier gleichzeitiger Überlieferungsstränge vertritt⁴⁴. Der erste umfasst eine Gruppe von Kopien, die direkt von dem in Kleinasien verbliebenen Original abgenommen wurden⁴⁵. Der zweite Überlieferungsstrang geht von einer in Rom befindlichen Kopie aus, die von Plinius d. Ä. in seiner *naturalis historia* beschrieben wird⁴⁶. Eine dritte Gruppe, die von Klein noch dem Haupttypus zugeschrieben wird, gibt hingegen den Typus Rhodos wieder⁴⁷. Entscheidend bei der Differenzierung der ersten beiden Gruppen ist die Haltung des rechten Beins, das entweder horizontal zum Boden geführt wird oder etwas abgesenkt ist. Die weiteren aufgelisteten Bildwiederholungen in anderen Gattungen sind nach Klein der Beleg für die ursprüngliche Zugehörigkeit des Eros. Die Unterteilung in zwei Überlieferungsstränge bekräftigt er nochmals 1921 in seiner Monografie »Vom antiken Rokoko«⁴⁸.

Eine erste Differenzierung in einen Haupt- und einen Nebentypus, den sogenannten Typus Rhodos, nahm S. Reinach im Jahr 1924 vor⁴⁹. In dieser Zeit steigt zudem das Forschungsinteresse an der Datierung hellenistischer Kunstwerke und der Einteilung dieses Zeitabschnitts (ca. 330–30 v. Chr.) in unterschiedliche Stilphasen. Mit der von G. Krahmer vorgebrachten Unterscheidung in geschlossen zentripetale und offen zentrifugale Merkmale hoch- und spät-hellenistischer Kunst sollte auch die Datierung der Kauernden in den Hochhellenismus und

⁴¹ Bernoulli 1873, 325 f.

⁴² Reinach 1897, 314–324.

⁴³ Bei Bernoulli werden 1873 11 Marmorkopien genannt: Kat. M3. M7. M14. M15. M17. M23. M25–M27. M31. M33, vgl. Bernoulli 1873, 314–316 Nr. 1–11. Bei Klein 1898 sind es dann bereits 13: Kat. M3. M5. M7. M14. M15. M17. M23. M25–M27. M31–M33, vgl. Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 1–11; Gruppe b) Nr. 1. 2. Bis dann bei Lullies 1954 27 Kopien genannt werden: Kat. M1. M3–M7. M10–M12. M14. M15. M17. M18. M21. M23–M28. M31–M35. M37. U4, vgl. Lullies 1954, 10–17 Nr. 1–27.

⁴⁴ Klein 1898, 270–272 Anm. 3. Vgl. Brinkerhoff 1978, 37.

⁴⁵ Gruppe a: Kat. M3. M5 (Beine waren moderne Ergänzungen, heute entfernt). M15. M14. M23. M25–M27. M31–M33.

⁴⁶ Gruppe b: Kat. M7. M17.

⁴⁷ Gruppe c: Kat. RM13. RM18. RM24. RM29.

⁴⁸ Klein 1921.

⁴⁹ Reinach 1924a, 119–139.

der des Typus Rhodos in den Späthellenismus festlegt werden⁵⁰. Diese These wird 1931 von G. Battaglia erneut aufgenommen⁵¹. Sie erstellt zudem eine erste Auflistung zum Typus Rhodos und postuliert, dass die beiden Aphroditetypen unterschiedliche Bildhauer und Originalmaterialien aufgewiesen haben müssen. Des Weiteren widerlegt sie die These von G. Spano, der die Kauernde nicht als Aphrodite, sondern als Artemis identifiziert und mit einem Statuentypus des Aktaion, wie er von seinen Hunden angefallen wird, zu einer Statuengruppe verbindet⁵².

Die folgenden Artikel von L. Laurenzi, der sich unter anderem mit dem Künstler Doidalsas auseinandersetzt⁵³, und A. Adriani, der sich ähnlich wie Battaglia mit den Repliken beider Typen beschäftigt, greifen die zuvor gemachten Beobachtungen auf und bauen die Ergebnisse weiter aus. Darunter ist vor allem eine Erweiterung des Katalogs zum Typus Rhodos durch Adriani zu nennen, der in seiner Publikation auch die erste Kopienkritik erstellt und die Abhängigkeit zum Typus Kauernde Aphrodite diskutiert⁵⁴. In einem weiteren Artikel widmet er sich dann dem Typus der Kauernden Aphrodite zu und analysiert hier vor allem die Bildung der Köpfe, aus der er ähnlich der These Kleins zwei Gruppen herausarbeitet, die wiederum aus zwei unterschiedlichen Urtypen aus Bronze oder Marmor mit und ohne Eros hervorgegangen sein sollen⁵⁵.

Die erste Monografie zur Kauernden Aphrodite veröffentlicht Lullies im Jahr 1954, in der er die vorherige Forschung zusammenfasst und sich vor allem mit der Konzeption der Kauernden als Gruppe oder Einzelbild beschäftigt. Er räumt hier erste Zweifel bezüglich der Erosfigur ein. Zudem geht er weiter auf das Verhältnis des Typus Kauernde Aphrodite zu den anderen Aphroditestatuen sowie der Entwicklung des Bildmotivs im Speziellen ein. Das Werk bleibt bis heute die einzige ausführliche Auseinandersetzung mit dem Typus per se⁵⁶.

In den folgenden Jahrzehnten werden die beiden Aphroditetypen lediglich in Übersichten zum Hellenismus besprochen und chronologisch eingeordnet⁵⁷. Auch werden neue Repliken publiziert und in die Kopienkritik aufgenommen. Daneben beschäftigt sich A. Linfert 1969 wieder mit der Künstlerzuweisung. Er redigiert dabei den Pliniustext neu und weist die Kauernde nicht dem Künstler Doidalsas von Bithynien, sondern dem ebenfalls an dieser Textstelle genannten Polycharmos zu, der somit sowohl eine stehende als auch eine badende (kauernde)

⁵⁰ Krahmer 1923/24, 138–184; Brinkerhoff 1978, 23. 49–52. 99–101. 107. 109 f.; Havelock 1995, 81. 109 f.

⁵¹ Battaglia 1931, 406–416.

⁵² Spano 1928, 3–82. Vgl. Kap. 2.2.

⁵³ Laurenzi 1946–1948, 167–179.

⁵⁴ Adriani 1944, 37–70.

⁵⁵ Adriani 1951, 144–182. Dies vorformulierte er aber auch bereits in seinem Aufsatz zum Typus Rhodos: Adriani 1944, 49.

⁵⁶ Lullies 1954.

⁵⁷ z. B. Bieber 1961; Boardman u. a. 1977; Lullies 1979; Onians 1979.

Aphrodite geschaffen hat⁵⁸. Auch die Frage einer Statuengruppe wird in dieser Zeit nochmals von E. Künzl diskutiert und für das Urbild der Kauernden Aphrodite verworfen⁵⁹.

1978 geht D. M. Brinkerhoff erneut auf die Kopienkritik der Kauernden ein. In seinem Werk zur stilistischen Entwicklung hellenistischer Statuentypen der Aphrodite ordnet er die Kauernde und auch den bis dahin als Untertypus geltenden Typus Rhodos in die Stilentwicklung des Hellenismus ein und zeigt den Einfluss der Kauernden auf nachfolgende Typen wie den der Sandalen bindenden Aphrodite (Taf. 19, 3) und der nackten sowie halbnackten Anadyomene (Taf. 28, 1)⁶⁰.

In einem weiteren Schritt setzt dann W. Neumer-Pfau die Darstellungen der hellenistischen Aphrodite-Statuen in Bezug zu dem von den aristotelischen Philosophen entwickelten Frauenbild. So soll der Bildhauer der Kauernden die Göttin als Idealbild einer griechischen Frau dargestellt haben, indem er die der Frau zugeschriebenen Charakterzüge grafisch auf die Statuen der Aphrodite übertrug⁶¹. Die Interpretation ist dabei jedoch deutlich von der Emanzipationsbewegung der 1980er-Jahre geprägt. Zu dieser Zeit gelten die beiden Wiedergaben der Aphrodite als gesonderte Typen, wobei aber der Typus Rhodos als vom Typus Kauernde Aphrodite beeinflusst angesehen wird.

Die Behandlung der Stilphasen des Hellenismus erreicht dann in der 1990er- und den 2000er-Jahren ihren Höhenpunkt. Die Publikationen von B. S. Ridgway, P. Moreno, C. Havelock und B. Andreae sowie die Aufsätze im dritten Band der »Geschichte der antiken Bildhauerkunst« sind hier vornehmlich zu nennen⁶². Diese liefern die bis dahin geltenden Thesen zu den Aphroditetypen und ordnen diese ebenfalls in die Kunst des Hoch- und Späthellenismus ein, geben aber selbst keine neuen Erkenntnisse wieder. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Artikel von A. Corso, der nochmals die Künstlerfrage diskutiert und die Thesen Linferts endgültig verwirft⁶³. Weitere Einzelbetrachtungen befassen sich mit dem Schmuck und der Möglichkeit, dass es sich bei der Kauernden Aphrodite doch um eine Statuengruppe gehandelt haben könnte⁶⁴.

Die Datierung der Kauernden Aphrodite und des Typus Rhodos wird in der Monografie zu den Stilphänomenen des Hellenismus 2002 von Ch. Kunze hinsichtlich des Aussehens beider Urbilder und deren chronologische Einordnung innerhalb der Kunst des Hellenismus

⁵⁸ Linfert 1969, 158–164. Vgl. Kap. 3.3.3.

⁵⁹ Künzl 1968, 101–106. 134.

⁶⁰ Brinkerhoff 1978.

⁶¹ Sie galten als feige, schwach, unfrei und schamlos: Neumer-Pfau 1982, 62–98. 111–116. 146–152.

⁶² Ridgway 1990; Moreno 1994; Havelock 1995; Andreae 2001; Ridgway 2002; Bol 2007.

⁶³ Corso 1990, 135–156.

⁶⁴ zum Schmuck: Kelperi 1993. Zur Statuengruppe: Machaira 1993.

untersucht⁶⁵. Seine Überlegungen bilden die Grundlage für die hier vorgenommene Kopienkritik der Aphroditetypen und werden daher eingehend besprochen, um diese so entweder bestätigen oder verwerfen zu können. Zuletzt muss noch auf die Untersuchung von M. Gkikaki hingewiesen werden, deren Forschung neue Erkenntnisse zur Frisur der Kauernden Aphrodite liefert, die hier ebenfalls zu besprechen sein werden⁶⁶.

Die Forschungsgeschichte vermittelt für die chronologische Einordnung beider Aphroditetypen ein recht einheitliches Bild. Beide Statuentypen wurden bereits früh zwei verschiedenen Stilphasen zugeordnet. Die Kauernde Aphrodite ist demnach eine Schöpfung des Hochhellenismus und kann in die Mitte des 3. Jh. v. Chr. datiert werden, während der Typus Rhodos ein Produkt späthellenistischen Kunstschaffens ist und zwischen 125–100 v. Chr. entstanden sein muss. Die Frage nach dem Künstler und damit der Herkunft des Typus Rhodos ist schwieriger zu beantworten und bis heute nicht umfassend geklärt. Bei seinem Ursprung wird in der Forschung mehrheitlich von einem Marmororiginal aus einer ägyptischen oder rhodischen Werkstatt ausgegangen. Im Hinblick auf den Typus Kauernde Aphrodite bleibt das Originalmaterial jedoch weiterhin fraglich, da dieses zudem mit der etwaigen Existenz einer Erosfigur zusammenhängt. Die Frage nach der Abhängigkeit des Typus Rhodos vom Typus Kauernde Aphrodite bildet unter anderem einen Schwerpunkt dieser Arbeit. Insgesamt ist für beide gleichermaßen der Einfluss vorheriger Bildmotive kauernder Frauen beim Bade von zentralem Interesse. Beides muss hier besprochen werden, wobei die folgende Motivgeschichte das erste Untersuchungsthema vorgibt.

⁶⁵ Kunze 2002.

⁶⁶ Gkikaki 2014.

2 Die Motivgeschichte unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Normativen

2.1 Die Vorläufer mit direktem Bezug zum Bad oder Wasser

Die Darstellung nackter, sich waschender, weiblicher Figuren stellt keine Erfindung des Bildhauers der Kauernden Aphrodite und damit der Kunst des 3. Jh. v. Chr.⁶⁷, sondern eine seit dem späten 6. Jh. v. Chr. etablierte und konventionelle Darstellungsform dar⁶⁸. Dabei muss zwischen Sterblichen, dem Mythos zugehörigen Frauen – Heroinnen – und Göttinnen unterschieden werden, deren Zuweisung bei einzelnen Bildwerken mit einer singulären Darstellung ohne eindeutige Attribute schwierig sein kann. Die Verbindung Aphrodites mit dem Element Wasser findet sich bereits im Mythos und die Geburt der Göttin aus dem Meer, wie sie in der Theogonie des Hesiod⁶⁹ beschrieben ist, und zählt zu einem der prominentesten Beispiele für die Glaubensvorstellung der Griechen. Das jährliche Bad des Aphroditekultbildes auf Paphos ist diesem Geburtsmythos zuzuschreiben. Ebenso finden sich bei Homer Schilderungen in Bezug auf das Bad der Aphrodite, der jenes als Vorbereitungsritual für den Besuch bei Anchises oder als Reinigung nach der Zusammenkunft mit Ares beschreibt⁷⁰. Es zeigt sich also, dass das Bad sowohl in der rituellen Praxis der Griechen als auch im alltäglichen privaten Leben, unter anderem vor und nach dem Zusammentreffen von Mann und Frau, eine große Rolle spielte. Auf den Vasenbildern des 4. Jh. v. Chr. mit Szenen der rituellen Brautwaschung wird dies besonders deutlich, was weiter unten noch näher besprochen werden soll. Das Motiv sich waschender Frauen ist ebenso auf Grabbeigaben wie auch Votiven zu finden und damit sowohl

⁶⁷ Eine Verbindung zwischen dem Motiv sich Waschender zur Kauernden Aphrodite wird noch von Klein abgelehnt. Hingegen bekräftigt er die Verbindung und den Einfluss auf die Darstellung einer badenden Artemis: Klein 1898, 270–272 Anm. 3 VIII.

⁶⁸ Lullies 1954, 54–62; Brinkerhoff 1978, 47; Neumer-Pfau 1982, 152–156; Gkikaki 2014, 144–149.

⁶⁹ Hes. theog. 188–200. Aber auch bereits bei Hom. h. 6, 5–18.

⁷⁰ Hom. h. 5, 55–69; Hom. Od. 8, 363–366. Vgl. Havelock 1995, 24 f. 31; Kreiling 2007, 96–98.

im sakralen wie auch im profanen Bereich des alltäglichen Lebens vertreten. In Verbindung mit den literarischen Schilderungen verdeutlicht dies, wie sehr das Bad und damit das Wasser selbst mit dem Kosmos der Frau in Verbindung stehen. Die Darstellung des Bades gehört in die Sphäre des Weiblichen und ist folglich kanonisch für deren Motivspektrum.

Bis zur Schöpfung der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) durch Praxiteles blieb die Darstellung von Badenden allein auf die Kleinkunst beschränkt. Dort erfreute sich das Thema über die Jahrhunderte hinweg einer großen Beliebtheit. Hierfür lassen sich in jeder Gattung zahlreiche Beispiele finden, die im Folgenden eingehend besprochen werden sollen. In der Forschung ist schon früh auf die motivische Nähe zur Darstellung der Artemis beim Bade in Zusammenhang mit dem Aktaion-Mythos hingewiesen worden⁷¹. Eine enge Verbindung zwischen Artemis und Aphrodite scheint auf den ersten Blick auf Basis ihres gegensätzlichen Charakters jedoch nicht gegeben zu sein. Aus diesem Grund muss das Verhältnis beider Darstellungen zueinander unter Berücksichtigung der Motiventwicklung ebenfalls untersucht werden.

Die große Materialmenge erlaubt es hierbei nicht, über die allgemeine Darstellung nackter Frauen beim Bade zu sprechen, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen und den Fokus von der eigentlichen Motiventwicklung lenken würde. Daher sind gezielt nur die Darstellungen nackter, kauender beziehungsweise kniender Frauen ausgewählt worden, um die motivische Nähe zur Kauenden Aphrodite herzustellen und das Vorhandensein möglicher Verbindungen aufzuzeigen. Manche der getroffenen Aussagen können dabei aber dennoch auf die Darstellung Badender im Allgemeinen bezogen werden. Untersucht wurden Vasen, Gemmen, Fresken, Reliefs in Bronze und Stein sowie rundplastische Bildwerke. Trotz der Vielzahl an Material sollen – soweit es geht – alle Darstellungen besprochen werden, ohne eine allzu deutliche Trennung der einzelnen Gattungen vorzunehmen. In möglichst chronologischer Reihenfolge werden die Darstellungen von nackten Kauenden in allen Gattungen zugleich vorgestellt. Der Vorteil dieser Vorgehensweise liegt im direkten Vergleich der Gattungen untereinander und dem Aufzeigen möglicher gegenseitiger Beeinflussungen, wie auch die Einbettung der beiden zu untersuchenden Aphroditetypen in die griechische Kunstgeschichte. Hierbei muss aber zwischen der Welt der Sterblichen und des Göttlichen unterschieden werden, um eine Aussage darüber treffen zu können, wann genau Bildwerke der Aphrodite mit dem Thema des Bades und der kauenden Körperhaltung in Verbindung gebracht wurden.

Als Grundlage dienen die Untersuchungen von U. Kreilinger und S. Moraw sowie das Kapitel »Zur Vorgeschichte des Motivs und ihrer Wirkung auf die antike Kunst« aus Lullies Monografie zur Kauenden Aphrodite⁷². Daran schließen sich die sozialkritischen Untersuchungen zur Stellung der Frau und der Nacktheit in der griechischen Gesellschaft an, die aber mehrheitlich die

⁷¹ z. B. Spano 1928, 3–82; Lullies 1954, 58.

⁷² Lullies 1954, 54–62. 83–89.

Zeit der Klassik betreffen⁷³. Eine grundsätzliche Abhandlung bezüglich der gesellschaftlichen Rolle der Frau im Hellenismus liefert Neumer-Pfau in der Einleitung zu ihrer Studie, die jedoch von der grundsätzlich negativen Haltung des Aristoteles gegenüber Frauen geprägt ist⁷⁴.

2.1.1 Bürgerin oder Prostituierte? – Das 6. Jahrhundert und das frühe 5. Jh. v. Chr.

Die ersten Darstellungen nackter Badender in kauender Körperhaltung, überhaupt unbedeckter Frauen, finden sich auf Vasenbildern der 2. Hälfte des 6. Jh. v. Chr. Die Künstler nutzten sowohl auf schwarz- als auch rotfigurigen Vasen das Bad als Rechtfertigung, Frauen nackt darstellen zu können, ohne dabei deren *sophrosyne* zu diskreditieren⁷⁵. Einzig die Opfer von Gewalttaten oder Frauen beim Symposion, wie sie vornehmlich auf Symposionsgeschirr zu finden sind, werden außerhalb des Bades nackt dargestellt, um deren »sexuelle Verfügbarkeit« und niedrigen sozialen Status aufzuzeigen. Die Vulnerabilität und Inferiorität dieser Frauen wird durch eine kauende beziehungsweise kniende Körperhaltung noch zusätzlich verstärkt⁷⁶.

Dieses Haltungsmotiv findet sich beispielsweise auf der chalkidischen, sogenannten Phineus-Schale in Würzburg (Taf. 2, 1)⁷⁷. Zu sehen sind drei nackte Frauen, die vor einem niedrigen Becken unter einem Satyrkopf-Wasserspeier kauern. Im Hintergrund sind deren Gewänder an Haken aufgehängt, was darauf hindeutet, dass sie sich in einem Bauwerk befinden, das von Palmen eingerahmt wird. Die mittlere der Frauen ist damit beschäftigt, ihr offenes Haar zu ordnen, während die rechte über ihren Körper streicht. Die linke wiederum zeigt mit ihrer rechten Hand auf das Becken. Von der rechten Seite her nähern sich zwei Satyrn den Badenden. Diese sind in einem sichtlich erregten Gefühlszustand dargestellt. Der über ihnen fliegende Vogel verortet diesen Teil der Szene unter freiem Himmel. Dahinter befindet sich ein von Löwen und Leoparden gezogener Wagen mit Dionysos und Ariadne. Die Tiere werden von Satyrn an einem weiteren Brunnen getränkt. Auf Grund dessen ist die gesamte Szene im dionysischen Bereich angesiedelt und die Badenden können daher als Mänaden

⁷³ Bonfante 1989, 543–570; Reinsberg 1989; Paul-Zinserling 1994, 112–118; Moraw 2001, 211–223; Moraw 2003, 1–47; Kreiling 2007, 119–121, s. hier v. a. die grundsätzliche Bedeutung von Wasser für die griechische Gesellschaft.

⁷⁴ Neumer-Pfau 1982, 16–111.

⁷⁵ *Sophrosyne* und *aidos* sind die höchsten Tugenden einer guten Bürgerin seit spätarchaischer Zeit: Moraw 2001, 211–213; Moraw 2003, 4 f.; Kreiling 2007, 198.

⁷⁶ Moraw 2003, 7 f. 10–12. 14. 23 f.

⁷⁷ Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. L 164, ca. 530 v. Chr.: Sudhoff 1910, 14–16 Abb. 10; Lullies 1954, 54 m. Anm. 220; Boardman u. a. 1977, 101 f. Abb. 151; Kreiling 2007, 68. 78. 269 Abb. 2.

beziehungsweise Nymphen identifiziert werden. Auch in der rotfigurigen Vasenmalerei des frühen 5. Jh. v. Chr. wird auf einer fragmentierten Schale aus der Grabung von Gravisca⁷⁸ eine mythische Szene gezeigt. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes lässt sich am rechten Bildrand eine nackte kauernde Frau unter einer Brunnenauslassung erkennen, die von einer stehenden weiblichen Gestalt begleitet wird. Von links bedrängt sie ein erregter Satyr. Bei den weiblichen Gestalten muss es sich demnach ebenfalls um badende Nymphen handeln. Die frühesten Darstellungen auf Vasenbildern mit dem Motiv einer Kauernden beim Bade stammen somit aus dem dionysischen Mythenkreis und ermöglichen es, für den Beginn der Darstellungsform die 2. Hälfte des 6. Jh. v. Chr. anzunehmen. Die Nymphen werden dabei sowohl passiv, indem sie als ahnungslose Badende aus dem Verborgenen heraus beobachtet werden, als auch aktiv sexuell bedrängt.

Ab dem Ende des 6. Jh. v. Chr. findet sich dagegen eine neue Darstellungsvariante sich wäschender Frauen auf Vasenbildern, die alle ohne männliche Begleiter auskommen. Auf dem Fragment einer lakonischen Schale aus der Nekropole von Samos⁷⁹ und auf einer attisch-schwarzfigurigen Olpe⁸⁰ werden sowohl stehende als auch kauernde Frauen beim Bad im Freien oder in einem Badehaus gezeigt. Bei letzterem kauert eine der Frauen unter dem Strahl eines Wasserspeiers. Die handelnden Figuren sind mit sich selbst beschäftigt und wirken in sich gekehrt. Diese Distanziertheit vom Umfeld entwickelt sich ab etwa 500 v. Chr. bis zu jenem Punkt weiter, bei dem nur noch eine einzelne Figur die Szene ausfüllt, wie es beispielhaft eine Pelike aus Ägina (Taf. 2, 2)⁸¹ zeigt. Solche Motive lassen sich auch in der Glyptik finden, soweit die in der Forschung angegebenen Datierungen der Gemmen korrekt sind. Auf einem Achat-Skarabäus⁸², dessen Datierung auf das 3. Viertel des 6. Jh. v. Chr. angegeben wird, ist eine nackte, vor einem niedrigen Louterion kniende Frau zu erkennen, die ihre offenen Haare wäscht. Auf einem weiteren Achat-Skarabäus des Semon in Berlin (Taf. 2, 3)⁸³ ist eine Kauern-

⁷⁸ Gravisca, Magazin Inv. 73.10683 und 73.11895, attisch-rotfigurige Schalenfragment, Maler der Pariser Gigantomachie, um 480 v. Chr.: Kreilinger 2007, 78. 289 Abb. 116 bis.

⁷⁹ Unbekannt, ehem. Kassel, Inv. S 49a, Jagd-Maler, 3. Viertel des 6. Jh. v. Chr.: Lullies 1954, 54 m. Anm. 219; Kreilinger 2007, 67. 78. 269 Abb. 1.

⁸⁰ Unbekannt, ehem. Sammlung Canino, Inv. 112, 4. Viertel des 6. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 69. 269 Abb. 6.

⁸¹ Athen, Nationalmuseum Inv. CC 1080 bzw. 1425, attisch-rotfigurige Pelike, aus Ägina, Art des Nikoxenos-Malers, um 500 v. Chr.: Lullies 1954, 55 m. Anm. 226 Taf. 35; Moraw 2003, 15 Anm. 68; Kreilinger 2007, 78. 80. 289 Abb. 116.

⁸² New, York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.49; J. Boardman, *Archaic Greek Gems. Schools And Artists In the Sixth And Early Fifth Centuries* (London 1968) 77 Kat. 177 Taf. 12, 177; Boardman 2001, 145. 147 Abb. 189; 179.

⁸³ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. F 159, aus der Troas, Künstlerinschrift »Σήμωος«, frühes 5. Jh. v. Chr.: Furtwängler 1900, 39 Nr. 28 Taf. 8; Lippold 1922, 177 Nr. 4 Taf. 63,

de mit einer Hydria unter einem Löwenkopfwasserspender dargestellt und in Nicosia⁸⁴ befindet sich ein Karneol-Skarabäoid mit einer Kauernden, die ihre Haare mithilfe eines Handspiegels richtet. Allen diesen Darstellungen, sowohl auf Vasen als auch auf Gemmen, ist die Alltäglichkeit der Szene gemein. Die weiblichen Gestalten sind entspannt und auf ihr Handeln konzentriert⁸⁵. Das Fehlen von männlichen Figuren macht jedoch eine Bestimmung der Dargestellten schwierig und ambivalent. Die Verortung in der Natur, einem Badehaus oder vor einem Gefäß verletzt keine gesellschaftlichen Konventionen und erlaubt den Blick auf den nackten, weiblichen Körper ohne den Verlust moralischer Werte, da es sich um eine konventionelle Szene aus dem Alltag handelt, die sich in einem intimen, privaten Umfeld abspielt, aber durchaus auch von männlichen Beobachtern zufällig erspäht werden kann⁸⁶. Mit diesen frühesten Darstellungen könnten daher durchaus auch Sterbliche gemeint sein.

Jedoch zeigt eine Betrachtung der gesellschaftlichen Stellung der Frau zum Ende der Archaisik und dem Beginn der Demokratie, dass die Darstellung nackter Bürgerinnen in dieser Zeit – zumindest in Athen – unvorstellbar war. Sie widersprach der männlichen Vorstellung über die *sophrosyne* der Frau. Bildnisse bürgerlicher Frauen, zum Beispiel der späten Parthenon-Koren⁸⁷, drückten ihre Schönheit durch reichhaltige Kleidung und Schmuck aus. Mit dem zweiten Viertel des 5. Jh. v. Chr. verschwindet der Körper der ehrbaren Frau, sei es Bürgerin oder Göttin, zunehmend unter dem schweren Wollstoff des Peplos⁸⁸. Darüber hinaus wurden die Bürgerinnen vom öffentlichen Leben größtenteils ausgeschlossen, um so die legitime Herkunft der bürgerlichen Söhne sicherzustellen⁸⁹. Folglich dürften die Frauen, die leicht oder gar nicht bekleidet dargestellt wurden, einen geringeren sozialen Status als die Bürgerinnen inne gehabt haben. Es handelte sich also bei diesen sehr wahrscheinlich um Sklavinnen, Dienerinnen und Prostituierte, die zumeist nur schwer auseinanderzuhalten und vor allem in Zusammenhang mit Symposionsdarstellungen zu finden sind⁹⁰.

4; Zazoff 1983, 101. 113 Anm. 15 Taf. 23, 1; Boardman 2001, 148. 184 Taf. 358; Zwierlein-Diehl 2007, 40. 352 Taf. 29, 95 a. b.

⁸⁴ Nicosia, Museum, Inv. J.777, von Amathus: Boardman 2001, 148. 184 Taf. 360.

⁸⁵ Lullies verweist ebenfalls darauf: Lullies 1954, 55.

⁸⁶ Moraw 2003, 15 f.

⁸⁷ K. Karakasi, Archaische Koren (München 2001); Bol 2002, 234–248. 278. 319 f. 325 Taf. 312–320. 360.

⁸⁸ vgl. u. a. die Athena des Angelitos (Athen, Nationalmuseum, Inv. 140), der Candia-Typus oder der sog. Aspasia-Typus: Stemmer 2001, 81 Kat. E 1. E 2 m. Abb.; Bol 2004, 18–21 Abb. 5; 29. 498 f. 556 Taf. 23. 24. 27. Zu der Verwendung des Peplos: Neumer-Pfau 1982, 16; Stewart 1990, 77; Moraw 2003, 5–7. 11 f. 14. 24–27; Stemmer 2001, 74.

⁸⁹ Allein für diese Frauen dürfte der griechische Begriff *gyné* zutreffend sein: Bonfante 1989, 556. 559. 561; Reinsberg 1989, 33 f. 218; Moraw 2001, 220; Moraw 2003, 24–27; Kreilinger 2007, 59. 66.

⁹⁰ Gemeint sind hier alle drei Arten von Prostituierten: *pallaké*, *porné* und Hetäre. Bonfante 1989, 555. 559. 561 f.; Reinsberg 1989, 55; Kreilinger 2007, 59–63. 66. 192 f.

Als Weiterentwicklung der oben genannten Waschszenen erscheint dann in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei das Motiv einer einzelnen nackten Frau, die konzentriert mit verschiedenen Waschutensilien hantiert⁹¹. Eine Kylix des Malers Epiktet (Taf. 2, 6) aus dem letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. in Wuppertal ist hierfür ein gutes Beispiel⁹². Die hockende Frau hat ihr Haar mit einem Tuch zusammengebunden und blickt in eine große Schale, die sie auf ihrem Schoß balanciert. Diese Kylix gehört zu einer Gruppe von Vasenbildern⁹³, bei denen vor allem die Darstellungen einzelner nackter Frauen vorherrschen, die sich teilweise stehend, teilweise in gebückter Haltung mit ihrer Körperpflege und ihrem Aussehen beschäftigen. Auf dem Boden finden sich Becken, in den Boden eingelassene große Vorratsamphoren oder Kratere. Andere Frauen dieser Gruppe von Vasenbildern führen wiederum eindeutige Handlungen mit einem Phallus aus. Diese Art der Darstellung wurde vor allem auf den Innenseiten von Kyliken und anderen Gefäßen angebracht, deren hauptsächliche Verwendung im Symposion belegt ist⁹⁴. Der Bezug zum Symposion ist gegeben, da eine der Schalen sogar in einem Gelageraum eines Privathauses in Monte Iato gefunden wurde (Taf. 2, 7)⁹⁵. Aufgrund der in einigen Fällen eindeutig sexuell konnotierten Handlungen ist anzunehmen, dass die Frauen Prostituierte darstellen sollen. Diese Wiedergabeform endet um circa 470 v. Chr. mit einer Schale des Triptolemos-Malers⁹⁶.

Dieser eindeutigen Zuweisung der Dargestellten als Hetären widerspricht jedoch Moraw:

»Fehlen in einem Vasenbild eindeutig als Bewerber oder Sexualpartner gekennzeichnete Männer, die es ermöglichen, die anwesenden Frauen als Hetären zu identifizieren, dann kann eine eindeutige Grenze auf ikonografischer, Bild immanenter Basis nicht

⁹¹ Ebenso auch auf einem attisch-weißgrundigen Alabastron aus Eretria: Würzburg, Universität, Martin-von-Wagner-Museum Inv. L 557, Maler von Würzburg 557, 4. Viertel des 6. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 78. 289 Abb. 115; Malibu J. Paul Getty Museum, Inv. 83.AE.251, Stiefel-Maler, attisch-rotfigurige Schale, 2. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 70. 270 f. Abb. 13 a–d.

⁹² Wuppertal, Privatbesitz, um 520 v. Chr.: Kreilinger 2007, 71. 274 Abb. 29.

⁹³ weitere: Philadelphia, Kunsthandel, um 500 v. Chr.; München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek Inv. J 1097, Vulci, Oltos, 1. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Sudhoff 1910, 23. 27 Abb. 19; Kreilinger 2007, 71 f. 274 Abb. 28; 276 Abb. 41; Monte Iato, Inv. K 17058, aus Monte Iato, Gelageraum aus Privathaus, Agora-Charirias-Gruppe, um 510–500 v. Chr.; Athen, Agora Museum, Inv. P 23165, von der Agora, Agora-Charirias-Gruppe, um 510–500 v. Chr.; Indianapolis, Inv. 47.37, Chaire-Maler, 500 v. Chr.: Kreilinger 2007, 71. 273 Abb. 25–27.

⁹⁴ nur Symposion-Geschirr: Moraw 2003, 8 f. Kreilinger weist zwar darauf hin, dass die Vasen auch von Frauen gefertigt wurden und im *oikos* sowie bei deren Kultgelagen Verwendung fanden: Kreilinger 2007, 33–45. Es ist jedoch zu bedenken, dass die Mehrheit der Gefäße sehr wahrscheinlich dennoch für das Symposion der Männer gedacht war.

⁹⁵ s. Anm. 93.

⁹⁶ Jerusalem, Bible Lands Museum, Inv. 4647, um 470 v. Chr.: Kreilinger 2007, 71 f. 273 Abb. 24 a. b.

gezogen werden und höchstens durch die Funktion des bildtragenden Gefäßes erschlossen werden.«⁹⁷

Auf manchen Schalen findet sich aber eine »kalos«- beziehungsweise »kalé«-Beischrift. Diese lassen zunächst vermuten, dass die Betrachter der Vasen anhand dieser Beischrift gezielt auf die Schönheit der Dargestellten hingewiesen werden sollen⁹⁸. Die Darstellung verschiedener Stadien des Bades auf den Vasen ermöglicht daher vielmehr einen Einblick in die täglichen Handlungen weiblicher Figuren, seien es Hetären oder ehrbare Bürgerinnen. Betrachter sind die Gäste des Symposions, die wegen der Ambivalenz der Darstellung jedoch nicht entscheiden können, ob es sich dabei um die sie umgebenden Prostituierten oder ihre bei der Körperpflege befindlichen Ehefrauen handelt⁹⁹. Dem so beschriebenen Gedanken des unterschwelligen Voyeurismus kann daher nicht widersprochen werden¹⁰⁰.

Doch finden sich auf den Vasenbildern, anders als Moraw behauptet, durchaus Hinweise auf die Identität der Frauen. Bei den Darstellungen werden keine reinen Badeszenen gezeigt. Die Frauen befinden sich in verschiedenen Stadien des An- und Auskleidens – wie dieses vor allem häufig auf den Außenseiten der Schalen zu sehen ist. Anders als bei den Badenden des 6. Jh. v. Chr. sind die Haare der meisten Frauen hochgebunden oder, um nicht zu stören, kurz geschnitten. Die Szenen zeigen somit nur die Reinigung des Körpers ohne Waschung der Haare. Auf dem Symposionsgeschirr hantieren die Frauen zudem mit Phalloi, Kleidern und vor allem Stiefeln¹⁰¹. Solche Gegenstände finden sich vornehmlich beim Symposion und sind bekannte Attribute von Prostituierten. Um die sexuelle Attraktivität der zur Verfügung stehenden Frauen aufzuzeigen, werden sie, abseits des Symposions, auch bei der vorbereitenden oder nachfolgenden Reinigung dargestellt. Darüber hinaus existiert das Schema der kauern den Frauen in gleicher Weise mit einem auf dem Boden stehenden Becken wie auch einer im Boden

⁹⁷ Moraw 2003, 14 f. 44.

⁹⁸ Nach Moraw kann die *kalé*-Beischrift nicht moralisch konnotiert werden, da sie sich nicht nur bei Hetären findet: Moraw 2003, 12 f. 16. Dementgegen ist die einzige andere bekannte Verwendung der *kalos*-Beischrift bei Epheben zu finden. Diese ist aber sehr wahrscheinlich im Kontext der Päderastie zu sehen und damit wiederum unter anderem sexuell konnotiert.

⁹⁹ Moraw spricht hier von »Voyeurismus«: Moraw 2003, 12–21. 14–19. Vgl. Paul-Zinserling 1994, 112 f.; Kreiling 2007, 161–163. 224–226.

¹⁰⁰ Dem hat sich schon Kreiling angeschlossen: Kreiling 2007, 213 f. 220. Sie widerspricht sich dann, indem sie die weibliche Nacktheit nicht als erotischen Stimulus für Männer ansieht. Als Vorschlag für einen besseren Reiz nennt sie das Enthüllen oder die Darstellung dünner Gewänder: Kreiling 2007, 216 f.

¹⁰¹ Gemeint sind die glatten, sockenartigen Stiefel, die sich von den geschnürten Brautstiefeln deutlich unterscheiden: Kreiling 2007, 161–163. Vgl. ehem. Rom, Sammlung Castellani, attisch-rotfigurige Schale, spätarchisch: Reinsberg 1989, 128 f.; Kreiling 2007, 332 Abb. 463.

versenkten Amphore zur Weinaufbewahrung. Letztere Situation ist nur in einem Symposion denkbar, wenn die bedienenden Frauen für den Nachschub an Wein sorgen. Im Zusammenhang mit der *kalé*-Beischrift, die auf die körperliche Attraktivität der Dargestellten hinweisen soll, kann daher von einer Identifizierung als Prostituierte ausgegangen werden¹⁰².

Das Symposion und das Bad scheinen somit die einzigen möglichen Situationen gewesen zu sein, in denen die bildliche Darstellung weiblicher Nacktheit gesellschaftlich akzeptiert wurde. Auch wenn keine weiteren Akteure in der Szene vorhanden sind, bleiben die Badenden weiterhin Opfer männlicher Gewalt und Voyeurismus. Bei den verwendeten Gefäßen handelt es sich ausschließlich um Symposionsgeschirr und dieses war größtenteils für die Augen von Männern bestimmt¹⁰³. Manche Vasenbilder mit der Darstellung eines Symposions zeigen zudem deutlich die körperliche Willkür der männlichen Gäste gegenüber den teilnehmenden Frauen¹⁰⁴. Diese willkürliche Gewalt findet sich genauso bei Darstellungen der Cassandra am Palladion (Taf. 9, 1)¹⁰⁵. Der einzige Unterschied zu den Frauendarstellungen des Symposions zeigt sich lediglich in der teilweise noch vorhandenen Kleidung der Cassandra, da es sich bei dieser immerhin um eine trojanische Prinzessin und nicht um eine Prostituierte handelt. Die nur partielle Entblößung kann hier als Symbol der Wehrlosigkeit des Opfers angesehen werden¹⁰⁶. Die bereits oben genannte Phineus-Schale aus Würzburg (Taf. 2, 1) ist in einem ähnlichen Kontext zu sehen, da die Darstellung der Nymphen des 6. Jh. v. Chr. mit denen der jüngeren Hetären ein ähnliches Schicksal teilen, nur dass jene von Satyrn anstelle von Symposionsteilnehmern durch deren versteckten Voyeurismus sexuell bedrängt werden. Nymphen sind zudem sexuell ambivalente Wesen, die in Gestalt einer Mänade das Gegenteil der gesellschaftlichen Norm einer guten Frau verkörpern¹⁰⁷. Dem anschließend wurden Hetären

¹⁰² »Ganz abgesehen von der Unmöglichkeit der Nacktdarstellung einer ehrbaren Bürgerin in dieser Zeit, wäre bereits ihr Schönheitslob auf einem Gebrauchsgegenstand einer öffentlichen Nennung gleichgekommen und ganz und gar undenkbar gewesen.«, Reinsberg 1989, 143 f. Weiter: Reinsberg 1989, 218. Der von Kreilingen angenommenen, allgemeinen Gebräuchlichkeit der Beischrift *kalé* ist durchaus zuzustimmen: Kreilinger 2007, 170–174. Dennoch muss zwischen der Verwendung unterschieden werden. Es scheint grundsätzlich eine gesellschaftliche Differenzierung zwischen einem männlichen und einem weiblichen Namensträger gegeben zu haben. Die aufgelisteten Beispiele können diese These nicht zweifelsfrei belegen.

¹⁰³ Moraw 2003, 8 f. 23 f.

¹⁰⁴ z. B. Paris, Musée du Louvre, Inv. G 13, attisch-rotfigurige Kylix des Pedieus-Malers, um 510 v. Chr. und Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. 3921, attisch-rotfigurige Kylix des Brygos-Malers, 490–480 v. Chr.: Reinsberg 1989, 108 f. 117–120 Abb. 50 a–c; 51 a–c; Moraw 2003, 16 f.

¹⁰⁵ Moraw 2001, 7 f. Vgl. Malibu, Getty Museum, Inv. 83.AE.362, attisch-rotfigurige Schale, Onesimo, um 490 v. Chr.: Kreilinger 2007, 335 Abb. 491; Gkikaki 2014, 144 m. Anm. 899.

¹⁰⁶ Bonfante 1989, 560 f. 568 f.; Kreilinger 2007, 196–198.

¹⁰⁷ Die Trennung zwischen sterblichen und mythischen Mänaden fällt sogar noch schwerer als bei den Badenden aus. Aber auch zwischen Aphrodite und einer Mänade kann ohne Attribut nicht

beziehungsweise Prostituierte allgemein in der griechischen Gesellschaft negativ bewertet. Die Darstellungen nackter badender Frauen wurden daher ebenfalls negativ konnotiert¹⁰⁸. Die kauernde Körperhaltung scheint ein Verstärker dieser Wertevorstellung gewesen zu sein, da sie die Unterlegenheit der Dargestellten verbildlicht. Diese Vorstellung ändert sich im Laufe des 5. Jh. v. Chr. nicht, obwohl über ein Vierteljahrhundert hinweg keine weiteren kauern den Frauen auf Vasenbildern überliefert sind. Dahingegen lassen die Darstellungen badender Frauen im Allgemeinen nicht nach. Es scheinen aber stehende Waschgefäße wie *Louteria* und damit verbunden Darstellungen von Stehenden bevorzugt worden zu sein¹⁰⁹. Der grundsätzliche Voyeurismus aufgrund des Betrachtens der Vasenbilder durch Männer bleibt davon aber unangetastet.

2.1.2 Mythische Vorbilder und das Brautbad – Von der Mitte des 5. Jh. v. Chr. bis zum Anfang des 4. Jh. v. Chr.

Um die Mitte des 5. Jh. v. Chr. entwickelten sich aber in der Glyptik neue Bildmotive, die bis in das 3. Jh. v. Chr. beliebt bleiben sollten¹¹⁰, und auch in römischer Zeit zum Motivspektrum von

unbedingt unterschieden werden: Maischberger 2008, 191.

¹⁰⁸ In der Philosophie dient ein negatives Frauenbild zudem als Gegenentwurf zu einem positiven Männerbild. Bonfante 1989, 560 f. 569; Reinsberg 1989, 55. 86 f. 117–120; Moraw 2001, 221; Moraw 2003, 23 f. 38. 43 f.; Kreilinger 2007, 94 f.

¹⁰⁹ Lullies formuliert es wie folgt: »... in der Folgezeit [tritt, Anm. d. Autorin] das Motiv der nackten, kauern den Frau beim Bade zunächst zurück. [...] Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, dass das Knien und Kauern seinem Wesen nach letztlich unmonumental und unstaturarisch ist, infolgedessen dem Formgefühl des strengen und frühklassischen Stils nicht gemäss ist.«, Lullies 1954, 55. Vgl. Kreilinger 2007, 73 f. 112–117.

¹¹⁰ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. FG 298, Karneol-Skarabäus, aus Athen 3. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Furtwängler 1900, 64 Nr. 23 Taf. 13, 23; Richter 1968, 93 Nr. 298 Taf. 298; Zazoff 1983, 144 Anm. 88 Taf. 34, 1; LIMC II (1984) 103 Nr. 1005 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 427 Nr. 72; Zwierlein-Diehl 2007, 51. 361 Nr. 153 Taf. 39, 153; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. 58.1549bis, Chazedon, um 400 v. Chr.: Furtwängler 1900, 60 Nr. 35 Taf. 12, 35; Lippold 1922, 178 Nr. 10 Taf. 63, 10; Richter 1968, 93 Nr. 301 Taf. 301; Zazoff 1983, 144 Anm. 91 Taf. 34, 2; Boardman 2001, 430 Nr. 266; Paris, Musée du Louvre, Inv. Bj 1050, Goldring, um 400 v. Chr.: Richter 1968, 93 Nr. 299 Taf. 299; Brinkerhoff 1978/79, 91 m. Anm. 39; LIMC II (1984) 103 Nr. 1007 m. Abb. S. 98 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 223. 299. 438 Nr. 622 Taf. 725; Unbekannter Besitzer (Kauernde mit Mantel und Vogel), 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 329; Furtwängler 1900, 64 Nr. 26 Taf. 13, 26; Lippold 1922, 173 Nr. 8 Taf. 40, 8; LIMC II (1984) 170 Nr. 5 s. v. Turan (R. Bloch); Teheran, Museum, aus Persepolis, 4. Jh. v. Chr.: Zazoff 1983, 145 Anm. 94; 177 Taf. 40, 2; Boardman 2001, 430 Nr. 267; New York, Metropolitan Museum, Inv. 74.51.4229, Karneol und Gold, 3. Jh. v. Chr.: Richter 1956, 39 Nr. 152 Taf. 25, 152.

Schmucksteinen und Ringen gehörten. Zuvor waren badende Frauen in dieser Gattung nur während der Archaik und auch dort nur in geringer Anzahl vertreten.

So zeigen die etwa zur Mitte des 5. Jh. v. Chr. geschaffenen Gemmen in St. Petersburg¹¹¹ und aus der Velay Collection in New York (Taf. 2, 4)¹¹² jeweils eine nackte kauernde Frau, die ein Gewand vor den Körper hält und die andere Hand, einem Fragegestus gleich, offen nach vorne streckt. Im Folgenden soll dieses Bildmotiv als Gemmentypus 1 bezeichnet werden. Diesem Typus entsprechen zu gleicher Zeit auch wieder Kauernde auf Vasenbildern¹¹³. Sie sind ausschließlich Teil von Bildfriesen auf Schalenaußenseiten, auf denen Frauen beim Bad zu sehen sind. Die Kauernden empfangen hier ihre Gewänder von anderen Frauen. Eine Gemme aus der Rosen-Sammlung in New York¹¹⁴ zeigt ein diesen Vasenbildern entsprechendes Motiv. Zu sehen ist ein von zwei Frauen flankiertes Becken. Die erste ordnet ihr Haarband, während sich die zweite ent- beziehungsweise ankleidet. Das Vasenbild gibt möglicherweise das gleiche Bildmotiv wie der Gemmentypus 1 wieder, nur dass die Frauen ihre Gewänder bereits erhalten haben und der Gestus der linken Hand als Sprechgestus zu deuten ist.

Eine andere Form der Interaktion weisen Gemmen auf, die motivisch mit dem ersten Typus verwandt sind¹¹⁵. Sie werden etwas später an das Ende des 5. Jh. v. Chr. datiert und zeigen eine nackte Kauernde mit einem stehenden Mann, der jener ihre Kleidung vorenthält, indem er diese über seinen Kopf hebt. Es handelt sich auch hierbei um eine offensichtliche Darstellung männlicher Willkür gegenüber Frauen. Die kauernde Körperhaltung unterstreicht die Hilflosigkeit und Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann. Daher ist wohl anzunehmen, dass

¹¹¹ St. Petersburg, Eremitage, Inv. IIab.-5, aus Kertsch, Karneol-Skarabäus, Dexamenos zugeschrieben: Bernoulli 1873, 316 f. Nr. 14; Furtwängler 1900, 64 Nr. 27 Taf. 13, 27; Lippold 1922, 178 Nr. 6 Taf. 63, 6; Neverov 1976, 55 Nr. 23 Taf. 23; Zazoff 1983, 144 Anm. 89 Taf. 34, 1; LIMC II (1984) 103 Nr. 1006 m. Abb. S. 98 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 197. 288. 427 Nr. 71 Taf. 483; Kreilinger 2007, 93. 311 Abb. 283.

¹¹² New York, Velay Collection, Löwengemme, Karneol, Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr.: Zazoff 1983, 144 Anm. 92 a); Boardman 2001, 205. 293. 430 Nr. 243 Taf. 585; Kreilinger 2007, 93. 311 Abb. 279.

¹¹³ vgl. Lullies 1954, 56. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 10.572, attisch-rotfigurige Schale, Stiefel-Malers, um 470 v. Chr.: Moraw 2003, 18 Anm. 82; Kreilinger 2007, 73. 278 Abb. 52 a. b; Warschau, Museum, Inv. 142323, aus der Nekropole von Tarquinia, attisch-rotfigurige Schale, Mitte 5. Jh. v. Chr., Stiefel-Maler: Lullies 1954, 56 m. Anm. 233; Kreilinger 2007, 74. 279 Abb. 55 b. c; München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek Inv. 2668, aus der Nekropole von Vulci, um 470 v. Chr.: Kreilinger 2007, 59. 280 Abb. 59 a. b.

¹¹⁴ New York, Rosen Collection, Bergkristall-Skarabäoid, Ende 5. Jh. v. Chr.: Boardman 2001, 398 Nr. 1043.

¹¹⁵ New York, Metropolitan Museum, Inv. 25.78.7, Chalzedon-Skarabäoid, aus Sparta: Richter 1956, 20 Nr. 74 Taf. 13, 74; Boardman 2001, 202. 234. 291. 429 Nr. 180 Taf. 551; Zwierlein-Diehl 2007, 51. 361 Nr. 155 Taf. 39, 155; Teheran, Museum, aus Persepolis: Boardman 2001, 202. 205 Abb. 208; 234. 429 Nr. 181.

es sich auch auf den Gemmen der 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. weiterhin um voyeuristisch geprägte Darstellungen für Männer handelt und der Schmuckträger eher im männlichen Adressatenkreis zu suchen ist. In diesem Kontext sind gleichfalls auch die in diesem Kapitel bereits genannten Vasenbilder zu sehen. Die Darstellungen finden sich hier weiterhin nur auf Symposionsgeschirr. Attribute wie Schenkelband, Stiefel und zusammengebundene beziehungsweise kurz geschnittene Haare weisen die Frauen als Prostituierte aus.

Der erotische Reiz von Frauen beim Bade und deren Hantieren mit Gewändern wird bei den Gemmen durch einen weiteren, sogenannten Gemmentypus 2 nochmals deutlich. Dieser entsteht im letzten Viertel des 5. Jh. v. Chr. und zeigt eine Frau, die ihr Gewand über den Kopf streift (Taf. 2, 5)¹¹⁶. Der dadurch aufgerichtete Oberkörper erlaubt einen besseren Blick auf selbigen und insbesondere auf die Brüste. Die Faszination der Darstellung liegt in dem gewählten Moment, der eine Interpretation sowohl als Entkleiden als auch Bekleiden zulässt¹¹⁷. Die Spontanität der

¹¹⁶ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX B 1529, Sard, letztes 3. Drittel des 5. Jh. v. Chr.: Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I. Die Gemmen von der minoischen Zeit bis zur frühen Römischen Kaiserzeit* (München 1973) 39 Nr. 23 Taf. 5, 23; LIMC II (1984) 103 Nr. 1004 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv. FG 315, Karneol-Skarabäus, aus Cyrus, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Furtwängler 1900, 64 Nr. 24 Taf. 13, 24; Zazoff 1983, 144 Anm. 92; 157 Anm. 160 Taf. 34, 4; LIMC II (1984) 103 Nr. 1003 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 291. 428 Nr. 177; Zwierlein-Diehl 2007, 51. 361 Nr. 154 Taf. 39, 154; ehemals Sammlung Earl of Southesk, Inv. A38, Karneol-Skarabäus, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Furtwängler 1900, 60 Nr. 36 Taf. 12, 36; Boardman 2001, 428 Nr. 178; Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1892.1486, Chalzedon-Skarabäoid, aus Spezia, um 400 v. Chr.: Furtwängler 1900, 60 Nr. 34 Taf. 12, 34; Richter 1968, 93 Nr. 303 Taf. 303; Zazoff 1983, 144 Anm. 92 Taf. 34, 3; LIMC II (1984) 103 Nr. 1002 m. Abb. S. 98 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 202. 291. 429 Nr. 176 Taf. 550; Kreilinger 2007, 93. 311 Abb. 280; London, British Museum, Inv. 1921.0711.4, Lapislazuli-Skarabäoid, aus Athen, um 400 v. Chr.: Furtwängler 1900, 60 Nr. 33 Taf. 12, 33; Walters 1926, 65 Nr. 530 Taf. 9, 530; Richter 1968, 93 Nr. 302 Taf. 302; Zazoff 1983, 144 Anm. 92 Taf. 34, 5; Boardman 2001, 206. 293. 430 Nr. 269 Taf. 594; Kreilinger 2007, 93. 311 Abb. 281; St. Petersburg, Eremitage, Inv. GP-20774, Chalzedon, 4. Jh. v. Chr.: Neverov 1976, 57 f. Nr. 35 Taf. 35; ehemals Sammlung Earl of Southesk, Inv. C19, Karneol, letztes Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Furtwängler 1900, 59 Nr. 30 Taf. 12, 30; Lullies 1954, 61 m. Anm. 287; Boardman 2001, 433 Nr. 375. Die Beliebtheit des Haltungsmotivs zeigt sich auch in seiner großen geografischen und auch chronologischen Verbreitung bis in die Diadochenzeit: London, British Museum, Inv. 1892.1103.111, Karneol, wahrscheinlich gefunden im nördlichen Indien, letztes Viertel des 4. Jh. v. Chr., ergänzt um einen Baum hinter der Badenden und einer Kanne vor ihr: P. Callieri, *Seals And Sealings Form the North-West Of the Indian Subkontinent And Afghanistan (4th Century BC–11th Century AD)*. Local, Indian, Sasanian, Graeco-Persian, Sogdian, Roman (Neapel 1997) 176 f. Kat. U 1.6 Taf. 48. Zudem ergänzt um eine Gemme in Paris mit besonderer Ähnlichkeit zum Typus Kauernden Aphrodite, die jedoch mit ihrer Armhaltung von diesem abweicht: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, o. Inv., aus Pakistan Peschawar, Künstlerinschrift »Diodoron«, 2. Jh. v. Chr.: L. Stančo, *Greek Gods in the East. Hellenistic Iconographic Schemes in Central Asia* (Prag 2012) 27–23 Abb. 11.

¹¹⁷ Dies soll die Betrachter stimulieren, vgl. Reinsberg 1989, 128 f.

Handlung und der gesenkte Kopf der Dargestellten, der sie in sich gekehrt erscheinen lässt, betonen für den Betrachter den unterschwelligen Voyeurismus. Anders als der damit eher konservativere Gemmentypus 1 findet sich der Gemmentypus 2 ausschließlich auf Gemmen des 4. Jh. v. Chr. und scheint zudem grundsätzlich auf die Glyptik beschränkt zu bleiben.

Bei der Darstellung von Mythenbildern auf Vasen ändert sich im Laufe der 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. allmählich die gesellschaftliche Konnotation der Kauernden, obwohl weiterhin die tradierte Form vorkommt, wie sie auf einem Krater in Krakau (Taf. 3, 1) gezeigt wird¹¹⁸. Auf diesem ist eine nackte, kauernde Frau von vier unterschiedlichen, teils deutlich sexuell erregten Satyrn umgeben. Anhand der zwei Gänse oder Schwäne und einer schilfartigen Pflanze unterhalb der Badenden kann die Szene in der Natur und sogar an einem Gewässer verortet werden. Für die Datierung des Kraters wird das letzte Viertel des 5. Jh. v. Chr. angenommen. Er belegt die Darstellung männlicher Aggression durch unterschwelligen und indirekten Voyeurismus gegenüber Frauen – auch im Mythos – als allgemein gültigen Bilderkanon in der griechischen Vasenmalerei bis zum Ende der Klassik. Diese Art der Darstellung schließt an die Szenen aus dem 6. Jh. v. Chr. an und findet sich weiterhin auf dem von Gewalt und Unterwürfigkeit geprägten Symposionsgeschirr. Abweichend von den Hetären ist die Kauernde in Krakau jedoch mit offenen Haaren wiedergegeben. Diese Motivik wird für die Folgezeit bei den Vasenbildern Badender maßgeblich: Die Frauen kauern nackt auf dem Boden in Erwartung eines Wasserstrahls, um ihre Haare waschen zu können. Ein solche Darstellung findet sich beispielsweise auf einem Fragment in St. Petersburg (Taf. 3, 2)¹¹⁹. Darüber hinaus kann als neues Attribut bei den kauernden Figuren eine beim Bade behilfliche Dienerin auftreten, die aber auch durch eine Erosfigur ersetzt werden kann.

Die Körperpflege und damit der Erhalt der Schönheit werden zunehmend in den Vordergrund der Darstellung gerückt. Ein Beispiel hierfür ist ein Kelchkrater aus Paris (Taf. 3, 3)¹²⁰, der eine nackte Kauernde zeigt, wie sie von einem Satyr mit Leopardenfell zu ihrer Rechten und Eros mit einem Spiegel zu ihrer Linken flankiert wird. Ihre Haare sind noch unter einem reich geschmückten Kopftuch verborgen. Die Schönheit der Kauernden ist neben ihrem weißen Körper, der in der Szene von den dunkel gehaltenen Körpern der beiden männlichen

¹¹⁸ Krakau, Universitätssammlung, Inv. 103 (1053; jetzt 10.331), aus Neapel, attisch-rotfiguriger Glockenkrater, Dinos-Maler, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: CVA Krakau, Universität (I) 41 f. Taf. 9, 2; Lullies 1954, 59 Anm. 268; Paul-Zinserling 1994, 114 m. Anm. 1535 Taf. 56, 4; Moraw 2003, 35 m. Anm. 153; Kreilinger 2007, 80 f. 294 Abb. 143.

¹¹⁹ St. Petersburg, Eremitage Inv. 1872.15, Taman, attisch-rotfigurige Kanne, Eretria-Maler, um 430–420 v. Chr.: Lullies 1954, 56 f. m. Anm. 245–247; 58. 61 Taf. 37; Kreilinger 2007, 78. 79. 289 Abb. 117. Auf ein Bad verweist auch die neben ihr abgestellte Hydria.

¹²⁰ Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1262, aus Böotien, attisch-rotfiguriger (Kertsch) Kelchkrater, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Schefold 1934, 28 Nr. 262; Taf. 43, 3; Lullies 1954, 43 m. Anm. 158; 59 m. Anm. 270 Taf. 40; LIMC II (1984) 101 f. Nr. 991 m. Abb. S. 96 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

Protagonisten abgehoben ist, auch durch den Spiegel in der Hand des Eros angedeutet. Der Spiegel erscheint in der Folge öfters zusammen mit Eros, der den Frauen darüber hinaus Kleidung, Duftfläschchen oder Kästchen reicht. Diese Darstellungen verschwinden vollständig von den Gefäßen des Symposions. Vielmehr schmücken sie Kannen, Lekythoi und später Deckel von Lekanides, die vor allem für weibliche Konsumenten gefertigt wurden. Somit findet eine stärkere Bindung an die weibliche Sphäre der Schönheitspflege statt¹²¹.

Grundlage für diesen Darstellungswandel könnte die Neudefinition der gesellschaftlichen Stellung der Frau gegen Ende des 5. Jh. v. Chr. sein. Ausgangspunkt scheinen die durch den Peloponnesischen Krieg verursachten gesellschaftlichen Umwälzungen und die daraus resultierenden gelockerten Ehegesetze in Athen zu sein, die gleichfalls einen gewissen Anteil an der Entwicklung in der Bildenden Kunst zu haben scheinen, wie auch die kritische Haltung der zeitgenössischen Dramatiker, die in ihren Stücken eine Liebesheirat diskutieren¹²². Das Konzept der Liebe neben dem des sexuellen Begehrens der Frühklassik findet sich nun auch auf Vasenbildern. Der oben vorgestellte Krater aus Paris (Taf. 3, 3) ist hierfür ein gutes Beispiel. Der Satyr blickt, anders als die Satyrn auf dem Krakauer Glockenkrater (Taf. 3, 1), nicht auf die Kauernde herab, obwohl der Eros mit einem Spiegel auf sie hinweist, sondern wendet sich ab und ist vielmehr mit einem kleinen Stück Haarband beschäftigt, das er sich als Liebespfand mitgenommen hat. Ein weiterer Kelchkrater in Paris scheint ebenfalls eine Liebeszene zu zeigen¹²³. Ein Satyr und eine Mänade sind im Vorbeigehen gezeigt. Ihre Blicke sind einander zugewandt. Über dem Satyr schwebt ein Eros und bekrönt diesen mit einer Binde. Die weibliche Gestalt ist aufgrund ihrer Attribute als Mänade gekennzeichnet. Im Vergleich hierzu scheinen die nackten Kauernden auf diesen Krateren keine Mänaden zu sein, da ihnen der Thyrsosstab als Attribut fehlt und der zuvor genannte Krakauer Krater auch Wasservögel und Pflanzen zeigt, was am Ehesten zur Darstellung einer Nymphe passen würde.

Für eine solche spricht auch eine Eichellekkythos in Berlin (Taf. 3, 4–6)¹²⁴. Sie zeigt eine nackte Kauernde im neuartigen Darstellungsschema mit offenen Haaren. Links über ihr liegen ihre

¹²¹ Lullies 1954, 56 f.; Neumer-Pfau 1982, 50–55; Moraw 2001, 217. 219; Moraw 2003, 34.

¹²² Reinsberg 1989, 34. 45–47; Paul-Zinserling 1994, 112; Moraw 2003, 30. 38; Dipla 2006, 20 m. Anm. 5. In Satyrspielen und Komödien bleibt aber weiterhin die tradierte Form des Voyeurismus erhalten. Die Darstellungsweise ist also vom Rezipienten abhängig: Kreiling 2007, 14–16.

¹²³ Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 3125, aus Kertsch; attisch-rotfiguriger Kelchkrater, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: ARV² 1459, 38.

¹²⁴ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. F 2707, aus Athen, attisch-rotfiguriger Lekkythos, Umkreis ders Meidias-Malers, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Lullies 1954, 42. 58 f. m. Anm. 256. 257; 61 Taf. 39; Brinkerhoff 1978/79, 87 m. Anm. 25; 90 f. Abb. 11; LIMC II (1984) 101 Nr. 988 m. Abb. S. 96 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); CVA Berlin, Antikensammlung (8) 67–69 Taf. 47. 48, 1–3; Havelock 1995, 82 m. Anm. 22 Taf. 25; Moraw 2003, 34 Anm. 147; Kreiling 2007, 79. 291 Abb. 126 a. b.

zusammengeknüllten Kleider, während von rechts ein Eros heranschwebt, um Wasser über ihren Körper zu gießen. Die Szene ist üppig mit Pflanzen ausgefüllt. Auf der rechten Seite springt ein Reh davon, das von einer weiteren, diesmal bekleideten, weiblichen Figur gefüttert wird. Auf der anderen Seite der Kauernden ist eine sich entkleidende, stehende Frau zu sehen. Sie wird ebenfalls von einem Eros begleitet. Diese Szene wird im Allgemeinen als Mädchen im Garten der Aphrodite gedeutet. Eine Benennung der Badenden als Artemis wurde in der früheren Forschungsliteratur aufgrund des Rehs ebenfalls vorgeschlagen¹²⁵. Doch zeigt die Betrachtung der rechten Bildseite, dass es sich höchstens bei der Bekleideten um Artemis handeln könnte, da sie diejenige ist, die mit dem Reh interagiert. Die anderen Figuren müssen daher ihre Nymphen darstellen, die die Göttin begleiten und sich gerade bei ihrem Bade befinden.

Dass es sich in dieser Zeit schon um Darstellungen der nackten Aphrodite handelt, ist eher unwahrscheinlich, da die Vasenbilder mit einer Darstellung der Göttin zum Ende des 5. Jh. v. Chr. und im Verlauf des 4. Jh. v. Chr. diese immer bekleidet zeigen¹²⁶. Neben der üblichen Bekleidung bestehend aus Untergewand und Mantel finden sich aber auch nur scheinbar nackte Darstellungen der Aphrodite (Taf. 5, 1), bei denen der kauernde oder stehende Körper der Göttin von einem rötlichen Umriss umgeben ist. Dieser spart jedoch den Kopf sowie die Hände und Füße aus. Aufgrund dieser Aussparung und eines Stoffzipfels unterhalb der Gluteen der Kauernden wird deutlich, dass es sich bei dem Umriss um ein Gewand handelt. Dem Geschmack des Reichen Stils entsprechend sind die Gewänder aber durchscheinend bis transparent gestaltet¹²⁷. Die Göttin bleibt daher aber weiterhin bekleidet.

Eine Identifizierung der auf den bereits besprochenen Vasenbildern Dargestellten als badende Nymphen kann zudem anhand einer Pelike aus London (Taf. 4, 1) belegt werden¹²⁸. Deren übergeordnetes Bildthema ist die Ergreifung der Thetis durch Peleus. Die Meeresnymphe

¹²⁵ z. B. Lullies 1954, 59; Brinkerhoff 1978/79, 87.

¹²⁶ Lullies schließt dies ebenfalls aus: Lullies 1954, 57 f.

¹²⁷ Moraw 2003, 31. 32; Kousser 2008, 17–19. Beispiele: Mainz, Universität, Originalsammlung, Inv. 128, attisch-rotfigurige Lekythos, um 400 v. Chr.: CVA Mainz, Universität (2) 34 Beil. 8. 9 Taf. 20. 6–8; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IV 3768, attisch-rotfigurige Lekythos, Anfang 4. Jh. v. Chr.: CVA Wien (5) 93–95 Beil. 35, 1 Taf. 59, 1–3; LIMC II (1984) 116 Nr. 1180 m. Abb. S. 118 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. 4982.34, attisch-rotfigurige Lekythos, 1. Viertel des 4. v. Chr.: CVA Berlin, Antikensammlung (16) 104 f. Beil. 16, 2 Taf. 51, 1–5; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. F 2691, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: CVA Berlin, Antikensammlung (16) 111–113 Taf. 58, 1–6 Beil. 161; Grassinger u. a. 2008, 181 m. Abb.; London, Britisches Museum, Inv. 1873,0820.310 (E 705), attisch-rotfigurige Lekythos, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.: ARV² 1325, 63; Kreilinger 2007, 79. 292 Abb. 132; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. F 2694, aus Potenza, attisch-rotfigurige Bauchlekythos, Maler von Wien 1089, 4. Jh. v. Chr.: CVA Berlin Antikenmuseum (16) 85 f. Beil. 12, 6 Taf. 36, 1–6.

¹²⁸ London, British Museum, Inv. 1862.0530.1 (E 424), aus Kamiros (Rhodos), attisch-rotfigurige Pelike, Marsyas-Malers, 1. Viertel des 4. Chr.: Schefold 1930, 5 f. 8. 19 Taf. 16 a; 17; Lullies 1954, 59 f.

kauert, ähnlich dem Typus der Kauernden Aphrodite, nackt vor einem bläulichen Felsen, was einige Forscher veranlasste, sie als ein direktes Vorbild für diesen Typus anzusehen¹²⁹. Thetis versucht, mit der linken Hand ein Gewand aufzunehmen¹³⁰. Ihr rechter Arm wird jedoch von Peleus nach hinten gezogen, sodass sie in dessen Richtung blicken muss. Er entspricht in seiner Körperhaltung den Darstellungen des Ajax auf den Vasenbildern mit Cassandra am Palladion (Taf. 9, 1). Um seine Beine windet sich ein Ketos¹³¹, während über seinem Kopf Eros heranschwebt, um ihm eine Siegerbinde umzubinden. Dieser als auch Thetis sind mit weißer Farbe hervorgehoben, was zum einen eine Verbindung untereinander andeuten und zum anderen den Blick des Betrachters auf beide lenkt sowie die Aphrodite gleiche Schönheit der Thetis signalisieren soll. Am rechten Bildrand flieht eine der Begleiterinnen der Thetis vor Peleus. Sie ist nackt lediglich von hinten dargestellt. Eine weitere Nymphe hockt in der rechten Bildecke und versucht, sich mit ihren Gewändern zu verhüllen. Mit der Nacktheit der Nymphen wird die Badesituation verdeutlicht und die Darstellung anhand eines Delfins am Meer angesiedelt¹³². Zwischen dem Paar und den Begleiterinnen der Thetis schwebt eine mit einem Peplos und reichem Schmuck bekleidete Frau, die sichtlich bewegt die Szene beobachtet. Sie wird allgemein als Peitho bezeichnet, die der am Boden kauernden Thetis rät, sich dem Peleus hinzugeben und mit diesem zu vermählen. Dennoch kann deren Identifizierung als Aphrodite aufgrund der reichen Ausstattung mit Schmuck und aufwendiger Frisur nicht ausgeschlossen werden¹³³. Unter dieser Prämisse können stattdessen die beiden links der Szene befindlichen Frauen als Peitho und Eukleia identifiziert werden. Sie entsprechen wegen ihrer ruhigen Haltung und zurückhaltenden Kleidung den weiblichen Tugenden der *aidos* und *sophrosyne*¹³⁴.

Die Verbindung zwischen der Darstellung von nackten Kauernden mit dem Brautbad und den Tugenden einer Braut, zu denen neben der *sophrosyne* und der *aidos* sowie der *eusebeia* ab

m. Anm. 272. 273; Boardman u. a. 1977, 188 Taf. 42; Brinkerhoff 1978/79, 91 f. m. Anm. 38 Abb. 14; Kreiling 2007, 80. 104. 292 Abb. 134 a. b; Gkikaki 2014, 144 m. Anm. 898.

¹²⁹ z. B. Spano 1928, 79.

¹³⁰ Sie entspricht damit eher dem Gemmentypus 1, vgl. Anm. 110–112; Boardman 2001, 299.

¹³¹ Als es nicht reicht, den Heros in menschlicher Gestalt abzuwehren, verwandelt sich Thetis in verschiedene tierische Erscheinungsformen. Diese Metamorphosen werden durch den Ketos angedeutet.

¹³² Ebenfalls auf das Meer verweist ein Kraterfragment in Kopenhagen, das eine Kauernde zeigt, die ein muschelförmiges Gebilde festzuhalten scheint: Kopenhagen, Nationalmuseum Inv. 7613A, aus Lindos, attisch-rotfiguriger Kraterfragment, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Kreiling 2007, 79 f. 292 Abb. 130.

¹³³ zur Frisur s. Kat. M17 und Kap. 3.3.2.3.

¹³⁴ Wobei zu vermuten ist, dass die sitzende, leicht zur Mittelszene geneigte Göttin Peitho und die etwas zurückhaltende Stehende, ihrem Charakter entsprechend, Eukleia darstellen soll. Vgl. Dipla 2006, 22–25; Maischberger 2008, 188.

dem 4. Jh. v. Chr. auch die körperliche Schönheit zu zählen ist¹³⁵, wird durch eine weitere Lekythos nach Art des Meidias-Malers in Lausanne (Taf. 4, 3–5)¹³⁶ betont. Es ist das Bad einer nackten jungen Frau zu sehen, die sich von einem knabenhaften, durch Beischrift benannten Eros unterstützt die offenen Haare wäscht. Ihr zur Seite steht ein weiterer Knabe, der aufgrund seiner Attribute und der Beischrift als Pothos identifiziert werden muss. Die Personifikation des Liebesverlangens begleitet eine Frau mit Zepter und Diadem. Die Beischrift bestimmt diese als Aphrodite. Sie weist Pothos mit ihrem rechten Arm an, die von ihm gehaltenen Gegenstände der Kauernden zu überbringen. Auf der linken Seite des Vasenbildes sitzen alternierend zwei weitere Frauen. Die obere lüftet mit ihrer rechten Hand leicht ihren über den Kopf gezogenen Mantel. Die andere biegt einen Zweig zu einem Kranz. Sie weisen keine Beischriften auf, doch werden sie in der Forschungsliteratur gemeinhin als Peitho und Eukleia bezeichnet. Für die Kauernde selbst findet sich in einer neueren Publikation die Beischrift »EAENH«¹³⁷. Damit eröffnet sich eine weitere Interpretationsmöglichkeit der sitzenden Frauen als Athena und Hera¹³⁸. Infolgedessen handelt es sich bei der Darstellung um das Brautbad der Helena, das je nach Deutung der begleitenden Göttinnen entweder den Segen der Verliererinnen für die anstehende Hochzeit oder die Tugenden der Braut zeigen soll. Somit wird auf der Eichel Lekythos und der Pelike das Idealbild einer Braut vorgestellt, die sowohl äußerlich als auch innerlich als schön zu gelten hat¹³⁹.

Die Wahl der Helena für die Darstellung eines Brautbades scheint ungewöhnlich zu sein und wurde vielleicht deshalb getroffen, weil Helena nicht ganz dem Ideal einer guten Ehefrau entsprach, da sie ihren ersten Ehemann für einen anderen verlassen hatte. Auch Thetis ist in diesem Sinne keine ideale Braut, da sie aufgrund einer Prophezeiung von den männlichen Göttern verschmäht wurde. Die Schwelle für die Darstellung einer nackten Braut könnte wegen der diesbezüglich weniger streng angewandten gesellschaftlichen Normen einer »schlechten« Braut niedriger liegen. Wie später auch die Aphrodite von Knidos oder zuvor schon die Prostituierten handelt es sich bei den ersten Brautdarstellungen um Frauen, die sich einer gewissen Grauzone normativer Wertevorstellungen befinden. Davon muss aber die positive Aussage zu

¹³⁵ Moraw 2001, 213; Moraw 2003, 34 f.

¹³⁶ Lausanne, Privatbesitz Embirikos, attisch-rotfiguriger Lekythos, um 410 v. Chr.: A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit* (Mainz 1976) 48. 91. 111 Kat. S 101 Taf. 140 a–d; Moraw 2003, 34 Anm. 148; Dipla 2006, 20 m. Anm. 4 Abb. 1; Kreilinger 2007, 79. 290 Abb. 121 a–c.

¹³⁷ alle Beischriften: Kreilinger 2007, 103 f. 290.

¹³⁸ Dabei handelt es sich bei der oberen Sitzenden um Hera mit dem zu ihrer Ikonografie gehörigen Entschleierungsgestus, der ebenfalls als Attribut im Rahmen der Hochzeit bei Bräuten zu finden ist, vgl. dazu Martin 2012, 401 f. 414 m. Anm. 97. Die untere Figur stellt Athena dar, die den von ihr gehaltenen Zweig als Hinweis auf den bevorstehenden Sieg der Aphrodite beim Parisurteil zu einem Kranz zu biegen scheint.

¹³⁹ vgl. Dipla 2006, 22–25.

den Idealen einer Braut getrennt gesehen werden. Die Verwendung der zweifelhaften Heroinnen eröffnet die Möglichkeit für die Darstellung einer ideellen Brautwaschung vor der Hochzeit, wie sie in der Folgezeit häufig auf Vasen auftritt, da jene die gesellschaftliche Akzeptanz für das Bildmotiv im Allgemeinen vorbereiten.

Die Brautwaschung dient als Ritual zur Verwandlung der *parthenos* in eine Braut und damit zu einer potenziellen Ehefrau mit all ihren ehelichen Aufgaben und Pflichten. Demzufolge werden alle Szenen der Brautwaschung mit Wasser assoziiert, um diese rituelle Wandlung zu verdeutlichen. Keine andere mythologische Gestalt entspricht dieser ambivalenten Zuschreibung mehr als die Nymphe. Neben ihrer Verbindung zum Wasser als Quellgottheit tritt sie im Mythos vor allem als Begleitung der *parthenos* Artemis wie auch als Dienerin der Aphrodite bei ihren Vorbereitungen zu Treffen mit ihren Geliebten auf¹⁴⁰. Sie können daher sowohl als *parthenos* als auch sexuell aktive Frauen im aphrodisisch-dionysischen Bereich angesehen werden¹⁴¹, ein Charakteristikum, das sie mit einer sterblichen Braut teilen. Die griechischen Begrifflichkeiten im Zusammenhang mit der Hochzeit und insbesondere der Braut gehen auf das griechische Wort *nymphé* zurück, welches synonym neben der mythischen Gestalt auch für ein heiratsfähiges Mädchen oder eine Braut verwendet wird. Der ambivalente Charakter der Braut wird aber auch in der kultischen Praxis deutlich. So war es Brauch, vor der Hochzeit eine Haarlocke an Artemis und die Moiren zu weihen. Damit einhergehend wurden die Haare einer rituellen Reinigung unterzogen¹⁴². Gleichfalls ist die Anwesenheit des Eros beim Brautbad auf den Vasendarstellungen des späten 5. beziehungsweise frühen 4. Jh. v. Chr. ein Hinweis auf die Ehe und unterstreicht den Aphrodite gleichen Charakter der Braut oder künftigen Ehefrau. Der Eros übernimmt bei Darstellungen der Hochzeitsvorbereitungen vor allem die Aufgaben der beim Brautbad helfenden Nympheutria, die sowohl beim Bade als auch beim Ankleiden behilflich ist. Gleichwohl bleibt die positive Wertung weiblicher Nacktheit für sterbliche Frauen nur auf das Bademotiv, vornehmlich auf Gefäßen im Kontext der Hochzeit und Schönheitspflege, beschränkt¹⁴³. Das verwendete, kauernde Schema folgt auch weiterhin jenem

¹⁴⁰ vgl. Spano 1928, 37–40; Kreiling 2007, 96–100 (s. dort auch die Textquellen); Maischberger 2008, 188.

¹⁴¹ Bereits Kreiling weist auf die Ambivalenz beim Charakter der Nymphen hin: Kreiling 2007, 26. 54–59. 223 f.; Gkikaki 2014, 139 f. 142. 144–146. 148 f.

¹⁴² Das Brautbad wird als λουτρὸν νυμφικόν, die Helferinnen beim Bad als Nympheutria und die Brautstiefel als νυμφίον bezeichnet. Die Weihung der Haarlocke scheint die Wandlung von der *parthenos* zur Braut und dann zur Ehefrau eingeleitet zu haben: Reinsberg 1989, 51 f.; Paul-Zinserling 1994, 115–118; Kreiling 2007, 153. 156 f. In diesem Zusammenhang finden sich möglicherweise auf zwei Gefäßen Darstellungen solcher Opfer: ehem. Sammlung Hamilton (heute verschollen), attisch-rotfigurige Schale, 4. Jh. v. Chr.: Kreiling 2007, 80. 292 Abb. 133; London, Kunsthandel, unteritalisch-rotfigurige Amphora, 4. Jh. v. Chr.: Kreiling 2007, 82. 295 Abb. 146 a. b.

¹⁴³ Die Darstellungen preisen die Ehe als höchstes Lebensziel einer Frau und spiegeln die tiefe Verehrung des *oikos* wider, vgl. Reinsberg 1989, 55. 72; Paul-Zinserling 1994, 113 f.; Moraw 2001, 213–215.

der Helena-Lekythos (Taf. 4, 3–5): Eine nackte Kauernde wartet mit gesenktem Haupt und offenen Haaren darauf, dass ihr Wasser über den Körper gegossen wird. Die Szene wird um weitere Vorbereitungen zur Hochzeit ergänzt, wie das Richten der Haare und Gewänder. Dabei wird die Anzahl der Figuren im Laufe der Zeit immer größer und die Ausführung immer aufwendiger. Die Hauptfigur ist zudem noch mit weißer Farbe hervorgehoben, wie bereits in den Mythendarstellungen, um sie als Ideal zu kennzeichnen¹⁴⁴. Diese Gestaltungsweise findet sich ab dem letzten Viertel des 5. Jh. v. Chr. sowohl auf attischer und kertscher als auch, diesen folgend, etwas später auf apulisch/unteritalischer Keramik und dort zuerst auf Peliken (Taf. 4, 2)¹⁴⁵, Schalen und ähnlichen Gefäßen¹⁴⁶. Daraufhin taucht das Motiv auch auf dem typischen Hochzeitgefäß, der Lekanis (Taf. 4, 6, 7)¹⁴⁷, ebenso wie auf Gefäßen der weiblichen Sphäre wie Pyxiden¹⁴⁸ oder

221–223; Stemmer 2001, 74; Moraw 2003, 31 f. 34. 40–44; Kreilinger 2007, 24–27. 35 f. 38 f. 41–46. 65 f. 122–127. 134–145. 174 f. 190 f. Die Grenzen zwischen dem Mythos und der Welt der Sterblichen verschwimmen dabei zunehmend. Gkikaki 2014, 144 f.

¹⁴⁴ Neumer-Pfau 1982, 94 f.; Moraw 2003, 41 f.

¹⁴⁵ s. Anm. 119; Athen, Nationalmuseum Inv. CC.1856 bzw. 1472, attisch-rotfigurige Pelike, Maler von Athen 1472, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.; St. Petersburg, Eremitage Inv. ST 1795, aus Kertsch, attisch-rotfigurige Pelike, Marsyas-Maler, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.; St. Petersburg, Eremitage Inv. II.1840–49 (ST 1928), aus Kertsch, attisch-rotfigurige Pelike, Maler von Athen 1472, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Schefold 1930, 6. 8. 18 Taf. 18 a (zu Inv. ST 1795); Schefold 1934, 38 Nr. 337; 43 Nr. 370 Taf. 38, 1; Lullies 1954, 60 m. Anm. 275; Paul-Zinserling 1994, 117 m. Anm. 1591 Taf. 62, 2; Kreilinger 2007, 78 f. 289 f. Abb. 118–120. Vgl. dazu Bernoulli 1873, 318 Nr. 26 a.

¹⁴⁶ Marzabotto, Museum, aus Marzabotto, attisch-rotfiguriges Schalenfragment, Art des Jena-Malers, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Lullies 1954, 57 m. Anm. 250; 61; Blome 1976/77, 44 m. Anm. 15; Paul-Zinserling 1994, 112 Nr. 2 Taf. 54, 2; Kreilinger 2007, 79. 290 Abb. 125; Cambridge (Mass.), Fogg Museum, Inv. 1960.348, Umgebung von Athen, attisch-rotfigurige Hydria, Umkreis des Hippolytos-Malers, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 81. 293 Abb. 140; ehem. Sammlung Hamilton (heute verschollen), 4. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 318 f. Nr. 26; Kreilinger 2007, 80. 294 Abb. 144; Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, Inv. 25/05, aus Tarent, apulisch-rotfiguriges Skyphos-Fragment (?), 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: CVA Heidelberg Universität (2) 51 f. Taf. 89, 2; Kreilinger 2007, 86. 301 Abb. 198; Paris, Musée du Louvre, Inv. 2271, rotfigurige geriffelte Hydria, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Schefold 1934, 121 Abb. 52; Lullies 1954, 60 m. Anm. 277 Taf. 42; LIMC II (1984) 116 Nr. 1181 m. Abb. S. 118 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kreilinger 2007, 291 Abb. 128 a–c.

¹⁴⁷ St. Petersburg, Eremitage, Inv. IOO.-32 (ST 1858), aus Kertsch, attisch-rotfigurige Lekanis (Deckel), Marsyas-Maler, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Schefold 1930, 18 Taf. 15 b; Lullies 1954, 60 m. Anm. 278; LIMC II (1984) 102 Nr. 993 Abb. 993 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Paul-Zinserling 1994, 117 m. Anm. 1593 Taf. 63, 2 a. b; Moraw 2003, 41 m. Anm. 180 Abb. 9; 45 Anm. 188; Kreilinger 2007, 79. 290 Abb. 122 a. b; Lee 2015, 70 f. Abb. 3. 8 a. b; 208; St. Petersburg, Eremitage, Inv. T 1885.3 bzw. KAB 80e, aus der Ukraine, attisch-rotfiguriger Lekanis-Deckelfragment, Apollonia-Gruppe, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Schefold 1934, 9 f. Nr. 20 Taf. 2, 2; Kreilinger 2007, 79. 292 Abb. 129.

¹⁴⁸ Brauron, Museum Inv. A 52, aus Brauron beim Altar, attisch-rotfiguriger Pyxis-Deckelfragment, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 79. 291 Abb. 127; New York, Metropolitan Museum Inv. 1972.118.148, attisch-rotfigurige Pyxis, 4. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Lullies 1954, 42. 57 m.

Epinetra¹⁴⁹ auf. Um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. findet die Verwendung des Bildmotivs ein abruptes Ende¹⁵⁰. Von der anfänglichen Wahl negativ gefärbter Frauenschicksale aus dem Mythos zur Rechtfertigung der nackten Darstellungsweise ist zu diesem Zeitpunkt nichts mehr zu beobachten.

Eine ähnliche Interpretation der Darstellung lässt sich für Votive und Grabbeigaben aufstellen, die vom Anfang bis in die Mitte des 4. Jh. v. Chr. gefertigt worden sind¹⁵¹. Dabei handelt es sich grundsätzlich um Terrakotten oder Figurenvasen mit dem Motiv einer knienden, nackten Frau, die von ihrem Manteltuch umfangen wird. Zumeist zieht sie den Stoff mit einer Hand zur Seite und kann zudem auch von Eros gleichen Wesen begleitet werden. Der Vergleich mit dem etwa zeitgleichen Gemmentypus 2 (Taf. 2, 5) zeigt die motivische Verwandtschaft¹⁵², da bei beiden das Gewand oder der Mantel den Körper gleich einer Kulisse hinterfängt und hervorhebt. Dieser Effekt wird insbesondere bei den Terrakotten und ihrer farblichen Gestaltung deutlich, da der helle Körper der Knienden von dem dunklen Mantel abgesetzt ist. So wird von Langlotz

Anm. 252 Taf. 38; LIMC II (1984) 101 Nr. 987 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Paul-Zinserling 1994, 117 m. Anm. 1592 Taf. 63, 1; Moraw 2003, 32 f. m. Anm. 145 Abb. 8 a–d; Dipla 2006, 25 m. Anm. 55 Abb. 8; Kreilinger 2007, 79. 290 Abb. 123 a. b; Lee 2015, 208 f. Abb. 7.7 a. b).

¹⁴⁹ Rhodos, Museum, Inv. 13886, aus Chalki, attisch-rotfiguriges Epinetron, Chalki-Gruppe, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Lullies 1954, 57 m. Anm. 253; 58; LIMC II (1984) 101 Nr. 990 m. Abb. S. 96 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Moraw 2003, 41 Anm. 180; Kreilinger 2007, 79. 291 Abb. 124 a. b.

¹⁵⁰ dazu s. Havelock 1995, 91.

¹⁵¹ Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 10752, aus Lindos, um 400 v. Chr.: Ch. Blinkenberg, *Fouilles de l'Acropole 1902–1914 I. Les petits objets* (Berlin 1931) 698 Kat. 2966 Taf. 137, 2966; Lullies 1954, 58 m. Anm. 261; LIMC II (1984) 102 Nr. 995 Abb. S. 97 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Solothurn, Sammlung Dr. Schmidt, Figurenvase, um 380 v. Chr.: Schefold 1960, 93. 103; 264 f. Nr. VII 350 Abb. 350; Trumpf-Lyritzaki 1969, 31 f. Nr. FV 81; LIMC II (1984) 103 Nr. 1000 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); München, Staatliche Antikensammlung, Inv. NI 835, aus Ruvo (?), Figurenlekythos, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Knauf 2014a, 303 f. Kat. D 496 m. Abb.; Paris, Musée du Louvre, Inv. S 2843, aus Larnaka, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Pasquier – Aravantinos 2003, 140 Kat. 86 m. Abb.; Paris, Musée du Louvre, Inv. AM 247, aus Larnaka, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Pasquier – Aravantinos 2003, 140 Kat. 87 m. Abb.; Athen, Kerameikosmuseum, Inv. T 491, aus Streufund auf dem Kerameikos, 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trumpf-Lyritzaki 1969, 127 Anm. 140 Taf. 31 a; LIMC II (1984) 102 Nr. 996 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); B. Vierneisel-Schlörb, *Die figürlichen Terrakotten I. Spätmykenisch bis späthellenistisch, Kerameikos 15* (Berlin 1997) 70 f. Kat. 220 Taf. 43, 1; Basel, Antikenmuseum, Inv. AME 19, Mitte 4. Jh. v. Chr.: LIMC II (1984) 103 Nr. 1001 m. Abb. S. 97 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); P. Blome, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig* (Genf 1999) 26 Abb. 23; München, Staatliche Antikensammlung, Inv. IN 834, Ruvo (?), Pyxis, Mitte bzw. 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Hamdorf 1996, 207 Kat. 14.4; Knauf 2014a, 304 Kat. D 497; Athen, Agoramuseum, Inv. P 13573, Figurenlekythos, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: D. Thompson, *Three Centuries of Hellenistic Terracottas, Hesperia* 23, 1954, 84. 87 Nr. 14 Taf. 19, 14; Trumpf-Lyritzaki 1969, 33 Nr. FV 85.

¹⁵² s. Anm. 116.

für eine besonders aufwendig gestaltete Terrakotte aus Paestum (Taf. 5, 2)¹⁵³ angenommen, dass es sich um die Darstellung einer Initiantin handelt. Die Funktion als Votiv an Hera Eileithyia lässt an einen Fruchtbarkeitsritus, vielleicht in Bezug auf die Hochzeit, denken. Die Nacktheit der Frauen würde sich nur dadurch erklären, dass es sich bei diesen Riten, wie schon beschrieben, vermutlich um eine rituelle Reinigung handelt, da weibliche Nacktheit auch im 4. Jh. v. Chr. weiterhin nur in Form eines Bades gesellschaftlich anerkannt bleibt¹⁵⁴.

Die relativ schlichte Gestaltung der Terrakotten und Figurenvasen wird im Verlauf des 1. Viertels des 4. Jh. v. Chr. von zum Teil sehr aufwendigen Stücken abgelöst. Eine der ersten Figurenvasen, die um etwa 370 v. Chr. datiert wird, findet sich in der Universitätsammlung Jena (Taf. 5, 3)¹⁵⁵ und zeigt eine Kauernde mit Eros, Manteltuch, Muschel, Vogel und Schwan. Es scheint, als lösen sich die nackten Kauernden der aufwendigen Vasenbilder des späten 5. Jh. v. Chr. buchstäblich von ihrem Gefäßhintergrund. Bei dieser neuen Darstellungsform der Figurenvasen könnte es sich sowohl um sterbliche als auch mythologische Wesen handeln. Doch weisen die Muschel und der Eros bei dem Jenaer Stück als Attribute auf das aphrodisische Umfeld der Darstellung hin. Der Schwan im Vordergrund der Kauernden und die Formgebung mit erhobenem Arm und hinterfangendem Manteltuch ist zuallererst aber eindeutig eine Reflexion auf die etwa zeitgleiche Leda des Timotheus¹⁵⁶. Die aphrodisischen Attribute bei der Figurenvase verdeutlichen auf diese Weise die erotische Beziehung zwischen dem Schwan/Zeus und Leda. Der Wasservogel sowie die Nacktheit der Dargestellten schaffen wiederum einen Bezug zum Wasser und dem Bad. Gleiches gilt für die aufgeklappten Muschelhälften, in denen die Figur kniet, und deren farbliche Gestaltung, von der auf der Innenseite Reste von blauer Farbe erhalten sind, ebenfalls eine Assoziation mit Wasser erzeugt. Das bemerkenswerteste Exemplar dieser Motivgruppe befindet sich in Boston¹⁵⁷. Zu sehen ist eine nackte weibliche Gestalt, die von einem sich aufblähenden Manteltuch hinterfangen wird. Zusätzlich halten zwei fliegende Erogen dieses nach oben. Die Körper sind bis

¹⁵³ Paestum, Museo Nazionale, Inv. 56649, aus dem Heraion an der Sele-Mündung, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Lullies 1954, 58 m. Anm. 262. 263 Taf. 41; Langlotz 1963, 45. 88 Kat. 131 Taf. 131; R Higgins 1967, xxxiv Taf. 40 F; 93; LIMC II (1984) 102 Nr. 997 Abb. S. 97 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Stemmer 2001, 41 Abb. 5.

¹⁵⁴ Langlotz 1963, 88. Auch L. Bonfante bestätigt Nacktheit mit Bezug auf Fruchtbarkeitsriten in der Archaik, vor allem bei Muttergottheiten aus dem Nahen Osten: Bonfante 1989, 558.

¹⁵⁵ Jena, Friedrich-Schiller-Universität, Sammlung antiker Kleinkunst, Inv. SAK T 187, aus Megara, 370 v. Chr.: F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten I (Berlin 1903) 84 Nr. 6; Winter 1903, 202 Nr. 4; Trumpf-Lyritzaki 1969, 31 Nr. FV 80 Taf. 10 a. b; LIMC II (1984) 103 Nr. 1012 m. Abb. S. 99 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); V. Paul-Zinserling (Hrsg.), Sammlung antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 2002), 23 m. Abb.; 50 f. Abb. 35.

¹⁵⁶ s. Anm. 10.

¹⁵⁷ Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 00.629, aus Eretria, attisch-rotfigurige Lekythos, 1. Viertel bzw. Mitte des 4. Jh. v. Chr.: Trumpf-Lyritzaki 1969, 30 f. Nr. FV 79 Taf. 9 a; LIMC II (1984) 103 Nr. 1011 m. Abb. S. 98 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

auf die Haare, die gelb gehalten sind, weiß gefasst. Die weibliche Figur wird zudem von einer aufgeklappten Muschel flankiert, deren Innenseite mit einem rosa Ton bemalt ist, sowie von Blumen in Gelb und Gold umrahmt. Ausgehend davon unterscheidet sich diese Figurenvase aufgrund ihrer reichen Darstellungsform von ihren Vorgängern und gibt Grund zur Annahme, dass es sich bei dieser um eine der ersten Darstellungen einer nackten Aphrodite überhaupt handeln könnte und mit dem Aufkommen solcher Figurenvasen und Terrakotten ein neues Bildschema für nackte Kniende etabliert wurde, die von der Mitte des 4. Jh. v. Chr. an auch eindeutig als Aphrodite identifiziert werden müssen. Damit handelt es sich bei dieser Figurenvase gleichfalls um eine der ersten rundplastischen Darstellungen der nackten Göttin kurz vor beziehungsweise zeitgleich mit der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1).

2.1.3 Die Entwicklung in der Spätklassik und im Hellenismus bis zum Typus der Kauernden Aphrodite

Mit dem Ende der Klassik und dem Aufkommen des Hellenismus bleibt die Darstellungsform des Bades in der Vasenmalerei zumeist stringent. Neben den Szenen der Brautwaschung finden sich weiterhin Darstellungen aus dem mythologischen Themenkreis. Eine Identifizierung der weiblichen Gestalten als Nymphen ist zum einen durch deren Attribute und zum anderen durch die sie begleitenden Satyrn nachweisbar. So zeigt eine Pelike beispielsweise eine Kauernde, die sich auf ihre erhobenen Hände konzentriert¹⁵⁸. Hinter ihr befindet sich ein mit Efeu bewachsener Baumstamm, auf dem sie ihr Gewand abgelegt hat. Der Stumpf verortet die Szene in die Natur und macht die Benennung der Dargestellten als Nymphe sehr wahrscheinlich. Darüber hinaus finden sich aber auch auf unteritalischen Vasen bis zum Ende des 4. Jh. v. Chr. weitere mythologische Darstellungen, die das Motiv einer Kauernden beim Bade aufgreifen. Eine indifferente Szene mit Apollo und einer Tanzenden auf einer Pelike im British Museum¹⁵⁹ zeigt den Gott, wie er auf einer Kline liegt. Über ihm schwebt ein Eros, der ihm aus einem Alabastron eine Flüssigkeit über den Kopf gießt. Vor der Kline tanzt eine in einem reich verzierten Mantel und kurzem Chiton gekleidete, weibliche Gestalt. Deren Haare sind zu einem einfachen Knoten gebunden. Flankiert wird die Szene rechts von einer Sitzenden, die gerade einen ihrer Schuhe zum Anziehen richtet, und links von einer Nackten, die vor einem Louterion kniet. Deren Haare sind jedoch offen und sie beugt sich vor, um Wasser mit beiden Händen zu schöpfen. Damit

¹⁵⁸ Paris, Cabinet Pourtalès, attisch-rotfigurige Lekythos: T. Panofka, *Antiques du cabinet du comte de Pourtalès-Gorgier* (Paris 1834) 56. 143 Taf. 10; Lullies 1954, 57 f. m. Anm. 249; Kreilinger 2007, 80. 294 Abb. 143 bis.

¹⁵⁹ London, Inv. 1867,0508.1322 (F 311), apulisch-rotfigurige Pelike, 4. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 87 f. 303 Abb. 217.

entspricht sie den Darstellungsmotiven aus dem 5. Jh. v. Chr. Wie die Szene zu deuten ist und um welche weiblichen Gestalten es sich genau handelt, kann leider nicht eindeutig ermittelt, die Szene aber anhand der Darstellungsform in den Kontext des Symposions angesiedelt werden. Die Anwesenheit des Apollon verortet die Szene in den Mythos und die weiblichen Figuren müssen demnach als mythische Wesen, wahrscheinlich Nymphen, gedeutet werden.

Eine Oinochoe in Lecce¹⁶⁰ greift wiederum Motive aus der Glyptik auf. Auf dieser ist ein junges Paar zu sehen. Links kauert das unbekleidete Mädchen, das ihr Gewand vor ihren Körper hält; rechts, ihr zugewandt, steht ein junger Mann, der sein rechtes Bein auf einen Felsen aufgesetzt hat und sich auf seinen Speer stützt. Die Haltung des Mädchens erinnert an den Gemmentypus 1 (Taf. 2, 4), der sich zu Beginn des 5. Jh. v. Chr. entwickelt hat¹⁶¹. Die Szene dagegen entspricht jenen Darstellungen auf Gemmen, bei denen ein Mann das Gewand einer Frau gestohlen hat und es außerhalb ihrer Reichweite hält¹⁶². Das Vasenbild scheint dieses Thema allerdings in gemilderter Form wiederzugeben. Auch auf einem etruskischen Spiegel¹⁶³ lässt sich dieses Motiv beobachten. Auf diesem streckt ein kauernendes Mädchen den rechten Arm zu einem in der Mitte der Bildfläche stehenden jungen Mann aus. Auf der anderen Seite ist ein Eros gerade dabei, den bereits Bekränzten wiederholt zu bekränzen und ihn damit zum ›Sieger‹ über die Kauernde zu erklären.

Dieses Zusammenspiel zwischen Weiblichem und Männlichem greift eine weitere Pelike (Taf. 5, 4)¹⁶⁴ auf. Zwei nackte Frauen in verschiedenen Körperhaltungen sind bei ihrer Toilette dargestellt. Die Szene wird links von einer bekleideten Dienerin und rechts von einem knien-den Satyr flankiert, den die Badenden nicht zu beachten scheinen. Diesem Schema entspricht ebenfalls eine Lekanis in Paestum¹⁶⁵. Sie zeigt eine Frau, die vor einem Wasserbecken kauert. Neben ihr steht Pan mit einem Mantel bekleidet. In seinen Armen hält er Kleidungsstücke, die

¹⁶⁰ Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, Inv. 848, aus Rugga, apulisch-rotfigurige Kanne, 4. Jh. v. Chr.: CVA Lecce Museo Provinciale (2) 22 Nr. 5 Taf. 38, 5; Webster 1968, 14; Kreilinger 2007, 85. 300 Abb. 197. Dies scheint auch auf einem Fragment aus Kertsch abgebildet zu sein: St. Petersburg, Eremitage, Inv. KAB 102 f.: Schefold 1934, 35 Nr. 295; vlt. auch das Pelikenfragment in Haag: Schefold 1934, 39 Nr. 357.

¹⁶¹ s. Kap. 2.1.2 m. Anm. 110–112.

¹⁶² s. Anm. 115.

¹⁶³ Rom, Museo Nazionale Etrusco, ehem. Museo Kircheriano: Gerhard 1843, 8 Taf. 113; Gerhard 1863, 111 f. Vgl. Lullies 1954, 55.

¹⁶⁴ Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, Inv. J 654, apulisch-rotfigurige Pelike, Umkreis des Sisiphos-Malers, um 400 v. Chr.: LIMC II (1984) 153 Nr. 1567 m. Abb. S. 152 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kossatz-Deissmann 2007, 185 m. Anm. 35; 193 Abb. 3; Kreilinger 2007, 87. 302 Abb. 214. Ähnlich auch auf einer Pelike aus Kertsch: St. Petersburg, Eremitage, Inv. ST 2170 KAB 19: Schefold 1934, 46 Nr. 419; Lullies 1954, 60 m. Anm. 276.

¹⁶⁵ Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 5358, aus der Nekropole von Paestum, Aphrodite-Maler, frühapulische-rotfigurige Lekanis, letztes Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 343 Nr. 3/626 Taf. 223 a. b; Kreilinger 2007, 85. 299 Abb. 181.

anscheinend für die vor ihm Kauernde bestimmt sind. Hinter ihm spielt ein Eros mit einem Hund. Der Rest des Deckels ist mit weiteren Toilettenszenen dekoriert. Eine weitere Lekanis aus der Nekropole von Paestum¹⁶⁶, auf der eine nackte weibliche Figur vor einem Altar kauert und mit ihrem Haar spielt, kann gleichfalls im Hinblick auf diese Thematik angeführt werden. Die Nymphe auf diesem Vasenbild dreht sich zu einem hinter ihr befindlichen Satyr um, der ihr eine Binde reicht. Dabei fehlt all diesen mythologischen Darstellungen des 4. Jh. v. Chr. der unterschwellige, bedrohliche Grundton, der jene des 5. Jh. v. Chr. auszeichnete¹⁶⁷. Stattdessen wird hier die Schönheitspflege der weiblichen Figuren in den Mittelpunkt gerückt.

Was zuerst also nur auf einigen wenigen Vasen in Attika und Unteritalien beobachtet werden konnte¹⁶⁸ und besonders auf einer Pelike aus Ruvo¹⁶⁹ zu sehen ist, wurde im Folgenden in der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr. in Unteritalien für Lekanides¹⁷⁰,

¹⁶⁶ Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 21600, aus der Nekropole von Paestum, paestanisch-rotfigurige Lekanis, Umkreis des Asteas, Mitte 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 132 Nr. 2/205 Taf. 80 d. e.

¹⁶⁷ s. zum spielerischen Charakter des Kleiderdiebstahls: Kreilinger 2007, 108. Zur Bedeutung des Kleiderdiebstahls in Bezug auf die Braut: Kossatz-Deissmann 2007, 181–193.

¹⁶⁸ Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 35187, Nekropole von Fusco bei Syrakus, unteritalisch-rotfigurige Hydria, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: CVA Syrakus (1) IV 4, 6 f. Taf. 11; Kreilinger 2007, 294 Abb. 145 a–e; Warschau, Nationalmuseum, Inv. 142393, aus Nola, attisch-rotfiguriger Bauchlekythos, 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: CVA Warschau, Nationalmuseum (1) 27 Taf. 41, 2; Lullies 1954, 57 m. Anm. 254; LIMC II (1984) 101 Nr. 989 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kreilinger 2007, 79. 292 Abb. 131; St. Petersburg, Eremitage, Inv. PN 28, attisch-rotfigurige Oinochoe, aus Kertsch: Schefold 1934, 37 Nr. 323; Taf. 49, 2; Lullies 1954, 60 m. Anm. 283; LIMC II (1984) 102 Nr. 992 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Neapel, Sammlung I, campanisch-rotfigurige Lebes Gamikos, Capua-Maler, 4. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 85. 300 Abb. 193 a, b; Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. K 1959/2.1, aus Paestum, rotfigurige Lebes Gamikos, Umkreis des Asteas, Mitte 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 131 Nr. 2/204 Taf. 80 c; Kreilinger 2007, 85. 299 Abb. 186.

¹⁶⁹ Abgebildet sind unter anderem ein Spiegel und eine Lekythos. Die Dienerin hält einen Aryballos für Öl, die Kauernde kämmt sich mit einem Kamm und die Stehende präpariert ihre Frisur mit einer Binde, um sie vor Spritzwasser zu schützen.

¹⁷⁰ Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 24604, Nekropole von Paestum, paestanisch-rotfigurige Lekanis, Maler von Neapel 2585, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 317. 319 Nr. 3/452 Taf. 207 c, d; Kreilinger 2007, 85. 299 Abb. 185; Port Sunlight (ehem. geliehen Preston), Inv. 5048/9, apulisch-rotfiguriger Lekanis-Deckel, Patera-Ganymed-Werkstatt, letztes Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 348 Nr. 3/641 Taf. 226 a, b; Kreilinger 2007, 85. 300 Abb. 195; Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 26713, Nekropole von Paestum, paestanisch-rotfigurige Lekanis, Spinazzo-Gruppe, 4. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 352 Nr. 3/662 Taf. 232; Trendall 1990, 264 Abb. 414–417; Kreilinger 2007, 84. 299 Abb. 183; Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 27027, Nekropole von Paestum, paestanisch-rotfigurige Lekanis, Spinazzo-Gruppe, 4. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 348 Nr. 3/643 Taf. 227 a, b; Trendall 1990, 241. 263 Abb. 413; Kreilinger 2007, 84. 299 Abb. 182; Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 27091, Nekropole von Paestum, paestanisch-rotfigurige Lekanis, Spinazzo-Gruppe, 4. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Trendall 1987, 348 Nr. 3/642 Taf. 226 c, d; Kreilinger 2007, 84. 299 Abb. 184; Lipari, Museo Archeologico Eoliano, Inv. 2304 A, Nekropole von Lipari (Grab 409), sizilianisch-rotfigurige Lekanis, Maler der drei Niken,

Peliken¹⁷¹ und Gefäßen mit Bezug zur Schönheitspflege (Taf. 5, 5)¹⁷² kanonisch verwendet. Die eigentliche Brautwaschung wird hingegen nicht mehr thematisiert. Der einzige Bezug zur Hochzeit ist die vermehrte Verwendung von Vasenformen, die traditionell dem Brautbad zugeordnet werden können; dargestellt sind zumeist eine oder zwei kauernde nackte Frauen, die nicht unbedingt von einem Eros begleitet werden müssen. Um sie herum sind Gegenstände der Schönheitspflege wie Kästchen, Wasserbecken, niedrige Louteria und aufgehängte Gewänder verteilt. Sie halten Spiegel beziehungsweise Aryballoi in den Händen und sind reichlich mit Schmuck wie Perlenketten und Ohrringen geschmückt. Ihre Haare haben sie mit aufwendig gestalteten Bändern hochgebunden. Die Darstellung hat sich so komplett von der reinen Brautwaschung gelöst und damit auch von seinem Realitätsbezug. Das Bad selbst dient jetzt nur noch als Attribut bei der Darstellung der Tugenden einer Frau, insbesondere ihrer Aphrodite gleichen Schönheit¹⁷³.

Ein ähnliches Phänomen ist ab dem 4. Jh. v. Chr. in der Glyptik zu beobachten. Das Thema der Schönheitspflege wird nun auch von den Schmuckherstellern aufgegriffen. Vor allem das Herausstellen der Schönheit des weiblichen Körpers durch die Verwendung vornehmlich

letztes Viertel des 4. Jh. v. Chr.: A. Trendall, *The Redfigured Vases of Lucania, Campania And Sicily* (Oxford 1967) 661 f. Nr. 502 Taf. 256, 3. 4; Barabò-Brea – M. Cavalier 1965, 146 f. Taf. 113 c; 114, 1–3; A. Trendall, „I vasi figurati“. *The Lipari-Vases And Their Place in the History of Sicilian Red-Figure*; in: Barabò-Brea – M. Cavalier 1965, 146 f. 287 Taf. 113 c; 114; Kreiling 2007, 88. 304 Abb. 227 a. b; Lipari, Museo Archeologico Eoliano, Inv. 749B, Nekropole von Lipari, sizilianisch-rotfigurige Lekani, Cefalù-Gruppe, 4. Jh. v. Chr.: Kreiling 2007, 88. 304 Abb. 228 a. b.

¹⁷¹ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 540, Pelike, Gnathia-Gattung, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.: Sudhoff 1910, 47 f. Abb. 37; Lullies 1954, 61 m. Anm. 285; Kreiling 2007, 89. 304 Abb. 231; Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano, Inv. 1292 (nicht 1295), aus Mesochorion, Pelike, Gnathia-Gattung, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.: Kreiling 2007, 89. 305 Abb. 232; Basel, Kunsthandel, Pelike, Gnathia-Gattung, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.: Kreiling 2007, 89. 305 Abb. 233. Die Darstellung wird hier sogar bis ins Groteske gezogen.

¹⁷² Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. 1037 (Oppermann 13), apulisch-rotfigurige Flasche, 4. Jh. v. Chr.: de Ridder 1892, 608 f. Kat. 1037 Taf. 31, 1037; Lullies 1954, 60 m. Anm. 284; 87 m. Anm. 452; Kreiling 2007, 85. 300 Abb. 196; Münster, Archäologisches Museum der Universität, Inv. 585, sizilianische-rotfigurige Pyxis, Borelli-Gruppe, 320 v. Chr.: B. Korzus (Hrsg.), *Griechische Vasen aus westfälischen Sammlungen*, Ausstellungskatalog Münster (Münster 1984) 136 f. Nr. 47 Abb. 47 a. b; Kreiling 2007, 88. 304 Abb. 226; London, Museum University College, Inv. UCL 882, Amphore, Gnathia-Gattung, 4. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Webster 1968, 14 Taf. 1 d; Paris, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. 65.4800, Alabastron, Gnathia-Gruppe, 4. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: de Ridder 1892, 618 f. Kat. 1060; Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 2262, aus Kertsch, attisch-rotfigurige Pyxis, 420–410 v. Chr.: Bardiès-Fronty u. a. 2009, 188 Kat. Cl 131 Abb. 131; Lee 2015, 70 Abb. 3. 7 a. b.

¹⁷³ Moraw 2001, 115; Zimmer 2014, 102 f. Als Beleg kann auch die Hymne des Kallimachos an Athena gesehen werden, in der er die schlichte Waschung der Pallas als totalen Gegenentwurf zu dem aufwendigen Bad der Aphrodite aufzeigt: Kall. Hym. 7, 13. Vgl. Havelock 1995, 31; Kreiling 2007, 96. 100. Zu den Gegenständen mit Aphrodite-Bezug: Maischberger 2008, 184.

zufällig erscheinender Situationen tritt neben den beiden bekannten Gemmentypen 1 und 2 (Taf. 2, 4, 5) auf. Auch diese Kauernden werden beim Vorgang des Haarewaschens oder -richtens, mit einem Spiegel und Manteltuch oder nur mit einem Stück Stoff spielend dargestellt¹⁷⁴. Die Beliebtheit der Darstellung zeigt sich darin, dass der Gemmentypus 1, bei dem eine Kauernde ein Manteltuch im Schoß hält, auch in der Koroplastik beispielsweise einer Statuette in Basel (Taf. 6, 3)¹⁷⁵ rezipiert wird. Die Dargestellte ist hier ebenfalls nackt und in der Hocke wiedergegeben. Sie hat ein Tuch auf ihrem Schoß liegen und zieht mit dem rechten Arm an diesem, um sich weiter zu bedecken. Diese Terrakotte ist ein frühes Beispiel für die Tendenz der hellenistischen Kunst eine Motivübernahme von der Flächenkunst in die Rundplastik vorzunehmen.

Das Thema des Bades wird aber auch im 4. Jh. v. Chr. in der Flächenkunst verwendet und auf neue Gattungen übertragen, indem es beispielsweise auf dem Gegenstand der Schönheitspflege schlechthin aufgegriffen wird: dem Spiegel. Zu sehen sind hierbei häufig Gruppen von Figuren in kauernder oder stehender Körperhaltung, die sich mit ihrer Toilette beschäftigen¹⁷⁶. Dabei sind sowohl junge Männer als auch junge Frauen zusammen dargestellt. Die Verwendung

¹⁷⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. 58.1103, Chalcedon-Skarabäoid, um 400 v. Chr.: Furtwängler 1900, 59 Nr. 31 Taf. 12, 31; Lippold 1922, 177 Nr. 3 Taf. 63, 3; Lullies 1954, 58 m. Anm. 259; 61 m. Anm. 286; Richter 1968, 93 Nr. 300 Taf. 300; Zazoff 1983, 178 Anm. 76 Taf. 40, 2; LIMC II (1984) 103 Nr. 1008 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 331. 352. 450 Nr. 64 Taf. 858; Tarent, Museo Archeologico, Goldring, um 400 v. Chr.: Richter 1968, 145 Nr. 565 Taf. 565; Boardman 2001, 222. 298. 438 Nr. 600 Taf. 712; St. Petersburg, Eremitage, Inv. IP-20773 bzw. M-575, aus Südrussland, Karneol, Mitte des 4. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 319 Nr. 33; Furtwängler 1900, 164 Nr. 43 Taf. 33, 43; Lippold 1922, 178 Nr. 12 Taf. 63, 12; Richter 1968, 144 Nr. 559 Taf. 559 (datiert 3. Jh. v. Chr.); Neverov 1976, 57 Nr. 34 Taf. 34; Zazoff 1983, 144 Anm. 92 b); LIMC II (1984) 103 Nr. 1009 m. Abb. S. 98 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Boardman 2001, 206. 293. 430 Nr. 268 Taf. 592; St. Petersburg, Eremitage, Inv. II.1906.119, aus Panticapeum, Glaspaste, Mitte des 4. Jh. v. Chr.: Neverov 1976, 57 Nr. 33 Taf. 33; St. Petersburg, Eremitage, Inv. II.1834/35.4, Chalcedon-Skarabäoid, letztes Drittel des 4. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 108 Nr. 15; 317 f. Nr. 15; 325 f.; Furtwängler 1900, 64 Nr. 25 Taf. 13, 25; Lippold 1922, 177 Nr. 1 Taf. 63, 1; Neverov 1976, 58 Nr. 36 Taf. 36; Boardman 2001, 210. 295. 433 Nr. 374 Taf. 638; München, Staatliche Münzsammlung, Inv. 91471, Karneol-Skarabäus, 3. Jh. v. Chr.: LIMC II (1984) 103 Nr. 1010 m. Abb. S. 98 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kreilinger 2007, 93. 311 Abb. 282.

¹⁷⁵ Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. Kä 305, um 300 v. Chr.: E. Berger Kunstmuseum Luzern (Hrsg.), Kunstwerke der Antike, Ausstellungskatalog Luzern (Luzern 1963) 70 Nr. C 24; Scheffold 1960, 93. 265 f. Nr. VII 356 Abb. 356; LIMC II (1984) 103 Nr. 998 m. Abb. S. 97 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kreilinger 2007, 319 Abb. 352.

¹⁷⁶ Berlin, Staatlich Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Misc. 6240, gefunden in Präneste, um 350 v. Chr.: Bernoulli 1873, 426; Gerhard 1884, 203 f. Kat. 154 Taf. 154; H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands I. Die griechische Gesellschaft (Leipzig 1925) 206 m. Abb.; Lullies 1954, 60 Anm. 280; Kreilinger 2007, 94. 312 Abb. 290; Kunsthandel: Gerhard 1884, 205 Kat. 154b m. Abb.; aus Teano Sidicino bei Caserta: Gâbrici 1910, 79–81 Abb. 48; Reinach 1924a, 124 f. Abb. 3; Lullies 1954, 59 m. Anm. 269.

beider Geschlechter und die bartlose Erscheinung der männlichen Figuren lassen an eine grundsätzliche Körperpflege denken, deren Zweck es ist, die Schönheit der Jugend zu erhalten. Es werden jedoch nur die Frauen kauern dargestellt. Das Motiv ist zu diesem Zeitpunkt fest mit der weiblichen Ikonografie vor allem in Bezug auf das Bad verbunden. Hinsichtlich der Identität der Dargestellten kann das Schema auf dem Spiegel universell verwendet werden. Durch das Hinzufügen eines Satyrs im Hintergrund¹⁷⁷ oder dem Ersetzen des jungen Mannes durch einen solchen¹⁷⁸ wird die Darstellung in den Mythos verschoben, oder eben nicht.

Als weiteres Beispiel für dieses Bildmotiv zeigt ein Elfenbeinplättchen im British Museum¹⁷⁹ eine Kauernde an einer eingefassten Quelle, die sich unter Zuhilfenahme ihrer Armen und ihres Gewandes zu bedecken versucht, da sie von einem Satyr erschreckt wurde, der aus der oberen rechten Bildecke hervorschaut. Dies gelingt ihr nur bedingt, da der Satyr ebenfalls einen Zipfel ihres Gewandes ergriffen hat. Diese Darstellung geht folglich in der szenischen Erzählung des Bades mit heimlichem Beobachter einen Schritt weiter. Anstatt die Nymphe nur zu betrachten, ist der Satyr zur handelnden Figur geworden. Die Szene erinnert in ihrer Motivik wieder an die Gemmen, bei dem ein Jüngling ebenfalls das Gewand einer Kauernden ergreift, um sie daran zu hindern, sich zu bedecken¹⁸⁰.

Ganz anders ist die Schönheitspflege mit Voyeur auf der Außenseite eines Berliner Klappspiegels verwirklicht¹⁸¹. Die nackte Kauernde wäscht sich, indem sie sich mit Wasser aus einem Gefäß übergießt. Im Hintergrund sind Tücher aufgespannt, die wohl die Badende vor den Blicken anderer im Raum abschirmen und somit eine intime Situation erzeugen sollen. Bei dieser Darstellung wird sehr auf die Privatsphäre der Dargestellten geachtet. Die eindeutige Lokalisation der Szene im *oikos* sowie die fehlende Angabe eines Voyeurs im Hintergrund sprechen für die Darstellung einer Sterblichen. Der Betrachter des Spiegels nimmt hier die Stelle des heimlichen Beobachters ein. Diesem Bildentwurf entspricht auch ein TerrakottarelieF in Toronto¹⁸². Vor einem aufgespannten Tuch kauert eine nackte Frau, die ihre Arme vor dem Körper verschränkt hat und das Gesicht dem Betrachter direkt zuwendet. Die Beinhaltung entspricht dem etwa zeitgleichen Typus Kauernde

¹⁷⁷ London, British Museum, Inv. 1814,0704.922, ehem. Townley-Sammlung; Gerhard 1843, 7 Taf. 108; Bernoulli 1873, 317 Nr. 25; Walters 1899, 124 Kat. 723; Lullies 1954, 61 m. Anm. 289.

¹⁷⁸ ehem. Sammlung Janzé; E. Gerhard, *Etruskische Spiegel IV* (Berlin 1867) 49 f. Taf. 317; Lullies 1954, 61 m. Anm. 290; aus Epidauros, gefunden 1977 in einem Grab bei Palaia Epidauros: Schwarzmaier 1997, 212. 274 Kat. 98.

¹⁷⁹ London, British Museum, Inv. 1861,1127.1, aus Kyrene, 2. Hälfte des 4. Jh. v Chr. (vgl. Stil den Vasen hier); Sudhoff 1910, 25. 28 Abb. 20; Lullies 1954, 61 m. Anm. 288; Kreilinger 2007, 90. 306 Abb. 241.

¹⁸⁰ s. Anm. 115.

¹⁸¹ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Fr. 12a, Vulci, etruskisch: Gerhard 1863, 236 Taf. 243, 1; Bernoulli 1873, 317 Nr. 25a.

¹⁸² Toronto, Royal Ontario Museum, Inv. 959.17.84, aus Kleinasien, Terrakotta, 3./2. Jh. v. Chr.: Francis 2002, 228 f. m. Anm. 24 Abb. 4.

Aphrodite, wohingegen die Arme seitenverkehrt zu diesem wiedergegeben sind. Die linke Hand umklammert den rechten Oberarm. Die Spannung in beiden Szenen wird durch den Voyeurismus des Betrachters geschaffen, der sich einmal für die Badende unsichtbar hinter dem Vorhang zu verstecken scheint und ein anderes Mal bereits von der Badenden entdeckt worden ist, die sich dennoch nicht gänzlich der Betrachtung ihres Voyeurs entziehen kann.

Der Voyeurismus, wie er bei der Betrachtung des Bades von Frauen entsteht, ist damit durchgehend Teil der Darstellungspraxis in der griechischen Kunst von der Mitte des 6. bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. und verschwindet auch nicht vollständig bei den daraufhin gesellschaftlich akzeptierten Szenen der Brautwaschung, da diese einen Teil der Hochzeitsvorbereitung zeigen, der normalerweise dem männlichen Betrachter nicht zugänglich war. Als Prunkgeschirr waren sie dennoch Teil der öffentlich ausgestellten Hochzeitsgeschenke, die nun auch von Männern betrachtet werden konnten. Die Nacktheit der weiblichen Figuren und damit gleichfalls der Bürgerinnen war nun nicht mehr gesellschaftlich geächtet. Für das Bildmotiv selbst bedeutet dies, dass die Akzeptanz für die Darstellung in diesem Schema aufgrund der Wiedergabe von der Norm abweichender Frauen gesteigert wurde und diese sich langsam durchgesetzt hat. Dies schuf wiederum die Möglichkeit, auch Göttinnen und insbesondere Aphrodite nackt darzustellen, allerdings nur unter dem Deckmantel des Bades oder mit einem Bezug zum Wasser.

In der Koroplastik¹⁸³ entwickelten sich daher ab der Mitte des 4. Jh. v. Chr. auch zwei neue Statuententypen (Taf. 6, 4, 5), die beide das gleiche Thema, die Geburt der Aphrodite, darstellen und sich zum einen bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. und zum anderen bis zum Ende des 2. Jh. v. Chr. nachweisen lassen. Dabei weichen sie weniger in der Gestaltung der Göttin selbst als vielmehr den Attributen und deren Positionierung um die kniende Figur herum ab. Die Körperhaltung unterscheidet sich bei diesen Terrakotten von den kauernnden Frauen beim Bade, wie sie auf den zeitgleichen Vasenbildern oder Gemmen erscheinen. Beide Knie berühren den Boden, der sowohl als eine profilierte Rundbasis oder ein organisch gebildeter Fels beziehungsweise blau bemalter Wellenberg gestaltet sein kann. In den Händen halten die Figuren Schalen, Granatäpfel oder andere Gegenstände mit Bezug zur Göttin. Der Unterschied liegt vielmehr in der Anbringung einer aufgeklappten Muschel als Zeichen für die Geburt der Göttin aus dem Meer¹⁸⁴.

¹⁸³ Leider gibt es in der jüngeren Forschungsgeschichte keine Publikation, die sich mit dem Thema der in einer Muschel kauernnden Aphrodite beschäftigt. Daher ist die hier vorliegende Auflistung auf Grundlage von Museumskatalogen und zum Teil sehr alter Literatur geschehen, was eine Zuweisung zu den heutigen Sammlungsbeständen in Museen und auch Privatsammlungen sehr erschwert, da zumeist die Sammlungsgeschichte der einzelnen Objekte nicht nachvollzogen werden kann, und zum anderen nicht den Anspruch erhoben werden kann, vollständig zu sein. Zu nennen sind hier vor allem: Bernoulli 1873, 326–329; L. Stephani, Erklärung einiger im südlichen Russland gefundener Kunstwerke, CRPetersbourg Jahre 1870/71, 3–287; Winter 1903, 202–204; Trumpf-Lyritzaki 1969, 30–32 Nr. 79–81 Taf. 8. 10. 12. 31.

¹⁸⁴ Bernoulli 1873, 328 f.; Maischberger 2008, 190.

Der erste, etwas ältere Typus (Taf. 6, 4) geht eindeutig auf die zur Mitte des 4. Jh. v. Chr. entstandenen Figuren- und Reliefvasen zurück¹⁸⁵. Bei diesem befindet sich die Muschel links und rechts unterhalb der Göttin, sodass Aphrodite gleichsam auf dieser zu knien scheint. Hinterfangen wird die Göttin von einem Manteltuch, das von Eros beziehungsweise Erosen aufgespannt wird. Dieser Typus bleibt nur bis etwa zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. in Gebrauch und scheint sich somit nicht gegen den etwas einfacher gestalteten zweiten Typus (Taf. 6, 5)¹⁸⁶ durchsetzen zu können, der sich bis ins 2. Jh. v. Chr. finden lässt. Auch dieser hat seinen Ursprung in den Figurenvasen, wie eine Terrakotte aus Tarent belegt, die in ihrer Gestaltungsweise den Mittelweg zwischen den beiden Typen darstellt¹⁸⁷. Doch anders als beim ersten Typus fehlen beim zweiten

¹⁸⁵ s. Kap. 2.1.2. Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 641, 340–330 v. Chr.: Jamot 1895, 174 f. Nr. I; 175 Abb. 3; Winter 1903, 202 Nr. 6 a; Besques 1972, 67 Nr. D 416 Taf. 89 a; LIMC II (1984) 103 Nr. 1014 m. Abb. S. 99 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Bardiès-Fronty u. a. 2009, 90 f. Kat. Cl 10 Abb. 10; Sammlung Lecuyer, aus Tanagra, Ende des 4. Jh. v. Chr.: F. Lenormant u. a., Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure (Paris 1882) Kat. E Taf. E; Winter 1903, 202 Nr. 6 b; Maiuri 1924, 388 m. Anm. 8; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. TC 8351, 4. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Jamot 1895, 175 Nr. II; Winter 1903, 202 Nr. 5 a; Stemmer 2001, 24 Abb. 1; Grassinger u. a. 2008, 192 f. m. Abb.; Maischberger 2008, 190; Bari, Museo Archeologico, Inv. 2408, um 300 v. Chr.: Winter 1903, 204 Nr. 3; Bell 1981, 160; E. De Juliis, Il Museo Archeologico di Bari I (Bari 1983) S. 105 f. Taf. 63, 3; F. di Palo, Dalla Ruvo antica al Museo Archeologico Jatta (Fasano 1987) 46 f. m. Abb.; Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 596, frühes 3. Jh. v. Chr.: Jamot 1895, 171–175 Abb. 1. 2 Taf. 21; Winter 1903, 202 Nr. 3; 207 Nr. 3; Besques 1972, 52 Nr. D 293 Taf. 61 a–c; LIMC II (1984) 103 Nr. 1013 m. Abb. S. 99 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Besques 1994, 25. 45 Abb. 12. 13; München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. IN 5438, 1874 in Thespiai gefunden, 1. Hälfte des 3. Jh. v. Chr.: Knauf 2012, 217 Abb. 15.3; 578 Kat. 243; Knauf 2014b, 392 f. Kat. E 102.

¹⁸⁶ Athen, Nationalmuseum, Inv. 4734, um 200 v. Chr.: Winter 1903, 202 Nr. 2 c; R. Higgins, Tanagra And the Figurines (Princeton 1986) 144. 147 Abb. 175; Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 3239, um 200 v. Chr.: LIMC II (1984) 103 f. Nr. 1017 m. Abb. S. 100 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, um 200 v. Chr.: Panofka 1842, 59–64 Anm. 7 Taf. 17; Bernoulli 1873, 327 Nr. 5; Winter 1903, 204 Nr. 2 q; Paris, Sammlung Durand, Inv. 1625, um 200 v. Chr.: De Witte 1836, 371 Nr. 1625; Clarac 1836/37, Taf. 605, 1342; Bernoulli 1873, 327 Nr. 3; Winter 1903, 204 Nr. 2 m; Reinach 1920a, 324; Paris, Sammlung Durand, Inv. 1626, um 200 v. Chr.: De Witte 1836, 371 Nr. 1626; Bernoulli 1873, 327 Nr. 3; Winter 1903, 204 Nr. 2 l; ehem. Sammlung Bammerville, aus Tanagra, um 200 v. Chr.: W. Froehner, Collection de feu M. Joly de Bammerville, Antiquités. Auktionskatalog 12.–16. Juni 1893 (Paris 1893) 18 f. Kat. 79 Taf. 7; Winter 1903, 204 Nr. 2 t; London, British Museum, Inv. 1847,0806.75, um 200 v. Chr.: Bernoulli 1873, 327 Nr. 8; Winter 1903, 204 Nr. 2 o; Higgins 1967, xli Taf. 60 A; 127 f.; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, um 200 v. Chr.: Panofka 1842, 59–64 Anm. 7 Taf. 18, 1; Bernoulli 1873, 327 Nr. 5; Winter 1903, 204 Nr. 2 q; London, British Museum, Inv. 1873,1226.224 (D 89), um 200 v. Chr.: Walters 1903, 311 Kat. D 89 Taf. 37; LIMC II (1984) 103 Nr. 1016 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); London, British Museum, Inv. 1873,0820.588 c–d (D 90), um 200 v. Chr.: Bernoulli 1873, 327 Nr. 8; Winter 1903, 204 Nr. 2 p; Walters 1903, 312 Kat. D 90.

¹⁸⁷ Die Terrakotte besitzt das Manteltuch und Begleiter des ersten Typus und die hinter ihr befindliche Muschel des zweiten Typus. Sie belegt damit eine Formfindungsphase im 4. Jh. v. Chr. Tarent, Museo Archeologico, Inv. 114440, Tarent, Grab 2 (TP 657), Mitte 4. Jh. v. Chr.: E. de Juliis – D. Loiacono, Taranto.

das aufgespannte Tuch sowie die dafür benötigten Ereten. Aphrodite wird vielmehr von den beiden Muschelhälften hinterfangen, sodass die Göttin gerade aus der aufklappenden Muschel geboren zu sein scheint (Taf. 6, 5)¹⁸⁸. Die zumeist blaue Fassung der Muschelinnenseiten sowie die als Wasser gestalteten Basen verweisen überdies auf die Meeresgeburt, die im Umkehrschluss wiederum als Erklärung für die Nacktheit der Dargestellten dient. Auch wenn es sich jetzt eindeutig um die Abbildung einer nackten Göttin handelt, ist deren entblößter Körper durch den Wasserbezug der Geburt weiterhin situationsabhängig. Ein herausragendes Stück dieser Art wurde 2013 auf dem Baseler Kunstmarkt angeboten¹⁸⁹. Entgegen den ansonsten hochgebundenen Haaren ist diese Aphrodite mit offenen Haaren dargestellt¹⁹⁰. Sie erinnert damit wieder an die Brautdarstellungen des 5. und 4. Jh. v. Chr. Bei den anderen Terrakotten des zweiten Typus sind die Haare jedoch hochgebunden. Als Attribute werden eine Opferschale oder ein Granatapfel bevorzugt. Die Statuetten finden ihre Verwendung hauptsächlich als Votive oder Grabbeigaben. Die aufrechte Körperhaltung entspricht in keiner Weise jener der Kauernden Aphrodite. Die aufgeklappte Muschel fehlt bei dem Statuentypus und bei den diesem motivisch nächststehenden Vasenbildern, die anstatt der Meeresgeburt eine Badesituation darstellen¹⁹¹. Es ist dementsprechend auch nicht davon auszugehen, dass es sich bei der Statue der Aphrodite

Il Museo Archeologico (Tarent 1985) 367 Abb. 447; Graepler 1997, 114 Anm. 237; 199. 201 Anm. 26; 204 Abb. 195; 282 Nr. 196, 6; LIMC Supp. I (2009) 72 Nr. add. 17 m. Abb. S. 38 s. v. Aphrodite (A. Hermary).

¹⁸⁸ Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Inv. H 2499, Mitte 4. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 327 Nr. 7; Winter 1903, 204 Nr. 2 r; Schmidt 1994, 149 f. Nr. 241 Taf. 43 a; Ruvo, Museo Archeologico Jatta, Inv. 129, 130, 153, 154, 173, 174, 175, 4. Jh. v. Chr.: G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta* (Neapel 1869) 111 Kat. 129. 130; 113 Kat. 153. 154; 114 Kat. 173–175; Winter 1903, 204 Nr. 2 a–c; 3 a. b; Athen, Nationalmuseum, Inv. 4164, 340–330 v. Chr.: Bernoulli 1873, 329; Winter 1903, 202 Nr. 1; A. Delivorrias (Hrsg.), *Greece and the Sea, Ausstellungskatalog Amsterdam* (Amsterdam 1987) 214 m. Abb.; Frankfurt, Archäologisches Museum, Inv. 89,16, um 300 v. Chr.: Stutzinger 2012, 206 f. Abb. 198; 250; Rom, Musei Vaticani, um 300 v. Chr.: J. Séroux d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite* (Paris 1814) 31 Nr. 2 Taf. 23, 2; Winter 1903, 204 Nr. 2 n; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, um 300 v. Chr.: Panofka 1842, 59–64 Taf. 18, 2; Bernoulli 1873, 327 Nr. 4; Winter 1903, 204 Nr. 2 q; Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 20.348, um 300 v. Chr.: Bernoulli 1873, 327 Nr. 1 (mit Nennung von 5 weiteren); Winter 1903, 204 Nr. 2 d; LIMC II (1984) 103 Nr. 1015 m. Abb. S. 99 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); München, Staatliche Antikensammlung, Inv. IN 5000, Mitte bzw. 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: Hamdorf 1996, 132 Abb. 159; 207 Kat. 14.3; Knauf 2012, 31 Abb. 3.5; 534 m. Abb.; 564 Kat. 3; Knauf 2014a, 305 Kat. D 498; 534 m. Abb.; Paris, Paris Musée du Louvre, Inv. Cp 4468, um 300 v. Chr.: Winter 1903, 204 Nr. 2 h; Besques 1986, 7 Nr. D 3349 Taf. 5 e; Paris, Musée du Louvre, Inv. S 812, um 300 v. Chr.: Winter 1903, 204 Nr. 2 h; Besques 1986, 7 Nr. D 3350 Taf. 5 g.

¹⁸⁹ Ich bedanke mich hier bei Prof. em. Dr. D. Kreikenbom für den Hinweis.

¹⁹⁰ Interessant ist die Ansicht der Rückseite, die kaum ausgearbeitet ist, sodass es scheint, als würde die Kauernde ihren Kopf als Ausdruck ihrer Frömmigkeit mit einem Schleier bedecken.

¹⁹¹ Es finden sich höchsten bei den mythischen Darstellungen am Ende des 5. Jh. v. Chr. Muscheln als Hinweis auf das Meer, s. Anm. 132.

um eine Darstellung der Geburt der Göttin handelt. Die so gestalteten Terrakotten sind von der Betrachtung des Bades und den damit verbundenen Darstellungen auszuschließen¹⁹². Eine mit diesen wirklich verwandte Darstellung erscheint erst in der Späten Kaiserzeit und existiert weiterhin bis in die Spätantike hinein im Zusammenhang mit dem Typus Rhodos. Sie soll auch in den dazugehörigen Kapiteln (Kap. 2.1.4 und 4.2.1.4) besprochen werden.

Überdies finden sich neben den Darstellungen der Schönheitspflege oder der Geburt der Aphrodite wiederum Bildwerke, die den klassischen Vasenbildern einer einzelnen, sich waschenden Nymphe stark ähneln. Eines der frühesten Beispiele ist das Innenbild eines Klappspiegeldeckels in Toledo (Taf. 6, 1)¹⁹³, auf dem eine mit Brustband bekleidete Frau vor einem flachen Becken in einer Quelhöhle kauert¹⁹⁴. Ein Spiegel in Berlin (Taf. 6, 2)¹⁹⁵ mit ähnlicher, aber nackter Figur wird auf etwa 280 v. Chr. datiert. Aus einem Löwenkopfwasserspeier strömt Wasser in ein niedriges Becken, vor dem eine weibliche Figur kauert und ihre Haare ordnet. An der Rückwand der Höhle befindet sich ihre zusammengelegte Kleidung. Bemerkenswert ist hier der Kopf des Pan oberhalb des Wasserspeiers, der die Szene in den Mythos versetzt und die Frau als Nymphe identifiziert¹⁹⁶. Damit schließt sich motivisch der Kreis vom Anfang der Motivbetrachtung und den von Satyrn heimlich beobachteten Nymphen auf der Phineus-Schale (Taf. 2, 1). Die beiden Kauernden gehören damit zum allgemeinen Motivkanon der griechischen Flächenkunst. Dieser Bildentwurf wird jedoch erst zu Beginn des Hellenismus in die Koroplastik übernommen.

¹⁹² Sie werden hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Lullies sieht sie dagegen als Vorbild für den Typus Kauernde Aphrodite und vermutet dahinter ein oder mehrere Gemälde des ausgehenden 5. bzw. mittleren 4. Jh. v. Chr., dem sich die Gemmen, Vasen und Terrakotten des 4. Jh. v. Chr. unterordnen müssen: Lullies 1954, 58–60. Jedoch ist die motivische Übereinstimmung nicht gegeben, da sich die ganzen Darstellungen in der Körper- (Kauern oder Knien) und Armhaltung unterscheiden und damit kein einheitlicher Ursprung ermittelt werden kann.

¹⁹³ Toledo, Museum of Art, Inv. 1966.111A-B, griechisch, Süditalien, um 320 v. Chr.: O. Wittmann (Hrsg.), *Treasures of Toledo*. Museum News The Toledo Museum of Art 12, 4, 1969, 89 m. Abb.; J. Cooney, *Deluxe Toilet Objects*, *BClevMus* 60, 1973, 219–221 Abb. 8, 9; Schwarzmaier 1997, 15, 47, 132, 135 f. 156, 158, 191, 195, 212, 331 Kat. 237 Taf. 64, 1; 82, 2; Kreiling 2007, 89, 305 Abb. 234.

¹⁹⁴ Die Höhle ist durch die Szene umgebende Felsangabe angedeutet.

¹⁹⁵ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Misc. 8148, aus Athen, um 280 v. Chr.: W. Züchner, *Griechische Klappspiegel*, *JdI Erg.* 14 (Berlin 1942) 46 Kat. KS 59 Taf. 21; Lullies 1954, 59 m. Anm. 271; Boardman u. a. 1977, 189 Abb. 205; Brinkerhoff 1978/79, 92 f. m. Anm. 42 Abb. 15; *LIMC* II (1984) 102 Nr. 994 m. Abb. S. 96 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Schwarzmaier 1997, 13 Abb. 4; 50, 96, 158, 160, 192, 194 f. 210, 212, 259 Kat. 59 Taf. 83, 2; Kreiling 2007, 89, 305 Abb. 235 a, b; Grassinger u. a. 2008, 188 f. m. Abb.

¹⁹⁶ Eine Identifizierung als Nymphe wird ebenfalls anhand einen weiteren Klappspiegels aus Epidauros belegt. Zu sehen sind auf diesem zwei Badende in einer Höhle, die von einer männlichen Figur beobachtet werden. Leider ist dieser Fund aus Epidauros bisher nicht publiziert worden. Epidauros, 1977 gefunden in einem Grab bei Palaia Epidauros, Datierung vgl. den Spiegel in Berlin (Anm. 195): Schwarzmaier 1997, 212, 274 Kat. 98.

In der kleinformatigen Rundplastik findet sich bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. vorerst kein Hinweis für ein Vorbild des Typus Kauernde Aphrodite. Die von Lullies diskutierte These, dass im Hellenismus die Flächenkunst Vorbilder für die Großplastik liefert, scheint daher zwar immer noch Bestand zu haben¹⁹⁷, aber inwieweit dies in Bezug auf die komplette Übernahme des Motivs der Badenden mit oder ohne Voyeur in die großformatige Rundplastik tatsächlich geschehen ist, muss im Hinblick auf die Kauernden Aphrodite im Weiteren unten geklärt werden.

2.1.4 Die Motiventwicklung im Anschluss an den Typus Kauernde Aphrodite und dessen Weiterführung in der Römischen Kaiserzeit

Zeitlich nach der Entstehung der Kauernden Aphrodite um die Mitte des 3. Jh. v. Chr. kann von da an durchaus auch eine Beeinflussung des Bademotivs durch eben jene vorliegen, deutlich weniger aber als die ältere Forschung noch vermutet hat. Vielmehr werden die bereits bekannten Darstellungsformen weitergeführt. Darunter fällt auch der im 4. Jh. v. Chr. entwickelte, zweite Terrakottatypus (Taf. 6, 5), der zum einen ohne Abweichung fortgesetzt wird¹⁹⁸, zum anderen aber dennoch eine Änderung bezüglich der Beinhaltung erfahren kann. Zwei späte Terrakotten dieses Typus in London¹⁹⁹ übernehmen die Haltung mit dem vorgezogenen, aufgesetzten linken Fuß und ähneln damit eher dem etwa zeitgleichen Typus Rhodos. Sie bilden nun aber eine Ausnahme unter den Terrakotten mit der Darstellung der Geburt der Aphrodite aus der Muschel, da jene lediglich mit dem rechten Bein in dieser knien.

In Bezug auf den eigentlichen Typus Kauernde Aphrodite finden sich sehr wohl einige Versuche, diesen in Terrakotta nachzubilden. Das Kopieren gelingt den Koroplasten des 2. Jh. v. Chr. dabei mehr oder weniger erfolgreich, da eine genaue Wiedergabe in Ton aufgrund des komplizierten Aufbaus der Originalstatue nur sehr schwer möglich oder gewollt war²⁰⁰. Er bleibt daher im Gegensatz zum Typus Rhodos in der Koroplastik eher unbeliebt. Der Typus

¹⁹⁷ vgl. Lullies 1954, 61 f.; Havelock 1995, 82.

¹⁹⁸ s. Anm. 188.

¹⁹⁹ London, British Museum, Inv. 1856,1226.255 a–e (D 91 bzw. WT 225), um 200 v. Chr.: Bernoulli 1873, 327 Nr. 8; Winter 1903, 204 Nr. 2 p; Walters 1903, 312 Kat. D 91; London, British Museum, Inv. 1855,0306.5 (D 88), um 200 v. Chr.: Bernoulli 1873, 319 Nr. 30; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 IV Nr. 2; Winter 1903, 204 Nr. 1; Walters 1903, 311 Kat. D 88; Lullies 1954, 86 f. m. Anm. 448; LIMC II (1984) 105 Nr. 1032 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

²⁰⁰ s. Kap. 3.2. Die fehlende Genauigkeit scheint ein grundsätzliches Phänomen des Späthellenismus zu sein, da diese beispielsweise auch bei Wiedergaben der Knidia auftritt. K. Zimmer konnte nachweisen, dass es bei den Wiederholungen in Terrakotta weniger um die genaue Wiedergabe des Typus ging, sondern vielmehr um die Erfassung der zentralen Motivik (Bildkernbestand), die den

Rhodos findet sich dagegen häufig als Wiederholung in Terrakotta, da die Koroplasten des Späthellenismus flächige sowie einansichtige Kunstwerke bevorzugt haben dürften²⁰¹.

Auf zwei griechischen Weihereliefs an Pan und die Nymphen²⁰² findet sich die altbekannte Darstellung einer von einem Satyr beobachteten Nymphe wieder. Besonders ein Relief aus dem 1. Jh. v. Chr. weist mit seiner Beinhaltung, die der des Typus Kauernde Aphrodite stark ähnelt, auf den Einfluss jenes Werkes auf die Motiventwicklung hin. Die Gestaltung des Oberkörpers hingegen ist den Toilettenszenen des 4. Jh. v. Chr. verpflichtet, ebenso wie die vor der Figur platzierte Hydria, nach der die Nymphe mit ihrer rechten Hand greift, und das Richten einer Haarlocke mit der linken Hand belegen.

Mit der Zunahme des römischen Einflusses entwickelt sich aber auch das Motiv der Aphrodite in der Muschel weiter. Erst hier bildet sich eine motivische Abhängigkeit der Terrakotten zum Typus Kauernden Aphrodite heraus. So kniet die nackte Göttin beispielsweise vor einer aufrechtstehenden Muschelhälfte (Taf. 6, 6)²⁰³ und versucht mit den Armen ihre Blöße zu verdecken. Dieses Motiv erscheint am Ende des 2. Jh. n. Chr. auch auf römischen Sarkophagen (Taf. 7, 1)²⁰⁴. Jedoch ist die Darstellung insgesamt nicht einheitlich und die Aphrodite weicht wiederum durch ihre teils zeitgenössische Modefrisur sowie der Tatsache, dass sie nur vor einer Muschelhälfte kniet, anstatt zu kauern, von der Darstellung des Typus ab. Mit dem linken Arm bedeckt sie ihre *pubes*, während der

jeweiligen Typus der Aphrodite zu definieren scheint: Zimmer 2014, 41–56. 87–89. 91–93. 142. Dazu auch: Kousser 2008, 14–16. 24 f. 36–44. Siehe auch Anm. 27.

²⁰¹ vgl. Kap. 4.2.2.3. Zimmer 2014, 41–56. 87–89. 91–93. 142.

²⁰² Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv. SK 1685 (3.–2. Jh. v. Chr.) und Sk 1554 (aus Tralleis, frühes 1. Jh. v. Chr.): Lullies 1954, 88 m. Anm. 457; Kreiling 2007, 93. 310 Abb. 273. 274; Grassinger u. a. 2008, 272 f. m. Abb. Siehe hier auch die Spiegel von Ende des 4. und Anfang des 3. Jh. v. Chr., vgl. Anm. 193. 195. 196.

²⁰³ München, Staatliche Antikensammlung, Inv. SL 253, aus Kleinasien, 3. Viertel des 1. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 327 Nr. 6; J. Sieveking, Die Terrakotten der Sammlung Loeb (München 1916) [42] Taf. 103, 1; Lullies 1954, 59 Anm. 267; 87 m. Anm. 451; Knauf 2014b, 463 Kat. E 346; Kunsthandel Basel, ehem. Slg. Christian von Faber-Castell, 1. Jh. v. Chr.: Auktionshaus Cahn Auktionen AG Basel. Kunstwerke der Antike, Auktion 8, Privatsammlungen aus der Schweiz, Deutschland, USA und weiterer Besitz. Alter Orient, Ägypten, Griechische, Etruskische und römische Kunstwerke. Auktionskatalog Basel 9. November 2013 (Basel 2013) Nr. 199; Tunis, Musée du Bardo, römisch: P. Gauckler, Catalogue du Musée Alaoui (Paris 1897) 137 Kat. C 47 Taf. 31, 47. Die Tendenz zur Verflachung findet sich schon im 2. Jh. v. Chr.: Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Inv. H 5779: Schmidt 1994, 150 Nr. 242 Taf. 43 b. c.

²⁰⁴ Paris, Musée du Louvre. Inv. MA 384, frühes 3. Jh. n. Chr.: Bernoulli 1873, 403; F. Baratte – C. Metzger, Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne (Paris 1985) 164–166 Kat. 79 m. Abb.; Rom, Villa Borghese, Inv. 81, H 0,67 m, L 1,35 m, frühes 3. Jh. n. Chr.: Helbig ⁴II 723 Nr. 1962; H. Brandenburg, Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv. Beiträge zur Interpretation römischer Sarkophage, JdI 82, 1967, 208 f. Abb. 5; 213–215. 218–220; LIMC VIII (1997) 221 Nr. 321 m. Abb. S. 159 s. v. Venus (E. Schmidt); Zanker – Ewald 2004, 126 f. m. Anm. 19 Abb. 110.

andere Arm eine *velatio* hinter ihr aufspannt, sodass hier auch die Arme anders gestaltet wurden. Diese Darstellungsform ist zudem nicht nur auf Aphrodite beschränkt. Sie findet sich ohne den Mantelbausch auch bei spätantiken Mosaiken mit Szenen des Artemis-Mythos (Taf. 8, 2)²⁰⁵.

Im Weiteren bleibt das tradierte Motiv einer einzelnen Badenden bestehen, erscheint aber zunehmend auch in anderen Gattungen. Die handelnden Figuren können dabei sowohl Sterbliche als auch Nymphen sein. Auf Terrakottalampen des 1. Jh. v. und des 1. Jh. n. Chr.²⁰⁶ erscheinen demnach kauernde Frauen, die das Thema des Gemmentypus 1 (Taf. 2, 4) variieren. Die Badenden halten entweder eine Schüssel in der Hand oder waschen sich die Haare. Einige römische Kameen können aber auch jeweils einen der beiden Gemmentypen (Taf. 2, 4, 5)²⁰⁷ rezipieren und lassen sich in der Späten Republik sowie der Römischen Kaiserzeit durchgehend nachweisen. Die Angabe von Architektur bei einzelnen Beispielen und die singuläre Darstellung der jeweiligen Figur lassen aber eher an die Wiedergabe einer Sterblichen denken. Der Betrachter ist damit wiederum der alleinige Voyeur.

²⁰⁵ s. Anm. 213.

²⁰⁶ vgl. Lullies 1954, 88 m. Anm. 459. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. R 605, 1. Jh. v. Chr.: LIMC II (1984) 105 Nr. 1036 m. Abb. S. 103 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); London, British Museum, Inv. 1814.0704.162, 1. Jh. n. Chr.: LIMC II (1984) 105 Nr. 1037 m. Abb. S. 103 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Brugg, Vindonissa-Museum, aus Vindonissa, Ton, 2. Viertel bis Ende 1. Jh. n. Chr.: A. Leibundgut, Die römischen Lampen in der Schweiz. Eine kultur- und handelsgeschichtliche Studie (Bern 1977) 135 Nr. 124 Taf. 24, 19; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 249 m. Abb. S. 150 s. v. Venus (E. Simon).

²⁰⁷ **Gemmentypus 1:** Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. Camée. 66, Achat, 1. Jh. v. Chr.: Chabouillet 1858, 615 Nr. 3495; Bernoulli 1873, 326; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. 58.1579; Chabouillet 1858, 217 Nr. 1579; Bernoulli 1873, 317 Nr. 13; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. XI B 297, Glaspaste, Mitte 1. Jh. v. Chr.: E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. Die Glasgemmen, Die Glaskameen, Nachträge zu Band I. Die Gemmen der späteren Römischen Kaiserzeit 1. Götter (München 1979) 36 Nr. 640 Taf. 12, 640; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 251 m. Abb. S. 150 s. v. Venus (E. Simon); München, Münzsammlung, Inv. A 697, Glaspaste, 1. Jh. n. Chr.: LIMC VIII (1997) 215 Nr. 250 m. Abb. S. 150 s. v. Venus (E. Simon). **Gemmentypus 2:** Aquileia, Museo Nazionale, Inv. 48645, Onyx, 1. Hälfte des Jh. n. Chr.: Sena Chiesa 1966, 198 Nr. 442 Taf. 23, 442. Sowie weitere Darstellungen gleichen Inhalts, die bereits vorher genannt wurden: London, British Museum, Inv. 1814.0704.1767, 1. Jh. v. Chr.: Bernoulli 1873, 326; Hannover, Museum August Kestner, Inv. K 163, Glaspaste, Mitte 1. Jh. v. Chr.: AGD IV (Hannover und Hamburg) 163 f. Nr. 801 Taf. 103, 801; Aquileia, Museo Nazionale, Inv. 24565, Karneol, 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.: Sena Chiesa 1966, 199 Nr. 443 Taf. 23, 443; Hannover, Museum August Kestner, Inv. K 161, Glaspaste, 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.: AGD IV (Hannover und Hamburg), 164 Nr. 802 Taf. 103, 802; Zazoff 1983, 332 Anm. 181; Hannover, Museum August Kestner, Inv. K 163, 1. Jh. n. Chr.: AGD IV (Hannover und Hamburg), 164 Nr. 803 Taf. 103, 803; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. Froehner.2016, Kameo, Fragment: DOI: <<https://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/notices/record/ark:/12148/c33gbtk7j>> (03.01.2019); Silberring, aus Teano Sidicino bei Caserta: Gàbrici 1910, 120 Nr. Abb. 90; Lullies 1954, 88 m. Anm. 458.

In Bezug auf die Nymphen wird von den römischen Künstlern die Variante mit Satyr übernommen und auf andere neue Gattungen übertragen²⁰⁸. Besonders eindrucksvoll ist die Szene auf einem Kameo in Neapel wiedergegeben. Die in einer Quelhöhle badenden Nymphen werden von Satyrn beobachtet. Die Satyrn tragen zum Teil Löwenfelle, um sich zu tarnen und ihren wilden Charakter zu betonen, und nehmen auf dem Bildfeld eine erhöhte Position ein, sodass die Nymphen zusätzlich zu ihrer teilweise kauernenden Haltung noch zu diesen aufsehen müssen. Das Darstellungsschema der durch Satyrn bedrohten Nymphen findet sich darüber hinaus in der Wandmalerei²⁰⁹ sowie auf Mosaiken²¹⁰.

Außerdem sei noch auf ein hadrianisches Relief in Madrid verwiesen²¹¹, das zwei Nymphen zeigt, wie sie den gelagerten Pan und den kindlichen Dionysos bedienen. Eine der beiden kauert in der linken Bildecke und entnimmt gerade etwas aus einer *cista mystica*. Dabei wird sie von einem Satyr erschreckt, der im linken oberen Viertel erscheint. Die Darstellung ist analog zu der Wiedergabe badender Nymphen, obwohl ihr Unterkörper von einem Manteltuch bedeckt ist. Das Relief ist ein gutes Beispiel für die Vermischung von Motiven der griechischen Bildtradition, die unter römischem Einfluss zu neuen Bildthemen weiterentwickelt wurden.

Das bereits in der Archaik entwickelte Bildschema der männlichen, physischen Gewalt gegenüber badenden Nymphen findet sich in einem neuen Kontext auch im Hellenismus und der Römischen Kaiserzeit wieder. Anders als in römischer Zeit bleiben die griechischen Künstler dem ursprünglichen Motiv in mehrfacher Hinsicht jedoch verpflichtet. In diesem Zusammenhang sei auf die als *symplegma* bekannte Figurengruppe hinzuweisen. Bei dieser stellt der sogenannte Townley-Typus beziehungsweise Typus Kapitول (Taf. 8, 4)²¹² eine knien-

²⁰⁸ z. B. Glyptik: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 25836, Kameo: Bernoulli 1873, 326; Lipold 1922, 170 Nr. 3 Taf. 18, 3; Gasparri 1994, 116 Abb. 164; 141 Nr. 76.

²⁰⁹ Pompeji, Regio I 10, 4, Casa del Menandro, Caldarium 28, Exedra, 2. Stil: Schefold 1957, 45 f.; PPM II (1990) 388 Abb. 237; 395 f. Abb. 246–249; Pompeji, Regio VII 16, 22, Casa di M. Fabius Rufus, EG Cubiculum 64, 4. Stil: PPM VII (1997) 1100 Abb. 302. 303; Hodske 2007, 193 Kat. 567 Taf. 83, 4; Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 8864, aus Herculaneum, Augusteum, Nymphe kauert über Hylas: Le antichità d'Ercolano e contorni IV (Neapel 1765) 29 f. Taf. 6 (Umrisszeichnung).

²¹⁰ Hammamet (Pupput), Haus des Satyrn und der Nymphen, Raum XVII, 4./5. Jh. n. Chr.: Muth 1998, 383 f. Kat. A 26; 464 Taf. 18, 4.

²¹¹ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 2706, Marmor, 1. Viertel des 2. Jh. n. Chr. (vgl. Rolllockenfrisur der anderen Nymphen): EA 1752; Lullies 1954, 88 m. Anm. 462.

²¹² Namensgebende Repliken: London, British Museum, Inv. 1805,0703.2, aus Tivoli, Replik aus dem 2. Jh. n. Chr. und Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. S 1729. Zum Typus: Klein 1921, 58 f. Abb. 24; Lullies 1954, 83 m. Anm. 421–424 Taf. 50; Bieber 1961, 147 Taf. 627; Brilliant 1973, 370; Oliver 1977, 18 f. Abb. 5; Onians 1979, 64–66; K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (Saarbrücken 1988) 57–64; Neudecker 1988, 48 m. Anm. 458; 232 Nr. 66.34; Zanker 1998, 39–41 Abb. 17. 18; A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der

de Nympe dar, die sich eines Satyrs erwehren muss, der sich von hinten an sie anschließen hat. Diese Darstellung wird auch auf Mosaiken und in der Wandmalerei römischer Zeit wiedergegeben²¹³. Das Original aus der Rundplastik hingegen kann nach stilistischen Gesichtspunkten in die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. datiert werden und steht damit zwischen dem Hoch- und dem Späthellenismus. Ausschlaggebend für die Datierung ist die fortgeschrittene Ausbreitung in die Fläche, was sie zu einer einansichtigen Statuengruppe macht. Das *symplegma* ist die erzählerische Fortsetzung der oben geschilderten Szene mit dem voyeuristischen Satyr, wobei dieser vom passiven Beobachter zur aktiv handelnden Figur geworden ist und die bisher nur unterschwellige Bedrohung von Gewalt nun direkt beobachtet werden kann. Die Statuengruppe erinnert damit an die Symposionsdarstellung vom Beginn des 5. Jh. v. Chr., bei denen das Ringen zwischen Symposionsteilnehmern und Hetären zum Repertoire der Vasenmaler gehörte. Sie ist gleichfalls ein weiterer Beleg für die Stringenz griechischer Motivbilder²¹⁴.

antiken Plastik (Berlin 1999) 74–89. 362–372 Kat. 3.1–3.8; B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture II. The Styles of ca. 200–100 v. Chr.* (Madison 2000) 288. 301 Anm. 56; Andreae 2001, 185 Abb. 142; 187 f. Taf. 181; Kunze 2002, 109 Anm. 585; Schröder 2004, 273; Vorster 2007, 296–298 Taf. 285 a–d; Zanker 2009, 43. 52 Abb. 26; Gkikaki 2014, 144 f. m. Anm. 901.

²¹³ **Mosaik:** Pompeji, Regio I 10, 4, Casa del Menandro, Cubiculum 21, Mosaik, 2. Stil: Schefold 1957, 42; PPM II (1990) 362 Abb. 196. 197; Thysdrus, Sollertiana Domus, Cubiculum XXX, 2. Viertel des 3. Jh. n. Chr.: C. Duliere – H. Slim, Thysdrus El Jem. Quartier Sud-Ouest (Tunis 1996) 6 f. 10. 25 Nr. 7; 27 Taf. 14. 18. 65; Muth 1998, 391–393 Kat. A 36; 464 Taf. 19, 3; Nabeul, Museum, aus Neapolis, Domus Nymfarum, Raum X, 2. Viertel des 4. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 749 Nr. 82 s. v. Amymon (E. Simon); Muth 1998, 376–380. bes. 379 Kat. A 23–6; 464 Taf. 3, 3; Seiler 2014, 7 f. Nr. 27 Abb. 4; Carranque, Villa de Materno, cubiculum, 2. Hälfte des 4. Jh. n. Chr.: Muth 1998, 415–419. bes. 417 Kat. H 7–3; 464 Taf. 5, 2; El Djem (Thysdrus). **Wandmalerei:** Pompeji, Regio VI 7, 18, Casa di Adone, Cubiculum 10: Helbig 1868, 124 Nr. 547; Schefold 1957, 100; PPM IV (1993) 406 Abb. 10 a; 409 Abb. 11 b; Hodson 2007, 166 Kat. 211. 212 Taf. 40, 1. 2. 4; Pompeji, Regio VI 12, 2, Casa del Fauno, Cubiculum 28: Schefold 1957, 128; PPM V (1994) 113 Abb. 38; Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 27705, aus Pompeji, Regio VII 12, 1–4, Raum g oder Regio V 1, 18, Casa degli Epigrammi Greci, Raum i: Spano 1928, 7 Nr. 3; Charbonneaux u. a. 1971, 197 Abb. 208; PPM VII (1997) 482 Abb. 8; Seiler 2014, 8 Abb. 5. **Gemmen,** z. B.: Bernoulli 1873, 326. Es gibt aber auch eine hellenistische **Terrakotte**, die den Typus wiedergibt, wobei der sitzende Satyr durch einen stehenden Pan ersetzt wurde: Syrakus, Museo Nazionale Archeologico, Ende 2. Jh. v. Chr.: Boardman u. a. 1977, 215 Taf. 293. **Prunkteller:** Toledo, Museum of Art, Inv. 1984.67, ehem. Sammlung von Leon Pomerance, Silber, 2. Jh. v. Chr.: Oliver 1977, 16–20 Abb. 3, 4; A. Krug, Die Berliner Nereidenschale aus Bergkristall, BWPr 137 (Berlin 1998) 20 f. Abb. 32. 33; Toledo Museum of Art (HRSG.), Toledo Museum of Art Masterworks (Toledo, 2009) 76 m. Abb.

²¹⁴ s. Kap. 2.1.1.

2.2 Die Frage nach der motivischen und inhaltlichen Verbindung zum Artemis-Aktaion-Mythos

Des Weiteren ist neben der Darstellung als Aphrodite oder Nymphe noch auf die im 1. Jh. v. Chr. aufkommende römische Umdeutung der Kauernden beim Bade als Göttin Artemis beziehungsweise Diana einzugehen. Das Motiv wird vor allem in der Wandmalerei des 3. und 4. Stils für die Darstellung des Aktaion-Mythos verwendet (Taf. 7, 4; 8, 1)²¹⁵. Ab dem 2. Jh. n. Chr. tritt dieses Motiv aber auch in anderen Gattungen auf (Taf. 7, 2, 3; 8, 2)²¹⁶. Dabei wird die Geschichte in

²¹⁵ Pompeji, Regio I 9, 5, Casa dei Cubicoli floreali o del Fruttero, Triclinum 11, 2./3. Stil: Schefold 1957, 38; LIMC I (1981) 463 Nr. 95 m. Abb. S. 259 s. v. Aktaion (L. Guimond); PPM II (1990) 46 Abb. 68; 52–56 Abb. 74–78; Hodske 2007, 124 f. Abb. 208, 210; 195 Kat. 57 Taf. 86, 3; Pompeji, Regio I 11, 6, Casa della Venere in bikini, Raum 7/Triclinum 10, 4. Stil: PPM II (1990) 560 f. Abb. 52, 53; 564 Abb. 58; Hodske 2007, 194 Kat. 81 Taf. 85, 1; LIMC Suppl. I (2009) 41 Nr. Add.2 m. Abb. S. 25 s. v. Aktaion (A. Kossatz-Deissmann); Pompeji, Regio II 2, 2, Casa di D. Octavius Quartio o di Loreius Tiburtinus, Portikus i, 4. Stil: Spano 1928, 7–9 Nr. 4; Schefold 1957, 51; LIMC I (1981) 463 Nr. 98 s. v. Aktaion (L. Guimond); LIMC II (1984) 836 Nr. 331 m. Abb. S. 620 s. v. Artemis/Diana (E. Simon); PPM III (1991) 100 Abb. 87; Hodske 2007, 125 Abb. 211; 194 Kat. 93, 94 Taf. 85, 3, 4; Pompeji, Regio VI 2, 4, Casa dei Sallustio, Viridarium 32, 3./4. Stil: Helbig 1868, 69 Nr. 249 b; Spano 1928, 15–18 Nr. 8 Abb. 6; 72 Abb. 13; P. Jacobsthal, Aktaions Tod, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1929, 1 Abb. 1; Schefold 1957, 93; LIMC I (1981) 463 Nr. 94 a s. v. Aktaion (L. Guimond); PPM IV (1993) 131 Abb. 76–78; Hodske 2007, 195 Kat. 186 Taf. 86, 5; Pompeji, Regio VI 13, 19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus, Triclinum h, 3. Stil: Schefold 1957, 131; PPM V (1994) 218 f. Abb. 32, 33; Hodske 2007, 193 Kat. 325 Taf. 83, 3; Pompeji, Regio VII 4, 48, Casa della Caccia antica, Cubiculum 15, 4. Stil: Helbig 1868, 69 f. Nr. 250; Spano 1928, 3 f. Nr. 1 Abb. 1; Schefold 1957, 182; PPM VII (1997) 40 f. Abb. 56, 57; Hodske 2007, 193 Kat. 486 Taf. 84, 1, 2; Pompeji, Regio VII 15, 2, Casa del Marinaio, Triclinum x, 3. Stil: Spano 1928, 10 f. Nr. 6; Schefold 1957, 206; PPM VII (1997) 741 Abb. 74; Hodske 2007, 195 Kat. 549 Taf. 86, 4; Pompeji, Regio IX 1, 22, 29, Casa di M. Epidius Sabinius, Exedra t', 3. Stil: Helbig 1868, 69 f. Nr. 252; Spano 1928, 68–72 Abb. 12; Schefold 1957, 238; LIMC I (1981) 463 Nr. 93 s. v. Aktaion (L. Guimond); Blome 1976/77, 43 f. Abb. 1; LIMC II (1984) 836 Nr. 334, 335 m. Abb. S. 472 s. v. Artemis/Diana (E. Simon); PPM VIII (1998) 1043 Abb. 151; Hodske 2007, 194 Kat. 641 Taf. 86, 1; Pompeji, Regio IX 7, 12, Triclinum 5, 3./4. Stil: Spano 1928, 4–6 Nr. 2 Abb. 2; Schefold 1957, 268; PPM IX (1999) 781 Abb. 2; Hodske 2007, 193 Kat. 750 Taf. 83, 1, 2; Herculanum IV, 2, Casa dell'Atrio a mosaico, Triclinum 9: LIMC I (1981) 463 Nr. 94 b s. v. Aktaion (L. Guimond); Hodske 2007, 124 f. m. Anm. 39, 40 Abb. 207, 209; Castellmare di Stabia, Antiquarium Statale, Inv. 2439, 4. Stil: O. Elia, Pitture di Stabia (Neapel 1957) 40 Taf. 14; LIMC I (1981) 463 Nr. 99 s. v. Aktaion (L. Guimond).

²¹⁶ **Sarkophage:** Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 459, Girlandensarkophag, ca. 130/140 n. Chr.: Spano 1928, 13–15 Nr. 7 Abb. 4, 5; Lullies 1954, 88 f. Anm. 465; Blome 1976/77, 43–53 Taf. 11–13; Brinkerhoff 1978/79, 87–90 Abb. 12; LIMC I (1981) 464 Nr. 106 m. Abb. S. 360 s. v. Aktaion (L. Guimond); Koch – Sichtermann 1982, 67 Anm. 12; 135, 196 f. Anm. 19, 223–235 Nr. 43; 253, 264 Taf. 267; LIMC II (1984) 836 Nr. 332 s. v. Artemis/Diana (E. Simon); Herdejürgen 1989, 17–26 Taf. 8, 1, 3; H. Herdejürgen, Stadtrömische und italische Girlandensarkophage I. Die Sarkophage des Ersten und Zweiten Jahrhunderts, ASR 6, 2 (Berlin 1996) 31–33, 49–63, 93 Kat. 26 Taf. 28–31; Grassinger 1999, 103–107, 109, 225 Kat. 71 Taf. 72, 2, 4, 6; 73, 1, 2; Francis 2002, 233 f. Taf. 5; Martinez 2004, 515 Nr. 1039; Zanker – Ewald 2004, 57 f. Abb. 39; 84–86

zwei Szenen aufgeteilt, die zumeist in einem einzigen Bildfeld zugleich dargestellt werden. In der einen Bildhälfte kauert die nackte Artemis bei oder in einer Quellschlöhle, ihre Kleidung liegt am Ufer des Quellteiches; entgegen der Schilderung bei Ovid ist Artemis zumeist allein ohne ihre Begleiterinnen abgebildet²¹⁷. Über dem Eingang der Quellschlöhle erscheint der Oberkörper des

Abb. 68; 295–297 m. Abb.; Kreilinger 2007, 100. 320 Abb. 356; Bol 2010, 281–283. 351 Taf. 355 a–d; Rom, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, Inv. 1711 (bei Lullies 329), Fragment, 3. Viertel des 2. Jh. n. Chr.: Lullies 1954, 89 m. Anm. 466; LIMC I (1981) 464 Nr. 116 c s. v. Aktaion (L. Guimond); Grassinger 1999, 108 f. 225 Kat. 72 Taf. 72, 1; Ostia, Museo Archeologico, Magazin, Inv. 10.323, Fragment, Ende 2. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 464 Nr. 116 e s. v. Aktaion (L. Guimond); Grassinger 1999, 107–109. 225 f. Kat. 73 Taf. 72, 5; Rom, Via Margutta 53 B: Grassinger 1999, 107–109. 226 Kat. 74 Taf. 72, 3. **Mosaiken:** Ivaylovgrad, Villa Armira, 2. Viertel des 2. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 464 Nr. 108 s. v. Aktaion (L. Guimond); Tunis, Nationalmuseum Bardo, Inv. A 293, aus Henchir-Thia (Thaenae), 3. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 464 Nr. 117 a m. Abb. S. 362 s. v. Aktaion (L. Guimond); LIMC II (1984) 836 Nr. 333 s. v. Artemis/Diana (E. Simon); Kreilinger 2007, 319 Abb. 255; Souweida, Museum, aus Shahba (Philippolis), Mitte 3. Jh. n. Chr.: J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie* (Brüssel 1977) 20–23 Nr. 5. 6; LIMC I (1981) 452 f. Nr. 2 Abb. S. 345 s. v. Aktai (O. Touchefeu-Meynier); LIMC I (1981) 464 Nr. 117 b s. v. Aktaion (L. Guimond); K. Dunabin, *Mosaics of the Greek And Roman World* (Cambridge 1999) 166 f. Abb. 171 Taf. 29; Tunis, Nationalmuseum Bardo, ohne Inv., Fragment, 4. Jh. n. Chr.: S. Mansour, *Diane et Acteon*, Africa 13, 1995, 95–100 Abb. 1–3; LIMC Suppl. I (2009) 41 Nr. Add.5 s. v. Aktaion (A. Kossatz-Deissmann); Timgad, Museum, Inv. 70, aus Thamugadi, Haus ILOT 49, Ende 4. Jh. n. Chr.: Ballu 1911, 96 f. 99 m. Taf.; Spano 1928, 40 f. m. Anm. 1; Germain 1969, 19–23 Kat. 17 Taf. 7; LIMC I (1981) 464 Nr. 117 c s. v. Aktaion (L. Guimond); Muth 1998, 286 f. Kat. A 30; 466 Taf. 29, 2; Carranque, Villa des Maternus, 350/450 n. Chr.; LIMC Suppl. I (2009) 41 Nr. Add.6 s. v. Aktaion (A. Kossatz-Deissmann); Kreilinger 2007, 90. 306 Abb. 246. **Gefäße:** Bern, Bernisches Historisches Museum, aus Thun-Allmendingen, gallo-romanischer Tempel, Teller, Zinn, Ende 2./Anfang 3. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 465 Nr. 118 a m. Abb. S. 362 s. v. Aktaion (L. Guimond); Florenz, Musei del Bargello, Inv. 21, ehem. Sammlung Carrand, Pyxis, Elfenbein, spätantik/5. Jh. n. Chr.: Lullies 1954, 84 f. 89 m. Anm. 469 Taf. 56; W. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*³ (Mainz 1976) 73 Kat. 99 Taf. 53, 99; LIMC I (1981) 464 Nr. 107 a s. v. Aktaion (L. Guimond); London, British Museum, Inv. S.320, Becher, Glas, vermutl. 3. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 464 Nr. 109 a m. Abb. S. 361 s. v. Aktaion (L. Guimond); Kreilinger 2007, 100. 320 Abb. 357. **Relief:** Antalya, Archäologisches Museum, Tondo, Anfang 3. Jh. n. Chr.: LIMC I (1981) 463 Nr. 103 m. Abb. S. 360 s. v. Aktaion (L. Guimond); Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. RL 236, aus Steinheim, Säulenfragment, 3. Jh. n. Chr.: E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine* (Paris 1931) 437–439 Nr. 696 m. Abb.; Lullies 1954, 84. 89 m. Anm. 467; LIMC I (1981) 465 Nr. 116 a m. Abb. S. 362 s. v. Aktaion (L. Guimond); Tunis, Musée du Bardo, Inv. C 100, aus El-Abd bei Bou-Ftis, Fragment eines Puteals: P. Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui* (Paris 1897) 59 Kat. C 100; LIMC I (1981) 465 Nr. 116 f s. v. Aktaion (L. Guimond); M. Yacoub, *Le Musée du Bardo (Départements antiques)* (Tunis 1993) 121; ehem. Sammlung Binsfeld, aus Clausen, Pilaster (?), E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* V. Belgique 1 (Paris 1913) 326 f. Nr. 4180 m. Abb.; LIMC I (1981) 465 Nr. 116 d s. v. Aktaion (L. Guimond). **Koptische Gewebe:** Moskau, Puschkin Museum, Inv. 5380; 5381; 5830, Wolle/Leinen, Orbiculi, 6. Jh. n. Chr.: R. Shurinova, *Coptic Textiles. Collection of Coptic Textiles State Pushkin Museum of Fine Arts Moscow* (St. Petersburg 1967) Nr. 165–167 Taf. 82 (Inv. 5381); Del Francia 1984, 212 Taf. 39, 7.

²¹⁷ Ov. met. 3, 163–195. Der Mythos wird auch bei Paus. 9, 2, 3, Apollod. 3, 4, 4 und Apoll. Rhod. 2, 936 überliefert, vgl. Spano 1928, 23–36; Havelock 1995, 122 f.

Heros Aktaion, der einen Arm als Geste seiner Überraschung über den unterwarteten Anblick erhoben hat. Auf der anderen Bildhälfte steht seine Bestrafung, über den Frevel, die jungfräuliche Göttin nackt erblickt zu haben, im Mittelpunkt. Aktaion steht breitbeinig da und versucht sich seiner Jagdhunde zu erwehren, die ihn von beiden Seiten attackieren. Aus seinem Kopf wächst bereits das Geweih, das auf seine Verwandlung in einen Hirsch hinweisen soll. Entgegen der einheitlichen Darstellung des Aktaion sind die Bildwerke der Artemis variabel gestaltet. Sie ist zumeist kauern oder knieend dargestellt²¹⁸, wobei sich die Ansichtsseiten ebenfalls ändern können. Insgesamt müssen drei Versionen unterschieden werden. Bei der ersten wird die Göttin von vorne wiedergegeben, während sie mit der einen Hand ihre *pubes* zu bedecken versucht; die andere hat sie erhoben (Taf. 8, 2). Bei der zweiten wurde die Armhaltung beibehalten, aber die Ansicht auf die rechte Seite der Göttin gedreht (Taf. 7, 4). Bei der letzten wiederum zeigt sich Artemis von hinten entspannt beim Bade (Taf. 8, 1), ohne Notiz von ihrem Voyeur zu nehmen. Diese Vielfalt an Motiven widerlegt die von P. Blome aufgestellte These, dass es sich bei der Darstellung um die bildliche Wiedergabe eines im Hellenismus entwickelten Gemäldes handelt, das wiederum an ein Schauspiel angelehnt ist, welches sich mit der Bestrafung des Aktaion beschäftigt. Er verortet die Entstehung des Gemäldes dem Typus Rhodos folgend in Alexandria und damit gleichfalls in ptolemäischer Kunsttradition²¹⁹.

Auch die von der früheren Forschung angenommene Adaption des Typus Kauernde Aphrodite für die Darstellung der Artemis durch die römischen Künstler des 1. Jh. v. Chr. scheint inkohärent zu sein²²⁰. Spano beispielweise möchte die Statuentypen der Kauernden Aphrodite oder des Typus Rhodos als Artemis beim Bad umdeuten beziehungsweise die Existenz eines Artemisstatuentypus beweisen, der sich von diesen beiden Statuentypen ableitet²²¹. Der Statue der kauernden Göttin wies er daher einen Aktaion-Statuentypus zu, wie er beispielweise in London oder Lidingö überliefert ist, und verband beide zu einer Statuengruppe²²², ähnlich der

²¹⁸ Es finden sich aber auch die stehenden Versionen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll.

²¹⁹ Blome 1976/77, 43–45. Brinkerhoff pflichtet ihm bei und geht dabei noch etwas weiter. Er vermutet, dass sowohl für Aktaion als auch für Artemis jeweils ein Gemälde des Polygnot mit jeweils Lykomedes oder Thetis vorlag, für das Brinkerhoff die Thetis-Vase in London als weitere Wiederholung heranzieht, s. Anm. 128. Beide sieht er als Vorlage für die Darstellung auf dem Artemis-Aktaion-Sarkophag in Paris (s. Anm. 216): Brinkerhoff 1978/79, 83 m. Anm. 6; 87–89. 91 f. 94 f. Siehe auch die vergleichende Untersuchung der Wandbilder und literarischen Quellen des Aktaionmythos: Spano 1928, 3–42.

²²⁰ vgl. Kunze 2002, 109 Anm. 586.

²²¹ Spano 1928, 43–82. Zusammenfassend: Neumer-Pfau 1982, 122 f.

²²² Zu nennen sind hier v. a. zwei Statuen: London, British Museum, Inv. 1805,0703.3: A. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek And Roman Antiquities British Museum III (London 1904) 24 Kat. 1568; Spano 1928, 60–62. 75 f.; Battaglia 1931, 410; Lidingö, Millesgården, Sammlung Carl Milles: Neudecker 1988, 44; H. Wrede, Statuetten des Aktaion, Boreas 14/15, 1991/92, 131–135 Taf. 3–6.

zeitlich jüngeren Statuengruppe ›Aufforderung zum Tanz‹²²³. Dabei wurde von ihm übersehen, dass die beiden Statuen stilistisch und damit auch zeitlich nicht zusammenpassen. Die Statue des Aktaion ist kein Werk des Hochhellenismus, wie die Kauernde Aphrodite, oder des Späthellenismus, wie der Typus Rhodos. Dafür fehlt ihm die Allansichtigkeit der ersteren oder die strikte Einansichtigkeit des letzteren. Die Aktaionstatuette aus Lidingö lässt eine Entstehung des Aktaiontypus im 4. Jh. v. Chr. und damit in der Spätklassik vermuten. Er eignet sich besser für eine Übernahme in die Flächenkunst, da sich die Statue selbst in die Fläche ausbreitet. Der Typus der Kauernden Aphrodite konnte aufgrund ihrer Allansichtigkeit nicht so einfach übernommen werden. Vieles spricht dagegen dafür, dass die Darstellung der Artemis von den zahlreichen Darstellungen Badender in der Flächenkunst, zum Beispiel der Vasenmalerei, angeregt wurde. Bei den Vasenbildern vom Ende des 5. und aus dem 4. Jh. v. Chr. tritt auch keine einheitliche Darstellungsform auf. Dadurch erklärt sich gleichfalls die vielfältigen Darstellungsformen der Artemis in der Wandmalerei. Die Zusammenführung der beiden Bildmotive geschah demnach erst in römischer Zeit und ist somit ein Produkt römischen Kunstschaffens, dass sich bis in die Spätantike großer Beliebtheit erfreute.

Anders verhält es sich bei dem in Paris befindlichen Girlandensarkophag hadrianischer Zeit (Taf. 7, 2. 3)²²⁴. In den Lünetten sind jeweils die beiden oben beschriebenen Szenen dargestellt. Auf der linken Seite befindet sich die Bestrafung des Aktaion und auf der rechten Seite die badende Artemis. Die Göttin wird bei ihrem Bad von drei Erosen unterstützt, wie dies auch bei Darstellungen der Kauernden Aphrodite auf Grabaltären und severischen Münzen aus Kleinasien (Taf. 18, 1) beobachtet werden kann²²⁵. Die Figur des Aktaion entspricht hierbei motivisch jenen rundplastischen Werken aus London und Lidingö. Der Sarkophag diente in der früheren Forschungsliteratur gleichfalls als Beleg für die grundsätzliche Verwendung des Typus Kauernde Aphrodite zur Darstellung des Aktaion-Mythos²²⁶. Zwar werden bei genauerer Betrachtung die Unterschiede zum Typus Kauernde Aphrodite deutlich, da sowohl die Bein- als auch die Kopfhaltung nicht mit denen der Statuen übereinstimmen, dennoch erweckt der Gesamteindruck eine nicht unerhebliche Assoziation mit der Kauernden Aphrodite, vor allem der etwa zeitgleichen Replik aus Tivoli (Kat. M21). Den Statuentypus als direktes Vorbild für die Wiedergabe auf dem Sarkophag anzunehmen, kann somit nicht widersprochen werden. Battaglia und Lullies zweifeln dies auch nicht an, wenn sie Kritik an Spanos

²²³ zur Statuengruppe: Moreno 1994, 220 f. Abb. 289–292; 224–226; Andrae 2001, 182–185 Abb. 137–138 Taf. 176. 177; Bol 2007, 206–262. 404 Taf. 228 a–i.

²²⁴ s. Anm. 216.

²²⁵ s. Kap. 3.2.

²²⁶ s. die Literatur dazu in Anm. 216.

Rekonstruktionsversuch einer Statuengruppe mit Artemis und Aktaion üben²²⁷. Als möglichen Ersatz für die Kauernde Aphrodite im Fall der römischen Wandmalerei führen sie aber eine Statue an, die ehemals im Pariser Kunsthandel angeboten wurde, und in ihrer Gestaltung deutlich mehr den Artemisdarstellungen entspricht²²⁸. Trotz der fehlenden Füße und Arme sowie dem gebrochenen Kopf ist die motivische Verwandtschaft nicht abzustreiten. Den Armstümpfen nach zu schließen, muss der rechte Arm erhoben und der linke dem Oberarm entsprechend gerade nach unten geführt worden sein. Doch anders als von Lullies vermutet, kann der linke Unterarm durchaus auch vor dem Schoß enden. Der Kopf ist leicht nach rechts gewandt und die Blickführung nach oben gerichtet, sodass sie den meisten Darstellungen der Artemis beim Bade entspricht. In ihrer stilistischen Formgebung und der schlanken Gestalt stimmt sie am ehesten mit dem Stil des Späthellenismus überein und ist etwa zeitgleich mit dem Typus Rhodos zu denken, ohne diesen aber wiederzugeben, wie Lullies noch annimmt²²⁹. Aus diesem Grund ist die These einer Statuengruppe bestehend aus der Statue der Kauernden Aphrodite und einer des Aktaion, wie sie von Spano vorgeschlagen wurde, auch aufgrund dieser Betrachtungen auszuschließen.

Die kauernde beziehungsweise kniende Körperhaltung ist für die Ikonografie der Artemis nicht grundsätzlich unbekannt. Es sei hierbei auf Münzprägungen aus Chersonissos hingewiesen²³⁰, die eine kniende, bogenschießende Artemis entweder auf dem Revers oder Avers zeigen und für die eine Datierung in die 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr. angenommen werden können. Die vorhandene Kleidung verdeutlicht dabei einen anderen Kontext und damit Wirkungsbereich der Göttin: die Jagd. Die nackte Darstellung der Artemis dürfte wiederum, ähnlich jener der Aphrodite, ihren Ursprung in den Bildwerken badender Nymphen haben, die die Göttin meist begleiten und mit denen diese ihre Jungfräulichkeit gemein hat. Insgesamt ist die Darstellung der nackten Artemis deutlich jünger als die der nackten Aphrodite, da diese aufgrund ihres promiskuitiven Charakters zeitlich mit diesem Motiv zuerst in Verbindung gebracht werden kann. Denn Aphrodite weist eine von den gesellschaftlichen Normen abweichende Lebensweise auf, die sie ebenfalls mit den badenden Nymphen teilt, die ihrerseits wiederum als Mänaden mit lüsternen Satyrn in Verbindung stehen.

Der Erfolg des Bildmotivs einer nackten, kauernden Nymphe beim Bade in der Folgezeit der Aphrodite von Knidos und der Kauernden Aphrodite festigt dessen Verwendung für Götterdarstellungen im Verlauf des Hellenismus und auch die Akzeptanz solcher Darstellungen in

²²⁷ Battaglia 1931, 410–415; Lullies 1954, 89 Anm. 468. Vgl. Herdejürgen 1989, 23.

²²⁸ Lullies 1954, 84 Taf. 52. 53; Simon 1977, 358; Neumer-Pfau 1982, 193 m. Anm. 536; 233 f. m. Anm. 733; Kunze 2002, 260 Anm. 1562 Nr. G 10.

²²⁹ Lullies 1954, 84 f.

²³⁰ SNG Great Britain 9, British Museum 1 Nr. 749–760.

der griechischen *koiné*. Die Übernahme des Entwurfs für Bildwerke der Artemis scheint damit nur logisch, wobei hier der Erfolg lediglich für die Flächenkunst anhand zahlreicher Wiederholungen belegt werden kann. In der Rundplastik scheint eine nackte Darstellung der Artemis fraglich, wie die umstrittene Rekonstruktion der oben besprochenen Statuengruppe gezeigt hat. Dies scheint nicht den gesellschaftlichen Vorstellungen entsprochen zu haben oder könnte sogar noch in römischer Zeit abgelehnt worden sein.

2.3 Motivisch verwandte Darstellungen mit und ohne Bezug zum Bade

2.3.1 Von Dienenden und Unterlegenen

Wie sehr das Motiv des Kauerns Assoziationen und Motivverbindungen anregt, wird am Beispiel der Thesen J. Dörigs deutlich. Er nennt zum einen als Bezugspunkt für die motivische Bildentwicklung der Kauernden Aphrodite die Bogenschützen vom Aphaia-Tempel auf Ägina²³¹, die aber nur Männer zeigen und thematisch eher der bogenschießenden Artemis nahe stehen. Zum anderen erwähnt er weiter die Parallelen zwischen den Giebelfiguren des Zeus-Tempels von Olympia (Taf. 8, 3) und den Darstellungen von Knöchelspielerinnen (Taf. 9, 2)²³². Auf dem Ostgiebel des Tempels befinden sich zwei Gestalten, die beide Dienende darstellen. Es handelt sich auf der rechten Seite um ein Mädchen (Taf. 8, 3), das an der Seite ihrer Herrin kniet, und auf der linken um einen nur leicht bekleideten Jungen vor dem Gespann seines Herrn. Für den Vergleich können zudem noch Figuren auf Vasenbildern, aus der Wandmalerei und von Grabreliefs hinzugezogen werden, bei all denen Dienerinnen und Erogen immer wieder in kauernder Haltung bei Darstellung der weiblichen Schönheitspflege auftauchen²³³.

²³¹ München, Glyptotek, frühes 5. Jh. v. Chr.: Bol 2002, 274–278. 325 Taf. 357–359. Ein anderes gutes Beispiel ist die kniende Amazone aus der Sammlung Ludovisi, heute in Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 981/840, gefunden in den Gärten des Sallust, aus Eretria, Apollo Daphnephoros-Tempel (?), Ende 6. Jh. v. Chr.: Reinach 1920b, 114 Nr. 8; Ridgway 1990, 231; Bol 2002, 273 f. 325 Taf. 355 a; A. Mura Sommella (Hrsg.), Musei Capitolini. Führer² (2007) 214 m. Abb.

²³² Dörig 1959, 46 f.; Havelock 1995, 83. Zu den Giebelfiguren: Olympia, Museum, Ostgiebel, 2. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Bol 2004, 33–46. 500 Taf. 43 t. u. Zu den Knöchelspielerinnen: s. Kap. 2.3.2.

²³³ **Vasen:** St. Petersburg, Eremitage, Inv. ST 1885.3: s. Anm. 147; Cambridge (Mass.), attisch-rotfiguriger Krater, Dinos-Maler, 3. Viertel des 5. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 70 f. 271 Abb. 14 a–c. **Wandmalerei:** Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 9249, aus Pompeji, Regio VII 2, 23, Casa dell'Amore punito, Tablinium f, 3. Stil: Helbig 1868, 84 Nr. 325; Schefold 1957, 172; PPM VI (1996) 675 Abb. 46; Hodske 2007,

Solche Szenen finden sich bis in die Römische Kaiserzeit hinein. Die Dienenden sind damit beschäftigt ihren Herren beziehungsweise ihrer Herrinnen unter anderem beim Richten ihrer Schuhe oder des Gewandes sowie ihrer Toilette zu helfen. Damit unterscheiden sie sich aber in einem grundsätzlichen Merkmal von den Kauernden beim Bade. Sie sind bekleidet und bleiben es auch, wobei sich die Art der Gewänder von schlicht bis aufwendig wandeln kann, um entweder deren niedere soziale Stellung oder den Reichtum ihrer Herren aufzuzeigen. Die Dienenden werden dadurch aber auch von der idealen Nacktheit und damit von der Schönheit jener abgesetzt und so ihre jeweils unterschiedliche, gesellschaftliche Position verdeutlicht²³⁴.

Die Art der Bekleidung unterscheidet auch die Darstellung mythischer Frauen auf Vasenbildern des frühen 5. Jh. v. Chr. (Taf. 9, 1), die sich ähnlich dem *symplegma* Townley/Kapitol (Taf. 8, 4) einem männlichen Aggressor zu erwehren suchen, von den zeitgleichen Badeszenen der Hetären, die eine negative gesellschaftliche Konnotation innehaben. Dabei variiert die Bekleidung von beinahe vollständig bekleidet bis hin zu einem knappen Manteltuch, das um die Schulter gelegt ist. Die Wiedergabe von Kleidung differenziert die Szenen grundsätzlich von jenen des Bades, bei denen die Frauen idealerweise ohne männliche Präsenz abgebildet werden oder, falls diese dennoch vorhanden ist, nur im Verborgenen auftritt oder höchstens indirekt wahrnehmbar wird. Bei den Unterlegenen ist jedoch der Mann essenzieller Teil der Handlung²³⁵. Solche Darstellungen mehren sich vor allem in römischer Zeit in der Wandmalerei und auch bei den Mosaiken. Ausgehend vom Mythos werden die Geschichten verschiedener weiblicher Figuren erzählt, die alle unter männlicher Bedrängnis zu leiden haben. Darunter fallen folgende Paarungen: Apollo und Daphne (Taf. 8, 6)²³⁶, Herakles und

146 Kat. 435 Taf. 6, 3; Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. ADS 700, Zeichnung von N. LaVolp, aus Pompeji, Regio VII 7, 5, Casa di Trittolemo, Oecus m, 4. Stil: Schefold 1957, 193; Pompeji, Regio VII 12, 22–24, Casa del Camillo, Triclinum c, 4. Stil: Helbig 1868, 315 Nr. 1386 c; Schefold 1957, 202; PPM VII (1997) 543 Abb. 4; Hodske 2007, 267 Kat. 523 Taf. 185, 3; Leptis Magna, Villa del Nilo: Muth 1998, 371 f. Kat. A 19; 467 Taf. 32. **Grabrelief:** Athen, Nationalmuseum, Inv. 718, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.: H. Diepolder, Die Attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 1931) 44 Taf. 41. **Teller:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. VIIa 47 vergoldete Silberplatte, 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.: Kreilinger 2007, 319 Abb. 354 a. b; DOI: <<https://www.khm.at/objektdb/detail/70890/>> (18.11.2019).

²³⁴ vgl. Moraw 2004, 23 f. 43.

²³⁵ Zanker spricht hier von »erotischen Überfällen«: Zanker 1998, 39–49.

²³⁶ Pompeji, Regio VI 9, 6, 7, Casa dei Dioscuri, Cubiculum 44, 4. Stil: Helbig 1868, 56 Nr. 208; Schefold 1957, 119; PPM IV (1993) 936 Abb. 150; 938 Abb. 154; Hodske 2007, 184 Kat. 292 Taf. 69, 1; Pompeji, Regio VIII 4, 4, 49, Casa dei Postumii e i suoi anessi, Ala 9, 4. Stil: Helbig 1868, 56 f. Nr. 209; Schefold 1957, 223; PPM VIII (1998) 476 Abb. 41. 42; Hodske 2007, 184 Kat. 593 Taf. 69, 3. 5; Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 9536, aus Pompeji, Regio IX 3, 5, 24, Casa di Marcus Lucretius, Triclinum 21, 4. Stil: Helbig 1868, 56 Nr. 207; Schefold 1957, 250; PPM IX (1999) 301 Abb. 243; Hodske 2007, 184 Kat. 694 Taf. 69, 2. 4.

Aug²³⁷, Iupiter und Antiope²³⁸, Proserpina/Kore und Hades²³⁹, die Tötung der Eriphyle durch Alkmeon²⁴⁰ und auf römischen Sarkophagen die Tötung der Töchter des Lykomedes durch Achill²⁴¹. Grundlage hierfür ist die Darstellung von Cassandra oder Helena am Palladion (Taf. 9, 1) auf den Vasenbildern der Klassik sowie jene der Andromeda²⁴². Gleichfalls wurden bereits in der Klassik mit der Sterbenden Niobide vom Ionischen Giebel (Taf. 8, 5)²⁴³ und den Lapithinnen vom Westgiebel des Zeustempel von Olympia²⁴⁴ großformatige Versionen des Bildmotivs geschaffen. Daneben findet sich diese Art der Darstellung auch im Mythos der Amydone²⁴⁵, bei der sich einzig auch ein

²³⁷ Pompeji, Regio VI 15, 1, Casa dei Vettii, Triclinum T; 3. Viertel des 1. Jh. n. Chr. (4. Stil): Schefold 1957, 149; PPM V (1994) 567 f. Abb. 163. 164; Hodske 2007, 176 Kat. 363 Taf. 59, 1; Pompeji, Regio VIII 3, 4, Casa di Ercole e Augia, Peristyl 11, 4. Stil: Helbig 1868, 232 f. Nr. 1142; Schefold 1957, 220; PPM VIII (1998) 360 Abb. 5; Hodske 2007, 177 Kat. 581 Taf. 59, 5; Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 115397, aus Pompeji, Regio IX 5, 6. 17, Ala d, 4. Stil: Schefold 1957, 253; PPM IX (1999) 419 Abb. 29; Hodske 2007, 176 Kat. 708 Taf. 59, 4.

²³⁸ Mosaik: Timgad, Museum, Inv. 49, aus der Therme des Filadelfes, 220–230 n. Chr.: Ballu 1911, 106–108. 179 m. Taf.; Germain 1969, 74. 77–79 Kat. 96 Taf. 33. 34; Italica, »Los Palacios«, 2./3. Jh. n. Chr.: Muth 1998, 433 f. Kat. H 22; 464 Taf. 18, 3.

²³⁹ Sarkophag: Rom, Musei Capitolini, Inv. 249: K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 4. Kinderbildnisse. Nachträge zu den Bänden I–III. Neuzeitliche oder neuzeitlich verfälschte Bildnisse. Bildnisse an Relieffdenkmälern (Berlin 2014) Kat. Nr. 171 Taf. 160; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. SK 848, 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. SK 847 a, 3. Jh. n. Chr.; Aachen, Aachener Domschatzkammer; Baltimore/Maryland, USA, US, Walters Art Gallery. Inv. 23.219; Barcelona, Museum für Archäologie von Katalonien: Koch – Sichtermann 1982, 177.

²⁴⁰ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 8994, aus Pompeji Regio VII 1, 25. 47, Casa di Sirico, Peristyl 33, 4. Stil: Helbig 1868, 282 Nr. 1300; Schefold 1957, 166; PPM VI (1996) 341 Abb. 212; Hodske 2007, 233 Kat. 421 Taf. 142, 3. 4.

²⁴¹ Muth 1998, 165–170. 468 Taf. 44. 45.

²⁴² vgl. dazu Kap. 2.1.1 und Anm. 105. Zu Helena: Boardman u a. 1977, Taf. 128, 2; Dipla 2006, 20 m. Anm. 3. 22; Stutzinger 2012, 120 Abb. 120; 122. Weitere: Pompeji, Regio I 10, 4, Casa del Menandro, Ala 10, 4. Stil: Schefold 1957, 40; PPM II (1990) 276 f. Abb. 55. 56; 279 Abb. 59; Hodske 2007, 215 f. Kat. 60 Taf. 114, 4 Farbtafel 6, 2; Pompeji, Regio V 4, a, Casa di M. Lucretius Fronto, Triclinum 4, 4. Stil: PPM III (1991) 936 Abb. 40; Hodske 2007, 260 f. Kat. 162 Taf. 178, 3 Farbtafel 8, 3; Boston 27.713, 3. Jh. v. Chr.: Richter 1968, 144 Nr. 558 Taf. 558.

²⁴³ s. Anm. 9.

²⁴⁴ Olympia, Museum, Westgiebel, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.: Bol 2004, 33–46. 500 f. Taf. 43 h. s.

²⁴⁵ **Glyptik:** Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. FG 596, Gemme, Sard, 1. Jh. v. Chr.; Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. Münter 84, Gemme Karneol, 1. Jh. v. Chr.; Hannover, Kestner-Museum, Inv. K 67 Gemme, Karneol, 1. Jh. v./n. Chr.; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX 1448 und XII, Gemmen, Sard und Karneol, spätes 1. Jh. v. Chr.; Aquileia, Museum, Inv. 25041 und 50196, Gemmen, Karneol und Onyx; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Gemme, Karneol, Frühe Kaiserzeit; München, Staatliche Münzsammlung, Gemme, Karneol, Frühe Kaiserzeit; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. FG 594, Glaspaste, 3. Viertel des 1. Jh. v. Chr.;

Wasserbezug feststellen lässt. Insgesamt sind die Darstellungen variantenreich und übernehmen nur teilweise die Körperhaltung der Kauernden. Andere werden in verschiedenen Positionen bis hin zum Liegen dargestellt, bei der der Angreifer den Oberkörper des Opfers förmlich hochzieht. Allen ist das Vorhandensein irgendeiner Form der Bekleidung gemein, die deren Unterkörper bedeckt, um so dennoch die *sophrosyne* dieser Frauen in der Öffentlichkeit zu wahren.

Diese Art der thematischen Ausweitung ist eine direkte Folge des römischen Kunstgeschmacks. Festzustellen ist, dass sowohl Dienende als auch Opfer, also gesellschaftlich Niedergestellte und Unterlegene, die kauernde beziehungsweise knieende Körperhaltung als Ausdruck ihrer Unterwerfung annehmen. Die Darstellungen der frühen Klassik sind dabei Motiv prägend, aber durch das Aufkommen der Kauernden Aphrodite und der *symplegmata* im Hellenismus wird das Bildschema auch auf andere Gattungen übertragen und das Thema der gewaltsamen Eroberung zu einem beliebten Bildmotiv gemacht. Der Aphroditebezug ist dabei aber eher in dem Leitgedanken der Liebesbeziehung als in der direkten Übernahme des Typus Kauernde Aphrodite für die bildliche Wiedergabe zu finden²⁴⁶.

2.3.2 Bildwerke mit einem direktem Aphrodite-Bezug

Bereits vor dem Typus Kauernde Aphrodite finden sich aber auch bei anderen Darstellungen der Göttin oder von Sterblichen mit kauernder Körperhaltung eindeutig direkte aphrodisische und friedliche Bezüge, die anders als die Brautwaschung oder die Bildwerke gewaltsamer Eroberungen aufzufassen sind. Zu nennen sind hier vor allem Vasenbilder mit Szenen, die Frauen beim Wirken eines Liebeszaubers zeigen, wie beispielsweise auf zwei Gefäßen aus Kertsch belegen können²⁴⁷. Auf diesen ist jeweils eine nackte kauernde und eine bekleidete stehende

London, British Museum, Inv. 1923,0401.371 (Walters 2735), Glaspaste, Frühe Kaiserzeit: LIMC I (1981) 743 Nr. 5–8 s. v. Amydone (E. Simon); Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 25847, Kameo: Gasparri 1994, 128 Abb. 200; 146 Nr. 316. **Wandmalerei:** Pompeji, Regio V 2, 1, Casa della Regina Margherita, Raum o, 4. Stil: Schefold 1957, 69; LIMC I (1981) 744 Nr. 27 m. Abb. S. 600 s. v. Amydone (E. Simon); PPM III (1991) 775 Abb. 3; 779 Abb. 8; Hodske 2007, 239 Kat. 135 Taf. 150, 1. **Mosaik:** Nabeul, Museum, aus Neapolis, Domus Nymfarum, Raum C2, 2. Viertel des 4. Jh. n. Chr.: Muth 1998, 376–380 Kat. A 23–3; 464 Taf. 3, 2; Carranque, Villa de Materno, cubiculum, 2. Hälfte des 4. Jh. n. Chr.: Muth 1998, 415–419. Kat. H 7–3; 464 Taf. 5, 5; Kavala, Musée Archéologique, Villa in Amphipolis, um 200 n. Chr.: LIMC I (1981) 744 Nr. 28 s. v. Amydone (E. Simon). **Relief:** Bologna, Museo Civico Archeologico, Inv. G 1065, Fragment, Frühe Kaiserzeit; Side, Nymphaeum; Nicosia, Museum, Flachrelief etc.: LIMC I (1981) 745 f. Nr. 33–39 m. Abb. S. 601 s. v. Amydone (E. Simon).

²⁴⁶ demgegenüber: Neumer-Pfau 1982, 149 f.

²⁴⁷ St. Petersburg, Eremitage, Inv. ST1913 (KAB 78 b und 103 b), weißgrundiges Lekythosfragment: Schefold 1934, 34 f. Nr. 293 Abb. 23; 87; Lullies 1954, 60 m. Anm. 282; St. Petersburg, Eremitage, Inv. ST1916 (KAB 108 a), Hydria: Schefold 1934, 19 Nr. 157.

Frau zu sehen, die sich auf einen Punkt zwischen ihnen konzentrieren, wobei die Kauernde den Zauber ausführt. Der Umstand, dass eine der beiden Frauen nackt ist, verortet die Szene in den Frauenbereich des *oikos* und bildet somit einen weiteren Einblick in das Privatleben griechischer Bürgerinnen. Andere Darstellungen aus dem Frauengemach oder im Zusammenhang mit Hochzeitsszenen zeigen Frauen, die ein *ynx*-Rad oder einen Zauberkreisel drehen. Hierbei wird die Benennung einer der Frauen als Aphrodite und damit eine Verbindung zwischen der Göttin und solchen Liebeszaubern angenommen²⁴⁸. Ein Bezug zum Themenkreis des Frauengemachs, wie auch der Hochzeit, ist durchaus nachvollziehbar, da die Braut aufgrund der arrangierten Vermählung sicher wissen wollte, ob der zukünftige Ehemann ihr gewogen ist, dies mithilfe der Liebesgöttin Aphrodite zu erreichen suchte oder einen bestimmten Mann überhaupt zur Hochzeit zu ermuntern hoffte. Das Aufkommen solcher Darstellungen ab dem 4. Jh. v. Chr. ist nicht verwunderlich und hängt wohl mit der veränderten Wahrnehmung von Frauen in der griechischen Gesellschaft zusammen²⁴⁹. Dieser Liebeszauber ist anscheinend, ebenso wie das Bad, Teil der Handlungen im Rahmen der Hochzeitsvorbereitung und allgemein unter Frauen geläufig²⁵⁰.

In diesem Zusammenhang muss auch auf die zahlreichen Darstellungen knöchelspielender Frauen verwiesen werden. Dieses Motiv findet sich seit dem 6. Jh. v. Chr. auf Vasenbildern, der Wandmalerei – hier sei auf das Gemälde Polygnots in der Lesche der Knidier hingewiesen²⁵¹ – und Gemmen wieder. Bereits Ende des 5. Jh. v. Chr. kann das Motiv auch in Form rundplastischer Bildwerke, wie beispielsweise Terrakotten (Taf. 9, 2), auftreten²⁵². Besonders bemerkenswert ist hierbei eine großformatige Marmorwiederholung des Reichen Stils, die sich heute in

²⁴⁸ V. Paul-Zinserling, Liebeszauber oder Akrobatik? Griechische und römische Bezüge einer Bilddarstellung des Jena-Malers, in: E. G. Schmidt, Griechenland und Rom. Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur (Tbilissi 1996) 306–312. 576 Abb. 1. 2; Kreiling 2007, 107.

²⁴⁹ vgl. Kap. 2.1.2.

²⁵⁰ Aphrodite stellt im Hellenismus das eheliche Liebesleben dar: Neumer-Pfau 1982, 56.

²⁵¹ vgl. Paus. 10, 24, 7–10, 31, 11.

²⁵² mit Umbildungen: Winter 1903, 134 f.; B. Neutsch, Studien zur vortanagräischen-attischen Koro-plastik, JdI Erg. 17 (Berlin 1952) 54–58 Taf. 31. 32; Dörig 1959, 29–58; Trumpf-Lyritzaki 1969, 131 f. Kat. FV 82–87. Vgl. eine besonders schöne Gruppe in London, British Museum, Inv. 1867,0510.1, gefunden Süditalien, 340/330 v. Chr.: Pasquier – Aravantinos 2003, 284 Nr. 221 m. Abb.; Einzelfigur: Eretia, Archäologisches Museum, Inv. EAM 12112: M. Chidioglou, Πήλινο ειδώλιο αστραγαλίζουσας νέας από την Ερέτρια (EAM 12112), in: P. Adam-Velenē – K. Tzanavari (Hrsg.), Δινηέσσα. Τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμιοπούλου (Thessaloniki 2012) 493–501. Weitere Beispiele: Pasquier – Aravantinos 2003, 164 Nr. 111 m. Abb.; 248 Nr. 184; 249 m. Abb. Auch schon W. Fuchs hat die Ähnlichkeit zwischen den Darstellungen der Spielerinnen und der Kauernden Aphrodite gesehen: Boardman u. a. 1977, 204.

Rom befindet²⁵³. Weiterhin lässt sich die Darstellung auf Münzen des 4. Jh. v. Chr. aus Tarsos nachweisen, auf denen eine Frau beim Astragalspiel abgebildet ist²⁵⁴. Auch auf einem mittlerweile verschollenen Goldring aus Boston kann das Motiv gefunden werden²⁵⁵. In der älteren Forschung wird vermutet, dass es sich bei solchen singulären Abbildungen um Darstellungen der Aphrodite handeln dürfte. Auf die Zugehörigkeit des Spiels in den Zuständigkeitsbereich der Göttin wird mehrheitlich hingewiesen²⁵⁶. Das Würfelspiel mit Knochen wurde allgemein, neben dem reinen Spielvergnügen, vor allem von jungen Frauen zur Zukunftsbestimmung genutzt. Die Fragen, die dabei gestellt wurden, dürften sich möglicherweise um Liebesthemen, wie um die baldige Hochzeit, den Zukünftigen oder auch das Glück in einer Beziehung, gedreht haben. Um letzterem auf die Sprünge zu helfen, wurden sogar Liebeszauber gewirkt.

Die Verbindung einer nackten Kauernden mit Aphrodite in Bezug auf Liebesangelegenheiten kann auch bei Darstellungen des Leda-Mythos gefunden werden. Auf einer Gemme in London²⁵⁷ kauert Leda nackt am Boden und wirft gerade ein Manteltuch über ihren Körper.

²⁵³ Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 2608, um 400 v. Chr.: Dörig 1959, 37–40 Abb. 7–11; 50 f.; K. Schade, Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen, *AntPl.* 27 (München 2000) 106 Anm. 87; 107 f. K. Schade vermutet hinter dem Haltungsmotiv sogar eine Votivstatue einer Nymphe aus hellenistischer Zeit.

²⁵⁴ z. B. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kunstbesitz, Inv. 18218529, aus Tarsos (Kilikien), Silber, ca. 400–370 v. Chr.: DOI: <<https://recherche.smb.museum/detail/2365340>> (09.12.2016). Daneben Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Obol und Hemiobol aus Tarsos 385–370 und 370 v. Chr.: SNG France 2 Nr. 238. 239; Kreiling 2007, 93 f. 311 Abb. 285. 286; Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1986.245: DOI: <<https://collections.mfa.org/objects/3004>> (22.10.2018). Allgemein: K. Regling, Die antike Münze als Kunstwerk (Berlin 1924) 72. 134 Nr. 744 Taf. 36, 744.

²⁵⁵ Boston (verschollen), aus Kythnos, Gold: Lippold 1922, 178 Nr. 9 Taf. 64, 9; Boardman 2001, 223. 299. 438 Nr. 625 Taf. 726.

²⁵⁶ B. Neusch, Spiel mit dem Astragal, in: R. Herbig (Hrsg.), *Ganymed. Heidelberger Beiträge zur antiken Kunstgeschichte* (Heidelberg 1949) 18–28; R. Hampe, Die Stele aus Pharsalos im Louvre, *BPr* 107 (Berlin 1951) 11. 20–22. Laut der Beschreibung des Pausanias war Aphrodite die Zieh Mutter der Töchter des Pandreos. Es ist wohl kein Zufall, dass diese mit Astragalen dargestellt wurden, vgl. Paus. 10, 30, 1 f. Die höchste Punktzahl beim Würfeln ist der Liebesgöttin gewidmet und die heftigen Reaktionen beim Spiel wurden als Ausdruck der Lebensfreude dieser ebenfalls bis in die Römische Kaiserzeit zugeschrieben: G. Rohlf, Antikes Knöchelspiel im einstigen Großgriechenland. Eine vergleichende historisch-linguistische Studie (Tübingen 1963) 7. 9 f.; A. Rieche, Römische Kinder- und Gesellschaftsspiele, *Ausstellungskatalog Aalen* (Aalen 1984) 15. 40–42 Abb. 7–11; J. Nollé, Südkleinasiatische Losorakel in der Römischen Kaiserzeit, *AW* 18, 1987, 41–49; U. Schädler, Spielen mit Astragalen, *AA* 1996, 70 m. Anm. 39. 72; W. Fasnacht, Das Spiel mit Astragalen, in: C. Leuzinger-Piccand (Hrsg.), *Festschrift für Paul S. Gutzwiller. Beiträge zur Archäologie und ihren Nachbarwissenschaften* (Basel 1997) 18–20; W. Friese, Die Kunst vom Wahn- und Wahrsagen. Orakelheiligtümer in der antiken Welt (Mainz 2012) 80–82.

²⁵⁷ London, British Museum, Inv. 1867,0507.1, ehemals Sammlung Thorwaldsen. Nr. 104, Sard, 1.–3. Jh. n. Chr.: Bernoulli 1873, 329; Furtwängler 1900, 201 Kat. 21 Taf. 42, 21; Walters 1926, 145 Kat. 1283 Taf. 18, 1283.

Auf ihrem Schoß hat sich Zeus in Gestalt eines Schwans niedergelassen. In römischer Zeit nutzen die Künstler das Motiv der Badenden, das mit Aphrodite assoziiert wird, um die intime Szene sexuell zu konnotieren. Dabei verzichtete der Gemmenschneider auf den Typus Leda des Timotheus zu Gunsten der Darstellung einer Kauernden, um den erotischen Charakter der Szene zu verdeutlichen, genauso wie es auch schon der Koroplast der Terrakotte aus Jena (Taf. 5, 3) vom Ende des 4. Jh. v. Chr. andeuten wollte²⁵⁸.

Eine andere Gemme²⁵⁹ mit erotischem Bezug zeigt Amor und Psyche ähnlich des *symplegma* Typus Townley/Kapitol (Taf. 8, 4)²⁶⁰. Hier wirkt die Situation jedoch weniger bedrohlich, als es bei der Nymphe und dem Satyr der Fall ist. Die Umarmung von Eros scheint von Psyche gewollt und damit spielerisch gemeint zu sein. Insgesamt scheinen solche Darstellungen keinen voyeuristischen oder gewalttätigen Unterton aufzuweisen. Inwieweit dabei die vorhandene Bekleidung, anders als bei den Bildwerken unterlegener Frauen, eine Verbindung mit dem Typus Kauernde Aphrodite schafft, ist fraglich, da die idealisierte Nacktheit der Göttin als deren grundsätzliches Attribut anzunehmen ist.

2.4 Zusammenfassung der Motivgeschichte

Die umfangreiche und vielfältige Quellenlage zu Darstellungen nackter, kauernder Frauen beim Bade erschwert die Einordnung des Typus Kauernde Aphrodite in das griechische Motivrepertoire und damit auch die Deutung dieses Statuentypus. Besonders die lediglich gattungsbezogenen Studien sowie die bei allgemeinen Untersuchungen vorgenommene Begrenzung auf nur wenige Beispiele einzelner Kunstgattungen führt im Hinblick auf die chronologische Einordnung und die daraus folgenden stilistischen Entwicklungen zu irreführenden Schlussfolgerungen. Mit der hier vorliegenden Sichtung der meisten bekannten Bildwerke kauernder Frauen konnten bisher gültige Annahmen belegt, aber auch korrigiert werden. So kann die von Kreiling aufgestellte Chronologie der dargestellten Figuren auf Vasenbildern untermauert werden²⁶¹. Am Anfang der Entwicklung, im 6. Jh. v. Chr., steht die Darstellung badender Nymphen in der Natur im Vordergrund. Diese werden zeitlich etwas nachfolgend um Darstellungen sterblicher Frauen in Badehäusern ergänzt (Taf. 2, 1–3). Bei beiden finden

²⁵⁸ vgl. Anm. 155.

²⁵⁹ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 25912, Kameo: Gasparri 1994, 113 Abb. 159; 143 Nr. 170. In London befindet sich in der Sammlung Gordon (ehemals Sammlung Ionides) ebenfalls eine Gemme mit diesem Thema. Jedoch scheint sie laut Boardman modern zu sein: Boardman 1968, 49 Nr. 84 Taf. 84.

²⁶⁰ vgl. Kap. 2.1.4 m. Anm. 212. 213.

²⁶¹ Kreiling 2007, 94–96. 220. 222 f.

sich heimliche Beobachter wie die Satyrn oder der Betrachter des Vasenbildes selbst. Es folgen die von Voyeurismus und sexueller Gewalt geprägten Symposionsszenen mit sich waschenden Prostituierten (Taf. 2, 6. 7). Jedoch anders als von Moraw vermutet, konnte die zweite Deutungsebene als Ehefrau für diese Wiedergaben ausgeschlossen werden, da jene dem damaligen Bild einer ehrbaren Bürgerin der patriarchisch geprägten attischen Gesellschaft widersprochen hätten. Daher ist auch die durchweg angenommene positive Konnotation des Nacktseins für Frauen²⁶² nicht so ohne Weiteres anzunehmen.

Mit dem Ende der Perserkriege wandelt sich die Stellung der Frau in der attischen Gesellschaft. Die Tüchtigkeit im *oikos* und die eigene Schönheit – damit auch Gesundheit – werden zum obersten Gut einer heiratsfähigen Frau stilisiert. Dies spiegelt sich in den seit dem Ende des 5. Jh. v. Chr. entwickelten Darstellungen des Brautbades und den im 4. Jh. v. Chr. folgenden Badeszenen wider²⁶³. Dabei wird stets angestrebt, die *pubes* der Frauen durch ein Tuch oder deren Körperhaltung zu verdecken, wobei die Handlung zudem auf den sicheren Raum des *oikos* beschränkt bleibt²⁶⁴. Doch benötigte es auch hierzu erst wieder eines mythologischen Kontextes, um die neue Bildformel auch in dem Darstellungsrepertoire der Sterblichen zu etablieren²⁶⁵. Mit dem Aufkommen des Brautbades gegen Ende des 5. Jh. v. Chr. wird die Darstellung der Braut von jener der kauernenden Nymphe übernommen und durch das Hinzufügen einer Erosfigur aphrodisisch erhöht. Die ersten so dargestellten Sterblichen sind dann auch Frauen aus mythologischen Erzählungen (Taf. 3, 1. 3–6; 4, 1. 3–5), die aber aufgrund ihrer Handlungen oder ihres letztendlichen Schicksals von den vorgegebenen Normen einer guten Braut abweichen. Sie bereiten allerdings den Weg für die Wiedergabe des Idealbildes einer solchen, da die Nacktheit bei jenen zunächst über eine größere gesellschaftliche Akzeptanz verfügte. Sie gelten damit als Vorreiter für eine idealisierte Darstellung der Braut beim Bade (Taf. 3, 2; 4, 2. 6. 7).

Ergänzt wird das Bildmotiv des Bades um weitere Szenen der Hochzeitsvorbereitungen. Entgegen Moraws These sind die Dargestellten aber weiterhin von indirekter, männlicher Willkür in Gestalt eines für diese unsichtbaren Beobachters betroffen. Die tatsächliche Brautschmückung war in Wirklichkeit sicher nicht für die Augen von Männern, darunter auch jenen des Bräutigams, bestimmt. Die Vasenbilder geben damit einen kleinen Einblick in die Hochzeitsrituale einer attischen Frau und sollten zukünftigen Ehemännern einen Vorgeschmack auf die Schönheit ihrer Braut geben. Gleichzeitig sind sie Normbeispiele für zukünftige Bräute. Erst hier ist die Nacktheit durchaus positiv zu werten, da sie die der *sophrosyne* untergeordneten

²⁶² vgl. Kreilinger 2007, 220.

²⁶³ Paul-Zinserling 1994, 113 f.

²⁶⁴ Moraw 2003, 45.

²⁶⁵ Kreilinger 2007, 175–178.

Tugend der Schönheit abbildet. Die im 4. Jh. v. Chr. entstandenen Vasenbilder spiegeln diese Entwicklung wider, indem sie sich von den Hochzeitsvorbereitungen lösen und nur noch die Schönheitspflege der Frauen in den Vordergrund stellen. Die Kauernden beziehungsweise Badenden sind dabei immer als Nymphen oder Sterbliche, aber niemals als die Göttin Aphrodite selbst anzusprechen.

Ein beigelegter satyrischer Voyeur kennzeichnet die Dargestellten und versetzt die Szene in den Mythos (Taf. 5, 4). Bei fehlendem Satyr ist davon auszugehen, dass es sich um das Bad einer Sterblichen handelt (Taf. 5, 5). Da es zumeist auch Szenen betrifft, die aus dem Privatleben einer Bürgerin stammen, wird der Betrachter gleich dem Satyr zum Voyeur, da in der Realität allen erwachsen, männlichen Mitgliedern der Zutritt zum Frauengemach des *oikos* verwehrt wurde, wo die Frauen sehr wahrscheinlich ihr Bad nahmen. Ebenso vollzogen die Eheleute vor der geschlechtlichen Zusammenkunft eine Reinigung.

Die Gemmen des 5. Jh. v. Chr. stellen ein Verbindungsglied zwischen den Vasenbildern der Späten Archaik und der Klassik dar. Es entwickeln sich zwei Bildtypen, deren Bildmotive aber auch variieren können. Entsprechend ihres zeitlichen Auftretens zeigt der konservative Gemmentypus 1 (Taf. 2, 4) eine Kauernde, die sich möglichst bedeckt, während der etwas jüngere Gemmentypus 2 (Taf. 2, 5) das Enthüllen des Körpers zeigt. Der zweite Typus trat in einer Zeit auf, in der das Motiv des ersteren bereits auch für Vasenbilder sterblicher Bräute verwendet wurde und damit gesellschaftlich etabliert war, was sich auch in einer kleinformatigen Terrakotte (Taf. 6, 3) zeigt. Das Entkleiden hingegen bleibt auf die Glyptik beschränkt. Ab der Mitte des 4. Jh. v. Chr. treten im Folgenden weitere Motive auf, die einerseits eine Weiterentwicklung des zweiten Typus darstellen und andererseits um die Attribute der Schönheitspflege, ausgehend von zeitgleichen Vasenbildern, ergänzt werden können. Der Adressatenkreis dieser Darstellungen ist leider nicht mehr rekonstruierbar. Dennoch kann eine mehrheitliche Nutzung der Schmuckstücke mit Gemmen von Männern angenommen werden, da nur diese von jenem Motiv besonders angesprochen wurden. Die beiden Gemmentypen blieben bis in römische Zeit beliebt.

Mit der neuen gesellschaftlichen Stellung der Frau ab dem Ende des 5. Jh. v. Chr. werden auch in der Koroplastik Kauernde dargestellt. Parallel zu den Figurenvasen (Taf. 5, 2, 3) entwickeln sich zwei Statuentypen (Taf. 6, 4, 5), die ab dem 1. Viertel des 4. Jh. v. Chr. auch Aphrodite abbilden können. Über die Verbindung der beim Bade kauernden Braut mit der Darstellung von Nymphen und der zunehmenden Betonung deren Aphrodite gleicher Schönheit entwickelt sich damit durch das Hinzufügen von Muschelhälften auch eine neue Darstellungsform für Aphrodite selbst. Dabei entstand zum einen ein Aphroditetypus, der aufgrund seines Manteltuchs den vorausgegangenen Darstellungen von Initiantinnen entspricht, und zum anderen einer, der die Muschelhälften des ersten übernimmt, das Manteltuch jedoch weglässt. Die Identifikation als Aphrodite ist anhand der Attribute und der zum Teil als Wasser gestalteten Basen gesichert.

Aufgrund dieser Entwicklung verlieren solche Darstellungen aber das Motiv des Kauerns und damit eine mögliche Interpretation als Wiedergabe einer Badeszene. Bei diesem neuen Bildentwurf handelt es sich von da an um die Geburt der Aphrodite selbst, der ebenfalls bis zum 1. Jh. v. Chr. nachweisbar bleibt und in römischer Zeit weiterentwickelt wird (Taf. 6, 6; 7, 1).

Dass das Kauern seit dem 4. Jh. v. Chr. mit dem Bad und der damit einhergehenden Schönheitspflege weiterhin fest verbunden ist, kann ebenfalls anhand weiterer Gattungen belegt werden. Sowohl auf Spiegeln (Taf. 6, 1, 2) als auch auf Reliefs findet sich die kauernde Nymphe beim Bade, die von Satyrn mehr oder weniger stark bedrängt wird; fehlen diese, kann von der Darstellung Sterblicher ausgegangen werden, bei denen der Voyeurismusaspekt auch hier bestehen bleibt. Die Verwendung des Bildmotivs für Sterbliche belegt nun die Toleranz der Gesellschaft für die Darstellung nackter, weiblicher Körper im Rahmen des Bades. Mit den Terrakotten wird dies auch auf Aphrodite (Taf. 6, 4–6), als erste nackt wiedergegebene Göttin übertragen, da diese aufgrund ihrer zahlreichen Geliebten nicht dem Ideal einer treuen Ehefrau entsprach. Die Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) leitete daraufhin folgerichtig diese Entwicklung auch in der Großplastik ein. Mit dem Auftreten des Typus Kauernde Aphrodite wurden – neben jene der Koroplastik – auch die großformatigen Bildwerke von dem Motiv des Bades beeinflusst. Die Bildhauer entwickelten den Typus Mitte des 2. Jh. v. Chr. zum *symplegma* Typus Townley/Kapitol (Taf. 8, 4) weiter, der gleichfalls belegt, dass der Voyeurismus durchaus auch sexuell konnotiert sein kann, eine unterschwellige Bedrohung darstellt und die gesamte Kunstentwicklung hindurch Bestand hatte. Die unterlegene Stellung der Frau bleibt trotz der fortschreitenden Entwicklung in der Vasenmalerei teilweise weiterhin Gesellschaftsnorm und wird von den Philosophen des Hellenismus auch jetzt noch weitergeführt, obwohl bereits mit den hellenistischen Königinnen ein neues, selbstbewussteres Frauenbild in der griechisch geprägten Gesellschaften etabliert wurde²⁶⁶.

Die Übernahme des Motivs der kauernenden Nymphe beim Bade, die von einem Satyr beobachtet wird, bildet für die Darstellung der Artemis im Aktaion-Mythos (Taf. 7, 2–4; 8, 1, 2) den vorletzten Entwicklungsschritt. Die bisherige Forschungsmeinung, dass die Darstellung der Artemis vom Typus Kauernde Aphrodite abhängt, kann aber nicht mehr Folge geleistet werden, da sie in ihrer Wiedergabe mehr den vorausgegangenen Nymphendarstellungen ähnelt als dem Statuentypus der Kauernenden selbst. Im Kontext der Brautwaschung und den Nymphen muss daher auch das Artemisbild entstanden sein. Die Herkunft von Nymphendarstellungen bietet außerdem eine größere Grundlage für die verschiedenen Darstellungsformen der Artemis, da auch diese Nymphen innerhalb ihrer Szenen ein großes Gestaltungsspektrum aufweisen. Außerdem belegen literarische Quellen, dass Artemis zumeist von Nymphen beim Bade begleitet wird. Die Positionierung des Aktaion in der Szene gleicht in vielerlei Hinsicht

²⁶⁶ Neumer-Pfau 1982, 27–45. 56–59. 251 f.

jener der Satyrn. Dabei ist der Satyr in der Rolle des versteckten Voyeurs eins zu eins mit Aktaion gleichzusetzen. Hier liegt aber auch die einzige Übereinstimmung zwischen Nymphe und Artemis. Während sich die Nymphe ihres Voyeurs beziehungsweise Angreifers nur schwer entziehen kann, greift die Göttin angesichts des schweren Frevels des Aktaion auf ihre Macht zurück und bestraft den jungen Mann mit dem Tode. Die Verwendung eines solchen Motivs für Artemis ist jedoch nicht Teil ihrer Ikonografie, sondern vielmehr eine Chiffre für eine badende, weibliche Figur im Allgemeinen, insbesondere wenn es sich um ein Bad mit einem unliebsamen Beobachter, sei es ein Satyr, Heros oder auch Sterblicher, handelt. Obwohl die Verwendung eines Aphroditetypus für die Darstellung der Göttin Artemis dem jeweiligen Charakter beider Göttinnen entgegengesetzt wäre, ist vorzubringen, dass mit der motivischen Verwandtschaft zu dieser Aphroditestatue der erotische Aspekt des Artemisbades hervorgehoben wird.

Im Umkehrschluss muss auf Grund dieser Entwicklung angenommen werden, dass auch für die Statue der Kauernden Aphrodite eine Badesituation zu rekonstruieren ist. Ähnlich der Kontext bestimmenden Hydria der Aphrodite von Knidos, die als Begründung für die Nacktheit der Göttin diente, griff der Bildhauer der Kauernden auf das altbekannte Motiv der badenden Nymphe beziehungsweise Braut zurück, um seine Darstellung gesellschaftlich akzeptabel zu machen²⁶⁷. Die Darstellung der nackten Aphrodite wiederum bildet die Grundlage für jene Wiedergabe der nackten Artemis, da sich ohne jene letztere nicht entwickelt hätte. Die Vorstellung einer nackten Göttin war von diesem Punkt an gesellschaftliche Norm und im spezifischen Rahmen des Bades anwendbar. Die Verbindung zum Haltungsmotiv der Kauernden ist hingegen bei den Darstellungen der mythologischen Figur der Nymphe, die die beiden unten beschriebenen Aspekte verkörpert, und ihren sterblichen Pendants, den Bräuten, zu suchen, die wie oben bereits erwähnt, ein Zwitterwesen zwischen *parthenos*, also einer sexuell enthaltenen, aber dennoch sexuell attraktiven Frau²⁶⁸, und der Ehefrau, also einer sexuell aktiven Frau, darstellen. So verkörpert Artemis den Charakter der *parthenos* und Aphrodite den der Ehefrau. Gleichfalls ist die Nymphe beide Male sowohl Opfer des männlichen Voyeurismus als auch der indirekten Gewalt, was in der Darstellung der sie beobachtenden Satyrn seinen Ausdruck findet und sogar in die Rundplastik Eingang gefunden hat. Auf dieser Grundlage übernehmen die römischen Künstler das Bademotiv für Mosaiken, die Wandmalerei und Terrakottalampen (Taf. 7, 4; 8, 1. 2). Diese Vermischung ist auch der Grund, weshalb im 2. Jh. n. Chr. auf einem Sarkophag (Taf. 7, 2. 3) eine dem Typus Kauernde Aphrodite ähnliche Darstellungsform für Artemis im Aktaion-Mythos gewählt wurde. Der Sarkophag markiert die

²⁶⁷ zur Bedeutung der Hydria als Symbol des Bades: Kreilinger 2007, 42 f.

²⁶⁸ Kreilinger bezeichnet sogar Frauen bis zur Geburt ihres Kindes als *parthenos*: Kreilinger 2007, 50–54. bes. 51. Vgl. auch den Absatz zu Hera: Kreilinger 2007, 101 f.

zunehmende Indifferenz der Darstellung von Artemis und Aphrodite beim Bade in römischer Zeit, die ihre volle Ausprägung in der Spätantike erreicht²⁶⁹.

Die kauernde Körperhaltung wurde in der griechischen Kunst, wie bereits erwähnt, aber auch in anderen Situationen verwendet. Dienende und Unterlegene beziehungsweise Opfer belegen ausgehend vom Aspekt des Voyeurismus die ebenfalls gegen Badende gerichtete, männliche Gewalt und Unterdrückung (Taf. 8, 5. 6; 9, 1). Die Abgrenzung zum Bad erfolgt lediglich anhand der Kleidung, auch wenn die Opfer meist nur halbbekleidet sind. Die *sophrosyne* der Dargestellten wird neben der Kleidung auch durch die geschlossene kauernde Körperhaltung gewahrt, die die *pubes* verschwinden oder verdecken soll. Die Intensität der Gewaltanwendung gegenüber Frauen kann sich daher in römischer Zeit in Bezug auf ihre Darstellungsweisen voneinander unabhängig weiterentwickeln. Die unterschwellige Androhung von Gewalt die von diesem Bildmotiv als Zeichen der Unterlegenheit ausgeht, diente damit als Kontrollmechanismus des patriarchisch geprägten Beobachters zur Wahrung der *sophrosyne* seiner bürgerlichen Frau.

Auch bei den besagten Knöchelspielerinnen (Taf. 9, 2) bleibt die Körperhaltung insgesamt gesehen dem des Bades sehr ähnlich. Die spielerische Handlung des Knöchelspiels scheint in den Wirkungsbereich der Göttin Aphrodite gehört zu haben und entspricht deren wankelmütigem Charakter. Aufgrund dieser Beobachtung lässt sich feststellen, dass sich die kauernde Körperhaltung zu einem der charakteristischen Attribute der Göttin Aphrodite entwickelte. Deren Verwendung im Zusammenhang mit dem Typus Kauernde Aphrodite ist nur logische Konsequenz dieser Entwicklung. Mag die Pose erst negativ gedeutet worden sein, wandelt sie sich mit dem 5. Jh. v. Chr. zu einer normativen Darstellungsform mythischer und sterblicher Frauen. Dabei wird aber weiterhin zwischen solchen Frauen und der Göttin unterschieden. Erst mit dem 4. Jh. v. Chr. und dem Beginn des Hellenismus wandelt sich diese Sichtweise. Nacktheit ist bei der Göttin spätestens seit der Aphrodite von Knidos auch in der Gesellschaft für die Großplastik akzeptiert und führt zu den bekannten stehenden Aphroditetypen. Die Verbindung der Kauernden mit diesen soll im Anschluss an die Besprechung des Haupttypus geklärt werden²⁷⁰.

²⁶⁹ vgl. Gkikai 2014, 146. 148 f.

²⁷⁰ s. Kap. 2.4. Dementgegen spricht sich Neumer-Pfau von einer bis zur Kauernden Aphrodite reichenden negativen Konnotation des Haltungsschemas in jeder Beziehung aus: Neumer-Pfau: 152–156.

3 Der Typus Kauernde Aphrodite – Eine Kopienkritik

3.1 Katalog der Marmorkopien

Untersuchungen der bekannten Repliken des Typus Kauernde Aphrodite sind bereits in der Vergangenheit mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten ausführlich vorgenommen worden²⁷¹. Die Datierung der Kopien und Repliken ist, anders als in den früheren Materialsammlungen des Typus, zentrales Anliegen dieses Katalogs. Dabei soll die Zusammenstellung den Hauptteil der Arbeit unterstützen und die Herausarbeitung des Originalstatue erleichtern. An dieser Stelle steht auch die Abgrenzung zwischen den griechischen Motiven und den römischen Stilelementen im Fokus der Betrachtung. Eine grundlegende Bearbeitung der Repliken hinsichtlich ihrer zeitgenössischen Stilelemente ist bisher ebenso vernachlässigt worden wie deren grundsätzliche Datierung. Ein solches Vorgehen ist jedoch für die spätere Untersuchung im Hinblick auf die Konzeption des Bildkernbestands und der eigentlichen Datierung der Statue auf Grundlage der typisch hellenistischen Stilmittel immanent wichtig²⁷².

²⁷¹ Diese befassen sich vornehmlich mit der Künstlerfrage, dem Originalmaterial und der Kopienkritik.

²⁷² Diesbezüglich wurden in den letzten Jahrzehnten zahlreiche neue Erkenntnisse gewonnen, z. B. Lauter 1966; Zanker 1974; Raeder 1978, 252–276. Ebenso die neueren Kataloge zu den Museumsammlungen, hier eine kleine Auswahl: Schröder 2004; Vorster 2004; Knoll u. a. 2011 (zu den Autoren zählen u. a. Ch. Vorster und D. Boschung). Die Beschäftigung mit Statuenkopien klassischer Zeit bildet dabei kein Ausschlusskriterium für die Wahl der Publikationen, da es sich bei diesen um Untersuchungen zu römischen Stilelementen handelt. Ergänzend hierzu wurden auch ältere Publikationen herangezogen, beispielsweise Muthmann 1951. Doch sind die von ihm vorgelegten Thesen aufgrund ihres Alters und der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verhafteten Sichtweise nur bedingt verwendbar. Ein gutes Beispiel liefert die Datierung der Venus vom Esquilin (s. Anm. 944), die bei F. Muthmann in die 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. anstatt in das 1. Jh. v. Chr. datiert wird. Einzig seine Beobachtungen zu den Vergrößerungen der Attribute und Statuenstützen sowie der breiten Statuenbasen zu eigenen kleinen Kunstwerken im 2. Jh. n. Chr. ist zu zustimmen und limitiert die Verwendbarkeit der Monografie als Referenzwerk auf Statuen mit Statuenstützen jeglicher Form. Der Begriff Bildkernbestand wurde von Zimmer eingeführt, um die motivischen Elemente bezeichnen zu können, die ein Bildwerk einem bestimmten Typus zuordnen. Dieser wird anhand eines Archetyps wiedergegeben, welcher mittels einer Kopienkritik herausgearbeitet wird: Zimmer 2014, 15. 32–35. 56–60. 100 f. 105–107. 126. 141–152.

Eine weitere Neuerung bildet die Nummerierung des Katalogs. Als Grundlage dient die von Lullies geschaffene und von Kunze übernommene sowie ergänzte Replikenliste, die zuletzt von E. Ghisellini erweitert wurde²⁷³. Diese entbehrt aber jeder logischen Systematisierung. Vielmehr ist diese nach vermuteter Kopientreue der Repliken sortiert worden. Ein solches Vorgehen wird für den vorliegenden Katalog nicht beabsichtigt. Die Datierung soll nun die Nummerierung des Katalogs vorgeben, wobei als Ankerpunkt für die chronologische Einordnung jene Kopien der Kauernden Aphrodite dienen, die aufgrund äußerer Fundumstände oder stilistischer sowie qualitativ herausragender Ausführung gut zu datieren sind. Darunter fallen zum einen Kopien mit einer gut überlieferten Sammlungshistorie, zum anderen aber auch Stücke aus neueren Funden. Diese haben den Vorteil, dass sie wenige, bis keine restaurative Bearbeitungsspuren aufweisen, die eine chronologische Einordnung erschweren können.

3.1.1 Hellenistische Repliken (Kat. M1–M5)

M1. Delos, Archäologisches Museum, Inv. A 5113

Lullies/Kunze Nr. 22

Herkunft: Delos, unter der Theaterstraße, Streufund

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 19,5 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Die Statuette ist aus drei Fragmenten zusammengesetzt²⁷⁴. Es fehlen die Plinthe mit der rechten Fußspitze und das gesamte linke Bein. Unter dem rechten Knie sind noch Reste einer Stütze zu erkennen, die durch ein Stiftloch mit einem Dübel befestigt war. Auf dem rechten Oberschenkel sind Teile herausgebrochen, wo einst der linke Arm aufgestützt war. Der rechte Arm umfasst nur noch einen Stumpf, der bis knapp unterhalb der Schulter reicht. Sowohl der linke Arm als auch der Kopf sind dagegen komplett verloren.

²⁷³ Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 1–27; Lullies 1954, 10–17 Nr. 1–27; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 1–37; Ghisellini 2009, 671–675 Nr. 1–40.

²⁷⁴ Soweit es auf der Abbildung zu erkennen ist, handelt es sich um Bruchstellen an der Taille und am rechten Oberschenkel.

Die Statuette ist möglicherweise eine der frühesten bekannten Kopien der Kauernden Aphrodite. Zusammen mit einer weiteren Marmorkopie und einer Terrakotte wurde sie in den Ruinen von Delos gefunden, was die Vermutung nahelegt, dass die Replik vor der Zerstörung der Stadt durch Mithridates (88 v. Chr.) und die Seeräuber (69 v. Chr.) entstanden sein muss. Mit dem 2. Viertel des 1. Jh. v. Chr. ist so ein *terminus ante quem* für die Entstehung des Kunstwerks gegeben. Ferner kann der wirtschaftliche Aufschwung der Insel durch die römische Protektion ab Mitte des 2. Jh. v. Chr. als datierendes Element herangezogen werden. Denn nur dadurch waren die Bewohner von Delos wohl in der Lage, sich Luxusgüter wie Statuenausstattungen in Privathäusern zu leisten²⁷⁵.

Ein stilistischer Vergleich der Replik mit anderen Statuen ist aufgrund der vorliegenden schlechten Aufnahme schwer durchzuführen. Es fällt dennoch auf, dass eine durch die Verkleinerung erzwungene Reduzierung der Motive und der Modellierung vorgenommen wurde. Die Oberfläche und die Umrissführung sind weich gezeichnet. Dem Körper fehlt außerdem die fleischige Fülligkeit kaiserzeitlicher Repliken. Sie kann mit der künstlerischen Gestaltung der namensgebenden, hellenistischen Replik des Typus Rhodos (Kat. RM22) verglichen werden. Jedoch fehlt der delischen Replik der typische *sfumato*-Stil der rhodischen Statue²⁷⁶. Dennoch muss die Statuette der Kauernden etwa um die Jahrhundertwende entstanden sein. Dafür sprechen auch Vergleiche mit anderen Statuetten aus jener Zeit²⁷⁷.

Mögliche Datierung: um 100 v. Chr.

Literatur: Reinach 1913, 229 Nr. 4; Lippold 1923, 33 f. m. Anm. 82; 47 m. Anm. 79; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 19; Lullies 1954, 16 Nr. 22; Marcadé 1969, 232 Anm. 6 Taf. 48; Kreeb 1988, 59. 73. 307 KAT 57 Kat. S 57.16; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 22; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 673 Nr. 22; Zimmer 2014, 2 m. Anm. 10; 33 m. Anm. 199.

M2. Delos, Museum, Inv. A 5114

Kunze Nr. 36

Herkunft: Delos

Material: weißer Marmor

²⁷⁵ s. dazu Kreeb 1988; Havelock 1995, 105 f.; Kunze 2002, 126 f. m. Anm. 711; Flashar 2007, 336; Zimmer 2014, 1 f. 32.

²⁷⁶ Kunze 2002, 126 f. m. Anm. 711.

²⁷⁷ z. B. die Aphrodite von Argos, Athen, Nationalmuseum, Inv. 3248 und eine weibliche Statuette (Nike?), Athen, Nationalmuseum, Inv. 2585: Flashar 2007, 336. 339 f. 416 Taf. 338. 339.

Maße: Höhe (erhalten) 15 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Das stark fragmentierte Stück ist nur noch ab der Taille einschließlich des Gesäßes und eines Restes des rechten Beines unterhalb des Gluteus erhalten. Durch den Unterleib verläuft durchgehend ein Riss. Die Oberfläche weist Brandspuren auf²⁷⁸.

Das Stück war größer als die vorhergehende Statuette (Kat. M1). Die Brandspuren sind ein Hinweis, dass die Statuette schon vor der Zerstörung der Stadt existiert haben muss. Da diese aber nicht fotografisch publiziert wurde, kann kein stilistischer Vergleich vorgenommen werden. Es ist aber davon auszugehen, dass es, wie das andere Marmorstück aus Delos, am Übergang vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. geschaffen wurde.

Mögliche Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Literatur: Marcadé 1969, 232 Anm. 5; Kreeb 1988, 59. 73. 307. 322; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 36; Ghisellini 2009, 675 Nr. 36.

M3. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 55.AA.10

Taf. 9, 3. 4

Lullies/Kunze Nr. 05

Herkunft: ehemals Richmond, Sammlung Cook

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 1,15 m; Höhe (Gesicht) 19 cm

Antike Attribute und Zusätze: Eros und großer Wasservogel

Erhaltungszustand: Die Statue ist mit einem Teil der Plinthe erhalten. Reste davon befinden sich noch unter dem rechten Fuß, der linken Ferse und dem großen Wasservogel. Leider ist keine Profilleiste mehr erhalten. Den Füßen fehlt links die gesamte vordere Hälfte, während rechts die Zehen komplett abgerieben sind. Zudem wurde dieser Fuß grob ergänzt. Der rechte Arm ist bis auf einen Rest des Oberarms nicht mehr erhalten. Der linke besitzt keinen Unterarm mehr und ist knapp unterhalb des Ellenbogens abgebrochen. Der Kopf ist antik und die

²⁷⁸ vgl. Marcadé 1969, 232 Anm. 5.

Zugehörigkeit durch eine Marmoranalyse bestätigt²⁷⁹. Er wurde mithilfe eines modernen Zwischenstückes wieder angefügt. Dem Gesicht fehlt die Nase. Insgesamt ist die Oberfläche der Statue stark verwaschen. Besonders das Gesicht und die Frisur wurden schwer beschädigt, daneben weist die Aphrodite noch an ihrer linken Seite einige Kerben im Inkarnat auf.

Der Eros hinter ihrem Rücken ist ebenfalls beschädigt. Die Beine sind links bis unterhalb des Gluteus und rechts bis zur Hälfte des Oberschenkels abgebrochen. Des Weiteren fehlen die Flügel und der Kopf. Bei dem Vogel an ihrer linken Seite fehlt der Hals mit dem Kopf, sodass eine eindeutige Identifizierung als Schwan oder Gans nicht mehr möglich ist.

Der Umfang der Statue mit Eros und Vogel lässt an das 2. Jh. n. Chr. denken, da diese Fülle an Attributen in antoninischer Zeit beliebt war²⁸⁰. Die allgemein fleischige Körperbildung ist ebenfalls in dieser Stilphase anzutreffen. Jedoch lässt die nähere Betrachtung der Körperproportionen erkennen, dass es sich nicht um ein Stück der späten Mittleren Kaiserzeit handelt. Der Aphrodite fehlt die ausgeprägte Faltenbildung im Bauchraum und die dadurch erzielten Hell-Dunkel-Kontraste vollkommen. Die Bauchfalten sind vielmehr reduziert und schneiden nur flach in das Inkarnat ein. Sie nehmen zudem einen breiteren, offeneren Verlauf. Dies lässt sich auch bei den Trennfugen an Beinen, im Schambereich und den Armen beobachten. Weiterhin findet sich bei den Armen ein wulstartiger Übergang an den Achseln. Die Brüste sind schwerer gebildet und sitzen tief am Oberkörper. Die Oberfläche wirkt trotz ihrer starken Verwaschung so, als ob sie niemals glänzend poliert gewesen wäre. Ebenso ist die Frisur nicht mit einem Bohrer gearbeitet. Der Eros ist im Vergleich zu den antoninischen Exemplaren schlank und zierlich²⁸¹. Der Vogel besitzt gegenüber dem Stück aus Rom (Kat. M28) eine andere Gestaltung des Gefieders: Die Federn sind nicht einzeln gezahnt, sondern wie glatte Schuppen um den Körper gelegt. Dessen Körper ist zwar ebenfalls schlank gebildet, besitzt aber eine andere Umrissführung als der Vogel der antoninischen Replik. Diese Stilelemente finden sich zum einen bei der Leda mit Schwan aus Formia²⁸², die von A. Rieche in späthellenistische Zeit datiert wird, und zum anderen bei dem Schwan aus dem Tellusrelief der *ara pacis*²⁸³. Jedoch ist die Federbildung des augusteischen Kunstwerks durch die rundere Umrissführung der Federn und der schlankeren

²⁷⁹ Zweifel an der Echtheit: Lullies 1954, 12. Zugehörigkeit ist durch L. Sangermano durch eine chemische Analyse des Materials bestätigt: L. Sangermano, *Chemical Analysis of Marble Sculptures. Crouching Aphrodite And the Westmacott Jupiter in the J. Paul Getty Museum*, GettyMusJ 5, 1977, 149–154.

²⁸⁰ vgl. Kat. M25–M33.

²⁸¹ vgl. Kat. M25. M26.

²⁸² Formia, Museo Archeologico Nazionale, Anfang 1. Jh. v. Chr.: Rieche 1978, 28 Kat. 10; 32 Taf. 11. 30b. 31b. 33b. Vgl. Anm. 10.

²⁸³ Rom, Museo dell'Ara Pacis: Bol 2010, 25–27. 297 Taf. 31 a–f. bes. Taf. 31 c.

Körperproportionierung weiter fortgeschritten und der Frühen Kaiserzeit zuzurechnen. Der Schwan aus Formia dagegen ist in seiner gesamten Formgebung dem Stück in Malibu sehr nahe stehend.

Die oben genannten Gestaltungsmerkmale der Kauernden Aphrodite finden sich gleichfalls bei der aus Antiochia stammenden, späthellenistischen Replik (Kat. M4) wieder. Beide Aphroditestatuen stimmen in Umrissführung, Körperproportionierung und Oberflächenbehandlung überein. Als Vergleichsstücke aus dem 1. Jh. v. Chr. können neben dem unten angeführten Typus Landolina weitere Aphroditestatuen hinzugefügt werden, mit denen die Datierung belegt werden kann. Als Beispiel soll die Aphrodite des Kopisten Menophantos²⁸⁴ dienen. Die Körperproportionierung, die *pubes*-Gestaltung sowie die Bildung der Brüste sind in ihrer Ausführung sehr ähnlich. Ebenso kann die Aphrodite Medici des Kopisten Kleomenes²⁸⁵ in Florenz der Gruppe mit gleicher chronologischer Einordnung hinzugefügt werden. Der Zeitraum der Datierung umfasst dabei die Zeit von ca. 100 bis zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. Dafür würden auch die bei der Restauration entdeckten Reste des *sfumato* sprechen²⁸⁶, die die Kopie in Malibu jedoch eher an den Anfang des Datierungszeitraums stellen würde. Dem entspricht, obgleich seiner Beschädigung, auch das Gesicht der Kauernden Aphrodite. Hierzu passen die wulstartigen Lippen des leicht geöffneten Mundes und die geraden, zum Nasenrücken kantiger werdenden Brauenbögen sowie die flach im Gesicht liegenden Augen, was sich bei der oben genannten Aphrodite Medici in Florenz wieder findet. Auch die Haargestaltung ist mit ihrer undefinierten Lockenbildung ohne Bohrereinsatz grundsätzlich vergleichbar²⁸⁷. Somit ist die Kauernde Aphrodite ein Produkt der beginnenden Kopistentätigkeit im frühen 1. Jh. v. Chr.²⁸⁸.

²⁸⁴ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 75674, 1. Jh. v. Chr.: Havelock 1995, 80 Taf. 22; Flashar 2007, 341–344. 417 Taf. 345.

²⁸⁵ Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 224, um 100 v. Chr.: Bieber 1961, 20 m. Anm. 76 Taf. 30. 31; Brinkerhoff 1971, 13 f. Taf. 5; Havelock 1995, 76–78 Taf. 19; Stemmer 2001, 109 f. Kat. G 3 m. Abb.; Flashar 2007, 340 f. 416 f. Taf. 342 a. b. Leider ist die Statue stark poliert worden.

²⁸⁶ Brinkerhoff 1978/79, 83.

²⁸⁷ Dies widerspricht der Beobachtung Brinkerhoffs, der die Kopie in das 3. Viertel des 2. Jh. n. Chr. datiert: Brinkerhoff 1978/79, 85.

²⁸⁸ Bereits von den hellenistischen Königen wurden zwar einzelne Kopien von wichtigen Statuen in Auftrag gegeben. Jedoch beginnt die römische Praxis der Aufstellung von Marmorkopien bekannter griechischer Statuen aus der Klassik und dem Hochhellenismus, den *opera nobilia*, sehr wahrscheinlich erst um 150 v. Chr.: Lippold 1923, 33 f. 43–46; Vermeule 1977, 5–7; Ridgway 1984; Neudecker 1988, 115 f.; Havelock 1995, 103; Boschung 1989, 8–16; H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Die hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr., in: Bol 2007, 252 f. Vgl. auch den Befund von Fianello Sabino: Ch. Vorster, Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in Römischen Villen, Palilia 5 (Wiesbaden 1998); Kousser 2008, 1–80; Zimmer 2014.

Mögliche Datierung: Anfang des 1. Jh. v. Chr.

Literatur: EA 4942; Clarac 1836/37, Taf. 627, 1411; Bernoulli 1873, 316 Nr. 10; Michaelis 1882, 619. 631 Nr. 40; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 5; Reinach 1908, 338; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134 f.; Laurenzi 1946–1948, 176 m. Anm. 4; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 4; Lullies 1954, 12 Nr. 5 Taf. 6; Künzl 1968, 102 Anm. 11; 104 Anm. 21; Vermeule – Neuerburg 1973, 10 f. Kat. 19 Taf. 19; Fredericksen 1975, 20. 28 m. Abb.; Brinkerhoff 1978, 42 f. Taf. 24; Brinkerhoff 1978/79, 83–90. 94 f. Abb. 1–3; Holo 1978/79, 23 Anm. 3; Giuliani 1979, 146; LIMC II (1984) 105 Nr. 1022 m. Abb. S. 101 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 173. 175 Anm. 9. 29; Ridgway 1990. 232; Kelperi 1993, 34 m. Anm. 194; 39 m. Anm. 216 Taf. 15; Aparicio Sanchez 1994, 185; Fusconi 2001, 211; Francis 2002, 214 f. m. Anm. 11. 14 Taf. 3 a–e; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 5; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 671 Nr. 5; Green – Daehner 2012, 60 f. Abb. 30.

M4. Antakya, Hatay Archäologisches Museum, Inv. 1222²⁸⁹

Taf. 9, 5–7

Lullies/Kunze Nr. 21

Herkunft: Antiochia ad Orontes, Gebäude 25-H²⁹⁰

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 65 cm mit Plinthe (Lullies: 74 cm); Höhe (Plinthe) 4 cm²⁹¹

Antike Attribute und Zusätze: Delfin auf Felsbrocken, als Brunnenauslass gestaltet

Erhaltungszustand: Die unprofilierte Basis ist ungebrochen erhalten. Der Statue fehlen der äußere Zeh des rechten Fußes, beide Arme, wobei das linke aufgestützte Handgelenk auf dem linken Oberschenkel noch erhalten ist, sowie der Kopf. Auf der rechten Brust befindet sich eine tiefe Kerbe. Die gesamte Oberfläche weist zahlreiche kleinere Bestoßungen und dunkle Verunreinigungen auf. Dabei ist die Seite des rechten Oberschenkels am stärksten beschädigt. Auf der Rückseite lassen die Meißelspuren am Felsen und der rechten Fußsohle eine künstlerische Vernachlässigung erkennen.

Dem Delfin fehlt die hintere aufgestellte Körperhälfte, die, nach der geraden Bruchfläche zu schließen, ein gesondert gearbeitetes Marmorstück gewesen sein muss. Der Kopf weist eine antike Umarbeitung zu einem Brunnenauslass auf.

Bei dieser Kopie sind Fundort und -zusammenhang bekannt. Sie stammt aus einem Fundkomplex mit verschiedenen Statuenkopien aus einem Privathaus (25-H) des antiken *Antiochia ad*

²⁸⁹ nach Vermeule 2000, 96; Inv. 1227.

²⁹⁰ Vermeule 2000, 95 f.

²⁹¹ Lullies Angaben sind falsch: Lullies 1954, 16. 18. Korrekte Maße bei J. Meischner: Meischner 2003, 311.

Orontem. Das Gebäude wird auf die Mitte des 5. Jh. n. Chr. datiert. Die Statue war sehr wahrscheinlich Teil einer spätantiken, privaten Skulpturensammlung, woraus sowohl N. Hannestad als auch C. Vermeule schließen, dass es sich bei der Statue ebenfalls um eine Kopie aus der Spätantike handeln muss. Zudem versucht Hannestad diese anhand ihres Stils zu datieren²⁹². Ihre Argumentation kann jedoch nicht unbedingt nachvollzogen werden. Die fehlende künstlerische Ausführung der Rückseite könnte rein praktische Gründe haben, da die Statue beispielsweise für die Aufstellung in einer Nische gedacht war und die Anstückungen der Arme und des Kopfes schon seit spähellenistischer Zeit eine übliche Praxis waren. Die restlichen Punkte von Hannestads Argumentation könnten gleichfalls Resultat einer grundsätzlich mangelhaften künstlerischen Qualität des Stückes sein, die zum Beispiel bei der unregelmäßigen Form des linken Knöchels und der rechten Oberkörperseite erkennbar ist.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, dass die Aphrodite auch in traianischer Zeit geschaffen worden ist. Hinweise darauf lassen sich beim Delfin finden. Die Gestaltung erinnert leicht an einen bei einer Dionysosstatue als Stütze verwendeten Delfin in Dresden²⁹³. Beide besitzen eine ähnliche Pupillenangabe und auch die Wiedergabe der Zähne durch Zick-Zack-Ritzungen, was den Raubtiercharakter des Tieres betonen soll, ist vergleichbar. Dagegen stimmen die Angaben der Brauen und der Seitenflossen des Dresdner Stückes nicht überein, da die Statue aus Antiochia nur eine dezent angedeutete Rückenflosse aufweist. Weitere Zweifel an einer traianischen Datierung werden durch zusätzliche Motive am Kopf des Delfins hervorgerufen, sodass es sich bei den Gemeinsamkeiten beider Delfine um eine Umarbeitung handeln könnte, die wohl im Zuge der Umgestaltung zu einer Brunnenfigur vorgenommen wurde, bei der der Schnabel durchbohrt und so in eine leicht geöffnete Form umgearbeitet werden musste. Denn bei der Betrachtung der innen liegenden Seite ist noch die ursprünglich geschlossene Schnabelform zu erkennen, die insgesamt nur die äußere obere Schnabelpartie des momentanen Befundes umfasst. Die jetzige untere Zahnreihe war vorher Teil des Sockels, auf dem der Delfin ruht. Auch die Eingravierung der Pupillen kann nachträglich geschehen sein. Zu dem stilistischen und damit zeitlichen Abstand passt auch der Vergleich der beiden dazugehörigen Aphroditestatuen. Die Dresdner Aphrodite unterscheidet sich von der Statue hier durch ihre scharfe Trennung zwischen den einzelnen Extremitäten untereinander und dem Körper sowie der strafferen Bauchgestaltung. Ihr fehlen demnach auch die weichen Einziehungen zu den

²⁹² Der Körper ist zu linear und abstrakt gebildet, darunter die groben Bauchfalteneinzüge und der grundsätzliche Mangel an Plastizität. Die kaum ausgeformte rechte Wade und die linke, die vom Oberschenkel nur durch eine Furchte unterschieden ist, scheinen gleich der Rückseite unvollendet zu sein. Die Arme sowie der Kopf seien separat gearbeitet und angestückt worden: N. Hannestad, *Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation – Modernization – Production* (Aarhus 1984) 119 Anm. 193. Vgl. Vermeule 2000, 95 f.

²⁹³ Dresden, Antike Kunstsammlung, Inv. Hm 258: Knoll u. a. 2011, 245–247 Kat. 31 Abb. 31, 1–5.

Brüsten, die durch eine weiche Wulst vom Oberarm gebildet werden, wie sie so häufig bei Aphroditestatuen des Späthellenismus zu finden sind und bei der Statue in Antakya ebenfalls vorhanden ist.

Als Bestätigung für eine frühe Datierung der Kauernden Aphrodite kann noch eine weitere Aphrodite aus Dresden als Vergleichsobjekt herangezogen werden²⁹⁴. Die Statuen stimmen nicht nur in der Gestaltung ihrer Dekolletés, sondern auch in ihrer Körperbildung und der stumpfen Oberflächenbehandlung überein. Ähnliches findet sich dann auch bei der Aphrodite von Kyrene²⁹⁵, die darüber hinaus einen Delfin als Begleiter hat, der dem ehemaligen, oben beschriebenen Gestaltungsschema des Meeressäugers aus Antiochia entspricht, obwohl die Kopie selbst aus frühantoninischer Zeit stammt. Dieses findet sich auch bei dem Delfin der namensgebenden Replik des Typus Venus Landolina wieder²⁹⁶. Der Sockel bei der Replik in Antiochia ist durch unregelmäßige wellenförmige Einkerbungen gestaltet und wird allgemein als Felsen bezeichnet. Der Vergleich mit der Eros-Delfin-Gruppe im Museo Gregoriano Profano²⁹⁷ zeigt dann auch, dass es sich dabei um die Wiedergabe von Wellen handeln könnte. Bei der frühkaiserzeitlichen Gruppe ist die Plinthe aufgrund der Angabe eines Krebses im Vordergrund deutlich als Wasser charakterisiert. Eine Umdeutung des Sockels der Kauernden Aphrodite als Meeresangabe ist daher vorzunehmen, da ihr die gleiche Untergrundstrukturierung wie bei der Statuengruppe aus dem Museo Gregoriano zugrunde liegt. Ein weiterer Aphrodite-Typus mit Delfin, der sogenannte Typus Mazarin mit seiner hervorragenden Kopie in Malibu²⁹⁸, kann anhand seiner sowohl ähnlichen Körperproportion als auch Haar- und Gesichtsbildung als Vergleichsstück angeführt werden, insbesondere wenn von den antoninischen Stilelementen abgesehen wird. Ihr Delfin entspricht ebenfalls in weiten Teilen der Gestaltung des Tieres aus Antiochia, wie sich eine solche gleichfalls bei der Delfinstütze des Augustus Primaporta wiederfindet²⁹⁹.

Die allgemeine Datierung der oben besprochenen Aphroditen wird mit der Mitte des 1. Jh. v. Chr. und die der Dresdner Statue sogar in die Frühe Kaiserzeit angegeben. Somit kann die Replik aus Antiochia chronologisch in die 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr. eingeordnet werden, wie

²⁹⁴ Dresden, Antike Kunstsammlung, Inv. Hm 289; Knoll u. a. 2011, 256 f. Kat. 34 Abb. 34, 1–5.

²⁹⁵ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 72115; Andreae 2001, 211–218 Kat. 204 Abb. 161. 162 Taf. 204.

²⁹⁶ vgl. v. a. der sog. Typus Syrakus/Landolina bzw. *pudica*-Gestus: LIMC II (1984) 80 Nr. 712–716; 83 f. Nr. 743–755 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias). Beste Kopie: Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi: LIMC II (1984) 84 Nr. 74 m. Abb. S. 73 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

²⁹⁷ Rom, Vatikanisches Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranis, Inv. 9575; Vorster 2004, 67–69 Kat. 31 Taf. 44, 1. 2. Zum Typus: Andreae 2001, 211–218 Abb. 161. 162 Taf. 204.

²⁹⁸ Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 54.AA.11; Vermeule – Neuerburg 1973, 17 Kat. 32 Taf. 32.

²⁹⁹ Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo, Inv. 2290, datiert nach P. Schollmeyer spätestens 20 v. Chr.: Schollmeyer 2010, 21 f. 295 Taf. 21 a–f.

dies von Meischner schon vorgeschlagen wurde³⁰⁰. Es handelt sich dennoch nicht um eine augusteische Kopie, da ihre Herkunft aus Antiochia sie in den bis dahin hellenistisch geprägten Kulturkreis der Levante verortet, was sie somit zu einer späthellenistischen Kopie rein griechischer Herkunft macht.

Mögliche Datierung: 2. Hälfte des 1. v. Chr.

Literatur: Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 18; Lullies 1954, 16 Nr. 21; Kapossy 1969, 17; D. M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (New York 1970) 38 m. Anm. 151 Taf. 52; Kent Hill 1981, 93 Taf. 11, 18; Settis 1984, 175 Anm. 29; Bartman 1991, 73 m. Anm. 12; Vermeule 2000, 96 Abb. 7; Francis 2002, 215 Anm. 12; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 21; Meischner 2003, 311–313 Kat. 15 Taf. 18, 1–4; 19, 1; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 673 Nr. 21.

M5. Paris, Musée du Louvre, Inv. 2241

Lullies/Kunze Nr. 02

Herkunft: Tyrus, 1887 erworben

Material: Marmor, grobkörnig

Maße: Höhe 74 cm

Antike Attribute und Zusätze: Eros

Erhaltungszustand: Das Torsofragment umfasst den Unterleib ohne die Beinansätze, den gesamten Oberkörper und die Arme als Schulterstümpfe. Der Hals ist nur noch minimal erhalten. Am Nacken sind kleine, verwaschene Lockenreste zu erkennen. Auf dem Rücken befindet sich die stark verriebene linke Hand eines Eros. An der rechten Bauchseite findet sich eine moderne Anstückung, wo früher die rechte Hand des Eros saß oder durch eine Stütze mit dem Körper der Aphrodite verbunden war. Neben den großen Bruchkanten der Arme und Beine weist die Oberfläche zahlreiche kleinere Beschädigungen auf, zudem lassen sich dunkle Verfärbungen erkennen. Insgesamt ist die Oberfläche zwar geglättet, weist aber keinerlei Glanz auf.

Das Fragment wird bisher in das 2. Jh. n. Chr. datiert. Doch bei dem Vergleich mit Statuen antoninischer Zeit, der sich aufgrund des Eros anbietet, sind deutliche Unterschiede in der stilistischen Gestaltung erkennbar. Die Pariser Kopie weist weder die glatte glänzende Polierung antoninischer Zeit auf; noch sind durch eine betonte Faltengebung die tiefen Einschnitte in

³⁰⁰ Meischner 2003, 313.

das Inkarnat an Bauch und den Extremitäten gegeben. Der fehlende Hell-Dunkel-Kontrast der Bauchfalten hat somit seinen Ursprung im Stil einer anderen Entstehungszeit. Die Oberfläche ist matt und durch die Materialwahl bedingt. Zur Datierung können noch weitere Auffälligkeiten wie die starke Quetschung der rechten Dekolletéhälfte und die runden, abgeflachten Brüste angeführt werden. Beides findet sich nicht bei den Statuen der antoninischen Stilphase³⁰¹. Die Existenz des Eros am Rücken dagegen widerspricht einer Fertigung im 1. Jh. n. Chr. oder der ersten Hälfte des 2. Jh. n. Chr., da zu dieser Zeit keine figuralen Attribute wie Eros oder Tiere verwendet wurden³⁰². Eine Datierung in die Römische Kaiserzeit ist somit auszuschließen.

Die matte Oberfläche mit der groben Materialqualität, die flachen Falteneinschnitte an Bauch und Armen sowie die runden massiven Brüste entsprechen eher dem Stil des 1. Jh. v. Chr. und finden sich auch bei den bisher besprochenen Repliken jener Zeit³⁰³. Der Einfluss des ausgehenden hellenistischen Kunstschaffens ist bei all diesen Bildwerken deutlich sichtbar. Dazu würde auch die östliche Herkunft der Kopien, hier aus Tyrus, passen. Die Befunde bei der Pariser Statue korrespondieren mit jenen der in Antiochia gefunden Kopie (Kat. M4) und können eine Datierung in das 1. Jh. v. Chr. belegen.

Mögliche Datierung: 1. Jh. v. Chr.

Literatur: Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 2; Lippold 1923, 47 Anm. 79; Reinach 1924a, 126. 128; Battaglia 1931, 407; Kaschnitz-Weinberg 1937, 135; Adriani 1944, 46 Anm. 1; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 24; Lullies 1954, 11 Nr. 2; Künzl 1968, 104 Anm. 21; Brinkerhoff 1978, 36 f. m. Anm. 3; Brinkerhoff 1978/79, 89 f. m. Anm. 30. 31; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 2; Ghisellini 2009, 671 Nr. 2.

3.1.2 Augusteische Repliken (Kat. M6–M7)

M6. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 380998

Taf. 10, 1

Lullies/Kunze Nr. 27

Herkunft: ehemals München, Privatbesitz

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 75 bzw. 77 cm³⁰⁴

³⁰¹ vgl. Kat. M25–M33.

³⁰² vgl. Kat. M6–M23.

³⁰³ vgl. Kat. M3. M4.

³⁰⁴ Letztere Angabe ist wohl die korrekte: De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, 347.

Antike Attribute und Zusätze: Armreif; kleine Stütze unter dem linken Gluteus³⁰⁵

Erhaltungszustand: Bei der Statue sind die Füße mitsamt der Plinthe abgebrochen, sodass sie jetzt auf einer Betonplinthe mit zwei Stützen befestigt ist, die zum einen das linke Bein und zum anderen die Gluteen unterstützen. Dabei wurde die Neigung des Körpers vernachlässigt, sodass sie heute stärker aufgerichtet ist, als es früher der Fall gewesen sein dürfte³⁰⁶. Der linke Unterarm mit der Hand fehlt zur Hälfte und der rechte Arm ist, bis auf die Schulter, nicht mehr erhalten. Obwohl der Kopf gebrochen war, muss er zugehörig sein, da die unregelmäßigen Bruchkanten am Hals daraufhinweisen. Sowohl an den Brüsten als auch bei der Gesichtsfläche und dem Haar sind Bestoßungen und Abreibungen zu finden.

Bei dieser Kopie der Kauernden Aphrodite fallen sofort die schlanken Körperproportionen auf. Der Bauch ist nur durch wenige, flache Quetschfalten gegliedert und der Oberkörper wirkt ab der Taille im Verhältnis zu Unterkörper und Kopf zu klein, was vielleicht durch die fehlenden Arme kaschiert und ausgeglichen worden wäre. Sie hat deutliche Anleihen bei der in Antiochia gefunden, späthellenistischen Replik (Kat. M4). Auch hier handelt es sich bei der Gestaltung der linken Achsel nicht um eine einfache Einkerbung zwischen Dekolleté und Oberarm, sondern um eine komplette Loslösung des Oberarms vom Körper, sodass zwischen Brust und Arm eine Wulst entsteht, wie sie bei anderen Aphroditen des Späthellenismus und der Frühen Kaiserzeit zu finden ist³⁰⁷. Mit der kleinasiatischen Replik hat sie auch die eher stumpf wirkende Oberflächenbehandlung und die Gestaltung des Bauches mit flachem und breitem Nabel sowie den starken Einzug an der Taille gemein. Insgesamt ist die Linienführung klar geordnet und sauber gestaltet. Es wurde auf eine plastische, klare Formsprache mit klassizistischen Anklängen Wertgelegt, was eine Datierung in augusteische Zeit wahrscheinlich macht³⁰⁸. Als Vergleich hierzu können zum Beispiel das Tellusrelief der *ara pacis* in Rom³⁰⁹ und die Sitzende auf dem Telephosrelief aus Herculaneum³¹⁰ angeführt werden. Besonders die Sitzende weist eine ähnliche Trennung von Oberkörper und Unterkörper aufgrund eines starken Tailleneinzugs auf, die trotz der Kleidung gut sichtbar ist.

³⁰⁵ Es wird eine Vase vermutet, wie bei der Replik aus dem Gabinetto delle Maschere (Kat. M7): De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, 347.

³⁰⁶ vgl. die korrekte Körperhaltung ebenfalls bei dem Stück aus den Vatikanischen Museen (Kat. M7).

³⁰⁷ vgl. beispielsweise die Aphrodite aus Dresden, Antike Kunstsammlung, Inv. Hm 289: s. Anm. 295.

³⁰⁸ Lauter 1966, 14; Zanker 1974, 42; Kousser 2008, 76–80.

³⁰⁹ s. Anm. 283.

³¹⁰ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 76/128, aus Herculaneum, Casa di Telefo: Bol 2010, 32 f. 299 Taf. 41 a–c.

Auch der Kopf der Kauernden besitzt augusteische Gestaltungsmerkmale. Der Gesichtsumriss ist länglich oval, der Mund klein und die mandelförmigen Augen sind mit schweren Lidern umrandet. Leider ist das Gesicht zu stark beschädigt, um weitere Details zu erkennen. Das Haar ist vom Gesichtsfeld deutlich abgesetzt, während sich die Haargestaltung komplett von der Inkarnatsgestaltung des Körpers abhebt³¹¹. Einzig die kleinen Strähnen, die an der Stirn und am Nacken herausgefallen sind, unterscheiden sich anhand ihrer flachen Reliefbildung kaum von der Haut. Die Frisur ist weniger plastisch aufgetürmt wie bei dem etwas später zu datierenden Kopf der Neapler Replik (Kat. M15). Mit der Gesichts- und Strähnengestaltung erinnert die Aphrodite gleichfalls an augusteische Porträts³¹². Vor allem die seitlichen, regelmäßig gegliederten Strähnen finden sich bei den Köpfen der Frauen des Kaiserhauses auf dem Fries der *ara pacis* und den bereits oben genannten Tellusreliefs. Diese Replik der Kauernden Aphrodite kann demnach in augusteische Zeit datiert werden. Sie steht außerdem nicht wie die Kopie aus Antiochia in hellenistischer Kunsttradition, sondern kann aufgrund ihrer stilistischen Übereinstimmungen in die römische Kunst augusteischer Zeit eingeordnet werden.

Mögliche Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr./Anfang des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Lullies 1954, 17 Nr. 27; B. Paolozzi Strozzi (Hrsg.), *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, Ausstellungskatalog Florenz (Florenz 1984) 22. 65 f. Kat. 9 m. Abb.³¹³; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 27; Bardiès-Fronty u. a. 2009, 88 f. Kat. Cl 8 Abb. 8; Ghisellini 2009, 674 Nr. 27; De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, 347 m. Abb.

**M7. Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino,
Gabinetto delle Maschere, Inv. 815³¹⁴**

Taf. 10, 2

Lullies/Kunze Nr. 09

Herkunft: Prato Bagnato in der Nähe Roms, 1760 beim Bauernhof Salone an der Via Palestrina, Richtung Praeneste gefunden

Material: Marmor

Maße: Höhe 82 cm

³¹¹ Alle diese Beobachtungen lassen sich bei der Plastik augusteischer Zeit finden: Lauter 1966, 70. 128; Schollmeyer 2010, 33.

³¹² z. B. ein Bildnis der Livia: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1444: Alexandridis 2004, 122 Nr. 17 Taf. 3, 1; Schollmeyer 2010, 24. 296 Taf. 29 e–h.

³¹³ Katalogeintrag wurde der Replik M7 zugewiesen, obwohl es sich – auch nach der Abbildung zu schließen – eindeutig um die Replik im Museo Nazionale handelt.

³¹⁴ Inv. 812 oder 427: Lullies 1954, 13; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 9.

Antike Attribute und Zusätze: Vase³¹⁵ und Armreif

Erhaltungszustand: An der Statue wurde die Plinthe mit Wellenrelief inklusive des unteren Teils des rechten Fußes und des linken großen Zehs ergänzt. Auffallend sind die beiden sich entsprechenden, unregelmäßigen Bruchkanten am rechten Knie und dem linken Knöchel. Es handelt sich hier folglich um keine Ergänzung, sondern um eine Anfügung von Bruchstücken. Demnach ist der obere Teil des Puntellos am rechten Knie antik und weist auf eine Stütze an dieser Stelle hin. Dies gilt auch für den rechten Arm bis hin zum Handgelenk. Die Hand hingegen ist eine moderne Ergänzung. Die Finger der antiken linken Hand sind teilweise abgebrochen. Die gesamte Kalotte wurde einschließlich der linken Schläfe und dem dazugehörigen Ohr ergänzt. Lediglich das rechte Ohr und der Haarknoten im Nacken sind noch antiker Bestand. Zusätzlich wurde die Statue im 18. Jh. mit Säure behandelt und die Oberfläche geglättet, sodass diese weicher wirkt. Besonders im Gesicht fällt jene Bearbeitung aufgrund der daraus resultierenden erstarrten Gesichtsbildung deutlich auf. Trotzdem sind weiterhin zahlreiche Bestoßungen nachvollziehbar.

Die von G. Spinola vorgeschlagene Datierung der Aphrodite in die Mitte des 2. Jh. n. Chr., bei der er die Kopie der Kauernden Aphrodite aus Tivoli (Kat. M21) als Vergleichsstück anführt, wird durch die chronologische Einordnung des Fundortes ins 2. Jh. n. Chr. von Neudecker unterstützt³¹⁶. Doch fällt bei dem Vergleich beider Repliken sofort der große Unterschied in den Körpermaßen auf. Die Statue aus der vatikanischen Sammlung ist deutlich schlanker und besitzt eine breitere untere und eine verjüngte obere Körperhälfte. Dadurch ist der Bauch weniger gestaucht und die Falten schneiden flacher in das Inkarnat ein, obwohl beide Kopien einen tiefen Bauchnabel besitzen. Zudem weist der Oberkörper der vatikanischen Statue eine stärkere Torsion auf, was zu einer tieferen Kopfneigung führt. Die Haare sind ebenfalls anders gestaltet: Während die hadrianische Replik stark begrenzte Lockensträhnen mit differenzierter Binnengliederung aufweist, besitzt die hier besprochene Kopie eher ineinander übergehende Locken. Besonders die drei antiken Strähnen am Nacken sind nicht grafisch gearbeitet, sondern durch zarte Meißelarbeit nur leicht voneinander getrennt und damit voluminöser. Eine solche Gestaltung findet sich nicht bei Kopien des 2. Jh. n. Chr. Somit kann sie auch nicht zeitgleich mit den Ruinen, in denen sie gefunden wurde, entstanden sein, was eine museale Aufstellung vermuten lässt.

Für eine frühe Entstehungszeit finden sich Parallelen am Ende der augusteischen Stilphase. Ein gutes Vergleichsobjekt ist die zuvor vorgestellte Kopie der Kauernden aus dem Palazzo Altemps (Kat. M6). Sowohl die Körperproportionierung als auch die Bauchfalten entsprechen

³¹⁵ Lullies hält die Vase für nicht antik: Lullies 1954, 13.

³¹⁶ Neudecker 1988, 214 f. Nr. 55; Spinola 1999, 170.

einander. Des Weiteren stimmen auch die gesamte, geschlossene Kontur der Statuen, die Kopfeigung und die flache Gesichtsgestaltung mit dem kleinen, vollen Mund, den geraden Nasolabialfalten und den durch schwere Lider betonten Augen überein; den Kopien fehlt das »Sentiment« im Ausdruck³¹⁷. Bei beiden lassen sich leichte Bearbeitungsspuren mit dem Meißel in den Haaren finden, vielleicht auch schon frühe Bohrkanäle. Insgesamt ist die Kopie hier aber etwas weiter im Stil fortgeschritten und kann daher vielleicht in spätaugusteische bis frühtribersche Zeit datiert werden.

Mögliche Datierung: Anfang des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Visconti 1818, 106–111 Taf. 10; Clarac 1836/37, Taf. 629, 1414; Bernoulli 1873, 314 f. Nr. 1; Reinach 1897, 314 f. Anm. 4; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe b) Nr. 1; Reinach 1920a, 339 Nr. 629, 1414; Spano 1928, 76 f.; Vatikan, *Musées et galeries pontificaux I. Guide du Musée de sculpture du Vatican* (Vatikan 1933) 90 f. Kat. 427 Abb. N.427; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134 f.; Adriani 1944, 46 m. Anm. 1; 51–53 Anm. 3; Laurenzi 1946–1948, 174 f. Anm. 3; Adriani 1951, 152 Abb. 5; 157 Abb. 10; 159 Abb. 11; 161 Abb. 12; 173 f. Anm. 1 Nr. 17 Taf. 1, 2; Lullies 1954, 13 Nr. 9 Taf. 10; Bieber 1961, 83 Anm. 40; Helbig ⁴I 148 Nr. 205 (248); Brinkerhoff 1978, 36 f. m. Anm. 4; Haskell – Penny 1981, 321 m. Anm. 9; Settis 1984, 172 f. m. Anm. 6, 9; Neudecker 1988, 214 Nr. 55.1; Corso 1990, 139 f. Anm. 17; Giuliano 1992, 141; Aparicio Sanchez 1994, 185; Spinola 1999, 170 f. Kat. 41; Fusconi 2001, 211; Francis 2002, 215 Anm. 12; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 9; Martinez 2004, 179 f. Nr. 0311; Carella 2008, 76 Anm. 90; Gasparri 2009, 70 Anm. 33; Ghisellini 2009, 672 Nr. 9; G. Spinola, *Criteri e modalità degli interventi della seconda metà del '700 sulla scultura antica negli allestimenti dei Musei Vaticani*, in: S. Kansteiner (Hrsg.), *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung, Transformationen der Antike* 26 (Berlin 2013) 99 Anm. 23; Settis u. a. 2015, 212 Kat. SC 16 Taf. SC 16.

3.1.3 Iulisch-claudische Repliken (Kat. M8)

M8. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.60.37

Taf. 10, 3–5

Herkunft: gekauft in Rom

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 26,9 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

³¹⁷ Lauter 1966, 123 f.

Erhaltungszustand: Der Kopf ist von einer Statue oder Büste abgebrochen. An der Bruchkante am Hals lassen sich rundherum Beschädigungen erkennen. Das Gesicht ist stark bestoßen. Es fehlen das Kinn, Teile der Lippen, die Nase bis zur Stirn und am Ansatz der linken Braue befindet sich eine keilförmige Kerbe. Zudem ist die Oberfläche mit bräunlichen Verkrustungen überzogen. Das Haar scheint leicht verrieben zu sein. Auf der rechten Seite sind die Frisur und das Ohr beschädigt. Auch die Rückseite weist Beschädigungen auf.

Bisher wurde der Kopf nicht zu den Repliken des Typus Kauernde Aphrodite gezählt, obwohl die Ähnlichkeit der Frisur zum Typus nicht zu übersehen ist³¹⁸. Der erhaltene Hals ist an der linken Seite gestreckt und an der rechten verkürzt; daher ist anzunehmen, dass der Kopf nach rechts geneigt war. Die etwas breitere linke Gesichtsseite unterstützt die Neigung zusätzlich. Auch die Augen folgen der Richtung nach rechts unten. Die Lider besitzen eine zur Mitte und nach rechts versetzte Schwellung, verursacht durch den nach rechts bewegten Augapfel, was besonders gut am rechten Auge zu beobachten ist. Die Bewegung nach rechts unten ist des Weiteren ein Ergebnis der in unterschiedlicher Höhe angebrachten Augen, wobei das rechte tiefer liegt und damit die Neigung zu dieser Seite hin verstärkt. Die künstlerische Gestaltung des Hinabblickens ist aus diesem Grund noch stärker ausgeprägt als bei den restlichen Köpfen dieses Typus.

Die Motivik der Frisur spricht für eine sichere Typenzuweisung³¹⁹. Die gescheitelten Haare teilen sich einerseits einen am Hinterkopf gefassten Nackenknoten und andererseits einen sogenannten Aphroditeknoten auf dem höchsten Punkt der Kalotte. Doch im Gegensatz zum Knoten der Kapitolinischen Aphrodite (Taf. 1, 2)³²⁰ werden die Stirnsträhnen nicht direkt nach oben geführt. Vielmehr sind die gedrittelten und leicht eingedrehten Strähnen erst zur Seite geführt, um dann seitlich, auf Höhe der Schläfen, nach oben zu laufen, wo sie in dem doppelt gewundenen Knoten enden. Die Führung zur Seite wird durch ein Haarband, das quer zum Scheitel verläuft, ermöglicht. Hierzu passen auch die gelösten, kleinen Locken an der Stirn, im Nacken und vor den Ohren, die beispielsweise auch bei dem Kopf der Replik aus Tivoli (Kat. M21) zu beobachten sind.

³¹⁸ Richter 1954, 88; LIMC II (1984) 107 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

³¹⁹ s. Kap. 3.3.2.3.

³²⁰ zum Typus: Bieber 1961, 20 f. Taf. 34, 35; Brinkerhoff 1971, 10 f. Taf. 4; Havelock 1971, 106, 115 Kat. 90 Taf. 90; LIMC II (1984) 52 f. Nr. 409–418 (A. Delivorrias); Ridgway 1990, 355 f. Taf. 181; Havelock 1995, 74–76 Taf. 18; Andrae 2001, 70–72, 81 Taf. 17, 30 Stemmer 2001, 106–108 Kat. G 1 m. Abb. Vergleichsstücke: Rom, Musei Capitolini, Inv. 409, namensgebende Replik, Lit. s. oben; Dresden, Antikensammlung, Inv. Hm 239; Knoll u. a. 2011, 430–432 Kat. 85 Abb. 85, 1–4; Madrid, Museo del Prado, Inv. 31-E; Schröder 2004, 148–155 Kat. 123 A. B; Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6283; Gasparri 2009, 78 f. Kat. 33 Taf. 31, 1–5.

Bemerkenswert ist die feine künstlerische Ausführung der Kopie, die ihre Qualität der ausgezeichneten Gestaltung des Gesichts und der Haarstruktur verdankt. Der Kopf besitzt ein flaches, ovales Gesichtsfeld mit einem kleinen Mund. Die Lippen sind geschwungen und durch die nach oben gebogenen Mundwinkel wird ein leichtes Lächeln erzeugt. Der Übergang zu den Wangen ist weich gezeichnet und erfolgt ohne tiefere Angaben von Nasolabialfalten. Unter dem Inkarnat fehlt die Angabe der Jochbeine vollkommen. Im Gegensatz dazu stehen die mit stark abgesetzten Augenlidern gekennzeichneten Augen. Besonders die Oberlider wirken wegen der harten Kanten geschwollen, was durch die darüber befindliche Wulst zwischen Lid und Brauenbogen verstärkt wird. Letzter ist nur mit einer feinen Kante von der Stirn abgesetzt und läuft von der Nasenwurzel zu den Schläfen langsam aus. Die Stirn darüber ist flach und glatt gestaltet sowie von geringer Höhe.

Diese Gestaltungsmerkmale verbinden den Kopf mit Bildnissen spätaugusteischer beziehungsweise tiberischer Zeit. Zum Vergleich kann hier ein augusteisches Kopffragment der Livia aus den Kapitولينischen Museen angeführt werden³²¹. Ein weiteres Liviabildnis – ebenfalls aus den Kapitولينischen Museen – aus tiberischer Zeit³²² stimmt in der Umrissgestaltung, dem kleinen Mund und den markanten Lidern überein. Allgemein können Liviabildnisse aus der Zeit des Tiberius als Vergleichsobjekte für eine Datierung angeführt werden³²³. Aber nicht nur die Gesichtsbildung stimmt mit diesen überein, sondern auch die Haargestaltung, bei der die Locken als weiche Wellen gearbeitet sind, die nur eine geringe Binnengliederung und eine grobe Differenzierung aufweisen.

Einzig ein bestimmtes Merkmal unterscheidet die Kopfreplik von den tiberischen Kopien, nämlich das Sentiment in den Augen, welches durch die leichte Schließung der Lider und Schwellung der Augenpartie erzeugt wird. Dieses ist in tiberischer Zeit verschwunden, wie H. Lauter beobachtet hat³²⁴. Es werden zwar die allgemeinen Gestaltungsformen augusteischer Zeit weitergeführt, doch »die feine Ausführung jeder Detailform, das geschmeidige Modelle verkümmert«³²⁵, wie es auch bei dem anderen Kopf iulisch-claudischer Zeit (Kat. M15) geschieht. Das Sentiment ist eindeutig ein Stilmerkmal tiberischer Zeit³²⁶ und findet sich auch bei einem Kopf der Aphrodite Capitolina in Dresden mit wahrscheinlich gleicher Datierung³²⁷,

³²¹ Rom, Musei Capitolini, Magazin, Inv. 2471: Fittschen – Zanker 1983, 3 Kat. 2 Taf. 2.

³²² Rom, Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori 9, Inv. 144: Fittschen – Zanker 1983, 3–5 Kat. 3 Taf. 2. 3; Alexandridis 2004, 129 Kat. 32 Taf. 8, 3.

³²³ vgl. weitere Beispiele: Alexandridis 2004, 119 Kat. 10; 123 f. Kat. 19. 21; 130 Kat. 35 Taf. 6, 1. 3. 4.; 7, 1; 8.

³²⁴ Lauter 1966, 123 f.

³²⁵ Lauter 1966, 75 f.

³²⁶ Lauter 1966, 122.

³²⁷ Dresden, Antike Kunstsammlung, Inv. Hm 239: Knoll u. a. 2011, 430–432 Kat. 85 Abb. 85, 1–4. Zum Typus, s. Anm. 320.

die hier als weiteres Vergleichsobjekt genannt werden soll. Mit diesem teilt sich der Kopf in New York auch Übereinstimmungen bezüglich der Haargestaltung. Eine Datierung beider in tiberische Zeit muss als sicher angenommen werden.

Mögliche Datierung: 1./2. Viertel des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Richter 1954, 88 Kat. 160 Taf. 115; Brilliant 1973, 363; LIMC II (1984) 107 Nr. 1065 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

3.1.4 Flavische Repliken (Kat. M9)

M9. London, British Museum, Inv. 1963,1019.1

Taf. 10, 6. 7

Kunze Nr. 28

Herkunft: ehemals Windsor-Castle, Leihgabe der Royal Collection (Inv. RCIN 69746)

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 1,25 m; Breite 53 cm; Tiefe 65 cm³²⁸

Antike Attribute und Zusätze: Vase und Armreif

Erhaltungszustand: Die Statue ist aus mehreren Teilen zusammengesetzt. Die Teile umfassen neben dem Torso auch die Füße mit der Plinthe und beide Knie. Auch der obere Kopfteil wurde wieder an die Kalotte angefügt. Bei der Statue sind die linke Hand mit der Hälfte des Unterarms und mehrere Finger der rechten ergänzt worden. Kunze zweifelt jedoch die Echtheit des rechten Arms an, da für ihn die Entsprechung für den Puntello an der linken Schulter fehlt³²⁹. Doch im Gegensatz zum linken Arm sind die Ansatzränder am Oberarm nicht gerade geschnitten. Sie scheinen unregelmäßig und mit zwei Flickungen ergänzt worden zu sein. Der Hand wurden der Mittel- sowie der Ringfinger angefügt. Es ist anzumerken, dass sich die Gestaltung der neuen Finger von jener der erhaltenen Finger deutlich unterscheidet. Weitere Anstückungen finden sich dann auch an der rechten Ferse und der Nase. Insgesamt weist die Statue eine gleichmäßig glänzende Polierung auf, die sich sowohl auf den ergänzten als auch

³²⁸ s. dazu der Onlinekatalog der Royal Collection: DOI: <<https://www.rct.uk/collection/69746/aphrodite-or-crouching-venus>> (14.08.2019).

³²⁹ Kunze 2002, 110 Anm. 590.

auf den sicher antiken Teilen finden lässt und damit eine moderne Bearbeitungsspur darstellt. Daneben ist die rechte untere Körperhälfte durch zahlreiche Bestoßungen angegriffen, die sich vor allem im Bereich des rechten Gluteus bis hin zum Oberschenkelansatz häufen.

Bei dieser, auch als Lely-Venus bekannten Replik ist die antike Plinthe mitsamt dem dazugehörigen Profil erhalten. Dieses besteht aus einer flachen Hohlkehle, die oben und unten von einer Leiste begrenzt wird. Diese Form lässt sich auch unter den Basentypen bei Muthmann finden, wo sie als dritte Untergruppe beschrieben und in die Mitte des 2. Jh. n. Chr. datiert wird³³⁰. Diese Zeitangabe scheint jedoch nicht mit der Gestaltung des Körpers und des Kopfes übereinzustimmen. Beim Vergleich mit einer antoninischen Replik, hier der Neapler Statue (Kat. M25), sind deutliche Unterschiede zu erkennen. Die Körperform des Londoner Bildwerks ist schlanker und die Umrissführung länglicher. Dazu passen auch die weniger stark in das Inkarnat greifenden Bauchfalten, deren Täler flache Kuhlen bilden. Die Übergänge zu den Extremitäten sind fließender und auch an der rechten Achsel schneidet der Oberarm nicht allzu tief in das Fleisch ein. Die Kopie steht damit zeitlich sogar noch vor dem Körper der zweiten Neapler Replik (Kat. M15) aus traianischer Zeit. Die Gesichtsfläche ist dagegen im Vergleich zum tiberischen Kopf der Statue in Neapel breiter und flächiger. Die Augen liegen weniger tief im Gesichtsfeld. Bemerkenswert sind dabei die leicht hervorquellenden Augäpfel und die markante Brauenlinie. Die Haargestaltung wirkt weniger unruhig und der Bohrer findet nur leicht an den Seiten seinen Einsatz. Auch fehlt die gestufte Gestaltung der Stirnhaare. Insgesamt wirkt das Haar stumpfer und »tonig«. Dennoch setzt sich die Haargestaltung wegen ihres Volumens von jener des Kopfes ab. Somit ist die Londoner Replik zeitlich zwischen diesem Kopf und dem Körper der Neapler Kopie und folglich in flavische Zeit einzuordnen³³¹. Dem entspricht auch die Plinthengestaltung, die im Vergleich mit der traianischen Arbeit in ihrer Ausführung noch reduzierter und eine Stilstufe älter erscheint. Auch die als Amphore gestaltete Stütze unter dem linken Gluteus ist kein Widerspruch für eine frühe Datierung. Das Gefäß ist hier nicht als Attribut oder eigenständiges Beiwerk anzusehen, wie dies häufig in antoninischer Zeit ausgeführt wird, sondern dient als Verschönerung der eigentlichen Stütze, die keine weitere, attributive Aufgabe zu erfüllen hat.

³³⁰ Muthmann 1951, 126 f.

³³¹ vgl. Lauter 1966, 84. 90. 123; Zanker 1974, 43 f.; Raeder 2010, 135–148. Die von E. Kelperi vorgeschlagene Datierung in hadrianisch-antoninische Zeit ist aufgrund der oben genannten und noch folgenden Gründe abzulehnen, da sie die Aphrodite mit einer der Erechtheionkoren aus der Villa Hadriana vergleicht, deren Gesichts- und Haargestaltung deutlich von der der Aphrodite abweichen: Kelperi 1993, 26 m. Anm. 151.

Bestätigt wird dies durch einen Vergleich mit der sicher flavisch datierten Kopie des Doryphoros in Damaskus³³². Die flächige Gesichtsform und die runde Umrissführung stimmen ebenso überein wie die Gestaltung des Mundes mit den vollen Lippen und der weiten Öffnung, wie auch die flach liegenden Augen mit den hervorquellenden Augäpfeln, den scharfkantigen Lidern und der abgesetzten Brauenlinie. Diese Merkmale finden sich auch bei Porträtköpfen jener Zeit, zu denen auch einer der *Iulia Titi* im Museo Nazionale Romano in Rom zu zählen ist³³³. Mit diesem hat die Kopie der Kauernden die Umrissform des Gesichts und die Augenpartie mit den kantigen Brauenbögen gemein. Des Weiteren fällt bei der Haargestaltung auf, dass die Aphrodite ebenso wie die *Augusta* am Hinterkopf lediglich eine flache, reliefartige Angabe des Haares aufweist, bei dem das Haarmuster in die Oberfläche eingraviert ist.

Die Gestaltung des Vorderkopfes mit den aufstürmenden, gewellten Strähnen, die zum Teil ein fast rundplastisches Eigenleben entwickeln, findet sich im Folgenden bei zwei Köpfen, die vermutlich ebenfalls *Iulia Titi* zugewiesen werden können und dem Bildnistypus Braccio Nuovo 78 (jetzt 71) angehören³³⁴. Bei dem dritten Kopf, dem namensgebenden Porträtkopf, ist sogar die Knotengestaltung ähnlich. Allein die Stirnhaare stimmen nicht überein, was aber daran liegen könnte, dass die Aphrodite noch ein Band im Haar trägt, um das sich die Strähnen legen, während bei den Porträts der Kaiserin die Haare direkt zum Knoten geführt werden. Diese Stilmerkmale finden sich weiter bei dem Bildnis einer älteren Frau namens Marcia Furnilla, deren Porträt auf dem Körper einer Replik des Typus Aphrodite Capitolina sitzt³³⁵. Das Gesicht ist zwar aufgrund tieferer Nasolabialfalten und den etwas eingefallenen Wangen als ältere Frau gekennzeichnet, ansonsten weist es aber die gleichen Merkmale flavischen Stils auf. Insbesondere die Brauen- und Augenpartie sind mit denen der *Iulia Titi* und der Kopie der Kauernden Aphrodite vergleichbar. Durch die Verbindung eines idealplastischen Körpers mit einem flavischen Porträt ist die Datierung des Körpers gesichert. Der Vergleich der weichen Inkarnatsbildung und den flachen sanften Übergängen an den Extremitäten und Brüsten sowie der trotz der Politur stumpf wirkenden Oberflächengestaltung bestätigt für beide Aphroditen eine stilistische Verwandtschaft, die sich auch bei beiden Plinthen finden lässt. Somit ist eine Datierung der Lely-Venus ins 2. Jh. n. Chr. abzulehnen und eine flavische anzunehmen.

Mögliche Datierung: letztes Viertel des 1. Jh. n. Chr.

³³² Damaskus, Nationalmuseum, Inv. 25663: Raeder 2010, 146 f. 326 Taf. 232 a. b.

³³³ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 8638: Raeder 2010, 139. 322 Taf. 215 a–c.

³³⁴ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 793: Alexandridis 2004, 173 Kat. 147 Taf. 31, 3; Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo Inv. 78 (jetzt 71): Alexandridis 2004, 173 Kat. 148 Taf. 31, 4.

³³⁵ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 711: J. Flemming, Roman Portraits II. Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1995) 50–53 Kat. 14 m. Abb.; Stemmer 2001, 207–209 Kat. O 6 m. Abb. Zum Typus der Capitolina, s. Anm. 320.

Literatur: Michaelis 1882, 31. 48; Reinach 1908, 370 Nr. 1; Vermeule 1955, 149 f. Taf. 46, 29. 30; Künzl 1968, 102 Anm. 11; Linfert 1969, 161 Anm. 15; Brinkerhoff 1978/79, 83 Anm. 4; 90 Anm. 32; Holo 1978/79, 23–28 Anm. 2. 7–10 Abb. 3–5; 32; Haskell – Penny 1981, 321 m. Anm. 8; Neumer-Pfau 1982, 118 m. Anm. 100; Settis 1984, 176 Anm. 9; Pfrommer 1990, 140 m. Anm. 932 Abb. 21,4; Giuliano 1992, 141; Kilinski 1992, 1–3 Abb. 1. 2; Kelperi 1993, 23–27 m. Anm. 139 Taf. 13, 2; Francis 2002, 214 f. m. Anm. 11 Taf. 2 a–d; Kunze 2002, 108–110 Anm. 581 Nr. 28; Anm. 590 Taf. 17, 54. 55; Meischner 2003, 311 f. Taf. 19, 2; Schröder 2004, 156. 158; Ghisellini 2009, 674 Nr. 28; Gkikaki 2014, 136 Anm. 814; I. Jenkins (Hrsg.), *Defining Beauty. The Body in Ancient Greek*, Ausstellungskatalog London (London 2015) 68–70 m. Abb.; de Lachenal 2020, 81 m. Anm. 34.

3.1.5 Traianische Repliken (Kat. M10–M19)

M10. Bologna, Museo Civico, Universitätssammlung, Inv. Rom 1924

Lullies/Kunze Nr. 15

Herkunft: ehemals Sammlung Marsili

Material: weißer Marmor, feinkristallin

Maße: Höhe 54 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Der Statue fehlen die Plinthe und der rechte Fuß. Auf der linken Seite ist der Fuß mit dem Unterschenkel bis knapp unterhalb des Knies abgebrochen. Beide Arme sind unterhalb der Schultergelenke verloren und waren vormals als moderne Rekonstruktionen ergänzt, wie auch der Kopf mitsamt dem Hals neu angestückt gewesen war. Beide Ergänzungen sind heute wieder entfernt. Auf der rechten Hüfte und dem linken Oberschenkel befinden sich zwei Puntelli für die linke Hand. Die Oberfläche weist zahlreiche Bestoßungen auf. Vor allem am rechten Knie, an der Oberseite des Oberschenkels und an den Brüsten sowie am linken Rippenbogen bilden die Beschädigungen tiefere Kerben, die teilweise mit Stuck abgedeckt wurden.

Diese Replik der Kauernden Aphrodite aus Bologna ist ein gutes Beispiel für die stilistische Formsprache während der Regierungszeiten Nervas und Traians. Die einzelnen Körperpartien sind als glatte Flächen gestaltet und die Formen nur knapp und kühl wiedergegeben, sodass

die gesamte Statue plastisch reduziert erscheint³³⁶. Dies zeigt sich vor allem in dem kompletten Fehlen der Falten am Unterleib und auch deren reduzierte Wiedergabe zwischen Bauchnabel und Rippenbogen. Gleichfalls sind die Übergänge vom Torso zu den Gliedmaßen knapp gehalten. Besonders hervorzuheben ist die Gestaltung des Brustkorbs, der deutlich unter dem Inkarnat zu erkennen ist. Insgesamt ist der Oberkörper in einer klassischen Formsprache verhaftet, was durchaus an die klassizistischen Kopien augusteischer Zeit erinnert³³⁷. Die Umrissführung der Kopie in Bologna unterscheidet sich jedoch von jener der älteren Repliken, da die Statue breiter und insgesamt auch fleischiger gebildet sowie die Unterscheidung zwischen Ober- und Unterkörper in der räumlichen Ausdehnung nicht mehr gegeben ist. Damit entspricht sie eher den Repliken am Ende des 1. Jh. n. Chr. (Kat. M11–M14). Dieser Gestaltungsweise schließen sich die stärkere Quetschung der Brüste durch die Oberarme und die geringe Tiefe des Bauchnabels an. Die Bauchfalten schneiden kaum in das Inkarnat ein und zeigen eine große Breitenausdehnung, was sich auch bei den Trennlinien an den Beinen wiederfindet. Dahingegen ist der Übergang vom rechten Unterschenkel zum Oberschenkel stark verschattet, wie es gegen Ende des 1. Jh. n. Chr. üblich ist. In der Zeit des augusteischen Klassizismus ist diese optische Trennung nur geringfügig ausgeprägt. Daher kann die Kopie aus Bologna an das Ende des 1. Jh. n. Chr. datiert werden³³⁸.

Mögliche Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Reinach 1924b, 159 Nr. 7; Lullies 1954, 14 Nr. 15; C. Morigi Govi – D. Vitali (Hrsg.), *Il Museo Civico Archeologico di Bologna* (Bologna 1982) 180 f. m. Abb.; Settis 1984, 173 Anm. 9; Brizzolara 1986, 38–40 Kat. 3; 163 f. Abb. 7. 8; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 15; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 672 Nr. 15; C. Morigi Govi, *Guide of the Museo Civico Archeologico of Bologna* (Bologna 2009) 166 f. m. Abb.

M11. Iraklio, Archäologisches Museum, Inv. H43

Taf. 11, 1

Lullies/Kunze Nr. 23

Herkunft: Gortyna

Material: weißer Marmor mit großen Kristallen

Maße: Höhe 54 cm³³⁹

³³⁶ Lauter 1966, 124 f.; Zanker 1974, 44.

³³⁷ vgl. Kat. M6. M7.

³³⁸ Diese Datierung ist ebenfalls schon von A. Brizzolara im Bestandskatalog des Museo Civico vorgeschlagen worden: Brizzolara 1986, 39 f.

³³⁹ weitere Maße: Romeo – Portale 1998, 220.

Antike Attribute und Zusätze: Schlangenarmreif

Erhaltungszustand: Der Statue fehlen die Füße mit der Plinthe. Zudem gibt es keinen Hinweis auf eine Stütze unterhalb des Körpers oder neben selbigem. Die Arme sind nur teilweise erhalten, wobei die fehlenden Partien ehemals wohl antik angestückt gewesen waren, was die geraden Bruchkanten und Dübellöcher in den Stümpfen nahelegen. Die erhaltenen Teile umfassen den linken Oberarm bis zum Ellenbogen, der auf dem linken Oberschenkel direkt aufliegt, und die obere Hälfte des rechten Oberarms, durch dessen Stumpf zusätzlich mittig ein Bruch verläuft und sich als Riss bis zum Halsansatz fortsetzt. Der Kopf war gleichfalls angestückt, worauf ein großes rundes Dübelloch am erhaltenen Halsansatz des Torsos hinweist. Die Oberfläche ist angegriffen und besonders im vorderen Bereich der Beine und an der rechten Brust finden sich zahlreiche Kerben und Abplatzungen. Auf dem Rücken befindet sich eine Inkrustation, zwischen den Brüsten eine orangene Verfärbung und an der rechten Seite gelbliche Flecken.

Aus Gortyna sind mehrere Repliken der Kauernden Aphrodite bekannt. Die unterlebensgroße Kopie hier ist die besterhaltene der drei Bildwerke. Auffallend bei diesem Stück ist die Reduzierung der Bauchfalten auf einige wenige weiche Einziehungen des Inkarnats. Einzig eine betonte Falte oberhalb des Bauchnabels bildet einen tieferen Einschnitt in die Bauchdecke. Des Weiteren wurde die Oberfläche stumpf ausgeführt; das Inkarnat wirkt insgesamt teigig. Dazu passen auch die schweren, konisch geformten Brüste, die wie aufgesetzt erscheinen. Bemerkenswert ist auch die unregelmäßig gebildete Schulterlinie mit dem weit nach oben gezogenem, linkem Schulterblatt. Im Katalog zu den Skulpturen aus Gortyna wird die Datierung dieser Replik mit dem ersten Jahrzehnt des 1. Jh. v. Chr. angegeben. Die Autoren weisen auf eine klassizistische Interpretation hin und beschreiben die Darstellung als trocken und schematisch³⁴⁰. Solche stilbildende Gesichtspunkte finden sich auch bei Lauter. Hier werden sie aber der spätflavischen, vielleicht auch frühtraianischen Zeit zugeschrieben³⁴¹. Die Möglichkeit einer genaueren Datierung wird durch das Fehlen des Kopfes deutlich erschwert.

Bei einem Vergleich mit Kopien aus diesem Katalog fällt jedoch die Ähnlichkeit des kretischen Stücks mit den Repliken in Bologna (Kat. M10) und aus San Casciano dei Bagni (Kat. M13) sowie New York (Kat. M12) auf. Mit dem Stück in Bologna stimmen die Behandlung der Bauchfalten und die unorganische Körperhaltung überein. Auch ist die Größe bei beiden annähernd gleich. Die Replik in San Casciano dei Bagni besitzt eine ähnliche Oberflächenbehandlung und die gleiche schwere Modellierung der Brüste. Die Kopie in New York

³⁴⁰ Romeo – Portale 1998, 222.

³⁴¹ Lauter 1966, 90. 92. 123.

stellt das Brückenstück zwischen den beiden oben genannten Repliken dar. Sie weist gleichfalls sowohl eine reduzierte Bauchgestaltung als auch die stumpfe Oberflächenbehandlung auf. Somit ist anzunehmen, dass die Aphrodite auf Kreta um die Jahrhundertwende zum 2. Jh. n. Chr. geschaffen wurde. Die geringe stilistische Qualität, wie sie von Romeo und Portale beobachtet wurde³⁴², ist daher nicht nur von der lokalen Produktion, der Größenreduzierung und dem Können des Kopisten abhängig, der nicht in der Lage war, die komplexe Struktur des Originals wiederzugeben³⁴³, sondern kann auch anhand ihres Zeitstils hergeleitet werden.

Mögliche Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Reinach 1908, 370 Nr. 6; Lippold 1923, 47 Anm. 79; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 12; Lullies 1954, 16 Nr. 23; Romeo – Portale 1998, 220–222 Kat. 77; 270 Taf. 27 a; Francis 2002, 215 Anm. 13; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 23; Gasparri 2009, 70 Anm. 25; Ghisellini 2009, 673 Nr. 23.

M12. New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. 09.221.1³⁴⁴

Taf. 11, 2

Lullies/Kunze Nr. 24

Herkunft: aus dem Meer vor Pozzuoli

Material: weißer Marmor (möglicherweise parisch)

Maße: Höhe 93,5 cm; Höhe (mit Plinthe) 10,73 cm; Breite 61 cm

Antike Attribute und Zusätze: runde bzw. rechteckige Stützen (Altäre oder *cistae*³⁴⁵)

Erhaltungszustand: Die profilierte Plinthe mit beiden Stützen ist zugehörig, da diese aus demselben Block wie die Figur selbst gefertigt wurden. Dies zeigt sich besonders in der Rückansicht, wo die Trennung zwischen linkem Gluteus und den Stützen nicht gründlich genug ausgearbeitet ist. Es finden sich zahlreiche Abstoßungen am oberen Profilrand der Plinthe, deren Beschädigungsgrad von der Rückseite zu der Stützengruppe hin zunimmt, in deren Höhe dann schließlich die gesamte Profilleiste verloren ist.

Das Bildwerk der Göttin selbst weist einen Riss im rechten Bein auf, der vom Knöchel bis in den darüber liegenden Oberschenkel verläuft. Die dahinter befindliche Ferse mit dem Mittelfuß wurde in Gips ergänzt. Lediglich die Zehen des rechten Fußes sind antik. Auf der linken

³⁴² s. zur Gestaltung der Schulterlinie: Romeo – Portale 1998, 222.

³⁴³ Lauter 1966, 92.

³⁴⁴ Inv. 09.221.8 (falsche Angabe): Lullies 1954, 16; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 24.

³⁴⁵ Richter 1954, 87.

Seite ist hingegen der Knöchel mit dem direkt darüber befindlichen Schienbein ergänzt worden. Dem linken Bein fehlt zudem noch das Knie mit einem Teil des Oberschenkels, wo zuvor der linke aufgestützte Arm aufgelegt haben muss. Die Verfärbungen auf der Bruchfläche deuten auf einen Metalleib hin. Somit muss der Arm von der Schulter bis zum Bein als Anstückung gearbeitet gewesen sein³⁴⁶.

Die obere Körperhälfte der Statue ist stärker zerstört. Die Arme und Brüste sind nur noch als Stümpfe erhalten. In der Bruchfläche des rechten Arms ist ein weiteres Dübelloch erkennbar, da er gleich seinem linken Pendant bereits in der Antike als Anstückung gearbeitet wurde. Daneben sind zusätzliche Löcher hinter dem Arm und auf Höhe der beiden Schlüsselbeine zu beobachten, die anscheinend für die Verstärkung der eigentlichen Verdübelung gebraucht wurden. Auch bei dieser Statue ist der Kopf verloren. Die Löcher mit Verfärbungen am Halsansatz lassen hier an eine Verdübelung denken. Am linken Schlüsselbein ist die Bruchkante unregelmäßig geformt und bricht aus der ansonsten runden Linienführung aus, da hier wohl eine am Hals herunterfallende Locke aufgelegt haben dürfte. Auf der Rückseite finden sich auf der linken Seite zwei Risse. Am Nacken lassen sich noch Reste des dort aufliegenden Haupthaars erkennen. Darüber hinaus ist die Oberfläche aufgrund zahlreicher Bestoßungen angegriffen. Die ehemaligen Gipsverspachtelungen am Oberkörper wurden in jüngster Zeit jedoch wieder entfernt.

Die Replik der Kauernden Aphrodite in New York ist von einer leicht nach rechts geneigten Körperhaltung, einer straffen und flachen Bauchfaltenbildung, großen schweren Brüsten und einer aufwendigen Plinthengestaltung, die dem einfachen Beiwerk der Stützen entgegensteht, gekennzeichnet. Die Bauchfalten haben eine ähnliche Ausformung wie die der Kopie in Bologna (Kat. M10), mit der die New Yorker Replik auch insgesamt die meisten stilistischen Gemeinsamkeiten besitzt. Die Statue ist generell von Flächen und Glättungen geprägt, was ebenfalls bei der Replik aus Bologna zu finden ist. Es ist daher sicher anzunehmen, dass es sich bei beiden um die gleiche stilistische Entwicklungsstufe handelt. Eine Datierung in traianische Zeit, besonders um die Jahrhundertwende, ist somit für beide Statuen wahrscheinlich.

Diese Annahme wird durch die als Altar und *cista*³⁴⁷ geformte Stützengruppe bestätigt. Im 1. Jh. n. Chr. und in hadrianischer Zeit ist grundsätzlich nicht mit großem, figürlichem Beiwerk zu rechnen. Die meisten Attribute sind Muscheln, Gefäße oder andere dezent gestaltete Gegenstände³⁴⁸. Dahingegen ist die Plinthenprofilierung weiter fortgeschritten. Das Profil besteht aus einem Torus mit abgesetzter Hohlkehle und einer weiten Wulst als oberem Abschluss,

³⁴⁶ Richter 1954, 88.

³⁴⁷ Die *cista* könnte bei näherer Betrachtung auch als Rundaltar angesprochen werden.

³⁴⁸ vgl. Kap. 3.3.1.1 und Kap. 3.3.2.1, sowie Anm. 607.

während das Profil zur Standfläche mit einer kleinen Stufe abgegrenzt ist. Diese Beschreibung findet sich auch bei Muthmann als Merkmal seiner Gruppe I, die er vor allem in hadrianische Zeit datiert³⁴⁹. Das Profil in New York ist aber nicht besonders ausgewogen gestaltet. Die beiden Wülste unterscheiden sich stark in ihrer Größe. Die Plinthe selbst ist außerdem nicht sehr präzise gearbeitet. Nicht nur die Höhe variiert, auch die Übergänge und Kanten sind unregelmäßig und nicht scharf voneinander getrennt. Das Profil unterscheidet sich in Volumen und Größe aber auch stark von dem flavischen Profil der Londoner Replik (Kat. M9), die dennoch eine stilistische Vorstufe zu diesem Stück hier darstellt³⁵⁰.

Mögliche Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Reinach 1924b, 159 Nr. 8; Kaschnitz-Weinberg 1937, 135; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 11; G. M. A. Richter, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection* (Cambridge 1953) 143. 312 Anm. 26 Taf. 122 c; Lullies 1954, 16 Nr. 24; Richter 1954, 87 f. Kat. 158 Taf. 114; D. von Bothmer, *Greek And Roman Art* (New York 1964) 28 Abb. 39; 30; Kent Hill 1981, 93 Taf. 11, 17; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 24; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 673 Nr. 24.

M13. San Casciano dei Bagni (Siena), Soprintendenza Regionale

Taf. 11, 3

Kunze Nr. 33

Herkunft: San Casciano dei Bagni, 1585 in der antiken Thermenanlage gefunden

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 83 cm

Antike Attribute und Zusätze: Keine

Erhaltungszustand: Die Statue besitzt keine Plinthe und Füße mehr. Dem rechten Oberschenkel fehlt der vordere Teil, der mit schräg nach oben verlaufender Bruchfläche einschließlich des

³⁴⁹ Als Beispiele nennt er die Statue des Antinoos, Typus Braschi oder des Dionysos aus Tivoli. Beides stammt aus der Villa Hadriana und ist somit sicher in hadrianische Zeit datierbar: Muthmann 1951, 120. Zum Antinoos Braschi: Rom Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Sala Rotonda, Inv. 540: H. Meyer, Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zu Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit (München 1991) 88–90 Kat. I 67 Taf. 77–79. Zum Dionysos: Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 622: Bol 2010, 259 f. 346 Taf. 335 a–d.

³⁵⁰ Die nur etwas jüngere Profilplinthe des Stückes aus Neapel (Kat. M15) gehört zu einer anderen Gruppe oder Typus, dessen Entwicklung gesondert betrachtet werden muss, s. Kat. M15.

Knies keilförmig herausgebrochen ist. Auf dem linken Oberschenkel befindet sich ein Rest des linken, aufgestützten Arms. Es scheint zudem einen Auflagepunkt der linken Hand auf der Innenseite des rechten Oberschenkels gegeben zu haben, da in den Aufnahmen dort eine leichte Wölbung des Inkarnats erkennbar ist, die für einen Puntello sprechen dürfte. Beide Arme sind ferner nur noch als Stümpfe erhalten, wobei die Bruchkanten unregelmäßig sind. Der Kopf fehlt ebenfalls. Auf der Rückseite sind im oberen Rückenbereich Lockenreste vorhanden. Des Weiteren ist die Oberfläche stark bestoßen und der Körper weist mehrere Risse auf, die wieder verfüllt worden sind.

Eine ausführliche Beschreibung hat in der Vergangenheit Ghisellini durchgeführt. Die Körperproportionen beschreibt sie als schwer und füllig mit tiefen, breiten Bauchfalten und Einschnitten an den Beinen, Armen und Achseln sowie der Wirbelsäule. Die Formensprache sei konventionell und einfach mit linearer, steifer Ausführung gehalten. Der Bohrer ist flach angesetzt und die Behandlung des Inkarnats stumpf³⁵¹. Diese Merkmale sind nach Meinung Ghisellinis auch bei der Replik aus Madrid (Kat. M16) zu finden, die sich sicher in traianische Zeit datiert lässt. Die Kopie aus San Casciano wäre damit in die gleiche Stilphase einzuordnen³⁵².

Dieser Datierung muss zugestimmt werden, da noch weitere Besonderheiten auf eine solche um 100 n. Chr. hinweisen. Die tiefen Bauchfalten lassen den Körper zwar füllig wirken, sind aber an der Seite nur noch leicht ausgebildet, sodass hier die schlank aufragende Körperform erkennbar wird. Die Brüste sind entgegen der Madrider Replik keine konisch spitz zulaufenden Zylinder, sondern weisen eine runde Form auf, bei der die Brustwarzen ebenfalls rund in den Marmor eingraviert sind. Das Dekolleté der Madrider Replik ist hingegen straffer gebildet und es fehlt die weiche Fleischigkeit, die bei der Wiederholung aus San Casciano auftritt, die besonders im Bereich der Achseln teigig und schlaff gebildet ist. Die gleichen Beobachtungen finden sich bei den Stücken in Bologna (Kat. M10) und New York (Kat. M12), obgleich letzteres aufgrund des schlechten Erhaltungszustands am Oberkörper nicht zum Vergleich der Dekolletés herangezogen werden kann. Dennoch findet sich bei beiden die gleiche Absenkung des Inkarnats in der Mitte des Brustbeins. Der Bohrereinsatz, wie bei Ghisellini vermerkt, kann dagegen nicht beobachtet werden, was den Vergleich mit der severischen Statuette in Ostia (Kat. M35) daher abwegig erscheinen lässt. Folglich handelt es sich bei der Statue aus San Casciano um eine Kopie traianischer Zeit³⁵³.

³⁵¹ Ghisellini 2009, 663–685.

³⁵² Ghisellini 2009, 678 f.

³⁵³ vgl. Lauter 1966, 92. 123; Zanker 1974, 43 f.

Mögliche Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Foto Marburg 300210; Künzl 1968, 102 Anm. 11; Settis 1984, 173 Anm. 9; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 33; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 663–685 Nr. 33 Taf. 34, 90; 35, 91–93; 36, 95; M. Salvini – S. Faralli – E. Salvadori (Hrsg.), *Etruschi e Romani a San Casciano dei Bagni. Le Stanze Cassianensi*, Ausstellungskatalog San Casciano dei Bagni (Urbania 2013) 4 f. m. Abb.

M14. Rom, Vatikanische Museen, Magazin, Inv. 2960

Taf. 11, 4. 5

Lullies/Kunze Nr. 10

Herkunft: aus der Sammlung des Bildhauers Albacini (?); ehemals Museo Chiaramonti

Material: weißer Marmor (vlt. pentelisch)

Maße: Höhe 1,32 m; Höhe (ohne Basis) 1,12 m; Höhe (Gesicht) 19 cm

Antike Attribute und Zusätze: figurale Stütze³⁵⁴ und Schlangenarmreif

Erhaltungszustand: Bei der Statue wurden die Füße mit den Knöcheln, die Muschel und Plinthe ergänzt. Das dafür verwendete Material unterscheidet sich aufgrund seiner gräulichen Äderung deutlich vom Originalmaterial. Am linken Knie findet sich eine dreieckige Anstückung. Der rechte Arm wurde von der Achsel bis zur Hand neu angesetzt und auf der linken Seite eine neue Hand einschließlich des Gelenks angepasst. Beide weisen dieselbe bläuliche Äderung auf. Der Kopf ist mit einem modernen Halsstück mit dem Körper verbunden, was Lullies als Beleg dafür ansah, dass dieser nicht zugehörig sei³⁵⁵. Dennoch ist der Kopf antik und weist an Kinn, Lippen, Nase und Haarknoten Ergänzungen auf. Insgesamt wurde das Inkarnat überarbeitet, was trotzdem die zahlreichen kleineren und größeren Bestoßungen nicht verbergen konnte.

Bevor diese Replik datiert werden kann, ist darauf hinzuweisen, dass die von Lullies beobachtete Unstimmigkeit in Bezug auf den Kopf noch endgültig zu klären ist. Beim Vergleich mit erhaltenen Köpfen des Typus Kauernde Aphrodite, die auch sicher den einzelnen Repliken zugewiesen werden können³⁵⁶, fällt jener der vatikanischen Kopie deutlich aus dem Rahmen. Die größten Unterschiede sind zum einen der zu hohe Ansatz der Stirnsträhnen, die direkt vom Scheitel zum Knoten geführt werden, und zum anderen der große, plastisch stark ausgeprägte

³⁵⁴ Die Muschel ist modern. Sie entspricht in ihrem Material den anderen modernen Ergänzungen.

³⁵⁵ Diese Vermutung ist richtig und wird unten begründet: Lullies 1954, 13.

³⁵⁶ vgl. Kap. 3.3.2.3.

Aphroditeknoten sowie die an der Seite eingedrehten Strähnen, die zu einem zusätzlichen Knoten im Nacken gefasst sind. Der Typus Kauernde Aphrodite dagegen besitzt keine vom Scheitel bis zum Haarknoten direkt hochgebundenen Strähnenstränge. Ihre Stränge setzen eher an den Schläfen an und bestehen auch nicht aus jeweils einer, sondern gleich aus mehreren Strähnen. Des Weiteren ist der Haarknoten anders als bei der Frisur des ergänzten Kopfes gestaltet, der sich als eine flache, weniger kunstvoll geknotete Schleife identifizieren lässt, wie ihn der vatikanische Kopf hier nicht besitzt. Schon E. Schmidt verweist explizit auf die Ähnlichkeit mit der Frisur der Kapitolinischen Aphrodite (Taf. 1, 2)³⁵⁷. Aber nicht nur die Frisur, sondern auch die Gesichtsbildung mit dem länglich ovalen Umriss und der Augengestaltung entspricht dem Typus Kapit. Damit kann der Kopf sicher nicht zum Körper gehören und demnach auch nicht für eine Datierung dieser Replik der Kauernden Aphrodite herangezogen werden.

Der Körperrumriss ist geschlossen und wirkt insgesamt gedrungen. Das Inkarnat ist trotz der modernen Überarbeitungen als stumpf zu beschreiben. Der gestauchte Bauch wird mithilfe breiter Faltentäler gegliedert, wobei jedoch das Körpervolumen insgesamt noch als schlank gelten kann. Die einzelnen Körperpartien sind zudem mit großen Flächen voneinander getrennt. Diese Darstellungsweise findet sich vor allem bei Statuen aus der Zeit um 100 n. Chr. beziehungsweise traianischer Zeit³⁵⁸. Es können aber noch Anleihen flavischer Zeit gefunden werden, wie das schlankere Körpervolumen und der Verlauf des Körperrumrisses. Dies lässt sich anhand eines Vergleichs mit der Replik aus London (Kat. M9) nachvollziehen. Die Bauchgestaltung und die stumpfe Oberflächenbehandlung sind dagegen eindeutig traianische Stilmittel³⁵⁹. Die Mischung von Neuerem und Älterem führt zu der Vermutung, dass die vatikanische Replik im letzten Jahrzehnt des 1. Jh. n. Chr. entstanden sein könnte.

Mögliche Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 627, 1413; Bernoulli 1873, 315 Nr. 2; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 6; Reinach 1920a, 338; Kaschnitz-Weinberg 1937, 133–135 Kat. 282 Taf. 58; Adriani 1944, 46 Anm. 1; Laurenzi 1946–1948, 174 f. Anm. 4; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 7; Lullies 1954, 13 Nr. 10; Brinkerhoff 1978, 37 m. Anm. 54; Kelperi 1984, 34 m. Anm. 195; Aparicio Sanchez 1994, 185–187; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 244 m. Abb. S. 149 s. v. Venus (E. Schmidt); Fusconi 2001, 211; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 10; Schröder 2004, 158; Carella 2008, 76 Anm. 90; Ghisellini 2009, 672 Nr. 10; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 815.

³⁵⁷ LIMC VIII (1997) 215 Nr. 244 s. v. Venus (E. Schmidt). Zum Typus, s. Anm. 320.

³⁵⁸ Lauter 1966, 90. 123; Zanker 1974, 43 f.

³⁵⁹ vgl. Kat. M14–M17.

Lullies/Kunze Nr. 17

Herkunft: ehemals Sammlung Farnese

Material: Marmor

Maße: Höhe 1,22 m; Höhe (ohne Basis) 1,01 m

Antike Attribute und Zusätze: Muschel

Erhaltungszustand: Die Basis ist antik und zugehörig; ob und wie stark sie aber beschädigt ist, kann aus den vorliegenden Abbildungen nicht zweifelsfrei geschlossen werden. Es wurden die rechte Hand und der Daumen der linken ergänzt. Der kleine Finger fehlt. Der Kopf, dessen Nase ebenfalls ergänzt wurde, ist unter Zuhilfenahme eines dreieckigen Marmorstückes angesetzt, aber nicht zugehörig (s. unten)³⁶⁰.

Mit diesem ersten von zwei Repliken aus dem Neapler Museum sind nicht nur eine, sondern gleich zwei Kopien der Kauernden Aphrodite erhalten geblieben. Es handelt sich hierbei um ein im 16. Jahrhundert von Albacini ergänztes Stück. Der Kopf ist vom selben Typus, wie die Gesichts- und Frisurengestaltung belegen, aber nicht zugehörig³⁶¹. Zur chronologischen Einordnung des Stückes in den Katalog wird die Datierung des Körpers als ausschlaggebender Faktor gewählt.

Der Körper selbst ist kompakt aufgebaut. Die Arme und Beine sind jeweils eng zusammen gehalten. Die Körperform ist gedrungener als die der hadrianischen Replik der Kauernden Aphrodite aus Tivoli (Kat. M21). Die Quetschungsfalten am Bauch schneiden nur gering in das Inkarnat ein. Die Oberfläche selbst wirkt stumpf und weist keine glänzende Polierung auf. Insgesamt ist die Gestaltung der Aphrodite auf wenige Einzelheiten und Formen beschränkt, wie auch die Muschel unter dem linken Gluteus belegt. Ähnliches lässt sich beispielsweise auf dem Gebälkfries der *Basilica Ulpia* bei den stiertötenden Victorien finden³⁶². Es handelt sich somit eindeutig um eine Aphrodite traianischer Zeit³⁶³.

Die Plinthengestaltung unterstreicht diese Aussage. Diese ist sowohl auf der Rückseite als auch auf der linken Seite durch eine Rahmung mit Gesimsleisten horizontal untergliedert,

³⁶⁰ Zugehörigkeit wurde schon von Lullies angezweifelt, ohne aber belegt zu werden: Lullies 1954, 15.

³⁶¹ s. dazu die Diskussion bei Kap. 3.3.2.3. Vgl. Gasparri 2009, 72 f.

³⁶² Rom, Basilica Ulpia, Magazin, Inv. 3197 und München, Glyptothek, Inv. W 348: Bol 2010, 185 f. 334 Taf. 276 a–c.

³⁶³ Lauter 1966, 124 f.; Zanker 1974, 44; Gasparri 2009, 73.

wobei jene auf der linken Seite entweder weniger sorgfältig ausgearbeitet wurde oder nur schlechter erhalten ist. Wie die Plinthe auf der Vorderseite gestaltet war, ist heute leider nicht mehr ersichtlich, möglicherweise wurde diese sogar niemals ausgestaltet. Die Art der Rahmung wurde schon von Muthmann beschrieben³⁶⁴. Er ordnet sie einer aus dem Osten stammenden Gruppe von Plinthen zu und datiert diese allgemein in das 2. Jh. n. Chr., meist in antoninische Zeit. Ein ähnliches Plinthenprofil findet sich bei der Statuengruppe der Galliergruppe Ludovisi im Palazzo Altemps³⁶⁵. Schon E. Künzl hat jedoch angemerkt, dass es sich bei der von Muthmann beschriebenen Plinthenform schwerlich um eine solche aus antoninischer Zeit handeln könne, da das Profil weniger ausgeprägt ist. Er datiert die Gruppe daher aus dem historischen Zusammenhang heraus in traianische Zeit³⁶⁶. Dies wird durch die Gestaltung sowohl der Gesichter mit ihren wenigen Einzelheiten und linearen Formen als auch der Haare, die in dicke, elastisch fließende Locken gliedert sind, bestätigt³⁶⁷. Beides entspricht nicht den kontrastreichen Köpfen antoninischer Zeit, sondern am ehesten spätraianischem Stil. Daher muss jene Form der Plinthengestaltung, wie sie auch die Neapler Replik aufweist, ebenfalls in spätraianische und nicht antoninische Zeit datiert werden.

Der Kopf der Kauernden Aphrodite hingegen stammt aus der 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. Maßgeblich für diese Datierung ist dabei die auffällig seichte Gesichtsfläche mit den flach eingesunkenen Augen, die durch kräftige Lider abgesetzt sind, und der dadurch entstehenden eintönigen Flächigkeit. Die Haare liegen eng am Kopf an und bilden kein großes Volumen aus. Die einzelnen Strähnen sind linear gegliedert und schwach aus der Masse herausgearbeitet, was für eine Datierung in tiberische bis caliguläische Zeit sprechen dürfte³⁶⁸. Ähnliche Gestaltungsweisen finden sich auch bei Statuen der Agrippina Maior³⁶⁹. Besonders die Gesichtsform, der kleine volle Mund und die Gestaltung der Augenbrauen sind bei beiden ähnlich ausgearbeitet. Die Haare lassen ebenso eine stilistische Verwandtschaft erkennen. Beide Köpfe weisen dieselbe feine Schichtung des Stirnhaars und den, wenn überhaupt, nur leichten Einsatz eines Bohrers auf.

³⁶⁴ »tektonischer Charakter«, Muthmann 1951, 123–125.

³⁶⁵ Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8608: Havelock 1971, 108. 134 f. Kat. 140 Taf. 140; Künzl 1971, 1–5 Taf. 1–4; Andrae 2001, 92 f. Taf. 46. 49; Kunze 2002, 40–43 Taf. 5. 6, 9–12; Mandel 2007, 167–172. 396 Taf. 168 c. d. f. g. j. k.

³⁶⁶ Künzl 1971, 1–5. bes. 3 (zu den Plinthen).

³⁶⁷ vgl. Beschreibung bei Raeder 1978, 256. 258.

³⁶⁸ Lauter 1966, 39. 75 f. 123 f.; Zanker 1974, 44.

³⁶⁹ Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 1271, 2. Viertel des 1. Jh. n. Chr.: Fittschen – Zanker 1983, 5 Anm. 3 Beil. 1. 2; Bol 2010, 48. 303 Taf. 72 a. b. Weitere Beispiele: Alexandridis 2004, 141 f. Kat. 61; 145 Kat. 68 Taf. 12, 4; 15, 2. 3.

Mögliche Datierung: 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. (Kopf); 1. Viertel des 2. Jh. n. Chr. (Körper)

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 606 a, 1410; Bernoulli 1873, 315 Nr. 7; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 10; Reinach 1920a, 325; Lippold 1923, 102 Anm. 47; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 9. 27; 178 Abb. 19 Taf. 1, 1; 2, 1; Lullies 1954, 15. Nr. 17; Simon 1977, 355 Taf. 6; Holo 1978/79, 23 f. m. Anm. 2–6 Abb. 1. 2 a–c; Giuliano 1979, 142. 146; Aparicio Sanchez 1994, 185; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 17; Schröder 2004, 156. 158 Abb. 35; Gasparri 2009, 71–73 Kat. 30 m. Anm. 32 Taf. 29, 1–5; Ghisellini 2009, 673 Nr. 17; Zanker 2009, 43. 45 Abb. 19; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 811; Settis u. a. 2015, 211 Kat. SC 12 Taf. SC 12.

M16. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. E-441

Taf. 12, 1. 2

Lullies/Kunze Nr. 30

Herkunft: Geschenk aus dem Besitz des Marius de Zayas, 1944

Material: Marmor (grobkristallin)

Maße: Höhe 64 cm; Breite 34 cm; Länge 45 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Es fehlt der linke Fuß bis knapp oberhalb des Knöchels und auf Höhe des Knies ist ein Teil abgeplatzt. Dem rechten Bein fehlen das Knie und der halbe Fuß. Ebenso fehlen beide Arme bis etwa zu einem Drittel der Oberarme und der Kopf. Auf der Rückseite weisen beide Gluteen Bearbeitungsspuren auf. Der linke zeigt eine halbkreisförmige Ergänzung und der rechte ein quadratisches Loch. Beides könnte auf ein nicht mehr vorhandenes Attribut hinweisen. Die Oberfläche ist rau und von einer rötlichen Patina überzogen. Auf dem Rücken wird diese durch hellere, feine Einschlüsse im groben Material unterbrochen. Diese rötliche Verfärbung ist zudem nicht an den Bruchkanten der Abplatzungen an den Knien vorhanden, wohingegen die Flächen an Armen und Hals eine solche aufweisen. Daraus lässt sich schließen, dass die Beschädigungen an den Beinen nachträglich geschahen und jüngeren Datums sind.

Im Bestandskatalog des Prado wurde von S. Schröder eine Datierung der Replik in traianische Zeit vorgeschlagen und als stilbildendes Element die Oberflächenbehandlung angegeben³⁷⁰. Jedoch könnte auch die nur mäßige Materialqualität der Grund für die grobe Oberfläche sein und damit das Inkarnat nicht allein für eine Datierung an den Anfang des 2. Jh. n. Chr. herangezogen werden. Als mögliches Vergleichsstück zur Datierung in spätraianische Zeit bietet

³⁷⁰ ca. 100–120 n. Chr.: Schröder 2004, 159.

sich hier natürlich die voranstehende Kopie aus dem Neapler Museum (Kat. M15) an. Beide besitzen ein ähnliches Körpervolumen. Im Gegensatz zu dem späteren Stil wirkt dieses noch nicht so korpulent und auch die einzelnen Formen sind straffer gebildet. Dem entspricht auch die Faltenangabe am Bauch, deren Einzüge, mit einer geringen Breitenausdehnung zur Körperseite, als feine, schmale Unterbrechungen in der Bauchdecke gearbeitet sind. Dazu passen ebenfalls die Trennungsfugen an den Extremitäten. Die Übergänge zu den konisch geformten Brüsten sind mit weichen Einziehungen ebenso vom Brustkorb, wie auch die Brustwarzen selbst von der eigentlichen Brust abgesetzt. Zudem lassen sich bei beiden Repliken keine Hinweise auf größere Attribute finden. Einen deutlichen Unterschied hingegen weist die Inkarnatsbildung auf. Die Madrider Aphrodite wirkt breiter und gröber in ihrer Ausführung. Ausschlaggebend hierfür ist die Materialqualität, die sich erheblich von jener der Neapler Kopie unterscheidet, was aber nicht das künstlerische Niveau betrifft. Daher handelt es sich bei der Replik in Madrid trotz des größeren Materials um eine hervorragende Arbeit traianischer Zeit.

Mögliche Datierung: 1. Viertel des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe c) Nr. 1; Künzl 1968, 102 Anm. 11; Linfert 1969, 161 Anm. 15; Holo 1978/79, 27 f. m. Anm. 12–16 Abb. 7; Settis 1984, 173 Anm. 9; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 30; Schröder 2004, 156–159 Kat. 124; Ghisellini 2009, 674 Nr. 30 Taf. 36, 96.

M17. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 188

Taf. 12, 3

Lullies/Kunze Nr. 14

Herkunft: ehemals Sammlung Medici³⁷¹

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 78 cm; Tiefe 52 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine³⁷²

Erhaltungszustand: Die Statue wurde stark überarbeitet. Ergänzt sind die Basis mit Muschel und Füßen sowie das linke Bein. Auch wurde der linke Arm direkt oberhalb des Armreifs neu

³⁷¹ früheste Nennung wahrscheinlich 1598. Eine kurze Sammlungsgeschichte: Mansuelli 1958, 83; Haskell – Penny 1981, 231. 233.

³⁷² Nach Mansuelli weist der linke Gluteus ein Dübelloch auf. Es muss sich um den Rest einer ursprünglichen Fixierung einer Stütze handeln: Mansuelli 1958, 83.

angesetzt. Damit die Ergänzung des Unterarms hält, wurde sie mit einem Dübel am Bauch zusätzlich befestigt. Der rechte Arm fehlt ab dem ersten Drittel des Oberarms. Es wurde außerdem der vordere Teil der rechten Brust ergänzt. Des Weiteren besitzt die Staute einen neuen Kopf, der, wie unten noch zu erörtern sein wird, nicht zugehörig ist. Nur die Haarlocke auf der Schulter gehört noch zum antiken Bestand. Die gesamte Oberfläche ist einer starken Glättung und Überarbeitung ausgesetzt worden, sodass sie nun glänzt und bräunliche Verfärbungen aufweist. Am rechten Gluteus befindet sich zudem auch noch eine kreisförmige, rötlich marmorierte Einfärbung.

Eine Datierung dieser Replik ist von G. Mansuelli in seinem Katalog zur Uffizien-Sammlung nur zögerlich vorgenommen worden. Sein allgemeiner stilistischer Vergleich lässt eine Datierung in das 2. Jh. n. Chr. vermuten. Jedoch verleitet die Überarbeitung des Inkarnats zu falschen Rückschlüssen. Wenn darüber hinaus noch die Modellierung des Körpers selbst hinzugezogen wird, erklärt dies Mansuellis Vermutung, dass die Statue eine sehr ungenaue Replik des Originaltypus sei³⁷³.

Grundsätzlich ist zuerst auf die fehlende Übereinstimmung des Körpers mit dem ergänzten Kopf hinzuweisen³⁷⁴. Dieser ist nicht nur zu groß für die Statue, sondern hat auch keine Ähnlichkeit mit dem Typus der Kauernden Aphrodite. Der Kopf ist stark gewendet, ohne aber nach unten geneigt zu sein. Bei ihm fallen die kantigeren Einzelformen, der geschwungene Mundumriss, die lange Nase und die wulstigen Brauenbögen auf. Die Frisur ist weniger fein gestaltet. Die Locken sind in ihrer Ausführung allgemein breiter und gröber, während der Knoten auf dem Hinterkopf zwar vorhanden ist, aber dennoch kleiner ausfällt, was wiederum auf eine geringere Haarmenge und damit -länge hindeutet. Diese Frisur, die Augenbildung und Kopfwendung sowie leicht geöffneten Lippen des Mundes finden sich hingegen bei den Aphroditen des Typus Capitolina (Taf. 1, 2)³⁷⁵, wobei der Kopf in Dresden³⁷⁶ dem Florentiner Kopf näher steht als jener der namensgebenden Replik in Rom.

Eine Datierung des Körpers in antoninische Zeit kann wegen des fehlenden Hell-Dunkelspiels an den Falteneinzügen am Bauch und der geringeren Fleischigkeit ausgeschlossen werden. Auch ist die glänzende Oberfläche für eine solche nicht anzuführen, da sie eine moderne Überarbeitung darstellt. Die Florentiner Replik weist hingegen Ähnlichkeiten mit Kopien traianischer Zeit auf. Besonders mit der Madrider Kopie (Kat. M16) sind Übereinstimmungen zu finden. So haben beide Statuen nicht nur ähnliche Körperumrisse und -proportionen.

³⁷³ Mansuelli 1958, 83 f.

³⁷⁴ vgl. Kap. 3.3.2.3.

³⁷⁵ s. Anm. 320.

³⁷⁶ s. Anm. 327.

Auch bei der Gestaltung der Bauchfalten, die zudem eine gewisse Breitenausdehnung besitzen, entsprechen sich beide, wobei jene aus tief in das Inkarnat eingreifenden Tälern bestehen. Es ist daher anzunehmen, dass beide Statuen im gleichen Zeitraum entstanden sind. Somit ist die Replik aus Florenz wohl in traianische Zeit, nach der Jahrhundertwende, datierbar. Dafür spricht auch die kleine Stütze unter dem linken Gluteus, die typisch für die traianische Zeit ist³⁷⁷.

Mögliche Datierung: 1. Viertel des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 630, 1418; Bernoulli 1873, 316 Nr. 8; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe b) Nr. 2; Reinach 1920a, 339; Lippold 1923, 102 Anm. 47; Adriani 1944, 46 m. Anm. 1; Adriani 1951, 157 Abb. 9; 173 f. Anm. 1 Nr. 14; Lullies 1954, 14 Nr. 14; Mansuelli 1958, 83 f. Kat. 54 Taf. 58; Bieber 1961, 83 Anm. 40; Haskell – Penny 1981, 321–323 Kat. 86 Abb. 171; Giuliano 1992, 141; Francis 2002, 215 Anm. 12; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 14; Schröder 2004, 158; Gasparri 2009, 71 Anm. 35; Ghisellini 2009, 672 Nr. 14.

M18. Florenz, Palazzo Antinori/Aldobrandini

Taf. 12, 4

Lullies/Kunze Nr. 13

Herkunft: unbekannt

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe (ohne Basis) 46 cm

Antike Attribute und Zusätze: Keine

Erhaltungszustand: Trotz der schlechten Bildqualität der einzigen Aufnahme dieser Kopie sind an der rechten Seite deutlich die Anstückungsfugen der Basis mit den Füßen zu erkennen. Beim rechten Fuß sind dies sogar gleich zwei. Sowohl bei den Zehen als auch vor dem Knöchel befindet sich eine gerade Schnittkante, die darauf hinweist, dass der untere Felsaufbau mit einem weiteren modernen Zwischenstück an den Zehen neu angefügt wurde. Inwieweit die Arme antik sind, bleibt zu klären, da sie einschließlich der Armreifen eine zu starke Ähnlichkeit mit der Replik in den Uffizien (Kat. M17) aufweisen. Es muss hier Zweifel an deren Echtheit angemeldet werden. Auf dem Dekolleté der Statue scheinen Unregelmäßigkeiten im Stein aufzutreten. Der Kopf mitsamt Hals muss hier anscheinend eingesetzt worden sein. Lullies ist

³⁷⁷ vgl. die anderen Repliken aus dieser Zeit: Kat. M14–M16.

aber der Meinung, dass der Kopf antik sei und der Statue zugehörig³⁷⁸. Daher wäre die Anfügung des Kopfes nur eine Wiederherstellung des Originalzustandes.

Außer der ähnlichen Armbildung entsprechen sich beide Repliken aus Florenz in ihrer vergleichbaren Körperproportionierung und Umrissform. Darüber hinaus sind das Inkarnat und die allgemeine Fleischigkeit des Körpers von ähnlicher Gestaltungsart. Besonders die Bauchfalten können in ihrer Einziehung mit den breiten Faltentälern, bis hin zu den nach außen treibenden Fleischwülsten, verglichen werden. Auch im Bereich des Oberkörpers liegen zahlreiche Parallelen vor, darunter die Gestaltung der Brüste, die bei dieser Kopie hier jedoch eher an jene der Replik aus Bologna (Kat. M10) erinnern. Besonders die gut erkennbare linke Brust mit der stark ovalen Umrissform und der großen abgesetzten Brustwarze ist dabei hervorzuheben. Eine Datierung des Körpers in traianische Zeit ist aus stilistischen Gründen sicher anzunehmen.

Leider lässt sich kein Vergleich mit zeitgleichen Kopfrepliken vornehmen, da sich keine typengleichen erhalten haben. Eine antike Herkunft vorausgesetzt, bietet sich nur eine allgemeine zeitliche Einordnung des Kopfes im Vergleich mit den anderen bekannten Exemplaren an. Mit dem julisch-claudischen Kopf der Statue aus Neapel (Kat. M15) verbindet jener der Florentiner Statue nur wenig. Das Gesicht ist bei letzterer breiter und rundlicher. Auch sind die einzelnen Gesichtspartien schwerer ausgeformt. Die Augen sind besonders betont und dominieren die Gesichtsfläche mit ihren wulstigen Augenlidern, den hervorquellenden Augäpfeln und den kantigen Brauenbögen. Das Haupthaar hat sich von der Stirn abgesetzt und gewinnt nach hinten an Volumen, während der Knoten geordneter und eher symmetrisch aufgebaut ist, bis zur vollkommenden Erstarrung der einzelnen Lockenbündel. Einzig die Binnengliederung des Haares auf dem vorderen Kopfabschnitt ist noch linear in Form von Ritzungen angegeben. Der Vergleich mit hadrianischen Kopfrepliken aus Pisa (Kat. M22) und Rom (Kat. M23) lässt gleichfalls keine Verwandtschaft erkennen. Die Gesichter sind zwar ebenso breit, die einzelnen Partien gleichermaßen ausgeprägt, die Augen und die Brauen betont und die Haare ähnlich voluminös. Jedoch sind die Strähnen und der Knoten gänzlich anders wiedergegeben. Der Knoten der Florentiner Replik besitzt eine größere räumliche Zergliederung auf solche tieferen Einkerbungen oder sogar Bohrungen, während die hadrianischen Köpfe darauf verzichten. Insgesamt wirkt die Frisur vollkommen anders als die der antiken Köpfe, gleiches gilt für die Gesichtsbildung. Entgegen Lullies' Annahme muss der Kopf von der Betrachtung ausgeschlossen und wie die Arme als moderne Anfügung identifiziert werden. Er bietet damit keine Datierungsgrundlage.

³⁷⁸ Lullies 1954, 14.

Mögliche Datierung: 1. Viertel des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: EA 4058; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 15; Lullies 1954, 14 Nr. 13; Ridgway 1981, 15 f. m. Anm. 20 Taf. 7, 10; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 245 m. Abb. S. 149 s. v. Venus (E. Schmidt); Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 13; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 672 Nr. 13.

M19. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, Inv. AP 1967.09

Taf. 12, 5

Kunze Nr. 29

Herkunft: unbekannt

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 63,5 cm; Breite 35,3 cm; Länge 49,2 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand³⁷⁹: Die Füße sind an den Knöcheln abgebrochen. Unter dem linken Gluteus befindet sich eine zum Großteil erhaltene, rechteckige Stütze, die zudem eine recht grobe Oberflächenbehandlung durch einen Meißel aufweist. Der rechte Arm ist bis auf einen Stumpf nicht mehr erhalten, wohingegen der linke sogar einschließlich des Schultergelenks fehlt. Außerdem ist der Kopf am Halsansatz abgebrochen. Der Hals mit einer Haarlocke auf der rechten Seite besitzt eine zum Torso hin umlaufende Bruchlinie, die auch den Nacken umfasst. Sowohl auf der linken als auch auf der rechten Halsseite wurden mehrere Bruchstücke wieder eingesetzt. Die Oberfläche ist matt und an den Beinen durch einige tiefere Kerben beschädigt. Hervorzuheben ist hier vor allem ein harter, tiefer Einschnitt an der linken Kniekehle. Daneben befindet sich eine halbmondförmige Abplatzung auf der linken Gluteusseite. Es gibt keinen Hinweis auf einen Eros oder ein anderes figürliches Attribut.

Für das Stück wird unter anderem eine Datierung um 50 v. Chr. vorgeschlagen³⁸⁰. Doch ist diese Annahme nicht nachvollziehbar. Der Stil der Aphrodite entspricht weder den hellenistischen Statuen in Malibu, Antakya oder Paris (Kat. M3–M5) noch den augusteischen Repliken im Palazzo Altamps und Vatikan (Kat. M6. M7). Es fehlen die runden, schweren Brüste und die breiten Faltentäler am Bauch, auch weisen Unter- und Oberkörper keine unterschiedliche Breite auf. Zudem besteht die Stütze aus einem Block anstatt einer figürlichen Ausführung, wie sie in älterer Zeit zu finden ist.

³⁷⁹ vgl. Brown 1972, 10.

³⁸⁰ Brown 1972, 8 f.; Ghisellini, 2009, 674.

Die Replik in Texas entspricht in ihrer Umrissführung sowie der Gestaltung der Bauchfalten am ehesten der hadrianischen Kopie aus Tivoli (Kat. M21), wirkt aber etwas gedrungener und fülliger. Beide besitzen einige breite Falteneinzüge mit einer Betonung der rechten Seite, wo diese nochmals tiefer in das Inkarnat schneiden. Das Dekolleté weist gleichfalls Ähnlichkeiten auf, da das Inkarnat dort fleischig und weich gebildet ist. Durch die enge Armhaltung wirkt der gesamte Brustbereich leicht gequetscht, was besonders anhand des harten Einschnitts zwischen Arm und Torso auffällt. Ein weiteres vergleichbares Stilmotiv ist das Lockenbündel an der linken Halsseite. Die Aufgliederung in einzelne Lockenstränge, die sich deutlich vom Inkarnat abheben, als auch die Binnendifferenzierung mit parallelen Meißelspuren können bei beiden gefunden werden. Dagegen ist die Oberflächenbildung der Replik aus Fort Worth stumpfer. Dieses Merkmal verbindet sie noch mit älteren Kopien. Am ehesten ist hier die Replik aus Madrid (Kat. M16) zu nennen. Mit ihr hat die Kopie in Texas außerdem die Proportionierung und die Fülligkeit des Körpers gemein. Demzufolge handelt es sich bei dieser Replik hier um eine Kopie, die am Übergang von traianischer zu hadrianischer Stilphase zu verorten ist.

Mögliche Datierung: 1./2. Viertel des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Brown 1972, 8–10 m. Abb.; Vermeule – Neuerburg 1973, 11 m. Anm. 10; Vermeule 1980, 128 Kat. 82; 225 Abb. 82; Settis 1984, 173 Anm. 9; Ridgway 1990, 230 f. Taf. 112 a–c; Francis 2002, 215 Anm. 13; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 29; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 674 Nr. 29.

3.1.6 Hadrianische Repliken (Kat. M20–M25)

M20. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Paris, Kunsthandel

Kunze Nr. 34

Herkunft: unbekannt

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 40 cm

Antike Attribute und Zusätze: Keine

Erhaltungszustand: Die Statuette umfasst die Beine inklusive der rechten Ferse, des Torsos und eines Teils des linken Unterarms. Die Plinthe mitsamt dem linken Fuß und den rechten Zehen fehlt hingegen. Unter dem linken Gluteus scheint eine unregelmäßige Bruchkante zu existieren, die möglicherweise auf eine Stütze hinweist, für die aber am wahrscheinlichsten

eine einfache geometrische Form anstelle einer Figur anzunehmen ist. Die Arme sind jeweils unterhalb des Schultergelenks abgebrochen. Beim linken Arm ist noch die untere Hälfte des Unterarms erhalten, da dieser Teil fest auf dem linken Oberschenkel aufliegt. Der Kopf ist am Halsansatz abgebrochen. Von den Haaren lassen sich auf der linken Seite und im Nacken noch zwei dicke Strähnen erkennen. Die Oberfläche scheint nicht überarbeitet worden zu sein und weist zahllose dunkle Verfärbungen auf.

Die unterlebensgroße Statue ist lediglich in zwei Aufnahmen publiziert. Diese zeigen einerseits den Rücken, andererseits die linke Körperseite von schräg vorne. Auffallend ist die schlanke Körperform der Figur, ebenso wie die schöne geschwungene Umrissführung am Rücken. Dabei entspricht die Beckenbreite der Schulterbreite. Die Taille ist weit eingezogen. Dieser Eindruck setzt sich auf der Vorderseite fort. Die Bauchfalten schneiden nur flach in das Inkarnat. Die Brüste sind klein und voll gearbeitet, sodass sich das Dekolleté von diesen deutlich absetzt. Auch heben sich die Schlüsselbeine unter dem Inkarnat hervor. Die Oberfläche ist allgemein eher stumpf gebildet. Die beiden Haarsträhnen im Nacken und an der linken Halsseite sind dicke Bündel mit feiner Binnengliederung, ohne dass diese jedoch tiefer in die Struktur des Haares eingreifen. Damit entspricht diese Kopie am ehesten der hadrianischen Replik aus Tivoli (Kat. M21). Auch die schlanke Umrissführung und die Inkarnatsbildung scheinen am ehesten mit dieser übereinzustimmen. Die Replik in Fort Worth (Kat. M19) kann ebenfalls als Vergleichsobjekt angeführt werden. Besonders im Bereich des Oberkörpers lassen sich stilistische Parallelen finden. Dahingegen ist die Zuweisung in die Späte Kaiserzeit allein des Formats und der schlanken Körperform wegen nicht anzunehmen, obwohl beides beispielsweise mit der Statuette in Ostia (Kat. M35) übereinstimmt. Die flache Haargestaltung und die stumpfere Oberflächenbehandlung sind der Kopie aus Ostia entgegengesetzt. Auch eine Datierung in die Frühe Kaiserzeit kann aufgrund der schlanken Körperform und der Umrissführung am Rücken, wo die Schulter und die Hüfte gleichermaßen breit gestaltet sind, ausgeschlossen werden³⁸¹. Des Weiteren ist die Position der Stütze unterhalb des linken Gluteus mit der wahrscheinlich anzunehmenden einfachen Form in hadrianischen Zeit beliebt und daher eine Datierung um 120/130 n. Chr. anzunehmen.

Mögliche Datierung: um 120/130 n. Chr.

Literatur: Galerie Simon de Monbrison, *Arts antiques Arts Primitifs*. Verkaufskatalog Paris 1969 (Paris 1969) 31 f. Kat. 29 m. Abb.; Vermeule – Neuerburg 1973, 11 m. Anm. 9; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 34; Ghisellini 2009, 675 Nr. 34.

³⁸¹ In augusteischer Zeit ist die Hüfte breiter als die Schultern, vgl. Kat. M6. M7.

Lullies/Kunze Nr. 06

Herkunft: Tibur/Tivoli, 1914 in der Villa Hadriana in der sogenannten Therme mit Helio-caminus gefunden³⁸²

Material: lunensischer Marmor³⁸³

Maße: Höhe 1,07 m; Höhe (ohne Plinthe) 92 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Die Statue war in elf Fragmente zerbrochen. Es fehlen die beiden Arme, die rechte Gesichtshälfte und die Kalotte mit dem Großteil der Haare. Ergänzt wurden der linke Fuß mit Plinthe, die Stütze unter dem Gluteus und das linke Knie. Über dem rechten Auge befand sich eine Ausbesserung der Braue und Stirn, die wieder entfernt wurde. Die Oberfläche ist bestoßen und auf der linken Seite im Bereich des Unterkörpers bräunlich verfärbt.

Bei der Replik aus der Villa Hadriana handelt es um einen der seltenen Fälle, bei denen der exakte ursprüngliche Standort bekannt ist. Dies ermöglicht, neben dem stilistischen Vergleich auch den Baukontext für die Datierung heranzuziehen. Allgemein wird der Bau der Villa und der Therme zwischen 117 und 125 n. Chr. datiert³⁸⁴. Die Statue war am Rand des Schwimmbeckens im *frigidarium* der Therme positioniert, wo deren Fragmente auch gefunden wurden. Ihre ursprüngliche Aufstellung war ein nachträglich über dem Wasserzulauf eingebauter Ziegelsockel an der Ostseite der *piscina*, wodurch die Statue von allen Seiten sichtbar über dem Wasser kauerte³⁸⁵. Der spätere Einbau des Sockels und die Datierung des Baus selbst gibt für die Entstehung der Aphrodite einen *terminus post quem* von 125 n. Chr. an, was die stilistische Untersuchung der Replik bestätigen kann.

Die Kauernde Aphrodite besitzt einen massigen Körperaufbau mit großen, fleischigen Körperarealen, die sich bis in die Gesichtsbildung hineinziehen. Dadurch verliert der Knochenunterbau

³⁸² Paribeni 1922, 238–340 Abb. 6. 7; 246. Literatur zur Therme: P. Verduchi, Le Terme con cosidetto Helio-caminus, in: C. F. Giuliani, Ricerche sull'architettura di Villa Adriani, Quaderni dell'Istituto di Topografia antica della Università di Roma 8 (Rom 1975) 55–95, bes. 82; Nielson 1990a, 51 Anm. 109; Nielson 1990b, 9 Kat. C. 56; 103 Abb. 85; M. de Franceschini, Villa Adriana. Mosaici – Pavimenti-Edifici (Rom 1991) 423–227, bes. 423; E. Salza Prina Ricotti, Villa Adriana II. Il sogno di un imperatore, Bibliotheca Archaeologica 29 (Rom 2001) 145–149. Raeder gibt ein falsches Entdeckungsjahr an: Raeder 1983, 72.

³⁸³ Stemmer 2001, 99.

³⁸⁴ s. Anm. 382. Vgl. Raeder 1983, 243. 290. 371.

³⁸⁵ Raeder 1983, 243. 290. Das Wasserbecken ist durch ein Peristyl umgeben, sodass es komplett umrundet werden kann.

an Klarheit und die Masse des Körpers erstarrt zur Bewegungslosigkeit. Besonders am Bauch sind die scharfen, verschatteten Falteneinzüge gut zu erkennen, die aufgrund der Körperstauchung entstehen. Dieses Spiel von Hell und Dunkel ist häufig in hadrianischer Zeit zu finden. Weiterhin sind die Haare in Form dicker Strähnen wiedergegeben, die durch feine Furchen voneinander getrennt sind, um einen rein »optischen Charakter«³⁸⁶ zu erzeugen. Auch die Augenbildung mit der kantigen Unterlidgestaltung ist dem hadrianischen Stil geschuldet³⁸⁷. Zusammen mit der fließenden Meißelarbeit am Haar erzeugen diese Stilmittel den Kontrast zwischen Haar und Körper, »Bronze« und Marmor, Dunkel und Hell, wie sie in jener Zeit häufiger anzutreffen sind³⁸⁸. Dies ist wohl auch der Grund, warum Zweifel am Originalmaterial aufkamen, da die Kopie, die allgemein als die beste Kopie des Typus Kauernde Aphrodite gilt³⁸⁹, einen übersteigerten Bronzestil aufweist.

Anhand des Vergleichs mit hadrianischen Porträts lässt sich eine ähnliche Entstehungszeit weitestgehend sichern. Besonders aussagekräftig scheint der Porträtkopf Kaiser Hadrians zu sein, der als namensgebende Replik beim Bau der Stazione Termini gefunden wurde³⁹⁰. Mit der Aphrodite hat er das weiche Inkarnat der Wangenpartie mit den flachen, sanften Faltenübergängen, die Lockenbildung im Bart- und Haupthaar sowie die Augenbildung gemein. Die Locken sind durch regelmäßige Furchen unterteilt, die sie in feine Strähnen gliedern und ordnen, sodass keine Unruhe im Haar entsteht. Der Typus Stazione Termini ist der erste Bildnistypus Kaiser Hadrians und kann anhand der Reichsprägung sicher datiert werden. Die Münzen sind von dessen Regierungsantritt 117 n. Chr. bis ca. 121 n. Chr. geprägt worden. Die Gestaltung des Inkarnats mit weicher Modellierung und feinen Übergängen gleicht ebenfalls einem Kopffragment der Sabina aus der Villa Hadriana³⁹¹. Auch deren Haargestaltung mit der feinen Gliederung der Strähnen, vor allem im Bereich des Knotens, findet ihre Entsprechung am Hinterkopf der Aphrodite. Die Frisur der Kaiserin tritt spät auf und erst seit circa 130 n. Chr. lassen sich Beispiele einer solchen Haargestaltung bei dieser finden³⁹².

Darüber hinaus kann der Aktaion-Sarkophag aus dem Louvre (Taf. 7, 2. 3) zum Vergleich herangezogen werden³⁹³. Die Darstellung der Artemis beim Bade entspricht stilistisch als auch

³⁸⁶ Lauter 1966, 27.

³⁸⁷ Lauter 1966, 28. 34.

³⁸⁸ Zanker und Lauter sprechen dem Kopierstil hadrianischer Zeit den Versuch der Originaltreue bis hin zur Übersteigerung der bronzenen Stilelemente zu. Zum Stil der hadrianischen Zeit: Lauter 1966, 27–30. 34. 98. 103 f. 125 f.; Zanker 1974, 44 f.; Raeder 1978, 258. Etwas übertrieben dargestellt: Raeder 1983, 229.

³⁸⁹ s. Kap. 3.3.

³⁹⁰ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 2004344 (ehemals Inv. 124491): Söldner 2010, 217. 219 Abb. 70 a. b; 303.

³⁹¹ Tivoli, Villa Hadriana, Antiquarium Inv. 89008: Adembri – Nicolai 2007, 168–171; Söldner 2010, 227. 342 Taf. 310 a. b.

³⁹² Adembri – Nicolai 2007, 164. 168–171.

³⁹³ s. Anm. 216.

motivisch der Kauernden Aphrodite. Daher kann eine hadrianische Datierung des Sarkophags zwischen 125 und 130 n. Chr. ebenfalls als gesichert gelten. Bei diesem ist die Darstellung der Artemis eine spiegelbildliche Version der Kauernden Aphrodite mit einigen Modifikationen in Bezug auf Körperhaltung und Bildentwurf. Sie kann aber stilistisch gut mit der Rundplastik verglichen werden. Gemeinsam sind beiden Göttinnen die fehlende Knochenstruktur unter dem Inkarnat und die voluminöse Form des Unterleibs im Verhältnis zu dem schmalen kleinen Oberkörper, ohne aber einen ebenso starken Kontrast wie bei den iulisch-claudischen Repliken (Kat. M6. M7) zu erschaffen. Die Rückenlinie nimmt einen ähnlichen Verlauf. Zudem liegt die Betonung der Bauchfalten auf jenen, die direkt unterhalb der Brust entstehen. Bei der Aphrodite sind diese am tiefsten und bei der Artemis sogar die einzigen übernommenen Einzüge am Bauch überhaupt. Das Gesicht weist die gleichen weichen fleischigen Wangenpartien und das leichte Doppelkinn auf. Die tiefliegenden Augen besitzen eine scharfe Lidgestaltung, was sie kontrastreich aus dem Gesicht hervortreten lässt, sodass bei der Artemis diese auch bei größerer Entfernung gut zu erkennen sind. Bis auf zwei tiefe Bohrlöcher beim Haarknoten auf der Kalotte weisen die Haare der Artemis eine ähnlich fein gegliederte Struktur wie jene der Aphrodite auf. Es ist anzunehmen, dass beide Werke etwa zur gleichen Zeit entstanden sind und die Kauernde Aphrodite aus der Villa Hadriana folglich unter Berücksichtigung des Befundes zwischen 125 und 130 n. Chr. geschaffen wurde.

Mögliche Datierung: 125–130 n. Chr.

Literatur: Paribeni 1922, 246; Reinach 1930, 175 Nr. 2; Battaglia 1931, 407 f. m. Anm. 11; 411 Abb. 3; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134 f.; Adriani 1944, 46 m. Anm. I; 56 m. Anm. I; Laurenzi 1946–1948, 172–177 Abb. 3 Taf. 18; Adriani 1951, 153 f. Abb. 6. 7; 173 f. Anm. I Nr. 1 Taf. 3, 1; 4, 1; 7; Lullies 1954, 12 Nr. 6 Taf. 7. 21. 22; Helbig ⁴III 206–209 Nr. 2292; Künzl 1968, 104 m. Anm. 20; Brinkerhoff 1971, 9–16 Taf. 6; Charbonneaux u. a. 1971, 55 Abb. 276; Havelock 1971, 106 f. 112 f. Kat. 84 Taf. 84; Brilliant 1973, 363. 365 Abb. 9–27; Boardman u. a. 1977, 204 Taf. 269; Simon 1977, 355 Taf. 4. 5. 7; Brinkerhoff 1978, 36 f. m. Anm. 2; 42 f. 52 f. Taf. 9. 10; Brinkerhoff 1978/79, 90 f. m. Anm. 34 Abb. 13; Giuliano 1979, 141–144 Kat. 100 Abb. 100; 146; Lullies 1979, 125 f. Kat. 252 Taf. 252; Onians 1979, 36 Abb. 31; Neumer-Pfau 1982, 118 m. Anm. 94. 95; Raeder 1983, 72 f. Kat. I 55; 229. 290. 371; LIMC II (1984) 104 Nr. 1018 m. Abb. S. 100 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 173–175 m. Abb.; Zedelius 1989, 44 m. Abb.; Corso 1990, 139–141 Anm. 17. 18; 145 f. Anm. 22 Taf. 3, 8; Stewart 1990, 214 Taf. 720; Giuliano 1992, 141; Kelperi 1993, 23–27 m. Anm. 136. 143; Aparicio Sanchez 1994, 185–187; Moreno 1994, 217–219 Abb. 284–288; 221–223 m. Anm. 429; Havelock 1995, 80 f. m. Anm. 17 Taf. 23; Andreae 1998, 61–65 Nr. 13 m. Abb.; 259 m. Abb.; 284. 299. 313; Zanker 1998, 72 Abb. 41; Andreae 2001, 36. 80–82 Abb. 40 Taf. 32. 33; Stemmer 2001, 99 f. Nr. F 3 m. Abb.; Andreae 2001, 80–82 Abb. 40 Taf. 32. 33; Francis 2002, 214 f. m. Anm. 11 Taf. 1; Kunze 2002, 108–110 Anm. 581 Nr. 6; Anm. 588 Taf. 18, 52. 53. 56. 57; Schröder 2004, 156. 158; Bol 2007, 92–94. 121. 127. 149. 157–159. 164. 336 f. 387 Taf. 119 a–d; Carella 2008, 76 m. Anm. 86. 89; Kousser 2008, 139 f. m. Anm. 79; Gasparri 2009, 70 m. Anm. 29. 32. 33; Ghisellini 2009, 671 Nr. 6 Taf. 35, 94; Söldner 2010, 257–259 Abb. 119 a–c; Gasparri – Paris 2013, 216 f. Kat. 155; Gkikaki 2014, 136. 143 f. 156 f. Kat. Skb-P 12; 171 Abb. 1; Settis u. a. 2015, 212 Kat. SC 14 Taf. SC 14.

M22. Pisa, Camposanto Monumentale, Inv. 1906, Nr. 38**Taf. 14, 1. 2**

Kunze Nr. 37

Herkunft: Schenkung des Konservators Cavaliere Lasinio

Material: lunensischer Marmor

Maße: Höhe 34 cm; Höhe (Gesichtsfläche) 18 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Das Kopffragment besitzt ein neues Kinn aus einem qualitativ feineren Marmor. Ebenso sind Oberlippe und Nase in einem Stück neu angesetzt worden. Die Ergänzung der Unterlippe ist auf älteren Aufnahmen noch vorhanden³⁹⁴, während sie auf neueren hingegen schon wieder entfernt wurde. Die Stiftlöcher sind noch deutlich zu erkennen³⁹⁵. Darüber hinaus ist das linke Ohr fast vollständig abgerieben. Sowohl unter dem Kinn als auch im Nacken finden sich Brüche. Auf der Kalotte ist ein rechteckiges Stück herausgebrochen oder -gemeißelt worden. Die Oberfläche ist dort rau und verwaschen. Zudem befinden sich hellere Flecken oder Abplatzungen in der oberen Gesichtshälfte und der linken Wange.

Der Kopf aus Pisa ist trotz seiner starken Oberflächenbeschädigung ein Beispiel hadrianischen Stilschaffens. Das Gesicht zeichnet sich durch breite Partien mit weichen Rundungen und glatter Oberflächenbildung aus, sodass es wie eine starre Maske wirkt. Die Augen sind mithilfe von kantigen Lidern zu den Jochbeinen hin abgesetzt und der Augapfel mit einer leichten Pupillenangabe verziert. Die Brauenbögen wölben sich wulstartig über den Augen und bilden damit eine definierte Grenze zur Stirnpartie³⁹⁶.

Im Gegensatz dazu ist das Haar »amorph«³⁹⁷ gebildet. Die einzelnen Strähnen sind deutlich voneinander abgesetzt, besitzen aber nur eine geringe Binnenzeichnung. Damit unterscheidet sich die Kopfreplik von der Klarheit der Frisurgestaltung, wie sie bei der Kopie aus Tivoli (Kat. M21) zu finden ist, und entspricht eher dem Kopf der Statue aus dem Museo Torlonia (Kat. M23). Dass es sich aber um eine hadrianische Replik handelt, belegt das komplette Fehlen von Bohrspuren im Haar, wie solche erst ab dem Übergang zur antoninischen Stilphase zu

³⁹⁴ vgl. EA 204. 205.

³⁹⁵ vgl. Settis 1984, 172 m. Abb.

³⁹⁶ Lauter 1966, 28. 34. 98. 125 f.

³⁹⁷ Lauter 1966, 126.

finden sind³⁹⁸. Es ist zwar bereits der typische Hell-Dunkel-Kontrast zu beobachten, doch ist dieser in der hadrianischen Stilentwicklung zu verorten. Die Pupillenangabe lässt eher an eine späte Datierung um etwa 140 n. Chr. denken. Dies belegt vor allem der Vergleich mit einem Sabinaporträt, des sogenannten Haupttypus aus dem Museo Nazionale Romano³⁹⁹. Es stimmen die Gesichtsbildung, die Augenwiedergabe mit den Reflexen und die Haargestaltung mit dem Porträt überein. Jenes wird auf circa 136/137 n. Chr. datiert. Eine solche Datierung ist damit auch für die Kopfreplik der Kauernden Aphrodite anzunehmen.

Mögliche Datierung: um 140 n. Chr.

Literatur: EA 204. 205; Adriani 1951, 146 Abb. 2; 173 f. Anm. 1 Nr. 26 Taf. 2, 2; Settis 1984, 172–177 Kat. 80 m. Abb.; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 37; Gasparri 2009, 70 Anm. 32; Ghisellini 2009, 675 Nr. 37; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 810.

M23. Rom, Museo Torlonia, Inv. MT 170

Taf. 14, 3

Lullies/Kunze Nr. 11

Herkunft: ehemals Sammlung Giustiniani⁴⁰⁰

Material: weißer, großkristalliner Marmor

Maße: Höhe 1,39 m; Höhe (ohne Plinthe) 1,16 m

Antike Attribute und Zusätze: glatte, geometrische Stütze (sechseckiger Altar oder *cista*); Armreif und Schlangenarmreif⁴⁰¹

Erhaltungszustand: Die Plinthe mit dem linken Fuß und dem rechten Vorderfuß war abgebrochen gewesen, muss aber als zugehörig gelten⁴⁰². Auf der vorliegenden Abbildung ist der Bruch gut nachvollziehbar⁴⁰³. Die Bruchränder an den Füßen scheinen aber etwas zu gerade zu sein, um wirklich eine direkte Anstückung antiker Teile vermuten zu lassen. Die Plinthe wurde an

³⁹⁸ vgl. Kat. M25.

³⁹⁹ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. MNR 1222 (725): Alexandridis 2004, 182 Nr. 176 Taf. 38, 1; Söldner 2010, 226 f. 341 Taf. 308 a. b.

⁴⁰⁰ zur Sammlungsgeschichte (Inventare von 1638–1824): Gallotini 1998, 93 Nr. 336; 144 Nr. 324; 194 Nr. 312; 231 Nr. 312; 252–254 Nr. 335; 272 Nr. 267; 282 Nr. 267; Settis – Gasparri 2020, 258.

⁴⁰¹ Dies kann nur leicht auf der Tafel bei P. E. Visconti gesehen werden: Visconti 1885, Taf. 43.

⁴⁰² Kunze 2002, 110 Anm. 589. Als Kommentar zu Lullies Annahme: Lullies 1954, 13 f.; Settis – Gasparri 2020, 258.

⁴⁰³ Schon im Inventar von 1638 vermerkt: Gallotini 1998, 93.

der linken Seite gerade abgeschnitten, um das Material für die mögliche Ergänzungen zu gewinnen⁴⁰⁴. Beide Hände wurden ergänzt. Der linken Hand ist zusätzlich der Zeigefinger erneut angefügt worden. Der Kopf ist ungebrochen. Bei ihm wurden die Nase, Teile des rechten Ohres und das gesamte linke Ohr ergänzt. Auch die Haare im Nacken wurden am Knoten und an den Strähnen restauriert. Die Oberfläche scheint etwas bestoßen zu sein. Darüber hinaus wurde eine moderne Überarbeitung der *pubes* vorgenommen, sodass eine naturalistische Wiedergabe einer Vulva ergänzt wurde⁴⁰⁵.

Die Replik aus dem ehemaligen Museo Torlonia ist eine der besterhaltenen Kopien der Kauernenden Aphrodite. Dies ist vor allem dem glücklichen Zufall geschuldet, dass der Kopf ungebrochen aufsitzt. Der Körper ist mit dem der Replik aus Tivoli (Kat. M21) vergleichbar. Beiden sind die großen Körperpartien mit den einzelnen fleischigen Körperrundungen gemein, wie auch die kontrastreiche Faltenarbeit an der Bauchdecke. Die geschlossene Umrissführung findet sich bei beiden Werken wieder, so auch die weich fließenden Übergänge an den Brüsten und der Halspartie. Die Gesichtsbildung stimmt mit den breiten Wangen, den hier ebenfalls weichen Hebungen und Senkungen der Übergänge und den kantig abgesetzten Lidern überein. Die Frisur ist mit ähnlich dicken, sauber getrennten Strähnenbündeln ausgeführt, die jedoch bei der Tivolireplik sorgfältiger gestaltet sind. Dies ist aber eher auf künstlerisches Können als auf einen unterschiedlichen Zeitstil zurückzuführen.

Im Vergleich zu den beiden Repliken aus Neapel und St. Petersburg (Kat. M25, M26) am Übergang zur antoninischen Stilphase fallen die fortgeschrittenere Körperfülle und die stärker ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontrastierung am Körper der beiden jüngeren Kopien und insbesondere in der Frisur der Neapler Replik (Kat. M25) auf. Es ist somit ein deutlicher Unterschied in der Gestaltungsweise zu erkennen, der den hadrianischen vom frühantoninischen Stil trennt. Ausgehend hiervon handelt es sich bei der Replik aus dem Museo Torlonia um eine hadrianische Arbeit. Hierzu würde auch der Verzicht auf eine als aufwendiges Attribut getarnete Stütze passen, wie solche nur im 1. Jh. v. Chr. und wieder am Anfang der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. auftreten. Die vorhandene Stütze ist hingegen so unter dem Körper platziert und als geometrische Form gebildet, dass sie nicht weiter auffällt und den Blick des Betrachters kaum vom eigentlichen Kunstwerk ablenkt⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ de Lachenal 2020, 81 f.

⁴⁰⁵ de Lachenal 2020, 82; Settis – Gasparri 2020, 258.

⁴⁰⁶ Die von L. Buccino im Ausstellungskatalog zum Museo Torlonia vorgeschlagene Datierung der Replik in julisch-claudische Zeit muss dagegen zurückgewiesen werden: Settis – Gasparri 2020, 258. Die schlankere Körper- und flachere Haarbildung der julisch-claudischen Repliken (Kat. M6–M8) weichen deutlich davon ab.

Mögliche Datierung: 2. Viertel des 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 627, 1413A; Bernoulli 1873, 315 Nr. 3; Visconti 1880, 90 f. Kat. 170; Visconti 1885, Taf. 43; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 7; Reinach 1920a, 338; Krahmer 1927, 16 f. Abb. 10 a; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134; Adriani 1951, 145 Abb. 1; 173 f. Anm. 1 Nr. 5 Taf. 5; Lullies 1954, 13 f. Nr. 11 Abb. 11; Bieber 1961, 83 Anm. 40; Gasparri 1980, 176 Kat. 170; LIMC II (1984) 105 Nr. 1021 m. Abb. S. 101 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 172 f. 175; Kelperi 1993, 34 m. Anm. 193; Gallotini 1998, 93. 144. 185 Abb. 73; 192. 231. 252–254. 272. 282; Fusconi 2001, 210 f. Abb. 10. b; Francis 2002, 214 f. m. Anm. 11; Kunze 2002, 108–110 Anm. 581 Nr. 11; Anm. 589; Schröder 2004, 156. 159; Gasparri 2009, 70 Anm. 32; Ghisellini 2009, 672 Nr. 11; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 813; de Lachenal 2020, 81 f.; Montanari 2020, 95 f.; Settis – Gasparri 2020, 258 f. Kat. 74 m. Abb.

M24. Aufbewahrungsort unbekannt, früher Paris, Kunsthandel Dr. Jacob Hirsch

Lullies/Kunze Nr. 26

Herkunft: ohne Angabe

Material: weißer Marmor

Maße: ohne Angabe

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Das Fragment eines Oberkörpers umfasst vor allem die rechte Oberkörperpartie einschließlich der dazugehörigen Brust, des rechten Arms, der zur linken Kopfseite geführt ist, und des Kopfes. Auf der Rückseite befindet sich eine Bruchkante, die vom linken Nacken zur rechten Taille schräg über den Rücken verläuft und auf ihrer rechten Hälfte leicht auf das Inkarnat der Schulter übergreift, wo diese mit einem Eisen grob bearbeitet worden ist. Zur Mitte hin ist die Kante weiterhin von einer ebenfalls halbkreisförmigen Beschädigung unterbrochen. Das Stück weist insgesamt einen guten Erhaltungszustand auf, da sowohl die Hand als auch das Gesicht vollständig erhalten sind. Die Oberfläche hingegen scheint leicht geglättet zu sein.

Nach Kunze müsste das Oberkörperfragment wegen der angeblich falschen rechten Armführung von der Replikenliste ausgeschlossen werden, da es sich bei diesem vielmehr um ein Einsatzstück für eine Gewandstatue handelt⁴⁰⁷. Inwieweit die Armhaltung zu dem Spektrum an Armführungen passt, welche die Kopisten für den rechten Arm verwendet haben, muss daher im Hauptteil der Arbeit näher besprochen werden⁴⁰⁸. Die Möglichkeit eines Einsatzstückes scheint aufgrund

⁴⁰⁷ Kunze 2002, 108 f. Anm. 581.

⁴⁰⁸ s. Kap. 3.3.2.2.

der besonders an der Rückseite zu beobachtenden Meißelspuren durchaus möglich. Diese könnten jedoch auch von einer Fertigung als Wandschmuck herrühren. Dafür würde auch die etwas flacher gestaltete rechte Kopfseite sprechen, da vor allem zum Hinterkopf hin das Lockenvolumen der Frisur abnimmt. Insofern könnte die Möglichkeit bestehen, dass es als ein Tondo gefertigt worden ist. Denn wegen der Anbringung an einer Wand würde der Betrachter sowieso keinen genauen Blick auf die rechte Seite erhalten. Dies schließt aber dennoch eine Zuweisung zum Typus Kauernde Aphrodite nicht aus. Der Typus bietet sich im Gegenteil aufgrund seines Detailreichtums in der Bewegung mit Bezug auf den Oberkörper sehr für die Verwendung als Tondo an.

Die Datierung ist wegen der hervorragenden Erhaltung des Kopfes und insbesondere anhand eines Vergleichs der Frisur möglich. Die seitlichen Strähnen, die von der Schläfe zum Knoten verlaufen, sind an der linken Seite untereinander deutlich abgegrenzt. Die dazwischen liegenden Partien erscheinen damit dunkler. Die Frisur ist somit von dem in der Mitte des 2. Jh. n. Chr. beliebten Hell-Dunkel-Kontrast gekennzeichnet. Der mögliche Grund für die Reduzierung des Volumens und die daher abweichende stilistische Gestaltung der rechten Seite wurde oben schon besprochen. Damit steht dieser Kopf jenem aus der Sammlung Torlonia (Kat. M23) nahe. Besonders die breite Wangenpartie, die vollen leicht aufgeworfenen Lippen und die Augenangabe mit scharfkantigen Lidern und Brauenbögen sind mit der Replik in Torlonia vergleichbar. Ein weiteres Vergleichsbeispiel findet sich in der Aphrodite des Typus Pontia-Euploia aus der Antikensammlung in Dresden⁴⁰⁹. Sowohl die Gesichts- als auch die Haargestaltung stehen auf einer Stilstufe und belegen eine zeitgleiche Datierung um 130 bis 150 n. Chr.

Mögliche Datierung: 130–150 n. Chr.

Literatur: Lullies 1954, 17 Nr. 26 Taf. 17. 18; Settis 1984, 173 Anm. 9; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 26; Ghisellini 2009, 674 Nr. 26.

M25. Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6293

Taf. 14, 4. 5

Lullies/Kunze Nr. 16

Herkunft: ehemals Sammlung Farnese

Material: weißer Marmor (vlt. parisch)

Maße: Höhe 1,13 m; Höhe (mit Plinthe) 1,22 m

Antike Attribute und Zusätze: Eros

⁴⁰⁹ Dresden, Antikensammlung, Inv. Hm 318: Knoll u. a. 2011, 270–275 Kat. 39 Abb. 39, 1–7.

Erhaltungszustand: Die Gruppe bestehend aus Aphrodite und Eros wurde in eine moderne Plinthe eingelassen. Dabei ist der rechte Fuß der Aphrodite bis zum Knöchel und der linke knapp bis oberhalb der Zehen ergänzt worden. Der Restaurator Albacini hat zudem die linke Hand und den rechten Unterarm mit der Haarsträhne ergänzt. Der Kopf ist mit einem keilförmigen Zwischenstück wieder angesetzt worden und hat eine neue Nase erhalten. Dem Eros wurden neue Unterschenkel und Arme angestückt. Die Flügel sind größtenteils ergänzt. Außerdem ist seine Nase neu angesetzt. Die Oberfläche ist bei der Restaurierung offenbar nicht stark verändert worden, da zum Beispiel die ehemalige Auflagespur der linken Hand auf dem rechten Oberschenkel noch erkennbar ist. Außerdem sind überall am Stück weitere Schrammen und Abplatzungen zu beobachten.

Die Statue gehört zu den ältesten bekannten Kopien und wurde im 16. Jh. von Albacini restauriert. Im Zuge dessen erhielt die Aphrodite auch die neue Plinthe, die somit nicht zur Datierung herangezogen werden kann. Der Kopf scheint dagegen antik und zugehörig zu sein⁴¹⁰.

Der Körper ist im Vergleich zu den beiden Stücken aus Tivoli (Kat. M21) und Vienne (Kat. M32) zu betrachten. Mit der hadrianischen Kopie hat die Neapler Replik die aufgerichtete Haltung und die straffe Umrissführung gemein. Auch weisen die Bauchfalten ein ähnliches Hell-Dunkel-Spiel auf. Dennoch sind einige Unterschiede zu beobachten: So hat das Körpervolumen bereits wieder zugenommen und das Inkarnat wirkt gegenüber dem Unterbau des Knochenengerüsts dominanter. Im Gesicht treten aber die stärksten Veränderungen auf. Die Übergänge sind weniger weich und es zerfällt in einzelne Partien, sodass es insgesamt länglicher wirkt, obwohl das leichte Doppelkinn die üppige Körperbildung andeuten soll. Die Augen liegen flacher im Gesichtsfeld. Das linke Ohr ist durch eine tiefe Ohrmuschel gekennzeichnet, während jene der Kopie aus Tivoli rein ornamental gestaltet ist. Auch das Haar ist sichtlich aufgeworfener und unruhiger. Die einzelnen Strähnen sind nicht fein modelliert und durch einzelne, akkurate Rillen strukturiert, sondern vielmehr aufgrund tiefer Bohrkanäle deutlich zergliederter. Zudem fehlt die erste Locke hinter dem linken Ohr. Der Eros weist die gleiche Haarbehandlung und Gesichtsstruktur auf. Dennoch ist der Körper sachlich in seiner Wiedergabe. Dies lässt sich in dieser Form vor allem bei Statuen aus späthadrianisch-frühantoninischer Zeit finden⁴¹¹.

Einige gute Vergleichsstücke belegen eine Datierung zwischen 140 und 160 n. Chr. Die Köpfe des Antoninus Pius, im Typus Panzer-Paludamentsbüste, aus dem Castle Howard in York⁴¹² oder im Museo Nazionale Romano in Rom⁴¹³ sind hier anzuführen. Allen drei Köp-

⁴¹⁰ s. zu allem: Adriani 1951, 149; Gasparri 2009, 69 f.

⁴¹¹ vgl. Lauter 1966, 30 f. 40; Zanker 1974, 44. 94; Raeder 1978, 258 f.

⁴¹² York, Castle Howard: Fittschen – Zanker 1985, 65 f. m. Anm. 10. 16. 17 Beil. 41.

⁴¹³ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 627: Fittschen – Zanker 1985, 65 Anm. 15 a Beil. 42.

fen ist die Haargestaltung gemein. Das Haupthaar des jeweiligen Kaiserporträts ist in tiefe, stark eingedrehte Lockenbündel gegliedert, die sich zu Buckeln auftürmen und das Haar damit unruhig erscheinen lassen. Diese Gestaltung findet sich auch jeweils bei den Seiten des Aphroditekopfes, wo die drei einzelnen Strähnen nach oben genommen und zu einem Knoten auf dem Hinterkopf gebunden werden. Die Gestaltung der Stirnhaare dagegen hat ihre Parallelen beim Barthaar der Kaiserporträts. Das gewellte Haar ist in regelmäßige Strähnen gegliedert, die mit kurzen, tiefen Bohrkanälen voneinander getrennt sind. An manchen Stellen bleiben aber einige Stege zwischen den Strähnen bestehen. Es ist also anzunehmen, dass es sich um eine Replik aus der Übergangszeit von hadrianischer zu antoninischer Stilphase handelt.

Mögliche Datierung: 140–160 n. Chr.

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 361, 1421; Bernoulli 1873, 315 Nr. 6; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 11; Reinach 1920a, 340; Laurenzi 1946–1948, 176; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 3 Taf. 3, 2; 4, 2; 6; Lullies 1954, 14 f. Nr. 16 Taf. 15; Künzl 1968, 104 Anm. 21; Brinkerhoff 1978/79, 88–90 m. Anm. 28. 31; Giuliano 1979, 142. 146; Neumer-Pfau 1982, 118 m. Anm. 98; Settis 1984, 172 f. 175 m. Anm. 5. 28. 29; Boschung 1989, 10. 16 Taf. 3,1; Stewart 1990, 214 Taf. 719; Kelperi 1993, 23–27 m. Anm. 138 Taf. 12. 13, 1; Aparicio Sanchez 1994, 185; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 246 m. Abb. S. 150 s. v. Venus (E. Schmidt); Francis 2002, 215 Anm. 14; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 16; Schröder 2004, 156; Carella 2008, 76 Anm. 92; Gasparri 2009, 69–71 Kat. 29; 73 Taf. 27, 1–6; Ghisellini 2009, 672 f. Nr. 16; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 808; Settis u. a. 2015, 212 Kat. SC 15 Taf. SC 15.

3.1.7 Antoninische Repliken (Kat. M26–M33)

M26. St. Petersburg, Eremitage, Inv. 319

Lullies/Kunze Nr. 04

Herkunft: ehemals Campana-Sammlung, 1862 übernommen

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 91 cm; Höhe (Torso) 56 cm

Antike Attribute und Zusätze: Eros und Delfin

Erhaltungszustand: Dieser Replik ist die Plinthe einschließlich des rechten Fußes und des kompletten linken Beins ergänzt worden. Ebenso modern sind beide Arme. Dem rechten fehlt der gesamte Unterarm einschließlich des Ellenbogens, während der linke bis zur

Armbeuge reicht. Außerdem wurden der Aphrodite ein neuer Kopf und Hals angefügt. Bei dem Eros ist nur der Torso mit den Oberschenkeln und den Flügelansätzen antik, die Beine und der rechte Arm sind moderne Ergänzungen. Hingegen kann der linke Arm keine solche sein, da die Bruchkante an dessen Oberarm sehr unregelmäßig verläuft, die Materialqualität gleich ist und die Hand des Eros darüber hinaus den antiken Teil des Oberarms der Aphrodite berühren dürfte. Die Finger sind hingegen moderne Ergänzungen. Der Delfin ist ebenso wenig antik, wobei die Schwanzflosse, die gleichwohl den linken Oberschenkel des Eros berührt, auf einen antiken Vorläufer hindeutet. Die Ergänzungen an Delfin und Eros sollen von Bernini durchgeführt worden sein⁴¹⁴. Daneben weist die Göttin weitere unregelmäßige Bruchkanten an Armen und Beinen sowie Ausbesserungen am gesamten Körper auf. Die Oberfläche ist stark poliert und besitzt graue, fleckige Verfärbungen.

Eine antoninische Datierung der Aphrodite wurde schon von O. Waldhauer in seinem Katalog zur Eremitage vorgeschlagen, ohne diese jedoch zu begründen⁴¹⁵. Die starke Polierung und die Größe des Eros, der als beinahe eigenständiges Beiwerk zu gelten hat, lassen diesen Vorschlag plausibel erscheinen. Des Weiteren ist der Körper der Göttin von der Spannung zwischen dem weichen Inkarnat und den Hell-Dunkel-Kontrasten der Falteneinzüge, die diesen strukturieren, geprägt. Die Übergänge zwischen den einzelnen Partien, die nicht durch scharfe Falten voneinander getrennt sind, entstehen durch die abwechselnden Hebungen und Senkungen der Oberfläche. Das Knochengerüst ist dadurch nicht erkennbar⁴¹⁶. Dahingegen fehlt der Replik noch die fleischige Schwere wie sie bei den mittel- bis spätantoninischen Kopien (Kat. M28–M33) auftritt; sie hat vielmehr Ähnlichkeit mit der Replik aus Neapel (Kat. M25). Anhand dessen ist eine Datierung in frühantoninische Zeit vorzuschlagen.

Mögliche Datierung: um 150 n. Chr.

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 631, 1420. 1422; Bernoulli 1873, 316 Nr. 11; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 4; Reinach 1908, 371 Nr. 6; Reinach 1920a, 340; Waldhauer 1936, 14 f. Kat. 237; 19 Abb. 17; Laurenzi 1946–1948, 176 m. Anm. 5; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 25; Lullies 1954, 11 f. Nr. 4; Künzl 1968, 104 Anm. 22; Brinkerhoff 1978/79, 90 Anm. 31; Giuliano 1979, 146; Aparicio Sanchez 1994, 185; Giuliano 1997, 147; Francis 2002, 215 Anm. 12; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 4; Ghisellini 2009, 671 Nr. 4.

⁴¹⁴ Lullies 1954, 11 f. 36.

⁴¹⁵ Bernoulli 1873, 316; Waldhauer 1936, 15.

⁴¹⁶ Zanker 1974, 44.

M27. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8564⁴¹⁷**Taf. 14, 6**

Lullies/Kunze Nr. 08

Herkunft: ehemals Sammlung Ludovisi

Material: Marmor

Maße: Höhe 1,23 m; Höhe (ohne Plinthe) 1,11 m

Antike Attribute und Zusätze: Eros mit Handtuch auf einem Felsen; Delfin

Erhaltungszustand: Die Statue ist stark ergänzt. Die Plinthe mit dem Vorderteil des rechten Fußes und dem großen Zeh ist ebenso neuzeitlich angestückt, wie der rechte Unterarm mit dem Delfinschwanz. Der linke Fuß ist wiederum bis knapp unterhalb des Knöchels ergänzt. Die Finger der linken Hand sind angestückt worden. Auch der Kopf inklusive des Halses wurde ergänzt, wobei die Echtheit der Locke auf der rechten Schulter angezweifelt werden muss, da diese zusammen mit der rechten Hand und der Flosse des Delfins aus einem einzigen Stück gefertigt und wieder angefügt wurde. Dem Eros wurden die Flügel und der Kopf mit Hals ergänzt. Die Oberfläche ist überarbeitet und poliert.

Das durch seine auffallend großen Attribute gekennzeichnete Stück ist in seiner Datierung zunächst schwierig zu fassen. Das Beiwerk könnte einen Hinweis auf die spätantoinische Stilphase liefern; jedoch erweist sich die stilistische Gestaltung der Aphrodite konträr dazu. Die Statue selbst scheint in eine ältere Schaffenszeit zu gehören, da sie in ihren Körperproportionen zu schlank gebildet ist. Auch eine Hell-Dunkel-Kontrastierung des Inkarnats aufgrund tiefer Falteneinzüge ist nicht zu beobachten. Dies kann aber nicht automatisch dazu führen, allein daraus eine Datierung in traianische Zeit abzuleiten⁴¹⁸. Denn anders als die traianischen Kopien (Kat. M10– M19) weist die Replik trotz der schlanken Proportionierung eine zu starke Faltenbildung am Bauch und tiefe Einschnitte sowohl an der Leiste als auch den Oberarmen auf, die sehr wohl in das 2. Jh. n. Chr. gehören könnten. Besonders auffällig sind die Ähnlichkeiten mit der in St. Petersburg befindlichen Aphrodite (Kat. M26). Es kann daher angenommen werden, dass beide etwa zeitgleich entstanden sind und Kopien der frühantoinischen Stilphase darstellen.

Unterstützt wird diese Annahme durch die Attribute. Der Delfin ist anhand seiner Zahnreihe deutlich als Raubtier gekennzeichnet. Diese Darstellungsweise findet sich im 2. Jh.

⁴¹⁷ bei Kunze falsche Inventarnummer (8562); Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 8.

⁴¹⁸ Wie es bei A. Giuliano geschehen ist: Giuliano 1992, 141.

n. Chr.⁴¹⁹, beispielweise bei Stücken in Dresden⁴²⁰ und Paris⁴²¹, wieder, die beide aus der Mitte jenes Jahrhunderts stammen. Daneben bildet das von dem Eros gehaltene Tuch eine Möglichkeit zur Datierung. Auffällig ist hier die flache Gesamtanlage des Stoffes mit deutlichen Faltengraten an der gespannten Mitte⁴²². Die flachen Zickzack-Falten am Saum rechts des Eros finden sich zum Beispiel ebenfalls bei einem Tuch der Kapitolinischen Aphrodite in Dresden aus der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.⁴²³, wobei die Faltengrate im Vergleich zu dieser deutlich abgerundeter erscheinen. Das Tuch in Rom ist am ehesten mit der Kleidung einer Thalia aus Madrid⁴²⁴ und einer Statue der Faustina Maior in Rom⁴²⁵ zu vergleichen. Sowohl die Spannfalten als auch die übrige Stofflichkeit ist vornehmlich in der Zeit des Antoninus Pius zu finden⁴²⁶. Daher ist die Kauernde Aphrodite mit großer Sicherheit eine Kopie frühantoninischer Zeit.

Mögliche Datierung: um 150 n. Chr.

Literatur: Bernoulli 1873, 315 Nr. 5; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 9; Reinach 1908, 372 Nr. 1; Lippold 1923, 102 Anm. 47; Laurenzi 1946–1948, 176 m. Anm. 2; Adriani 1951, 164 Abb. 14; 173 f. Anm. 1 Nr. 22; Lullies 1954, 12 f. Nr. 8 Taf. 9; Brinkerhoff 1978/79, 90 Anm. 31; Holo 1978/79, 27 f. m. Anm. 11 Abb. 6; Giuliano 1979, 146; Giuliano 1983, 72–75 Kat. 30 Abb. 30; Giuliano 1992, 136–141 Kat. 13 m. Abb.; Aparicio Sanchez 1994, 185; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 247 m. Abb. S. 150 s. v. Venus (E. Schmidt); Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 7; Schröder 2004, 158; Gasparri 2009, 71 Anm. 36; Ghisellini 2009, 672 Nr. 8; De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, 214 f.

M28. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 60750

Taf. 15, 1–3

Lullies/Kunze Nr. 07

Herkunft: Rom, Viminal, ehemals antikes Wohngebiet, 1913 an der Via Palermo bei der Renovierung des Innenministeriums (Palazzo del Viminale) gefunden

⁴¹⁹ vgl. Diskussion bei Kat. M4.

⁴²⁰ s. Anm. 294.

⁴²¹ Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 335: Machaira 1993, 75 Kat. 47 Taf. 47; J.-L. Martinez – A. Pasquier (Hrsg.), *Praxitèle, Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2007) 147 Abb. 107.

⁴²² Sie sind aber nicht so spitz wie sie bei Falten des 1. bzw. frühen 2. Jh. n. Chr. auftreten, vgl.: A. Post, *Römische Hüftmantelstatuen. Studien zur Kopistentätigkeit um die Zeitenwende* (Münster 2004).

⁴²³ Dresden, Antikensammlung, Inv. Hm 308: Knoll u. a. 2011, 250–255 Kat. 33 Abb. 33,1–9. Zum Typus, s. Anm. 320.

⁴²⁴ Madrid, Museo del Prado, Inv. 38-E: Schröder 2004, 202 Kat. 135 Taf. 10; 209 m. Abb.; 216. 218 Abb. 49; 221.

⁴²⁵ Rom, Musei Capitolini, Atrio 8, Inv. 48: Kruse 1969, 64 Kat. D 68 Taf. 60.

⁴²⁶ Kruse 1969, 161–179.

Material: parischer Marmor⁴²⁷

Maße: Höhe 92 cm

Antike Attribute und Zusätze: Eros und großer Wasservogel

Erhaltungszustand: Der Statue fehlt der linke vordere Bereich der Plinthe mit Teilen der Zehen. An der rechten Hüfte, der Innenseite der linken sowie auf dem rechten Oberschenkel und am Bauch befinden sich Reste von Puntelli und Ausbrüche von Stiften für den linken Arm, der mitsamt der Schulter fehlt. Der andere Arm ist bis knapp oberhalb des Handgelenks erhalten, wobei der Ellenbogen mit Gips ersetzt worden ist. Der fehlende Kopf ist einschließlich Hals und rechter Schulter abgebrochen. Aus beiden Brüsten sind Teile herausgebrochen. Von der Erosfigur sind lediglich ein Puntello auf der linken Körperseite der Aphrodite und dessen rechte Hand auf dem Rücken der Göttin erhalten. Daneben existiert noch das rechte Bein bis zum Knie, dem aber ein keilförmiger Teil oberhalb des Knöchels herausgebrochen ist. Zwischen Eros und Aphrodite befindet sich der Körper eines Schwans beziehungsweise einer Gans, von dem jedoch der Hals mit Kopf fehlt. Die glatt-spiegelnde Polierung der Oberfläche scheint antik zu sein.

Bei der Aphrodite vom Viminal handelt es sich um ein Stück aus dem 2. Jh. n. Chr. Der Körper ist von starken Hell-Dunkel-Kontrasten gekennzeichnet. Die Körperproportionen sind füllig mit weich fließenden Übergängen. Jedoch besitzt sie noch nicht die Fülligkeit und kontrastreiche Körperauffassung der Replik aus Vienne in Paris (Kat. M32). Hier steht die Statue aus Rom der Neapler Wiederholung (Kat. M25) wesentlich näher. Sowohl die noch etwas schlankeren Körperproportionen als auch die weniger tiefen Falteneinzüge am Bauch und am Übergang zwischen Oberarm und Oberkörper lassen sich bei beiden Kopien finden. Dagegen entspricht die Neigung des Körpers schon eher der Wiener Replik und auch die Behandlung des Inkarnats ist annähernd vergleichbar. Beide besitzen eine stark polierte, weiche Oberflächenstruktur mit leicht spiegelnden Partien. Daher ist diese Statue hier chronologisch zwischen den Aphroditen aus Neapel und Vienne einzuordnen.

Die Hell-Dunkel-Kontraste lassen sich auch im Gefieder an der linken Seite des Vogels wiederfinden. Die einzelnen Federn sind plastisch hart ausgearbeitet und legen sich alternierend sowie leicht überlappend um den ganzen Körper. Ihre Umrissform ist länglich oval mit regelmäßigen Unterbrechungen durch Einzüge, was den Federn insgesamt den Anschein eines Blattes verleiht. Die Schwungfedern auf dem Rücken sind durch einen Kiel gekennzeichnet, der sich anhand zweier paralleler Furchen von den einzelnen Fahnenbündeln abtrennt. Eine

⁴²⁷ Stemmer 2001, 113.

solche Federgestaltung findet sich bei Bildwerken des Eros aus der ersten Hälfte bis hin zur Mitte des 2. Jh. n. Chr. Darunter fallen der sogenannte Eros von Centocello in Neapel⁴²⁸ und eine Replik des Bogenspannenden Eros des Lysipp in Rom⁴²⁹. Besonders die Flügelgestaltung des römischen Werkes entspricht auf der Rückseite genau jener des Vogels bei der Kauernden Aphrodite. Beiden sind der ausgeprägte Kiel und der ausgefranzte Federumriss gemein, ebenso wie die Form der Schwungfedern. Der Eros von Centocello ist in seiner Flügelgestaltung stilistisch fortgeschrittener. Damit handelt es sich bei dieser Kopie der Kauernden Aphrodite wohl noch um ein frühantoninisches Werk⁴³⁰. Aufgrund dessen kann die Vermutung von O. Vasori widerlegt werden, dass die Datierung der Aphrodite aufgrund der Fundstelle in der Nähe des Hauses der Flavii und dem möglichen Zusammenhang mit dem durch Domitian errichteten Heiligtum für die *gens flavia* in flavische Zeit zu geschehen habe⁴³¹. Auch der Vergleich mit der flavischen Kopie aus London (Kat. M9) zeigt die stilistischen Unterschiede. Die römische Replik ist körperlich kräftiger gebildet, die Oberflächengestaltung unterscheidet sich deutlich voneinander und das Vorhandensein großformatiger Attribute lässt sich für römische Kopien erst in antoninischer Zeit nachweisen.

Mögliche Datierung: 3. Viertel 2. Jh. n. Chr.

Literatur: Reinach 1924b, 159 Nr. 8; Krahmer 1927, 16. 18 Abb. 10 c. d; Laurenzi 1946–1948, 176 m. Anm. 3; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 6; Lullies 1954, 14 Nr. 7 Taf. 8; Helbig ⁴III 206–209 Nr. 2292; Künzl 1968, 104 Anm. 22; Brinkerhoff 1978/79, 90 Anm. 31; Giuliano 1979, 141 f. 145–147 Kat. 102 Abb. 102; LIMC II (1984) 104 f. Nr. 1020 m. Abb. S. 101 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Ridgway 1984, Taf. 34; Aparicio Sanchez 1994, 185–187; Moreno 1994, 217 Abb. 283; 221 m. Anm. 428; Andreae 1998, 61; Stemmer 2001, 113 f. Nr. G 7 m. Abb.; Fusconi 2001, 211; Francis 2002, 215 Anm. 12. 14; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 7; Schröder 2004, 158; Giustozzi 2007, 20 m. Abb.; Ghisellini 2009, 671 Nr. 7; Gasparri – Paris 2013, 215.

⁴²⁸ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6353: Gasparri 2009, 87 f. Kat. 37 Taf. 35, 1–5.

⁴²⁹ Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 129185: P. Moreno (Hrsg.), Lisippo. L'arte e la fortuna, Ausstellungskatalog Rom (Monza 1995) 122 f. Kat. 4.15.7 m. Abb.

⁴³⁰ Gasparri – Paris 2013, 215.

⁴³¹ Giuliano 1979, 146.

M29. Cordoba, Museo Arqueológico Nacional, Inv. DJ031626

Kunze Nr. 31

Herkunft: Cordoba, gefunden an den Ufern des Baetis (heute: Guadalquivir) in der Nähe einer Thermenanlage⁴³²

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 89 cm; Breite 33 cm; Länge 40 cm; Höhe (Kopf) 25 cm

Antike Attribute und Zusätze: großer Wasservogel

Erhaltungszustand: Die Statue der Aphrodite ist sehr gut erhalten. Sie umfasst den gesamten Körper einschließlich der Füße mit der Plinthe und den als Stütze dienenden Vogel als auch den gebrochenen Kopf. Die Arme hingegen fehlen ab der Mitte der Oberarme, ebenso wie der Kopf des Vogels. Am rechten Fuß ist eine Flickung oberhalb der Zehen zu erkennen und auch am Knie wurde ein kleines Stück ergänzt. Das Gesicht ist stark abgerieben. Die Oberfläche ist mit einer rötlichbraunen Patina überzogen.

Die Replik aus Cordoba reiht sich in die Liste der Kopien antoninischer Zeit ein. Signifikant hierfür sind die tiefen Falten am Bauch mit den wulstigen Ausformungen des Inkarnats. Auch die schweren Brüste sind stilbedingt. Beides ist mit den Kopien im Rom (Kat. M28) und aus Vienne (Kat. M32) zu vergleichen; doch besitzt die spanische Replik noch nicht die glänzende Politur der Oberfläche wie die Pariser Aphrodite. Die Oberfläche ist stattdessen matt und stumpf ausgeführt. Es ist daher davon auszugehen, dass diese Replik hier in der Zeit um 160/170 n. Chr. geschaffen wurde und noch knapp in frühantoninische Zeit datiert werden muss.

Die Ausführung des Kopfes bestätigt diese Datierung. Die Haare haben an Volumen zugenommen und die Kontrastierung der Frisur mit hellen und dunkeln Partien hat eingesetzt. Der Kopf lässt sich deshalb gut mit dem aus der Sammlung Torlonia (Kat. M23) vergleichen. Allerdings ist die Zergliederung hier schon weiter fortgeschritten. Das Gesicht der spanischen Replik ist weich modelliert; aufgrund der starken Zerstörung kann jedoch keine Aussage über die Qualität der Ausführung gemacht werden. Die Gesichtsbildung scheint jedoch weicher und undifferenzierter zu sein als bei der Torlonia-Replik, deren Konturen klar gebildet sind. Dieser Unterschied in der Gesichtsgestaltung ist neben der Ausformung der Haare stilbildend für die frühantoninische Zeit vor dem Stilwandel⁴³³.

⁴³² R. Corzo Sánchez, Museo y colecciones, in: Dupré Raventós 2004, 138.

⁴³³ vgl. Lauter 1966, 30 f. 40. 105; Zanker 1974, 44; Raeder 1978, 258 f.; León Alonso 2004, 121 f.

Mögliche Datierung: um 160/170 n. Chr.

Literatur: Aparicio Sanchez 1994, 181–197 Abb. 1–11; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 31; Dupré Raven-tós 2004, 121 f. 138 f. Abb. 82 Taf. 9 c; Schröder 2004, 158; Ghisellini 2009, 674 Nr. 31.

M30. Leptis Magna, Museum, Magazin, Inv. 372

Herkunft: Leptis Magna, Sektor F 1, hinter der *scena* des Theaters, Südportikus am Tempel der *dei augusti*

Material: weißer Marmor, feinkristallin

Maße: Höhe 15 cm; Breite 10 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Das Fragment umfasst den oberen Bereich der Beine, das Becken und den unteren Teil des Bauches einschließlich des Bauchnabels. Die Bruchkanten an Beinen und Bauch sind uneben, verlaufen aber dennoch gerade. Links neben dem Nabel befindet sich eine dreieckige Abplatzung. Auf der rechten Körperseite ist die Oberfläche auf voller Länge bestoßen; im Schambereich dagegen ist sie noch in ihrem Originalzustand erhalten.

Das in der Nähe des Theaters von Leptis Magna gefundene Fragment ist mit seiner geringen Höhe ein sicherer Hinweis dafür, dass die gesamte Skulptur unterlebensgroß gewesen war. Es lässt sogar auf eine Statuette schließen. Damit gehört sie zu einer kleinen Gruppe von Repliken, die eine größenbedingte Reduzierung der Motive aufweisen. Aufgrund dessen jedoch schon von einer Datierung in spätantoninische beziehungsweise severische Stilphase auszugehen, muss noch geklärt werden. Auch der Fundort in der *porticus* des Theaters kann als Datierungsgrundlage nicht unbedingt dienen⁴³⁴; da es sich bei dem Exemplar um ein leicht handzuhabendes Stück handelt, kann auch eine spätere Verschleppung an den Fundort angenommen werden⁴³⁵.

Auffallend bei dem Fragment ist die voluminöse Gestaltung des Unterbauchs und der *pubes*. Beides tritt deutlich hervor und ist durch eine betonte Einziehung voneinander abgesetzt. Daneben muss auch die tiefe Einkerbung am linken Hüftgelenk erwähnt werden. Sie teilt die große Fläche des Oberschenkels klar von jener des Bauches ab. Der Bauchnabel wurde weiter

⁴³⁴ M. Floriani Squarciapino, Leptis Magna (Basel 1966) 77–80: Der Tempel stammt nach der Dedikationsinschrift (IRT 534) aus den Jahren um 42 n. Chr. und die Anlage mit den Säulen selbst wurde unter Antoninus Pius renoviert.

⁴³⁵ M. Fuchs rechnet die Statuette zur Ausstattung des Theaters: Fuchs 1987, 186 m. Anm. 643; 188 m. Anm. 665; 191 f. m. Anm. 707. 715.

mit einem runden Werkzeug in das Inkarnat getrieben, sodass dieser unnatürlich geometrisch und nicht zu den Baucheinzügen passend erscheint, obwohl diese ebenfalls stark ausgebildet sind. Damit setzt sich das Werk von jenen severischen Statuetten (Kat. M34–M36) ab, die in ihrer Unterleibsgestaltung schlanker gebildet sind und weniger ausgeprägte Bauchwülste aufweisen. Das Volumen des Torsos entspricht eher den antoninischen Repliken aus Rom (Kat. M28) und Paris (Kat. M31. M32).

Dem stilistischen Vergleich nach zu schließen, kann die Statuette tatsächlich Teil des von Antoninus Pius initiierten und sicher noch nicht unter Marc Aurel beendeten Bauprogramms am Theater und seiner Portikus-Anlage gewesen sein. Das kleine Format spräche für die Aufstellung in einer Nische an der Rückwand der *porticus*. Eine andere Möglichkeit wäre eine Aufstellung im nahegelegenen Tempel der *dei augusti*, was aber nicht ganz nachvollziehbar erscheint. Vielmehr ist eine Aufstellung am Brunnen neben dem Tempel aufgrund dessen aphrodischer Statuenausstattung denkbar⁴³⁶, da das reduzierte Format gut zu dem kleinen Bauwerk passen würde und eine Verbindung zum Wasser durch das Motiv gegeben ist.

Mögliche Datierung: um 160/170 n. Chr.

Literatur: G. Caputo – G. Traversari, *Le sculpture del teatro di Leptis Magna* (Rom 1976), 55 Kat. 34 Taf. 48, 34; Fuchs 1987, 186 Anm. 643; 188 Anm. 665; 191 f. m. Anm. 707. 715; Ghisellini 2009, 675 Nr. 40.

M31. Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 5 (Fröhner 148)

Lullies/Kunze Nr. 03

Herkunft: ehemals Sammlung Borghese, 1808 erworben

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 88 cm; Höhe (ohne Plinthe) 71 cm

Antike Attribute und Zusätze: Puntello für Attribut am linken Oberschenkel

Erhaltungszustand: Die Aphrodite war bis in jüngster Vergangenheit komplett mit Kopf, Armen und Füßen inklusive Plinthe und Stützen zu einer Artemis mit Bogen ergänzt⁴³⁷. Die

⁴³⁶ M. Floriani Squarciapino, *Leptis Magna* (Basel 1966) 79.

⁴³⁷ Zum Zeitpunkt dieser Dissertation befindet sich das Stück gerade in Louvre Lens (Pas-de-Calais) zur Restauration. Hier wurden bereits der Kopf und der rechte Arm entfernt und im Anschluss die Dübellöcher mit Gips verschlossen.

Bruchkanten am linken Arm verlaufen gerade und es ist zu vermuten, dass die Finger moderne Ergänzungen sind, da sie eine andere Materialqualität und Polierung aufweisen. Der antike Bestand umfasst die Beine bis knapp oberhalb der Knöchel, den Torso, den linken Arm bis zur Mitte des Unterarms und den rechten bis auf Brusthöhe. Der Teil des linken Arms, der den Unterarm mit Handgelenk umfasst, ist wahrscheinlich ebenfalls antik, obwohl die Bruchkante etwas zu gerade erscheint. Diese unterscheidet sich aber von den sicherlich modernen Fugen, da sie entsprechende Abplatzungen auf beiden Seiten aufweist. Der angefügte Teil besteht zudem aus dem gleichen Material mit identischen Verfärbungen. Des Weiteren weist der linke Arm auf Höhe des Handgelenks einen Puntello für den rechten Arm auf. An der linken Oberschenkel-seite befindet sich ein weiterer Puntello für eine Stütze, die ebenfalls am linken Gluteus mit dem Körper der Göttin einen Berührungspunkt gehabt haben muss, da auch hier die Bruchstelle mit einer neuen Stütze verdeckt wurde. Die Form der Kontaktpunkte lässt an einen großen Vogel denken, der häufig an dieser Stelle auftauchen kann. Die Oberfläche ist insgesamt stark poliert. Darunter sind aber noch einige dunkle Punkte erkennbar, die über die gesamte Statue verteilt sind. Allgemein weisen die antiken Teile der Statue eine gelbliche Verfärbung der Oberfläche auf. Außerdem befindet sich an der linken Schulterseite eine halbkreisförmige Kerbe.

Die unterlebensgroße Replik im Louvre war bis vor kurzem noch mit einem Bogen in der rechten Hand als Artemis rekonstruiert. Die Statue ist in ihren Proportionen voluminös gebildet und die tiefen Einschnitte im Inkarnat, an Bauch und Armen sowie Beinen finden sich häufig bei Statuen antoninischen Stils wieder. Vor allem die Kopien aus Rom (Kat. M28) und Vienne (Kat. M32) entsprechen der fülligen Körperform und den Hell-Dunkel-Kontrasten am Bauch. Die Anbringung eines Attributs auf der linken Seite allein ist primär noch kein Ausdruck der antoninischen Stilphase, ebenso wenig wie die rundliche Form der Brüste⁴³⁸. Dagegen kann die Brustbildung, bei der die Brustwarzen in einem anderen Verhältnis zu den Brüsten stehen, sicher als antoninisches Stilelement angesprochen werden. Jene treten nämlich deutlich hervor und sind erkennbar abgesetzt, sodass die Gesamtform der Brust gestreckt wirkt. Die hellenistischen Repliken (Kat. M3–M5) hingegen sind flacher gebildet. Die Politur der Oberfläche ist stark glänzend, kann aber als originär angesprochen werden. Daher ist eine Datierung in spätantoninische Zeit am wahrscheinlichsten.

Zum Attribut selbst ist leider keine weitere Aussage möglich. Da Attribute aber grundsätzlich durchaus vermehrt in dieser Zeit auftreten können, ist eine Rekonstruktion eines solchen für diese Replik – vornehmlich ein großer Wasservogel – sehr wahrscheinlich und würde die vorgeschlagene Datierung weiter untermauern.

Mögliche Datierung: 170–180 n. Chr.

⁴³⁸ vgl. die späthellenistischen Repliken (Kat. M3–M5).

Literatur: Clarac 1832–1834, Taf. 345, 1416; Fröhner 1869, 188 Kat. 148; Bernoulli 1873, 316 Nr. 9; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe c) Nr. 3; Reinach 1908, 370 Nr. 5; Reinach 1920a, 175; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 10; Lullies 1954, 11 Nr. 3; Bieber 1961, 83. 143 Taf. 293; K. Kalveram, Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese (Worms 1995) 235 f. Nr. 139 m. Abb.; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 3; Martinez 2004, 180 Nr. 0312; Ghisellini 2009, 671 Nr. 3; A. Campitelli (Hrsg.), I Borghese e l'antico, Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2011) 186 f. Abb. 75.

M32. Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2240

Taf. 15, 4. 5

Lullies/Kunze Nr. 01

Herkunft: Vienne, antike Thermenanlage von Sainte-Colombe (Palais du Miroir), 1828 am oberen Rand der südlichen *piscina* des *frigidarium* gefunden, 1878 vom Louvre erworben⁴³⁹

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 96 cm⁴⁴⁰; Höhe (Fuß) 12 cm; Länge (Fuß) 17 cm

Antike Attribute und Zusätze: Eros; links Puntello für Stütze

Erhaltungszustand: Der Replik fehlt der rechte Fuß. Vom linken ist nur noch der Knöchel erhalten⁴⁴¹. Weiterhin sind Teile des linken Knies, beide Arme und der Kopf verloren gegangen. Die modernen Ergänzungen der Füße und der linksseitigen Stütze wurden wieder entfernt. Auf dem Rücken und dem rechten Gluteus sind die linke Hand und weitere Reste eines Eros erhalten. Am linken Unterschenkel und Gluteus befinden sich zudem Puntellofragmente für eine Stütze. Weitere Beschädigungen lassen sich auf dem rechten Oberschenkel, am linken Knie, unter den Brüsten und auf Höhe des linken Schlüsselbeins finden, wo jeweils die Arme und Hände aufgelegt oder Puntelli diese gestützt haben. Im Nacken sind verriebene Reste kleiner Locken erkennbar. Die Oberfläche ist stark poliert, weist aber im unteren Teil der Statue leichte Beschädigungen auf.

Auch bei dieser Statuenreplik aus den Thermen von Vienne sind glücklicherweise die Fundzusammenhänge bekannt. Sie war frei am Rand einer der *piscinae* des *frigidarium* aufgestellt⁴⁴².

⁴³⁹ zur Thermenanlage: Cottaz 1948, 9–22; bes. 9. 15; Grenier 1960, 266–276, bes. 272; Manderscheid 1981, 70 f. Kat. 23–33; Nielson 1990a, 70 Anm. 44; Nielson 1990b, 15 Kat. C.102; 119 Abb. 111.

⁴⁴⁰ Stemmer 2001, 111.

⁴⁴¹ Der linke Knöchel wurden von H. de Villefosse nachträglich gefunden und 1878 wieder angefügt: Cottaz 1948, 16 f.

⁴⁴² s. Grundrisszeichnung bei J. Cottaz, wo der Standort der Statue mit T gekennzeichnet ist: Cottaz 1948, Taf. I.

Allgemein wird eine Datierung der Thermen ins 2. Jh. n. Chr. für wahrscheinlich gehalten⁴⁴³. Die zeitliche Eingrenzung der Replik lässt sich aber anhand stilistischer Vergleiche noch präzisieren⁴⁴⁴.

Gegenüber der hadrianischen Aphrodite aus Tivoli (Kat. M21) hat der Körper an Volumen gewonnen. Die breiteren Bauchfaltenwülste und geschwolleneren Brüste sind im Vergleich zu jener Replik ebenso anzuführen wie die kräftigeren Beine und der sich in die rechte Brust hineindrückende Oberarm. Der gesamte Körpermitriss ist breiter und die Figur wirkt insgesamt gestauchter und fleischig weich. Zudem fehlen auch die exakten Nachformungen griechischer Bronzeplastik hadrianischen Stils. Vielmehr dominiert nun die Akzentuierung von Kontrasten bis hin zur kompletten Auflösung eines einheitlichen Gesamtkonzepts, was zu einer Variation von Einzelformen führt, die mit tiefen Körpereinzügen voneinander abgegrenzt werden. Diese Merkmale geben wesentliche Hinweise für die chronologische Einordnung der Statue, da vergleichbare Gestaltungsprinzipien allgemein für die antoninische Periode charakteristisch sind⁴⁴⁵. In Verbindung mit dem dominant glänzenden Inkarnat und den vollen Formen ist die Kopie zeitlich erst nach dem antoninischen Stilwandel anzusetzen⁴⁴⁶.

Mögliche Datierung: 170–180 n. Chr.

Literatur: Reinach 1897, 315 m. Anm. 2; 319 m. Abb.; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 1; 274; Reinach 1908, 371 Nr. 4; Lippold 1923, 48 Klein 1921, 30 f. Abb. 7; Reinach 1924a, 126–128; Krahmer 1927, 16 f. Abb. 10 b; Battaglia 1931, 407 f. m. Anm. 12; 415; J. Charbonneaux, *La sculpture grecque au Musée du Louvre* (Paris 1935) Taf. 41 (Rückansicht); Bernhart 1936, 49 Anm. 1; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134; Adriani 1944, 44–47 m. Anm.; Laurenzi 1946–1948, 167 f. Anm. 2; 172 f. m. Anm. 4; 176; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 2; 177 f.; Lullies 1954, 10 f. Nr. 1 Taf. 4. 5; Bieber 1961, 83. 143 Taf. 290. 291; Künzl 1968, 104 Anm. 19. 21; Brilliant 1973, 363; Brinkerhoff 1978, 36 f. m. Anm. 3. 42 f. Taf. 13; Brinkerhoff 1978/79, 88–90 m. Anm. 28. 31; Giuliano 1979, 146; Manderscheid 1981, 9. 70 f. Kat. 28 Taf. 15; Neumer-Pfau 1982, 118 m. Anm. 96. 97; Raeder 1983, 290 Anm. 469; LIMC II (1984) 104 Nr. 1019 m. Abb. S. 100 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 173–175 Anm. 9. 18; A. Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre* (Paris 1985) 63–65 m. Abb.; Giuliano 1992, 141; Kelperi 1993, 23–27 m. Anm. 137. 143; Machaira 1993, 77 f. Nr. 49 Taf. 51. 52; Aparicio Sanchez 1994, 185; Moreno 1994, 221 m. Anm. 430; 239 Abb. 311; Stemmer 2001, 111–113 Nr. G 6 m. Abb.; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 1; Schröder 2004, 158 f.; Pasquier – Martinez 2007, 170 f. m. Abb.; Bardiès-Fronty u. a. 2009, 87 m. Anm. 8; Gasparri 2009, 70 m. Anm. 28; Ghisellini 2009, 671 Nr. 1; Settis u. a. 2015, 212 Kat. SC 13 Taf. SC 13.

⁴⁴³ Grenier 1960, 274 f.; Manderscheid 1981, 71; Nielson 1990a, 70; Nielson 1990b, 15 Kat. C.102; 119 Abb. 111.

⁴⁴⁴ zu allgemein bei K. Stemmer als »kaiserzeitlich«; Stemmer 2001, 111.

⁴⁴⁵ vgl. Lauter 1966, 41 f. 105; Zanker 1974, 44. 118.

⁴⁴⁶ Lauter 1966, 41 f. 107. 126.

M33. Rom, Museo Torlonia, Inv. MT 182 (180⁴⁴⁷)**Taf. 15, 6**

Lullies/Kunze Nr. 12

Herkunft: ehemals Sammlung Giustiniani⁴⁴⁸

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 1,19 m; Höhe (mit Basis) 1,41 m o. 1,29 m

Antike Attribute und Zusätze: großer Wasservogel; Schlangenarmreif

Erhaltungszustand: Während ihrer Zugehörigkeit zur Sammlung der Familie Giustiniani wurde die Statue überarbeitet⁴⁴⁹. Ihr wurden die Plinthe mit dem Vogel und den Füßen angefügt, wobei die Bereiche unterhalb des linken Fußes und des Schwans antik zu sein scheinen. Die auf den Aufnahmen von Visconti zu sehende, gerade Bruchlinie am rechten Fuß belegt aber den antiken Befund der Ferse⁴⁵⁰. Auch Arme und Kopf wurden in dieser Zeit neu angebracht. Der rechte Arm ist inklusive der kompletten Schulterpartie und der eine Vase haltenden Hand sicher modernen Ursprungs. Der linke Arm scheint wiederum teilweise antik zu sein; der gesamte Unterarm mit der Hand ist neu angefügt. Auf einem Stich des 17. Jh. fehlt der linke kleine Finger⁴⁵¹. Dieser muss später noch ergänzt worden sein. Auch der linke Ringfinger ist eine Ergänzung, wie die dortige Anstückungsfuge belegt. Besonders auffällig ist die Kopfform, die nicht dem Typus der Kauernden Aphrodite entspricht. Die Spolie musste mittels einer Halsergänzung angefügt worden sein. Auch Hals, Kopf, linke Seite und Rücken des Schwans wurden ergänzt. Die bei Lullies zu findende Aufnahme der linken Körperseite zeigt dagegen gar keinen Schwan⁴⁵².

Aufgrund der schlechten Publikationslage der Sammlung Torlonia sind Bilder dieser Replik bisher schwer erhältlich, ebenso war der Zugang zur Sammlung bis vor kurzem schwierig.

⁴⁴⁷ falsche Inventarnummer: Klein 1898, 270–272 Anm. 3; Laurenzi 1946–1948, 173 Anm. 1; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 8.

⁴⁴⁸ Schon im Inventar von 1638 vermerkt: Gallotini 1998, 89; Fusconi 2001, 209 f. 626; de Lachenal 2020, 79; Montanari 2020, 95 f.; Settis – Gasparri 2020, 260.

⁴⁴⁹ Die Restaurationen müssen vor 1793 vorgenommen worden sein: Fusconi 2001, 209; de Lachenal 2020, 79; Montanari 2020, 95 f.; Settis – Gasparri 2020, 260.

⁴⁵⁰ Visconti 1885, Taf. 46. Die von C. L. Visconti angenommene Rekonstruktion von Algardi ist dagegen durch keine Quelle belegt: Fusconi 2001, 209; de Lachenal 2020, 79; Settis – Gasparri 2020, 260.

⁴⁵¹ zur Geschichte des Stiches: Fusconi 2001, 208 f. Abb. 10 A.; 522 f. Abb. I, 38; Montanari 2020, 93 Abb. 2; 95 f.

⁴⁵² Lullies 1954, Taf. 12.

Die Kopie erscheint jedoch sehr massig zu sein. Die Körperformen sind rundlich und die Inkarnatsbildung fleischig weich. Besonders im Bereich der Bauchfalten schneiden diese tief in die Bauchdecke ein, sodass ein starker Hell-Dunkel-Kontrast entsteht. Die schwere Körperbildung scheint sich auch in der Bildung der Brüste mit den abgesetzten großen Brustwarzen sowie an deren Übergang zu den Armen wiederzufinden. Auch auf der linken, weniger detailliert ausgearbeiteten Körperseite ist das Volumen aufgrund der zahlenmäßig geringeren, aber dennoch ausgeprägten Bauchfalten angedeutet, da diese aufgrund ihrer Breite deutlich sichtbare Faltentäler aufweisen. Damit erinnert die Kopie an die antoninischen Repliken in Rom (Kat. M28) und Paris (Kat. M31. M32). Die Übereinstimmung in der Körperproportionierung, die beidseitige Faltenangabe am Bauch und die Inkarnatsbildung sind vornehmlich mit der Pariser Replik aus der Sammlung Borghese (Kat. M31) vergleichbar. Folglich handelt es sich bei der Kopie aus der Sammlung Torlonia sehr wahrscheinlich um eine spätantoninische Arbeit⁴⁵³.

Mögliche Datierung: 170–180 n. Chr.

Literatur: Clarac 1836/37, Taf. 630, 1419; Bernoulli 1873, 315 Nr. 4; Visconti 1880, 95 f. Kat. 182; Visconti 1885, Taf. 46; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe a) Nr. 8; Reinach 1920a, 339; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134; Laurenzi 1946–1948, 173 Anm. 1; 176 Abb. 18; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 8; 176 Abb. 18; Lullies 1954, 14 Nr. 12 Taf. 12; Gasparri 1980, 177 f. Kat. 182; Kelperi 1993, 34 m. Anm. 196; 38 Taf. 14; Gallotini 1998, 89. 140. 192. 228. 252–254. 272. 282; Fusconi 2001, 208–211 Kat. 10; 522 f. m. Abb. I, 38; 626; Francis 2002, 215 Anm. 12; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 12; Schröder 2004, 158 f.; Ghisellini 2009, 672 Nr. 12; de Lachenal 2020, 79; Montanari 2020, 94–96 Abb. 2. 3; Settis – Gasparri 2020, Abb. S. 132; 260 f. Kat. 74 m. Abb.

⁴⁵³ G. Fusconi gibt für die Datierung der Replik aufgrund des Schlangenarmreifs die Frühe Kaiserzeit an: Fusconi 2001, 211. Als Vergleich dienen die Schlangenarmreife der Repliken in Malibu (Kat. M3) und in den vatikanischen Magazinen (Kat. M14). Doch lässt der Vergleich der drei Armreifen eine zeitgenössische Gruppierung nicht zu, da sie sich in der Form der Enden (Kopf und Schwanzspitze) und der Anzahl der Umwindungen des Armes unterscheiden, s. zum Schmuck Kap. 3.3.2.2. Dieses Argument wird auch von L. Buccino im Ausstellungskatalog von 2020 aufgegriffen und um die Federbildung erweitert: Settis – Gasparri 2020, 258. Jedoch erscheint diese im Vergleich mit dem Schwan der späthellenistischen Replik in Malibu (Kat. M3) deutlich differenzierter in der Umrissführung zu sein. Die füllige Körperbildung steht den julisch-claudischen Repliken (Kat. M6–M8) entgegen, ebenso die erhaltene Plinthenform, vgl. Kat. M27.

3.1.8 Severische Repliken (Kat. M34–M37)

M34. Jerusalem, Museum of the Department, Inv. IAA S. 896**Taf. 15, 7–9**

Lullies/Kunze Nr. 19

Herkunft: Aschkelon, Herodes-Klöster, im Bereich der *basilica*

Material: weißer Marmor

Maße: Höhe 45 cm oder 36 cm oder ca. 50 cm⁴⁵⁴Antike Attribute und Zusätze: Wasser; figürlicher Zusatz am linken Gluteus⁴⁵⁵

Erhaltungszustand: Es fehlen das rechte Bein bis zum Knie und das linke bis zur Hüfte. Die Arme sind knapp unterhalb der Schulter abgebrochen. Der Kopf mitsamt der linken Schulterpartie ist ebenfalls nicht mehr erhalten. Ein Puntello am Bauchnabel und Unterleib zeigen jeweils den ursprünglichen Verlauf des linken Arms an. Am Rücken befinden sich Reste einer dunkelblauen, gewellten Masse auf Höhe der Schultern, deren Verlauf bis zum Einzug der Taille rekonstruiert werden kann, da an dieser Stelle noch Puntelli erhalten sind. Es handelt sich um eine Bemalung, was Verwaschungen auf dem Inkarnat der Aphrodite belegen, und nicht um eine Anstückung aus Buntmarmor. Die Oberfläche ist glänzend poliert, aber antik. Die Spuren von Eisendübeln an den linken Extremitäten stammen von einer antiken Restaurierung.

Das Stück, das von Kunze⁴⁵⁶ als Umbildung aus der Replikenliste ausgeschlossen wurde, muss mit Sicherheit zu den Kopien des Typus Kauernde Aphrodite gezählt werden. Darauf weisen die Körpergestaltung mit der parallelen Hüft- und Schulterlinie und die gekrümmte Körperhaltung hin. Auch die Arm- und Beinhaltung lassen keine Abweichung vom Typus erkennen. Die Reste der Oberarme weisen in die üblichen Richtungen, die für die vor dem Körper gekreuzte Armhaltung charakteristisch sind. Der Puntello unter dem Bauchnabel ist zudem ein sicherer Beleg für die Führung des linken Arms vor den Körper und eine leichte Abplatzung an der rechten Schulter für die des rechten Arms. Es ist aber einzuwenden, dass die seltsame, in ihrer Ausrichtung entgegengesetzte Bildung der Brüste auf den Betrachter zunächst irritierend

⁴⁵⁴ Lullies 1954, 15; Avida 1978, 67; Fischer 1998, 139.

⁴⁵⁵ Lullies vermutet noch einen Eros aufgrund zweier Puntelli an der Hüfte und dem Gluteus. Auch M. Fischer sieht diese als Hinweis für eine weitere Figur: Lullies 1954, 15; Fischer 1998, 139; Kunze 2002, 110 Anm. 593.

⁴⁵⁶ Kunze 2002, 108 f. Anm. 581.

wirkt⁴⁵⁷. Auch die geringere Größe der Statue hat möglicherweise bei Kunzes Entscheidung zum Ausschluss eine Rolle gespielt. Die Tatsache aber, dass es sich bei dem Stück aus Jerusalem lediglich um eine Statuette handelt, ist jedoch für sich genommen noch kein Ausschlusskriterium. Nur weil die Repliken des Typus Rhodos im Statuettenformat mehrheitlich überliefert sind, kann durchaus auch eine Aphrodite des Typus der Kauernden verkleinert worden sein⁴⁵⁸, was zudem die Loslösung von der exakten Kopientreue erklären würde. Die einzige Abweichung zum Typus Kauernde Aphrodite ist die dunkle Masse auf dem Rücken. Der erhaltene Teil zeigt wenigstens drei dicke, parallel verlaufende Wellenbündel. Die dunkle Färbung auf den Schwarz-Weiß-Aufnahmen belegt die in der Antike weitverbreitete Praxis bemalter Statuen. Jedoch konnte nach der Betrachtung von Farbaufnahmen⁴⁵⁹ eine rötliche beziehungsweise gelbliche Färbung ausgeschlossen werden und damit auch eine mögliche Interpretation als offenes Haar. Vielmehr handelt es sich um eine schwarz-bläuliche Bemalung, die nur einen Schluss zulässt: Es handelt sich um Wasser, das über den Rücken der Aphrodite läuft. Die Existenz einer weiteren Figur, die für dieses Übergießen mit Wasser sorgt, könnte demnach angenommen werden, aber auch ein aus einer Quelle hervorspringender Wasserstrahl wäre möglich.

Die weiche, wachsartige Oberfläche, wie sie in der aktuellen Aufnahme des Museums erscheint, erinnert an das *sfumato* neronischer Zeit und wird einstimmig als stilbildend für eben-diese angegeben⁴⁶⁰. Demnach könnte eine solche Datierung für die Kopie selbst angenommen und mithilfe des neronischen Reliefs des Sebasteion von Aphrodisias bestätigt werden⁴⁶¹. Es stammt aus dem Osten des Reiches und ist somit in der gleichen geografischen Lage und stilgeschichtlichen Tradition verhaftet. Ebenso weist die Darstellung der *Armenia* in dem Relief eine ähnliche Körperhaltung wie die der Aphrodite aus Jerusalem auf, was einen Vergleich plausibel erscheinen lässt. Mit der Kauernden hat die Personifikation die Gestaltung der Umrissform gemein, bei der die Taille sanft eingezogen ist. Die Oberflächengestaltung ist weich und besitzt ebenfalls eine wachsartige Qualität. Der Übergang vom vollen, aber straffen Oberschenkel zur Leiste ist nur mit einer flachen Kerbe angegeben. Der Bauch besitzt keine Faltenangabe und der Unterleib wölbt sich leicht hervor, während die obere Bauchpartie flach ansteigt. Nur die *linea alba* ist in Form einer weichen Mulde angegeben. Sie wird von einer weiteren flachen Einziehung am Bauchnabel gekreuzt, wodurch dieser den tiefsten Punkt der Bauchoberfläche

⁴⁵⁷ Die rechte Brust weist nach rechts unten, die linke nach links oben. Dieser Eindruck wird aufgrund der unterschiedlichen Ansatzhöhe erzeugt.

⁴⁵⁸ vgl. Kat. M1. M2. M10. M11. M18. M20. M30. M35. M36. U4.

⁴⁵⁹ Hier möchte ich mich bei Herrn Prof. Kreikenbom nochmals für die Bilder bedanken.

⁴⁶⁰ Lauter 1966, 81. 123 f.; Zanker 1974, 94.

⁴⁶¹ Geyr/Aphrodisias, Museum: Bol 2010, 104 f. 111. 320 f. Taf. 200 b.

bildet. Die Brüste sind klein, rund und setzen hoch am Oberkörper an. Beiden Darstellungen ist die auffällige, spitz hervortretende Form der Brustwarzen gemein. Als *terminus post quem* für die Fertigung des Reliefs gilt das Jahr 63 n. Chr., in dem Armenien zu einem römischen Vasallenreich erklärt wurde. Damit sind die *Armenia* auf dem Relief und die Kauernde Aphrodite spätoneronischer Zeit zuzurechnen. Beide sind infolgedessen nach 63 n. Chr. zu datieren. Auch J. Iliffe datiert die Replik in seiner Besprechung in das letzte Viertel des 1. Jh. n. Chr. mit dem Verweis auf den Fundort, die Herodes-Klöster in Aschkelon, als ursprünglichen Aufstellungs-ort⁴⁶². So zumindest könnte bei oberflächlicher Betrachtung argumentiert werden.

Bei der Replik fehlt jedoch die oft beschriebene, tonige Oberflächenqualität des 1. Jh. n. Chr.⁴⁶³. Die Polierung des Stückes ist irritierend, da die Oberfläche ähnlich dem Stück aus Vienne (Kat. M32) stark glänzend erscheint. Entsprechend stark polierte Stücke lassen sich zum Beispiel auch im Madrider Prado finden. Der Diadumenos⁴⁶⁴ und eine Aphrodite Capitolina⁴⁶⁵ weisen beide die gleiche Oberflächenbehandlung auf. Die Repliken werden in antoninische Zeit datiert. Auch die Bauchnabelgestaltung ist bei näherer Betrachtung diesem Zeitstil geschuldet. Der große tief eingesunkene Nabel lässt sich zum Beispiel bei einem jugendlichen Dionysos im Vatikan⁴⁶⁶ finden, ebenso wie bei einer Statue der Aphrodite in Dresden⁴⁶⁷. Mit dieser hat die Jerusalemer Göttin auch die Gestaltung des Schambereichs und die weiche Bildung der Körperformen gemein. Eine weitere Aphroditestatue antoninischer Zeit, die sich ebenfalls in Dresden befindet⁴⁶⁸, ist dieser chronologischen Gruppe hinzuzufügen. Auch sie besitzt eine lediglich schematische Führung der Hautfalten am Schambereich. Überdies ähneln sich die Umrissführung und Gestaltung des Bauches, bei der mit der leichten Wölbung des Unterleibs eine Einziehung des Oberbauchs entsteht. Dies ist ebenfalls bei der Replik aus Ostia (Kat. M35) zu beobachten. Die Verkleinerung zu einer Statuette ist damit in beiden Fällen dem Zeitstil geschuldet. Ebenso ist die Gestaltung in Form einer aufwendigen Figurengruppe auch im Hinblick auf großformatige Repliken zu sehen. Aufgrund dieser Betrachtung kann sogar von einer spätantoninischen, vielleicht schon severischen Datierung für die Jerusalemer Kopie ausgegangen werden⁴⁶⁹.

⁴⁶² Iliffe 1932/33, 112.

⁴⁶³ Lauter 1966, 30 f. 40–42. 105; Zanker 1974, 43 f. 117 f.; Raeder 1978, 255 f. 258 f.

⁴⁶⁴ Madrid, Museo del Prado, Inv. 88-E: Schröder 2004, 67–73 Kat. 103 Taf. 3; Schröder 2009, 157–159 Kat. 7.

⁴⁶⁵ Madrid, Museo del Prado, Inv. 31-E: Schröder 2004, 148–155 Kat. 123; Schröder 2009, 44 Abb. 20. Zum Typus, s. Anm. 320.

⁴⁶⁶ Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano ex Lateranis, Inv. 10426: Vorster 2004, 44 f. Kat. 15 Taf. 22, 1–3.

⁴⁶⁷ s. Anm. 293.

⁴⁶⁸ Dresden, Antike Kunstsammlung, Inv. Hm 139: Knoll u. a. 2011, 228–231 Kat. 27 Abb. 27, 1–6

⁴⁶⁹ Fischer 1998, 139. 243.

Mögliche Datierung: 180–200 n. Chr.

Literatur: Iliffe 1932/33, 110–112 Taf. 42 a. b; Kaschnitz-Weinberg 1937, 135; Adriani 1944, 55 Anm. 2; Lullies 1954, 15 Nr. 19; Künzl 1968, 104 Anm. 21; Avida 1978, 19 m. Abb.; 23 m. Abb.; 67 Kat. 19 m. Abb.; Brinkerhoff 1978/79, 90 Anm. 31; Settis 1984, 173 Anm. 9; Fischer 1998, 139 Kat. 106; 168 Abb. 106; Francis 2002, 215 Anm. 14; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 19; Ghisellini 2009, 673 Nr. 19.

M35. Ostia, Museum, Inv. 123

Taf. 16, 1

Lullies/Kunze Nr. 18

Herkunft: Ostia, Regio V 2, 8, *domus* der *Fortuna Annonaria*, im *nymphaeum* und in der Straße vor dem Haus

Material: weißer Marmor (vermutlich aus Luni⁴⁷⁰)

Maße: Höhe 42 cm

Antike Attribute und Zusätze: Gewand am Rücken; Delfin auf der linken Seite

Erhaltungszustand: Die Statuette ist unterhalb der Knöchel gebrochen, sodass die Plinthe mit den Füßen fehlt. Die Finger der linken, wieder angefügten Hand sind teilweise beschädigt. Der rechte Arm fehlt knapp unterhalb der Schulter. Am Rücken befinden sich Reste eines Manteltuchs, das schräg oberhalb der Gluteen anliegt. An der linken Seite der Statuette ist der hintere Teil eines Delfins ohne die Fluke erhalten. Der Kopf musste mit einem Zwischenstück wieder angesetzt werden. Dabei fehlt ein Teil der Nackenhaare. Der Marmor ist an den Bruchrändern aufgrund verrosteter Eisendübel rötlich verfärbt. Auf dem rechten Oberschenkel und der linken Schulter sind die Auflagepunkte der Finger zu erkennen. Daneben besitzt die Replik einen Puntello auf dem linken Knie, der nicht zum Arm gehört und wahrscheinlich Teil des Beiwerks war. Die Oberfläche weist nur geringe Beschädigungen auf.

Das Stück wurde gleichermaßen im und am *domus* der *Fortuna Annonaria* in Ostia gefunden und war wohl Teil einer umfangreichen Statuensammlung des 3. und 4. Jh. n. Chr., die in einem Nymphäum aufgestellt gewesen war⁴⁷¹. Der Kopf ist dabei in dem dazugehörigen

⁴⁷⁰ Pensabene 2007, 508.

⁴⁷¹ zum Haus: J. Boersma, *Amoenissima civitas. Block V.ii at Ostia. Description and Analysis of Its Visible Remains* (Assen 1985) 47–58. 138–160. 198 f. 408–426; Pensabene 2007, 445.453. 467. 469. bes. 508–512. 577. 620.

Wasserbecken gefunden worden, während der Körper auf der Straße vor dem Haus lag⁴⁷². Für eine stilistische Einordnung kann sowohl die starke Größenreduzierung der Replik als auch der erhaltene Kopf herangezogen werden. Das geringere Format hat zur Folge, dass die Körperproportionen schlanker und die Gliedmaßen feiner als bei den großformatigen Repliken gebildet sind. Trotzdem ähnelt die Replik nicht den kleinformatigen Kopien vom Beginn des 1. Jh. v. Chr.⁴⁷³. Der Unterschied liegt in den ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten an Beinen und Armen, wo die Trennlinien der einzelnen Extremitäten durch tiefe Einschnitte angegeben sind. Darin ähnelt sie vielmehr der Kopie aus Rom (Kat. M28) und weniger der jüngeren aus Vienne (Kat. M32). Diese Verkleinerung ist jedoch sicherlich auch ein Grund für die geringen Übereinstimmungen mit den fülligen Körperformen antoninischer Bildnisse.

Viel aussagekräftiger hingegen ist der Kopf mit seiner reichen und aufwendigen Frisurengestaltung. Der Verlauf jeder einzelnen Strähne ist bis hin zum Knoten genau nachvollziehbar. Diese heben sich deutlich voneinander ab, indem der Bohrer tief in das Inkarnat eingreift und auf diese Weise große Teile des Steins entfernt wurden⁴⁷⁴. Der Knoten auf dem Hinterkopf ist diesbezüglich sogar noch stärker ausgeprägt. Die Haargestaltung erinnert stark an die Zeit um 200 n. Chr., besonders die gebündelten Lockenformen an der Kopfseite der Aphrodite finden ihre Parallelen bei einem Porträt des Septimius Severus im sogenannten Serapistypus in Rom⁴⁷⁵. Die polierte Oberfläche und die Gesichtsform korrespondieren hingegen mit Bildnissen aus der Zeit des Commodus. Besonders die Büste des Commodus als Herakles im 5. Bildnistypus⁴⁷⁶ kann als Vergleichsstück hierfür angeführt werden. Damit ist die Aphrodite aus Ostia wahrscheinlich um 200 n. Chr. geschaffen worden und kann als eine der letzten bekannten Marmorrepliken vor der Spätantike gelten⁴⁷⁷.

Mögliche Datierung: um 200 n. Chr.

Literatur: Adriani 1951, 149 Abb. 3; 151 Abb. 4; 163 Abb. 13; 173 f. Anm. 1 Nr. 21; Lullies 1954, 15 Nr. 18; R. Calza – M. F. Squarciapino, Museo Ostiense (Rom 1961) 41 f. Kat. 13 Taf. 25; Helbig ⁴IV 52 f. Nr. 3051; Brinkerhoff 1978/79, 90 Anm. 31; Settis 1984, 172 f. 175; Bartman 1991, 73 m. Anm. 11; Francis 2002, 214 f. m. Anm. 11. 14; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 18; Schröder 2004, 158; Pensabene 2007, 508. 577. 579 Nr. 143; 624 Kat. 19; Gasparri 2009, 70 Anm. 32; Ghisellini 2009, 673 Nr. 18; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 812.

⁴⁷² Pensabene 2007, 508.

⁴⁷³ Kat. M1. M2.

⁴⁷⁴ Lauter 1966, 41 f.

⁴⁷⁵ Rom, Musei Capitolini, Sala degli imperatori 38, Inv. 461: Fittschen – Zanker 1985, 95–97 Nr. 83 Taf. 102. 103. Farbtafel.

⁴⁷⁶ Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Galleria degli Horti Lamiani 12, Inv. 1120: Fittschen – Zanker 1985, 85–90 Nr. 78 Taf. 91–94.

⁴⁷⁷ Die Darstellung der Kauernden bzw. Badenden Aphrodite wandelt sich in der Spätantike zu einem ambivalenten Bildschema, vgl. Kap. 4.2.1.4.

M36. Parma, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 31963

Kunze Nr. 32

Herkunft: Fornovo di Taro (bei Parma), am Rande des um den Kirchenhügel gelegenen Friedhofs⁴⁷⁸

Material: weißer Marmor aus Versilia⁴⁷⁹

Maße: Höhe 14,4 cm; Breite 7,4 cm; Länge 9,7 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Die Statuette ist ohne Füße und dazugehörige Plinthe erhalten. Der Kopf fehlt ebenso. Erkennen lassen sich unterhalb des rechten Gluteus die Ferse und am linken anhand einer rundlichen Abplatzung die Position einer Stütze. Die Arme sind nur teilweise erhalten. Der rechte Arm umfasst den halben Oberarm inklusive Schulter sowie einen Rest des Puntellos für die Hand. Der linke Arm dagegen ist bis zum Handgelenk erhalten und auf dem rechten Oberschenkel befinden sich noch Reste der Fingerspitzen. Die Oberfläche ist leicht bestoßen und scheint später grob gereinigt worden zu sein. Ob aber die weiche, schimmernde Inkarnatsbehandlung antik ist, muss im Folgenden geklärt werden.

Die von Kunze⁴⁸⁰ irrtümlich in Padua anstatt Parma verortete Replik ist aufgrund ihrer Größe wohl als Statuette anzusprechen und daher in ihrer Ausführung sicherlich reduziert. Die mit Kopf und Füßen rekonstruierbare Höhe dürfte 20 cm nicht überstiegen haben. Sie ist damit wohl die kleinste bekannte Kopie aus Marmor. Dennoch ist die Qualität des Stückes bemerkenswert. Besonders die Stauchungsfalten am Bauch sind detailsicher wiedergegeben und auch in ihrer Anzahl nicht reduziert. Die Inkarnatsbildung ist weich und fleischig. Dennoch hat der Kopist eine schlanke Körperproportionierung gewählt, was vielleicht das einzige Zugeständnis an die Verkleinerung des Typus war. Als bemerkenswert erweist sich zudem die glänzende Oberfläche. Die Politur ist stark ausgeprägt und sogar auf schlechten Aufnahmen deutlich wahrnehmbar. Zwar weist M. Marini Calvani auf eine moderne Oberflächenbearbeitung mit organischen Materialien hin; doch scheint die Politur sehr viel älter und eine besondere Eigenheit des lokalen Marmors zu sein⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ Laut Marini Calvani ist sie während des 2. Weltkriegs gefunden und erst 1988 der Stadt gespendet worden: Marini Calvani 1994, 129 Anm. 4.

⁴⁷⁹ Die Materialuntersuchung belegt die lokale Herkunft der Replik: Marini Calvani 1994, 133.

⁴⁸⁰ Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 32.

⁴⁸¹ Marini Calvani 1994, 130.

Marini Calvani schlägt eine Datierung in die ersten Jahrzehnte des 2. Jh. n. Chr. vor⁴⁸². Doch sind die vorgeschlagenen Vergleiche mit den jeweils in Florenz (Kat. M17) und im Gabinetto di Maschere im Vatikan (Kat. M7) befindlichen Repliken abzulehnen. Mit der Florentiner Replik verbindet sie zwar die glänzende Oberfläche. Jedoch ist davon auszugehen, dass die großformatige Kopie bezüglich ihrer Oberflächengestaltung stark modern überarbeitet wurde und nicht als Vergleichsobjekt dienen kann. Auch stimmen die fleischigen Proportionen und das weiche Inkarnat nicht miteinander überein. Die schlanke Körperform erinnert in der Seitenansicht zwar an jene der vatikanischen Replik. Dieser Vergleich ist jedoch ebenfalls abzulehnen, da den beiden Kopien jeweils eine andere Körperauffassung zugrunde liegt. Während die vatikanische Aphrodite einen breiten Unterkörper und eine stark verjüngte Schulterpartie aufweist, ist die Statuette aus Parma in Becken- und Schulterbreite gleich proportioniert, sodass eine Sanduhrform entsteht. Die vatikanische Kopie hingegen erscheint birnenförmig. Dieser Unterschied lässt sich besonders gut in der Rückenansicht erkennen, wo Marini Calvani die größten Gemeinsamkeiten erkannt haben will⁴⁸³.

Die Politur, Körperproportionen und Verkleinerung der Replik hingegen erinnern an die zwei kleinformatigen Repliken aus Jerusalem (Kat. M34) und Ostia (Kat. M35). Alle drei gleichen sich in ihrer schlanken Form, der aufrechten Haltung des Körpers, der glänzenden Oberflächenbehandlung und der weichen Inkarnatsbildung. Folglich ist anzunehmen, dass auch die Kopie aus Fornovo eine eher späte Replik darstellt und an das Ende des 2. Jh. n. Chr. zu datieren ist.

Mögliche Datierung: um 200 n. Chr.

Literatur: Marini Calvani, 1994, 129–137; M. Marini Calvani (Hrsg.) Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III secolo a.C. all'età costantiniana, Ausstellungskatalog Bologna (Venedig 2000) 310 Kat. 81 m. Abb.; S. Vogt, Römische Idealplastik in Norditalien (Diss. Universität zu Köln 2001) 67 f. 76 Kat. 30 Abb. 311; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 32; Ghisellini 2009, 674 Nr. 32.

⁴⁸² s. Anm. 481.

⁴⁸³ s. Anm. 481.

Lullies/Kunze Nr. 20

Herkunft: Caesarea, vielleicht auf dem Gebiet um das Hippodrom gefunden⁴⁸⁵; ehemals Jerusalem, Sammlung A. Rosh

Material: weißer Marmor, grobkörnige

Maße: Höhe 26 cm

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: An dem Torso fehlen beide Beine mitsamt der Hüfte, wobei jedoch vom linken Bein noch etwas mehr erhalten ist, sodass dessen höherer Ansatz nachvollzogen werden kann. Der rechte Arm ist nur noch als Stumpf mit einem Armreifen erhalten. Auf der linken Seite sind nicht nur der Arm, sondern auch die Brust und das Dekolleté einschließlich des Halses abgebrochen. Vom Kopf selbst ist nur eine mit einem Band gefasste Locke auf der rechten Schulter erhalten. Am Rücken befindet sich eine keilförmige Stütze oder ein nicht entfernter Rest des ursprünglichen Marmorblocks. Zum möglichen Überbleibsel des Kopierprozesses könnte wahrscheinlich auch die dünne Wulst gehören, die auf Höhe der Schultern rund um den Körper läuft.

Diese Kopie der Kauernden Aphrodite ist laut Kunze lediglich eine Umbildung und daher von der Replikenliste auszuschließen⁴⁸⁶. Den genannten Gründen ist durchaus darin zuzustimmen, da die Aphrodite tatsächlich eine abgewandelte Armhaltung auf der rechten Seite aufweist. Denn der Arm liegt nicht auf der rechten Brust auf und quetscht diese leicht, sondern verläuft stattdessen an dieser schräg nach unten und links vorbei. Gegen eine solche deutliche Umbildung der Armhaltung spricht jedoch unter anderem die weiterhin typische, nach rechts abfallende Schulterlinie. Darüber hinaus kann die Kopfwendung ebenfalls dem Originaltypus entsprechend ergänzt werden, da der noch erhaltene hintere Halsverlauf der linken Seite nach

⁴⁸⁴ Dieses Stück ist aufgrund der Nennung bei Lullies und Kunze weiterhin auch hier im Katalog vorhanden. Stilistische Gründe lassen aber an der Zugehörigkeit zum Typus Kauernde Aphrodite deutlich zweifeln. Daher muss über diese gesondert besprochen und das Stück zukünftig von der Replikenliste gestrichen werden, s. Kap. 3.3.2.

⁴⁸⁵ Laut Iliffe durch Besitzer verbürgt: Iliffe 1932/1933, 112 Anm. 1; Fischer 1998, 142.

⁴⁸⁶ Gründe: keine Torsion, geänderte Form des rechten Arms, Band um die Schultern: Kunze 2002, 108 Anm. 581.

rechts oben verläuft und somit ebenfalls der originalen Konzeption folgt⁴⁸⁷. Ein weiterer Beleg findet sich bei der im Vergleich zur rechten höher angesetzten linken Brust. Die bei Kunze vermerkte fehlende Torsion im Körper ist von dem Kopisten nur nicht fließend wiedergegeben. Bei der Betrachtung der Frontalansicht fällt auf, dass die *linea alba* nicht direkt über dem tiefen Bauchnabel ansetzt, sondern um einige Zentimeter nach links verschoben ist. Dadurch wird der Oberkörper in eine leicht nach links gedrehte Position versetzt. Einen weiteren Rekonstruktionsvorschlag liefert hingegen M. Fischer⁴⁸⁸. Bei diesem wird der rechte Arm zur linken Brust geführt, während der andere über den Kopf gehoben ist, wie es bei den Umbildungen aus dem Pariser Kunsthandel⁴⁸⁹ und Madrid (Kat. RM13) beobachtet werden kann. Jedoch sind die Arme bei den Vergleichsstücken seitenverkehrt zu der Replik hier angebracht. Das Band an der Schulter wurde bis jetzt als Schmuck oder Schal identifiziert. Doch könnte es sich dabei auch um einen Rest des Kopiervorgangs handeln, ebenso wie die Stütze am Rücken, die weniger als eine solche erscheint, als vielmehr ein *in bosse* belassenes Stück Marmor des ursprünglichen Steinblocks. Auch die Oberfläche scheint lediglich grob bearbeitet worden zu sein. Dieser fehlt die endgültige glatte Erscheinungsform. Zu welchem Aphroditetypus die Statuette tatsächlich gehört, kann hier nicht geklärt werden, da hierfür das Verhältnis des Typus Kauernde Aphrodite zu den anderen Aphroditetypen von Bedeutung ist. Aus diesem Grund muss die Rekonstruktion der Replik aus Haifa erst auf eben jenes Kapitel (Kap. 3.4) verschoben werden.

Die Statuette ist, wie die anderen schon zuvor besprochenen Kopien, den revidierenden Mechanismen der Verkleinerung wie auch einer Reduzierung der Motivik unterworfen. Es verbleiben jedoch genügend Hinweise für eine zeitliche Einordnung des Stückes. Auffällig sind der tiefe Bauchnabel mit der weichen Bauchgestaltung sowie die Bildung der Brust selbst. Darüber hinaus ist die gequetschte rechte Brust mit ihrer starken Einkerbung zwischen Oberarm und Körper anzuführen. Die Locke auf der rechten Schulter ist ein wulstartiger Aufsatz, der in sich durch Kerben in einzelne Strähnen differenziert ist. Diese Elemente finden sich bei den Statuetten des späten 2. Jh. n. Chr.⁴⁹⁰ und es ist anzunehmen, dass auch diese Replik in spätantoinische oder severische Zeit datiert werden kann.

Mögliche Datierung: um 200 n. Chr.

⁴⁸⁷ Der von Iliffe nach links rekonstruierte Kopfwendung der Statue, die mit der auf der rechten Schulter liegenden Locke begründet wird, kann nicht zugestimmt werden. Iliffe 1932/1933, 112. Ein guter Vergleich der Halslinie findet sich bei der Aphroditekopie aus der Villa Hadriana (Kat. M21).

⁴⁸⁸ Fischer 1998, 142.

⁴⁸⁹ s. Anm. 228.

⁴⁹⁰ s. Kat. M34. M35.

Literatur: Iliffe 1932/33, 110–112 Taf. 43 a. b; Lullies 1954, 15 f. Nr. 20; Brinkerhoff 1978/179, 90 Anm. 31; Settis 1984, 173 Anm. 9; Fischer 1998, 142 Kat. 117; 172 Abb. 117; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 20; Ghisellini 2009, 673 Nr. 20.

3.1.9 Undatierbare Repliken (Kat. U1–U4)

U1. Gortyn, Magazin in der Nähe des Odeions, Inv. GO 267

Herkunft: Gortyna

Material: weißer Marmor, grobkristallin

Maße: Höhe 30 cm⁴⁹¹

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Das Torsofragment ist in einem schlechten Erhaltungszustand. Beide Beine fehlen, wobei das linke mitsamt der Hüfte abgebrochen ist. Vom rechten ist hingegen der Ansatz der Leiste erhalten. Auf den vorliegenden Aufnahmen ist keine Binnengliederung des Bauches erkennbar. Es wird vermerkt, dass hier die Oberfläche stark beschädigt ist und zahlreiche Absplitterungen vorliegen⁴⁹². Weiterhin fehlen die Arme einschließlich der Schultern und des Kopfes. Die Brüste scheinen fast vollständig abgerieben zu sein. Die Oberfläche weist Verkrustungen und schwarze Verfärbungen auf.

Eine Datierung des Stücks ist aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr möglich. Eine Zuweisung zum Typus der Kauernden Aphrodite ist den Erläuterungen im Skulpturenkatalog der Funde von Gortyna folgend wahrscheinlich, da die Bruchkanten auf die typische scherenförmige Beinhaltung schließen lassen. Ebenso kann eine erhobene Position der Arme angenommen werden. Des Weiteren besitzt das Stück eine weiche Körperbildung mit schwach ausgeprägter Muskulatur unter dem Inkarnat und eine möglicherweise polierte Oberfläche, die jedoch auf den Aufnahmen nicht beobachtet werden kann⁴⁹³.

Literatur: Romeo – Portale 1998, 225 f. Kat. 80 Taf. 27 d; 270.

⁴⁹¹ Mehr Maße: Romeo – Portale 1998, 225.

⁴⁹² Romeo – Portale 1998, 226.

⁴⁹³ Romeo – Portale 1998, 226.

U2. Gortyn, Magazin in der Nähe des Odeions, Inv. GO 47

Herkunft: Gortyna

Material: grau/weißer Marmor, grobkristallin

Maße: Höhe 31 cm⁴⁹⁴

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Der sehr schlecht erhaltene Torso im Magazin von Gortyn besitzt keine Beine, wobei an der rechten Seite sogar die Hüfte mit herausgebrochen ist. Die Arme sind zusammen mit der Schulterpartie und dem Kopf abgebrochen. Wahrscheinlich sind die Brüste abgerieben. Die Oberfläche weist starke Bestoßungen und graue Verfärbungen auf. Auffallend ist der ausgeprägte Bauchnabel.

Der Torso wird von Romeo und Portale aufgrund seiner Streckung des Körpers und der entgegengesetzten Beugung des Oberkörpers dem Typus Kauernde Aphrodite zugewiesen⁴⁹⁵. Dagegen spricht aber die angehobene rechte Hüfte, die bei den anderen Repliken gegenüber der linken jedoch abgesenkt ist. Auch die noch erkennbare Einkerbung an der linken Leiste widerlegt eine Hebung der linken Hüfte. Daher kann der Torso nicht dem Typus zugewiesen werden. Die Bestimmung eines Geschlechts ist genauso wenig möglich, wie eine durch den schlechten Erhaltungszustand bedingte Datierung.

Literatur: Romeo – Portale 1998, 226 Kat. 81 Taf. 28 a; 270.

U3. Bergama, Museum, Magazin

Kunze Nr. 35

Herkunft: Pergamon, vor dem Attaloshaus

Material: weißer Marmor

Maße: keine Angabe

Antike Attribute und Zusätze: keine Angabe

⁴⁹⁴ Mehr Maße: Romeo – Portale 1998, 226.

⁴⁹⁵ Romeo – Portale 1998, 225.

Erhaltungszustand: Laut Linfert handelt es sich um ein Unterkörperfragment⁴⁹⁶.

Aufgrund der fehlenden Autopsie kann keine Aussage über die Statue bezüglich ihrer genauen Erhaltung und Datierung gemacht werden.

Literatur: unpubliziert; A. Linfert 1969, 161 Anm. 15; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 35; Ghisellini 2009, 675 Nr. 35.

**U4. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Rom,
Sammlung Joseph von Kopf⁴⁹⁷**

Taf. 16, 3

Lullies/Kunze Nr. 25

Herkunft: Alexandria

Material: weißer Marmor

Maße: unbekannt⁴⁹⁸

Antike Attribute und Zusätze: keine

Erhaltungszustand: Es fehlen die Füße mit Plinthe, Teile der Arme und der Kopf. Von den Armen sind nur noch die Stümpfe, welche die obere Hälfte der Oberarme umfassen, erhalten. Auf der linken Seite ist außerdem noch eine vom Knie ausgehende Stütze mit dem Oberarmstumpf verbunden. Auf der Schulter befinden sich Reste der Frisur in Form einer Haarlocke. Die Statue ist allgemein stark bestoßen. Größere Abplatzungen lassen sich an den Beinen und der linken Brust erkennen.

Das Aphroditebildwerk stammt aus Ägypten und ist somit in diesem Kunstkreis verhaftet, wie schon Lullies in seiner Monografie zur Kauernden Aphrodite schreibt⁴⁹⁹. Dem entspricht vor allem die fleischige Körperform mit dem fehlenden Bauchnabel. Doch ist die füllige Körperform nicht nur bei ägyptischen Statuen zu beobachten. Mit fortschreitendem 2. Jh. n. Chr.

⁴⁹⁶ Linfert 1969, 161 Anm. 15.

⁴⁹⁷ Der Verbleib der Statuette ist nicht mehr ermittelbar. Die Korrespondenz mit dem Badischen Landesmuseum in Karlsruhe hat ergeben, dass sie nicht im Rahmen der Zähringer Stiftung, in der der Rest der Sammlung Joseph von Kopf nach dem Tod des Sammlers aufging, in den Bestand des Museums übergegangen ist, und damit dieser auch nicht angehört hat.

⁴⁹⁸ Nach Lullies war die Größe nicht feststellbar: Lullies 1954, 18.

⁴⁹⁹ Lullies 1954, 20.

werden die Körper generell fülliger und nehmen in ihrer Fleischigkeit zu. Es ist durchaus möglich, dass dies auch bei der Replik aus der Sammlung des Joseph von Kopf zutrifft. Vor allem zeigt der Vergleich mit wirklich fülligen Kopien aus der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. (Kat. M29–M33), dass die Aphrodite hier eigentlich eine eher schlanke Körperform besitzt. Dies weist zudem daraufhin, dass es sich bei der Replik auch um eine Statuette handeln könnte. Eine Reduzierung der Detailfülle lässt die These einer Verkleinerung wahrscheinlich erscheinen. Die künstlerische Ausführung als Statuette kann zum einen erst während der späten Kaiserzeit beobachtet werden⁵⁰⁰, ist zum anderen allerdings auch in späthellenistischer Zeit anzutreffen. Die Replik aus der Sammlung von Kopf ist in gleicher Weise füllig gebildet, was eine Entstehungszeit während des Späthellenismus, wie es von Lullies angenommen worden ist, durchaus möglich erscheinen lässt⁵⁰¹.

Literatur: Lullies 1954, 16 Nr. 25 Taf. 16; LIMC II (1984) 105 Nr. 1023 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 25; Ghisellini 2009, 674 Nr. 25.

3.2 Ergänzung der Replikenliste mit Wiederholungen in anderen Gattungen

Der Typus der Kauernden Aphrodite kann auch in anderen Gattungen nachgewiesen werden. Darunter finden sich sowohl hellenistische Terrakotten und Bronzen als auch römische Wiederholungen in der Flächenkunst. Bei allen scheinen die dreidimensionale Komposition und die komplizierte Körperhaltung nicht ganz erfasst worden zu sein, sodass es weitestgehend zu Umwandlungen des Motivs gekommen ist. Daher ist es schwer, diese für die Rekonstruktion des Urbildes heranzuziehen. Möglich ist dies nur bei den Bronzen, die aber dem Vorwurf, eine moderne Kopie zu sein, unterliegen können. Ein weiteres Problem stellen Abbildungen auf Münzen des 2./3. Jh. n. Chr. dar, da diese den Typus mal mit und mal ohne Eros zeigen. Es ist daher nötig, die Kopien aus den einzelnen Gattungen kurz vorzustellen und zu besprechen, um sie notfalls von der Kopienkritik ausschließen zu können⁵⁰².

⁵⁰⁰ Kat. M34–M36.

⁵⁰¹ s. dazu Diskussion im Kapitel zum Typus Rhodos (Kap. 4.2.2), Anm. 942.

⁵⁰² Hier sei auf zwei Stücke in Syrakus (Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 708 und 728) hingewiesen, welche bei Settis und Ghisellini erwähnt werden, aber unpubliziert sind. Es scheint sich bei diesen um Statuetten aus Terrakotta zu handeln. Zudem ist bei ersterer das rechte Knie möglicherweise aufgesetzt, was, wie Settis richtig bemerkt, ein Hinweis auf eine Umbildung oder auch auf eine ursprüngliche Gestaltung als Typus Rhodos sein könnte, vgl. Kap. 4.2.2.3. Bei zweiterer handelt

Aus hellenistischer Zeit sind mehr oder weniger freie Nachbildungen aus Terrakotta (Taf. 16, 4–6)⁵⁰³ erhalten, die aber auch deutlich die Problematik bei der Übertragung des Typus Kauernde Aphrodite in die Koroplastik aufzeigen. Bei einer Terrakotte aus Myrina (Taf. 16, 4)⁵⁰⁴ haben sich die Arme vom Körper gelöst, sind angehoben und frei vor dem Körper gehalten, sodass der umarmende Charakter des Originals verloren ging. Das rechte Knie ist außerdem aufgesetzt. Dahingegen sind sowohl die Oberkörper- als auch die Kopfneigung übernommen worden. Die Armhaltung und Neigung des Kopfes erzeugen so einen stärkeren Schutzgestus, dem die dynamische Gestaltung der Marmorwiederholungen fehlt; die Gesamtkomposition ist eindeutig auf lediglich eine Ansichtsseite angelegt und kann deshalb nicht für die Rekonstruktion des Urbildes herangezogen werden⁵⁰⁵. Bei einer anderen, etwas jünger datierten Terrakotte aus Tarent (Taf. 16, 6)⁵⁰⁶ sind die Arme fest um den Körper geschlungen, anstatt frei vor diesem zu schweben, sodass die Brüste stark zusammengepresst werden. Dem Oberkörper fehlt die Neigung zur rechten Seite und der Kopf ist trotz seiner Rechtswendung nicht gesenkt, sondern vielmehr erhoben. Eine andere Terrakotte aus Tarent (Taf. 16, 5)⁵⁰⁷ weicht sogar noch stärker ab, indem deren Arme eher zur Seite hin geöffnet als vor den aufgerichteten Körper verschränkt werden. Beide Terrakotten haben zudem

es sich um ein bis zur Taille erhaltenes Unterkörperfragment, das nicht weiter definiert wird: Settis 1984, 173 Anm. 9; Ghisellini 2009, 675 Nr. 38. 39.

⁵⁰³ Die in Malibu, J. Paul Getty Museum, (Inv. 57.AD.9) befindliche Terrakotte ist anscheinend eine Fälschung: Brinkerhoff 1978/79, 83 m. Anm. 2; 85 f. m. Anm. 16 Abb. 5; LIMC II (1984) 105 Nr. 1030 m. Abb. S. 102 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kunze 2002, 108 f. Anm. 582 c) Terrakotta Nr. 1. Zur Fälschung mit weiteren Beispielen aus der gleichen Form: G. Biondi, In the Forger's Workshop. Hellenistic Terracottas And the Mold-Made Fakes of Centuripe, Newsletter of the Association for Coroplastic Studies 10, 2013, 10 f. Abb. 10 a–c.

⁵⁰⁴ Paris, Musée du Louvre, Inv. MYR 18 (182), aus Myrina, 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.: Reinach 1897, 315 Anm. 1; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 IV Nr. 1; Winter 1903, 205 Nr. 1; Reinach 1924a, 126 m. Anm. 2. 3; Lullies 1954, 87 m. Anm. 450; Bieber 1961, 143 m. Anm. 67 Taf. 603; S. Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs et Romains II. Myrina (Paris 1963) 19 Kat. MYR 18 (375) Taf. 18 a–e; Brinkerhoff 1978/79, 87 m. Anm. 23; LIMC II (1984) 105 Nr. 1031 m. Abb. S. 103 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Besques 1994, 25. 47 Abb. 15 (falsche Inv.: Myr 15); Havelock 1995, 110; V. Jeammet u. a., Les figurines de Tanagra et de Myrina dans la collection du Musée du Louvre, in: S. Descamps-Lequime (Hrsg.), Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque Paris 10–17 Mars 2004 (Mailand 2007) 199–201 Abb. 10 a. b; Bardiès-Fronty u. a. 2009, 89 Kat. Cl 9 Abb. 9; Zimmer 2014, 41 m. Anm. 217.

⁵⁰⁵ Auch die Frisur ist nur bedingt vergleichbar, da sie zwar das Haarband übernimmt, aber die Haare anders frisiert sind.

⁵⁰⁶ Tarent, Museo Archeologico, Inv. 111604, Tarent, Via Principe Amadeo Ecke Via Capotagliata, Proprietà Gigante e Russo, Grab 5 (TP 259), Ende 2. Jh. v. Chr.: Graepler 1997, 199. 204 Abb. 196; 280 Kat. 188, 2; LIMC Suppl. I (2009) 72 s. v. Aphrodite (A. Hermary).

⁵⁰⁷ Tarent, Museo Archeologico, Inv. 50121, aus Tarent, Nekropole, Ende 2. Jh. v. Chr.: LIMC II (1984) 105 Nr. 1033 m. Abb. S. 103 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Graepler 1997, 114 Anm. 233; 199. 264 Nr. 62, 5.

das rechte Knie aufgesetzt. Insgesamt weist keine dieser Bildwerke die korrekte Frisur oder kauernde Beinhaltung auf. Dadurch wird die absichtliche Umgestaltung des Typus Kauernde Aphrodite durch die Koroplasten deutlich. Obwohl die Terrakotten bereits während des Hellenismus gefertigt wurden und damit noch in griechischer Kunsttradition stehen, können diese aufgrund ihrer geringen Wiedergabegenauigkeit nicht für die Kopienkritik herangezogen werden. Gleichfalls scheint die geringe Anzahl der Repliken in der Koroplastik für eine minimale Bekanntheit der Statue in hellenistischer Zeit zu sprechen. Anders als der Knidia fehlt der Kauernden die große Bekanntheit in der griechischen Welt, was sie deutlich von dem in der Kleinplastik äußerst beliebten Typus Rhodos unterscheidet, bei dem wiederum das Verhältnis von hellenistischen Repliken zu römischen Wiederholungen genau umgekehrt zu sein scheint⁵⁰⁸.

Neben den wenigen Terrakotten sind nur drei Bronzestatuetten des Typus Kauernde Aphrodite überliefert. Sie befinden sich in Kopenhagen (Taf. 16, 7. 8)⁵⁰⁹, London⁵¹⁰ und Paris (Taf. 16, 9)⁵¹¹. Die chronologische Einordnung der Bronzen wird allgemein nicht vor der Mitte des 2. Jh.

⁵⁰⁸ Beim Typus Rhodos finden sich 28 Marmorwiederholungen, von denen 5 aus römischer Produktion stammen, aber 20 Terrakotten meist späthellenistischer/frühkaiserzeitlicher Datierung, vgl. Kap. 4.2.2.1 und Kap. 4.2.2.2. Vgl. dazu auch die von Zimmer getroffenen Aussagen, s. Anm. 201.

⁵⁰⁹ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. IN 2004, gefunden in Rom bei Vigna Santa Marta, H 20 cm, 1. Jh. n. Chr.: Reinach 1913, 228 Nr. 4; Lippold 1923, 48 Anm. 82; 151 Anm. 19; Kaschnitz-Weinberg 1937, 134 f.; Adriani 1944, 46 Anm. 1; 51 Anm. 1; 56 Anm. 1; Laurenzi 1946–1948, 174 f. Anm. 4; Adriani 1951, 155 Abb. 8; 165 f. Abb. 15. 16; 173 f. Anm. 1 Nr. 16; Lullies 1954, 20–26 m. Anm. 39; 34 Taf. 13. 14; Bieber 1961, 83 Anm. 41; 143; Künzl 1968, 104 Anm. 18; Brinkerhoff 1978, 36 f. m. Anm. 4; 40 f. 52 f. Taf. 10; Brinkerhoff 1978/79, 84 Anm. 13; 90 m. Anm. 33; Giuliano 1979, 142; Neumer-Pfau 1982, 118 m. Anm. 101; LIMC II (1984) 105 Nr. 1028 m. Abb. S. 102 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 175. 177 Anm. 28; Bartman 1992, 22 m. Anm. 35; Aparicio Sanchez 1994, 184; Moreno 1994, 221; Kunze 2002, 108 f. Anm. 582 b) Bronze Nr. 1; Schröder 2004, 158; Moltesen 2005, 33–35 Kat. 6 m. Abb.; Gasparri 2009, 70 Anm. 27 Nr. 2). 32; Gkikaki 2014, 136 m. Anm. 809; Settis u. a. 2015, 235 Kat. PC 23 Taf. PC 23.

⁵¹⁰ London, British Museum, Inv. 1975,0103.4, H 4,1 cm: Bernoulli 1889, 316 Nr. 12; Klein 1898, 270 Anm. 2 III; Walters 1899, 196 Kat. 1108; Lullies 1954, 86 m. Anm. 443. 444. Leider ist die Basis mit dem rechten Fuß und Bein abgebrochen und es sind keine Abbildungen vorhanden, sodass die von Bernoulli aufgestellte These, dass das rechte Knie abgesenkt war, nicht mehr zu überprüfen ist. Insgesamt ist das Stück eher schlecht erhalten.

⁵¹¹ Paris, ehem. Sammlung Durighello, gefunden bei Beirut 1901: Reinach 1924a, 128–130 Abb. 4. 5; Reinach 1924b, 159 Nr. 2; M. F., Les bronzes de la Collection Durighello, GazBA 67, 1925, 282–286 m. Abb.; Michon 1925, 301–313 Taf. 40 f.; Battaglia 1931, 407 m. Anm. 9; Kaschnitz-Weinberg 1937, 133. 135; Adriani 1944, 48; Laurenzi 1946–1948, 173 f. m. Anm. 1 Abb. 4. 5; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 23; Blümel 1953, 23; Lullies 1954, 23. 86 m. Anm. 442; Bieber 1961, 83 m. Anm. 41; 143 Taf. 292; Künzl 1968, 104 Anm. 18; Brinkerhoff 1978, 40 f.; LIMC II (1984) 105 Nr. 1029 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); LIMC II (1984) 162 Nr. 188 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel); Aparicio Sanchez 1994, 18; Kunze 2002, 108 f. Anm. 582 b) Bronze Nr. 2; Schröder 2004, 158; Gasparri

v. Chr. angesetzt und reicht bis in das 1. Jh. n. Chr.⁵¹². Alle geben den Typus der Kauernden Aphrodite in ihrer Körperhaltung getreu wieder, wobei sie sich aber auch in der Haltung des rechten Arms und der Frisur unterscheiden können. Die Bronze in Kopenhagen (Taf. 16, 7. 8) beispielweise gibt den Kopftypus der Kapitolinischen Aphrodite (Taf. 1, 2) wieder⁵¹³, während die Bronze in Paris (Taf. 16, 9) keinen Scheitelknoten, sondern lediglich einen Knoten im Nacken aufweist.

Wesentlich genauer ist hingegen die Wiedergabe der Frisur bei einem Bronzekopf aus der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig (Taf. 17, 1–3), der hier erstmals in die Replikenliste des Typus Kauernde Aphrodite aufgenommen werden soll⁵¹⁴. Entgegen der früheren Forschungsmeinung gibt der Kopf die exakte Frisur des Typus Kauernde Aphrodite wieder. Er gehört diesbezüglich sogar zu den besten Wiederholungen der Frisur, wobei die Spitzen am Knoten moderne Korrekturen darstellen. Aufgrund der unglücklichen Ergänzung der Alabasterbüste durch das Einfügen eines modernen Halsstückes wurde dem Kopf die leichte Neigung und -drehung nach rechts genommen, sodass in Bezug auf dieses Detail die Genauigkeit der Replik stark verändert wurde⁵¹⁵.

Nur kurz ist noch auf zwei Bronzefiguren einzugehen, die als Aufsätze für ein Möbelstück gefertigt wurden und kompositorisch aufeinander abgestimmt sind⁵¹⁶. Zu sehen ist jeweils eine kauernde, nackte Aphrodite, die mit einem Eros spielt, der entweder auf ihrer rechten oder linken Seite steht. Die Göttin umfasst Eros jeweils mit dem entsprechenden Arm, während der andere nach vorne oder zur Seite erhoben ist, aber beide Male angewinkelt bleibt. Die Statuette mit dem Eros auf der rechten Seite könnte durchaus für die Kopienkritik herangezogen werden; ähnelt dessen Positionierung doch den Marmorrepliken mit Eros⁵¹⁷. Die gespiegelte Version ist dagegen auszuschließen, da die Neuorientierung des Oberkörpers auf die linke Seite den Aufbau der Komposition komplett verändert. Die Körperhaltung ist dadurch aufrechter

2009, 70 Anm. 27 Nr. 1). Die heutige Aufbewahrung ist nicht geklärt. Anders als Lullies behauptet und von nachfolgenden Forschern übernommen wurde, befindet sie sich nicht im Louvre, wie eine Nachfrage dort bestätigt hat. Sie scheint weiterhin Teil der Sammlung Durighello zu sein, da sie nicht im Rahmen des Verkaufs von Stücken an das Museum dorthin gelangt ist, s. dazu den Artikel von E. Michon: Michon 1925, 301–313; Lullies 1954, 86. Der Vorwurf der Fälschung wurde zuletzt wieder von Kunze zurückgewiesen: Kunze 2002, 108 f. Anm. 582.

⁵¹² Havelock 1995, 82.

⁵¹³ über die Frisur der Capitolina, s. Kat. M14. Zum Typus: s. Anm. 320.

⁵¹⁴ Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. AS 216, Bronze, Alabasterbüste (antik, aber nicht zugehörig), Haarspitzen, Hals und Dekolleté modern, H 0,15 m, kaiserzeitlich/2. Jh. n. Chr.: Goette 1985, 20 f. Kat. 31–32 Taf. 31. 32; Goette 1986, 718–722 Nr. 6 Abb. 7 a–e.

⁵¹⁵ zur ausführlichen Diskussion über die Frisur und Kopfeigung, s. Kap. 3.3.2.3.

⁵¹⁶ Privatbesitz, H 0,0085 m und 0,0093 m: Blümel 1953, 22 f. Nr. 17 Taf. 17; Künzl 1968, 104 Anm. 18.

⁵¹⁷ Kat. M3. M5. M25. M26. M28. M32.

und die Drehung nur noch geringfügig ausgeprägt⁵¹⁸. Zudem identifiziert C. Blümel die Frisur aufgrund der langen herabfallenden Locken als zum Typus der Kapitolinischen Aphrodite (Taf. 1, 2) gehörig⁵¹⁹. Der Knoten auf dem Kopf ist dafür allerdings zu weit nach vorne gerutscht, sodass er bereits oberhalb des Haarbandes ansetzt, anstatt direkt über der Kalotte aufzuragen. Die zu erwartenden Stirnsträhnen, die zum Knoten hin verlaufen, mussten deshalb weggelassen werden. Diese Haargestaltung wird von einer weiteren Bronzeumbildung übernommen, die sich heute in der Dresdner Antikensammlung befindet⁵²⁰. Es handelt sich bei dieser um eine kniende weibliche Figur, bei der die Kopfwendung jener des Typus Kauernde Aphrodite entgegengesetzt ist und sich der rechte Arm mehr vor dem Körper öffnet, sodass dieser eher dem Zeigegestus der Artemisdarstellungen entspricht. Die Identifizierung als Aphrodite ist jedoch aufgrund der charakteristischen Knotenfrisur gesichert, die aber keinem spezifischen Typus zugewiesen werden kann.

Neben einer Verwendung in Form rundplastischer Dekorationsstücke und Votive findet sich das Motiv der Kauernden Aphrodite ebenso in der römischen Grabkunst als Relief⁵²¹. Es wurde bereits auf den Sarkophag in Paris (Taf. 7, 2, 3) hingewiesen, der Artemis in einer sehr ähnlichen Weise wiedergibt, sodass durchaus der Schluss gezogen werden kann, dass diese Darstellung tatsächlich den Typus Kauernde Aphrodite aber als Artemis beim Bade wiedergibt⁵²². Auf Grabälteren aus der 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. (Taf. 17, 4–6) finden sich bereits ältere, motivisch ähnliche Wiedergaben der Liebesgöttin beim Bade⁵²³. Hier kauert sie in einer Grotte ähnlichen Umgebung mit figürlich gestaltetem Wasserbecken⁵²⁴, während ein hinter ihr stehender Eros Wasser über ihren Rücken gießt. Damit ähnelt das Motiv

⁵¹⁸ Inwieweit die Komposition der Kauernden von der Blickrichtung und der ponderierten Beinhaltung abhängt, wird in den Kap. 3.3.2.1 und Kap. 3.3.2.3 geklärt.

⁵¹⁹ vgl. Blümel 1953, 23. Zur Diskussion über die Frisur, s. Kat. M14. Zum Typus: s. Anm. 320.

⁵²⁰ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Antikensammlung; Bernoulli 1873, 325; Reinach 1920b, 114 Nr. 6; Adriani 1951, 173 f. Anm. 1 Nr. 20; Lullies 1954, 86 m. Anm. 447 Taf. 54, 55.

⁵²¹ Kunze 2002, 109 Anm. 583.

⁵²² s. Kap. 2.2.

⁵²³ London, British Museum, Inv. 1805,0703.182 (2360), Grabara des M. Coelus Superstes, Marmor, H 0,6 m, B 0,4572 m, flavisch: Bernoulli 1873, 317 Nr. 24; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 V; Lullies 1954, 88 m. Anm. 464; W. Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit ²(New York 1975) 161 Nr. 203; Boschung 1987, 71, 106 Nr. 819 Taf. 41, 819 a–c; Boschung 1989, 10 f. m. Anm 19; 13 f. m. Anm. 44; Herdejürgen 1989, 23 m. Anm. 34 Taf. 8, 2; Grassinger 1999, 105 m. Anm. 18, 26; 107; Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 2101, Grabara des Aulus Albius Graptus, aus Rom, Marmor, H 0,71 m, B 0,42 m, T 0,24 m, flavisch: Lullies 1954, 88 m. Anm. 464; Helbig ⁴II 475 f. Nr. 1683; Boschung 1987, 103 Nr. 763; 120 Taf. 31, 763 a, b; Boschung 1989, 10 f. m. Anm 19; 13 f. m. Anm. 44 Taf. 3, 1; Herdejürgen 1989, 23 m. Anm. 34, 35; Grassinger 1999, 105 m. Anm. 18, 26; 107; LIMC VIII (1997) 215 Nr. 248 m. Abb. S. 150 s. v. Venus (E. Simon).

⁵²⁴ z. B. ein Louterion mit Löwenkopfwasserspender oder in einer Muschel.

den Vasenbildern klassischer Zeit. Zwei dieser Grabaltäre stammen laut Boschung aus der gleichen Werkstatt (Taf. 17, 4–6)⁵²⁵. Daneben gibt es noch eine dritte *ara* des M. Volcius Herma aus Nazzano Romano⁵²⁶. Leider ist bei dieser das Relief unterhalb der Inschriftentafel stark abgerieben. Zudem zieht sich ein Riss über die gesamte Bildfläche. Es scheint sich aber um eine ähnliche Darstellung der Aphrodite in einer Muschel zu handeln, wie sie auch bei der *ara* aus Rom (Taf. 17, 5) vorgefunden werden kann. Ergänzend kann ein Lampenfragment aus Spanien angeführt werden, welches ebenfalls das Motiv mit Erosen wiedergibt⁵²⁷. Von diesem sind ein Teil des mit Blumen geschmückten Randes und der *discus* erhalten, wobei bei letzterem ebenfalls die untere linke Seite fehlt. Aphrodite kauert dem Typus entsprechend in der Mitte der Bildfläche auf einer geraden Ebene. Vor und hinter ihr stehen Erosen mit erhobenen Gefäßen, um sie mit Wasser zu übergießen, wobei der linke Eros nur noch mit Kopf und linkem Arm erhalten ist.

Die größte Gruppe mit Darstellungen des Typus Kauernde Aphrodite bilden jedoch – neben der Rundplastik – Münzen aus dem 2. beziehungsweise 3. Jh. n. Chr., die grundsätzlich aus dem Ostteil des Römischen Reiches stammen. Die mehrheitliche Produktion dieser Münzen konzentriert sich vor allem auf die Provinz Bithynien in der heutigen Nordtürkei. Die Prägungen teilen sich nach M. Bernhart auf folgende Städte auf⁵²⁸:

Nikaia/Nicaea in Bithynien (heute: Iznik)

Nr. 304 (Bernhart 1936, Taf. 8, 304):

162–166 n. Chr., Lucius Verus (?), AE

A: unbekannt

⁵²⁵ Boschung 1987, 26. 29. 43–45. 51.

⁵²⁶ Nazzano Romano, Museum (?): DAI-Rom-Neg. 71.281; 71.282; M. P. Muzzioli, *Cures Sabini, Forma Italiae* 4, 2 (Florenz 1980) 183 Nr. 454, 37 Abb. 173 bis; Boschung 1989, 10 f. m. Anm. 19; 13 f. m. Anm. 44; Herdejürgen 1989, 23 Anm. 34. 35.

⁵²⁷ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 1973/58/CL/2.751, aus Almedinilla, Ton, D 0,05 m: D. Vaquerizo Gil – J. M. Noguera Celadrón, *La villa Romana de El Ruédo* (Almedinilla, Córdoba). *Decoración escultórica e interpretación* (Murcia 1997) 91 Abb. Lám 28; 104 m. Anm. 137.

⁵²⁸ Bernhart 1936, 48–50 Nr. 299a–310 Taf. 8. Die Reihenfolge der Aufzählung richtet sich nach der Nähe zur damaligen Hauptstadt Nikomedia (heute Izmit), wo der originäre Aufstellungsort der Kauernden Aphrodite vermutet wird. Ergänzende Literatur zu den Münzen: Stark 1860, 79 f.; Bernoulli 1873, 317 Nr. 20–23; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 VI Nr. 1–7; Battaglia 1931, 407; Brinkerhoff 1978, 39 f.; Brinkerhoff 1978/19, 90 f. m. Anm. 36; LIMC II (1984) 106 Nr. 1041–1043 m. Abb. S. 104 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Corso 1990, 140 f. Anm. 18; Moreno 1994, 221 m. Anm. 431; LIMC VIII (1997) 215 s. v. Venus (E. Schmidt); Kunze 2002, 109 Anm. 583; 111 Anm. 599.

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; nach rechts gewendeter Kopf, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar; ohne Eros

Nr. 306 (Bernhart 1936, Taf. 8, 306)⁵²⁹:

222–235 n. Chr., Alexander Severus, AE

A: Porträt des Alexander Severus

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; Kopf in Frontale, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar; begleitet von zwei Erosen: der Linke hält einen Spiegel, der Rechte eine Fackel

Kios in Bithynien (heute: Gemlik)

Nr. 310 (Bernhart 1936, Taf. 8, 310):

193–217 n. Chr., Iulia Domna, AE

A: Porträt der Iulia Domna

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; nach rechts gewendeter Kopf, linker Arm auf Schoß, rechter Arm an der linken Schulter; ohne Eros

Claudiopolis in Bithynien (heute: Bolu)

Nr. 301 (Bernhart 1936, Taf. 8, 301)⁵³⁰:

193–217 n. Chr., Iulia Domna, AE

A: Porträt der Iulia Domna

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; Kopf in Frontale, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar; ohne Eros

Germanikopolis in Paphlagonien (heute: Çankiri)

Nr. 302 (Bernhart 1936, Taf. 8, 302)⁵³¹:

193–217 n. Chr., Iulia Domna, AE

A: Porträt der Iulia Domna

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; Kopf in Frontale, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar; ohne Eros

⁵²⁹ Bibliografie: Bernoulli 1873, 317 Nr. 20; Lullies 1954, 37 m. Anm. 107 Taf. 33; LIMC II (1984) 106 Nr. 1043 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Zedelius 1989, 43 f. m. Abb.

⁵³⁰ Bibliografie: Bernoulli 1873, 317 Nr. 21.

⁵³¹ Bibliografie: Bernoulli 1873, 317 Nr. 22.

Nr. 303 (Bernhart 1936, Taf. 8, 303)⁵³²:

207 bzw. 208/9 n. Chr., Septimius Severus, AE

A: Porträt des Septimius Severus

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; Kopf in Frontale, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar; ohne Eros

Nr. 305 (hier: Taf. 18, 1; Bernhart 1936, Taf. 8, 305)⁵³³:

193–217 n. Chr., Iulia Domna, AE

A: Porträt der Iulia Domna

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; Kopf in Frontale, linker Arm auf Schoß⁵³⁴, rechter Arm am Haar; mit Eros

Amisos in Pontus (heute Samsun)

Nr. 299a:

106/107 n. Chr., autonome Prägung, AE

A: Athenabüste mit Aegis

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; nach rechts gewendeter Kopf, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar; ohne Eros

Nr. 300 (Bernhart 1936, Taf. 8, 300)⁵³⁵:

138/9 n. Chr., Sabina, AR

A: Porträt der Sabina

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; nach rechts gewendeter Kopf, *stephané*, linker Arm auf Schoß, rechter Arm am Haar oder einen Spiegel haltend; ohne Eros

⁵³² Bibliografie: Bernoulli 1873, 317 Nr. 22; Helbig ⁴III 208 m. Abb. (Umrisszeichnung); Imhoof-Blume 1972, 592 Nr. 97 Taf. 5, 16; Corso 1990, 141 Taf. 2, 6.

⁵³³ Bibliografie: Bernoulli 1873, 317 Nr. 22; Klein 1898, 270–272 Anm. 3; G. Habich, Staatliche Münzsammlung, Erwerbsbericht, MjJb 9, 1932, 58 Taf. 1, 11; Laurenzi 1946–1948, 176 f. Abb. 6; Adriani 1951, 167 Abb. 17; Lullies 1954, 31. 36 f. m. Anm. 105 Taf. 32; Imhoof-Blume 1972, 593 Nr. 104 Taf. 5, 19; LIMC II (1984) 106 Nr. 1042 m. Abb. S. 104 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 175 m. Anm. 29.

⁵³⁴ Bernhart beobachtet ein Tuch auf dem Schoß, das sich auf besseren Aufnahmen als linke Hand entpuppt.

⁵³⁵ Bibliografie: Bernoulli 1873, 317 Nr. 23; Imhoof-Blume 1972, 572 Nr. 39 Taf. 4, 6; LIMC II (1984) 106 Nr. 1041 m. Abb. S. 104 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

Nr. 308 (Bernhart 1936, Taf. 8, 308)⁵³⁶:

235/236 n. Chr., Maximinus Thrax, AE

A: Porträt des Kaisers (?)

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; nach rechts gewendeter Kopf, linker Arm umfasst rechte Körperseite, rechter Arm am Haar; ohne Eros⁵³⁷

Nr. 309 (Bernhart 1936, Taf. 8, 309)⁵³⁸:

247/249 n. Chr., Philippus II., AE

A: Porträt des Kaisers (?)

R: Rechte Seite der Kauernden Aphrodite; nach rechts gewendeter Kopf, linker Arm umfasst rechte Körperseite, rechter Arm am Haar; ohne Eros

Serdika in Thrakien (heute: Sofia)

Nr. 307 (Bernhart 1936, Taf. 8, 307):

253–258 n. Chr., Gallienus⁵³⁹, AR

A: Porträt des Gallienus

R: Rechte Seite der Kauernden; nach rechts gewendeter Kopf, linker Arm auf Schoß, rechter Arm erhoben; von zwei Eroten begleitet⁵⁴⁰

Die Münzbilder unterscheiden sich untereinander in der Haltung des Kopfes, der entweder zur rechten Seite oder in die Frontale gedreht ist, sodass die Göttin den Betrachter direkt anblickt. Eine vermehrte Verwendung des Eros kann hingegen nicht beobachtet werden. Dies muss im Zusammenhang mit den Befunden in der Rundplastik oder Flächenkunst noch genauer untersucht werden⁵⁴¹.

⁵³⁶ Bibliografie: LIMC II (1984) 106 Nr. 1041 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

⁵³⁷ Daneben findet sich eine weitere Prägung des Maximinus Thrax aus Amisos, bei der die Darstellung der Aphrodite in einen stilisierten Tempel platziert wurde. Es fehlen die Eroten: SNG Sammlung von Aulock 15 Nachträge I Nr. 6748 Taf. 321, 6749.

⁵³⁸ Bibliografie: LIMC II (1984) 106 Nr. 1041 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

⁵³⁹ Die von Bernhart vorgenommene Zuschreibung zu Caracalla ist falsch. Es konnten Münzen mit genau dieser Darstellung nur in Verbindung mit Porträts des Gallienus gefunden werden. Caracalla hielt sich zwar 214/215 n. Chr. in Bithynien auf, jedoch nicht in Thrakien. Für diese Zeit ist dagegen ein Thrakienfeldzug des Gallienus (253–258 n. Chr.) belegt.

⁵⁴⁰ Das Motiv ähnelt eher den Darstellungen auf den hellenistischen Spiegeln. Bei der Linken könnte es sich sogar auch um eine weibliche Gestalt handeln.

⁵⁴¹ s. Kap. 3.3.1.1.

Zuletzt sei noch eine spätantike Beinarbeit zu erwähnen⁵⁴². Die als Messergriff dienende Darstellung der Göttin ist, abgesehen vom aufgesetzten rechten Knie, im Originaltypus wiedergegeben. Der rechte und linke Fuß fehlt leider, ebenso wie das rechte Knie, an der Stelle, an der es den Boden berührt hat. Es scheint sich hierbei um eine der letzten Wiedergaben des Typus Kauernde Aphrodite zu handeln, die diesem auch wirklich zugewiesen werden kann. Daneben existieren in spätantiker Zeit zahlreiche Umbildungen, die aber das Motiv mit jenem des Typus Rhodos und anderer Darstellungen von Badenden mischen und variieren. Eine klar definierte Typenzugehörigkeit kann nun nicht mehr festgestellt werden⁵⁴³.

Anhand dieser Untersuchung von Wiederholungen in vornehmlich kleinformatigen Gattungen konnte zum einen aufgezeigt werden, dass die Wiedergabe des Typus bei rundplastischen Bildwerken nur in Bezug auf die Bronzen wirklich gelungen ist, aber selbst bei diesen die Haargestaltung vom eigentlichen Typus abweichen kann; zum anderen wird darüber hinaus ein Eros rezipiert, der sowohl bei rundplastischen Bildwerken als auch bei Werken der Flächenkunst auftreten kann. Die zeitliche Verteilung hingegen zeigt für Wiedergabe des Typus Kauernde Aphrodite in einer anderen Gattung eine deutliche Bevorzugung rundplastischer Bildwerke in hellenistischer Zeit, während in der Römischen Kaiserzeit vornehmlich die Flächenkunst für eine solche gewählt wurde. Inwieweit aber die hier besprochenen Repliken für die Erörterung der Frage nach dem Original von Bedeutung sind, muss der Vergleich mit den Darstellungen in Marmor zeigen, sofern sie nicht schon in diesem Kapitel dafür ausgeschlossen wurden.

3.3 Die Frage nach dem Original

In der Forschung wurden die Repliken der Kauernden Aphrodite bereits besprochen und das mögliche Aussehen des Originals ausführlich erörtert. Besonders dessen Konzeption mit oder ohne Eros und die daraus resultierende Frage nach dem Ursprungsmaterial waren Gegenstand der Forschungsdiskussion. Mehrere Repliken sind dabei in deren Verlauf als herausragend bezeichnet und als Grundlage für die Beantwortung dieser Frage herangezogen worden. Zualterer ist die Kopie aus Tivoli (Kat. M21) zu nennen. Deren Kopisten wurde zuletzt von M. Söldner ein feines und sensibles Vorgehen beim Kopieren des Originals attestiert und als die

⁵⁴² Trier, Landesmuseum, Inv. G 1133, H 0,064 m: Reinach 1913, 228 Nr. 5; Lullies 1954, 86 m. Anm. 446; R. Schindler, Führer durch das Landesmuseum Trier (Trier 1980) 60 Abb. 18.

⁵⁴³ vgl. Kap. 4.2.1.4.

Beste unter den Repliken der Kauernden Aphrodite ausgezeichnet⁵⁴⁴. Die Replik aus Tivoli gilt somit als vornehmliches Referenzobjekt beziehungsweise Leitbild, dem sich die folgende Untersuchung anschließen möchte. Ausgehend von ihrer Qualität folgt direkt darauf die Replik aus Vienne im Louvre (Kat. M32). Sie zählte bereits vor der Entdeckung der Aphrodite aus Tivoli zu den besten Kopien des Typus. Des Weiteren sind aber auch die Repliken in London (Kat. M9), die sogenannte Lely-Venus, eine der beiden Kopien aus dem Museum Torlonia (Kat. M23) und die beiden Wiederholungen in Neapel (Kat. M15. M25) zu nennen⁵⁴⁵. Stark ergänzte und auch überarbeitete Stücke wie beispielsweise die Replik in St. Petersburg (Kat. M26) sind hingegen schwieriger zu bewerten, können aber ebenfalls ihren Beitrag zur Kopienkritik leisten.

Das vorläufige Bild, das diese Repliken vom Bildkernbestand der Kauernden Aphrodite zeichnen, zeigt eine am Boden kauernde, nackte, weibliche Figur. Das rechte Bein ist unter den Körper gezogen, sodass der rechte Fuß nur mit dem Ballen die Basis berührt, während der Oberschenkel parallel zum Boden verläuft. Das linke Bein ist vor dem Körper angewinkelt und dessen Fuß komplett aufgesetzt. Die Arme kreuzen sich vor dem Körper, sodass der linke die *pubes* der Göttin verdeckt und der rechte zur linken Schulter geführt wird. Der Oberkörper selbst ist zusätzlich nach rechts gedreht, da der Kopf der Aphrodite mit einer ausdrucksstarken Wendung zur rechten Seite geneigt ist. Eine Interaktion mit einer hinter ihr befindlichen Erosfigur scheint aufgrund dessen durchaus möglich zu sein.

Mit seiner Betrachtung hellenistischer Stilphänomene liefert Kunze den bisherigen Abschluss zu den Untersuchungen zur Kauernden Aphrodite⁵⁴⁶. In jüngster Zeit finden sich jedoch mehrere Stimmen, die die bis dahin geltenden, allgemeinen Forschungsmeinungen zur Entstehung des Typus Kauernde Aphrodite, ihrer Komposition und ihres Aussagegehalts ablehnen und neue Vorschläge postulieren⁵⁴⁷. Aus diesem Grund scheint es nötig, die Repliken

⁵⁴⁴ Söldner 2010, 258. Weiter: Laurenzi 1946–1948, 172 f.; Simon 1977, 355; Havelock 1995, 80; Kunze 2002, 109 f.

⁵⁴⁵ vgl. Vermeule – Neuerburg 1973, 11; Brinkerhoff, 1978, 36 f.; Neumer-Pfau 1982, 118 f.; Kunze 2002, 110; Ghisellini 2009, 677. Hierfür ist von Zimmer der Begriff Leitform eingeführt worden und bezeichnet eine dem Original besonders nahestehendes Bildwerk des gleichen Typus: Zimmer 2014, 16.

⁵⁴⁶ Kunze 2002, 108–121. 257–262.

⁵⁴⁷ Zu nennen ist zuvorderst der Artikel von J. Francis, die der Aphrodite einen pyramidalen Aufbau abspricht und damit auch die Datierung in die Mitte des 3. Jh. v. Chr. verwirft. Vielmehr handelt es sich ihrer Meinung nach, ausgehend von der Prämisse, dass der Eros zur ursprünglichen Konzeption des Typus gehörte, um ein einseitiges Werk des Späthellenismus: Francis 2002, 211–244. Daneben ist erst kürzlich eine Monografie von R. Sturm erschienen, die aber aufgrund ihrer stark vereinfachenden und zugleich sehr umständlichen Theorien sowie dem teilweisen Ignorieren der Forschungsliteratur der letzten 20 Jahre zur Kauernden Aphrodite, einschließlich der Monografie Kunzes, für die vorliegende Untersuchung ohne Bedeutung ist: R. Sturm, Kauernde Aphrodite. Die Bedeutung des Bildmotivs in der antiken und postantiken Kunst, Studien zur Geschichtsforschung des Altertums 31 (Hamburg 2015).

noch einmal genauer zu betrachten und gegebenenfalls die bis dahin als kanonisch geltenden Thesen zur Kauernden Aphrodite zu korrigieren.

3.3.1 Der Aufbau der Kauernden Aphrodite und die Frage nach dem Eros

Eines der häufigsten Diskussionsthemen bezüglich des Typus Kauernde Aphrodite stellt neben der Künstlerzuweisung und dem Originalmaterial die Zugehörigkeit einer Erosfigur zum ursprünglichen Bildentwurf dar. Damit gehen die Rekonstruktion des Aufbaus sowie die dargestellte Situation, in der die Aphrodite zu denken ist, als auch ihre Bedeutung für die griechische Kunstentwicklung einher. In der älteren Literatur überwiegen die Fürsprecher für eine Figurengruppe aus Eros und Aphrodite (Taf. 18, 2)⁵⁴⁸. Grundlage dieser Annahme bildet die Verwendung von Eros bei der Motivdarstellung der Kauernden Aphrodite in der römischen Flächenkunst, darunter römische Grabreliefs (Taf. 17, 4–6), eine Terrakottalampe und kleinasiatische Münzen (Taf. 18, 1) des 2. und 3. Jh. n. Chr.⁵⁴⁹. Darüber hinaus war das Verhältnis von Kopien mit und ohne Eros zu dieser Zeit ausgewogener als heute. Die kleinformatischen, rundplastischen Repliken aus anderen Gattungen spielten bei der Kopienkritik nur eine untergeordnete Rolle, da diese zumeist keinen Eros oder Stützen für einen solchen aufweisen und vornehmlich nur für die Bewertung des Originalmaterials hinzugezogen wurden.

Die Figur des Eros erlaubte es den Forschern, die für sie rätselhafte, starke Kopfwendung der Aphrodite zur rechten Seite zu erklären⁵⁵⁰. Eine andere Argumentation für die unterschiedliche Überlieferung mit und ohne Eros verfolgt Adriani auf Basis von Kleins These zweier Überlieferungsstränge. Laut Adriani gab es zwei Statuen aus unterschiedlichem Material, die für den Kopierprozess herangezogen wurden. Die Erste war das Bronzeoriginal, das sich weiterhin in Bithynien befand und ohne einen Eros gefertigt worden war. Die Zweite, eine hervorragende Replik aus Marmor einschließlich eines Eros, war hingegen in der *porticus Octaviae* in Rom aufgestellt⁵⁵¹.

Heute sprechen sich aber die meisten Forscher gegen die Existenz eines Eros bei der Originalkomposition aus, da eine solche der hochhellenistischen, dreidimensionalen

⁵⁴⁸ In diesem Sinne sei auch auf die Rekonstruktionszeichnung bei Lullies hingewiesen: Lullies 1954, 38 Abb. 1. Vgl. Reinach 1924a, 126; Adriani 1951, 167–169. 172; Lullies 1954, 30–49. bes. 37–40; Bieber 1961, 83; Charbonneaux u. a. 1971, 256; Boardman u. a. 1977, 204.

⁵⁴⁹ s. Kap. 3.2.

⁵⁵⁰ s. dazu Kunze 2002, 111 Anm. 602.

⁵⁵¹ Adriani 1951, 160–173.

Konstruktionsweise rundplastischer Statuen widersprechen würde. Als Argumente gegen eine Erosfigur werden, neben der pyramidalen Form der Statue ohne einen Begleiter, die unterschiedliche Positionierung der Figur hinter oder neben der Göttin und das Verhältnis der Marmorrepliken mit oder ohne Eros zueinander genannt⁵⁵². Der Eros selbst ist eine Kopistenzutat, die ähnlich der anderen Attribute als Stabilisator für die Marmorrepliken dient. Die starke Kopfwendung zur rechten Seite hingegen ermöglicht dem Betrachter einen unmittelbaren Beziehungsaufbau mit der Göttin⁵⁵³. Demzufolge handelt es sich bei der Aphrodite um »ein (interaktives) Werk, das nicht [...] offensiv auf den Betrachter zu *agiert*, sondern um eine Figur, die [...] spontan auf das Erscheinen des Betrachters *reagiert*.«⁵⁵⁴

3.3.1.1 Die äußerlichen Argumente für oder gegen einen Eros

Die Figur des Eros war in der Forschung, wie bereits angesprochen, zunächst unumstritten dem Statuentypus zugehörig. Argumente waren unter anderem, neben den erhaltenen Resten eines Eros an den Marmorrepliken, die Darstellung auf Reliefs und auf den verschiedenen kaiserzeitlichen Münzprägungen kleinasiatischer Herkunft. Daneben wurde von Lullies die Form des Eros mit den Darstellungen hochhellenistischer Erosen verglichen. Demnach dürfte die Gestaltung des Eros durchaus zu der zeitlichen Einordnung des Stils des Typus Kauernde Aphrodite um die Mitte des 3. Jh. v. Chr. passen⁵⁵⁵. Jedoch sind die für diesen vorgeschlagenen Referenzwerke für einen Vergleich eher ungeeignet; eines davon scheint sogar eine moderne Schöpfung zu sein. Gute Vergleichsstücke für die chronologische Einordnung der Erosfigur wären vielmehr zum einen der sogenannte Schlafende Eros, der mit seiner Körperbildung der Kauernden Aphrodite entspricht und damit etwa zeitgleich sein dürfte⁵⁵⁶, und zum anderen die etwas jüngere Ganswür-

⁵⁵² vgl. das Verhältnis von 24 sowie die meisten Bronzen und Terrakotten ohne Eros, zu 8/9 mit Eros: Kunze 2002, 110 f. m. Anm. 594. 598. 600; Geominy 2007, 93.

⁵⁵³ Laurenzi 1946–1948, 176; Künzl 1968; 5. 102 f.; Simon 1977, 358; Brinkerhoff 1978/79, 89 f.; Neumerpfau 1982, 125–128. 145; 185; Ridgway 1990, 321; Kilinski 1992, 2 f.; Machaira 1993, 199–201. 205 f. 207; Moreno 1994, 21. 224; Zanker 1998, 73 (»frühhellenistische Einzelfigur(en)«) 91. 98. 100; Kunze 2002, 110–112. 129; Meischner 2003, 312; Ghisellini 2009, 670.

⁵⁵⁴ Kunze 2002, 108. Die Verbindung mit dem Betrachter kann ebenfalls bei den beiden überlieferten Varianten der Knidia im Hellenismus beobachtet werden. Während der ruhige, sich entkleidende Typus dem spätklassischen Original nähersteht, scheint der ängstliche, sich bedeckende dem Zeitgeist des Hellenismus verhaftet zu sein, da hier eine spontane Handlung wiedergegeben wird: Zimmer 2014, 24–26. 48 f. 102 f.

⁵⁵⁵ Lullies 1954, 39 f.

⁵⁵⁶ New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. 43.11.4, aus dem Rogers Fund, wahrscheinlich aus Rhodos, Bronze, 2. Hälfte des 3. Jh. v. Chr.: Andreae 2001, 104 f. Taf. 68; Mandel 2007, 157 f. Abb. 56. 57 a. b; 395 Taf. 161 a–c.

gergruppe beispielsweise in München⁵⁵⁷. Deren Vergleich mit den besser erhaltenen Eroten der Wiederholungen des Typus Kauernde Aphrodite⁵⁵⁸ zeigt, dass letztere allerdings weder das starke Körpervolumen mit weicher Inkarnatsbildung noch die Lebendigkeit der Vergleichsstücke erreichen und stattdessen stark von der jeweiligen Kopistenzeit abhängig sind. Besonders deutlich wird dies bei dem Vergleich mit dem schlanken Eros der späthellenistischen Replik in Malibu (Kat. M3) oder dem fülligen der frühantoninischen Kopie in Neapel (Kat. M25). Beide geben den Stil ihrer jeweiligen Kopistenzeit und damit ein für ihre Zeit bevorzugtes Körperideal für Knaben wieder. Daher ist eine zeitlich gleichwertige Einordnung des Eros mit der Figur der Aphrodite nicht gegeben und eine Statuengruppe Aphrodite-Eros aus stilistischen Gründen auszuschließen.

Als weiteres Gegenargument zu einer Erosfigur kann angeführt werden, dass die römischen Reliefdarstellungen (Taf. 17, 4–6), die Aphrodite von Eroten begleitet beim Bade zeigen, erst ab Mitte des 1. Jh. n. Chr.⁵⁵⁹ aufkommen. Bei diesen ist die Darstellungsweise zudem noch recht unbeholfen und perspektivisch verschoben. Die Darstellung auf der Grabara des M. Coelius Superstes (Taf. 17, 4. 6) beispielsweise zeigt die Figuren der Szene in einer stark aufgereihten Variante. Der Schwan, welcher eigentlich auf der rechten Seite der Aphrodite zu denken ist, ist hier vor die Göttin verschoben und wird von dieser mit ausgestreckter, rechter Hand gefüttert, anstatt diese zu ihrer linken Schulter zu führen. Auch der zweite Altar des Albis Graptus (Taf. 17, 5), der nach Boschung aus gleicher Werkstatt stammt, und der dritte aus Nazzano Romano weisen die dieselbe abweichende Haltung des rechten Arms und die geänderte Gesamtkomposition der Aphrodite auf. Die Bildwerke stehen damit eher in der Tradition der Darstellungen Badender als in jener des Typus Kauernde Aphrodite⁵⁶⁰. Besonders der Eros mit Amphora, der jeweils hinter der Göttin steht, schließt sich motivisch stark an die Vasendarstellungen vom Ende des 5. und dem gesamten 4. Jh. v. Chr. mit den Szenen einer Brautwaschung oder den Toilettenszenen an. Es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass die Dienerfigur des Eros von dort ihren Ausgang nahm und dann immer wieder – auch bei den rundplastischen Kopien der Kauernden Aphrodite – neu rezipiert wurde⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ München, Glyptothek, Inv. 268, aus der Quintilier-Villa bei Rom, Marmor, Ende 3. Jh. v. Chr.: Charbonneaux u. a. 1971, 256 f. Abb. 375; 365; Ridgway 1990, 232 f. m. Anm. 23 Taf. 114; Andreae 2001, 158–160 Taf. 134; Kunze 2002, 142–153. 262–264 Taf. 19. 20, 60–66; Mandel 2007, 164–167. 395 Taf. 166 a–d.

⁵⁵⁸ Kat. M3. M25. M27.

⁵⁵⁹ Die Grabarae (s. Anm. 253. 255) werden in die 2. Hälfte des. 1. Jh. n. Chr. gleich der Lampe (s. Anm. 527), die auch in die 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. datiert, und der Artemissarkophag (s. Anm. 216) wird sogar erst in hadrianischer Zeit angefertigt worden sein.

⁵⁶⁰ Boschung hält dies noch für ein Versagen des Künstlers: Boschung 1989, 10.

⁵⁶¹ vgl. dazu Lullies 1954, 40–43; Brinkerhoff 1978/79, 90.

Ähnliches gilt für die verschiedenen Münzprägungen der Kaiserzeit. Zum einen zeigen die frühen Prägungen Aphrodite noch ohne Eros⁵⁶², zum anderen wurde diese Darstellungsform aber auch für die jüngsten Münzbilder gewählt⁵⁶³. Nur in severischer Zeit änderte sich dies, obwohl auch hier weiterhin die singuläre Darstellung der Aphrodite verwendet wird⁵⁶⁴. Eine Prägung zeigt Aphrodite von einem Eros (Taf. 18, 1) begleitet⁵⁶⁵, der ähnlich den Statuen auf der rechten hinteren Körperseite der Göttin steht und zu dieser aufsieht. Jedoch ist der Blick der Göttin nicht, wie anzunehmen, diesem zugewandt, sondern direkt in die Frontale, dem Betrachter zugedreht. Diese Variante findet sich ab den severischen Prägungen auch bei den Darstellungen ohne Eros⁵⁶⁶. Es scheint sich daher um eine typische Ausformung bei Bildwerken der Kauernden in severischer Zeit zu handeln. Auch auf den Prägungen mit zwei Begleitern, die dann im 3. Jh. n. Chr. auf dem Revers der Münzen erscheinen, ist der Kopf der Aphrodite in die Frontale gedreht⁵⁶⁷. Die Göttin grenzt sich auf diese Weise von ihren Begleitern ab, die ihre Köpfe wiederum der Kauernden zuwenden, um so trotzdem einen Bezug zu dieser zu schaffen. Auf diese Weise findet aber keine Interaktion zwischen Aphrodite und ihren Begleitern statt; vielmehr haben diese einen rein attributiven Charakter⁵⁶⁸. Besonders bei der Prägung des Alexander Severus (Nr. 306) wird aufgrund der von den Erosen gehaltenen Gegenständen, bei denen es sich um einen Spiegel und eine Fackel handelt, die bekanntermaßen in den Kanon der Aphroditeattribute gehören⁵⁶⁹, deren attributiver Charakter deutlich. Insgesamt zeigt die zeitliche Verteilung der Münzen, dass bis in das 3. Jh. n. Chr. die singuläre Darstellung des Typus Kauernde Aphrodite anzunehmen und das Aufkommen von Begleitern um etwa 20 Jahre im Vergleich zur Rundplastik nach hinten verschoben ist. Die rundplastischen Repliken im Typus Kauernde Aphrodite aus severischer Zeit⁵⁷⁰ verzichten da bereits wieder auf das Hinzufügen eines Eros.

Des Weiteren ist noch auf das Verhältnis der Münzbilder mit Eros zu jenen ohne Eros einzugehen. Von den 13 Prägungen mit einer Darstellung der Kauernden weisen lediglich drei einen oder mehrere Begleiter auf, die anderen zehn sind ohne einen solchen abgebildet. Die geografische Verteilung der Münzen scheint dagegen keinen Einfluss auf die Darstellungsweise gehabt

⁵⁶² Es handelt sich hier um die Prägungen aus Amisos (Nr. 299a), des Lucius Verus (Nr. 300) und der Sabina (Nr. 304).

⁵⁶³ Nr. 308 und ohne Nummer (Maximinus Thrax) und Philippus II. (Nr. 309).

⁵⁶⁴ Nr. 301–303. 310 (Iulia Domna und Septimius Severus). Vgl. Künzl 1968, 103.

⁵⁶⁵ Nr. 305 (Iulia Domna).

⁵⁶⁶ Nr. 301–303. 309. Abweichend davon die Nr. 310, die wieder den Kopf zu ihrer rechten Seite wendet.

⁵⁶⁷ Nr. 306. 307.

⁵⁶⁸ dagegen: Lullies 1954, 33.

⁵⁶⁹ s. Kap. 2.1.3, bes. Anm. 173.

⁵⁷⁰ Kat. M34–M36.

zu haben. Sowohl in den weiter entfernten Städten als auch in jenen, die dem angeblichen Ursprungsort näher liegen, wurden Münzen mit und ohne Eros geprägt⁵⁷¹. Es zeigt sich also, dass die Münzen entgegen der früheren Forschung nicht unbedingt als Beleg für die Existenz eines Eros bei der ursprünglichen Statue der Kauernden Aphrodite dienen können⁵⁷². Es scheint sich vielmehr so zu verhalten, dass eine Darstellung ohne Eros durch die Prägungen der Römischen Kaiserzeit sogar unterstützt wird.

Das Auffinden weiterer rundplastischer Repliken ohne einen Eros lässt weiteren Zweifel an dessen Originalität aufkommen. Die Anzahl der Marmorrepliken jeweils mit und ohne Eros wie auch deren zeitliche Verteilung zeigen ein ähnliches Verhältnis wie die Münzbilder. Von den insgesamt 41 rundplastischen Kopien in Marmor und anderer Gattungen besitzt eine Mehrzahl von 31 keinen Begleiter in Gestalt einer Erosfigur⁵⁷³. Diese erscheint in der Marmorplastik lediglich im 1. Jh. v. Chr. (Kat. M3. M5) und dann erst wieder ab der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. (Kat. M25–M28. M32), was auch die beiden rundplastischen Möbelapplikationen umfasst, die gleichfalls in die Römische Kaiserzeit datieren.

Bereits zuvor ist auf die unterschiedliche Position und damit Darstellungsweise, die die Kopisten für das Hinzufügen eines Eros gewählt haben, hingewiesen worden. Die Festlegung einer Ansichtsseite bei der Aufstellung dürfte möglicherweise als Grundlage für dessen Applikation dienen⁵⁷⁴. In der Zeit des Späthellenismus und dann wieder in antoninischer Zeit könnte dies aus zwei Gründen geschehen sein. Erstens wurden der Aphrodite nicht nur der Eros, sondern wie bei der Replik in Malibu (Kat. M3) geschehen, auch andere figurale Attribute hinzugefügt⁵⁷⁵. Es handelt sich bei diesen zum einen um einen großen Wasservogel, wahrscheinlich einen Schwan, und zum anderen um einen Delfin, die beide als heilige Tiere der Aphrodite gelten und somit die Statuen als Darstellungen der Göttin kennzeichnen⁵⁷⁶. Beide haben gleichermaßen eine Ver-

⁵⁷¹ bis 350 km: Nr. 301–306. 310. Davon haben Nr. 305 und Nr. 306 Begleitung. Ab 350 km: Nr. 299a. 300. 307–309. ohne Nr. Davon hat nur Nr. 307 Begleitung.

⁵⁷² vgl. Laurenzi 1946–1948, 176; Brinkerhoff 1978, 40. 43 f.; Havelock 1995, 81; Kunze 2002, 111.

⁵⁷³ Kat. M1. M2. M4. M6. M7. M9–M21. M23. M29–M31. M33–M36. U1–U4, die Terrakotten und Bronzen aus Kopenhagen, London und Paris sowie der Besteckgriff, vgl. Kunze 2002, 110 Anm. 594. Die Repliken in Jerusalem (Kat. M34) und Ostia (Kat. M35) werden hier ebenfalls anders als bei Lullies oder Kunze den Repliken ohne Eros zugerechnet, da die Form des Tuchrests oder der Masse am Rücken nicht wirklich einen Eros benötigt. Die beigelegten Attribute sind anderer Natur: Lullies 1954, 15. 35 f.; Künzl 1968, 104–106. 134; Kunze 2002, 110 m. Anm. 593. 595.

⁵⁷⁴ vgl. Machaira 1993, 199–203.

⁵⁷⁵ Kat. M26–M28. M32.

⁵⁷⁶ Wasservogel: Kat. M3. M28. M29. M31–M33. M32 besitzt zwar keine erhaltene figürliche Stütze. Es finden sich aber Hinweise an den entsprechenden Stellen unterhalb des linken Gluteus und einer Spolie am linken Unterschenkel, die für einen Wasservogel sprechen. Delfin: Kat. M4. M26. M27. Trotz der schwierigen Rekonstruktionssituation bei Eros und Delfin von M26 sprechen zwei Punkte für das ursprüngliche Vorhandensein beider. Die erhaltene, antike Hand des Eros liegt am antiken,

bindung zum Wasser und verstärken die Deutung der Kauern den Aphrodite als Darstellung der Göttin beim Bade⁵⁷⁷. Die Identifikation mit der Liebesgöttin ist somit eindeutig und wird anhand dieser Motivwahl für jeden Betrachter, auch mit ungenügenden Kenntnissen des Mythos, mit dieser Gestaltungsweise der Kopien und der Darstellung der Göttin Aphrodite verknüpft.

Zweitens sorgt die Positionierung der Tiere und des Eros hinter oder neben der Göttin dafür, dass sich die Ansichtsseite auf eine einzige konzentriert und die Statue somit von einer dreidimensionalen Figur zu einer einansichtigen Figurengruppe umgewandelt wird, wie sie im Späthellenismus und der Späten Republik bevorzugt wurde⁵⁷⁸. Eine ähnliche Aufgabe erfüllen der Eros und die anderen Attribute auch noch im 2. Jh. n. Chr.⁵⁷⁹. Die Reduzierung auf eine Ansichtsseite ermöglicht es, die Statuen einfacher in Nischen platzieren zu können und dabei nicht zuerst die richtige Ausrichtung suchen zu müssen, da diese bereits durch den Kopisten festgelegt wurde. Die darüber hinaus beigefügten attributiven Tiere spielen die Aussage der Statue betreffend jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Sie erfüllen eher eine statische als eine erzählerische Funktion⁵⁸⁰, da sie meist vom Körper der Göttin verdeckt werden, was allerdings auch mit dem Eros selbst geschehen kann⁵⁸¹.

Entgegen der Annahme der älteren Forschung, die für die Existenz eines Eros aufgrund seiner vermehrten Anbringung an der rechten hinteren Seite des Typus plädiert, ist die Positionierung des Eros nicht einheitlich und vor allem in der Römischen Kaiserzeit von großer Variation. Die späthellenistischen Repliken zeigen den Eros immer an der rechten Seite, schräg hinter der Göttin⁵⁸². Diese Position wird dann auch von der antoninischen Replik in Paris (Kat. M32) übernommen, wie die linke Hand auf dem Rücken an ähnlicher Stelle belegt.

linken Oberarm der Aphrodite an, während die Schwanzflosse des Delfins an deren antike Hüfte stößt. Die Replik M4 besitzt zwar einen Delfin, aber keinen Eros. Vgl. Machaira 1993, 208; Maischberger 2008, 185. 187.

⁵⁷⁷ Gleiches gilt für die weniger auffälligen Attribute wie eine Vase (Kat. M7. M9) und eine Muschel (Kat. M15) sowie die den göttlichen Charakter der Aphroditedarstellung andeutenden Altäre (Kat. M12. M23).

⁵⁷⁸ s. zum Typus Rhodos, Kap. 4.2.2. Weitere Beispiele: Lullies 1954, 33; Charbonneaux u. a. 1971, 257; Machaira 1993, 203. Zudem zu nennen sind die Gruppe der drei Chariten (s. Anm. 930) oder die Laokoongruppe: Rom, Musei Vaticani, Inv. 1059, 1604, 1607: Havelock 1971, 108. 137 f. Kat. 146 Taf. 146; Andreae 2001, 188. 194 Abb. 143. 146. 148 Taf. 182. 183; Vorster 2007, 327–331. 416 Taf. 336 a–f.

⁵⁷⁹ Kat. M3. M5. M25–M27. M32. Vgl. Kunze 2002, 111 m. Anm. 598. 600. Hier liegt wohl auch der Grund für die irrtümliche Annahme Morenos und Francis, dass es sich bei dem Urbild um eine einansichtige Gruppe gehandelt haben dürfte, die in einer Nische aufgestellt war: Moreno 1994, 223; Francis 2002 211–244. Zur freien Aufstellung, s. Kap. 3.3.2.4.

⁵⁸⁰ s. dazu Kap. 3.3.2.1.

⁵⁸¹ vgl. Kat. M28.

⁵⁸² Kat. M3. M5. Während bei ersteren der Eros noch erhalten ist, belegt die erhaltene linke Hand an der gleichen Stelle des Rückens sowie die geflickte Stelle am Bauch bei Letzterer, dass sich beide Erosen

Anders sieht es mit der etwas älteren Replik in Neapel (Kat. M25) aus. Der Eros steht bei dieser zwar ebenfalls an gleicher Stelle, doch ist die linke Hand nicht mehr auf dem Rücken platziert und die rechte berührt auch nicht den Bauch⁵⁸³. Diese Repliken entsprechen in ihrer Gestaltung am ehesten den Reliefs und der Münze Nr. 305 (Taf. 18, 1). Daneben gibt es aber auch drei Kopien, die den Eros mehr oder weniger direkt hinter der Göttin platzieren. Dabei gleichen sich die Positionen des Eros bei den Repliken in St. Petersburg (Kat. M26) und Rom (Kat. M28) untereinander eher als im Vergleich mit einer dritten Replik in Rom (Kat. M27), bei der der Eros schon direkt hinter dieser steht⁵⁸⁴. Aus der unterschiedlichen Positionierung der jeweiligen Erosfigur folgt auch eine unterschiedliche Beziehung der beiden Figuren zueinander. Die Linksseitigen haben immer Körperkontakt mit Aphrodite, so wie die Replik in St. Petersburg (Kat. M26) und Rom (Kat. M28). Dagegen kommt die Kopie M27 gänzlich ohne einen solchen aus, was den Eros eindeutig als Kopistenzutat ausweist. Dort wird mit dem Hinzufügen des Handtuches haltenden Erosfigur in einiger Entfernung zur Aphroditestatue die Gruppe in die Breite gezogen und so die Festlegung einer Ansichtsseite am deutlichsten vollzogen⁵⁸⁵. Die Positionierung der Erosen rechts neben der Göttin ermöglicht einen potenziellen Blickkontakt beider Figuren, während die Erosen links hinter Aphrodite diesen nicht aufbauen können. Es wird eindeutig mit der Situation gespielt, in der Aphrodite sich mit einer Kopfwendung dem kleinen Begleiter zuwendet. Im Hinblick auf die anderen Wiedergaben mit Eros und Aphrodite bleibt dieser Bezug aber nur sehr statisch. Die Darstellung auf der Münze Nr. 305 (Taf. 18, 1) zeigt trotz übereinstimmender Darstellung keinen Blickkontakt. Es ist daher davon auszugehen, dass auch bei den Marmorrepliken der Eros nicht zur ursprünglichen Komposition gehörte und die Aphrodite folglich ohne diesen zu rekonstruieren ist. Um diese These weiter zu untermauern, muss im Folgenden die innere Komposition des Typus Kauernde Aphrodite untersucht werden und inwieweit diese durch eine Erosfigur unterstützt oder behindert wird.

3.3.1.2 *Kompositorische Argumente gegen einen Eros*

Bereits früh wurde von Krahmer der allgemein pyramidale, geschlossene Aufbau der hochhellenistischen Plastik erkannt, der zusätzlich noch durch eine in sich ruhende Gewichtung der

an der gleichen Stelle befunden haben dürften. Dies wurde von Kunze nicht beachtet: Kunze 2002, 111 Anm. 598.

⁵⁸³ keine Berührung: Kunze 2002, 111 Anm. 598.

⁵⁸⁴ Vgl. dazu bereits Lullies 1954, 36.

⁵⁸⁵ Vgl. Lullies 1954, 20; Brinkerhoff 1978, 43 f.

Einzelfigur mit zentrifugaler Anlage der Gliedmaßen unterstützt wird⁵⁸⁶. Der Typus Kauernde Aphrodite entspricht einer solchen Konstruktion und daher kann die Mitte des 3. Jh. v. Chr. für eine Datierung des Originals angenommen werden⁵⁸⁷. Lullies sieht die Existenz eines Eros für die kompositorische und damit zeitliche Einordnung zuerst nicht als problematisch an. Ausgehend von den Münzbildern rekonstruiert er eine Statuengruppe, bei der der Eros der Aphrodite einen Handspiegel hält, in den diese blickt (Taf. 18, 2). So entsteht eine elliptische Grundfläche und eine einansichtige Gruppe, deren geschlossener Umriss und einander zugewandte Blicke eine enge Beziehung der beiden Figuren untereinander aufbauen⁵⁸⁸. Mit Bezug auf die von Krahmer aufgestellten Kriterien der Plastik des 3. Jh. v. Chr. muss Lullies dann jedoch seine These für die Existenz des Eros beim Urbild relativieren. Die Figur des Eros wird für den typisch hellenistischen, vielansichtigen Aufbau schnell zum Störfaktor, da dieser den Umriss der Gesamtfigur verändert und vereinfacht⁵⁸⁹.

Die Leitform des Typus Kauernde Aphrodite aus Tivoli (Kat. M21) ist aufgrund ihres pyramidalen Aufbaus von einem deutlich abgegrenzten Umriss und einer Haupt- sowie mehreren Unteransichtsseiten gekennzeichnet. Die Figur ist räumlich erfahrbar, da sie durch die Verschränkung ihrer Arme vor dem Körper erreicht, dass sie sich dem Betrachter »als eigengesetzliche handelnde, ›reale‹ Gestalt zu verweigern«⁵⁹⁰ scheint. Damit handelt es sich um die Wiedergabe einer realen Beobachtung und keiner idealen Vorstellung⁵⁹¹ und entspricht den von Kunze aufgestellten Kriterien hochhellenistischer Plastik, die sich durch eine wechselnde Ansicht mit unübersichtlicher Komposition, eine Interaktion zwischen Bildwerk und Betrachter, eine individuelle Modellierung, eine geometrische, großflächige Formsprache und situationsbedingte Wiedergabe sowie eine natürliche Einbettung in die Umgebung auszeichnet⁵⁹².

Nicht abzustreiten ist, dass die Figur der Aphrodite ohne einen Eros mit ihrem Außenumriss auf mehreren Seiten Dreiecke bildet. Dies geschieht sowohl bei der von vielen favorisierten Ansicht von schräg rechts vorne, bei der linken Profilansicht als auch bei der Sicht von schräg rechts hinten auf den Rücken. Diese drei Seiten zusammengenommen umschreiben die

⁵⁸⁶ zu Krahmer und seinem »Schlichten Stil«: Krahmer 1923/24, 154–165; Krahmer 1927, 16–21. Zusammenfassend: Lullies 1954, 43 f.; Charbonneaux u. a. 1971, 257; Havelock 1971, 106 f.; Corso 1990, 148–150; Andreae 2001, 82; Kunze 2002, 12–15; Rolley 1984, 190.

⁵⁸⁷ vgl. Adriani 1951, 174–181; Lullies 1954, 44; Simon 1977, 355; Kelperi 1993, 24 f.; Havelock 1995, 71, 80 f.; Ghisellini 2009, 668 f.

⁵⁸⁸ Lullies 1954, 38 f.

⁵⁸⁹ Lullies 1954, 44 f.; Machaira 1993, 141.

⁵⁹⁰ Kunze 2002, 117.

⁵⁹¹ Brinkerhoff 1978, 11 f. 14 f. 30.

⁵⁹² zu den Kennzeichen hochhellenistischer Plastik ausführlich: Kunze 2002, 39, 59, 129–134, 229–233.

Form einer dreiseitigen Pyramide, eines sogenannten Tetraeders⁵⁹³. Bei einem Blick von oben auf die Replik aus Tivoli kann anhand der Außenkonturen der Beine und der Hüftlinie die ebenfalls dreieckige Grundfläche des Tetraeders nachvollzogen werden. Die Umrisslinie der linken Körperseite ist durch die gerade Außenkante des linken Beins definiert. Sie bildet zusammen mit der Hüftlinie die beiden kürzeren Seiten der dreieckigen Pyramidengrundfläche. Weiterhin wird deutlich, dass die Hüftlinie nicht im rechten Winkel auf die Außenkante des linken Beins trifft. Die Hüfte ist parallel zu der leicht nach rechts gedrehten Schulterlinie aufzufassen, sodass der rechte Gluteus mehr in den Raum hineingreift und damit eine der Ecken des Grunddreiecks bildet. Die letzte Seite des unregelmäßigen Dreiecks umfasst daraufhin die vom rechten Bein vorgegebene Kontur, die den rechten Gluteus mit dem linken Knie verbindet. Dadurch wird auch die bei den Repliken beobachtete enge Beinstellung erklärt, bei der sich das rechte Bein an die Innenseite des linken anschmiegt⁵⁹⁴. Diese Komposition verleiht dem gesamten Aufbau eine geschlossene, dreieckige Form in der Horizontalen wie auch in den vertikalen Flächen des Tetraeders. Darüber hinaus erweckt diese in Bezug auf die Gesamtkonstruktion den Eindruck einer zwar geschlossenen, aber dennoch dynamischen Gestaltung. Nur bei wenigen Repliken scheint der untere Teil der Statue auseinanderzustreben⁵⁹⁵, wobei das rechte Bein den kompakten, dreieckigen Unterbau der Pyramide durchbricht. Die geringe Zahl solcher Repliken und deren zeitlich weitgreifende Verteilung zeigt zudem, dass es sich bei diesen allerdings lediglich um singuläre Befunde einzelner Wiederholungen handelt, bei denen der Kopist offensichtlich nicht in der Lage war, die tatsächliche leichte Innenneigung des rechten Beins wiederzugeben.

Zusammen mit der oben beschriebenen Grundfläche der Statue und deren drei Seiten entsteht so eine durch vier Dreiecke definierte Pyramide, die in sich geschlossen ist und einen dreidimensionalen massiven Charakter erschließt, der wiederum mithilfe der gekreuzten Arme nochmals verstärkt wird. Die unterschiedlichen Seitenlängen des Bodendreiecks zeigen zudem die Gewichtung der einzelnen Ansichtsseiten an. Die längste Seite befindet sich vorne und bildet die beliebte Ansicht von schräg vorne ab. Die linke Profilseite ist dieser untergeordnet, während die Rückenansicht wiederum beiden nachgeordnet ist. Die Schrägansicht von vorne gibt den besten Überblick über die komplizierte Gestaltung der Arme sowie der Statue an sich und bildet so die ›Hauptansicht‹, wie es der hellenistische Bildhauer aufgrund seines Verständnisses des zeitstilistischen Statuenaufbaus bestimmt hat. Der Blick auf die linke Profilseite verdeutlicht die Haltung der rechten Hand auf der linken Schulter und lässt die

⁵⁹³ Das widerspricht der Annahme Morenos, dass die Nebenseiten rechteckig ausgebildet sind: Moreno 1994, 224.

⁵⁹⁴ Kat. M3. M6. M7. M9. M11–M15. M19–M21. M23. M25–M29. M31–M33. M35. M36. U4.

⁵⁹⁵ Kat. M4. M10. M16–M18. M34.

Körperbildung der Statue mehr in den Vordergrund treten, wobei dann auch die zuvor versteckte rechte Brust, die Einzüge der Bauchfalten und die aufwendig am Hinterkopf drapierten Haare deutlich sichtbar werden. Die Rückseite zeigt die rechte Gesichtshälfte, die wegen der Kopfwendung von der Vorderseite her nicht erfahrbar ist, und erschließt damit auch den gesamten Gesichtsausdruck der Aphrodite. Insgesamt bleibt der Kopf aber im vorderen, rechten Körperviertel verhaftet und schafft keinen Bezug zum hinteren Viertel, wo teilweise die Erosfiguren beigelegt worden sind⁵⁹⁶. Die aufstrebenden Kanten der Pyramide werden durch die schrägen Ansichten von links und rechts hinten und auf die Frontale gebildet. Sie sind lediglich weitere Nebenseiten und haben die Aufgabe, zu den Hauptansichtsseiten umzuleiten. Dabei ist gleichfalls anzumerken, dass der Bildhauer die direkte Ansicht auf den Rücken als eine seiner Hauptansichtsseiten gewählt hat, was jedoch in der älteren Forschung nicht weiter beachtet oder sogar vernachlässigt wurde. Aber bereits in der Klassik finden sich zahlreiche Belege für die Beliebtheit des Gesäßes bei der Darstellung von Frauen. Die häufige Wiedergabe der Rückseite ist bereits in der Motivgeschichte angesprochen worden⁵⁹⁷. Die Betrachtung des Rückens scheint in antiker Zeit, einerseits einen erotischen Reiz ausgeübt zu haben, gerade wenn sich der Betrachter der Statue von hinten nähert, und ermöglicht andererseits die aufstrebende Drehbewegung des Oberkörpers ohne die verdeckenden Arme und damit die Gesamtkomposition der Figur besser erfahrbar zu machen. Ein originäre Erosfigur an dieser Stelle würde den Rücken verdecken und diese Erfahrung negieren.

Der Typus Kauernde Aphrodite wird dabei vom Kontrast zwischen harten, eckigen und runden, weichen Formen beherrscht. Der pyramidale Aufbau umfasst vier Dreiecke. Durch das Anwinkeln von Armen und Beinen bilden sich weitere Dreiecke, die jene des Umrisses ergänzen. Dem steht die Körperbildung mit den runden Gluteen, der geschwungenen Rückenlinie, den gewölbten Bauchfalten und schwer gebildeten Brüsten sowie der rundliche Kopf entgegen. Dieses Zusammenspiel der Einzelelemente verleiht der Statue der Kauernden Aphrodite die so oft beobachtete kompositorische Spannung. Die Figur eines Eros würde die Form der Pyramide aufbrechen und den Grundriss erheblich verändern. Er lenkt von dem Spiel zwischen runden und eckigen Umrisslinien ab und relativiert somit die Spannung der Gesamtkomposition.

⁵⁹⁶ Kunze 2002, 112 Anm. 606.

⁵⁹⁷ Als Beispiel können hier die Nympe auf der Pelike in London und die Darstellungen der Artemis auf den römischen Wandmalereien angeführt werden, s. Anm 128 und Kap. 2.2. Die sexuelle Attraktivität von Gluteen ist ein Phänomen, das über die gesamte Antike hinweg beliebt war: Reinsberg 1989, 138; Moraw 2003, 11. Weitere Beispiele sind die Amazone vom Maussoleion von Harlikanasos (s. Anm. 8) oder die Aphrodite Kallipygnos (s. Kap. 3.4): Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6020: Havelock 1995, 98–101 Taf. 35; Andrae 2001, 198 f. Abb. 149–151 Taf. 189; Stemmer 2001, 122 f. Kat. G 18 m. Abb.; Flashar 2007, 333–336. 416 Taf. 337 a–d; Gasparri 2009, 73–76 Kat. 31 Taf. 29, 1–5.

3.3.2 Die Rekonstruktion des Urbildes des Typus Kauernde Aphrodite

3.3.2.1 *Der Aufbau der Beine und des Körpers des Typus Kauernde Aphrodite*

Die Bedeutung der Beinhaltung wurde in Bezug auf den Gesamtaufbau der Statue bereits angesprochen. Vor allem die Haltung des rechten Beins, das sich an das andere schmiegt, ist mitverantwortlich für den dreieckigen Grundaufbau. Die davon abweichenden Repliken⁵⁹⁸ sind aber im Hinblick auf die Typusüberlieferung von Bedeutung, da drei davon von Klein als Teil des zweiten Überlieferungsstranges gesehen werden und die Grundlage für dessen These von zwei unterschiedlichen Überlieferungen bilden, von der eine vom Original am ursprünglichen Aufstellungsort ausgeht und eine zweite wohl von einer Replik in der *porticus Octaviae* aus, ihre Verbreitung fand⁵⁹⁹. Ausschlaggebend hierfür war die deutlich abgesenkte Position des rechten Oberschenkels. Im Laufe der Zeit gab es bereits Zweifel an dieser These und Kunze hält die abfallende Oberschenkellinie zuletzt für eine individuelle Ausformung und spricht ihr jede Bedeutung für die Rekonstruktion ab⁶⁰⁰.

Grundlage für Kleins irreführende Annahme sind fehlerhafte Anstückungen der Füße mit samt neuer Plinthen und damit einhergehend die falsche Ausrichtung der gesamten Statue in Bezug auf deren Untergrund. Besonders gut ist dies bei der Replik im Vatikan (Kat. M7)⁶⁰¹, aber auch bei den Florentiner Stücken (Kat. M17. M18) zu erkennen. Bei der Kopie aus Bologna (Kat. M10) wurden die modernen Anstückungen bereits wieder entfernt, die Statue aufgerichtet und auf einer neuen Basis ohne Füße angebracht. Der Umstand, dass die meisten dieser Stücke auch die oben erwähnte, abweichende rechte Beinhaltung aufweisen, könnte die falsche Rekonstruktion begünstigt haben. Für diese gilt jedoch die gleiche These von Kunze, wie auch für die abgeschrägte Lage des rechten Beins, dass es sich um eine individuelle Umformung handelt.

⁵⁹⁸ s. Anm. 595.

⁵⁹⁹ Kat. M7. M10. M17. M18. Vgl. Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe b); Adriani 1951, 156–159; Lullies 1954, 19 f. 48; Kunze 2002, 112 Anm. 604; Ghisellini 2009, 676.

⁶⁰⁰ Kunze 2002, 112.

⁶⁰¹ Kunze nimmt allein hier ein gesenktes rechtes Bein an. Dies konnte bei der Autopsie nicht belegt werden und ist Resultat der falschen Ergänzung von Plinthe und Füßen. Auch die schlanke Körperbildung ist kein Argument für eine Umbildung, wie sie von Kunze postuliert wird, sondern dem Geschmack iulisch-claudischer Zeit geschuldet und kann mit der augusteischen Replik M6 verglichen werden, vgl. Kunze 2002, 112 Anm. 604.

Besonders deutlich wird diese Annahme beim Vergleich mit Repliken, von denen noch die antike Plinthe erhalten ist⁶⁰². Der rechte Oberschenkel ist bei jenen parallel zu dieser ausgerichtet. Die Oberseite des Schenkels wölbt sich darüber hinaus unerheblich hervor und ist entsprechend der Dehnung, die durch das Unterschlagen des Beins hervorgerufen wird, straff gebildet⁶⁰³. Zusammen mit der leichten Neigung in Richtung des linken Beins wird so das Gewicht von dem rechten genommen und dieses hierdurch als Spielbein charakterisiert. Demzufolge muss das linke Bein als Standbein definiert werden⁶⁰⁴. Analog dazu ist auch die Fußbildung zu verstehen. Die Figur der Kauernden Aphrodite berührt nur mit dem Ballen des rechten Fußes, der zudem leicht nach außen gedreht ist, den Boden. Ausgehend von der Drehung des Beines ist die Ferse leicht nach innen gekippt⁶⁰⁵. Im Gegensatz dazu ist der linke Fuß komplett aufgesetzt und leicht nach links außen gedreht⁶⁰⁶. Eine Gewichtsverlagerung zur linken Seite kann weiterhin anhand mehrerer Elemente belegt werden. Neben der vermehrten Verwendung von Stützen in figürlicher oder nicht figürlicher Form⁶⁰⁷ am linken Bein und/oder unter dem lin-

⁶⁰² Kat. M3. M4. M9. M12. M15. M23. M28. M29.

⁶⁰³ s. Anm. 595. Der Oberschenkel würde bei einer Senkung anders aussehen, vgl. Diskussion zum Typus Rhodos, bei dem der Oberschenkel leicht geschwollen ist, da hier das Gewicht in das rechte Bein gelegt wird, s. Kap. 4.2.2.3. Die beiden Stützen unter dem rechten Knie bei zwei Repliken des Typus Kauernde Aphrodite (Kat. M1. M7) sind dabei mehr dem verwendeten Material und dem Unvermögen der Kopisten mit dessen Umgang geschuldet als der ursprünglichen Statue entnommen. Sie treten auch nur bei frühen Repliken auf.

⁶⁰⁴ vgl. Laurenzi 1946–1948, 175; Kelperi 1993, 24; Moreno 1994, 221; Havelock 1995, 81; Ghisellini 2009, 676. Brinkerhoff nimmt hingegen eine gleichmäßige Gewichtsverteilung an: Brinkerhoff 1978, 36.

⁶⁰⁵ vgl. Repliken mit komplettem rechtem Fuß (s. Anm. 602) sowie die Kopien, denen nur der Ballen mit den Zehen ergänzt sind oder bei denen die Ferse noch erhalten ist: Kat. M1. M7. M17. M18. M20. M21. M25–M27. M32. M33. M36. Bei M4 ist der Fuß trotz der Loslösung des entsprechenden Beins weiter dem Typus entsprechend gebildet. Das rechte Bein wird dadurch noch instabiler und somit am deutlichsten als Spielbein gekennzeichnet.

⁶⁰⁶ Repliken mit linken Fuß: Kat. M4. M7. M12. M15. M25. M28. M29. M32. Die Replik M27 weicht davon etwas ab. Der linke Fuß ist gerade aufgerichtet. Grund hierfür ist die Stütze, bestehend aus einem auf einem Felsen thronenden Delfin, die etwas vor dem linken Fuß platziert wurde und es diesem unmöglich macht, sich weiter nach links auszdrehen. Für Kunze war dies ein weiterer Beleg für die Spontanität der abgebildeten Handlung: Kunze 2002, 115 m. Anm. 629. Doch ist die Beinbildung zum einen durch die Gesamtkonstruktion (vgl. Kap. 3.3.1.2) und zum anderen die Gewichtsverteilung bedingt. Sie ist sehr statisch bzw. unbeweglich und damit nicht der intuitiven Handlung des Erschreckens zuzuschreiben, vgl. Brinkerhoff 1978, 46.

⁶⁰⁷ Es finden sich fünf nicht figürliche Stützen unter dem linken Gluteus: Kat. M6. M19. M21. M25. Mit figürliche Stützen 13 Stücke, die sich auch an der linken Seite befinden können: M3 (Vogel, Gluteus + Seite); M4 (Delfin, Seite); M7 (Vase, Gluteus); M9 (Vase, Gluteus); M12 (Altäre, Gluteus); M15 (Muschel, Gluteus); M23 (Altar, Gluteus); M26 (Delfin, Gluteus); M27 (Delfin, Seite); M29 (Vogel, Gluteus); M31 (Spolien des Vogels, Gluteus); M33 (Vogel, Gluteus); M35 (Delfin, Seite). Daneben gibt es auch einige Repliken, bei denen Anstückungslöcher am linken Gluteus die Existenz einer Stütze voraussetzen: Kat. M14 (?). M16–M18 (?). M20. M32. M34.

ken Gluteus spricht vor allem die schräg nach links außen verlaufende Schienbeinlinie für eine Ponderation des Beins⁶⁰⁸. Der Oberkörper ist demgegenüber entweder nur leicht oder etwas stärker zur rechten Seite geneigt, wobei erstere Variante häufiger vorkommt. Dies bewirkt, dass der gesamte Oberkörper gestreckt wird und der Rücken einen aufstrebenden flachen Bogen zur rechten Seite beschreibt, der die von Krahmer bereits angesprochene zentrifugale Bewegung der Gesamtkomposition verstärkt⁶⁰⁹.

Die zeitliche Verteilung der Stützenverwendung zeigt hingegen, dass vor allem zu Beginn der Kopistentätigkeit und folgend ab der 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. stark ausgeformte figürliche Stützen verwendet wurden, was diese eindeutig als Kopistenzutat kennzeichnet und die Existenz einer solchen Stütze bei der originalen Statue folglich auszuschließen ist. Die dezenteren Stützen, darunter auch die einfachen figürlichen, belegen die untergeordnete Rolle solcher für den Bildkernbestand der Kauernden Aphrodite. Sie sind materialbedingt und gestalterisch nicht von Bedeutung. Dafür sprechen auch, wie bereits Kunze anmerkt⁶¹⁰, die Wiederholungen in Terrakotta und Bronze aus hellenistischer Zeit, die alle keine Stützen aufweisen.

Trotz einer Stütze unter dem linken Gluteus fällt die Schienbeinlinie bei einigen wenigen Wiederholungen des Typus nach rechts ab⁶¹¹. Dadurch ist der Oberkörper mehr zur rechten Seite geneigt und scheint sogar regelrecht nach vorne überzukippen. Diese Repliken weisen keinen Eros auf der rechten Seite auf, der diese starke Rechtsneigung erklären und einen Blickkontakt zwischen beiden herstellen könnte. Auch die geringe Anzahl solcher Kopien spricht lediglich für eine weitere Anomalie. Die starke Neigung könnte allerdings dem Aufstellungskontext geschuldet sein, denn anders als bei den aufstrebenden Repliken wird der Kopf mehr auf die rechte Seite der Statue gedreht und auf diese Weise dem Betrachter zugewandt. In Verbindung mit einer erhöhten Aufstellungsposition ist so das Gesicht der Aphrodite besser erkennbar, vor allem wenn es sich bei dieser um eine erhöhte Nische handelt. Die deutliche

⁶⁰⁸ Kat. M3. M4. M6. M7. M9. M11. M12. M14. M16. M19–M21. M23. M25–M28. M31. M32. M35. M36. Hinzu kommen drei Repliken (Kat. M10. M13. M25), die angesichts fehlender Füße falsch ausgerichtet wurden. Die Replik M10 ist zu stark aufgerichtet, was sie statischer macht, und die Kopie M13 ist zu sehr zur linken Seite gekippt worden, sodass sie eine enorme Schlagseite dorthin erhalten hat. Die letzte Statue (Kat. M25) wurde ebenfalls aufgrund falscher Ergänzungen zu sehr nach links gekippt.

⁶⁰⁹ Kat. M3. M5–M7. M9–M14. M19–M21. M23. M25–M28. M31. M32. M34–M36. Davon abweichend besitzt die Replik M4 eine Neigung zur linken Seite. Sie gehört auch zu der Gruppe mit offener Beinstellung. Dadurch wirkt sie in sich zusammengesunken. Insgesamt zeigen die Abweichungen, dass die Gesamtkonstruktion der Kauernden Aphrodite vom Kopisten dieser Statue nicht verstanden wurde und diese eine Anomalie, aber noch keine Umbildung darstellt.

⁶¹⁰ Kunze 2002, 110 Anm. 594. Dies wurde aber auch schon von Klein und Lippold ausgeschlossen: Klein 1898, 270–272 Anm. 3; Lippold 1923, 48. 95–103. 133 f. Weiter: Simon 1977, 355.

⁶¹¹ Kat. M15. M17. M18. M29. M33 (?). Die Neigung ist auch keine moderne Erscheinung, da zwei der genannten Wiederholungen (Kat. M15. M29) mit originaler Plinthe erhalten sind.

Vorwärtsneigung und damit die Sichtbarkeit des gesamten Gesichts ersetzen den Eros zum Zwecke der Festlegung einer Hauptansichtsseite. Bei dieser Gestaltung handelt es sich wiederum um eine Kopistenvariante und sicher nicht um die ursprüngliche Komposition, die doch eher in dem aufstrebenden, nur leicht geneigten Oberkörper zu finden ist.

Beim Vergleich der Körperbildung fällt auf, dass sich diese – wie bereits von Kunze angemerkt – entsprechend dem Zeitgeschmack der einzelnen Repliken deutlich voneinander unterscheidet⁶¹². Die Kopien zu Beginn des 1. Jh. n. Chr.⁶¹³ unterscheiden sich in ihrer Körperbildung von den späteren Repliken des 2. Jh. n. Chr.⁶¹⁴, da erstere eindeutig schlank gebildet sind, während letztere mit ihrer enormen Massigkeit auffallen. Nicht so voluminös gebildet sind dagegen die hadrianischen und besonders frühantoninischen Repliken⁶¹⁵, bei denen, vor allem von schräg vorne, durch die teilweise hervorquellenden Bauchfalten eine Massigkeit suggeriert wird, die aber beim Umschreiten der Statuen nicht weiter fassbar wird. Dennoch sind sie allerdings nicht so schlank wie die frühen Wiederholungen des Typus. Der Unterleib wird grundsätzlich von drei Falteneinzügen dominiert. Der erste befindet sich knapp über der *pubes*, während die beiden anderen den Bauch oberhalb des Bauchnabels, der je nach Inkarnatsbildung tief in die Bauchdecke einschneidet, strukturieren. Nur wenige Repliken weisen keine solche Faltenangabe auf und gehören damit zu den schlankesten Kopien oder besitzen das Format von Statuetten, was diese damit wiederum nur zu Kopistenvarianten macht⁶¹⁶. Bei einigen der schlanken Kopien fällt zudem die Brustbildung besonders klein und straff aus⁶¹⁷. Aber auch hierbei handelt es sich nur um eine Abweichung von der ursprünglichen Brustbildung, die einerseits mit dem Zeitgeschmack des Späthellenismus und andererseits mit der Verkleinerung des Typus begründet werden kann. Die meisten Repliken – darunter auch einige schlankere Exemplare – weisen eine schwere Brustbildung mit einer stark konischen, aber spitz zulaufenden Form mit hervortretenden Brustwarzen auf, die durch den diagonal geführten rechten Arm auf dieser Seite leicht zusammengedrückt wird und auf der linken Seite zur Achsel hin einen etwas

⁶¹² Kunze 2002, 112 m. Anm. 603. Dies entspricht M. Biebers und Neumer-Pfaus These zur orientalischen, voluminösen Körperbildung des Originals: Bieber 1961, 83; Simon 1977, 357; Neumer-Pfau 1982, 120 f.; Moreno 1994, 222.

⁶¹³ Die schlanken Kopien sind: Kat. M1. M3–M7. M9–M12, wobei M1 eine Statuette ist, bei der grundsätzlich mit einem reduzierten Körpervolumen zu rechnen ist, vgl. Kap. 4.2.2.2 und Kap. 4.2.2.3 sowie die Statuetten aus serverischer Zeit: Kat. M34–M36.

⁶¹⁴ Kat. M29. M31–M33.

⁶¹⁵ Kat. M13–M21. M23. M25–M28.

⁶¹⁶ Kat. M1. M10. M34. Zur Bauchbildung: Lullies 1954, 21; Neumer-Pfau 1982, 120 f.; Kunze 2002, 119.

⁶¹⁷ Kat. M1. M4. M5. M35. Zur Brustbildung: Lullies 1954, 21; Neumer-Pfau 1982, 121; Moreno 1994, 673.

vorgewölbten Übergang besitzt⁶¹⁸. In Verbindung mit den Bauchfalten scheint es am wahrscheinlichsten, dass die gesamte Körperbildung eher als voluminös anzusprechen ist, wobei diese aber nicht so stark ausgebildet sein dürfte, wie bei den besonders massigen Kopien spätantoninischer Zeit zu beobachten ist. Ein zu starkes Volumen würde auch der aufstrebenden, geschwungenen Rückenlinie widersprechen, die auch bei den massigsten Repliken erhalten ist und die Statue in die Höhe zieht.

3.3.2.2 *Die Konstruktion der Arme und der Schmuck*

Bisher war die Überlieferung des Typus Kauernde Aphrodite bei den meisten Repliken relativ stringent. Dies ändert sich jedoch mit den Armen, die zum einen einige Abweichungen aufweisen und zum anderen häufig auch schlechter erhalten sind, sodass weniger Wiederholungen zum Vergleich herangezogen werden können, die aussagekräftige Beobachtungen ermöglichen. Grundsätzlich sind die Arme vor dem Körper verschränkt, wobei der linke Arm unterhalb des rechten verläuft. Ersterer wird nach vorne vor den Unterleib geführt, während letzterer angewinkelt ist und die Hand zur linken Schulter reicht. Dabei muss angesprochen werden, wo und auf welche Weise die Arme der Kopien den Körper der Göttin berühren und inwiefern dies auch in Bezug auf den Bildkernbestand zu rekonstruieren ist. Darüber hinaus ist die Haltung der Hände von Bedeutung. Insbesondere die Anbringung und die Tätigkeit der rechten Hand in Bezug auf die linke Schulter ist Teil der Forschungsdiskussion, da diese zu meist nicht erhalten ist oder dem Augenschein nach von den antiken Kopisten freier rezipiert wurde. Daneben sind einige Repliken mit Armschmuck erhalten, der ebenfalls untersucht werden muss.

Grundsätzlich sind die Arme unterschiedlich hoch angebracht, da sich die Schulterlinie zur rechten Seite hin absenkt und der Arm auf dieser Seite somit niedriger ansetzt. Zudem ist die Schulterlinie entsprechend der Hüftlinie leicht nach rechts und hinten gedreht, sodass der rechte Arm gleichfalls etwas mehr nach hinten versetzt ist. Diese Konstruktion ermöglicht es in einem räumlich kleinen Umfang einen komplexen Armaufbau zu verwirklichen, ohne dabei den pyramidalen Gesamtaufbau und -umriss der Statue zu stören und gleichzeitig die Konturen relativ glatt und ruhig zu halten. Die Geschlossenheit der Gesamtkomposition wird dadurch sogar noch verstärkt, ohne dabei massig zu wirken.

Unstimmigkeiten bei der Betrachtung der Armhaltung sind es dann auch, weshalb Kunze eine Revision derselben durchführt. Trotz der zahlreichen Repliken mit einem auf dem linken

⁶¹⁸ Kat. M3. M4. M7. M9–M21. M23. M25–M29. M31–M36.

Oberschenkel aufgesetzten linken Arm⁶¹⁹ bevorzugt er der »*lectio difficilior*« folgend die Variante mit frei schwebendem Arm, wie sie auch bei der besseren Replik in Vienne (Kat. M32) sowie den Terrakotten und Bronzen zu finden ist⁶²⁰. Die linke Hand ist dabei den Ansatzspuren zufolge nicht entspannt vor die *pubes* geführt, sondern gespreizt. Damit behindert sie aktiv den Blick des Betrachters⁶²¹. Der freischwebenden Version muss auch hier gleichfalls der Vorzug gegeben werden, da diese den Erhalt der Leichtigkeit der Statue gewährleistet, wie sie bei den meisten Repliken mit aufgestütztem linkem Arm fehlt. Diese Statuen wirken aufgrund dessen steifer und weniger dynamisch in ihrer Drehbewegung. Das Aufstützen ist aber gleichsam kein Zeichen für die Unfähigkeit der Kopisten eine freie Armhaltung wiederzugeben, da neben diesem auch Stege – vor allem am Bauch – den Unterarm oder die Finger der linken Hand zusätzlich stützen. Solche Stege finden sich sowohl bei einem freischwebenden als auch aufgestützten Arm⁶²².

Schwieriger ist die Rekonstruktion der Finger, da je nach Position des Armes entweder buckelartige Reste der Stützen beziehungsweise Fingerspitzen erhalten oder leichte Vertiefungen für die Finger auf dem rechten Oberschenkel vorhanden sind⁶²³. Die Hand kann aber auch frei über diesem schweben, wobei der Daumen in diesem Fall durch einen Steg mit dem linken Oberschenkel beziehungsweise Bauch verbunden sein kann, was aber nicht unbedingt der

⁶¹⁹ Die Repliken mit aufgesetztem Arm: Kat. M3. M4 (nur Handgelenk auf linkem Oberschenkel erhalten). M6. M7. M9. M11. M14. M15. M20. M23. M25. M27. M31. M35. M36, vgl. Kunze 2002, 113 Anm. 610 f. Des Weiteren besitzt die Replik in New York (Kat. M12) zwar keinen linken Arm mehr, dieser war aber mit der Oberseite des linken Oberschenkels ab der Schulter angestückt, wie die heutige Aussparung dort zeigt. Die Replik aus San Casciano dei Bagni (Kat. M13) weist ebenfalls auf der Oberseite des Oberschenkels Reste des Arms auf, dabei sind diese jedoch zu groß und unförmig, um als Puntellorest zu gelten. Vielmehr muss der Arm als nur leicht aufgesetzt rekonstruiert werden, wie es auch die bei Kunze genannten Repliken zeigen: Kat. M3. M14. M31. M35, vgl. Kunze 2002, 113 Anm. 612. Nicht antik sind hingegen die Arme der Repliken M17 und M18, vgl. Kunze 2002, 113 Anm. 614. Die Verwendung identischer Armreife an beiden Armen lässt eher an eine voneinander abhängige Ergänzung denken. Der linke Arm der Replik in St. Petersburg (Kat. M26) ist ebenfalls nicht antik.

⁶²⁰ Es handelt sich hier um die Stücke: Kat. M10. M16. M19. M28. M29. M32. M33. U4, vgl. Kunze 2002, 112–115 m. Anm. 615. Für eine freie Armhaltung des linken Arms spricht sich bereits Lullies aus: Lullies 1954, 22. Vgl. Geominy 2007, 92. Dagegen: Laurenzi 1946–1948, 174.

⁶²¹ Kunze 2002, 113 f.

⁶²² Kunze sieht darin aber noch keinen Beleg für ein Original aus Bronze: Kunze 2002, 113 Anm. 615. Repliken mit aufgestütztem Arm und Stegen: Kat. M3. M6. M11– M13. M36. Repliken mit freiem Arm und Stegen: Kat. M10. M28. M32. U4. Repliken ohne Arm, aber Stegen: Kat. M21. M34.

⁶²³ Buckel: Kat. M10. M15. M23. M25. M28. M32. M35. Vertiefungen: Kat. M6 (sowie Puntello am Bauch). M12. M14. M16. M27. Nicht einsehbar: Kat. M20. Kunze merkt noch an, dass die Replik in Madrid (Kat. M16) keine Spuren der Finger aufweist, vgl. Kunze 2002, 113 Anm. 613. Dem kann nach eigener Autopsie des Stückes widersprochen werden, da sich auf dem rechten Oberschenkel durchaus Vertiefungen für den Zeige- und Mittelfinger befinden.

Fall sein muss, da auch Kopien ohne Reste von Fingerstützen zu finden sind⁶²⁴. Das zahlenmäßige Verhältnis von frei schwebenden zu aufgesetzten Fingern wird weiterhin zu Gunsten der erstgenannten verschoben, wenn bedacht wird, dass die buckelartigen Reste am rechten Oberschenkel nur die Überbleibsel der Fingerpuntelli darstellen, wie bereits Kunze bemerkt⁶²⁵, und es sich daher ebenfalls um als frei schwebend zu denkende Finger handelt. Die Kauernde Aphrodite muss also gleichermaßen der *lectio difficilior* folgend mit frei über dem rechten Oberschenkel schwebenden Fingern rekonstruiert werden, die den Ansatzspuren zufolge leicht gespreizt waren. Bei einigen der Repliken können der Zeige- und Mittelfinger auch enger beieinander stehen⁶²⁶. Die meisten scheinen hingegen, gleichmäßig gespreizte Finger aufgewiesen zu haben. Die Annahme Kunzes, dass die Kauernde ihren linken Arm aktiv vor sich führt, scheint sich damit zu bestätigen; dies muss aber auch im Hinblick auf den rechten Arm betrachtet werden.

Der rechte Arm ist meist viel schlechter erhalten, da er wegen seiner freien Führung zur entgegengesetzten Schulter anfälliger für Beschädigung war. Insbesondere die Rekonstruktion der Handhaltung ist bis heute schwer zu bestimmen. Neben dem Ergreifen einer vom Nacken herunterfallenden Haarlocke, wie dies unter anderem mit dem Verweis auf die Münzbilder angenommen wurde, können die Repliken aufgrund neuzeitlicher Ergänzungen auch andere Attribute in der Hand halten⁶²⁷. Kunze weist solche Ergänzungen zurück und spricht sich dafür aus, dass die Hand keinen Gegenstand hält und die Schulter direkt berührt. Diese ist somit Teil der Abwehrreaktion der Göttin gegenüber dem Betrachter⁶²⁸. Grundlage für diese Rekonstruktion bilden die Repliken mit erhaltenem Arm oder deutlichen Ansatzspuren von Stützen an der linken Schulter⁶²⁹. Einer solchen Liste können aber noch weitere Kopien hinzugefügt werden, die weniger sichtbare Reste einer Stütze für das Handgelenk oder die Finger aufweisen⁶³⁰. Diese Stützen befinden sich meist, wie auch bei den von Kunze genannten

⁶²⁴ frei mit Stützen: Kat. M3 (Puntello am Bauch). M4 (Finger am Oberschenkel). M7 (Puntello am Bauch). M11 (Puntello an *pubes*). M13 (Puntello am Bauch). M21 (Puntello am Bauch). M34 (Puntello an *pubes*). Frei ohne Stützen: Kat. M1. M5. M9. M17–M19. M23. M29–M31. M33. M36. U4. Nicht einsehbar: Kat. M20.

⁶²⁵ Kunze 2002, 114 Anm. 617.

⁶²⁶ sicher bei Kat. M15. M16. M35.

⁶²⁷ darunter ein Ölfäschchen, vgl. Lullies 1954, 22; Andrae 1998, 62; Kunze 2002, 114 Anm. 622 (m. Lit.).

⁶²⁸ Kunze 2002, 114 f.

⁶²⁹ Kat. M7. M9. M15. M21. M23. M25. M28. M32.

⁶³⁰ Kat. M3. M14. M19. M26. M31. M34. M35. Besonders schwer ist dies bei der Replik in Fort Worth (Kat. M19) zu erkennen, da die Aufnahmen den kleinen Buckel an der Achsel nicht deutlich wiedergeben. Er ist aber vorhanden. Ebenfalls schwierig ist der Nachweis einer Stütze bei der Kopie in St. Petersburg (Kat. M26), bei der zwar kein Puntello erhalten ist, aber an zu erwartender Stelle eine unregelmäßig geformte Struktur zu erkennen ist, die das Loch, welches das Herausbrechen des Arms

Kopien, auf Höhe der linken Achsel oder des Schlüsselbeins; sie sind dabei aber nicht einheitlich gebildet und insgesamt ist bei dieser Gruppe anhand der Reste nur schwer zu erkennen, weshalb diese bisher nicht in die Diskussion einbezogen wurden. Hinzukommen solche Repliken, die keinerlei Ansatzsspuren im Umfeld der Schulter aufweisen und der *lectio difficilior* entsprechend für die rechte Hand keine Berührung des Körpers vorgesehen haben⁶³¹. Etwas anders verhält es sich mit dem Torsofragment aus dem Pariser Kunsthandel (Kat. M24). Der rechte Arm ist bei diesem nicht wie gewohnt zur linken Schulter, sondern bereits ab der Mitte des Oberkörpers senkrechter und direkter zum Kopf geführt, damit die Hand stattdessen in das hochgebundene Haar greifen kann. Mit dieser Armbildung bleibt das Stück singulär und muss als Kopistenumbildung gewertet werden. Die Mehrzahl der Repliken jedoch dürfte den rechten Arm schützend vor den Oberkörper und die Hand knapp vor die Schulter gehalten haben, ohne diese zu berühren.

Bei den Repliken mit erhaltenem linkem Arm finden sich keine Hinweise darauf, dass sich die beiden Arme berührt haben und nur ein einziges Mal, dass sie mit Stützen untereinander verbunden waren⁶³². Dies kann allerdings bei den Repliken ohne erhaltene Arme durchaus auch möglich gewesen sein, ohne dass dies belegt werden könnte. Es stärkt aber die Vermutung, dass die Arme frei vor den Körper geführt worden waren, ohne diesen oder sich zu berühren. Die so entstandene Konstruktion wirkt zwar nach außen hin geschlossen, ist dadurch aber nach Innen weniger massig und behält so die Leichtigkeit und Dynamik der Drehbewegung des Oberkörpers bei. Die Anbringung von Stützen ist im Hinblick darauf kritisch zu beurteilen, da diese dem oben Genannten eher abträglich wären und erneut die Frage nach dem ursprünglichen Material der Statue aufkommen lassen, die aber erst weiter unten unter Bezugnahme aller Teile der Statue diskutiert werden kann⁶³³. Für die vor dem Körper schwebenden Arme spricht zudem deren, den Beinen entgegengesetzte Verteilung von angespanntem rechten und entspanntem linken Arm. Diese unterschiedliche Gewichtung der Arme wird durch das bei den meisten Kopien vorkommende Aufstützen des linken Arms auf dem linken Oberschenkel der gleichen Seite relativiert und statisch gefasst, wohingegen die freie Führung des linken Arms die Einordnung von Spannung und Entspannung gewährleistet. Der Typus

verursacht hat, überdecken soll. Anzumerken ist dann aber, dass die Replik M31 doch einen Puntello an ihrem linken Handgelenk für den rechten Arm aufweist.

⁶³¹ Kat. M1. M3–M6. M10–M12. M16–M18. M20. M25. M29. M33. M36. U4. Grundsätzlich von der Betrachtung muss die Replik M27 ausgenommen werden, da hier neben dem rechten Arm auch die linke Schulter ergänzt wurde. Die frühere Anbringung des Arms an der gegenüberliegenden Schulter ist somit nicht mehr möglich. Vgl. Kunze 2002, 114 Anm. 620–623; Geominy 2007, 92.

⁶³² Kat. M31, s. Anm. 630.

⁶³³ s. Kap. 3.3.2.4.

Kauernde Aphrodite ist dementsprechend auch in Bezug auf die anderen Aphroditetypen der Spätclassik und des Hellenismus besser einzuordnen⁶³⁴.

Ebenfalls kritisch muss die von Kunze aufgestellte These des »momentanen, »natürlichen Charakters« gesehen werden⁶³⁵. Dies scheint im Hinblick auf die Betrachtung durchaus zutreffend und auch vom Bildhauer der Kauernden Aphrodite beabsichtigt worden zu sein. Doch bei genauerem Hinsehen und Umschreiten der Statue, was durch den pyramidalen Aufbau gefördert wird, fallen insbesondere bei den Armen diesbezüglich Diskrepanzen auf. Die Armhaltung ist so »spontan« und »instinktiv«, wie es den ersten Anschein hat. Gerade die Wahl der Arme für die jeweilige Handlung muss dabei in den Fokus gerückt werden, da eine umgekehrte Armhaltung die *pubes* und Brüste viel besser verbergen würde, was bekanntlich als Handlungsimpuls der Göttin anzusehen ist. Kunze hat zu Recht beobachtet, dass die Aphrodite mit ihren Armen den nackten Oberkörper zu verbergen versucht und damit aber genau das Gegenteil erreicht⁶³⁶. Gleiches gilt auch für das Verbergen der *pubes* mit der linken Hand. Diese ist meist frei vor den Beinen schwebend dargestellt und damit auch nicht so niedrig anzusehen wie bei den Repliken, bei denen die linke Hand den rechten Oberschenkel berührt. Aber auch bei Letzteren ist das Verbergen der *pubes* mithilfe der leicht gespreizten Finger, wie Kunze postuliert⁶³⁷, nicht komplett möglich, da zwischen den Fingern hindurch – wie auch bei Brüsten und Armen – je nach Position doch ein Blick auf die Scham möglich ist. Besonders in der Ansicht von schräg vorne, wie sie durch das Grunddreieck als bevorzugte Seite vorgegeben ist, kann der Betrachter einen Blick auf den Intimbereich der Göttin erhalten, durch das weitere Umschreiten die gewonnenen Eindrücke vervollständigen und somit ein Gesamtbild der nackten Göttin gewinnen. Die Wahl der Arme und deren jeweilige Position scheint damit zunächst Ausdruck einer spontanen Reaktion auf das Erscheinen des Betrachters zu sein. Bei näherer Untersuchung stellt sie sich jedoch als kalkulierte Wahl des Bildhauers heraus.

Ähnlich verhält es sich bei der Verwendung des Schmucks. Von den insgesamt 40 Wiederholungen weist nur knapp ein Viertel überhaupt Schmuck auf⁶³⁸. Bei den restlichen sind der linke

⁶³⁴ s. Kap. 3.4.

⁶³⁵ Kunze 2002, 115.

⁶³⁶ »Gerade der Umstand, daß dies nicht [das Verbergen, Anm. d. Autorin] vollständig gelingt – die rechte Brust wird nämlich infolge des nach hinten weggedrehten, rechten Armes unter der Achsel eingeklemmt und tritt dort um so prominenter hervor [...]«, Kunze 2002, 115. Dies gilt auch in Bezug auf die linke Brust, die zwischen den Armen hervorschaut, vgl. v. a. Kat. M9. Bei dieser Replik, bei der beide Arme mehr oder weniger erhalten sind, wird dies besonders deutlich. Die Arme bilden den Rahmen für die Brust, die durch die leicht hochgezogene Schulterpartie zusätzlich spitzer geformt wird, was sie umso mehr hervortreten lässt.

⁶³⁷ Kunze 2002, 114.

⁶³⁸ Kat. M3. M6. M7. M9. M11. M14. M15. M23. M25. M33. Die geringe Anzahl und die verschiedenen Positionen des Schmucks sprechen laut Kunze gegen ein ursprüngliches Attribut: vgl. Kunze 2002,

Arm oder sogar beide Arme nicht mehr erhalten und damit ein Nachweis für einen solchen nicht möglich⁶³⁹. Der Rest weist trotz erhaltener Arme keinen Schmuck auf⁶⁴⁰. Bei den Repliken mit Schmuck fällt zudem auf, dass von den insgesamt elf Stücken nur zwei einen solchen am rechten Arm tragen⁶⁴¹, und eine dieser beiden Kopien (Kat. M23) auch einen Reif am linken Oberarm besitzt, was ungeachtet der Form die bevorzugte Position für Schmuck bei den Repliken der Kauernden Aphrodite zu sein scheint⁶⁴². Bei den Schmuckstücken am rechten Handgelenk handelt es sich um einfache Armreife. Die geringe Anzahl von Repliken mit dieser Dekoration und die Kumulation mit einem weiteren Schmuckstück an der bevorzugten Stelle am linken Oberarm sprechen dafür, dass es sich bei den Reifen am rechten Handgelenk um eine reine Kopistenzutat handelt. Er dient als Blickfang und weiteres Mittel zur Festlegung einer Hauptansichtsseite, insbesondere wenn dieser noch dazu bemalt war und sich damit von der hellen Haut abgehoben haben dürfte. Zudem dient er bei den Repliken, die keine aufwendig ausgestalteten Attribute wie einen Eros oder eine figürliche Stütze aufweisen, gleichfalls als Fokuspunkt für die Hauptansicht, da er nur von schräg vorne sichtbar wird⁶⁴³.

Im Fall des Armreifs am linken Oberarm scheint es sich hingegen anders zu verhalten. Grundsätzlich könnte ein Schmuckstück an dieser Position durchaus auch beim Original zu finden gewesen sein⁶⁴⁴. Besonders die Replik aus der Sammlung Torlonia (Kat. M23) würde dafür sprechen, da der Armreif übernommen wurde, obwohl dieser durch den erhobenen rechten Arm verborgen wird und mit dem Hinzufügen eines zusätzlichen Reifes am rechten Handgelenk die rechte Ansichtsseite als Hauptansichtsseite festgelegt wurde. Erst beim Umschreiten der Statue wird jener sichtbar, was dadurch für einen solchen als ursprüngliches Attribut sprechen dürfte, da dieser den allansichtigen Aufbau der Statue unterstützen würde.

116 m. Anm. 638. 639. Dagegen sprechen sich Neumer-Pfau und Kelperi ausgehend von der häufigen Verwendung am linken Oberarm für eine Existenz beim Original aus: Neumer-Pfau 1982, 121; Kelperi 1993, 24 m. Anm. 143.

⁶³⁹ keine Arme: Kat. M1. M2. M4. M5. M8. M10. M12. M13. M16. M19–M21. M29. M30. M32. M34. U1–U4; linker Arm: Kat. M24. M28; rechter Arm: Kat. M6. M11. M14. M31. M35. M36. Die Repliken in Florenz (Kat. M17. M18) weisen zwar beide Arme auf. Die der Replik Kat. M17 sind einschließlich der beiden Armreife ergänzt. Gleiches dürfte auch für M18 gelten, da sie der Ausformung von M17 in allem gleicht, sodass auch für diese eine moderne Anstückung angenommen werden kann. Daher sind beide anders als bei Kunze auszuschließen: Kunze 2002, 116 Anm. 638.

⁶⁴⁰ beide Arme: Kat. M26. M27. Linker Arm: Kat. M15. M31. M36. Rechter Arm: Kat. M7. M9. M24. M25. M28. M33. M35.

⁶⁴¹ Kat. M15. M23.

⁶⁴² vgl. Kat. M3. M6. M7. M9. M11. M14. M23. M25. M33.

⁶⁴³ Die Replik in Neapel (Kat. M15) besitzt nur eine einfache Muschel und die Replik aus der Torlonia-Sammlung (Kat. M23) einen als Sechseck gestalteten Altar. Beide sind in ihrer Ausführung zu einfach, um als Blickfang zu dienen.

⁶⁴⁴ Lullies nimmt einen Schlangenreif am linken Oberarm an: Lullies 1954, 22 f.

Dabei können generell drei Schmuckformen unterschieden werden. Die häufigste gibt einen Schlangenumarmreif wieder, der sich viermal, zweimal oder auch nur einmal um den Oberarm windet⁶⁴⁵. Die Enden der Schlange befinden sich dabei auf der linken äußeren Seite des Arms und sind auch am besten von der linken Profilsicht aus zu sehen. Des Weiteren werden zwei weitere Darstellungsvarianten von Armreifen überliefert. Bei der einen handelt es sich möglicherweise um ein einfaches Band, das sich auch kaum vom Inkarnat des Oberarms abhebt, wie dieses bei den augusteischen Repliken beobachtet werden kann⁶⁴⁶. Der andere hingegen ist als schwerer Reif mit Gravuren beziehungsweise Perlenrand und einem eingelegten Stein gestaltet⁶⁴⁷, der sich ebenso am besten frontal oder von der linken Seite her erfassen lässt. Ein solcher findet sich bei der Replik in Neapel (Kat. M25) und entspricht in seinem Stil römischen Schmuckstücken. Im Hinblick auf die Datierung der beiden vorhergenannten, augusteischen Repliken kann dieser als ein Produkt der Römischen Kaiserzeit angesehen werden⁶⁴⁸. Der andere findet sich bei der Replik in London (Kat. M9). Unter Berufung auf die Wiederholung der Aphrodite von Knidos im Vatikan (Taf. 1, 1) wird der bei dieser vorhandene Armreif mit Schmuckstein in der von Kelperi durchgeführten Untersuchung zum Schmuck der Repliken der Kauernden Aphrodite, als jener der dem Schmuck des Originals am ehesten entspricht, favorisiert⁶⁴⁹. Dort werden die augusteischen Wiederholungen (Kat. M6, M7) ebenfalls als Reife gleichen Typus rekonstruiert, die durch den zeitgenössischen Klassizismus lediglich weniger plastisch ausgestaltet wurden, wo hingegen das Relief des flavischen Reifes (Kat. M9) wieder die reichhaltige, hellenistische Form rezipiert⁶⁵⁰.

Dagegen wird der Schlangenumarmreif mit seinen insgesamt fünf Wiederholungen als von Kelperi ursprüngliches Attribut abgelehnt und als Kopistenzutat späthellenistischer Wiederholungen des Typus angesehen, der seinerseits dann in römischen Statuen kopiert wurde⁶⁵¹. So taucht beispielsweise der Armreif mit zwei Köpfen wie bei der Statue im Vatikan (Kat. M14) erst zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. auf und wird daraufhin vor allem in der Römischen Kaiserzeit auch von Frauen getragen. Als zeitgenössische Schmuckangabe findet er sich bei der Kopie aus Malibu (Kat. M3) und kann daher letztlich für den Bildkernbestand ausgeschlossen

⁶⁴⁵ Kat. M3, M11 (nur zweimal), M14, M23, M33. Zum Schlangenumarmreif als hellenistischer Schmuck: Pfrommer 1990, 126–137, 348–353; Kat. SR1–SR70 Taf. 21, 4, 6; 22.

⁶⁴⁶ Kat. M6, M7.

⁶⁴⁷ Kat. M9, M25. Vgl. Kelperi 1993, 25.

⁶⁴⁸ vgl. Kelperi 1993, 26.

⁶⁴⁹ zur Aphrodite von Knidos, s. Anm. 1.

⁶⁵⁰ Es könnte sein, dass die beiden älteren Exemplare durch Bemalung eine Binnenzeichnung erhalten hatten, die ebenfalls ein Medaillon wie die Replik in London (Kat. M9) beinhaltete. Vgl. Pfrommer 1990, 140 m. Anm. 932 Abb. 21, 4; 142; Kelperi 1993, 26 f. 60 f.; Ghisellini 2009, 676 f.

⁶⁵¹ Kelperi 1993, 34–37.

werden⁶⁵². Die Repliken in der Sammlung Torlonia (Kat. M23. M33) hingegen geben ebenfalls einen Typus des späten Hellenismus wieder. Bei dieser Variante sind der Hals und Schwanz der Schlange stark gewunden⁶⁵³. Bisher nicht beachtet wurde der einfache Schlangenreif der Kopie in Iraklio (Kat. M11). Dieser entspricht nicht den aufwendigeren Varianten, sondern ist bloß zweifach gewunden. Die Form des Kopfes und Schwanzes mit den starken s-förmigen Windungen lässt eine ähnliche Datierung wie bei den vorhergehenden Armreifen aus späthellenistischer Zeit zu. Die Annahme von Kelperi, den Schlangendarms als Kopistenzutat des Späthellenismus zu kennzeichnen, scheint somit bestätigt zu werden. Aber inwieweit der Armreif mit Schmuckstein bei der Londoner Kopie (Kat. M9) tatsächlich für die originale Statue der Kauernden Aphrodite von Bedeutung ist, bleibt bei diesem singulären Befund zweifelhaft. Der Schmuck der Kauernden Aphrodite ist infolgedessen weiterhin nicht eindeutig rekonstruierbar⁶⁵⁴.

3.3.2.3 Die Kopfwendung, die Gesichts- und Haarbildung

Trotz ihres schlechten Erhaltungszustands kann auch die Replik von Tivoli (Kat. M21) wiederum im Hinblick auf die Gestaltung der Köpfe als Leitform genommen werden. Diesem schließt sich laut Kunze der Kopf aus Neapel (Kat. M25) an. Ausschlaggebend für diese Wertung ist dabei die Qualität des Lockenspiels, welches bei beiden bereits deutlich in Bezug auf Komplexität und Lebendigkeit differiert⁶⁵⁵. Die vielfältige Gestaltung der Köpfe, insbesondere deren Haarbildung, ist häufig dem zeitgenössischen Geschmack und dem technischen Können der Kopisten geschuldet⁶⁵⁶. Deshalb weisen die Kopfrepliken auch so eine große Formenvielfalt auf.

Die Menge der Repliken mit erhaltenem Kopf und einzelnen Köpfen ohne zugehörigen Körper umfasst etwa ein Viertel des Katalogs⁶⁵⁷. Von diesen mussten die meisten teilweise mit-

⁶⁵² Pfrommer 1990, 127 Abb. 18, 25; 136. 138. 348 Kat. SR 1; Kelperi 1993, 38 f.

⁶⁵³ Pfrommer 1990, 127 Abb. 18, 24. 26–28; 132–134. 349 f. Kat. SR 17. SR19. SR 28 Taf. 21, 4; 22, 1. 2; Kelperi 1993, 36.

⁶⁵⁴ Ebenfalls abzulehnen ist der bei einer der tarentinischen Terrakotten überlieferte Fußreif am linken Fußgelenk. Es handelt sich hier sicher um eine Kopistenzutat, s. Anm. 506.

⁶⁵⁵ Kunze 2002, 110 Anm. 588; 112 m. Anm. 605.

⁶⁵⁶ Auch die Körper sind von der jeweiligen Skulpturenmode beeinflusst, was sich in der Körperbildung niederschlägt. Nur ist dies weniger auffällig, da die großflächigen Körperpartien weniger Details aufweisen, die Haarbildung hingegen durch die kleinteiligen Formen geradezu eine Vielzahl von Möglichkeiten zur individuellen Bearbeitung für die Kopisten liefert.

⁶⁵⁷ Kat. M3. M6. M7 (nur bis zur Stirn). M8 (Kopf). M9. M15 (Kopf). M21. M22 (Kopf), M23–M25. M29. M35. Daneben weisen einige Repliken moderne Ergänzungen auf, die zwar den Typus grundsätzlich

hilfe eines modernen Zwischenstücks wieder an den Körper angefügt werden⁶⁵⁸. Diese Köpfe können daher auch für eine Rekonstruktion der Kopfwendung nicht mehr herangezogen werden. Dementgegen können jedoch auch zwei Repliken ohne Kopf, aber mit teilweise erhaltenem Hals für eine solche angeführt werden⁶⁵⁹. Kunze rekonstruiert daher Folgendes: »der Kopf ist gerade zur rechten Profilansicht herausgewendet und erscheint in dieser Ansicht, die hier als die Hauptansicht der Statue angesprochen werden soll, in leicht geneigter Haltung frontal dem Betrachter zugewandt«⁶⁶⁰. Dabei schließt er die Repliken in Rom (Kat. M6. M7) aufgrund ihrer zu gering ausfallenden Kopfwendung und das Fragment aus dem Pariser Kunsthandel (Kat. M24) wegen seiner zu starken Drehung aus. Erstere bezeichnet er als Abweichung, letzteres als Umbildung. Dem kann insofern Folge geleistet werden, da es sich bei der Kopie M24 tatsächlich um eine Umbildung handelt, deren Kopf einerseits nicht gesenkt andererseits deutlich zu stark zur Seite gewendet ist. Diese modifizierte Kopfwendung entspricht damit der ebenfalls abgewandelten Position des rechten Arms. Bedauerlicherweise sind die bei Lullies publizierten Aufnahmen nicht aussagekräftig genug, um den Grund für diese Abweichungen zu ergründen. In Bezug auf die beiden zuvor genannten Repliken kann die abweichende, gemilderte Kopfwendung, wie sie von Kunze geschildert wird, nicht beobachtet werden. Diese entspricht bezüglich ihrer Drehung und Neigung, die der abfallenden Schulterlinie folgt, den anderen Repliken.

Gestützt wird diese Beobachtung durch die Repliken mit erhaltenem Halsansatz⁶⁶¹. Dieser setzt – bei gerader Bruchkante – trotz der Oberkörperwendung und der nach rechts abfallenden Schulterlinie an der linken Seite höher an und ist leicht nach rechts gebogen. Der Hals erfährt hierdurch eine Streckung, wie sie bei einer Kopfwendung nach rechts zu beobachten ist. Darüber hinaus ist die Drosselgrube nicht nur aufgrund der leichten Drehbewegung des Oberkörpers nach rechts versetzt, sondern auch spitz zulaufend, da die näher beieinander stehenden Schlüsselbeine diese der Kopfwendung entsprechend leicht zusammendrücken. Die Kopfwendung nach rechts und die leichte Neigung des Kopfes können somit der ursprünglichen Statue zugeschrieben werden. Damit kann allerdings auch ein kontrapostischer Aufbau für die Statue der Kauernden Aphrodite ausgeschlossen werden, da dieser durch die Rechtswendung des Kopfes aufgehoben wird. Die Anspannung und Entspannung der Halsmuskeln entspricht

wiedergeben, aber teilweise zu groß oder klein für den Körper sind und damit von der Betrachtung ausgeschlossen werden müssen: Kat. M14. M17. M18. M26. M27. M33.

⁶⁵⁸ mit Zwischenstück: Kat. M3. M6. M25. Ohne Zwischenstück: Kat. M7 (nur bis Stirn). M9. M21. M23. M24. M29. M35. Vgl. Lullies 1954, 23–26; Kunze 2002, 112 m. Anm. 606–608.

⁶⁵⁹ Kat. M19. M20. Vgl. Kunze 2002, 112.

⁶⁶⁰ Kunze 2002, 112. Lullies hingegen rekonstruiert noch eine deutlich überdrehte Kopfwendung nach rechts: Lullies 1954, 24 f.

⁶⁶¹ Kat. M4. M5. M10–M12. M16. M31. M32. M36.

jener der Arme, wobei die rechte Seite wegen des zur linken Schulter erhobenen Armes angespannt ist. Es handelt sich bei der Kauernden Aphrodite daher um eine rein ponderierte Statue ohne Kontrapost beziehungsweise Chiasmus.

Die Gesichtsbildung für den Typus Kauernde Aphrodite wird grundsätzlich von der Replik aus Tivoli (Kat. M21) abgeleitet, auch wenn nur deren untere und linke Gesichtshälfte erhalten ist⁶⁶². Diese weist einen rundlich ovalen Gesichtsumriss auf, bei dem das Kinn nicht, wie es bei manchen Repliken zu beobachten ist, spitz⁶⁶³, sondern abgeflacht zuläuft⁶⁶⁴. In seiner Breite entspricht das Kinn dem verhältnismäßig kleinen Mund und ist von diesem mit einer konvexen Mulde abgesetzt. Darüber wölbt sich die volle Unterlippe, die ungefähr doppelt so dick ist wie die Oberlippe. Die Mundwinkel zeigen leicht nach oben. Zusammen mit der leicht unruhigen Inkarnatsbildung der Grübchen im Bereich der Nasolabialfalten erzeugt dies ein sanftes Lächeln. Außerdem ist der Mund leicht geöffnet und kann mit einer oberen Zahnreihe ausgestattet sein⁶⁶⁵. Die ausgeprägten Wangen bilden eine auch im Umriss erkennbare Wölbung nach außen⁶⁶⁶. Die Orbitale sinken sanft über die kaum sichtbaren Jochbeine ein. Dagegen setzen sich die schweren Augenlider kantig von diesen und den Augäpfeln ab. Die Lider sind dabei leicht gesenkt, sodass die Augen ein wenig geschlossen wirken und eine längliche Form erhalten⁶⁶⁷. Darüber hinaus hebt sich der Augapfel unter den Lidern leicht versetzt zur rechten Seite hervor, sodass der Blick nach rechts unten gerichtet ist⁶⁶⁸. Zusammen mit der Lippenbildung und dem leichten Lächeln ist der Gesichtsausdruck der Göttin daher als »milde« zu bezeichnen. Dies widerspricht allerdings der von Kunze beschriebenen Anspannung des Körpers, da das Gesicht der Göttin insgesamt als doch eher entspannt zu beschreiben ist. Über den Augen wölben sich die Brauenbögen, die zusätzlich am Scheitelpunkt der Wulst eine Kante aufweisen. Die niedrige Stirn wird vom Scheiteleinzug als höchstem Punkt bekrönt. Von

⁶⁶² vgl. Kunze 2002, 115 m. Anm. 630–632.

⁶⁶³ Kat. M6. M7. M23. M25. M35.

⁶⁶⁴ Kat. M3. M8. M9. M15. M21. M22. M24. M29.

⁶⁶⁵ geöffnet: Kat. M3. M6–M8. M15. M22–M24. M35. Davon möglicherweise oder sicher mit Zahnreihe: Kat. M9. M21. M25. M29. Vgl. Neumer-Pfau 1982, 119.

⁶⁶⁶ Besonders gut ist dies bei den Repliken M3, M8, M21, M22 und M29 zu beobachten.

⁶⁶⁷ Dies ist neben der Replik aus Tivoli (Kat. M21) auch bei anderen zu beobachten: Kat. M7–M9. M25. M29. M35. Diese Repliken entsprechen sich auch grundsätzlich sehr in ihrer Gestaltung, wobei beachtet werden muss, dass sowohl die Replik im Vatikan (Kat. M7) als auch die eine Kopie in Neapel (Kat. M25) durch die in der Vergangenheit erfolgte Reinigung durch aggressive Mittel in ihrer Oberfläche stark angegriffen wurden und die Formbildung so erstarrt wirkt.

⁶⁶⁸ Besonders gut zu sehen bei M8, M21, M29 und M35. Bei den Repliken, die keine längliche Augenbildung besitzen, ist die Blickrichtung zwar ebenfalls nach rechts gerichtet, wie die von der Mitte nach rechts versetzte Schwellung der Lider andeuten, weist jedoch nach oben: Kat. M3. M15. M22–M24. Daneben gibt es eine Mischform der Augen, bei dem diese zwar nach rechts blicken, aber nicht gesenkt sind: Kat. M6. M7.

diesem fallen bei einigen Repliken zwei kleine Löckchen auf die Stirn und verkleinern damit diese bereits niedrige noch weiter⁶⁶⁹. Die dreieckige Form und die Lockenangabe scheinen der ursprünglichen Schöpfung geschuldet zu sein.

Von den Seiten betrachtet, ist das kleine Gesichtsfeld des Typus Kauernde Aphrodite ebenfalls zu erkennen. Der Umschwung zu den Seiten verläuft auf einer Linie von den Außenseiten der Augen bis zu den Mundwinkeln, sodass sich ein Großteil der Wangenfläche in der Seitenansicht ausbreitet. Die Tiefenwirkung des Mundes und der Augen ist dabei eher gering. Gleiches gilt für die Nase, deren Nasenrücken sich in einem sehr spitzen Winkel aus dem Gesichtsfeld hervorhebt und damit eine zwar gerade und lange Nasenlinie erzeugt, aber nur kleine, flache Nasenflügel ausbildet⁶⁷⁰. Die Ohrbildung ist bei einigen Repliken, insbesondere bei der Helix- und Antihelixgestaltung, mit ihren scharfen Kanten recht grafisch ausgeführt und wirkt damit vornehmlich ornamental⁶⁷¹. Die seitliche Gesichtsbildung ist im Vergleich zur Front eher detailarm. Aufgrund dessen und wegen des kleinen Gesichtsfeldes ist der entspannte Ausdruck, welcher in der Frontalen so deutlich hervorsticht, nicht erkennbar. Im Gegenteil führen der leicht geöffnete Mund und die Kopfsenkung zu der vorläufigen Annahme die Göttin würde sich erschrecken. Erst mit dem Umschreiten der Statue kann das gesamte Gesicht vom Betrachter erfasst werden und dessen nähere Betrachtung lässt den eigentlichen, milden Ausdruck der Göttin erkennen. Damit ist die Gesichtsbildung stark mit jener des Körpers verwandt, bei der eine Differenzierung zwischen dem ersten Eindruck und der genauen Beobachtung besteht, die dem Betrachter der Statue somit zwei unterschiedliche Erfahrungen bietet⁶⁷².

Des Weiteren weisen die meisten Wiederholungen auf beiden Seiten vor den Ohren – wie schon bei der Stirn – ein kleines Löckchen auf, das aber in seiner Ausformung immer dem Zeitgeschmack der Haarbildung entspricht⁶⁷³. Darüber hinaus besitzt die Replik in Tivoli

⁶⁶⁹ Kat. M6. M8. M9. M15. M23. M29. M35.

⁶⁷⁰ Kat. M7. M21. M25. Als Ausnahme sei hier die Replik aus Ostia (Kat. M35) genannt, die zwar in der Seitenansicht ebenfalls eine kleine gerade Nase ausweist, in der Frontalen jedoch eine sehr breit auslaufende Nase besitzt, was möglicherweise an der Verkleinerung liegen könnte.

⁶⁷¹ Kat. M6. M7 (nur unten). M15. M21. M24. M29. M35. Bei anderen Wiederholungen kann die obere Ohrhälfte nicht erfasst werden, da sie unter der schweren Haarbildung der jeweiligen Replik verschwindet: Kat. M3. M8. M9. M22. M35. Es ist damit für die Rekonstruktion des Originals der ersten Variante den Vorzug zu geben. Die voluminöse Haarbildung ist das Ergebnis zeitgenössischen Geschmacks, s. unten.

⁶⁷² Die Diskussion der Forschungsmeinungen durch Neumer-Pfau und deren Schlussfolgerung einer ambivalenten Deutungsmöglichkeit: Neumer-Pfau 1982, 136–146. Anders als bei Neumer-Pfau wurden aber im Zuge der Untersuchung keine der aufgestellten Kriterien nachgewiesen, s. Anm. 61: Neumer-Pfau 1982, 146–148.

⁶⁷³ Nur die späthellenistische Replik in Malibu (Kat. M3) besitzt keine solchen Löckchen. Die Replik im Vatikan (Kat. M7) hingegen dürfte welche besessen haben, die aber im Zuge der Restauration

(Kat. M21) zwei Locken hinter dem linken Ohr. Dies ist auch bei der jener sehr nahe stehenden Replik aus Cordoba (Kat. M29)⁶⁷⁴ und der Replik in Neapel (Kat. M25) der Fall. Bei den meisten anderen Repliken findet sich dagegen nur eine einzelne, etwas dickere Locke hinter dem Ohr⁶⁷⁵, die sich im Nacken aus dem Haupthaar gelöst hat. In Bezug auf die zuvor genannten Repliken mit zwei Locken handelt es sich bei dieser aufgrund ihrer Position um die jeweils hintere der beiden. Lediglich zwei Repliken besitzen keine solche Locken. Diese beiden Repliken aus augusteischer Zeit (Kat. M6. M7) zeichnen sich grundsätzlich durch ihre minimalistisch ausgearbeitet Haarbildung aus. Die Löckchen an Nacken und Stirn sind nach Neumer-Pfau und Kunze – ähnlich der unordentlichen Gesamtanlage der Haare – ein deutliches Zeichen für das Fehlen einer spezifischen Frisur und für die zum Bade zufällig hochgebundenen Haare⁶⁷⁶.

Eine genauere Untersuchung der Frisur hat jedoch zuletzt M. Gkikaki vorgenommen und diese als Scheitelknotenfrisur ohne Nackenknoten identifiziert⁶⁷⁷. Wie auch Kunze geht sie dabei von den durch Adriani postulierten, zwei Überlieferungssträngen aus⁶⁷⁸. Die erste Gruppe gibt die Haare in hellenistischer Weise mit komplexer Bildung wieder⁶⁷⁹, während die der zweiten vereinfacht wurde und somit eher dem klassizistischen Stil der römischen Zeit folgt⁶⁸⁰. Insgesamt ist die Gestaltung der Haare stark von der Kopistenzeit der jeweiligen Replik abhängig, wie dieser Fakt bereits in den Katalogeinträgen zu den einzelnen Repliken deutlich wird, wo die Frisurgestaltung sehr gut zur zeitlichen Einordnung genutzt werden konnte. Doch können auch bei der Anlage der Haare einige gemeinsame Motive zusammengetragen werden, die wohl dem Bildkernbestand zuzuschreiben sind. Die Mehrheit der Repliken besitzt einen bis zum Nacken

durch die Säurebehandlung der Oberfläche weitestgehend zerstört wurden. Bei Lullies bereits als ursprüngliches Detail angemerkt: Lullies 1954, 25.

⁶⁷⁴ vgl. die Abbildungen: Aparicio Sanchez 1994, 194 f. Abb. 5–8.

⁶⁷⁵ Kat. M8. M9. M22. M23. M25. M29. M35. Auch die Kopie aus Fort Worth (Kat. M19), deren gesamten Hals erhalten ist, besitzt diese Locke. Sie wurde aber von ihrem Kopisten zu einem ganzen Lockenbündel umgebildet. Hinzu kommen noch die Repliken ohne Kopf, aber mit nachweislicher Locke: Kat. M5. M32. Bei dieser Locke handelt es sich aber nicht um die Locke, die von manchen Forschern in die rechte Hand rekonstruiert wird. Laut Kunze sind die Nackenhaare bei allen Repliken ohne Beschädigung: Kunze 2002, 114 f. m. Anm. 624; Gkikaki 2014, 136. Die Repliken M3, M15 und M24 können nicht hinzugezogen werden, da deren Hals ergänzt wurde oder der Teil auf den Abbildungen nicht einsehbar ist, vgl. Kunze 2002, 115 Anm. 637.

⁶⁷⁶ Laurenzi 1946–1948, 173; Neumer-Pfau 1982, 121 f.; Kunze 2002, 115 m. Anm. 636; 119.

⁶⁷⁷ Gkikaki 2011, 136–138. Zur Entwicklung der Scheitelknotenfrisur als Frisur von Bräuten, Nymphen und der Aphrodite: Gkikaki 2011, 118–172.

⁶⁷⁸ s. Kap. 3.3.2 und Anm. 551. Vgl. Kunze 2002, 115 f. Anm. 634; Gkikaki 2014, 136.

⁶⁷⁹ Kat. M21. M25, sowie die Bronze in Kopenhagen.

⁶⁸⁰ Kat. M9. M15. M22. M23. M35. Die genannte Replik im Vatikan (Kat. M14) muss dagegen von der Betrachtung ausgeschlossen werden, da es sich beim Kopf um eine moderne Ergänzung handelt, s. Katalogeintrag zu M14.

durchgehenden Scheitel, der nur manchmal von einem Nackenknoten unterbrochen wird⁶⁸¹. Zwischen den Stirnhaaren und dem Scheitelknoten verläuft bei den meisten ein Haarband⁶⁸², auf das unten noch weiter eingegangen werden muss. Es verschwindet auf Höhe der Schläfen unter mehreren eingedrehten Lockenbündeln, die auf dem Oberkopf zu eben jenem, flachen Knoten gebunden werden. Dabei können die Enden der Haare zur Seite oder auch nach hinten fallen. Die Mehrzahl der Repliken zeigt auf der linken Seite drei dieser Bündel, die vor den Ohren nach oben verlaufen⁶⁸³. Dies dürfte auch bei der Replik in Tivoli (Kat. M21) der Fall gewesen sein. Vom Ohr aus wird ein Bündel nach hinten genommen und unter einer weiteren, vom Nacken ausgehenden Strähne hindurchgeführt. Dazwischen erscheint auch das Haarband wieder. Beide Strähnen sind dann aber ebenfalls in dem Knoten oben auf dem Kopf gefasst. Im Nacken findet sich die Spitze einer Strähne, die vom Knoten ausgeht, die Schulter aber nicht mehr erreicht⁶⁸⁴. Es handelt sich insgesamt um eine komplexe Haarbildung, die von den meisten Wiederholungen des Typus und damit von den Kopisten nicht übernommen wurde. Die häufigste Kopistenvariante zeigt die Teilung der Haarsträhnen hinter dem linken Ohr, sodass die vordere Strähne noch bis zum Knoten geführt wird, während die hintere der drei, die das Haarband zum Teil umwindet, in einem Knoten am Nacken gefasst wird⁶⁸⁵. Auf der rechten Seite ist zumeist eine ähnliche Anordnung der Strähnenbündel wie auf der vorher besprochenen Seite für den Knoten im Schläfenbereich und den restlichen Haaren am Hinterkopf zu beobachten. Bedauerlicherweise kann diese Gestaltungsweise aufgrund ihres Erhaltungszustandes nicht mehr bei

⁶⁸¹ Kat. M3. M8. M9. M15. M24. M25. M29. M35. Davon abweichend haben die Repliken M6 und M22 auf dem Hinterkopf keinen Scheitel. Die Haare sind hier gerade heruntergestrichen und können mit den Nackenhaaren zu einem Knoten gebunden sein. Bei der Replik M23 kann die gesamte Haarbildung am Hinterkopf nicht geklärt werden, da kein ausreichendes Abbildungsmaterial vorliegt.

⁶⁸² Kat. M6. M9. M15. M21–M25. M29. M35. Das Band bei M8 ist auf den Aufnahmen nur schlecht zu erkennen, aber sehr wahrscheinlich vorhanden. Bei der Replik M3 hingegen ist trotz der schlechten, verwaschenen Erhaltung kein Haarband nachweisbar.

⁶⁸³ Kat. M6. M8. M15. M23–M25.

⁶⁸⁴ Dieser Motivik folgen die bei Adriani als erste Gruppe bezeichneten Repliken, M25 und die Bronze in Kopenhagen, vgl. Kelperi 1993, 25 f.; Kunze 2002, 115 m. Anm. 633. 634; Gkikaki 2014, 136. Dieser Gruppe ist noch die Replik in Cordoba (Kat. M29) hinzuzufügen, die das oben besprochene Lockenschema genau übernimmt und bei der ebenfalls auf den Nackenknoten verzichtet wurde.

⁶⁸⁵ Die Replik in Malibu (Kat. M3) zeigt die dritte Locke von vorne bereits im Nackenknoten. Gleiches gilt für den Kopf in New York (Kat. M8). Hier ist das Haarband nicht zu erkennen. Bei der Replik in Rom (Kat. M6) ist das Band nicht umwickelt und liegt bis zum Knoten frei sichtbar über den nach hinten geführten Strähnen. Dagegen wurde bei den Repliken M9, M15, M22 und M35 eine Variante gewählt, bei der zwar die vordere der beiden Strähnen auch mit in den Knoten auf dem Kopf genommen wird, aber in direkter Linie vom Ohr zum Knoten. Die hintere Strähne ist ähnlich der vatikanischen Replik (Kat. M7) zu einem Nackenknoten gefasst, wobei dieser über das Haarband geklappt ist und selbige komplett verdeckt.

der Replik in Tivoli nachvollzogen werden. Da aber bereits auf deren große Übereinstimmung mit den Repliken in Neapel (Kat. M25) und Cordoba (Kat. M29) in Bezug auf die linke Kopfseite hingewiesen wurde, können nun diese selbst zum Vergleich herangezogen werden. Beide zeigen drei Strähnenbündel, die von der Schläfe in einem leichten Bogen zum Knoten verlaufen und von diesem zusammengefasst werden. Zusätzlich hierzu wird eine weitere, relativ dicke Strähne aus dem Haar direkt hinter dem Ohr entnommen und ebenfalls vom Knoten gefasst. Hinter diesem erscheint wiederum das Haarband, das um den gesamten Nacken herumläuft.

Die Haare am Hinterkopf verlaufen vom Scheitel in schräg abfallenden Wellen zur Seite und bilden im Nacken unterhalb des Bandes Schlaufen, die daraufhin ebenfalls dem Knoten auf dem Kopf zugeführt werden. Auf Höhe des Scheitels weist die Kopie in Cordoba den Rest einer abgebrochenen Strähne auf, wie sie ebenfalls bei der Replik aus Tivoli zu finden ist. Die üppigen Strähnen bei der Wiederholung in Neapel hingegen sind moderne Ergänzungen. Es ist davon auszugehen, dass auch diese nur eine kleine Lockenspitze im Nacken, nicht aber auf der Schulter besaß. Dafür sprechen auch die vielen kopflosen Repliken, die auf den Schultern keinerlei Hinweis auf lange Strähnen besitzen⁶⁸⁶. Die restlichen Köpfe weichen von dieser Gestaltung mehr oder weniger stark ab, weisen aber alle im Vergleich mit den oben genannten Wiederholungen einen Nackenknoten auf⁶⁸⁷. Der Knoten selbst ist sehr unterschiedlich gebildet und sitzt meist am Übergang von Haar und Nacken⁶⁸⁸. Von diesem gehen mehrere lange Strähnen aus, die die obere Schulterpartie bedecken⁶⁸⁹, aber auch über die linke Schulter fallen können, wo sie anscheinend als Ersatz für die typische kleine Nackenlocke dienen⁶⁹⁰. Auch die Bronze in Kopenhagen (Taf. 16, 7. 8) folgt diesem Schema einschließlich der Nackensträhnen. Bei keiner der Repliken kann jedoch eine Strähne in der rechten Hand rekonstruiert werden. Auch die Darstellungen auf den Münzen weisen keine solche auf. Dort berührt höchstens die

⁶⁸⁶ Kat. M11. M16. M19. M26 (?). M31. M33 (?). M36. Bei den Repliken M17 und M27 wurden die Locken nachträglich ergänzt. Es handelt sich dabei um einen Irrtum des Restaurators. Vgl. Ghisellini 2009, 678.

⁶⁸⁷ Es können zwei Varianten unterschieden werden. Die erste folgt in erster Linie der oben genannten Motivik. Darunter fallen das am Hinterkopf sichtbare Haarband, aber auch der zusätzliche Nackenknoten: Kat. M6. M7. M9. M23. Bei der zweiten ist das Haarband unter den nach hinten genommenen Nackenhaaren verborgen: Kat. M8 (nur drei Strähnen zum Knoten). M15. M22. M24. M35. Ganz davon abweichend ist die Wiederholung in Malibu (Kat. M3). Die Strähnen gehen nicht von den Schläfen aus, sondern sind weiter vorne angebracht. Das restliche Haar ist eingedreht und nach hinten zu einem Nackenknoten gefasst.

⁶⁸⁸ ohne lange Nackensträhnen: Kat. M8. M15. M22. Wie die Knotenbildung im Nacken aussieht, kann bei der Replik M24 nicht geklärt werden, da kein ausreichendes Bildmaterial vorliegt.

⁶⁸⁹ Kat. M3. M4. M7 (Spitzen antik). M9. M14. M23. M28. Der Knoten im Nacken bei M6 wird zudem durch die aus dem Kopfknoten herausfallenden Strähnen gebildet. Sie werden gerade am Hinterkopf, wo sie den Scheitel bedecken, heruntergeführt und mit den seitlichen Nackenhaaren zu einem Knoten gefasst, aus dem dann weitere Strähnen herausfallen.

⁶⁹⁰ Kat. M12. M13. M20. M35.

Hand das Kopfhaar selbst. Daher ist davon auszugehen, dass sich bei einer solchen Darstellung um eine neuzeitliche Interpretation handelt⁶⁹¹.

Dementgegen dürfte das Haarband, welches bei den meisten Kopfrepliken zu finden ist, dem ursprünglichen Entwurf geschuldet sein. Dafür sprechen einerseits die Einbindung in die Haare, wie sie bei den Repliken aus Tivoli (Kat. M21), in Neapel (Kat. M25) und Cordoba (Kat. M29) zu beobachten ist und andererseits die Form des Bandes mit seinen Rosetten beziehungsweise floralen Motiven und dem abgesetzten Rand⁶⁹². Das Band selbst wird auf der linken Kopfseite in gleicher Weise von den hinteren Nackensträhnen umschlungen. Allerdings findet sich dessen plastische Ausarbeitung nur bei der Replik aus Tivoli; die anderen Bänder sind anscheinend plan gefasst⁶⁹³, wobei die meisten der Repliken ähnlich den Kopien in Cordoba und Rom (Kat. M6) einen abgesetzten Rand besitzen⁶⁹⁴. Dies dürfte aber nicht gegen eine florale Verzierung des Haarbandes beim Original sprechen, da die Muster bei den einzelnen Kopien auch nur aufgemalt gewesen sein könnten. Die meisten Kopfrepliken zeigen jedoch keinen Nackenknoten am Hinterkopf, bei dem mit einem Stoffband zu dessen Fixierung zu rechnen wäre. Einzig die Replik aus Ostia (Kat. M35) weist ein solches Stoffband auf, wie die sanfte Mulde auf der Front und die eingedrehte Form des Bandes im Nacken belegen und dessen Enden unter dem Haar verschwinden. Beides findet sich so nur bei einem Stoffband. Bei den übrigen verläuft das Band am Hinterkopf durchgängig, was für einen Reif, vornehmlich aus Metall, sprechen dürfte⁶⁹⁵. Ein Argument für einen solchen Metallreif stellt dann auch die bei der Wiederholung aus Tivoli beobachtete Oberflächenbehandlung dar, die, wie Kelperi richtig anmerkt, einer Bronze-Kaltarbeit ähnelt⁶⁹⁶. Die Oberfläche ist im Bereich zwischen den Rändern durch regelmäßige Einprägungen strukturiert. Zusammen mit den abgesetzten

⁶⁹¹ vgl. Kunze 2002, 115 m. Anm. 625. 626; Gkikiaki 2014, 136.

⁶⁹² vgl. Kelperi 1993, 24 f. m. Anm. 144; Kunze 2002, 115 f.

⁶⁹³ Kunze 2002, 116 Anm. 635.

⁶⁹⁴ Kat. M6. M9. M22. Bei der Kopie in Neapel (Kat. M25) ist nur der obere abgesetzte Rand zu sehen. Die einzig wirklich plane Wiedergabe findet sich bei M24, welche aus mehreren Gründen von Kunze nur als Umbildung bezeichnet wurde. Die Replik aus der Sammlung Torlonia (Kat. M15) ist aufgrund der schlechten Aufnahmen nicht genau zu beurteilen. Vieles spricht aber dafür, dass auch diese abgesetzte Ränder besitzt. Die Repliken M3 und M8 weisen zwar die typischen Einzüge im Haar auf, die auf ein Band hinweisen; jenes ist aber anscheinend komplett unter der jeweiligen Haarmasse verschwunden. Die Form des Haarschmucks bei M23 ist aufgrund der schlechten fotografischen Publikationslage nicht genau bestimmbar.

⁶⁹⁵ Kat. M21. M15. M25. M29. Bei der Kopie aus der Torlonia Sammlung (Kat. M23) können aufgrund der Aufnahmen keine Rückschlüsse getroffen werden. Am Nacken von M6 wird der hintere Teil des Reifs zwar durch eine Haarmasse verdeckt, er ist aber durch die Anschlüsse an den Seiten als durchgängig anzusehen. Bei den anderen Kopien (Kat. M3. M8. M9. M22. M24) wird der Reif vom Knoten am Nacken überlagert und die seitlichen Strähnen verbergen dort den Verlauf.

⁶⁹⁶ Kelperi 1993, 25.

Rändern und der geschlossen, runden Form muss somit von einem Metallband ausgegangen werden, das kunstvoll mit den Haaren verflochten ist⁶⁹⁷.

In diesem Zusammenhang soll zudem auf den Bronzekopf in Braunschweig (Taf. 17, 1–3) eingegangen werden⁶⁹⁸. Bereits von H.-R. Goette wurde auf die große Ähnlichkeit der Frisur des Kopfes mit jener des Typus Kauernde Aphrodite hingewiesen. Bedauerlicherweise wurde dieser jedoch mit einem Kopf hellenistischer Datierung aus New York verglichen, der jedoch selbst nicht dem Typus Kauernde Aphrodite zugewiesen werden kann und zudem mit dem Braunschweiger Stück nicht motivisch und stilistisch übereinstimmt⁶⁹⁹. Vielmehr handelt es sich bei der Braunschweiger Bronze um eine tatsächliche Wiederholung jener Frisur, wie sie bereits für das Urbild der Kauernden Aphrodite angenommen werden muss und von den Repliken M21, M25 und M29 vorgegeben wird. Darunter fallen unter anderem der niedrige Haaransatz mit den kleinen Löckchen, die sowohl am Scheitel als auch vor den Ohren auf das Gesichtsfeld fallen, die von den Schläfen ausgehenden Strähnenbündel, die zu einem stark ergänzten Knoten auf dem Kopf gebunden werden, und das Haarband mit abgesetztem Rand, welches die Kalotte mittig zwischen Haaransatz und Knoten quert. In der Seitenansicht (Taf. 17, 2, 3) wird die Zugehörigkeit des Bronzekopfes zum Typus Kauernde Aphrodite noch deutlicher, da die seitlichen Strähnenbündel auf Grund des verwendeten Materials viel differenzierter ausgearbeitet werden konnten. Die Motivik der einzelnen Strähnen gleicht jener der drei zuvor genannten Marmorkopien. So sind besonders auf der linken Seite die drei vorderen Strähnenbündel erkennbar und auch das eine, das um das Haarband gewunden ist, findet seine Entsprechung bei der Bronzereplik. Wegen der modernen Anstückung des Halses fehlt dieser leider die ansonsten anzunehmende kleine Strähne hinter dem linken Ohr. Auch von der anderen Seite betrachtet, ist die Ausgestaltung übereinstimmend, die bei den Marmorwiederholungen allerdings verwaschen und undifferenziert wirkt. Die drei Strähnenbündel sind entsprechend der anderen Seite zum Knoten oben auf dem Kopf gefasst, während sich hinter dem Ohr scheinbar zwei Strähnen um das Haarband winden. Der Nackenknoten fehlt, wie auch bei den drei Marmorwiederholungen zu beobachten ist. Die Rückseite verdeutlicht darüber hinaus, dass das Nackenhaar gescheitelt unter dem Haarband, das sich durch seine auch hier geschlossene Form als Reif entpuppt, hindurch gezogen ist und mit den hinteren,

⁶⁹⁷ Dieses Metallband bzw. -reif als Hinweis auf ein Diadem zu sehen und daraus zu folgern, dass es sich um ein Porträt einer bithynischen Königin handelt, wie dies bei P. Moreno geschehen ist, kann aber nicht nachvollzogen werden, vgl. Moreno 1994, 16, 223, 681. Zur Verwendung von Kopfschmuck bei Aphroditebildwerken, s. Kap. 4.2.1.1.

⁶⁹⁸ s. Kap. 3.2 und Anm. 514.

⁶⁹⁹ Goette 1985, 21; Goette 1986, 718 f. Zum Kopf: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 21.88.15, 2. Jh. v. Chr.: EA 3500–3502; Richter 1954, 110 Kat. 219 Taf. 152; LIMC II (1984) 107 Nr. 1064 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

seitlichen Strähnen zusammengefasst wird. Von dort verläuft es ebenfalls zu dem Knoten auf dem Kopf. Die unterschiedliche Qualität der Lockenwiedergabe bei den antoninischen Kopien aus Neapel und Cordoba (Kat. M25. M29) sowie Braunschweig mit den tiefen Einschnitten im Haar sind hingegen dem jeweiligen römischen Kopistenstil geschuldet und stehen jenen mit flacher Wiedergabe – wie dem Kopf von Tivoli (Kat. M21) – gegenüber.

Eine Übereinstimmung der Typus bei der Braunschweiger Bronze bedingten Motivik findet sich allerdings nicht nur in Bezug auf die Frisur. Beim Vergleich mit den Marmorkopien fallen bei dem Gesicht der Braunschweiger Kopfreplik (Taf. 17, 1) die ähnlich kleine Mundbildung mit den leicht geöffneten Lippen, die etwas geschlossenen Augen mit der scharfen Kantenwiedergabe der Lider und die niedrige Stirn auf. Die allgemeine Gesichtsbildung ist aber nicht so weich und differenziert. Es fehlen die breit ovale Umrissführung, die sanften Einzüge an Mund und Augen ebenso, wie die Angabe eines leichten Lächelns. Auch der Übergang vom Gesichtsfeld zu den Seiten wurde flacher gestaltet. Diese Unstimmigkeiten dürften zum einen an der Verkleinerung der Wiederholung liegen und zum anderen an deren kaiserzeitlicher Entstehungszeit. Die fehlende Kopfwendung hingegen ist Produkt des modernen Ergänzungsprozesses, in dessen Verlauf dem Kopf eine ebenfalls antike Alabasterbüste angefügt wurde, für die zwischen Kieferkante und Büstenausschnitt ein neues Stück eingefügt werden musste. Dieses ignoriert die eigentliche Kopfwendung, kann diese aber nicht ganz negieren, da die eine Gesichtseite schmaler als die andere geformt ist, sodass die Neigung des Kopfes nach rechts immer noch nachvollziehbar bleibt. Es handelt sich demnach bei dem Bronzekopf aus Braunschweig eindeutig um eine weitere Wiederholung des Typus Kauernde Aphrodite und bestätigt die oben gemachten Beobachtungen vor allem in Bezug auf die Haargestaltung. Dieser stellt zudem aber auch die einzige Wiedergabe der korrekten Frisur in Bronze dar, da die beiden anderen Bronzen in Paris (Taf. 16, 9) und Kopenhagen (Taf. 16, 7. 8) eine jeweils typenfremde Haarbildung aufweisen.

3.3.2.4 *Die Größe des Originals, dessen Material und Aufstellung*

Ausgehend von den meisten Repliken handelte es sich bei der originalen Statue um eine überlebensgroße Darstellung der Aphrodite, deren Höhe mit 1,15 m rekonstruiert werden kann. Bereits Lullies listet elf Repliken auf, deren Maße sich entsprechen⁷⁰⁰. Daneben nennt er drei Kopien, die nur um wenige Zentimeter von dieser Höhe abweichen⁷⁰¹. Es ist aber darauf hinzuweisen, dass diese drei sowohl ergänzte Köpfe (Kat. M27. M33) als auch einen wieder

⁷⁰⁰ Kat. M3. M5. M12. M21. M23. M26. M28. M32. Die Replik M14 besitzt entgegen Lullies Annahme einen modernen Kopf; entspricht aber trotzdem den Maßen der anderen Kopien.

⁷⁰¹ s. dazu die Diskussion: Lullies 1954, 17–19. Ergänzend: Neumer-Pfau 1982, 119; Kunze 2002, 110.

aufgesetzten Kopf (Kat. M25) aufweisen, was die tatsächliche Höhe verändert haben dürfte. Die sogenannte Lely-Venus (Kat. M9) entspricht ebenfalls diesen Maßen, da die Höhe der erhaltenen Plinthe von den angegebenen 1,25 m abgezogen werden muss und die Statue so die gleichen Maße erreicht, wie sie die bereits von Lullies und Kunze genannten Repliken besitzen. Auch für die Wiederholung in Neapel (Kat. M15), der eine Spolie des gleichen Typus aufgesetzt wurde, muss die Originalhöhe angenommen werden. Ausgehend von der Höhe des verwendeten Kopfes müssen sogar beide Statuen 1,15 m gemessen haben. Beim Vergleich der Angaben zu den Köpfen fällt auf, dass die Gesichtsfläche der Originalstatue eine Höhe von etwa 19 cm besessen haben muss und die Gesamthöhe des Kopfes inklusive Halsansatz etwa 33 cm betragen haben dürfte⁷⁰². Dies wiederum bedeutet für die singulär überlieferten Köpfe (Kat. M8. M22), dass sie ebenso von Statuen mit der originalen Größe stammen.

Eine andere Gruppe von Kopien bleibt dagegen unter einem Meter Gesamthöhe. Diese sind aber dennoch zu groß, um sie als Statuetten zu bezeichnen⁷⁰³. Aphrodite ist in solchen Fällen eher lebensgroß wiedergegeben. Diese leichte Verkleinerung ist wohl Folge des Kopierprozesses und daher dem römischen Kunstmarkt geschuldet. Aufgrund ihrer Größe sind sie aber dennoch deutlich von den Statuetten des Späthellenismus und späten 2. Jh. n. Chr. zu unterscheiden⁷⁰⁴. Für diese beiden Gruppen dürfte als Grund für die starke Verkleinerung eine Kostenreduzierung als auch der zeitgenössische Geschmack eine Rolle gespielt haben⁷⁰⁵. Die unterschiedlichen Größen der einzelnen Kopien dürfte allerdings auch in deren jeweiliger Aufstellung begründet liegen. Besonders für die Statuetten ist eine Aufstellung in Wandnischen oder auf hohen, säulenartigen Basen als Dekorationselement anzunehmen⁷⁰⁶. Dafür spricht beispielsweise der Fundort der Replik in Ostia (Kat. M35), deren Kopf in Sturzlage im Nymphäum eines Privathauses

⁷⁰² ausgehend von der Statuenhöhe mit originalen Maßen: Kat. M3. M14. M15.

⁷⁰³ Kat. M4. M6. M7. M13. M16. M17. M19. M29. M31.

⁷⁰⁴ späthellenistisch: Kat. M1. M2. U4. Römisch: M10. M11. M18. M20. M30. M34–M36. Vgl. Lullies 1954, 18.

⁷⁰⁵ Im Späthellenismus wurden Statuentypen verkleinert, um sie einer breiteren Käuferschicht zugänglich zu machen. In severischer Zeit könnte dies ebenso der Fall gewesen sein, wobei aber auch die abnehmende Kaufkraft für großformatige Wiederholungen von Bedeutung war. Dies zeigt sich besonders an der Replik in Parma (Kat. M36), die zwar in ihrer Ausführung qualitativ hochwertig ist, aber zu der kleinsten Wiederholung gehört und 20 cm nicht überschritten haben dürfte. Dagegen sind die anderen, älteren Statuetten um die 50 cm hoch. Allgemein dazu: Manderscheid 1981, 24 f.; Neudecker 1988, 116; Bartman 1992, 36. 39; Kousser 2008, 17. 28 f. 34–36. 40–44; G. Spinola, *Miniaturing Greek Masterpieces. Small Size Copies And Their Purpose*, in: Settis u. a. 2015, 145–151. bes. 146; Zimmer 2014, bes. 97–107.

⁷⁰⁶ Kat. M1. M2. M4. M11. M12. M28. M34–M36. Sowie die Wiederholung des Typus Rhodos aus Pompeji (Kat. RM16). Vgl. allgemein zur Aufstellung im Privatbereich: Lippold 1923, 168; Vermeule 1977, 8–17. 39. 61; Kreeb 1988; Neudecker 1988, 31–48. 95–103. 118–124; Bartman 1992, 37–43; Machaira 1993, 207; Havelock 1995, 105 f.; Francis 2002, 227 f.; Ghisellini 2009, 676; Zimmer 2014, 108–111.

gefunden wurde, dessen rückseitige Wand Nischen aufweist. Darüber hinaus findet sich auch eine Aufstellung vornehmlich großformatiger Wiederholungen im öffentlichen Raum und dort vor allem in Anlagen mit Bezug zum Wasser, insbesondere Thermenanlagen⁷⁰⁷. So könnte das Hüftfragment aus Leptis Magna (Kat. M30) Teil des Brunnenschmucks bei der Portikusanlage des Theaters gewesen sein. Einen Spezialfall stellt die Replik aus Tivoli (Kat. M21) dar, da diese, ähnlich den öffentlich zugänglichen Statuen, in einer Thermenanlage am Rand eines Wasserbeckens aufgestellt gewesen war, aber aufgrund ihrer Aufstellung in einer Kaiservilla im weitesten Sinne trotzdem dem Privatbereich zuzurechnen ist.

Auffällig ist die Verbindung der Kopien des Typus Kauernde Aphrodite mit dem Element Wasser. Sowohl die Wahl des Bildmotivs des Bades, das bei der Auswahl dieser Statuen als Dekorationselement von Bedeutung gewesen sein dürfte⁷⁰⁸, als auch die Attribute, die sich bei manchen der Repliken finden lassen, sprechen dafür, dass die Originalstatue ebenfalls ursprünglich am Wasser platziert worden war. So zeigt die Statuette in Jerusalem (Kat. M34) auf ihrem Rücken eine dunkelblaue Masse, die zudem eine wellenförmige Binnenzeichnung aufweist. Aufgrund der Farbreste kann diese nicht als Haar identifiziert werden. Es muss sich vielmehr um die Darstellung von Wasser handeln, das über den Rücken der Göttin gegossen wird, wie dies auch bei den *arae* (Taf. 17, 4–6) und dem Artemissarkophag (Taf. 7, 2. 3) gezeigt wird. Daraus aber abzuleiten, dass es sich bei der originalen Statue um eine Statuengruppe mit Eros gehandelt haben dürfte, erscheint gewagt, da sich kein Hinweis für einen solchen an der Replik finden lässt, die Erogen der übrigen Kopien gänzlich andere Positionen einnehmen und in anderweitiger, verspielter Weise mit der Göttin in Verbindung treten⁷⁰⁹. Die Statue ist zudem in ihren Formen stark erstarrt und weicht auch wegen ihrer jugendlichen Körperbildung von den anderen Wiederholungen des Typus ab. Diese ist daher vom Rekonstruktionsversuch der Aufstellung auszuschließen. Die Festlegung einer Ansichtsseite mithilfe

⁷⁰⁷ in Thermenanlagen gefunden: Kat. M7. M13. M29. M32.

⁷⁰⁸ Die Wahl des Typus aufgrund ihrer Verbindung zum Wasser ist sicher bei den Wiederholungen aus den Thermen- und Brunnenanlagen sowie den Privathäusern nachweisbar. Die späthellenistische Replik aus Antiochia (Kat. M4) wurde sogar später zu einer Brunnenfigur umgearbeitet. Wie aber auch die Replik aus Rom (Kat. M7) handelt es sich um eine museale Aufstellung und Umarbeitung, die aber weiterhin den Wasserbezug beinhaltet. Zur Aufstellungspraxis von Aphroditestatuen im öffentlichen und privaten Raum vor allem unter dem Gesichtspunkt der Heilsbringerin sowie als Ausdruck des *otium* und der *tryphé*: Laurenzi 1946–1948, 176; Kapossy 1969, 73 f. m. Anm. 3. 4; Manderscheid 1981, 5–3. bes. 28–33; Kent Hill 1981, 81–94; Ridgway 1981, 7–28; Neudecker 1988, 126; Bartman 1991, 71–88; Havelock 1995, 109 f. 143; Andreae 1998, 74; Zanker 1998 110–117; León Alonso 2004, 121; Bravi 2014, 7–14. 18–21; P. Zanker, Copies in Kontext. Greek Art in Roman Settings, in: Settis u. a. 2015, 107–112.

⁷⁰⁹ zur Entwicklung dieser These, s. Lullies 1954, 32; Zanker 1998, 71 f.

aufwendiger, figuraler Stützen kann als Hinweis auf eine Aufstellung in Nischen gedeutet werden⁷¹⁰.

Jedoch widerspricht dies der allansichtigen Komposition des Typus und seinem auf eine Reaktion basierenden Aufbau. Folglich ist eine freie Aufstellung an einer *piscina* für die Repliken aus Tivoli (Kat. M21) und der Therme von Sainte-Colombe (Kat. M32) besonders zu untersuchen⁷¹¹. Bereits Kunze konnte eine nachweislich nur leicht erhöhte Aufstellung für hochhellenistische Statuen im Allgemeinen rekonstruieren⁷¹². Eine solche muss auch für die Statue der Kauernden Aphrodite angenommen werden. Deren überlebensgroße Gestalt, das Thema und ihre Erscheinung können als Hinweis auf eine Aufstellung als Votiv in einem Heiligtum gesehen werden, wie zuletzt von Corso, V. Machaira und Gkikaki angenommen wurde⁷¹³. Kunze spricht sich darüber hinaus deutlich für eine Aufstellung als Votiv aus, wenn er die Statue der Kauernden Aphrodite mit weiteren Kunstwerken hellenistischer Zeit vergleicht, die in einer Textstelle bei Herondas während eines Spaziergangs zweier Frauen durch ein Heiligtum beschrieben werden und deren Reaktionen auf die Statuen, die sie betrachten⁷¹⁴: »Dem Besucher des Heiligtums wird mit Hilfe einer präzisen dramatischen Inszenierung das Erlebnis vermittelt, die Göttin in einer festumrissenen, »tatsächlichen« Situation als greifbare Realität vor Auge zu haben, mit dieser in einem wechselseitigen Spiel von Aktion und Reaktion direkt zu kommunizieren.«⁷¹⁵ Eine Aufstellung in einer Nische ist damit auszuschließen. Der dreidimensionale Aufbau erfordert eine freie Aufstellung, wie sie bei den Repliken aus Tivoli und Vienne vorgenommen wurde⁷¹⁶. Ohne eine Erosfigur fehlt jedoch der unmittelbare Aphroditebezug. Daher muss die Umgebung die Aufgabe des Attributs übernehmen und den Kontext

⁷¹⁰ s. Anm. 578.

⁷¹¹ s. Erläuterungen bei M21 und Anm. 385. 442.

⁷¹² Lippold 1923, 148 f.; Kunze 2002, 232 f. m. Anm. 1351.

⁷¹³ Corso 1990, 144. 150; Machaira 1993, 208 f.; Gkikaki 2014, 128. 145. Bereits Lullies weist auf die gleiche Größe mit der Knidia hin und ist sich daher und wegen anderer Überlegungen seiner Zeit nicht sicher, ob es sich nicht doch um ein Kultbild handelt: Lullies 1954, 18 f. 50–54; Neumer-Pfau 1982, 119. 150–152. Havelock dagegen will beides nicht ausschließen: Havelock 1995, 81. Ähnliches sieht Zimmer grundsätzlich für großformatige Statuen in Heiligtümern: Zimmer 2014, 32.

⁷¹⁴ Heron. 4, 1–38. 56–78, Vgl. Neumer-Pfau 1982, 138; Kunze 2002, 119. Eine genaue Untersuchung dieser Szene und seiner Beschreibung sowie einer weiteren: F. Manakidou, Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung, Beiträge der Altertumskunde 36 (Stuttgart 1993), 18–50.

⁷¹⁵ Kunze 2002, 120.

⁷¹⁶ Die Statue in Vienne (Kat. M32) besitzt jedoch einen Begleiter, wie die erhaltene Hand auf dem Rücken belegt. Neben dem zeitlichen Abstand beider Repliken könnte aber auch die Tatsache, dass die Wiener Replik in einer öffentlichen Therme aufgestellt war, eine Rolle gespielt haben. Durch das Hinzufügen des Eros wird die Statue zu einer in sich geschlossenen Statuengruppe, die sein Umfeld zu ignorieren scheint. Sie beeinträchtigt dadurch nicht die Aktivitäten der Besucher und reiht sich so in den dekorativen Hintergrund der Therme ein.

für die Statue vorgeben, indem für den Aufstellungsort eine bekannte Stelle aus dem Mythos der Göttin oder der allgemeinen Motivgeschichte, wie beispielsweise das Bad, gewählt wurde. Die Originalstatue der Kauernden Aphrodite dürfte daher an einem Wasserbecken oder frei in einer Grotte aufgestellt gewesen sein, ähnlich der Darstellung auf dem nur etwas älteren Spiegel in Berlin (Taf. 6, 2), auf dem eine einzelne Nymphe an einem Becken kauert und von einem verborgenen Satyr beobachtet wird⁷¹⁷. Nur hat dessen Aufgabe jetzt der Besucher des Heiligtums übernommen. Die Geschichte ist zudem weiter fortgeschritten, da Aphrodite diesen bereits entdeckt hat und auf sein Erscheinen reagiert. Die freie Aufstellung in einer Grotte hätte zudem den Vorteil, dass der Betrachter nach dem ersten überraschenden Eindruck die Möglichkeit erhält, die Statue ungestört und in einer eher intimen Umgebung genauer zu betrachten als auch alle Einzelheiten in Ruhe in sich aufzunehmen zu können⁷¹⁸.

In diesem Zusammenhang muss letztlich auch die Materialfrage geklärt werden. Die Diskussion bezüglich des Originalmaterials der Kauernden Aphrodite stellt neben der Künstlerfrage

⁷¹⁷ vgl. Vermeule 1977, 2; M. Carroll-Spillecke, ΚΗΠΙΟΣ. Der antike griechische Garten, Wohnen in der klassischen Polis 3 (München 1989) 56; Kent Hill 1981, 93; Ridgway 1981, 15 f.; Neumer-Pfau 1982, 128 f.; Ridgway 1990, 231; Kunze 2002, 119. 232 f.; Meischner 2003, 312. Die Einbindung der Statuen in eine natürliche Umgebung ist in hellenistischer Zeit gewollt. Heiligtümer wurden immer mehr architektonisch in ihre natürliche Umgebung eingebettet. Dies geschah insbesondere auf Rhodos: H. Lauter, Kunst und Landschaft. Ein Beitrag zum rhodischen Hellenismus, AntK 15/16, 1972/73, 49–59; Rolley 1984, 161 f. Abb. 149; E. E. Rice, Grottoes on the Acropolis of Hellenistic Rhodes, BSA 90, 1995, 384–404. Daneben gibt es die Schilderung des Kallixenos bei Athenaios über das Prunkschiff Ptolemaios IV. Philopator, bei dem Bildnisse königlicher Verwandter in einer marmornen Grotte am Bug aufgestellt waren, s. Athen. deipn. V, 205 f. Vgl. F. Gasparri, Das Nilschiff Ptolemaios IV, JdI 31, 1916, 1–74; A. Köster, Studien zur Geschichte des antiken Seewesens, Klio Beih. 32 ²(Aalen 1963) 24. 28.

⁷¹⁸ In Bezug auf diese Art der Aufstellung hat bereits Kunze Untersuchungen an einem anderen Bildwerk des Hochhellenismus, dem Gallier Ludovisi, vorgenommen und ein ähnliches Ergebnis erhalten: Kunze 2002, 47–51. »Das Beispiel [der Galliergruppe Ludovisi, Anm. d. Autorin] kann folglich zeigen, wie eine solche im formalen Aufbau der Skulpturen planvoll arrangierte Betrachterführung einst tatsächlich seine Wirkung entfalten konnte. Es handelt sich mithin um eine Gestaltungsweise, die die Gegebenheiten einer bestimmten – und keineswegs unüblichen – Aufstellungssituation zur Steigerung des darstellerischen Effekts gezielt zu nutzen sucht. Unter Berücksichtigung des Betrachters wird dessen Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Rezeptionsablauf fokussiert und das dargestellte Geschehen als ein bewegter, mit überraschenden Wendungen vor den Augen des Betrachters sich dynamisch fortentwickelnder Handlungsvorgang inszeniert. Dieser Effekt stellt sich im Rahmen einer solchen Aufstellungssituation ganz zwanglos, ja selbstverständlich ein. Ein Betrachter ist keineswegs genötigt, die hierzu eingesetzten Gestaltungsmittel im Einzelnen zu durchschauen oder zu analysieren, sondern folgt spontan, gleichsam naiv, der Inszenierung des entwerfenden Künstlers.«, Kunze 2002, 49. Dabei wurde die Statue zusammen mit echter Kriegsbeute auf einer gemeinsamen Langbasis aufgestellt, sodass die Illusion eines Schlachtfelds entstand. Zur Statue des Gallier Ludovisi, s. Anm. 365. Vgl. Neumer-Pfau 1982, 136 f.

und der Existenz eines Eros den dritten großen, umstrittenen Forschungsschwerpunkt dar⁷¹⁹. Ausgehend von der Konstruktionsweise der Aphroditestatue als auch der Erosfigur wurden Bronze – als typisches Material der griechischen Großplastik – oder Marmor bevorzugt, welcher seit Praxiteles wieder für großformatige Statuen verwendet wurde. Kunze beispielweise sieht die Stützen bei den einzelnen Repliken keinesfalls als Hinweis für ein Bronzeoriginal, da solche bereits bei hellenistischen Marmorbildwerken zu finden sind⁷²⁰. Demgegenüber sprechen sich einige Forscher gerade wegen der Stützen beziehungsweise des Eros, der Körperbildung, Haar- und Haarbandgestaltung des Referenzwerks aus Tivoli (Kat. M21) für ein Original aus Bronze aus⁷²¹. Der Überlieferung der Statue aus Tivoli folgend handelt es sich bei dem Original um eine Einzelstatue ohne Eros oder andere figurale Stützen, deren Zweck es war, die Standbeinseite – die linke Seite – zu stabilisieren. Die bei der Replik aus Tivoli vorhandene Stütze ist lediglich aufgrund des Materials hinzugefügt worden. Demzufolge dürfen auch die Arme ohne Stützen zu denken sein, da jene laut Kunze der *lectio difficilior* folgend frei vor dem Körper verschränkt sein müssten und die rechte Hand die linke Schulter nicht berührt haben dürfte; gleiches gilt für den linken Arm und den rechten Oberschenkel. Bei Marmor ist eine Absicherung der Arme zumeist notwendig, wie die zahlreichen Stützen und Puntelli belegen, da das Gewicht der Arme sonst nicht gehalten werden konnte. Bei einer Ausführung in Bronze wären solche Stützen ohne Bedeutung, da sie einzeln gegossen und dann einfach angelötet werden konnten. Im Falle einer Statue aus Bronze wäre auch gewährleistet, dass deren Form durch das Umschreiten voll erfasst werden kann, ohne dass irgendwelche Stützen den Blick auf einzelne Details versperren würden, auch wenn diese noch so geschickt hinter den Extremitäten versteckt wären. Besonders im Bereich der *pubes* stören die Stützen den Blick zwischen den Fingern hindurch, da sie diese unnötig verlängern. Auch in Bezug auf die Handhaltung vor der linken Schulter würde eine Stütze in diesem Bereich stören, da eine solche meist auf Höhe der Achsel angebracht wurde und somit den schwerelosen Charakter des rechten Arms vor jener Schulter negierten würde. Insgesamt beeinträchtigen die Stützen erheblich den gewollt spontanen Charakter der aufgezeigten Handlung.

⁷¹⁹ s. dazu Lullies 1954, 30–32. 34. Die zugewiesene Pliniustextstelle nennt eine sich waschende Aphrodite unter den Marmorbildwerken in der *porticus Octaviae*, was für einige die Grundlage bildet, die Statue der Kauernden Aphrodite als Marmorstatue zu rekonstruieren: Battaglia 1931, 406; Adriani 1944, 49; Adriani 1951, 155; Simon 1977, 357; Bravi 2014, 149–163 Abb. 13; bes. 159; Ridgway 2002, 270. Die Textstelle ist aber kritisch zu betrachten, s. dazu Kap. 3.3.3. Bereits Lullies ist sich bei dieser nicht sicher: Lullies 1954, 34 f.

⁷²⁰ Kunze 2002, 113 Anm. 615. Auch Moreno geht von einer kleinen Stütze aus: Moreno 1994, 221.

⁷²¹ Lippold 1923, 48. 133 f. 151 f.; Reinach 1924a, 128. 130 f.; Laurenzi 1946–1948, 173; Adriani 1944, 49; Adriani 1951, 155. 172. 178 f.; Lullies 1954, 22. 48 f.; Brilliant 1973, 365; Brinkerhoff 1978, 40–43; Neumer-Pfau 1982, 118 f.; Kelperi 1993, 24 f. Zur Bedeutung von Bronze als Material für die hellenistische Bildhauerei: Rolley 1984, bes. 23. 179. 188.

Explizit deutlich wird die Verwendung von Bronze anhand der Gestaltung des Kopfes. Der leicht geöffnete Mund zeigt bei einigen Repliken eine Zahnreihe⁷²², die bei einer Bronzestatue sicher in einem weißen Material, vermutlich Elfenbein, eingefügt worden wäre, um den Kontrast zwischen Haut und Zähnen deutlich herauszustellen. Bei einer bemalten Marmorstatue hingegen würde dieser Effekt zwar sicherlich auch auftreten, aber nicht so effektiv wie bei einer Bronze, da der Kontrast zwischen den weißen Zähnen und den leicht geröteten Lippen nicht so deutlich zutage treten würde. Es wäre zwar durchaus einzuwenden, dass die helle Farbe des Marmors gut zu der Göttin passen würde, da für weibliche Figuren grundsätzlich eine sehr helle Hautfarbe und für Männer der rötlich-braune Farbton der Bronze – ihrer Lebensweise entsprechend – für eine Darstellung präferiert wurde⁷²³. Dahingegen scheint die eher komplexe Haarbildung wiederum für eine Verwendung von Bronze zu sprechen. Bereits im Hinblick auf die Replik aus Tivoli wurde vermehrt auf den Bronzestil der Haarbildung hingewiesen, die sowohl durch den Kopierstil als auch durch das Urbild geprägt worden sein könnte. Mit der neu zugewiesenen Bronzereplik in Braunschweig (Taf. 17, 1–3), welche die Haarbildung dem Typus entsprechend wiedergibt, ist ein direkter Vergleich zwischen Marmor und Bronze möglich. Im Gegensatz zu der undifferenzierten Haarbildung bei den Marmorrepliken zeigt die Frisur des Braunschweiger Kopfes mit ihrer klaren und verständlichen Linienführung den Verlauf der Strähnen und damit auch den gesamten Aufbau wesentlich deutlicher auf. Die drei Strähnen an den Schläfen sind genauso nachvollziehbar wie die Haarbildung hinter den Ohren und im Nacken. Dadurch ist die hellenistische Frisur deutlich von den römisch beeinflussten, umgebildeten Varianten abgesetzt und lässt eine Datierung des Typus um die Mitte des 3. Jh. v. Chr. erkennbar werden. Der Vergleich mit der spätklassischen Artemis vom Piräus, wie er bereits von Gkikaki zur Typenbestimmung der Frisur vorgenommen wurde, wird nun ebenso verständlich, wie die kaiserzeitliche Datierung des Bronzekopfes der Aphrodite, dessen starker Hell-Dunkel-Kontrast – vor allem bei den Strähnen auf Höhe der Schläfen – der antoninischen Zeitstellung der Kopie geschuldet ist. Beim Urbild hingegen muss die Binnengliederung der einzelnen Strähnen als auch deren Aufbau plastischer und differenzierter, aber auch weniger in das Inkarnat eingreifend gewesen sein. Eine Ausführung der Statue in Bronze ist aufgrund dieser Betrachtungen anzunehmen und sogar zu bevorzugen.

Die Kauernde Aphrodite ist bezüglich ihrer Komposition auf den ersten Eindruck ausgelegt und dafür eignet sich – wird zusätzlich noch die Aufstellung an einem Wasserbecken angenommen – Bronze als Material gleichfalls viel besser. Zum einen verstärkt die rötliche Farbe den Eindruck, es handle sich bei der Statue um eine göttliche Darstellung, da diese sich so von

⁷²² s. Anm. 365. Der offene Mund ist zudem ein Zeichen des Belebtheits, vgl. Laurenzi 1946–1948, 175 f.; Moreno 1994, 665.

⁷²³ s. dazu das Kap. 2.1.2. Insbesondere in der Spätklassik, während der die weiblichen Figuren durch weiße Farbe in Vasenmalerei hervorgehoben werden, ist dieser Kontrast zu beobachten.

der Welt der Sterblichen eindeutig unterscheidet. Zum anderen ergeben sich aus dem Zusammenspiel zwischen den einfallenden Lichtstrahlen und den Reflektionen auf der Wasseroberfläche sowie dem glänzenden Material der Legierung zahlreiche Lichteffekte, die die Statue lebendig erscheinen lassen, wie dies ebenfalls von Kunze angenommen wird⁷²⁴. Gleichzeitig verleihen diese der Bronzestatue eine Aura des Unnahbaren, da sie auch die Umgebung in ein anderes Licht tauchen und die Szene aus dem Alltag herausheben. Folglich wären die Aufstellung und das Material in gleicher Weise wie der Statuenaufbau Ausdruck des hellenistischen Bedürfnisses nach einer effektvollen, lebendigen Inszenierung.

3.3.3 Die Datierung und Herkunft des Urbildes der Kauernden Aphrodite

Die oben bereits erwähnte, mögliche Aufstellung als Votiv in einem Heiligtum steht in enger Verbindung mit der Herkunft der ursprünglichen Statue sowie deren chronologischer Einordnung und damit einhergehend der Identität des Künstlers. Bereits mehrfach wurde auf die Kunst des Hochhellenismus, um die Mitte des 3. Jh. v. Chr., verwiesen. In der derzeitigen Forschung besteht Konsens in Bezug auf eine Datierung in diese Zeit und der kleinasiatischen Herkunft des Typus Kauernde Aphrodite⁷²⁵. Für eine Bestätigung dieser Annahmen empfehlen sich dabei aber zwei sehr unterschiedliche Vorgehensweisen.

Die erste Möglichkeit, um Herkunft und Alter des Typus Kauernde Aphrodite zu ermitteln, stellt die literarische Überlieferung dar. Damit ist die Zuweisung einer antiken Textstelle zu einem Statuentypus gemeint, bei der im besten Fall durch eine Künstlernennung eine zeitliche sowie geografische Einordnung möglich wird. Diese Vorgehensweise wurde vor allem im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts mangels anderer Möglichkeiten stilistischer Einordnung bevorzugt angewandt. Problematisch ist allerdings die hohe Fehleranfälligkeit bei der Zuweisung einer solchen Textstelle. Mit dem Aufkommen erster Stilreihen entwickelte sich die zweite Herangehensweise zur Ermittlung der chronologischen Einordnung und geografischen Lokalisierung. Der stilistische Vergleich bildet heute die bevorzugte Vorgehensweise, um die Datierung

⁷²⁴ Kunze 2002, 119 f. Vgl. aber auch schon: Laurenzi 1946–1948, 173. Es wird auf die Möglichkeit hingewiesen, dass die Statuen deshalb an einem Wasserbecken aufgestellt waren, weil sich die Göttin selbst im Wasser betrachtet: Simon 1977, 358 f.; Neumer-Pfau 1982, 137; Raeder 1983, 290 m. Anm. 469; Ridgway 1990, 230. Dagegen spricht aber die Armhaltung, die sich durch das Sich Spiegeln nicht erklären lässt. Die Göttin der Schönheit würde ihren Körper nicht bedecken, sondern offen bewundern.

⁷²⁵ vgl. dazu die Museumskataloge und Publikationen zu den einzelnen Repliken, in denen einheitlich die Datierung in die Mitte des 3. Jh. v. Chr. sowie die kleinasiatische Herkunft mit Bezugnahme auf die Textquellen und Münzen bithynischer Herkunft angegeben werden. Vgl. Andreae 1989, 240 Nr. 12.

und Herkunft eines Statuentypus zu bestimmen. Hierbei ist jedoch nur eine grobe Einordnung der Entstehungszeit möglich und eine Herkunft zumeist nur sehr schwer nachweisbar.

Der Fall des Typus Kauernde Aphrodite bildet dabei keine Ausnahme. Von E. Q. Visconti wurde der Typus mit einer Pliniustextstelle in Verbindung gebracht und einem Künstler zugewiesen. Die Textstelle lautet: »Venerem lavantem sese Daedalsas, stantem Polycharmus (fecit)«⁷²⁶. Bedauerlicherweise wird genau diese Stelle in den mittelalterlichen Codices unterschiedlich überliefert⁷²⁷. Die allgemeine Lesart geht von zwei unterschiedlichen Aphroditestatuen aus, die beide laut Plinius in der *porticus Octaviae* in Rom aufgestellt waren und das Bad der Aphrodite unterschiedlich thematisieren. Es handelt sich zum einen um die hier besprochene sogenannte Kauernde Aphrodite des Doidalsas sowie um eine stehende Aphrodite des Künstlers Polycharmus⁷²⁸. Der Name des zweiten Bildhauers ist eindeutig griechischer Herkunft, während ersterer nicht so einfach zu deuten ist. Mit Bezugnahme auf die kaiserzeitlichen bithynischen Münzen schlug Th. Reinach vor, den Namen als latinisierte Variante des bekannten bithynischen Namens Doidalses, also Daidalus oder Daedalus, zu lesen, und brachte diesen zudem in Verbindung mit einem Fragment des Arrian bei Eustathios, in dem eine Kultstatue des Zeus Stratios in Nikomedia und dessen Künstler Daidalos erwähnt werden⁷²⁹. Diese Statue ist ebenfalls auf bithynischen Münzen des Prusias I. (229–189 v. Chr.) überliefert. Unter Berücksichtigung inschriftlicher Nachweise des Namens Doidalses in Bithynien wird die Statue der Kauernden Aphrodite somit einem bithynischen Künstler namens Doidalses zugeschrieben, der in Nikomedia unter Prusias I. tätig war. Dadurch war es möglich, einen Schritt weiterzugehen, da für die Neugründung Nikomedias durch Nikomedes I. (ca. 280–255/253 v. Chr.) das Jahr 264 v. Chr. überliefert ist und somit einen *terminus post quem* für die Entstehung des Zeusbildes und anderer Statuen in Nikomedia definiert wird⁷³⁰. Der Name des Königs von Bithynien, Nikomedes, findet sich auch in weiteren Pliniustextstellen⁷³¹. In diesen bittet Nikomedes die Bewohner von Knidos unter Erlass aller Steuerschulden um die Herausgabe der berühmten Aphrodite des Praxiteles, was jene jedoch ablehnten. Nach Lesart

⁷²⁶ Plin. n. h. 36, 35.

⁷²⁷ s. dazu Kunze 2002, 257 Anm. 1543.

⁷²⁸ Reinach beispielsweise geht vom Typus der Sandalenbinderin aus: Reinach 1924a, 127.

⁷²⁹ Eust. ad Diony. Perieg. 800. Die Statue ist als Münzbild einer bithynischen Prägung des Prusias I. und in einer Statuette aus Kamiros (Rhodos, Archäologisches Museum) überliefert, mögliche Datierung 270 v. Chr.: Reinach 1897, 320–324 m. Abb.; Laurenzi 1946–1948, 167–172 Abb. 1. 2; 177 f.; Charbonneaux u. a. 1971, 365; Corso 1990, 150–154, Taf. 2, 4. 5. Die Verbindung zu dieser Zeusstatue wird jedoch bereits von Adriani abgelehnt: Adriani 1951, 177. 179 f.

⁷³⁰ vgl. u. a. Paus. 5, 12, 7.

⁷³¹ Plin. n. h. 7, 127; 36, 20 f. Vgl. J. Pollitt, *The Art of Greece 1400–31 B. C.* Sources and Documents (Englewood Cliffs 1965) 128. 198 f.; Zimmer 2014, 20.

der älteren Forschung soll nun Nikomedes als Reaktion darauf eine neue, der Aphrodite von Knidos ebenbürtige Statue bei Doidalses, der ja bereits schon das Kultbild des Zeustempels gefertigt hatte, in Auftrag gegeben haben, um seine neue Stadt mit herausragender Kunst zu schmücken⁷³². Es stellen sich bei dieser Rekonstruktion aber große Unsicherheiten heraus, da zum einen nicht zugeordnet werden kann, welcher der vier Könige namens Nikomedes in dieser Anekdote gemeint war, und zum anderen scheint die Entwicklung des Namens Doidalses aus der ungenau überlieferten Textstelle bei Plinius ebenso problematisch zu sein, wie Linfert in seinem Aufsatz von 1969 gezeigt hat, indem er lediglich durch eine modifizierte Silbentrennung eine neue Lesart für diese entwickelte. Demnach handelt es sich um gleich zwei Aphroditestatuen des Polycharmus mit unterschiedlicher Körperhaltung in der *porticus Octaviae*⁷³³. Eine solche Annahme wäre allerdings ebenfalls problematisch und zu weit gegriffen. So zeigt sich, dass die Frage nach Datierung und Herkunft sowie dem Bildhauer der Kauernde Aphrodite aufgrund der großen Unklarheit im Hinblick auf die literarischen Quellen weiter offen bleiben muss und daher eine eindeutige Einordnung des Aphroditetypus auf einer solchen Grundlage und der numismatischen Quellen nicht möglich ist⁷³⁴.

Im Hinblick auf die Möglichkeit, die Entstehungszeit und den Ursprung des Typus mithilfe einer stilistischen Analyse auf chronologischer, aber auch geografischer Basis zu ermitteln, kann wiederum vor allem die Monografie von Kunze herangezogen werden, in der dieser insbesondere die Stilmerkmale des Hellenismus herausgearbeitet hat⁷³⁵. Dabei muss vornehmlich die große stilistische Ähnlichkeit mit dem Mädchen von Antium (Taf. 18, 3. 4)⁷³⁶ angesprochen

⁷³² zur gesamten Entwicklung: Bernoulli 1873, 11 f. 18. 74. 294 f. 323; Reinach 1897, 314–323; Klein 1898, 272 f.; Klein 1921, 31; Lippold 1923, 47 f.; Reinach 1924a, 127. 130 f.; Reinach 1924a, 167–179; Battaglia 1931, 407; Lullies 1954, 27–29; Bieber 1961, 82. 83; Künzl 1968, 101; Simon 1977, 356–358 Taf. 8. 9; Brinkerhoff 1978, 38 f.; Vermeule 1980, 66; Neumer-Pfau 1982, 123–125; Neudecker 1988, 7 m. Anm. 59; Corso 1990, 135–160; Ridgway 1990, 230 f.; Moreno 1994, 209. 221. 260; Havelock 1995, 63. 81 f.; Andreae 1998, 64 f. 71; Andreae 2001, 33. 35 f. 80–82; Kunze 2002, 257–259; Ridgway 2002, 116 m. Anm. 5; Geominy 2007, 93; Bravi 2014, 159 f.

⁷³³ Linfert 1969, 158–164; Neumer-Pfau 1982, 124 f.; Havelock 1995, 82. Davon weicht B. S. Ridgway ab, da sie sich zu sehr auf den Vergleich mit dem Pergamonaltar bezieht und eine Datierung um 200 v. Chr. vorschlägt: Ridgway 1990, 232.

⁷³⁴ vgl. Ridgway 1984, 23 m. Anm. 23; Machaira 1993, 206; Kunze 2002, 259; Geominy 2007, 92.

⁷³⁵ s. Kap. 3.3.1.2.

⁷³⁶ Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 50170: Bieber 1961, 40 Taf. 97–100; Charbonneaux u. a. 1971, 258 Abb. 278. 280; Havelock 1971, 107 f. 122 f. Kat. 114 Taf. 114; Brilliant 1973, 372. 376 Abb. 9–38; Boardman u. a. 1977, 204 Taf. 268; Giuliano 1979, 186–192 m. Abb.; Neudecker 1988, 132 Nr. 132; Ridgway 1990, 228–230 Taf. 111 a–c; Stewart 1990, 214 Taf. 721. 722; Moreno 1994, 311–319 Abb. 395. 399. 400. 402; Andreae 2001, 88–90 Abb. 47 Taf. 40. 42; Kunze 2002, 43–47 Taf. 7, 13–16; Mandel 2007, 121–124. 391 Taf. 141 a. b. g. h; Gasparri – Paris 2013, 230 f. Kat. 166 m. Abb.; Gkikaki 2014, 137. 142 f. 157 Kat. SKb-P 14; 171 Abb. 1. 2.

werden. Zuletzt wurde diese ebenfalls von Kunze hervorgehoben, der auf Grundlage der Gesichtsmodellierung sowie der »unordentlichen«, spontanen Körperbildung neben einer gleichen Datierung zwischen 250 und 200 v. Chr. auch eine gemeinsame Herkunft beider Werke vorschlägt⁷³⁷. Insbesondere die Gesichtsbildung (Taf. 14, 3. 4; 18, 4) weist eine erstaunliche Ähnlichkeit auf. Darunter fallen der breite, aber noch ovale Gesichtsumriss mit einer Betonung der flachen Kinnpartie und der kleine, leicht geöffnete Mund, dessen Mundwinkel zu einem leichten Lächeln nach oben gezogen sind und damit im Nasolabialbereich wegen des dort entstehenden Grübchens eine etwas unruhige Inkarnatsbildung erzeugen. Die Wangen wölben sich aus dem Umriss leicht heraus und senken sich zu den Orbitalen sanft ab. Die Augen sind durch stark hervortretende Lider definiert und wirken dadurch leicht geschlossen und in die Breite gezogen; überschattet werden sie zudem von einem ausgeprägten Brauenbogen mit kantig abgesetztem Umbruch zur Stirn hin, die ihrerseits ohne Angabe einer Bewegung auskommt und zum Scheitel hin spitz zuläuft, insgesamt aber eine nur geringe Flächenausdehnung besitzt. Darin unterscheiden sich die beiden von dem ebenso etwa zeitgleichen Mädchen vom Esquilin⁷³⁸, das zwar in seinem grundsätzlichen Aufbau aus mehreren Ansichtsseiten mit den beiden vorgenannten Statuen übereinstimmt, aber eine rundlichere Gesichtsbildung und -proportionierung ausweist, bei der der Umriss steiler gefasst und die Mundgestaltung geschwungener umgesetzt ist. Zudem sticht die hohe etwas bewegte Stirnfläche dominant hervor. Diese Unterschiede begründen sich aber nicht nur auf dem unterschiedlichen Alter der Dargestellten, sondern vielmehr scheint die unterschiedliche Herkunft der drei Statuen eine Rolle zu spielen.

Von Lullies wiederum wurde die Ähnlichkeit der Gesichtsbildung der Kauernden Aphrodite mit jener des Apollon von Kyrene (Taf. 18, 5. 6) angesprochen⁷³⁹, aber nicht weiter ausgeführt. Auch hier finden sich der breit ovale Gesichtsumriss, der kleine offene Mund, der zu einem leichten Lächeln geformt ist, und die Augenbildung mit tiefen Orbitalen, dominanten, leicht

⁷³⁷ Kunze 2002, 116 f. Zuvor schon: Laurenzi 1946–1948, 177; Adriani 1951, 176 f.; Lullies 1954, 25 f. 29 f. 45; Künzl 1968, 102; Linfert 1969, 162; Charbonneaux u. a. 1971, 259. 365; Simon 1977, 361; Onians 1979, 37; Brinkerhoff 1978, 48 f. 52 f. 55; Moreno 1994, 221. 312–313. 316; Andreae 2001, 89 f.

⁷³⁸ Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 1107; Bieber 1961, 40 f. Taf. 101; Andreae 2001, 90 f. Taf. 41. 43; Gikaki 2014, 136. 142 f. 157 Kat. SKb-P 13. Zum Vergleich: Andreae 2001, 82. 90–92 Taf. 41. 43; Geominy 2007, 93 f. 387 Taf. 120 a. b; 143 a. b.

⁷³⁹ Lullies 1954, 29 f. 45. London, British Museum, Inv. 1861,0725.1, späthadrianische Kopie nach einem hellenistischen Original, 1. Hälfte 2. Jh. v. Chr. Die Statue könnte im Rahmen der hadrianischen Restauration des Apollontempels dort aufgestellt worden sein: A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek And Roman Antiquities in the British Museum II* (London 1900) 222 f. Kat. 1380; Bieber 1961, 160 m. Anm. 14 Taf. 678. 679; Martin 1987, 64–86. bes. 65 f. Abb. 10 Taf. 2 a. b; Stewart 1990, 220 Taf. 784. 785; M. Flashar, *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon* (Köln 1992) 86. 125–127 Abb. 94. 95. 98. 99

geschlossenen Augenlidern sowie den vorstehenden Brauenbögen mit kantigem Umbruch. Die Stirn ist ebenfalls niedrig und als Dreieck gebildet. Die Formen wirken aber insgesamt etwas verhärtet, was einerseits an der hadrianischen Kopistenzeit, andererseits an der Darstellungsweise männlicher Figuren selbst liegen könnte. Bei der Apollostatue handelt es sich lediglich um eine kaiserzeitliche Statue eines hellenistischen Originals, jedoch spricht sich H. Martin im Vergleich mit anderen Kopfrepliken des Apollotypus für eine stilistische Nähe der Kyrener Statue zum hellenistischen Original aus⁷⁴⁰. Dabei übersieht er aber zum einen die im Vergleich starke hadrianische, bronzartige Gesichtsbildung des Kopfs, was diesen wiederum mit der Kauernenden Aphrodite aus Tivoli (Kat. M21) verbindet. Zum anderen kann die Haarbildung des Apollon und der Aphrodite aufgrund deren gleichen Zeitstils deutlich von dem hellenistischen, eher weichen des Mädchens von Antium abgegrenzt werden. Der Apollon muss daher von dem Versuch, die Herkunft des Aphroditetypus zu bestimmen, ausgeschlossen werden.

Anhand eines Vergleichs mit Werken aus den einflussreichsten Bildhauerschulen im Hellenismus – Alexandria, Athen und Pergamon – werden zwar Unterschiede in der Gestaltung deutlich, sie sind aber noch kein Beleg für eine Kleinasiatische Kunstlandschaft. So zeigen, die für den Vergleich mit der alexandrinischen Schule herangezogenen Porträts aus dem Serapeion von Alexandria und das Porträt der Arsinoë III. (Taf. 19, 1) aus der 2. Hälfte des 3. Jh. v. Chr. deutliche, stilistische Unterschiede zum Mädchen von Antium und der Aphrodite⁷⁴¹. Die Gesichtsformen sind ovaler und am Kinn weniger abgeflacht, sodass die Umrisse insgesamt abgerundeter wirken. Die Münder sind zwar ebenfalls klein und geöffnet, die Lippen hingegen entsprechen in ihrer wulstigen Ausformung allerdings ebenso wenig jenen des Mädchens und der Aphrodite, wie auch das weniger ausgeprägte Lächeln aufgrund der geringer nach oben gebogenen Mundwinkel, die keine Auswirkungen auf den Nasolabialbereich haben. So unbewegt die unteren Gesichtshälften sind, so bewegt sind die oberen einschließlich der Stirn. Die Orbitale sinken weniger tief in das Gesichtsfeld ein, während nur die unteren Lider mit einer breiten Kante vom Augapfel abgesetzt sind. Die Oberlider verschwinden unter den weniger stark hervortretenden, aber tief hängenden Brauenbögen, die wiederum nur mit einer dezenten Kante zur Stirn hin umbiegen, wobei deren Linien von der Nasenwurzel kommend nach außen abfallen. Die Brauenbögen des Mädchens zum Beispiel werden hingegen als flache Bögen gebildet. Durch die abfallende Brauenlinie wirken die Augen der Ptolemäer stärker zusammengezogen. In Verbindung mit den horizontalen Stirnfalten zeigt sich der Gesichtsausdruck weniger entspannt, sondern vielmehr besorgt und

⁷⁴⁰ Martin nennt zum Vergleich weitere Köpfe des Apollon unter anderem aus Ephesos und Tralleis (Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 2457 und 383.384): Martin 1987, 67–70 Abb.11–13.

⁷⁴¹ Gruppe aus dem Serapeion von Alexandria: Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3908 und Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 3108, Datierung letztes Viertel 3. Jh. v. Chr.: Andreae 2001, 94 f. Taf. 50. 51; Geominy 2007, 54 f. 383 Taf. 68. 70; Arsinoë III.: Boston Museum of Fine Arts, Inv. 01.8207: Mandel 2007, 116–118. 390 Taf. 138 a. b.

erinnert noch stark an die Alexander-Bildnisse der Spätclassik und des Frühen Hellenismus, was bei ptolemäischen Porträts durchaus gewollt ist. Die Stirn selbst ist etwas höher und es fehlt der zum Scheitel hin spitz zulaufende Haaransatz, der hier abgerundeter und flacher verläuft. Aufgrund dieser Beobachtungen kann aber dennoch nicht eine Herkunft der Aphrodite und des Mädchens von Antium aus der nordafrikanischen Kunstregion und insbesondere der alexandrinischen Schule weder ausgeschlossen noch bestätigt werden⁷⁴², da unter anderem eine gewisse Porträtähnlichkeit der Dargestellten Ptolemäer mit einbezogen werden muss.

Gleiches gilt für die athenische Schule. So ist von Gkikaki beispielsweise die Haarbildung der Kauernden Aphrodite mit jener der bronzenen Artemis vom Piräus verglichen und als Datierungsgrundlage genommen worden⁷⁴³. Sie geht dabei aber vor allem auf die Entwicklung der Frisur und nicht auf den regionalstilistischen Vergleich der beiden Bildwerke ein. Der Vergleich zwischen den Statuen des Mädchens, der Aphrodite und der Artemis zeigt zwar stilistische Unterschiede, die aber auch in dem zeitlichen Abstand zwischen den drei Statuen begründet liegen könnten. Daher kann die eigentliche Frage nach der Herkunft auch in diesem Falle nicht eindeutig bejaht oder verneint werden.

Im Hinblick auf die kleinasiatische, insbesondere pergamenische Kunst hat bereits Adriani auf eine gewisse stilistische Ähnlichkeit zwischen der Kauernden Aphrodite und dem Pergamonaltar hingewiesen⁷⁴⁴. Eine zeitgleiche Entstehungszeit, wie bei Adriani noch angenommen, scheint aber ausgeschlossen zu sein. Die Datierung des Pergamonaltars in die Mitte der 1. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. scheint gesichert⁷⁴⁵. Damit ist dieser etwa 70 Jahre jünger als die Kauernde Aphrodite und die Frage nach dem Zusammenhang beider Kunstwerke noch zu klären. Da eine gleiche Datierung somit nicht gegeben ist, muss ein anderer Grund vorliegen, weshalb beide im Laufe der Forschungsgeschichte miteinander in Verbindung gebracht wurden. Ausgangspunkt dieser Überlegungen sind die Darstellungen dreier jugendlicher Göttinnen auf dem Großen Fries des Pergamonaltars: die Figur der Selene vom Südfries, der Klotho beziehungsweise Nyx vom Nordfries (Taf. 19, 2) und der Artemis vom Ostfries⁷⁴⁶. Die Gesichtsbildung aller drei Göt-

⁷⁴² Ersteres wurde von Reinach angenommen: Reinach 1924a, 126.

⁷⁴³ Gkikaki 2014, 128 f. 134–136. 138–140. 142 f. 149. Athen, Piräus Museum, Inv. 4648, H 1, 55 cm, Bronze, um 320 v. Chr.: Gkikaki 2014, 156 Kat. SKb-P 4; 169 Abb. SKb-P 4, 1–3.

⁷⁴⁴ Battaglia 1931, 407; Adriani 1951, 174–179; Brinkerhoff 1978, 49–51; Brinkerhoff 1978/79, 95 f.; Corso 1990, 149 f.; Ridgway 1990, 229. 231 f.; Stewart 1990, 214; Moreno 1994, 314. 451 f.; Havelock 1995, 82.

⁷⁴⁵ Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Pergamonmuseum, Großer Fries: Andreae 1989, 241 Nr. 24; Andreae 2001, 136–147 Taf. 106–117; Schraudolph 2007, 197–203. 398 Taf. 175 a–l.

⁷⁴⁶ Andreae 2001, Taf. 108. 115. 116; Schraudolph 2007, Taf. 175 c. e. i. Laut F. Queyrel wurde die Reliefplatte mit erhaltener Künstlersignatur von dem attischen Künstler [Athe]naios gefertigt. Daraus aber die Herkunft des Künstlers in Attika abzuleiten, scheint abwegig, da hier der Künstlernamen mit »Athenen« zu wörtlich genommen wurde. Viel eher könnte die Familie einst aus Attika nach Kleinasien emigriert sein und die männlichen Nachfahren mit dem Epitheton ἄθηναίος benannt haben,

tinnen entspricht den oben genannten Merkmalen der aphroditischen Gesichtsbildung in Bezug auf Umrissführung und Motivik. Auch die Haarbildung mit den ungeordneten Strähnenbündeln an der Seite und der vergleichbaren Ausführung des Haarbandes sowie den kleinen Löckchen, die vor den Ohren und auch im Nacken aus dem Haupthaar herausfallen, ist ähnlich⁷⁴⁷. Der Unterschied zur Kauernden Aphrodite besteht aber in der nun massigeren Inkarnatsbildung, die das Kinn und die Wangen beherrscht. Das Gesicht hat an Volumen gewonnen, da auch das Jochbein jetzt unter dem Inkarnat hervortritt. Aufgrund der starken Vergrößerung der Figuren des Reliefs sind bei den Göttinnen des Pergamonaltars die sanften Gesichtszüge der Aphrodite (Taf. 14, 3. 4) oder des Mädchens von Antium (Taf. 18, 4) verloren gegangen.

Diese Entwicklung hin zu kantigeren Gesichtszügen, die zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. wie erstarrt wirken, lässt sich auch bei weiteren Statuen pergamenischer Produktion beobachten, die aber weiterhin die beschriebene Motivik der Kauernden Aphrodite beibehalten. Darunter fallen zum einen das Oberkörperfragment in Basel und zum anderen eine Mantelstatue in Berlin⁷⁴⁸. Während erstere zeitlich noch vor dem Altar und damit näher an der Kauernden Aphrodite datiert wird, muss letztere an den Endpunkt der Entwicklung zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. eingeordnet werden. Beide zeigen aber die Formentwicklung kleinasiatischer Gesichtsauffassung, die trotz der zunehmenden Verhärtung weiterhin erkennbar bleibt.

Dem Bildwerk der Kauernden Aphrodite vorausgehend lassen sich bereits auch Hinweise auf diese Gesichtsbildung finden. Ein besonders frühes Beispiel könnte der sogenannte Knabe von

um ihrer Herkunft zu gedenken. Im Vergleich zu den anderen Künstlernennungen – 3 aus Pergamon und 2 aus Tralleis – scheint es sich bei dem Künstler der Klotho/Nyx um einen singulären Befund zu handeln, bei dem aber der Künstlernamen nicht mit der eigentlichen Herkunft übereinstimmt. Die von Queyrel angeführten Vergleichstücke (z. B. Athen, Nationalmuseum, Inv. 233), die eine attische Herkunft des Künstlers beweisen sollen, können nicht mit der Gesichtsbildung der Klotho/Nyx in Übereinstimmung gebracht werden. Der stilistische Unterschied ist der gleiche wie zwischen der Kauernden Aphrodite und der Klotho/Nyx, wobei eine grundsätzliche Verhärtung der Gesichtszüge sowohl bei der Klotho/Nyx als auch dem Vergleichsstück zu beobachten ist. Zu den Künstlern des Pergamonaltars: F. Queyrel, *Les sculpteurs de l'Autel de Pergame*, in: G. Gräßinger – U. Kästner – A. Ludwig – A. Küttner (Hrsg.), *Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst. Bedeutung, Eigenheiten & Ausstattung*, Internationales Kolloquium Berlin 26.–28. September 2012 (Berlin 2015) 70–77, bes. 72. 75–77.

⁷⁴⁷ Diese Locken wurden von Brinkerhoff mit Bildnissen der Arsinoë II. (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 96.712) in Verbindung gebracht. Jedoch hat der Vergleich mit diesen gezeigt, dass eine Herkunft aus Ägypten nicht anzunehmen ist und der Vergleich der Gesichtsbildung ersterer ebenfalls die oben genannten Beobachtungen bestätigen: Brinkerhoff 1978/79, 94.

⁷⁴⁸ sog. Baseler Muse, Basel, Antikenmuseum und Museum Ludwig, Inv. Kä 216: Mandel 2007, 127 f. 392 Taf. 150 a–d; Schreitende Mantelfigur, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. AvP VII 69: Vorster 2007, 248. 403 Taf. 209 a. b.

Tralleis darstellen⁷⁴⁹. Stilistisch ist dieser noch ganz dem Übergang von der Klassik zum Hellenismus verpflichtet. Jedoch finden sich bei Mundwiedergabe und Augenbildung erste Hinweise auf die motivische Weiterentwicklung. Der Mund ist trotz der entspannten Lippen leicht geöffnet. Die Mundwinkel sind gleichfalls leicht nach oben gebogen und lassen das Inkarnat im Nasolabialbereich unruhig erscheinen, wo sich dezente Grübchen bilden. Die Augen sind von gleichwertig dicken, kantigen Augenlidern definiert. Insgesamt sinken die Orbitale bereits tiefer in das Gesichtsfeld ein. Die Brauenbögen sind wulstig gebildet, zeigen aber noch keinen starken Überhang, wie auch der Umbruch zur Stirn noch nicht kantig ausgeformt ist. Die Stirn wird bis dahin ganz vom charakteristisch polykletischen Stirnhaar definiert; bemisst aber bereits eine recht knappe Höhe. Damit markiert der Knabe von Tralleis wohl den stilistischen Beginn dieser Form der Gesichtsbildung, die bis zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. nachverfolgt werden kann und deren harmonischste Ausprägung in dem Mädchen von Antium und der Kauernden Aphrodite erreicht wird, wenn sich die glatten, rundlichen Gesichtszüge am deutlichsten herausgebildet haben, ohne dass das Inkarnat durch Verhärtungen wie erstarrt wirkt. Eine Datierung in die 2. Hälfte des 3. Jh. v. Chr., wie diese bereits anhand des Aufbaus als allansichtige Statuen anzunehmen war, kann aufgrund dessen bestätigt werden. Eine Beeinflussung durch die pergamenische Schule besteht folglich durchaus für die Statuen und damit einhergehend eine Herkunft aus der kleinasiatischen Kunstlandschaft. Neben den allgemeinen Gestaltungsmerkmalen des Hochhellenismus⁷⁵⁰ finden sich die stilistischen Übereinstimmungen bezüglich der Gesichtsbildung besonders in deren Umkreis⁷⁵¹. Jedoch kann anhand der geringen Anzahl an Beispielen keine endgültige und überzeugende Aussage über die Existenz einer pergamenischen Kunstlandschaft für ganz Kleinasien getroffen werden. Vielmehr könnte es sich bei dem herausgearbeiteten Stil auch um einen mit panhellenischer Verbreitung handeln. Eine weitere Untersuchung zu dieser Fragestellung wäre daher dringend anzuraten und zu befürworten, kann aber aufgrund ihrer Komplexität an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.

⁷⁴⁹ Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 1191, H 1, 475 m, 320–300 v. Chr.: Bieber 1961, 164 m. Anm. 30 Taf. 698. 699; Havelock 1971, 109 f. 129 f. Kat. 131 Taf. 131; Andreae 2001, 60–62 Taf. 3. 4. Zum Vergleich mit der Kauernden Aphrodite und anderer Statuen: Andreae 2001, 80. 90.

⁷⁵⁰ Kunze spricht von einer »internationalen Hochkunst«: Kunze 2002, 129 f.

⁷⁵¹ Eine mögliche Herkunft des Typus Kauernde Aphrodite aus dem ionischen Raum, vgl. Laurenzi 1946–1948, 178 f. Einen weiteren Hinweis zur Herkunft des Urbildes der Kauernden Aphrodite aus Kleinasien, insbesondere ihre Aufstellung in Nikomedia, könnte dennoch die Münzprägung aus Thrakien liefern (Nr. 307). Laut Pausanias wurde Nikomedia durch Nikomedes I. nicht neu gegründet, sondern ist eine Umbenennung einer thrakischen Stadt mit dem Namen Astacus, die durch Zypoetus erstmals gegründet wurde: Paus. 5, 12, 7. Die thrakische Prägung könnte somit ein Verweis auf die Beziehung zwischen den beiden Reichen sein und die geografische Abweichung zu den anderen Münzen erklären sowie die Aufstellung in Bithynien belegen.

3.4 Die Abhängigkeit der Kauernden Aphrodite von den stehenden Aphroditetypen

Die Einordnung in die Kunstlandschaft des Hellenismus ist nur eine der entstehungsgeschichtlichen Abhängigkeiten, denen die Kauernde Aphrodite unterlegen ist. Die Motivgeschichte hat bereits gezeigt, dass die Darstellung einer nackten Badenden zum Standardrepertoire der Flächenkunst gehörte und bis in die Spätantike hinein rezipiert wurde. Die Kauernde Aphrodite steht zwar in dieser Tradition, ist aber kein Werk, das sich in die Fläche und auf eine einzelne Ansichtsseite ausbreitet, wie zuletzt Francis behauptet hat⁷⁵². Die Untersuchung des Aufbaus zeigt deutlich, dass sowohl die dreidimensionale Konstruktion mit den verschiedenen Ansichtsseiten beim Umschreiten der Statue als auch der lebendige Charakter der Figur in Bezug auf den Betrachter dem Hochhellenismus verpflichtet sind. Damit unterscheidet sie sich abgesehen von der kauernden Körperhaltung deutlich von anderen Aphroditestatuen, angefangen bei der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) bis hin zur Aphrodite des Menophantos⁷⁵³, die ihr Gegenüber nicht wahrzunehmen scheinen. Diese ansonsten stehenden, nackten Statuentypen sind mit dem Ideal der *epipháneia*, wie sie von der Knidia bei ihrem Bade vorgegeben ist, verbunden⁷⁵⁴, was es der Forschung schwer machte, diese mit der Statue der Kauernden Aphrodite zu vergleichen⁷⁵⁵. Kunze sieht sich daher verpflichtet, in der Kauernden Aphrodite einen »korrigierenden Gegenentwurf« zur Aphrodite von Knidos zu sehen, der den spätklassischen Gestaltungskonzepten entgegen wirkt⁷⁵⁶. Damit steht er in der Tradition Brinkerhoffs, der beispielsweise anhand der schweren Hüftbildung der Kauernden Aphrodite einen weiblicheren und damit realeren Charakter bescheinigt und diese deshalb als Genrefigur bezeichnet⁷⁵⁷. Brinkerhoff erkennt in der Kau-

⁷⁵² s. Anm. 547.

⁷⁵³ zur Statue, s. Anm. 285.

⁷⁵⁴ s. dazu G. Rodenwaldt, ΘΕΟΙ ΠΕΙΛΑ ΖΩΟΝΤΕΣ, AbhBerlin 13 (Berlin 1944); Kunze 2002, 118 f. 122–125; W. Childs, Intimacy, Immanence, And Art in the Fourth Century B. C., in: E. Semantone-Bournia – A. Laimon – L. Mendone – N. Kourou (Hrsg.), Αμύμονα έργα. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Βασίλη Κ. Λαμπρινουδάκη, Σειρά δημοσιευμάτων περιοδικού „Αρχαιογνωσία“ 5 (Athen 2007) 559–565.

⁷⁵⁵ Bei Lullies findet sich keine eigentliche Einordnung der Kauernden Aphrodite mit Bezug auf die nackten Aphroditetypen, sondern nur ein Abriss der Entwicklung hin zur Kauernden Aphrodite: Lullies 154, 63–82. Erst Brinkerhoff ordnet 1978 die Kauernden Aphrodite ein und Neumer-Pfau führt dies 1982 weiter, in dem sie eine soziologische Untersuchung an den Aphroditestatuen vornimmt: Brinkerhoff 1978, 44–49; Neumer-Pfau 1982; Moreno 1994, 109; Stemmer 2001, 106–124 Kat. G 1–G21. Zur Geschichte des Vergleichs: Brinkerhoff 1971, 10–16; Havelock 1995, 69–73.

⁷⁵⁶ Kunze 2002, 118. Vgl. Brinkerhoff 1978, 45 f.; Brinkerhoff 1978/79, 92 f.; Corso 1990, 144–148; Moreno 1994, 10; Andreae 1998, 77; Andreae 2001, 36; Kousser 2008, 29.

⁷⁵⁷ Brinkerhoff 1978, 31. 35. Dazu schreibt auch Havelock: »They are not about the nature of woman«, Havelock 1995, 139. Durch das vermehrte Kopieren des Typus in der Kaiserzeit und seine diverse

ernden aber dennoch Stilelemente der Spätklassik und damit auch einen Bezug zur Aphrodite von Knidos. Darunter versteht er jenen einheitlichen und harmonischen Gesamtaufbau der Statue, der eine Balance zwischen der Lebendigkeit der Darstellung, dem Volumen und dem Kontrast zwischen Inkarnat und Gerüst schafft, mit dem Ziel die Ponderation ausgeglichen erscheinen zu lassen⁷⁵⁸. Der Größenvergleich mit der Knidia zeigt daraufhin auch, dass beide Statuen etwa ein Viertel überlebensgroß gewesen sein dürften⁷⁵⁹. Eine singuläre Aufstellung als Motiv, wie es auch für die Aphrodite von Knidos anzunehmen ist, könnte wohl eine weitere Gemeinsamkeit sein⁷⁶⁰. Der gesenkte Blick der Kauernden Aphrodite hingegen ist wiederum dem jenem der Aphrodite von Knidos entgegengesetzt, da dieser ein Zeichen ihrer Schamhaftigkeit darstellen soll⁷⁶¹. Diesen Aussagen folgend stellt die Kauernde Aphrodite eine Mischung zwischen dem von der Aphrodite von Knidos entwickelten Ideal einer nackten Göttin und neuer Elemente dar, die dem Bildhauer selbst zuzuschreibenden sind. Mit der Aphrodite von Knidos hat die Kauernde ihre Größe, das Körpervolumen und die singuläre Aufstellung gemein, die dafür sorgt, dass die Statue für sich allein wirken kann. Beim Vergleich des Aufbaus fällt zusätzlich auf, dass sich die Gewichtsverteilung von Standbein zu Spielbein als auch von einem zum anderen Arm entspricht, wobei die der Arme jener der Beine entgegengesetzt ist. Der Kopf hingegen folgt keiner chiastischen Konstruktion, sodass beide Aphroditetypen letztlich nur eine Ponderation aber keinen Kontrapost aufweisen. Der Unterschied indes besteht lediglich in der gespiegelten Körper- und Kopfhaltung, wobei letztere bei der Knidia erhoben, bei der Kauernden jedoch leicht gesenkt ist. Beide unterscheiden sich damit aber auch von den übrigen stehenden Aphroditestatuen, die ihrerseits wiederum den Kontrapost des Doryphoros in gespiegelter Form rezipieren⁷⁶². Diese stehen demzufolge der Knidia weniger nahe als die Kauernde Aphrodite.

Des Weiteren erscheint die Kauernde Aphrodite aufgrund ihrer Oberkörperdrehung, ihres pyramidalen Aufbaus und der dynamischen Gestaltung ihrer Handlungssituation im Vergleich zu den stehenden Aphroditen fortschrittlicher, da der Bildhauer dem sogenannten *pu-dica*-Gestus mit der Stauchung des Körpers eine ganz neue Darstellungsform verlieh⁷⁶³. Die

Aufstellung »shifted from sacred to entirely profane and quasi-genre«, Ridgway 1981, 16. Vgl. auch der Unterschied zwischen den beiden Varianten der Knidia bei Zimmer, s. Anm. 554.

⁷⁵⁸ Brinkerhoff 1978, 44–46.

⁷⁵⁹ s. Anm. 713.

⁷⁶⁰ Brinkerhoff 1978, 48.

⁷⁶¹ Brinkerhoff, 1978, 48 f.

⁷⁶² Der Doryphoros besitzt ein rechtes Standbein, einen belasteten linken Arm und hat den Kopf zur rechten Seite gewendet. Die Aphroditentypen Capitolina und Medici sowie die Aphrodite des Menophantos haben ein linkes Standbein, einen rechten erhobenen, also belasteten Arm und einen nach links gewendeten Kopf.

⁷⁶³ vgl. Brinkerhoff 1978, 98–107; Rolley 1984, 203 f.; Kelperi 1993, 24 m. Anm. 140–142; 186; Moreno 1994, 222; Havelock 1995, 80. 137. Zur Geste: Havelock 1995, 69 f. 78–80.

Hinzunahme des rechten Arms zum *pudica*-Gestus scheint sich zwar aus dem Typus der Kapitolinischen Aphrodite (Taf. 1, 2) heraus entwickelt zu haben⁷⁶⁴, wurde aber vom Bildhauer der Kauernden weiterentwickelt und schließlich von der Aphrodite Medici⁷⁶⁵ und der Aphrodite des Menophantos rezipiert, die beide die geschlossene Armhaltung der Kauernden übernehmen, im Gegensatz zu der nur halbherzigen Verhüllungsgeste der Capitolina.

Anders als die erhaltenen Repliken vermuten lassen, scheint auch die Frisur der Kauernden nicht in der Art stilisiert zu sein, wie es beispielweise bei der Aphrodite Capitolina der Fall ist, bei der neben dem aufwendigen Knoten auf dem Kopf lange Strähnen auf die Schulter fallen. Diese Darstellungsform wurde von den römischen Kopisten zwar auch für die Kauernde Aphrodite übernommen, kann aber für das Original als Kopistenzutat ausgeschlossen werden⁷⁶⁶. Die geringe Höhe des Haarknotens auf dem Kopf der Kauernden entspricht jedenfalls der charakteristischen Motiventwicklung dieses Frisurentypus. Bei der aufwendigen Frisur der Capitolina, bei der die Schleife erst hoch aufgerichtet ihre typische Ausformung erhält, scheint es sich dagegen um eine singuläre Abwandlung zu handeln, die für sich genommen wenig mit dem ursprünglichen Frisurentypus in Verbindung steht⁷⁶⁷.

Letztlich ist auch das für beide Statuentypen gewählte Thema der Aphrodite beim Bade, wie die Untersuchung der Motivgeschichte gezeigt hat, keine Erfindung des 4. beziehungsweise 3. Jh. v. Chr., sondern ein, über lange Zeit tradiertes Bildelement in der griechischen Flächenkunst. Damit teilt sich der Typus Kauernde Aphrodite eine ähnliche Motivadaptation mit dem der Typus Aphrodite Anadyomene (Taf. 28, 1), der bekanntlich selbst eine rundplastische Adaption eines Apelles-Gemäldes darstellt. Aber auch die Aphrodite von Knidos ist dieser Motiventwicklung verpflichtet, da neben den Darstellungen von nackten, kauernden Frauen auch stehende auf den besprochenen Vasenbildern oder Spiegeln erscheinen können. Die Kauernde Aphrodite ist wiederum bezüglich ihrer Motivwahl eher konservativ, da bei ihrer Darstellungsweise der Körper

⁷⁶⁴ Grundsätzlich wird für die Datierung der Aphrodite Capitolina das erste Jahrzehnt des 3. Jh. v. Chr. vorgeschlagen: Brinkerhoff 1971, 10–12; Corso 1990, 146 f.; Ridgway 1990, 355 f.; Kilinski 1992, 1–5; Andrae 2001, 35. 70–72. Die Körperbildung der namensgebenden Replik erinnert aber stark an die der Pantoffelgruppe. Insbesondere die Brustpartien gleichen sich aufgrund der voluminösen, runden Formung der Brüste und des Übergangs im Achselbereich. Beides spricht auch im direkten Vergleich zur Kauernden Aphrodite mehr für das 2. Jh. v. Chr. als für das 3. Jh. v. Chr. Inwieweit dies zutrifft, müsste durch eine erneute Untersuchung des Typus Capitolina geklärt werden. Zu einer Datierung der Kapitolinischen Aphrodite ins 2. Jh. v. Chr.: Brinkerhoff 1978, 100 f. Zum Typus, s. Anm. 320. Zur Pantoffelgruppe: Athen, Nationalmuseum 3335, aus Delos, Vereinshaus der Poseidonisten von Berytos, letztes Viertel des 2. Jh. v. Chr.: Havelock 1995, 55–58. 104 Taf. 12. 13; Stemmer 2001, 137 f. Kat. H 7 m. Abb.; Andrae 2001, 199–201 Abb. 152 Taf. 190; Kunze 2002, Taf. 27, 91; Vorster 2007, 301 f. 411 Taf. 291; Zimmer 2014, 113–122 Taf. 20, 131–133.

⁷⁶⁵ s. Anm. 285.

⁷⁶⁶ s. Kat. M3. M4. M6. M9. M12–M14. M17. M18. M23. M25. M35. M36. Vgl. Kap. 3.3.2.3.

⁷⁶⁷ vgl. Diskussion Kat. M14. Gkikaki 2014, 128 f. 136. 145. Zum Typus, s. Anm. 320.

und vor allem der Schambereich deutlich stärker verdeckt wird, als es bei stehenden Figuren möglich wäre. Die angewinkelte Haltung der Gliedmaßen übernimmt hier die Aufgabe eines feinen Gewandes, das den Körper aufgrund seiner dünnen Stofflichkeit jedoch nur teilweise zu verdecken vermag. Auf die gezielte Verwendung von geometrischen Formen – runde und dreieckige – zur Kontrastierung der Gesamtkomposition wurde bereits hingewiesen⁷⁶⁸. Diese finden ihre Entsprechungen in den Gewandfalten, wie sie bei einer bekleideten Aphrodite zu erwarten wären. Die runden Formen, wie beispielsweise die Gluteen, geben die Stellen wieder, die sich durch den Stoff drücken und den Körpermitz durch das Gewand hindurch abzeichnen, während die dreieckigen Formen ihre Entsprechung in den gestaffelten Faltenverläufen haben. Vor allem der an der Seite hinunterfallende gezackte Faltenaum bei gewandeten Figuren findet sich bei der Kauernden auf ihrer linken Seite bei den vor dem Körper verschränkten Armen und dem angewinkelten linken Bein wieder. Wie bei einem Gewand soll auch hier der Blick auf den Körper der Kauernden verwehrt werden. Dies gelingt aber nur bedingt, da die Arme und Beine im Gegensatz zu einem Gewand den Körper kaum bedecken und verbergen können. Dies untergräbt wiederum den konservativen Charakter, der durch die Motivwahl und der daraus resultierenden, eigentlich stärkeren Verhüllung definiert wird. Das Spiel zwischen unbedeckten und verdeckten Körperpartien wird so aufs Äußerste gesteigert. Genau darin liegt dann auch die eigentliche Innovation des Bildhauers der Kauernden Aphrodite⁷⁶⁹. Die offene Präsentation, wie sie bei der Aphrodite von Knidos zu finden ist, weicht dem Spiel zwischen sichtbaren und unsichtbaren Körperpartien, das darüber hinaus nicht nur auf eine oder zwei Seiten der Statue beschränkt bleibt. Vielmehr lädt die Komposition dazu ein, durch deren Umschreiten neue Details und An- beziehungsweise Einsichten zu erlangen. Anders als in der Flächenkunst wird die Person des Betrachters nicht nur zum stummen Beobachter oder Voyeur, sondern zum bewussten Akteur, der je nach Blickwinkel auf die Aphrodite eine unterschiedliche Reaktion von der Göttin erhält. Diese Eigenschaft wird zudem aufgrund der starken Kopfwendung verstärkt. Das Gesicht kann aufgrund seiner zusätzlichen leichten Neigung nicht genau eingesehen werden. Um dies zu erreichen, muss die Statue umrundet werden, wodurch der Betrachter geradezu genötigt wird, näher heranzutreten und damit auch den Abstand zwischen Realität und Mythos zu verringern. Die Göttin wird hierdurch und wegen ihrer spontanen Handlung nahbar und in gewisser Weise real. Es handelt sich daher nicht mehr um eine *epipháneia*, wie sie von der Aphrodite von Knidos und den von dieser abhängigen Aphroditen verkörpert wird.

Abgesehen von den oben genannten Abhängigkeiten der Kauernden zum Typus der Aphrodite von Knidos lassen sich auch Parallelen zum Typus der Sandalenlösenden

⁷⁶⁸ s. Kap. 3.3.1.2.

⁷⁶⁹ Dies wurde bereits von Stemmer angedeutet: Stemmer 2001, 75.

beziehungsweise -bindenden Aphrodite (Taf. 19, 3) finden⁷⁷⁰, sodass sogar die Zuweisung von Torsofragmenten beider Typen durchaus ein gewisses Verwechslungspotenzial beinhalten kann. Ein Beispiel hierfür ist der im Katalog aufgelistete Torso in Haifa (Kat. M37). Die Zuweisung zum Typus Kauernde Aphrodite erfolgte im Jahr 1933 im Rahmen einer Besprechung von Iliffe zur Replik in Jerusalem (Kat. M34), die aufgrund ihres eingezogenen rechten Beins eindeutig dem Typus Kauernde Aphrodite zugewiesen werden kann, und wurde von der nachfolgenden Forschung ohne weitere Prüfung übernommen⁷⁷¹. Die unterschiedlich hohen Bruchkanten der Beine und der Oberarmstümpfe lassen durchaus an eine Zugehörigkeit des Torso zum Typus Kauernde Aphrodite denken. Die Forschung konnte jedoch einige Elemente des Stückes nicht in Beziehung zum Typus setzen und vermutete dahinter unter anderem einen Eros oder ein Relieffragment oder gar grundsätzlich eine Umbildung⁷⁷². Zu diesen Elementen gehören die Angabe eines Armreifs am rechten Oberarm, der umlaufende Steg auf Höhe der Schultern, die Haarlocke auf der rechten Schulter und insbesondere der unförmige Marmorrest auf der linken Rückenseite. Wie im Katalog bereits hingewiesen, könnte es sich bei letzterem um Überreste des Kopiervorgangs handeln. Gegen eine Typenzuweisung sprechen vor allem die Gestaltung des Bauches und des Oberkörpers, die Schwierigkeiten bei einer Rekonstruktion als Kauernde Aphrodite darstellen, da vor allem die glatte Bauchbildung ohne deutliche Angabe von Quetschfalten und die Gestaltung des Rippenbogens mit der *linea alba*, die von der Mitte aus nach links und nicht nach rechts versetzt ist, nicht dem Typus der Kauernden Aphrodite entsprechen. Gleiches gilt auch in Bezug auf die Schulterlinie. Die Gestaltung der noch erhaltenen rechten Brust gleicht in keiner Weise jener der Kauernden Aphrodite, da diese eher klein und wenig voluminös ausfällt. Folglich kann das Torsofragment diesem Typus nicht zugewiesen werden.

Es handelt sich vielmehr, ausgehend von der Oberkörperdrehung, der Bauchbildung und der unterschiedlich hohen Beinhaltung, um eine Replik der Sandalenlösenden beziehungsweise -bindenden Aphrodite (Taf. 19, 3), bei der das linke Bein erhoben vor der Göttin schwebt und diese mit dem rechten Arm zum linken Fuß greift, was wiederum die Oberkörperdrehung zur linken Seite erklärt. Um das Gleichgewicht bei dieser Handlung nicht zu verlieren, ist der linke Arm erhoben und mehr oder weniger stark angewinkelt vor oder neben dem Körper platziert sowie bei den Marmorrepliken aus statischen Gründen auf figürlich gestaltete Stützen

⁷⁷⁰ zum Typus: Havelock 1971, 113 f. Kat. 87 Taf. 87; Brinkerhoff 1978, 70–97 Taf. 21–26; Havelock 1995, 83–85 Taf. 26 f.; Stemmer 2001, 127 f. 134–136 Kat. H3–H6 m. Abb.; Zimmer 2014, 116–118 Taf. 29, 134–137.

⁷⁷¹ Iliffe 19, 32/33, 112; Lullies 1954, 15 f. Nr. 20; Fischer 1998, 142 Kat. 117; Kunze 2002, 108 f. Anm. 581 Nr. 20

⁷⁷² Lullies 1954, 15 f. 35 (Eros mit Handtuch); Kunze 2002, 110 Anm. 594 (Relieffragment).

aufgelegt⁷⁷³. Dieser Teil ist einschließlich der linken Brust und Schulter vom Torso abgebrochen, was wohl zu der Verwechslung der beiden Typen beitrug. Diese neue Typuszuweisung würde auch den Armreif, den schnurartig umlaufenden Steg auf Höhe der Schultern und die Locke auf der rechten Schulter erklären. Einige der Repliken der Sandalenbinderin weisen ein Armband am rechten Oberarm als auch zwei lange Strähnen, die vom Nacken ausgehend über beide Schultern nach vorne fallen, auf. Der umlaufende Steg kann als Schmuckband gedeutet werden, wie die Bemalung der Replik aus Pompeji (Taf. 19, 3) deutlich belegt⁷⁷⁴. Das Relief des Armreifs und des Steges verstärkt den plastischen Charakter der auf- und angemalten Schmuckstücke. Die Bruchkante am Hals weist auf ihrer rechten Seite zusätzlich noch eine gerundete Form auf, was an eine mögliche Halskette denken lässt. Eine Zuweisung zum Typus der Sandalenbinderin ermöglicht es, auch den unförmigen Rest an der linken Rückenseite zu erklären. Es handelt sich dabei um ein Überbleibsel einer keilförmigen Stütze, deren Zweck es war, die Statue aufgrund des erhobenen linken Beins und der dadurch entstehenden starken Gewichtsbelastung des Rechten zu entlasten und insgesamt zu stabilisieren. Diese muss daher gedanklich bis zum Boden verlängert werden. Aufgrund dieser Untersuchungsergebnisse kann eine Zuweisung des Stückes aus Haifa zum Typus Kauernde Aphrodite nicht mehr angenommen werden. Das Torsosfragment muss von der Replikenliste des Typus gestrichen werden. Es handelt sich stattdessen um eine Replik der Sandalenbindenden Aphrodite.

Die Schwierigkeit, beide Statuentypen im Falle solcher Fragmente eindeutig voneinander zu unterscheiden, zeigt aber auch, wie nah sich die beiden Typen gestalterisch stehen. Trotz der unterschiedlichen Beinhaltung, die aber bei beiden vom geschickten Ausbalancieren des eigenen Körpergewichts dominiert wird, sind die Ansätze der Beine an der Hüfte sehr ähnlich. Daneben besitzen beide Typen Drehbewegungen im Oberkörper, wobei der Typus der Sandalenbinderin gegensätzliche Rotationen innerhalb der Komposition aufweist, die bei der Kauernden Aphrodite nicht so stark ausgebildet sind. Bei der Drehung handelt es sich um eine in sich geschlossene spiralförmige Bewegung, die zusätzlich nach oben strebt. Die Sandalenbinderin ist in ihrer Gesamtkonstruktion zwar fortschrittlicher als die Kauernde Aphrodite, aber dennoch von deren Aufbau stark beeinflusst⁷⁷⁵. Der Typus Kauernde Aphrodite übt somit

⁷⁷³ Neben den beigefügten Attributen unterscheiden sich die meisten Repliken in der Bildung des linken Arms. Die Repliken haben zudem auch extra applizierten Schmuck aus Gold.

⁷⁷⁴ Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 152798, Pompeji, Regio I 11, 6, Casa della Venere in bikini., 1. Jh. v./n. Chr.: Stemmer 2001, 128 Abb. 4 m. Anm. 35.

⁷⁷⁵ Den Bezug zwischen Kauernder und Sandalenbinderin hat bereits Brinkerhoff zu beweisen versucht. Zum einen vergleicht er die Terrakottarepliken und Münzabbildungen miteinander, die beide kleinasiatischer Herkunft sind, und nimmt an, dass das Fehlen ägyptischer Wiederholungen beider Typen für eine Herkunft der Originale aus der kleinasiatischen bzw. pergamenischen Schule spricht. Sie stammen damit aus der gleichen Kunstlandschaft. Darüber hinaus versucht er, die bereits der Kauernden zugewiesene Pliniustextstelle ebenfalls auf die Sandalenbinderin zu beziehen. Beides

einen ähnlichen Einfluss auf den hier besprochenen Typus der Sandalenbinderin aus, wie dieser selbst einen solchen von der Aphrodite von Knidos erfahren hat.

Um die Bedeutung des Typus der Kauernden für die ihr nachfolgenden, neuartigen Aphroditestatuen belegen zu können, soll in einem Vergleich mit der Aphrodite Kallipygnos (Taf. 19, 4. 5)⁷⁷⁶ dargelegt werden, welchen Einfluss die Kauernde auf diese ausgeübt hat. Sowohl die Gewichtsverteilung als auch die Drehbewegung zur rechten Seite sind bei beiden annähernd identisch. Die jüngere Kallipygnos hebt den linken Arm nach oben, um das Gewand auf der Rückseite zu lüften, anstatt ihn lediglich einfach zur *pubes* zu führen, die wegen des Gewandes nur von der rechten Seitenansicht aus einsehbar ist. Von der linken Seite aus betrachtet, ist der gesamte Körper durch den Peplos bedeckt, dessen senkrechte Faltenführung damit die linke Standbeinseite betont. Der rechte Arm ist nach links oben geführt, aber nicht um die Brüste zu bedecken, sondern um das Gewand vor der rechten Seite her zu öffnen, sodass die *pubes* und die Gluteen sichtbar werden. Die heftige Kopfwendung zu jener Seite betont diesen Aspekt noch zusätzlich, da die Blickrichtung selbst wie ein weiterer Hinweis auf diese Ansichtsseite wirkt. Damit ist die Kallipygnos, was ihre Aussage betrifft, das genaue Gegenteil zu der Kauernden Aphrodite. Versucht letztere noch sich dem Blick des Betrachters zu entziehen, weist erstere deutlich auf ihre Vorzüge hin. Um aber diese neue Bildmotiv der Kallipygnos entwickeln zu können, muss das Bildwerk der Kauernden vorausgesetzt werden. Diese stand nicht nur für das Spiel zwischen Verhüllung und Entblößung des Körpers Pate, sondern bildet mit der Oberkörperdrehung eine Voraussetzung für die weitere Entwicklung der Drehbewegung der Kallipygnos. Eine mögliche, von der Kauernden Aphrodite ausgehende Inspiration scheint somit für die Aphrodite Kallipygnos gegeben zu sein.

In der Forschung wurde des Weiteren häufig auf eine mögliche Verbindung zwischen Kauernder Aphrodite und dem sogenannten Typus Rhodos (Taf. 20–27) hingewiesen. Eine solche wurde bereits angesprochen, ohne jedoch eine eigentliche Untersuchung des Typus Rhodos selbst vorgenommen zu haben. Um eine aussagekräftige Untermauerung der These von einer Verbindung beider Typen vornehmen zu können, muss der Typus Rhodos zuvor in einem eigenen Kapitel eingehend besprochen werden. Es hat sich bereits gezeigt, dass der Typus Kauernde Aphrodite nicht nur von den Stilelementen seiner Zeit, sondern auch von der vorausgegangenen Statue der Aphrodite von Knidos beeinflusst wurde, sowie sie ihrerseits nachfolgende Aphroditetypen bedingt hat. Die Kauernde Aphrodite stellt damit gleichermaßen Teil der griechischen Kunstrezeption wie auch der römischen Kopistentätigkeit dar, der

scheint aber stark gezwungen zu sein: Brinkerhoff 1978, 91 f. 95–97. Daneben auch bei E. Künzl, Venus vor dem Bade. Ein Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der sandalenlösenden Aphrodite, Bjb 170, 1970, 102–162. Dazu: Havelock 1995, 84 f. m. Anm. 25. Weiter: Kilinski 1992, 3 f.; Zimmer 2014, 2.

⁷⁷⁶ s. Anm. 597.

sie einige Änderungen in Bezug auf Komposition, Frisur und Attribute verdankt. Sie ist ein Puzzlestück im Gesamtbild hellenistischer Kunst und deren Entwicklung. Eine singuläre Betrachtung ist daher kunstgeschichtlich kontraproduktiv und muss auch für andere Bildwerke ausgeschlossen werden. Somit kann bei ihrer Bewertung keinesfalls von einer Aneinanderreihung von Paradigmenwechseln, wie dies von Kunze in seiner Einleitung angesprochen wird⁷⁷⁷, ausgegangen werden, da die Kunst in der Antike nicht allein von der Kreativität des Künstlers abhängig war, sondern auch vom Geschmack seiner Auftraggeber, die ihrerseits je nach Alter, Bildung und sozialem Status mehr oder weniger konservative Bildwerke bevorzugten⁷⁷⁸. Die Vermischung von alten und neuen Stilelementen und deren Weiterentwicklung war die treibende Kraft der antiken griechischen Kunst.

⁷⁷⁷ Kunze 2002, 20–23. Vgl. Die Theorie von Thomas Kuhn zu Paradigmenwechseln in den Naturwissenschaften: T. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* ²(Frankfurt 1976).

⁷⁷⁸ s. dazu Havelock 1995, 142 f.; Andreae 1998.

4 Der Typus Rhodos

4.1 Der Katalog zum Typus Rhodos

Bereits Bernoulli und Klein wiesen den Wiederholungen des Typus Rhodos eine Sonderstellung innerhalb ihrer Auflistungen zu den Kopien des Typus Kauernde Aphrodite zu⁷⁷⁹. In seiner Gruppe c listete Klein die damals bekannten großformatigen Marmoradaptionen auf, die ihrerseits sowohl von Adriani um Stücke aus der Kleinkunst als auch von Battaglia und Lullies um weitere Beispiele ergänzt wurden⁷⁸⁰. Die Forscher differenzierten dabei jedoch nicht zwischen der Darstellung der Artemis beim Bade und den motivisch ähnlichen Wiedergaben der Aphrodite.

Inwieweit die hier erfassten Stücke den gesamten Materialbestand zum Typus Rhodos abbilden, bleibt abzuwarten, da manche der Materialgattungen nicht umfassend publiziert sind. Die starke Konzentration auf die Kleinkunst spricht jedoch gegen eine Vollständigkeit des Katalogs, da sicher noch Stücke in vornehmlich privaten Sammlungen zu erwarten sind. Dennoch wird die Art des Materials, das zur Herstellung verwendet wurde, als erste Einteilungsebene gewählt, um bei der oberflächlichen Durchsicht des Katalogs die Gewichtung auf die einzelnen Gattungen in alphabetischer Reihenfolge schnell erfassen zu können. Die Datierung spielt bei der Sortierung, anders als im Katalog zur Kauernden Aphrodite, eine eher untergeordnete Rolle, da eine zeitliche Einordnung im Text selbst mit Bezug auf ein mögliches Original detailliert besprochen werden muss. Als zweite Einteilungsebene wurde daher der Aufbewahrungsort gewählt, da dieser für die Diskussion selbst ein neutrales, sekundäres Kriterium darstellt. Dahingegen spielen Herkunft und Aussehen eine zentrale Rolle. Erstere muss im Text untersucht werden, während letzteres im Katalogeintrag insoweit behandelt wird, damit im folgenden Hauptteil darauf Bezug genommen werden kann, ohne detailliert auf den Erhaltungszustand eingehen zu müssen.

In erster Linie sollen daher die verschiedenen Entwicklungsstränge innerhalb der Überlieferung des Typus Rhodos aufgezeigt werden. Aufgrund seiner Adaption in der ägyptischen und darauf folgend in der koptischen Kunst hat der Typus einige Wandlungen im Bereich Darstellungsform und -inhalt erhalten, was weiter unten noch in Bezug auf den ursprünglichen Statuentypus und

⁷⁷⁹ Bernoulli 1873, 313 f. 318 Nr. 27–31; 321 f.; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe c). Eine bis hierhin aktuelle Auflistung findet sich bei Kunze, die aber wiederum auf denen von Klein und Bernoulli basieren: Kunze 2002, 260 f. Anm. 1561. 1562.

⁷⁸⁰ Battaglia 1931, 407–410; Adriani 1944, 37–45; Lullies 1954, 85–89.

den älteren Typus der Kauernden Aphrodite zu diskutieren ist. Es können aber hier bereits ausgehend von der namensgebenden Wiederholung von Rhodos (Kat. RM22) als Leitform charakteristische Elemente – Bildkernbestand – definiert werden: Das rechte Bein ist unter den Körper gezogen und setzt zum Teil auf dem Boden auf; das linke wird hingegen vor dem Körper angewinkelt. Der Unterkörper selbst ist im Profil zum Betrachter hin ausgerichtet. Der Oberkörper dreht sich diesem jedoch entgegenwirkend in die Frontale und wird aufgerichtet. Die angewinkelten Arme sind jeweils zur Seite ausgestreckt, während die Hände die herabfallenden Locken ergreifen. Der Kopf wendet sich unterdessen dem Betrachter zu und ist leicht nach links geneigt.

4.1.1 Fayence – Statuetten und Gefäße⁷⁸¹ (Kat. RF1–RF36)

RF1. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, ohne Inv.

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, blau; Maße: Höhe 0,031 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Bei diesem Fragment einer Vase handelt es sich laut Adriani um eine sehr grobe Ausformung. Es könnte sich dabei um das linke Stück auf Tafel 11 des Katalogs von Adriani handeln. Auf der schlechten Aufnahme ist ein Bruch auf Höhe der Taille zu erkennen, der sich bis zum Handgelenk des erhobenen linken Arms zieht. Der linke Fuß scheint auf dem rechten Bein aufgesetzt zu sein, anstatt hinter diesem den Boden zu berühren. Die Ausführung der Details bei diesem Stück scheint tatsächlich nur mäßig zu sein.

Literatur: Adriani 1944, 41 Nr. B 15 Taf. 11 b (links); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 15; Anm. 1563.

RF2. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 1445

Herkunft: Ägypten, Hadra, Nekropole; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, dunkelgrün/blau; Maße: Höhe 0,05 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

⁷⁸¹ Die meisten Fayencen waren Teil der Halsverzierung zylindrischer Trauervasen mit hohem Hals und breiter Schulter, die in der gesamten Römischen Kaiserzeit in Ägypten beliebt waren, v. a. Alexandria, Fayoum und Mittelägypten. Vgl. M.-D. Nenna – M. Seif el-Din, *Quelques pièces exceptionnelles en faïence du Musée Gréco-Romain d'Alexandrie*; in: N. Bonacasa – C. Naro – E. Portale – A. Tulio (Hrsg.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. I Centenario del Museo Greco-Romano. Atti del II Congresso Internazionale Italo-Egiziano Alexandria 23.–27. November 1992* (Rom 1995) 386 f.; Nenna – Seif el-Din 2000, 352. 356.

Das Fragment einer Applikation umfasst die Büste der Figur mit Kopf und den zu den Haaren erhobenen Armen.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 359 Kat. 529.

RF3. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5317

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau verfärbt; Maße: Höhe 0,042 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Applikation umfasst die Büste der Figur einschließlich des Kopfes. Der obere rechte Rand der halbrunden *stephané* ist abgebrochen. An den Armen finden sich Reste von Haarsträhnen. Die Gesichtszüge sind nur leicht angedeutet, die Augen sind hingegen deutlich hervorgehoben.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 522 Taf. 69, 522.

RF4. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5550

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, grün/blau; Maße: Höhe 0,068 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Applikation umfasst die Figur ab der Hüfte aufwärts. Der linke Arm fehlt. Zudem finden sich Abplatzungen an der linken Brust und dem rechten Arm. Die Darstellung ist detailarm. Die Haare scheinen über der Stirn in Locken aufgetürmt zu sein. Zwei weitere Locken fallen auf die Schultern.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 521 Taf. 69, 521.

RF5. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5847

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten, Kom el-Schufaga, Nekropole; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau verfärbt; Maße: Höhe 0,05 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Dieses Fragment einer Applikation umfasst die Büste der Figur mit Kopf. Das Gesicht ist einschließlich der Augenangabe detailreich. Jedoch scheint die Oberfläche insgesamt beschädigt

zu sein. Die Haare sind gescheitelt und von einer segmentierten und halbrunden *stephané* bekrönt.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 523 Taf. 69, 523.

RF6. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5848

Herkunft: Ägypten, Kom el-Schufaga, Nekropole; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, dunkelgrün/blau; Maße: Höhe 0,046 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Es handelt sich hierbei laut dem Katalog von M.-D. Nenna und M. Seif el-Din um das Fragment einer Applikation, das die Büste der Figur mitsamt ihrem Kopf umfasst. Das Gesicht ist eher oberflächlich gestaltet. Die Haare türmen sich als Locken auf dem Kopf und fallen in Strähnen auf die jeweilige Schulter.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 524.

RF7. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14187

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, dunkelgrün/blau; Maße: Höhe 0,043 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Unterkörperfragment des Typus Rhodos umfasst die Beine ohne deren Füße und den Unterleib lediglich bis zur Taille. Das rechte Bein ist aufgesetzt. Der Nabel ist durch eine tiefe Bohrung angegeben und die *pubes* hebt sich durch eine sanfte Einziehung vom Bauch ab.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 359 Kat. 530 Taf. 69, 530.

RF8. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14472

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau; Maße: Höhe 0,05 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Applikation umfasst Büste und Kopf der Figur. Der linke Ellenbogen ist beschädigt. Das Gesicht ist fein ausgearbeitet. Mund, Nase und Augen sind differenziert

dargestellt. Die Haare scheinen über der Stirn gescheitelt zu sein. Zwei Locken fallen jeweils auf die Schultern. Die Figur trägt eine *stephané*.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 525 Taf. 69, 525.

RF9. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14473

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau; Maße: Höhe 0,05 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Applikation umfasst die Büste der Figur mitsamt dem Kopf. Der linke Ellenbogen ist beschädigt. Die Armhaltung ist vereinfacht dargestellt. Das Gesicht ist etwas gröber ausgearbeitet. Mund, Nase und Augen sind dennoch erkennbar und die gelockten Haare über der Stirn gescheitelt.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 526 Taf. 69, 526.

RF10. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14510

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, grün/blau; Maße: Höhe 0,042 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Dieses Unterkörperfragment des Typus Rhodos umfasst die Beine ohne Füße und den Unterleib bis zur Taille. Das rechte Knie ist aufgesetzt. Die Übergänge sind sehr weich und die Einzelformen verschwimmen.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 359 Kat. 533 Taf. 69, 533.

RF11. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14511

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau; Maße: Höhe 0,042 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Unterkörperfragment des Typus Rhodos umfasst die Beine ohne Füße bis hinauf zur Hüfte. Das rechte Knie ist auf dem Boden aufgesetzt. Die Übergänge sind hart; die Bildung der Einzelformen kantig.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 359 Kat. 531 Taf. 69, 531.

RF12. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14512

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau; Maße: Höhe 0,04 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Unterkörperfragment des Typus Rhodos umfasst die Beine ohne dessen Füße, aber mit deren Standfläche, und den Unterleib bis zur Taille als auch einen kleinen Rest des linken Unterarms oberhalb des entsprechenden Oberschenkels. Das rechte Knie ist aufgesetzt. Bis auf den Übergang zwischen rechtem Unter- und Oberschenkel ist die plastische Formgebung äußerst präzise voneinander abgegrenzt.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 359 Kat. 532 Taf. 69, 532.

RF13. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14516

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau; Maße: Höhe 0,03 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Applikation umfasst die Büste der Figur inklusive des Kopfes und den weit geöffneten Armen.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 527.

RF14. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 16417

Taf. 20, 1

Herkunft: Ägypten, Shatby, Nekropole; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellgrün; Maße: Höhe 0,08 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Die Vasenapplikation umfasst die gesamte Figur mit einem Teil des Hintergrunds, jedoch ohne deren Füße. Die Darstellung ist wieder detailarm und die Proportionen sind unausgewogen. Der Unterleib wirkt wie aufgeblasen und der rechte Arm zu schmal. Die Aphrodite kniet mit ihrem rechten Bein, während das linke angewinkelt vor ihr aufragt. Beide Hände greifen nach dem gelockten Haar, das von Stoffbändern geordnet wird.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 358 Kat. 520 Taf. 69, 520.

RF15. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 23834**Taf. 20, 1**

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, grün; Maße: Höhe 0,073 m; Datierung: 1./2. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Vasenapplikation umfasst die kauernde Göttin ohne deren Füße und den linken Arm. Die Beinstellung ist parallel nach rechts gewandt. Damit hockt die Figur mehr, als dass sie kauert oder kniet. Der verbliebende rechte Arm ist nach oben geführt; dessen Hand greift in die zur Seite geführten Haarsträhnen. Das Stirnhaar türmt sich zu einer gelockten, kastenartigen Masse auf. Die Ausführung ist verwaschen, zeugt aber mit den weichen Gesichtszügen dennoch von einer gewissen Qualität.

Literatur: M.-D. Nenna – M. Seif el-Din, La vaisselle en faïence du musée gréco-romain d'Alexandrie, BCH 117, 1993, 590 f. m. Anm. 109 Abb. 12 a; Nenna – Seif el-Din 2000, 357 Kat. 519 Taf. 69, 519.

RF16. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 23986⁷⁸²

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, blau; Maße: Höhe 0,044 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Bei diesem Fragment einer Vase handelt es sich um eine sehr grobe Ausformung. Über die gesamte Länge zieht sich eine Gussnaht. Aphrodite kniet auf einer kleinen Standfläche. Die Arme sind erhoben und greifen in das offene Haar. Dabei stützt sich der linke Arm auf dem entsprechenden Oberschenkel ab. Die Haare sind gelockt und über der Stirn aufgetürmt. Eine *stephané* ist aufgrund der schlechten Qualität der Aufnahmen nicht zu erkennen. Die Körperbildung der Figur wirkt fleischig mit voluminösen Oberschenkeln, Bauch und großem Kopf.

Literatur: Adriani 1944, 41 Nr. B 14 Taf. 11 b (rechts); M.-D. Nenna – M. Seif el-Din, La petite plastique en faïence du Musée Gréco-Romain d'Alexandrie, BCH 118, 1994, 301 f. m. Anm. 38 Abb. 6 a; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 14; Anm. 1563.

RF17. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 31445**Taf. 20, 1**

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellblau; Maße: Höhe 0,045 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

⁷⁸² falsche Inv. 23896: Adriani 1944, 41.

Das Fragment einer Applikation umfasst die Büste der Figur mit dem Kopf, wobei die Brüste fehlen, was an einer halbrunden Bruchkante zu erkennen ist. Der linke Ellenbogen und das Gesicht sind beschädigt, aber die Bildung des linken Auges lässt auf eine ehemals feine Ausarbeitung des gesamten Stückes schließen. Die Haare sind über der Stirn gescheitelt und die Strähnen verlaufen in sanften Wellen nach außen. Die Darstellung scheint eher in hellenistischer Kunsttradition zu stehen.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 359 Kat. 528 Taf. 69, 528.

RF18. Alexandria, Privatbesitz L. Benachi

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, blau; Maße: Höhe 0,04 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Vase findet nur eine Erwähnung bei Adriani. Demnach handelt es sich um eine sehr grobe Ausformung. Es wird hier nur der Vollständigkeit halber mitaufgelistet.

Literatur: Adriani 1944, 41 Nr. B 16; Kunze 2001, 260 Anm. 1561 Nr. A 16; Anm. 1563.

RF19. Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. APM02965

Herkunft: Ägypten, Material: gebrannter Ton, Glaspaste, dunkelgrün; Maße: Höhe 0,042 m; Datierung: 1. Jh. n. Chr./vlt. 2. Jh. n. Chr.

Die Figur kniet auf einer flachen, rechteckigen Plinthe. Am rechten Oberschenkel befinden sich leichte Beschädigungen der Oberfläche. Der linke Arm ist auf dem Oberschenkel der entsprechenden Seite abgestützt. Die erhobenen Arme greifen in das offene Haar, das gescheitelt ist und keinerlei Schmuck aufweist. Die Körperbildung ist füllig, die Brüste dagegen klein und das Gesicht verwaschen sowie detailarm.

Literatur: Allard Pierson Museum, *Algemeene gids, Archaeologisch Museum der Universiteit van Amsterdam Sarphatistraat* (Amsterdam 1937) 52 Nr. 504; Allard Pierson Museum, *Venus te Lijf. Liefde en verleiding in de oudheid, Ausstellungskatalog Amsterdam* (Amsterdam 1985) 76–78 Kat. 50 Abb. 38.

RF20. Frankfurt, Liebieghaus, Inv. 2400.1826

Herkunft: Ägypten, ehemals Sammlung Kaufmann; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellgrün; Maße: Höhe 0,047 m, Breite 0,047 m, T 0,018 m; Datierung: vlt. 1. Jh. n. Chr.

Bei diesem Fragment einer Vasenapplikation ist die Büste mitsamt den Armen und dem Kopf einschließlich einer *stephané* erhalten. Die Haare bilden eine kompakte Masse und werden nicht in Form von Zöpfen wiedergegeben. Auf der Stirn bilden sie einen Lockenberg. Die Oberfläche wurde bereits beim Brand beschädigt. Die Rückseite scheint abgeflacht zu sein. Eine ähnliche künstlerische Ausführung findet sich bei einem Stück in Alexandria (Kat. RF9).

Literatur: Kaufmann 1915, Taf. 37, 297; E. Bayer-Niemeier, Griechisch-römische Terrakotten. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I (Melsungen 1988) 174 Kat. 357 Taf. 64, 3.

RF21. Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. JE 270807

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Vasenapplikation mit flacher Schulter wird äußerst knapp im Katalog von Nenna und Seif el-Din erwähnt.

Literatur: unpubliziert; Nenna – Seif el-Din 2000, 353.

RF22. Kairo, Kunsthandel (Antiquariat des Herrn Mansur 1940)

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, blau/grün; Maße: Höhe 0,013 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. Anfang des 1. Jh. n. Chr.

Es handelt sich hier um eine Statuette mit runder Basis, auf der das gesamte rechte Bein ruht. Der linke Ellenbogen stützt sich auf dem linken Oberschenkel ab. Die Haare sind massig, aber in Strähnen geformt. Laut Adriani befindet sich auf dem Hinterkopf ein Knoten, von dem aus die Strähnen zu den Händen verlaufen. Die Kopfform ist nach oben zugespitzt und spricht damit für einen bekrönenden Kopfschmuck, der aber auf der Aufnahme nicht zu erkennen ist. Die flächige Darstellung mit beschädigter Oberfläche ist grob ausgearbeitet und weist nur wenige Details auf.

Literatur: Adriani 1944, 41 Nr. B 13 Taf. 10 c; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 13; Anm. 1563.

RF23. London, British Museum, Inv. 1905,1021.2

Herkunft: Ägypten, Oxyrynchos; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, blau/grün; Maße: Höhe 0,0762 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Vasenapplikation mit flacher Schulter ist laut Online-Katalog des Museums kopflos. Bedauerlicherweise ist dort keine Abbildung publiziert.

Literatur: unpubliziert; Nenna – Seif el-Din 2000, 354 (nur erwähnt); DOI: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1905-1021-2> (25.01.2019).

RF24. London, Petrie Museum (UCL), Inv. UC45412

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, beige/hellgrün; Maße: Höhe 0,04 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Diese kleine Statuette zeigt die Göttin im Typus Rhodos auf einer Plinthe. Die Oberfläche ist stark ausgebleicht und das Gesicht komplett abgerieben. Der Kopfumriss lässt eine *stephané* im Haar vermuten. Am rechten Bein und Kopf finden sich noch Reste der ursprünglich grünen Einfärbung. Insgesamt ist die Ausführung detailarm; die Konturen der einzelnen Körperteile sind nur angedeutet.

Literatur: unpubliziert; Bailey 2008, 101 (nur erwähnt); DOI: <<https://collections.ucl.ac.uk/Details/collect/38923>> (26.11.2018).

RF25. London, Victoria and Albert Museum, Inv. 494-1891

Herkunft: Ägypten, Karanis; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, blau/grün; Maße: Höhe 0,07 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Vase mit breiter Schulter und Trompetenhals zeigt die Figur einer hockenden Gestalt in grüner Fayence auf blauem Grund. Diese ist nach links gewandt. Die Arme sind erhoben und fassen die Haare. Der Kopf ist beschädigt. Ein keilförmiges Stück ist vom Vorderkopf abgeplatzt, sodass ein möglicher Haarschmuck nicht mehr zu erkennen ist.

Literatur: unpubliziert; Nenna – Seif el-Din 2000, 355 (nur erwähnt); DOI: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O340643/fragment/>> (06.02.2019).

RF26. London, Victoria and Albert Museum, Inv. 1911-1897

Herkunft: Ägypten, Oxyrynchos/Benha; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, dunkelgrün/blau; Maße: Höhe 0,045 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Fragment einer Vase mit breiter Schulter und Trompetenhals zeigt die Figur einer hockenden Gestalt in grüner Fayence. Sie ist ebenfalls nach rechts gewandt. Das Fragment umfasst das linke Bein, den rechten Oberschenkel und den Unterleib bis über den Bauchnabel. Die Füße und der Oberkörper fehlen.

Literatur: unpubliziert; Nenna – Seif el-Din 2000, 355 (nur erwähnt); DOI: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O340463/figure/>> (06.02.2019).

RF27. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.194.2531

Herkunft: Ägypten, ehem. Sammlung J. P. Morgan; Material: gebrannter Ton, Glaspaste grün/grau; Maße: Höhe 0,039 m; Datierung: kaiserzeitlich (?)

Das Stück diene als Amulett. Es zeigt eine kauernde Gestalt, die ihre Haare zu beiden Seiten auseinanderhält. Damit entspricht sie dem Schema des Typus Rhodos. Der Glasüberzug ist stark verfärbt. An der linken Plinthenseite ist ein Stück abgesprungen. Die Oberfläche ist stark verwaschen, sodass keine Details mehr zu erkennen sind.

Literatur: unpubliziert; DOI: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250531>> (23.11.2018).

RF28. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.194.2532

Herkunft: Ägypten, ehem. Sammlung J. Pierpont Morgan; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, grün/beige; Maße: Höhe 0,043 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Die zweite Fayence in New York ist wohl ebenfalls als Amulett gedacht. Das Stück entspricht dem Schema Typus Rhodos. Insgesamt weist die Figur eine kaum detailreichere Ausführung als die vorangegangene Fayence (Kat. RF27) auf. Der rechte Arm wurde beschädigt und ist abgesplittert. Der Überzug ist gleichfalls ausgebleicht.

Literatur: W. Froehner, Collection Julien Gréau V. Verrerie antique, émaillerie et poterie appartenant à M. John Pierpont Morgan. Émaillerie et poterie (Paris 1903) Taf. 305, 5; DOI: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250532>> (23.11.2018).

RF29. Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 6838

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Dem Katalog der alexandrinischen Fayence-Keramik nach handelt es sich um eine Vase mit flacher Schulter und Trompetenhals mit drei Applikationen der Aphrodite im Typus Rhodos am Gefäßhals.

Literatur: unpubliziert; Grimm 1972, 74 Anm. 6; Nenna – Seif el-Din 2000, 354 (nur erwähnt).

RF30. Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 10098a und AF10098b

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, hellgrün/blaugrün; Maße: Höhe 0,081 m, Breite 0,034 m; Datierung: 1./2. Jh. n. Chr.

Es handelt sich hierbei um mehrere Fragmente einer Vase. Die Figur (Inv. AF10098b) hockt unter paralleler Beinführung auf einer Plinthe. Die Haltung ist sehr aufrecht. Mit den erhobenen Armen greift sie in ihr gelocktes Haar, wobei die Stirnhaare als Melonenfrisur wiedergegeben werden. Sie trägt eine hohe *stephané*. Die Körperbildung ist schlank mit großen Brüsten, das Gesicht hingegen detailreich ausgearbeitet.

Literatur: Nenna – Seif el-Din 2000, 354; A. Kaczmarczyk – M.-D. Nenna, *Analyses de faïences égyptiennes d'époque hellénistique et romaine conservées au Musée du Louvre*, in: J.-Y. Empereur (Hrsg.), *Alexandrina IV. En l'honneur de Mervat Seif el-Din* (Alexandria 2014) 299 Tab. 2; 318 f. Nr. 14 Abb. 14.

RF31. Qasr Dusch, Magazin, Inv. OAE 25

Herkunft: Ägypten, Qasr Dusch; Material: gebrannter Ton, Glaspaste; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 1. Jh. n. Chr.

Laut dem Ausgräber und dem Katalog der alexandrinischen Fayence-Keramik handelt es sich um eine Schultervase mit flacher Schulter und drei Applikationen der Aphrodite im Typus Rhodos auf dem Trompetenhals.

Literatur: P. Vernus, *Secteur entre les cinq colonnes devant la porte de Trajan et la deuxième porte du temple*, in: S. Sauneron u. a., *Douch – Rapport préliminaire de la campagne de fouilles 1976*, BIFAO 78, 1978, 21; Nenna – Seif el-Din 2000, 353 (nur erwähnt).

RF32. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung Dr. Fouquet

Herkunft: Ägypten, Tuna el-Gebel; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, Hals blau/violet, Figur blau/grün, Bauch hell-/dunkelblau; Maße: Höhe (Vase) 0,29 m, D 0,1 m, Höhe (Figur) ca. 0,095 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Es handelt sich hierbei um eine kaum beschädigte Schultervase mit flacher Schulter und Trompetenhals. Der Bauch ist mit Sträußen und die Schulterkante mit einer Girlande aus Laub geschmückt. Auf dem Hals sind vier Figuren des gleichen Typus über Kreuz angeordnet. Es handelt sich jeweils um eine in die Hocke gegangene weibliche Figur, deren Arme zum Ordnen der Haare erhoben sind. Die Beine werden dabei parallel geführt. Die Stirnhaare sind frisiert und mit einer *stephané* geschmückt.

Literatur: F. Lair-Dubreuil – A. Sambon, Collection du Dr Fouquet, du Caire. Catalogues de vente I. Art égyptien et égypto-arabe, art grec et romain (Paris 1922) 40 Kat. 249 Taf. 11, 249; Grimm 1972, 74 Anm. 6; Nenna – Seif el-Din 2000, 355.

RF33. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung MacGregor

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste; Maße: Höhe 0,045 m; Datierung: kaiserzeitlich (?)

Das Stück ist ein Fragment einer ptolemäischen Vase, bei der es sich laut Wallis um eine Kanne gehandelt haben soll. Auf einer als Standfläche dienenden, ausgeprägten Plinthe kniet eine schlanke weibliche Figur. Die Kniende ist dem Typus Rhodos entsprechend kanonisch dargestellt. Sie trägt aber keinen Kopfschmuck.

Literatur: Wallis 1898, 50 f. Abb. 104; Adriani 1944, 41 Nr. B 17; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 17; Anm. 1563.

RF34. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung MacGregor

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste; Maße. 0,11 m; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Ein Becher oder Vasenhals mit der Darstellung nackter Frauen, die über Kreuz angeordnet sind. Es scheint sich hier ebenfalls um eine Wiedergabe weiblicher Figuren zu handeln, deren Beine zu einer hockenden Haltung zusammengezogen wurden, sodass diese parallel

ausgerichtet sind. Die Arme sind jeweils zur Seite erhoben und greifen in die gescheitelten Haare.

Literatur: Wallis 1898, 52 Abb. 109; Nenna – Seif el-Din 2000, 356.

RF35. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung von Sieglin

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, beige; Datierung: kaiserzeitlich/vlt. 2. Jh. n. Chr.

Das Bruchstück ist bei Pagenstecher Teil einer Fayencevase mit bestoßener Oberfläche. Es handelt sich um die grobe Ausführung des Typus Rhodos mit einer *stephané*. Der Körper ist recht füllig wiedergegeben; die Farbe des Überzugs ausgeblichen.

Literatur: Pagenstecher 1913, 210 Nr. 8 Taf. 35, 8; Lullies 1954, 86 Anm. 454; Krug 1982, 145 Anm. 4.

RF36. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung von Sieglin

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton, Glaspaste, farblos; Datierung: kaiserzeitlich (?)

Bei Pagenstecher findet sich außerdem ein weiteres Vasenfragment. Bei diesem ist mehr vom Hintergrund erhalten, der zu einer ovalen Form gearbeitet wurde. Die Oberfläche ist abgerieben und verblichen. Die Ausführung etwas kantiger, sodass sich die Einzelformen dadurch mehr voneinander abgrenzen. Damit entspricht es dem Unterkörperfragment in Alexandria (Kat. RF10).

Literatur: Pagenstecher 1913, 210 Nr. 9 Taf. 35, 9; Lullies 1954, 86 Anm. 454; Krug 1982, 145 Anm. 4.

4.1.2 Gewebe aus koptischer Zeit (Kat. RG1–RG15)

RG1. Alexandria, Privatbesitz Sammlung Bouvier, Inv. S 40

Herkunft: Mittelägypten; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Maße: Höhe 0,067 m; Breite 0,065 m; Datierung: 4.–5. Jh. n. Chr.

Die *tabula* ist an der linken oberen Ecke als auch in der Mitte des rechten Bildfeldrandes beschädigt. Zu sehen ist eine nackte Kauernde mit umgehängtem Mantel, die ihre zu Zöpfen gefassten Haare zu beiden Seiten emporhält. Geschmückt ist sie mit einer großen Perlenkette einschließlich einer *bullā* und einer *stephané*.

Literatur: Adriani 1961, 27. 71 Abb. 2; Krug 1982, 150 f. Abb. 8; Del Francia 1984, 417 Taf. 40, 5; LIMC II (1984) 163 Nr. 194 s. v. Aphrodite (in *Peripheria orientali*) (M.-O. Jentel); A. Stauffer, Textilien aus Ägypten aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühchristliche Gewebe, Ausstellungskatalog Freiburg i. Br. (Freiburg 1991) 107 Kat. 29 m. Abb.; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 45; Anm. 1563.

RG2. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. 9911

Taf. 20, 2

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Maße: L 0,23 m; Breite 0,345 m; Datierung: 4. Jh. n. Chr.

Diese *tabula* ist gut erhalten. Es fehlen nur die untere linke Ecke und die Hälfte des unteren Randes. Das Bildmedaillon ist an den Seiten von Fruchtkörben und an den Ecken von Eroten mit Körben als auch Vögeln gerahmt. Dazwischen füllen Pflanzenranken die Zwischenräume. In der Mitte kniet Aphrodite im Typus Rhodos. Die Beinhaltung ist gespiegelt. Sie trägt einen Schal um die Schultern. Ihre Haare sind hochgebunden, sodass nur noch die linke Hand eine Strähne hält. Der freie rechte Arm ist daher nur geringfügig näher zum Kopf geführt.

Literatur: O. Wulff – W. Volbach, Spätantike und Koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen. Kaiser-Friedrich-Museum, Ägyptisches Museum, Schliemann-Sammlung (Berlin 1926) 34 Kat. 11452 Taf. 67, 11452; Del Francia 1984, 217 Taf. 41, 2; LIMC II (1984) 163 Nr. 195 s. v. Aphrodite (in *Peripheria orientali*) (M.-O. Jentel).

RG3. Guéret, Musée d'Art et d'Archéologie, Inv. T 150

Herkunft: Ägypten, Antinoë; Material: Leinen/Wolle, polychromatisch; Maße: Höhe 0,105 m, L 0,11 m; Datierung: 5.–7. n. Chr.

Das Gewebe hat sich zum Teil schon aufgelöst, sodass die Kettfäden einsehbar sind. In einem Medaillon, das von einem quadratischen, mit Pflanzendarstellungen ausgefüllten Rahmen umgeben ist, kniet Aphrodite im Typus Rhodos. Die Beinhaltung ist dem Typus entsprechend. Der Körper der Göttin ist in Rot, die Augen in Blau und die Haare in Beige gestaltet. Es fehlt eine *stephané*.

Literatur: Y. Lintz – M. Condert, Antinoé. Momies, textiles, céramique et autres antiques. Envois de l'État et dépôts du Musée du Louvre de 1901 à nos jours (Paris 2013) 290 Kat. 120 Abb. 120.

RG4. London, Victoria and Albert Museum, Inv. 1273-1904

Taf. 20, 4

Herkunft: Ägypten, Bahnâsa; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Maße: Höhe 0,105 m, L 0,11 m; Datierung: 6. Jh. n. Chr.

Der leicht ausgefranste *orbiculus* zeigt die Geburt der Göttin im Schema der Aphrodite Typus Rhodos in einer von Tritonen getragenen Muschel. Die Göttin kniet in dieser und hat ihre Haare mithilfe der erhobenen Arme zu zwei Zöpfen gebündelt. Sie trägt eine *stephané*.

Literatur: A. F. Kenrick, Catalogue of Textiles From Burying-Ground in Egypt II. Period of Transition And of Christian Emblems (London 1922) 29 Kat. 350 Taf. 19, 350; Del Francia 1984, 211 Taf. 39, 6.

RG5. London, Victoria and Albert Museum, Inv. 1280-1888⁷⁸³

Taf. 20, 5

Herkunft: Ägypten, Akhnîm; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Maße: Höhe 0,08 m, L 0,06 m, D 0,03 m; Datierung: 4. Jh. n. Chr.

In einer *tabula* befindet sich, von Rosetten und Palmetten umgeben, ein weiteres rechteckiges Bildfeld, in dessen Ecken Fische dargestellt sind. In diesem kniet Aphrodite im Typus Rhodos. Ihre Beinhaltung ist dabei gespiegelt. Die Göttin trägt eine Perlenkette und wird links von einer *cista* sowie rechts von einem Handspiegel flankiert. Das Bildmotiv ist mithilfe eines gewellten Randes von dem dunkleren Hintergrund des rechteckigen Bildfeldes abgegrenzt. Der Hintergrund ist zudem schraffiert, was schon Del Francia dazu bewegte, die gesamte Darstellung als stilisierte, aufgeklappte Muschel zu sehen. Dies lässt eine Interpretation als Geburt der Aphrodite schlüssig erscheinen.

Literatur: A. F. Kenrick, Catalogue of Textiles From Burying-Ground in Egypt I. Period of Transition And of Christian Emblems (London 1920) 61 Kat. 48 Taf. 12, 48; Del Francia 1984, 218 Taf. 41, 4.

**RG6. Lyon/Paris, Musée Historique des Tissus/du Louvre,
Inv. MT24439/E 29302**

Taf. 20, 3

Herkunft: Ägypten, Antinoë, Grab der Sabina; Material: Leinen/Wolle, polychromatisch; Maße: Höhe 1,21 m; Breite 1,485 m; Datierung: Ende des 4. Jh. n. Chr.

⁷⁸³ Die bei Del Francia angegebene Inventarnummer und Maße sind nicht korrekt: Del Francia 1984, 218.

Der rote Stoff, auch bekannt als Schal der Sabina, wurde mit zahlreichen floralen Medaillons und solchen aus dem mythologischen Themenkreis bestickt. Darunter befindet sich auch eine Darstellung der Geburt der Aphrodite im Typus Rhodos. Die Göttin kniet in einer von Tritonen gehaltenen Muschel. Die Beinhaltung ist gespiegelt. Der linke Arm ist erhoben, während dessen Hand eine Haarsträhne hält. Die andere Hand ist ebenfalls erhoben, jedoch ohne etwas festzuhalten. Die Haare der Göttin wurden zu einer turmförmigen Hochsteckfrisur zusammengebunden, aus der die ergriffene Strähne am Nacken hervortritt. Außerdem scheint Aphrodite ein Stoffband im Haar zu tragen.

Literatur: Del Francia 1984, 211 Taf. 39, 4. 5; G. Andreu – M.-H. Rutschowskaya – Ch. Ziegler, *Ancient Egypt at the Louvre* (Paris 1997) 231–234 Abb. 119; Rutschowskaya 2011, 52. 56. 64 Abb. 33.

RG7. Lyon, Musée Historique des Tissus, Inv. MT 29227.2

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, polychromatisch; Maße: Höhe 0,095 m; Breite 0,295 m; Datierung: 5.–7. Jh. n. Chr.

Im Bildfries eines *clavus*-Fragments ist neben einer Opferszene an den Nilgott unter anderem auch eine kniende Aphrodite im Typus Rhodos zu finden⁷⁸⁴. Der Stoff ist stark beschädigt. Die Göttin trägt außer einem um die Schultern gelegten purpurnen Schal keinen weiteren Schmuck.

Literatur: Del Francia 1984, 217 Taf. 41, 5.

RG8. Paris, Musée de Cluny, Inv. Cl. 22453

Herkunft: Ägypten, Antinoë, Nekropole von Akhnîm und Fostat; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Maße: Höhe 0,23 m; L 0,25 m; Datierung: 3.–4. Jh. n. Chr.

Der gut erhaltene *orbiculus* zeigt eine Kauernde im Typus Rhodos. Das Bildfeld weist einen geriffelten Hintergrund und einen Rand aus acht Dreiecken auf, der aus zwei alternierend übereinandergelegten Quadraten zu bestehen scheint. Es könnte sich dabei um eine stark stilisierte Darstellung einer Muschel und demzufolge wiederum um die Geburt der Aphrodite handeln. Gerahmt wird die Szene von einem Bildfries aus von Ranken umfängenen Frauenköpfen mit verschiedenen Frisuren. Deren Benennung als Nymphenköpfe scheint im Hinblick auf die Motivgeschichte am wahrscheinlichsten zu sein. Die Göttin selbst kniet mit gespiegelter

⁷⁸⁴ ähnlich, s. Kat. RG11.

Beinhaltung in der Mitte eines runden Bildfeldes und hat den Kopf nach rechts unten gesenkt. Um ihre Schultern trägt sie ein Manteltuch. Die Haare sind zu einem Zopf zusammengefasst, der von der linken Hand gehalten wird. Der rechte Arm ist, ohne bestimmte Aufgabe zu erfüllen, ebenfalls erhoben, aber deutlich näher zum Kopf geführt.

Literatur: Rutschowskaya 1990, 112. 114 m. Abb.; Bardiès-Fronty u. a. 2009, 91 Kat. Cl 11 Abb. 11.

RG9. Paris, Musée du Louvre

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle; ohne Datierung

In der Mitte einer *tabula* kniet Aphrodite im Typus Rhodos. Um ihre Schultern trägt sie einen Schal und in den Haaren sehr wahrscheinlich eine *stephané*. An den Armen befinden sich Armreife, während um den Hals eine Kette mit *bulla* liegt. Das Medaillon ist von geometrischen Mustern gerahmt. Die Darstellung selbst wirkt in der Umzeichnung bei Del Francia stark stilisiert.

Literatur: Del Francia 1984, 213 Abb. 2; 217.

RG10. Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 5558

Herkunft: Ägypten, Antinoë; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Maße: Höhe 0,204 m, Breite 0,8 m; Datierung: Ende des 4. Jh. n. Chr.⁷⁸⁵

Diese sehr gut erhaltene *tabula* zeigt ein Medaillon, dass von Eroten, Ranken und Hasen umgeben ist. Die Göttin kniet im Typus Rhodos vor einem Hintergrund, der von wellenförmigen Mustern durchzogen ist. Rechts neben ihr liegt ein spitz zulaufendes Schneckengehäuse. Die Göttin selbst hat einen Schal um die Schultern gelegt und trägt eine Kette. Beide Hände halten jeweils eine Strähne des vom Nacken ausgehenden Zopfes. Die Haare sind darüber hinaus zu einer turmartigen Frisur hochgesteckt.

Literatur: Rutschowskaya 1990, 112. 114 f. m. Abb.; Rutschowskaya 2011, 54. 56. 60 f. Abb. 28.

⁷⁸⁵ Die Darstellung entspricht stilistisch sehr dem Stück in Berlin (Kat. RG2), laut Online-Datenbank des Louvre datiert das Stück jedoch in das 7.–8. Jh. n. Chr.

RG11. Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 5577

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, polychromatisch; Datierung: 6.–8. Jh. n. Chr.

Das Fragment eines *clavus* zeigt eine Aphrodite im Typus Rhodos begleitet von zwei musizierenden Eroten mit Tambourin und Panflöte. Die Darstellung erinnert an die Szene des Lyoner *clavus*-Fragments (Kat. RG7). Die genaue Beinhaltung ist leider nicht mehr erkennbar, da der Großteil der linken Körperseite fehlt. Die Göttin trägt eine Perlenkette und ein Medaillon im Haarband, das sie gerade anzulegen scheint.

Literatur: unpubliziert; DOI <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010045251>> (14.11.2018).

RG12. Paris, Musée du Louvre, Inv. E 27084

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, purpur/weiß; Datierung: 6.–8. Jh. n. Chr.

In der Mitte einer *tabula* kauert Aphrodite im Typus Rhodos. Sie wird von zwei Tritonen getragen. Eine Muschel ist nicht zu erkennen. Darüber schweben zwei Eroten. Sie halten gemeinsam einen Kranz über den Kopf der Göttin. Diese trägt eine Kette mit Anhänger und einen Armreif am rechten Handgelenk. Ihre Haare hat sie zu einem Zopf gebunden, dessen Ende nur von ihrer linken Hand ergriffen wird. Die rechte ist dennoch erhoben und hält wahrscheinlich einen Spiegel. Die Augenbildung lässt den Schluss zu, dass der Blick in Richtung des hochgehaltenen Gegenstandes geführt ist. Die Szene wird von Ranken gerahmt, in die Darstellungen einer Amazonomachie eingebettet sind.

Literatur: unpubliziert; DOI: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010044683>> (14.11.2018).

RG13. Rom, Museo die Palazzo Venezia, Inv. 10647/8

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, purpurn/weiß; Maße: Höhe 0,204 m; Breite 0,20 m; Datierung: ca. 7. Jh. n. Chr.

Ein keilförmiges Stück ist oben mittig aus der *tabula* herausgerissen. Das Bildfeld wird von einem Rahmen aus geometrischen Mustern eingefasst, die sich wiederum auch in der u-förmigen Zierleiste finden lassen. Das eigentliche Bildfeld ist achteckig. Es enthält eine stark stilisierte Darstellung der Aphrodite im Typus Rhodos, von der nur die charakteristische Armhaltung zu erkennen ist. Es scheint, dass sie auf einer Muschel kniet, die von zwei Tritonen getragen

wird. Oberhalb der Göttin flankieren zwei Eroten die Szene. Es handelt sich somit um eine Darstellung der Geburt der Göttin.

Literatur: Del Francia 1984, 209 f. Taf. 39, 1.

RG14. Rom, Museo die Palazzo Venezia, Inv. 10647/19

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, purpurn/weiß; Maße: Höhe 0,345 m; Breite 0,315 m; Datierung: ca. 7. Jh. n. Chr.

Aus der *tabula* ist das obere Viertel herausgerissen. Das Bildfeld wird ebenfalls von geometrischen Mustern gerahmt, die sich wiederum in der falsch zusammengesetzten Zierleiste finden lassen. Das Bildfeld ist hier ebenfalls achteckig. Es enthält eine stark stilisierte Darstellung der Aphrodite im Typus Rhodos, bei der wiederum nur die typische Armhaltung zu erkennen ist. Das Bildwerk ähnelt sehr stark dem vorausgegangenen Stück in Rom (Kat. RG13). Folglich handelt es sich hier gleichfalls um eine Darstellung der Geburt der Göttin.

Literatur: Del Francia 1984, 210 Taf. 39, 2.

RG15. Washington D. C., The George Washington University Museum and The Textile Museum, Inv. 71.117

Herkunft: Ägypten; Material: Leinen/Wolle, purpurn/weiß; Maße: Höhe 0,17 m; Breite 0,15 m; Datierung: Ende des 4. Jh. n. Chr.

Das Medaillon mit einer Darstellung des Parisurteils ist von einem breiten, quadratischen Rahmen umgeben, auf dem neben geometrischen Mustern auch Ranken auf den Langseiten und den inneren Ecken abgebildet werden. In der zentralen Szene befinden sich vier Figuren, drei weibliche und eine männliche, die über Kreuz wiedergegeben sind. Unten liegt Paris, der sich auf einem Rundaltar abstützt und seiner Herkunft entsprechend mit einer phrygischen Hose und Mütze dargestellt ist. Er hält den Erisapfel in der erhobenen, linken Hand. Links über ihm steht Hera mit Schleier und einer Blume in der linken Hand. Athena hingegen sitzt rechts auf ihrem Schild. Sie trägt einen Helm und hat ihre rechte Hand zu einem Redegestus erhoben. Etwas oberhalb kniet Aphrodite im Typus Rhodos zwischen den beiden anderen Göttinnen. Ihr Unterbauch ist geschwollen und die Brüste rund gebildet. Sie trägt neben einem am Rücken herunterfallenden Mantel eine Perlenkette und eine aufwendige *stephané*. Ihre Haare sind zu

einer Hochsteckfrisur frisiert, von der jeweils eine Strähne zu beiden Händen verläuft. Die Szene ist zusätzlich noch von Ranken ausgefüllt.

Literatur: Rutschowskaya 1990, 114 f. m. Abb.

4.1.3 Rundplastik aus Marmor (Kat. RM1–RM29)

RM1. Agrigent, Museum, Inv. 33

Taf. 21, 1

Herkunft: Agrigent, hellenistisch-römisches Viertel; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,25 m; Datierung: letztes Viertel des 2. Jh. v. Chr.

Der Statuette fehlen die Füße, der rechte Arm mit Schulter und Brust als auch der linke Unterarm mit Ellenbogen und der Kopf. An der Hüfte und oberhalb des rechten Knies finden sich Abplatzungen. Die Beschädigung unterhalb des Knies erzeugt in der Frontalansicht eine Abflachung des vorderen Drittels des rechten Oberschenkels. Dort wo der eigentliche Oberschenkelumriss dann wieder fortgesetzt wird, findet sich zudem eine kantige Stufe. Es könnte sich hierbei um einen Hinweis auf eine abgebrochene Stütze unterhalb des rechten Knies handeln. Auch oberhalb dessen findet sich eine Abplatzung. Die linke Brust und der linke Oberarm sind bestoßen. Die Oberfläche ist leicht verwittert und an manchen Stellen dunkel verfärbt. Jedoch ist die ursprüngliche *sfumato*-Polierung zum Beispiel an der rechten Körperseite noch zu erkennen, was zu der Annahme führte, die Statuette sei aus Rhodos importiert worden.

Literatur: Griffo 1987, 98. 197 Abb. 168; Pugliese Carratelli – Fiorentini 1992, 103 f. Abb. 104; Moreno 1994, 716; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1561 Nr. A 29; Anm. 1565.

RM2. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3434 bzw. 3484

Taf. 21, 2

Herkunft: Ägypten, wahrscheinlich Alexandria; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,32 m; Datierung: 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

Die Statuette ist stark fragmentiert. Es fehlen die rechte Beinseite bis zur Hüfte und die Hälfte des linken Unterschenkels mitsamt dem Fuß. Vom rechten Arm findet sich noch ein kleiner Rest auf Höhe der Brustlinie. Der linke Arm ist nur noch als Stumpf erhalten. Auf der linken Schulter befinden sich noch Reste der herabfallenden Haarsträhnen. Dieser Arm und das Haar haben den linken Oberschenkel jedoch nicht berührt, da dort keine Bruchkanten zu entdecken

sind. Der Kopf fehlt ebenfalls. Die Oberfläche ist bestoßen und zum Teil verfärbt. Die Ausführung ist von eher grober Art; vor allem die Brustbildung wirkt schwer und starr.

Literatur: Reinach 1908, 371 Nr. 3; Adriani 1944, 39 f. Nr. A 4; Adriani 1961, 27 Kat. 107 Taf. 60, 189. 190; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 4; Anm. 1563.

RM3. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25635 bzw. 25753 Taf. 21, 3

Herkunft: Ägypten, wahrscheinlich Alexandria, erworben 1940; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,145 bzw. 0,13 m; Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Der Statuette fehlen die Füße, die Arme und der Kopf. Die Beine sind hingegen fast vollständig erhalten. Unter dem rechten Knie ist noch ein als Stütze dienendes Objekt erkennbar. Es könnte sich bei diesem um eine Pyxis handeln. Auf der rechten Schulter findet sich außerdem eine Haarlocke. Die Oberfläche ist stark verwittert und verkrustet. Der Unterkörper wirkt im Vergleich zum Oberkörper mit seinen kleinen Brüsten überproportiert.

Literatur: Adriani 1944, 39 Nr. A 3 Taf. 6; Adriani 1961, 28 Kat. 108 Taf. 61, 191; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 3; Anm. 1563.

RM4. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25637 Taf. 21, 4

Herkunft: Ägypten, wahrscheinlich Alexandria; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,5 m; Datierung: 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

Bei dem Torso fehlt die untere Beinpartie mit den Knien, wobei ein Rest des rechten Unterschenkels noch an der Unterseite des Oberschenkels erhalten ist. Dort scheint es ebenfalls Reste einer Stütze, vielleicht in Form eines Kästchens, zu geben. Des Weiteren fehlen die Arme und der Kopf. Auf der rechten Schulter finden sich Reste einer Haarsträhne. Die Oberfläche ist bestoßen und von Verkrustungen überzogen. Die rechte Brust ist abgerieben und stark beschädigt. Die Komposition wirkt steifer und die Haltung etwas stärker aufgerichtet.

Literatur: Adriani 1944, 39 Nr. A 2 Taf. 5; Adriani 1961, 28 Kat. 111 Taf. 61, 195; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 2; Anm. 1563.

RM5. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25765**Taf. 21, 5**

Herkunft: Ägypten, Alexandria, 1940 erworben; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,25 m; Datierung: letztes Viertel des 2. Jh. v. Chr.

Dem Torso fehlt die untere Beinpartie einschließlich des rechten halben Oberschenkels und des linken Knies. Von den Armen ist lediglich das Schultergelenk des rechten und ein Stumpf des linken Armes erhalten. Der Kopf ist abgebrochen. Auf dem linken Knie sind noch Reste der dort aufliegenden Strähnen zu erkennen. Der Arm hingegen war dort nicht aufgesetzt. Die Oberfläche weist zahlreiche Bestoßungen und Abplatzungen auf. Auf der Rückseite in Höhe des rechten Schulterblattes fehlt ein großes Stück. Die Statuette ist in ihrer Komposition ausgeglichen und gut proportioniert.

Literatur: Adriani 1944, 39 Nr. A 1 Taf. 3. 4; Adriani 1961, 27 Kat. 106 Taf. 60, 187. 188; Neumer-Pfau 1982, 192 m. Anm. 252. 530; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 1; Anm. 1563; Ridgway 2002, 117 Anm. 8; Schröder 2004, 273.

RM6. Alexandria, Privatbesitz

Herkunft: Ägypten; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,25 m; Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Dieser Statuette fehlen die Füße, die Arme und der Kopf. Zwischen den Schulterblättern findet sich der Rest einer Haarsträhne. Die Oberfläche ist bestoßen und stark verwittert. Sie weist außerdem noch zahlreiche dunkle Verfärbungen auf. Die Ausführung ist dem Stück Kat. RM3 entsprechend unproportioniert. Auf der Vorderseite muss besonders auf den Volumenunterschied zwischen schwerem Unter- und schmalem Oberkörper hingewiesen werden, wobei das Stück in seiner Binnenproportionierung etwas weniger stark wie das Vergleichsobjekt variiert.

Literatur: Adriani 1944, 40 Nr. A 5 Taf. 7; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 5; Anm. 1563.

RM7. Bayonne, Musée Bonnat, Inv. 782

Herkunft: unbekannt; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,149 m; Datierung: Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Abgesehen von den Füßen fehlen der rechte Arm bis zur Schulter, der untere Teil des linken Arms ab der Mitte des Unterarms und der Kopf. Am linken Knie finden sich mehrere Löcher.

Die Oberfläche ist aufgrund ihrer Behandlung weich gearbeitet, aber teilweise verfärbt. Es scheint sich um eine Wiederholung aus dem griechischen Raum zu handeln, was anhand des *sfumato*-Stils belegt werden kann.

Literatur: Reinach 1924b, 159 Nr. 4; Lullies 1954, 85 m. Anm. 433; von Bothmer 1991, 30; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 32.

RM8. Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. 46427

Taf. 21, 6

Herkunft: Ägypten, Bahnäsa/Oxyrhynchos; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,26 m; Datierung: 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

Der Statuette fehlen die Beine, die Arme und der Kopf. Die Brüste sind bestoßen. Insgesamt weist die Oberfläche zahlreiche kleinere und größere Beschädigungen auf. Bemerkenswert an dieser Wiederholung ist die fleischige Körperbildung, wie schon Adriani anmerkte⁷⁸⁶. Sie entspricht damit nicht den schlankeren, in der zentralgriechischen Kunsttradition verhafteten Wiederholungen. Vielmehr scheint sie stilistisch durch den Osten beeinflusst zu sein, was der Vergleich mit dem zeitgleichen Torso der Kauernden Aphrodite im Louvre (Kat. M5) belegt.

Literatur: Adriani 1944, 40 f. Nr. A 11 Taf. 8; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 11; Anm. 1563.

RM9. Kairo, Kunsthandel

Herkunft: Ägypten; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,36 m; Datierung: Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Es handelt sich bei diesem Stück um ein Torsofragment. Abgesehen vom linken Gluteus, wo sich noch ein Rest des aufstrebenden linken Beins finden lässt, fehlen jeweils beide Beine und Arme. Der Kopf ist gleichfalls am Halsansatz abgebrochen. Die Oberfläche ist weich und fein gestaltet. Auf der Aufnahme bei Adriani erscheint sie sehr glatt und poliert.

Literatur: Adriani 1961, 28 Nr. 110 Abb. 193. 194; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 31; Anm. 1563.

⁷⁸⁶ Andriani 1944, 40 f.

RM10. Kairo, Kunsthandel (Antiquariat der Herrn Mansur 1939)

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,2 m (?); ohne Datierung

Laut Adriani fehlt bei dieser Statuette der Kopf.

Literatur: Adriani 1944, 40 Nr. A 6; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 6; Anm. 1563.

**RM11. Leipzig, Antikenmuseum der Universität,
Abgusssammlung, Inv. G 434⁷⁸⁷**

Taf. 21, 7

Herkunft: Ägypten, Alexandria; ehem. Antiquariat Parigi; Sammlung Rubensohn (erworben in Esthmuneyn); Material: Marmor; Maße: Höhe 0,11 m; Breite 0,082 m; T 0,051 cm; Datierung: Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Bei der Statuette fehlen die Füße und das rechte Knie sowie die linke Hand und der komplette rechte Arm. Zudem ist der Kopf nicht mehr erhalten. An der linken Brust weist sie eine Bestoßung auf. Die Oberfläche ist glatt. Die Statuette ist schlank gebildet und der Oberkörper stark aufgerichtet. Die Proportionen entsprechen mehr der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) als den schweren ägyptischen Stücken.

Literatur: Schreiber 1908, 314; Reinach 1920b, 114 Nr. 2; Maiuri 1924, 388 m. Anm. 6; Adriani 1944, 40 Nr. A 8; LIMC II (1984) 105 Nr. 1025 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); K. Stähler, Heroen und Götter der Griechen (Münster 1980) 53 f. Nr. 37; 87 Abb. 37; Neumer-Pfau 1982, 232 m. Anm. 732; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 8; Anm. 1563.

RM12. London, British Museum, Inv. 1926,0415.6

Taf. 21, 8

Herkunft: Ägypten; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,125 m; Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr.

Hier fehlen die Füße, die Arme und der Kopf. Die Oberfläche ist stark verschmutzt und abgerieben. Die Ausführung ist von insgesamt schlechter Qualität. Um eine Neigung des Oberkörpers zur linken Seite und einen Ausgleich zwischen Unter- und Oberkörper zu schaffen, wurde letzterer im Bereich der Brüste gestreckt. Dadurch wirkt die Gesamtkomposition nicht mehr einheitlich. Die Rückseite ist darüber hinaus massiger als die Vorderseite.

⁷⁸⁷ Seit 2000 Leihgabe aus dem Archäologisches Museum der Universität Münster (Inv. 111).

Literatur: Adriani 1961, 28 Nr. 109 Abb. 192; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 30; Anm. 1563.

RM13. Madrid, Museo del Prado, Inv. 33-E

Taf. 22, 1

Herkunft: Rom; Material: Marmor; Maße: Höhe 1,00 m; Breite 0,56 m; L 0,54 m; Datierung: Mitte des 2. Jh. n. Chr.

Diese Statue ist stark überarbeitet, da die Plinthe einschließlich der Füße ergänzt wurde. Die Schildkröte, auf der das rechte Knie ruht, ist laut Schröder hingegen antik, aber auch dieser fehlt der Kopf⁷⁸⁸. Die Oberfläche weist zahlreiche kleinere Beschädigungen auf, so auch auf dem linken Oberschenkel, wo ehemals die Locken auflagen. Insgesamt scheint diese nachträglich überarbeitet worden zu sein. Zudem wurden die rechte Brust, die Arme mit der Schulterpartie und der Kopf in einer Weise falsch ergänzt, sodass die gesamte Komposition in sich umgekehrt wurde. Entgegen der üblichen Neigung zur linken Seite hin, die von der leichten Streckung der rechten Körperseitenlinie ausgeht, wurde die Statue stattdessen aufgerichtet und der Blick nach rechts geführt. In Bezug auf die stilistische Bildung der Einzelformen ist auf die weichen Falteneinzüge am Bauch und den Übergängen zu den Extremitäten hinzuweisen. Die Bauchfalten sind dennoch voluminös, gleichwohl der Körper insgesamt eher schlank gebildet ist.

Literatur: EA 1539–1541; Clarac 1836/37, Taf. 634 c, 1419 a; Bernoulli 1873, 318 Nr. 28; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe c) Nr. 1; Reinach 1920a, 348; Klein 1921, 32; Spano 1928, 63–66 Abb. 11; Reinach 1924a, 125; Battaglia 1931, 410 Nr. 4; 412; Adriani 1944, 45 Nr. 1; Lullies 1954, 85; Holo 1978/79, 27–29 Abb. 7; Neumer-Pfau 1982, 192 m. Anm. 526; Giuliano 1983, 72; Moreno 1994, 714–716 m. Anm. 1124 Abb. 881; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 1; Anm. 1565. 1579; Schröder 2004, 270–273 Kat. 153 m. Abb. Taf. 19; Settis u. a. 2015, 240 Kat. PC 41 Taf. PC 41.

RM14. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 71.AA.455

Taf. 22, 2

Herkunft: unbekannt; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,978 m; Datierung: Ende des 2. Jh. n. Chr.

Die Bilder bei Brinkerhoff zeigen die Statue seitenverkehrt zur namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22)⁷⁸⁹. Der Statue fehlen der erhobene, linke Arm, die untere Hälfte des rechten und der Kopf sowie der vordere Teil der ovalen Plinthe, die profiliert wurde. Das linke Bein ruht mit dem Knie auf einer als Schemel gestalteten Stütze. Zwei stark gestrählte Locken fallen jeweils

⁷⁸⁸ Schröder 2004, 270.

⁷⁸⁹ Brinkerhoff 1978/79, 88 f. Abb. 7–9.

über die Schultern nach vorne. Die Körperbildung ist schlank und die Oberfläche glänzend poliert. Bei diesem Stück könnte es sich um eine Adaption handeln, die zum Zweck einer paarweisen Aufstellung gespiegelt geschaffen wurde⁷⁹⁰. Das Gegenstück würde demzufolge dem Typus entsprechend die Beine zur linken Seite wenden, anstatt wie hier zur rechten. Die Armhaltung wäre gleichermaßen gespiegelt. Um kein allzu einheitliches und damit langweiliges Erscheinungsbild zu schaffen, wurden Details der einzelnen Statuen variiert. So entsteht ein stimmiges Gesamtbild, das auch die hier abweichende Haarbildung der Statue mit über die Schulter nach vorne gelegten Strähnen erklärt.

Literatur: Vermeule – Neuerburg 1973, 11 f. Nr. 20 m. Abb.; Fredericksen 1975, 20. 29 m. Abb.; Brinkerhoff 1978/79, 83 m. Anm. 3; 86 f. m. Anm. 19; 88 f. Abb. 7–9; 91 f.; Lullies 1979, 288 f.; C. C. Vermeule, *Greek And Roman Sculpture in America. Masterpieces in Public Collections in the United States And Canada* (Berkley 1981) 178 f. Nr. 145 m. Abb.; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 9; Anm. 1579; Schröder 2004, 273; Carella 2008, 76 Anm. 93.

RM15. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 79.AA.125

Herkunft: unbekannt, geschenkt 1979; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,076 m, L 0,092 m; Datierung: 1./2. Jh. n. Chr.

Das Statuettenfragment umfasst die rechte Hüfte mit dem rechten Bein bis zur Ferse ohne den vorderen Teil des Fußes. Unter dem rechten Knie ist eine leicht konkave Fläche zu erkennen, die für eine abgebrochene Stütze und damit für eine Zugehörigkeit des Fragments zum Typus Rhodos sprechen dürfte. Die Oberschenkelbildung ist weich. Die Leistenfurchen und die Trennfuge zwischen Ober- und Unterschenkel schneiden dementsprechend tief in das Inkarnat ein.

Literatur: unpubliziert; DOI: <<https://www.getty.edu/art/collection/object/105Y81>> (08.11.2018).

RM16. Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 114536 (110036)

Taf. 22, 3

Herkunft: Pompeji, Regio V 2, 4 Casa del triclinio/Casa di Baccho, Atrium, vor dem *impluvium*, gegenüber dem Eingang; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,32 m; Datierung: 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

⁷⁹⁰ Die paarweise Aufstellung von Kunstwerken in römischer Zeit, um das Symmetriebedürfnis zu befriedigen, wurde bereits von Lippold angesprochen und von Vermeule bestätigt: Lippold 1923, 164–168; Vermeule 1977, 15.

Die Statuette war auf einer kleinen dorischen Säule im *impluvium (in situ)* des Atriums aufgestellt. Sie wurde 1884 in Sturzlage gefunden und war in mehrere Fragmente zerbrochen, der linke Fuß beispielsweise gleich in zwei Teile. Dagegen ist das rechte Bein einschließlich der Stütze für das rechte Knie, das nicht figürlich ausgearbeitet wurde, aufgrund seiner kompakten Formgebung intakt geblieben. Allerdings mussten beide Arme wieder angebracht werden. Einen weiteren Bruch erlitt das rechte Handgelenk. Der Kopf war abgebrochen und wurde außerdem durch den Sturz von der Säule am Gesicht beschädigt, sodass dieses heute aufgrund einer späteren Restauration verändert erscheint. Die frei gearbeiteten Strähnen zwischen den Kopf und den erhobenen Armen fehlen. Im Bereich des Halses und des Dekolletés finden sich rote Farbspuren. Das Haar ist zu einer Haarkranzfrisur zusammengefasst, wobei die von den Händen gehaltenen Strähnen vom Hinterkopf beziehungsweise Nacken ausgehen. Daher scheint es, als würde die Göttin gerade in diesem Moment ihre Haare zu dieser Frisur hochstecken. Sie entspricht damit einer Variante der Aphrodite Anadyomene, die auch als stehendes Bildwerk gefertigt wurde. Die Arme sind bei beiden weniger stark zur Seite ausgebreitet, sondern rahmen das Gesicht ein. Aphroditestatuen dieser Typusvariante wurden mehrfach in Pompeji gefunden. Eine (Taf. 28, 1) von diesen entspricht besonders in Bezug auf Ausführung und Datierung der hier besprochenen Statuette vom Typus Rhodos⁷⁹¹.

Literatur: Battaglia 1931, 410 Nr. 5 Anm. 16; 414 f. Abb. 6. 7; Lullies 1954, 85; Neumer-Pfau 1982, 193 m. Anm. 536; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 5; Anm. 1565. 1579; Schröder 2004, 273; Carella 2008, 75 f. Kat. B 11. Abb. B 11. Taf. 2, B 11.

RM17. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1972.118.119

Taf. 22, 4

Herkunft: Harlikanassos (?), Leihgabe Sammlung Baker; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,527 m; Datierung: letztes Viertel des 1. Jh. n. Chr.

Von dieser Statuette fehlen der rechte Fuß, Teile des Oberschenkels und Gluteus auf der rechten Seite sowie das linke Bein bis knapp unterhalb der Hüfte. Die Arme sind nur noch in Stümpfen erhalten. Der Kopf fehlt ebenfalls. Die Oberfläche ist teilweise bestoßen. Insgesamt wirkt die Ausführung sehr grafisch, was sich in der stumpfen Inkarnatsbildung und der linienartigen Faltenwiedergabe am Bauch und der rechten Achsel widerspiegelt.

Literatur: von Bothmer 1991, 30 Kat. 118 Taf. 38; Neumer-Pfau 1982, 192 m. Anm. 529; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 7; Anm. 1565; C. Picón u. a., *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art. Greece – Cyprus – Etruria – Rome* (New York 2007) 375 Abb. 437; 491 Kat. 437.

⁷⁹¹ vgl. Aphrodite Anadyomene: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 125173, aus Pompeji, Regio V 4, 3, 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr.: Carella 2008, 79 f. Kat. B 14 Abb. B 14 Taf. 2, B 14. Zum Typus, s. Anm. 24.

**RM18. Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 53 bzw. MR 371
(698, Fröhner 147)**

Taf. 22, 5

Herkunft: Beirut; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,64 m/0,71 m; Datierung: um 170/180 n. Chr.

Die Statue wurde umfassend restauriert und ergänzt. Der rechte Fuß ist mithilfe eines keilförmigen Stückes angefügt worden. Die unförmige Stütze unter dem rechten Knie ist antik. Nicht antik sind jedoch die Arme, die zudem auch noch falsch ergänzt wurden, sowie die Auflagestelle des linken Arms auf dem linken Oberschenkel. Fugen oberhalb der linken Hüfte und an der Taille lassen den Schluss zu, dass die Statue aus mehreren Fundstücken zusammengefügt werden musste. Der Kopf ist mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls eine moderne Ergänzung, da am Halsansatz eine Bruchstelle zu finden ist. Die Nase wurde ebenfalls ergänzt. Alle diese Anfügungen sorgen dafür, dass ein Gesamteindruck, wie er für den Typus Rhodos anzunehmen, nicht mehr gegeben ist. Die Oberfläche muss im Zuge der Restauration gleichfalls poliert worden sein, da sie genauso stark glänzt wie die ergänzten Arme. Die Position der Armansätze lässt zumindest darauf schließen, dass es sich um eine ähnliche Komposition der Armhaltung handelt wie bei der Wiederholung aus Pompeji (Kat. RM 16), bei der die Arme eher das Gesicht rahmen, als die herunterfallenden Strähnen zur Seite hin aufzufächern.

Literatur: Clarac 1832–1834, Taf. 345, 1417; Fröhner 1869, 187 Kat. 147; Bernoulli 1873, 318 Nr. 27; Klein 1889, 270–272 Anm. 3 Gruppe c) Nr. 2; Reinach 1920a, 175; Klein 1921, 32 Abb. 8; Maiuri 1924, 388 m. Anm. 7; Battaglia 1931, 407. 410 Nr. 6; 412 Abb. 4; Adriani 1944, 45 Nr. 2; Lullies 1954, 85 Anm. 430; Giuliano 1979, 142; Giuliano 1983, 72; Stemmer 2001, 184 f. Kat. M 14 m. Abb.; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 2; Anm. 1579; Martinez 2004, 191 Nr. 313; Schröder 2004, 273; Bardiès-Fronty u. a. 2009, 88 Abb. 42.

RM19. Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2631

Taf. 22, 6

Herkunft: Sidon/Beirut, ehem. Sammlung Parigi; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,255 m; Datierung: 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

Der Statuette fehlen die Füße, das linke Knie und der rechte Arm mit der Schulter einschließlich des Nackens und Kopfes. Für eine Stütze unter dem rechten Knie spricht die dort verortete Bruchstelle. Der linke Arm ist nur noch als Oberarmstumpf erhalten, der zudem stark beschädigt wurde. Die Oberfläche hingegen ist nicht nachträglich bearbeitet worden und nur leicht beschädigt. Auf dem Rücken lassen sich daher noch Inkrustationen finden. Das Inkarnat ist weich gebildet und die Faltenbildung sehr fein. Die Proportionen sind im allgemeinen Vergleich etwas fülliger.

Literatur: Reinach 1897, 315 m. Anm. 2; 317 m. Abb.; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 II Nr. 1; Reinach 1908, 370 Nr. 4; Reinach 1924a, 125; Battaglia 1931, 407; Adriani 1944, 41 Nr. A 12 Taf. 9; Lullies 1954, 85 m. Anm. 431; LIMC II (1984) 105 Nr. 1024 Abb. S. 101 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); LIMC II (1984) 162 Nr. 182 s. v. Aphrodite (in *Peripheria orientali*) (M.-O. Jentel); Moreno 1994, 716 Anm. 1122; M. Hamiaux, *Les sculptures Grecques II. La période hellénistique (III^e–I^{er} siècles avant J.–C.)* (Paris 1998) 110 f. Kat. 115 m. Abb.; Stemmer 2001, 184 f. Kat. M 15 m. Abb.; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 12; Anm. 1565; Ridgway 2002, 117 m. Anm. 8; Schröder 2004, 273.

RM20. Paris, Musée du Rodin, Inv. Co. 562

Herkunft: 1910 durch Rodin vom Antiquar Spiridon Castellanos erworben; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,25 m; Breite 0,20 m; T 0,22 m; Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Der Statuette fehlen die Füße, das rechte Knie, der rechte Arm, die linke Hand und der Kopf. Die Oberfläche ist bestoßen und verwittert. Unter dem rechten Knie besaß sie anscheinend eine Stütze, von der nur noch ein Rest erhalten ist. Sowohl die Oberkörperkonstruktion mit ihrer Drehung, die Inkarnatsbildung als auch die Proportionierung und Oberflächenbehandlung finden ihre Parallelen in zwei Statuetten in Alexandria (Kat. RM5. RM6). Eine Herkunft des Pariser Stückes aus Ägypten scheint dementsprechend sehr wahrscheinlich.

Literatur: Reinach 1924b, 159 Nr. 3; Lullies 1954, 85 m. Anm. 432; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 33.

RM21. Rhodos, Museum, Inv. 48 bzw. 1204

Herkunft: Rhodos; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,165 m; Datierung: Ende des 2. Jh. v. Chr.

Bei diesem Stück handelt es sich um ein unpubliziertes Torsofragment. Von den Hüften sind lediglich Reste erhalten, da die Beine kurz oberhalb der Scham abgebrochen sind. Die Bruchkanten sind sehr unregelmäßig. Außerdem fehlt der rechte Arm einschließlich der Schulter. Der linke ist direkt auf Höhe des Gelenks abgebrochen. Der Kopf fehlt ebenfalls. Das Inkarnat der Bauchdecke ist fleischig und die Quetschfalten schneiden tief in dieses hinein. Der Bauchnabel ist lediglich ein tiefes, rundes Bohrloch. Die Brüste sind zwar klein, weisen aber eine schwere Bildung auf. Insgesamt ist die Qualität der Ausführung nicht so herausragend wie die des anderen Stücks aus Rhodos (Kat. RM22).

Literatur: unpubliziert; DAI-Inst. Neg. 71.1329; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1561 Nr. A36; Anm. 1565 (nur erwähnt).

RM22. Rhodos, Museum, Inv. 4685 bzw. 14808**Taf. 23, 1. 2**

Herkunft: Rhodos, Gouverneursvilla, 1923 gefunden; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,49 m; Datierung: letztes Viertel des 2. Jh. v. Chr.

Die namensgebende Wiederholung des Typus stellt eine hervorragend erhaltene Statuette dar, da sie in der Stützmauer der Villenterrassierung eingemauert worden war⁷⁹². Die Göttin kniet mit dem rechten Knie auf einer Pyxis. Die Plinthe ist auf der rechten Seite stark beschädigt, sodass die überstehenden Zehen des rechten Fußes abgerieben sind. Die Arme sind weit zur Seite genommen und erhoben, wobei der linke Arm sich nicht auf dem entsprechenden Oberschenkel aufstützt, sondern den Ellenbogen frei schwebend vor das Bein platziert. Der Oberkörper neigt sich dadurch auf die linke Seite, während der Kopf leicht nach rechts gewandt ist, um die Frontalansicht der oberen Körperhälfte nicht zu unterbrechen. Die Hände, von denen die kleinen Finger fehlen, halten die dicken Haarsträhnen, von denen eine auf der linken Seite abgebrochen war und wieder angefügt wurde. Das Haar selbst ist gescheitelt, wobei sich aber die Strähnen sogleich in strukturierten Wellen vom Kopf lösen. Diese Haarwellen bilden jedoch keine homogene Masse, sondern sind jeweils einzeln ausgeformt, sodass sie sich untereinander nur teilweise berühren. Die Oberfläche erscheint weich bis wachsartig und ist dem leicht glänzend polierten Stil der rhodischen Künstlerschule, dem sogenannten *sfumato*, zu zuschreiben⁷⁹³. Zudem finden sich Reste von Farbe an den Lippen und auf der Haut sowie die Reste einer *ganosis*⁷⁹⁴. Die Extremitäten und der Torso sind jeweils schlank gebildet, die Brüste aber eher klein. Insgesamt ist der Körper weich mit sanften Übergängen gebildet. Die Gesichtsgestaltung entspricht ebenfalls dieser feinen Durchbildung. Aus dem ovalen Gesicht sticht vor allem die lange, gerade Nase hervor. Der kleine Mund wie auch die Augen treten nur leicht aus dem Inkarnat hervor.

Literatur: Maiuri 1924, 384–390 Abb. 1. 2; Reinach 1924a, 119–132 Taf. 12; A. Maiuri – G. Jacopich, *Il Museo Archeologico di Rodi nell'Ospedale dei Cavalieri*, CIRh 1, 1928, 22–25 Abb. 5. 6; Reinach 1930, 86 Nr. 1. 3; Battaglia 1931, 406–410 m. Anm. 1. 2 Abb. 1. 2; Jacopi 1932, 41 f. Taf. 11; Adriani 1944, 37–70 Taf. 2; Lullies 1954, 84 f. m. Anm. 428 Taf. 51; Vermeule 1955, 144; R. Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus* (München 1956) 29. 83 Kat. 257 m. Abb.; Bieber 1961, 83. 143 m. Anm. 42 Taf. 294. 295; Linfert 1969, 161–163 m. Anm. 16; Brinkerhoff 1971, 9–16 Taf. 7; Brilliant 1973, 363–365 Abb. 9–27; Ch. Karousos, *Rhodos. History – Monuments – Art* (Athen 1973) 101. 130; G. Konstantinopoulos, *Die Museen von Rhodis I. Das archäologische Museum* (Mailand 1977) 83–85

⁷⁹² Maiuri vermutet sogar, dass die Statue ursprünglich beim Bau der Villa in antiken Gebäuderesten gefunden und für den späteren Weiterverkauf in der Stützmauer versteckt wurde: Maiuri 1924, 385.

⁷⁹³ Kunze 2002, 126 f. m. Anm. 710.

⁷⁹⁴ Maiuri 1924, 385. 387; Jacopi 1932, 41.

Nr. 159 Abb. 137; Boardman u. a. 1977, 216 Taf. 299; Brinkerhoff 1978/79, 86–88 m. Anm. 19 Abb. 10; 288 f. Kat. 289; Krug 1982, 145 f. Abb. 1; Neumer-Pfau 1982, 191 m. Anm. 522; 213 f. m. Anm. 641; LIMC II (1984) 105 Nr. 1027 Abb. S. 102 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Settis 1984, 173 Anm. 9; Bieber 1990, 231 Taf. 113; Stewart 1990, 224 Taf. 808; Bromberg 1992, 44 Abb. 141; Giuliano 1992, 108; Aparicio Sanchez 1994, 185; Moreno 1994, 19 f. 707 Abb. 873; 715–718 Abb. 883 m. Anm. 1125; Havelock 1995, 81 m. Anm. 19 Taf. 24; Andreae 1998, 64 f. m. Anm. m. Abb.; Zanker 1998, 43 m. Anm. 30 Abb. 20; Andreae 2001, 201 f. m. Anm. 518; Kunze 2002, 126–129 Anm. 705. 708; 260 f. Anm. 1562 Nr. G 6; Anm. 1565 Taf. 18, 58; Ridgway 2002, 116 f. Taf. 40; Schröder 2004, 272 f. Abb. 62; Bol 2007, 298 f. 336–338; 298 Abb. 103 Taf. 340 a–c; Zanker 2009, 43. 45 Abb. 20.

RM23. Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 12138

Herkunft: Rom, Tiber; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,16 m, Breite 0,115 m, T 0,14 m; Datierung: Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Dieser Statuette fehlen beide Füße und das linke Schienbein einschließlich des Knies. Von der Innenseite des rechten Beins ist ebenfalls der untere Teil des Oberschenkels mit dem zugehörigen Knie abgebrochen. Bei den Armen ist lediglich noch der linke Oberarm bis knapp oberhalb des Ellenbogens erhalten. Der rechte erhobene Arm weist auf der Rückseite nur noch einen Rest des Schultergelenks auf. Vorne findet sich eine schräge, großflächige Bruchkante, die auch einen Teil der rechten Brust einschließt. Der Kopf ist gleichfalls verloren. Vorne am Hals befindet sich eine breite Beschädigung des Inkarnats. Die Oberfläche ist weiterhin bestoßen und zwischen den Beinen sind Inkrustationen zu erkennen. Die Körperbildung ist schlank, mit einem dünnen Oberarm und kleinen Brüsten. Der Bauchnabel besteht aus einer tiefen Einkerbung in dreieckiger Form.

Literatur: unpubliziert; Museumsaufnahme: SA RM 179230.

RM24. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8565

Taf. 24, 1

Herkunft: Rom, ehemals Sammlung Ludovisi; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,91 m, Höhe (mit Plinthe) 1 m; Datierung: 2. Hälfte des 1. Jh. v. Chr.

Diese Statue ist Ende des 16. Jh. stark ergänzt worden. Von dem linken Fuß fehlt ein Teil der Plinthe einschließlich des großen Zehs. Der rechte Arm und der zudem nicht zugehörige Kopf wurden einschließlich des Halses angefgt. Der linke Arm ist darüber hinaus stark ergänzt. Es scheint, als ob die Schulter und die Oberseite des linken Oberarms auch Anstückungen sind. Der Unterarm ist mit Sicherheit ein Einsatzstück. An der Plinthe, der Rückseite des Mantels und des linken Oberschenkels sind Anstückungsfugen der Spolie zu erkennen. Die Hand, die

den hinter dem linken Bein herunterfallenden Mantel hält, scheint ebenso wie der Kopf antik zu sein⁷⁹⁵, obwohl jedoch beide von einer anderen Statue stammen dürften. Dies beweisen in der Rückansicht die gerade Bruchkante des Mantelstückes unterhalb der rechten Hand und die Kante mit dem Dübelloch des auf dem Kopf befindlichen Tuches, von wo der ursprüngliche Mantel durchgehend vom Kopf zum Boden gefallen ist. Die Körperbildung dieser Wiederholung in Rom ist eher schlank und jugendlich.

Literatur: Bernoulli 1873, 318 f. Nr. 29; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe c) Nr. 4; Reinach 1908, 370 Nr. 2; Maiuri 1924, 388 f. m. An. 5; Spano 1928, 63 f. Abb. 10; Reinach 1930, 86 Nr. 2; Battaglia, 1931, 410 Nr. 3; 512 f. Abb. 5; Adriani 1944, 45 Nr. 4; Giuliano 1983, 72 f. Kat. 29 Abb. 29; Giuliano 1992, 108–111 Kat. 8a m. Abb.; Moreno 1994, 716 m. Anm. 1123; A. Leibundgut, Von der „Lüsternheit des Auges“. Gedanken zu den Gruppen Pan – Daphnis und ‚Leda ignuda‘ im Antiquarium des Kardinals Federico Cesi in Rom, in: Gedenkschrift für Andreas Linfert. Hellenistische Gruppen (Mainz 1999) 365–383. 410–425 Abb. 11. 12 Taf. 112, 2; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 4; Anm. 1565. 1579; Schröder 2004, 273; Carella 2008, 76 Anm. 87; De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, 209 m. Abb.; Settis u. a. 2015, 211 Kat. SC 11 Taf. SC 11.

RM25. Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Egizio, Inv. 16300

Herkunft: Ägypten; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,09 m; Datierung: 1. Jh. v. Chr.

Der Statuette fehlt der rechte Fuß, der zusammen mit dem hinteren Teil der Plinthe abgebrochen ist. Der obere Teil der Figur wurde auf der Rückseite nicht ganz ausgearbeitet. Die Oberfläche blieb grob bearbeitet als auch verschmutzt und weist eine gelbliche Verfärbung auf. Aufgrund der starken Verkleinerung sind die Proportionen des Figürchens verzerrt. Der Kopf beispielsweise wirkt für den Körper zu klein, während die Brüste stark vergrößert sind.

Literatur: A. Giuliano, Sculture Alessandrine in marmo die Musei Vaticani, *RendPont Ac* 27, 1951–1954, 222 f. Nr. 8 Abb. 18; Helbig ⁴I 227 Nr. 288.

RM26. Aufbewahrungswort unbekannt, ehemals Sammlung von Sieglin

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: Marmor; ohne Datierung

⁷⁹⁵ Der Kopf gibt den Typus der Aphrodite Leconfield wieder. Petworth, Petworth House, Sammlung Wyndham: J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex), *MAR* 28 (Mainz 2000) 34–36 Kat. 1 Taf. 1–3, 1; Giuliano 1992, 111.

Die Statuette wird sowohl bei Schreiber als auch Adriani erwähnt. Es finden sich bei beiden jedoch keine Hinweise über den Verbleib oder das Aussehen des Stückes.

Literatur: Schreiber 1908, 314; Adriani 1944, 40 Nr. A 10; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 10; Anm. 1563.

RM27. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung Smeets

Herkunft: unbekannt; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,225 m; Datierung: 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

Bei dieser Statuette fehlen die Füße mitsamt der Plinthe und dem rechten Knie. Der rechte Unterschenkel ist durch einen tiefen Riss beschädigt. Beide Arme und der Kopf fehlen vollständig. Die Oberfläche ist vor allem bei beiden Knien und dem rechten Oberschenkel bestoßen. Die Inkarnatsbildung fällt fleischig aus, was an der voluminösen Gestaltung der Oberschenkel, des Unterleibs und der Brüste erkennbar wird. Die Übergänge sind zudem weich gebildet.

Literatur: Rijksmuseum van Oudheden, Klassieke Kunst uit Particulier Bezit. Nederlandse Verzamelingen 1575–1975, Ausstellungskatalog Leiden (Leiden 1975) Kat. 47 Taf. 26; Sotheby's, Catalogue of the Smeets Collection of Antiquities, Auktion vom 7.11.1977, Nr. 114 Taf. 39; LIMC II (1984) 105 Nr. 1026 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 35.

RM28. Verschollen, ehemals Amsterdam, Sammlung Wlenborg

Herkunft: unbekannt; Material: Marmor; ohne Datierung

Über das Aussehen kann nur eine Zeichnung bei S. Reinach Auskunft geben. Die Statue scheint, wie auch das nachfolgende Stück in der Royal Collection (Kat. RM29), stark ergänzt worden zu sein, da der rechter Arm und Kopf nicht dem Typus entsprechen. Der Arm greift über den Kopf hinweg, sodass sich dieser seinerseits dem Arm folgend nach oben wenden muss.

Literatur: Reinach 1908, 371 Nr. 5; Reinach 1924a, 122 f. 124 Abb. 2; Battaglia 1931, 410 Nr. 2; Lullies 1954, 85; Neumer-Pfau 1982, 193 m. Anm. 536; Giuliano 1983, 72; Kunze 2002, 260 Anm. 1562 Nr. G 9.

RM29. Verschollen, Royal Collection, ehemals Schloss Osborne, Inv. 516

Herkunft: unbekannt; Material: Marmor; Maße: Höhe 0,72 m; Datierung: um 160/170 n. Chr. (?)

Laut Michaelis handelt es sich hierbei um eine stark ergänzte Adaption, bei der beide Beine einschließlich der Plinthe, der komplette rechte Arm, der linke Unterarm und Teile der Haare ergänzt wurden. Daneben erhielt der wohl antike Kopf eine neue obere Gesichtshälfte mitsamt der Nase. Bedauerlicherweise konnte das Stück im heutigen Onlinebestand der Royal Collection nicht nachgewiesen werden.

Literatur: Michaelis 1882, 535. 537 Kat. 5; Klein 1898, 270–272 Anm. 3 Gruppe c) Nr. 3; Reinach 1908, 371 Nr. 2; Maiuri 1924, 388 m. Anm. 3; Reinach 1924a, 122 f. Abb. 1; Battaglia, 1931, 409 f. Nr. 1; Adriani 1944, 15 Nr. 3; Lullies 1954, 85; Vermeule 1955, 144 Nr. 5; Neumer-Pfau 1982, 193 m. Anm. 536; Giuliano 1983, 72; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1562 Nr. G 3; Anm. 1579; Schröder 2004, 273.

4.1.4 Reliefs (Kat. RR1–RR5)

RR1. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3283

Taf. 24, 2

Herkunft: Ägypten, Benha; Material: Kalkstein; Maße: Höhe 0,13 m; L 0,11 m; Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Das fragmentierte Relief zeigt eine Kauernde im Typus Rhodos seitenverkehrt auf dem Boden kniend, während Herakles Wasser über ihren Kopf gießt. Die Haare sind offen und werden von ihren Händen geteilt. Die Göttin trägt zudem ein Haarband. Die Darstellung ist grob und die Formgebung massig. Besonders der wie aufgedunsen wirkende Bauch entspricht nicht den rundplastischen Vertretern des Typus. Darüber hinaus verschwimmt die linke Seite der Aphrodite mit dem Hintergrund, da hier nur wenig auf die Kontrastierung des Körpers geachtet wurde, was die Figur nur noch massiger wirken lässt.

Literatur: Pagenstecher 1923, 53 f. Abb. 47; Adriani 1944, 42 f. Nr. E 27; Lullies 1954, 86 m. Anm. 456; Cassimatis 1978, 554 f. Nr. 13 Taf. 99, 13; Krug 1982, 145 Anm. 4; LIMC II (1984) 162 Nr. 184 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 43; Anm. 1563.

RR2. Berlin, Staatliche Museen, Inv. I 4139 (verschollen)

Taf. 24, 3

Herkunft: Ägypten; Material: Kalkstein; Maße: Höhe 0,12 m; Datierung: 4.–5. Jh. n. Chr.

Auf diesem Weihrelief kauert die Göttin in einer äußerst stilisiert dargestellten Muschel in dessen oberen Abschluss. Sie trägt eine *stephané*, während das Haar teilweise hochgesteckt ist. Vor ihr liegt ein schlafender Eros. Der äußere Rand ist unten rechts und oben mittig stark

beschädigt. Gleiches gilt für die rechte Körperseite der Göttin. Aufgrund dessen fehlt der rechte Fuß und die Oberfläche ist von der Brust an aufwärts über Mund und Nase hinweg bis zur Stirn abgeschliffen. Außerdem fehlt das linke Knie. Insgesamt ist die Darstellung wegen der tiefen Bauchnabelbohrung und den harten, kantigen Übergängen eher holzschnittartig gebildet.

Literatur: Wulff 1909; 28 Nr. 57 Taf. 5, 57; Effenberger 1976, 98. 173. 261 Taf. 8; Krug 1982, 145 Anm. 5; 150 Abb. 7; Del Francia 1984, 416; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 41; Anm. 1563.

RR3. Kôm Aushîm, Museum

Taf. 24, 4

Herkunft: Ägypten, Fayoum; Material: Kalkstein; Maße: Höhe 0,66 m, Breite 0,44 m; Datierung: Mitte des 3. Jh. n. Chr. oder wahrscheinlicher 5. Jh. n. Chr.

Dieses Relieffragment zeigt, ähnlich wie das Stück in Kairo (Kat. RR2), eine kniende Aphrodite in einer Muschel. Diese ist in Form zweier überlappender Kreise mit gewelltem Rand hinter der Göttin wiedergegeben. Aphrodite selbst trägt eine Kette mit *bullae*, Armreifen, Ohrringen und einen Schleier. Die Haare scheinen zu einer Modefrisur mit starker Lockenbildung zusammengefasst zu sein, sodass das Motiv der die Strähnen haltenden Hände abgeändert werden musste. Es könnte sich daher, wie schon bei den Sarkophagen des 2. Jh. n. Chr. üblich, um einen Porträtkopf handeln⁷⁹⁶.

Literatur: nicht weiter publiziert; Del Francia 1984, 219 Taf. 41, 6.

RR4. London, British Museum, Inv. EA 38514 (bzw. 1876,1130.182)⁷⁹⁷

Herkunft: Ägypten, Fayoum; Material: Speckstein (Steatit); Datierung: 1./2. Jh. n. Chr. (?)

Die *patera* ist am unteren Rand und ihrer rechten Seite beschädigt. Im oberen Drittel kauert eine nackte weibliche Figur. Sie hat die Arme zum Kopf erhoben und entspricht damit dem Typus Rhodos. Die Arme und das Gesicht sind jedoch teilweise stark abgerieben. Die Oberfläche ist gleichfalls durch kleine Einkerbungen angegriffen. Die Körperbildung wirkt füllig. Auffallend ist zudem, dass der Oberkörper falsch an den Unterkörper angesetzt wurde, sodass der

⁷⁹⁶ vgl. Kap. 2.1.4.

⁷⁹⁷ Der falsche Aufbewahrungsort (Oxford, Ashmolean Museum) ist auf Adriani zurückzuführen: Adriani 1961, 27.

Torso zu lang erscheint und eigentümliche Faltenangaben am Bauch und an der rechten Seite unterhalb der Brüste zu finden sind. Diese Details erinnern an die kleine Londoner Statuette (Kat. RM12). Die Unterseite der *patera* ist als Lotusblüte gestaltet, welche ein beliebtes Motiv in der ägyptischen Kunst war und eine Herkunft des Opfertellers daher in Ägypten verortet. Die genaue Bedeutung solcher *paterae* und deren Datierung sind hingegen noch wenig erforscht⁷⁹⁸.

Literatur: Adriani 1961, 27; Parlasca 1983, 156 Taf. 22, 1; Del Francia 1984, 416; LIMC II (1984) 162 Nr. 185 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel); Nenna – Seif el-Din 2000, 150 m. Anm. 147; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 44; Anm. 1563.

RR5. Turin, Ägyptologisches Museum, Inv. C. 1668 bzw. RCGE 20500

Taf. 24, 5

Herkunft: Ägypten; Maße: Kalkstein; Maße: Höhe 0,365 m; Breite 0,07 m; L 0,275 m; Datierung: 1./2. Jh. n. Chr.⁷⁹⁹

Die Szene auf der Grabstele ist in einer *aedicula* angesiedelt, die von einem Relief aus Uräusschlangen nach oben hin abgeschlossen wird. Flankiert wird diese zusätzlich von einem geteilten Bogen im ägyptischen Stil. Dessen Pilaster sind jeweils von hundeförmigen Anubisfiguren bekrönt. Die Göttin Aphrodite kniet dem Motiv des Typus Rhodos folgend auf einem Krokodil, das seinerseits eine mögliche Anspielung auf den Nil darstellt⁸⁰⁰. Dabei weicht die Armhaltung des rechten Arms etwas von der kanonischen Form der Typusdarstellung ab, da die Hand nach ihrem Kopf anstatt nach einer Haarsträhne greift. Die Kopfbedeckung stellt eine von Hörnern gefasste Sonnenscheibe dar, die noch zusätzlich von Federn bekrönt wird. Diese Darstellungsform tritt in der ägyptischen Kunst häufig bei Göttinnen – vor allem Hathor oder Isis – auf.

Literatur: Adriani 1961, 19 Abb. 1; 27; S. Curto, L'antico Egitto nel Museo Egizio di Torino (Turin 1984) 304 m. Abb. 358; Parlasca 1983, 156 Anm. 62; Del Francia 1984, 216 Taf. 41, 1; LIMC II (1984) 162 Nr. 186 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Moreno 1994, 715 Abb. 882; 717 m. Anm. 1128; Kunze 2002, 260

⁷⁹⁸ s. dazu den Aufsatz von Parlasca 1983, 151–160.

⁷⁹⁹ Genannt wird auch eine Datierung ins 5. Jh. n. Chr.: LIMC II (1984) 162 Nr. 186 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

⁸⁰⁰ Es wird zwar in den Katalogen meist von zwei Krokodilen gesprochen. Doch scheint das obere der beiden Reptilien keines zu sein. Es könnte sich eher um einen leicht erhöhten Uferabschnitt handeln, da rechts neben der eindeutig als Krokodil zu identifizierenden Figur eine anhand paralleler Linien angegebene Basis oder Felsangabe zu erkennen ist, auf die die Göttin eigentlich kniet. Der linke Rand der Felsangabe ist leicht nach oben gebogen, was an eine Muschelform denken lässt.

Anm. 1561 Nr. A 42; Ridgway 2002, 117 m. Anm. 8; F. Poole (Hrsg.), *Il Nilo a Pompei. Visioni d'Egitto nel mondo romano*, Ausstellungskatalog Turin (Turin 2016) 119 Kat. 88 m. Abb.

4.1.5 Schmuck, besondere Statuetten und Gebrauchsgegenstände (Kat. RS1–RS13)

RS1. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, ohne Inv.

Herkunft: Ägypten, Kom el-Schufaga, ehemals Sammlung Schreiber; Material: Alabaster; Maße: Höhe 0,06 m; Datierung: Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Die kleine Statuette ist stark beschädigt. Es fehlen der rechte Fuß mitsamt dem Knöchel, das linke Bein bis auf einen kleinen Stumpf, beide Arme und der Kopf. Der Körper ist schlank und die Übergänge sind weich gebildet.

Literatur: Schreiber 1908, 314 Taf. 70, 3; Pagenstecher 1923, 53 Abb. 46; Adriani 1944, 40 Nr. A 7; Lullies 1954, 86 Anm. 453; LIMC II (1984) 162 Nr. 183 s. v. Aphrodite (in *Peripheria orientali*) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 7; Anm. 1563.

RS2. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3078

Herkunft: Ägypten; Material: Gold; Maße: D 0,11 m; Datierung: 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.⁸⁰¹

Die Scheibe könnte Teil eines Schmuckstückes gewesen sein. Auf einer Plinthe kniet die Göttin in einer *aedicula*, die von Ranken umgeben ist. Anhand der Aufnahme bei Adriani zu schließen, könnte sie mit einer *stephané* auf dem Kopf geschmückt sein.

Literatur: Adriani 1944, 43 Nr. E 28 Abb. 7; Segall 1964, 166; Brinkerhoff 1978/79, 94 m. Anm. 51; Krug 1982, 145 Anm. 7; Neumer-Pfau 1982, 193 m. Anm. 534; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 28; Anm. 1563.

⁸⁰¹ Segall 1964, 166.

RS3. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25731

Herkunft: Ägypten; erworben 1940; Material: Bronze; Maße: Höhe 0,05 m; Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr.

Es handelt sich hier um eine bronzene Applikation für ein Holzkästchen. Die Figur kniet auf einer Plinthe, gestützt von einer Pyxis unter dem rechten Knie. Der linke Ellenbogen ist durch einen schmalen Steg mit dem linken Oberschenkel verbunden. Der Raum zwischen Armen und Beinen ist hingegen freigelassen. Gleiches gilt für die Stellen zwischen den Armen und den zur Seite geführten Strähnen. Zudem wurde, um die Illusion eines Zwischenraums zu schaffen, zwischen rechtem Fuß und der Pyxis ein durchgehendes Loch gebohrt. Der Bauchnabel ist ebenfalls nur eine kleine runde Aussparung. Eine *stephané* kann nicht beobachtet werden. Die *pubes* und die Gesichtszüge sind mit einfacher Linienführung eingekerbt. Die Typenzugehörigkeit ist deutlich erkennbar, die Ausführung hingegen von grober Qualität.

Literatur: Adriani 1944, 42 Nr. D 26 Taf. 11 a; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 26; Anm. 1563.

RS4. Athen, Benaki Museum, Inv. 2062**Taf. 25, 1**

Herkunft: gefunden in Thessalien, gefertigt in Ägypten (?); Material: Gold; Maße: H(insg.) 0,16 m; (Figur) 0,05 m; Datierung: 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. (4./3. Jh. v. Chr.⁸⁰²)

Diese aufwendig gestaltete Schmucknadel besteht neben der eigentlichen Nadel aus zwei Fuchsschwanzketten, die mit Ringen unterhalb der Nadelbekrönung angebracht sind. Über dieser befindet sich ein als korinthisches Kapitell gestalteter Aufsatz, auf dessen Ecken jeweils ein Eros mit verschiedenen Toilettengegenständen und einem Schmetterling sitzt. Dazwischen befinden sich gefasste Edelsteine. In der Mitte erhebt sich eine Plattform für die Aphrodite im Typus Rhodos. Die Göttin kniet in einer Akanthusknospe. Ihr rechtes Knie ruht auf einem Kästchen. Der schlanke Körper ist aufrecht gebildet, der Kopf zur rechten Seite gewendet. Die Arme sind erhoben und greifen in die Haare. Es sieht aber eher so aus, als würde sie diese ordnen und nicht auswringen. Das Haupt ist zusätzlich mit einer *stephané* geschmückt.

⁸⁰² vgl. Diskussion unten, Kap. 4.2.2.2.

Literatur: Lullies 1954, 83 f. m. Anm. 427; 86; Segall 1964, 163–167 Taf. 57. 58; Blome 1976/77, 44 f.; Brinkerhoff 1978/79, 93 f. m. Anm. 49 Abb. 16; Krug 1982, 145 Anm. 4; Neumer-Pfau 1982, 193 m. Anm. 534; 233 m. Anm. 734; LIMC II (1984) 105 f. Nr. 1038 m. Abb. S. 103 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); LIMC II (1984) 163 Nr. 189 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel); Bromberg 1992, 43 f. Kat. 30 m. Abb.; Moreno 1994, 716 m. Anm. 1121; Havelock 1995, 82 f. Anm. 22; 89; A. Ballian (Hrsg.), Greek Jewellery. From the Benaki Museum Collections (Athen 1999) 200 f. Nr. 66 Abb. 142; Kunze 2002, 127 f. Anm. 714; 260 f. Anm. 1561 Nr. A 40; Anm. 1565; Schröder 2004, 273.

RS5. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. I 3765

Herkunft: Alexandria; Material: Bein; Maße: Höhe 0,0344 m; Datierung: 3.–4. Jh. n. Chr.

Von dem Flachrelief, das die Geburt der Göttin zeigt, fehlen die linke Seite und der untere Rand. Die Göttin selbst kniet dem Typus Rhodos entsprechend vor einer Muschel, die von zwei Tritonen gehalten wird. Dabei sind die unteren Körperpartien leider nicht mehr erhalten. Die Arme der Aphrodite sind unterschiedlich weit erhoben und die Hände greifen vielmehr in das offene Haar, als dieses zu Zöpfen zu formen. In ihren Haaren findet sich keine *stephané*. Die Ausführung ist gut, aber nicht herausragend, da die Proportionen der einzelnen Figuren in sich nicht korrekt wiedergegeben werden.

Literatur: Wulff 1909, 111 f. Kat. 384 Taf. 8, 384; Del Francia 1984, 214.

RS6. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Misc. 8615

Herkunft: Ägypten; Material: Bronze; Maße: Höhe 0,058 m; Datierung: 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.

Diese Nadel verbreitert sich zu einer Standfläche, auf der Aphrodite kniet. Der Oberkörper ist aufgerichtet und der Kopf dementsprechend deutlicher zur rechten Seite gewendet. Ihr Schienbein stützt sie auf einer Pyxis auf, da diese als Nadelverlängerung vom rechten Knie zur Mittelachse der Figur gewandert ist. Sie trägt eine *stephané*. Die Gestaltung ist mit feiner Körper-, Gesichts- und Haarbildung sehr detailreich.

Literatur: R. Kekulé von Stradonitz, Antiquarium, Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 19, 1898, 25; E. Pernice, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. Berlin, Antiquarium, AA 1904, 26 Nr. 21.

RS7. Florenz, Museo Egizio, ohne Inv.**Taf. 25, 2**

Herkunft: Ägypten, Antinoë, Gräberfeld nordöstlich der Stadt; Material: Elfenbein⁸⁰³; Datierung: 5. Jh. n. Chr.⁸⁰⁴

Das Relief beziehungsweise das wohl eher als Einlegearbeit zu bezeichnende Werk zeigt die Geburt der Göttin aus einer Muschel. Bedauerlicherweise fehlt das linke Bilddrittel und damit einer der beiden Delfine, welche die als Becher geformte Muschel halten. Auf dieser kniet die Göttin im Schema des Typus Rhodos. Das Stück ist detailarm und die Binnenzeichnung fehlt. Insgesamt handelt es sich um eine grobe Schnitzarbeit. Die Oberfläche scheint in irgendeiner Weise beschädigt zu sein, die auf der Aufnahme bei Donadoni allerdings nicht genau auszumachen ist.

Literatur: Donadoni 1938, 498 f. Abb. 69; Del Francia 1984, 213 f. Abb. 1.

RS8. Frankfurt, Archäologisches Museum, Inv. X 2844**Taf. 25, 3**

Herkunft: Ägypten; Material: Bronze; Maße: Höhe 0,05 m; Datierung: 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.

Die Nadel verbreitert sich zu einem Korinthischen Kapitell, auf dem Aphrodite im Typus Rhodos kniet. Ihr rechtes Knie ruht auf einem Kästchen. Sie selbst trägt eine *stephané*. Die Gestaltung wirkt eher unbeholfen, da sowohl Körper- als auch die Gesichtsbildung verschwommen sind.

Literatur: Stutzinger 2012, 251 Abb. 242 b.

RS9. London, British Museum, Inv. 1861,1127.1

Herkunft: Kyrene; Material: Elfenbein; Maße: Höhe 0,0508 m; Datierung: 1. Jh. v. Chr.

Diese kleine Figur diente als Einlegearbeit für ein Möbelstück. Die Göttin kauert auf einer profilierten Plinthe. Der rechte Arm und die Haarsträhnen fehlen. Das Gesicht ist ebenfalls beschädigt. Sowohl zwischen Plinthe und rechtem Bein als auch auf der linken Taille und

⁸⁰³ Bei Del Francia irrtümlich aus Holz: Del Francia 1984, 314.

⁸⁰⁴ Donadoni 1938, 498.

Hüfte finden sich gewollte Durchbrüche. Die Rückseite ist flach und unbearbeitet. Die restliche Oberfläche ist hingegen glatt und poliert, weist aber auch einige Scharten auf. Die Komposition wirkt etwas unproportioniert. Der rechte Oberschenkel wie auch die Brüste sind mit einem größeren Volumen vom restlichen Körper abgesetzt. Die Augen wurden tief in das Material eingegraben und dominieren so die Gesichtsbildung.

Literatur: unpubliziert; DOI: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1861-1127-1> (19.11.2018).

**RS10. London, Privatsammlung Gordon, Inv. 59
(ehemals Sammlung Ionides)**

Taf. 25, 4

Herkunft: Kyrene; Material: Sardonyx; Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr.

Die Darstellung scheint den Aufnahmen zufolge seitenverkehrt zu sein. Der helle Körper hebt sich von dem dunklen Hintergrund ab. Eine nackte weibliche Figur kauert auf einer Standfläche. Das linke Bein verläuft parallel zu dieser. Die Arme sind erhoben und greifen in das Haar, wobei die ursprüngliche Gestaltung des linken Arms verändert wurde. Die Hand berührt nun unmittelbar das Kopfhaar. Die Gesichtsbildung wird von vollen Lippen und großen Augen bestimmt. Insgesamt ist die Komposition fließend gestaltet. Ein harter Übergang zwischen der Profilansicht unten und der Frontalen oben fehlt; die Binnengliederung wird dadurch weich gezeichnet.

Literatur: Boardman 1968, 42 Nr. 65 Taf. 65; LIMC II (1984) 106 Nr. 1040 m. Abb. S. 104 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Schröder 2004, 273.

RS11. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 78.AA.248

Taf. 25, 5

Herkunft: Ägypten; Material: Bergkristall; Maße: Höhe 0,085 m; Datierung: Mitte des 1. Jh. v. Chr.

Die Statue ist mehrfach gebrochen. Es fehlen der rechte Fuß einschließlich des Knöchels und der linke Fuß mitsamt dem Unterschenkel. Die Arme sind fast vollständig verloren, lediglich die linke Schulter ist bis zum Armansatz erhalten. Der Kopf ist am Halsansatz ebenfalls abgebrochen. Darüber hinaus ist die Oberfläche zerkratzt und bestoßen. Auf der Rückseite befinden sich zwischen den Schulterblättern die Überreste einer langen Haarsträhne.

Außerdem finden sich laut A. Krug Hinweise auf eine nachträgliche Bearbeitung in spätantiker Zeit.

Literatur: Krug 1982, 145–152 Abb. 3–5; LIMC II (1984) 106 Nr. 1039 m. Abb. S. 104 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Havelock 1995, 81 Anm. 19; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 34; Anm. 1563; Schröder 2004, 273; Settis u. a. 2015, 235 Kat. PC 24 Taf. PC 24.

RS12. Paris, Musée du Louvre, Inv. Br 382

Herkunft: unbekannt; Material: Bronze; Datierung: 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. (?)

A. de Ridder erwähnt in seinem Katalog ein Stück unter den Bronzen im Abschnitt zu den Nadelaufsätzen, wie folgt: »d'une figurine entière, le plus souvent une Aphrodite.«⁸⁰⁵. Bedauerlicherweise konnte das Stück in den anderen Bestandskatalogen des Louvre nicht nachgewiesen werden. Auf einer Umzeichnung bei Reinach ist eine auf Wellen kniende weibliche Figur zu erkennen, die ihr offenes Haar dem Typus entsprechend ordnet. Ob es sich dabei aber um die gleiche Figur handelt, ist fraglich.

Literatur: Reinach 1908, 371 Nr. 1; de Ridder 1913, 121.

RS13. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 3.805

Taf. 25, 6

Herkunft: Ägypten, ehemals Sammlung von Sieglin; Material: Bronze; Maße: Höhe 0,02 m; Datierung: 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.

Die kleine Figur war Teil einer Schmucknadel. Die Aphrodite kniet auf einem flachen rechteckigen Plättchen. Ihr Bein ruht dabei auf der zu einer Pyxis umgestalteten Nadelverlängerung. Die Stütze ist im Gegenzug vom Knie aus mittig unter den Körper gewandert. Die Konstruktion des Körpers ist dem Typus Rhodos verpflichtet, jedoch halten die Hände nicht die Haarsträhnen, sondern binden ein Diadem zu einem Knoten auf dem Hinterkopf. Anstelle der Haarsträhnen fallen die Bänder des Diadems auf den Rücken und über die rechte Schulter. Im Haar trägt sie eine *stephané*. Die Umrissform ist kompakt. Die Proportionen sind füllig, aber ausgewogen. Insgesamt zeichnet sich die Göttin als ein qualitativ gut gearbeitetes Stück aus, wobei die Form des linken Armes etwas unter der Miniaturisierung gelitten hat.

⁸⁰⁵ de Ridder 1913, 121.

Literatur: Pagenstecher 1923, 52–54 Nr. 1 Abb. 45 Taf. 23, 1 a. b; Adriani 1944, 42 Nr. D 25; Lullies 1954, 86 m. Anm. 445; Segall 1964, 167 m. Abb.; Krug 1982, 145 Anm. 4; LIMC II (1984) 162 Nr. 187 m. Abb. s. v. Aphrodite (in *Peripheria orientali*) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 25; Anm. 1563; Stutzinger 2012, 251 Abb. 242 c.

4.1.6 Terrakotta – Statuetten und Lampen (Kat. RT1–RT20)

RT1. Aidone, Museo Archeologico, Inv. 57-1968

Taf. 26, 1

Herkunft: Morgantina, Agora, Prytaneion, Raum 4; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,126 m; Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Die Terrakotte war in mehrere Teile zerbrochen und ist auch weiterhin nur fragmentiert erhalten. Die Göttin kniet auf einer rechteckigen, hohlen Basis, an deren Vorder- aber auch Rückseite keilförmige Stücke fehlen. Die Beine sind erhalten, wobei von diesen allerdings ein Stück auf Höhe der *pubes* fehlt. Zudem ist ein Teil der rechten Hüfte herausgebrochen. Ob der linke Fuß noch vorhanden ist, geht aus der vorliegenden Abbildung nicht hervor. Außerdem sind die linke Taille und der linke Arm mit Resten der Haare erhalten. Von der Basis ausgehend finden sich Brüche, die sich quer über den rechten Knöchel, die rechte Hüfte und den Oberschenkel ziehen. Ein weiterer verläuft zwischen den Beinen zum rechten Knie und an der linken Hüfte entlang. Zudem zieht sich ein Riss über den linken Unterarm. Die Oberfläche weist Reste weißer Farbe auf. Die Ausführung der Binnenzeichnung im Bereich der Extremitäten ist sehr weich. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes lassen sich aber darüber hinaus keine Aussagen über die künstlerische Qualität der Terrakotte treffen⁸⁰⁶. Sie gehörte zu einer Gruppe von Votivterrakotten, die im gleichen Raum mit den Überresten eines Rundaltars gefunden wurden.

Literatur: Bell 1981, 78. 80 Anm. 18; 160 Nr. 236; 240 f. Taf. 59, 236⁸⁰⁷; Havelock 1995, 107.

⁸⁰⁶ Die Statuette stammt aus einer lokalen Werkstatt, die zwischen dem 2. und 1. Jh. v. Chr. eine eigene Gruppe von Terrakotten schuf. Die Ausführung dieser ist eher einfach: Bell 1981, 78.

⁸⁰⁷ M. Bell erwähnt eine weitere, unpublizierte Terrakotte in Bari (Inv. 2408), die in Taras gefunden wurde, und bezeichnet diese als ältesten Vertreter des Typus im Vergleich mit der namensgebenden Wiederholung. Jedoch handelt es sich hier nicht um eine Adaption des Typus, sondern nur um eine Darstellung der Geburt der Aphrodite, die eben nicht dem Typus Rhodos zu gehörig ist, s. dazu Anm. 185.

RT2. Agrigent, Museum, ohne Inv.**Taf. 26, 2**

Herkunft: Agrigent; Material: gebrannter Ton; Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Die Terrakotte ist hervorragend erhalten. Auf dem Dekolleté zeigen sich jedoch Haarrisse. Die Göttin kniet auf einer rechteckigen Plinthe. Auf dem Kopf trägt die insgesamt kompakt angelegte Figur eine *stephané*. Der Ausführung fehlt es allerdings an Details, zu der auch die verwaschene Binnenzeichnung gezählt werden kann.

Literatur: Griffo 1987, 113. 115 Abb. 96; Pugliese Carratelli – Fiorentini 1992, 73 Abb. 63; Kunze 2002, 260 f. Anm. 1561 Nr. A 39; Anm. 1565.

RT3. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 7923**Taf. 26, 3**

Herkunft: aus Ägypten, Fayoum; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,1 m; Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Dieses sehr flache Stück ist gut erhalten. Die Göttin kniet hier auf einer ehemals profilierten Plinthe, die modern überarbeitet worden zu sein scheint. Auf der Aufnahme von T. Schreiber ist sie noch intakt, während sich bei E. Breccia bereits eine unförmige Masse an deren unterem Rand befindet, die auch auf neueren Aufnahmen zu erkennen ist. An der rechten Hüfte finden sich Kerben, wo der Koroplast den Ton beim Fertigen der Statuette nicht ordentlich geglättet hat. Der rechte Arm ist sowohl am Ober- als auch am Unterarm beschädigt. Die Bruchkanten sind teilweise schon abgerieben. Entgegen anderen Darstellungen hält sie nur einen kleinen Teil der Haare in den Händen. Sie trägt eine *stephané*. Das Gesicht ist verwaschen, was aber an der künstlerischen Ausführung selbst liegen dürfte. Es finden sich auch noch Farbreste. Die Rückseite ist unbearbeitet. Die Körperbildung wirkt voluminös und am Hals sind Speckfalten angedeutet, wie sie dem hellenistischen Wohlstandsideal⁸⁰⁸ entsprechen. Demgegenüber sind die Brüste allerdings relativ klein und spitz gestaltet.

Literatur: Schreiber 1908, 314 Abb. 230; E. Breccia, *Terrecotte figurate Greche e Greco-Egizie del Museo di Alessandria. Monuments de l'Égypte Gréco-Romaine II* (Bergamo 1934) 16 Kat. 3 Taf. 3, 7; Adriani 1944, 41 Nr. C 18; Lullies 1954 87 Anm. 453; Krug 1982, 145 Anm. 4; LIMC II (1984) 163 Nr. 190 Abb. S. 166 s. v. Aphrodite (in Periphéria orientali) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 f. Anm. 1561 Nr. A 39; Anm. 1565; Bailey 2008, 101.

⁸⁰⁸ Gemeint ist damit die *tryphé*, welche besonders im ptolemäischen Herrschaftsgebiet aufgegriffen wird, s. dazu Kap. 4.2.1.1, und die verschiedenen Aspekte s. Anm. 709 und 840.

RT4. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 9419**Taf. 26, 4**

Herkunft: Ägypten; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,13 m; Datierung: Anfang des 2. Jh. n. Chr.

Die Göttin kauert in einer *aedicula*-förmigen Lampe. Deren untere Kante ist rechts der Göttin beschädigt. Es fehlt ein Stück, das von der Standfläche der Aphrodite bis in etwa zur unteren Kante des sogenannten Lichthäuschens reicht. Die Lampenöffnung ist oben ebenfalls beschädigt. Im Haar befindet sich eine *stephané*. Die Körperbildung ist fleischig und die Göttin besitzt volle Brüste. Die künstlerische Ausführung muss aufgrund des verwaschenen Gesamteindrucks als ein Werk von eher minderer Qualität gelten. Trotzdem kann die Zugehörigkeit zum Typus bestätigt werden.

Literatur: Adriani 1944, 42 Nr. C 22 Taf. 10 b; LIMC II (1984) 163 Nr. 193 Abb. S. 167 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 22; Anm. 1563.

RT5. Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 21456**Taf. 26, 5**

Herkunft: Ägypten, Alexandria, Nekropole von Anfuschi bei Alexandria, Hypogaeum V, Kammer 4; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,18 m; Datierung: Anfang des 2. Jh. n. Chr.

Die Göttin kauert hier ebenfalls in einer *aedicula*-förmigen Lampe auf einer reliefierten Basis. Flankiert wird die Architektur zusätzlich noch von Fackeln. Die Lampe weist oben an der tönernen Schlaufe Risse auf. Von dem Bildwerk der Göttin selbst ist der rechte Ellenbogen abgebrochen. Insgesamt ist das Lichthäuschen aber sehr gut erhalten. Die Darstellung folgt den bereits genannten, rundplastischen Terrakotten. Die Göttin kauert auf einer profilierten Plinthe. Vor ihr befindet sich eine Hydria mit Mantel, die als Attribut ähnlich jener der Aphrodite von Knidos fungiert. Die gescheitelten Haare werden nicht vollständig von den Händen gehalten. Einziger Schmuck ist ein Haarband. Die Körperbildung wirkt gleichfalls fleischig, aber dennoch gut proportioniert. Das gesamte Lichthäuschen ist mit roter Farbe überzogen.

Literatur: Adriani 1944, 42 Nr. C 23; Wildung – Grimm 1978, 286 f. Kat. 157; Krug 1982, 145 Anm. 7; 147 Abb. 2; LIMC II (1984) 163 Nr. 192 Abb. S. 166 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 23; Anm. 1563.

RT6. Alexandria, Privatbesitz L. Benachi

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,16 m; ohne Datierung

Laut Adriani fehlt das rechte Bein komplett. Anscheinend ist die Plinthe mitsamt diesem Bein abgebrochen. Daher ist davon auszugehen, dass der linke Fuß ebenfalls fehlt.

Literatur: Adriani 1944, 42 Nr. C 19; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 19; Anm. 1563.

RT7. Alexandria, Privatbesitz L. Benachi

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,155 m; Datierung: 1./2. Jh. n. Chr.

Der Korpus dieser kleinen Lampe besteht einzig aus der Darstellung der Aphrodite. Der Lampenumriss ist deren Körper nachgebildet. Die Göttin kauert auf einer trapezförmigen, verhältnismäßig großen Plinthe. Die Brüste sind bestoßen. Ähnlich der Terrakotte in Alexandria (Kat. RT3) werden nicht alle Haare in das *anadyomene*-Motiv eingebunden. Die Form der *stephané* und die Art der Körperbildung gleichen sich ebenfalls. Inwieweit sich allerdings die Gesichtsbildung beider Terrakotten entspricht, kann aufgrund der schlechten Aufnahme bei Adriani nicht genau bestimmt werden.

Literatur: Adriani 1944, 42 Nr. C 20 Taf. 10 a; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 20; Anm. 1563.

RT8. Alexandria, Privatbesitz L. Benachi

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,155 m; Datierung: 2. Hälfte des. 1. Jh. n. Chr.

Es handelt sich bei diesem Stück um das Fragment einer Schnabellampe mit zwei Schnauzen, in deren Diskus sich das Relief einer Aphrodite im Typus Rhodos befinden soll.

Literatur: Schreiber 1908, 314; Adriani 1944, 42 Nr. C 21; Lullies 1954, 86 Anm. 455; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 21; Anm. 1563.

RT9. Athen, Benaki Museum, Inv. 21815

Taf. 26, 6

Herkunft: Ägypten, Alexandria; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,157 m; Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr.

Bei der Statuette fehlt die gesamte untere Körperpartie. Diese umfasst das komplette rechte Bein und den linken Fuß einschließlich der Basis. Darüber hinaus sind die Nase der Figur und die *stephané* abgerieben. Außerdem finden sich Überreste einer weißen Deckschicht. Die Ausführung ist detailreicher als die der anderen Terrakotten, wobei besonders die Gesichtsbildung eine starke Konturierung von Mund, Nase und Augen aufweist.

Literatur: Krug 1982, 145 Anm. 4; Πιγγιατόγλου 1992, 63 Kat. 67 m. Abb.; Bailey 2008, 101.

RT10. Bonn, Museum der Universität, Inv. D 508

Taf. 27, 1

Herkunft: Ägypten, Kom el-Schufaga; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,41 m; Datierung: Anfang des 2. Jh. n. Chr.

Das Stück ist bei Schreiber und Adriani fälschlicherweise als Marmorstatuette angegeben worden. Es handelt sich bei diesem Werk tatsächlich aber um eine Terrakotte. Deren Oberfläche ist grob und angegriffen. Der rechte Fuß fehlt. Die rechte Brust ist ebenfalls beschädigt. Die Göttin kniet auf einer kleinen Plinthe, wobei auch das Schienbein den Boden berührt. Die Arme sind erhoben. Der linke stützt sich dabei auf das entsprechende Knie. Das Haar ist zu einer Scheitelpnotenfrisur gebunden, während nicht alle Strähnen zu den erhobenen Händen führen. Damit handelt es sich hier um eine sehr freie Interpretation des *anadyomene*-Motivs. Auf der Rückseite findet sich keine spezifische Gestaltung. Die Ausführung ist insgesamt von eher minderer Qualität. Das Gesicht ist kaum zu erkennen und die Körperproportionierung der Göttin unausgewogen.

Literatur: Schreiber 1908, 314; Adriani 1944, 40 Nr. A 9; Schreiber 1997, 79 Kat. 79 Taf. 29, 79; Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 9; Anm. 1563.

RT11. Delos, Museum, Inv. 484; 489; 490 (A 3337; A 424; A 2518)

Herkunft: Delos, Poseidoniastengebäude/2. Haus III S, Hof III S b, Sockel neben Treppe zu Haus III R (für Inv. 484 bzw. A 3337); Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe (Inv. 484) 0,08 m, Höhe (Inv. A 424) 0,075 m, Höhe (Inv. 490) 0,065 m; Datierung: 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

Bei den drei Fragmenten handelt es sich um jeweils einzelne Terrakotten. Die erste (Inv. 484 bzw. A 3337) besteht aus einem Teil des Torsos mit gebrochenem, rechtem Oberschenkel und erhobenem, rechten Arm ohne Hand. Auf der gleichen Schulter ruht eine Haarlocke. Die Oberfläche scheint ebenfalls beschädigt zu sein. Insgesamt handelt es sich bei dieser um eine feingliedrige Statuette.

Die zweite (Inv. 489 bzw. A424) umfasst eine hohe Plinthe, auf der das rechte Knie aufsetzt, einschließlich beider Beine und der *pubes*. Der Oberkörper ist hingegen komplett verloren. Auch hier finden sich Beschädigungen der Oberfläche. Diese Statuette scheint kompakter und massiger gebildet zu sein als die erste.

Das dritte Stück (Inv. 490 bzw. A 2518) ist bei A. Laumonier leider nicht abgebildet. Diesem zufolge umfasst das Fragment das rechte Bein und den linken Fuß auf einer Basis. Die Terrakotte scheint wohl größer als die zweite gewesen zu sein.

Inwieweit die übrigen bei Laumonier aufgelisteten Oberkörperfragmente⁸⁰⁹ zum Typus gehören, ist aufgrund ihrer fehlenden Beine, anders als bei den Fayencen, nicht mehr zu beurteilen, da sie gleichwohl auch zum Typus der Stehenden Anadyomene gezählt werden könnten.

Literatur: Laumonier 1956, 160 f. Nr. 484. 489. 490 Taf. 51, 484. 489; LIMC II (1984) 105 Nr. 1035 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kreeb 1988, 27 f. 59. 116 Nr. T 1. 10; 307 Nr. T 53. 11; Kunze 2002, 127 Anm. 712; 260 f. Anm. 1561 Nr. A 38; Anm. 1565.

RT12. Frankfurt, Liebieghaus

Taf. 27, 2

Herkunft: Ägypten bzw. Kleinasien (?), ehemals Sammlung Kaufmann; Material: gebrannter Ton; Datierung: 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Von der Volutenlampe mit zwei Schnauzen ist nur noch der obere Teil mit den beiden Schnauzen und dem Diskus erhalten. Von der linken fehlt die Spitze und von der rechten die vordere Hälfte. Zudem ist das obere Viertel des Diskus einschließlich des Griffes abgebrochen, wodurch bei der Aphroditedarstellung die linke Hand und die dazugehörige Haarsträhne fehlen. Die Lampe weist eine weiße Grundierung und einen braunen Überzug auf. Die Göttin selbst kniet auf einer Plinthe und trägt eine *stephané*. Die Körperbildung ist fleischig, die Gesamtanlage aber eher detailarm.

Literatur: Kaufmann 1915, 93; Selenow 1988, 51 f. 104 Nr. 4; 145 Kat. 167 Taf. 23, 167.

⁸⁰⁹ Laumonier 1956, 161 Nr. 485–487 Taf. 51, 485–487.

RT13. Frankfurt, Liebieghaus, ohne Inv. (verschollen)

Herkunft: Ägypten, Fayoum, ehemals Sammlung Kaufmann; Material: gebrannter Ton; Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Die Terrakotte zeigt eine Aphrodite im Typus Rhodos. Leider ist die untere Körperhälfte nicht mehr zu rekonstruieren, da sie entweder stark beschädigt oder nicht gut gefertigt wurde. Die Brüste sind abgerieben und die Haarmasse nur wenig differenziert. Das Gesicht kann lediglich aufgrund der schlechten Aufnahme bei Kaufmann nicht detaillierter beschrieben werden, obwohl es so scheint, dass dieses eine gewisse Qualität aufweist. Leider ist die Terrakotte heute nicht mehr im Liebieghaus auffindbar⁸¹⁰.

Literatur: C. Kaufmann, Ägyptische Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche vorzugsweise aus der Oase El Faijûm (Frankfurter Sammlung) (Kairo 1913) 78. 80 Abb. 49; Kaufmann 1915, 93 Taf. 30, 234; Adriani 1944, 42 Nr. C 24; LIMC II (1984) 168 Nr. 191 s. v. Aphrodite (in *Peripheria orientali*) (M.-O. Jentel); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 24; Anm. 1563.

RT14. London, British Museum, Inv. GR 1926,0930.58

Taf. 27, 3

o. EA 1886,1009.325

Herkunft: Ägypten, Bubastis; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,155 m; Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr.

Die Statuette ist stark beschädigt. Es fehlt die untere Körperhälfte einschließlich der rechten Hüfte. Vom linken Bein ist nur noch die Oberseite des Oberschenkels bis zum Knie erhalten, wo sich der linke Arm aufstützt. Auf der Vorderseite befinden sich am Torso und am Kopf Inkrustationen mit weißen Farbpartikeln. Diese sind auch auf der Rückseite zu finden. Hier ist im Gegensatz zur Vorderseite noch ein Rest des linken Beins erhalten. Die Körperbildung wirkt füllig, aber auch verwaschen, was vor allem am Gesicht beobachtet werden kann. Die Haare füllen nicht als kohärente Masse den Zwischenraum von Armen und Kopf, sondern verlaufen in Form einzelner Strähnen an der rechten Halsseite und der Innenseite des linken Arms entlang. Die Haare lassen so die Zwischenräume in Bereich der Arme frei. Gleiches gilt auch für jenen Zwischenraum zwischen linkem Arm und dem entsprechenden Oberschenkel, der ebenfalls als Durchbrechung wiedergegeben ist.

⁸¹⁰ vgl. Konkordanz: E. Bayer-Niemeier, Liebieghaus – Museum alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I. Griechisch-römische Terrakotten (Melsungen 1988) 290.

Literatur: Bailey 2008, 101 Kat. 3352 GR Taf. 63, 3352.

RT15. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. Oppermann.tc.37

Herkunft: unbekannt, ehemals Sammlung Oppermann; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,12 m; Datierung: 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr.

Die Göttin kniet hier auf einer Plinthe. Der rechte Arm ist mitsamt einiger Teile der dazugehörigen Haarsträhne abgebrochen. Die so entstandene Bruchkante ist glatt. Auf dem linken Handrücken und um den Hals herum finden sich grünlich-weiße Inkrustationen. Es könnte daher möglich sein, dass der Kopf wieder angefügt wurde, da die grünliche Inkrustation eher einer modernen gipsähnlichen Klebmasse als einem antiken Überzug ähnelt. Die Oberfläche ist weiterhin durch Kratzer beschädigt. Die Körperbildung wirkt schlank und der Oberkörper aufgerichtet. Die Terrakotte entspricht dahingehend eher dem Bruchstück auf Delos (Kat. RT11, Inv. A 3337). Daher kann eine Herkunft aus dem ursprünglich griechischen Gebiet der hellenistischen Welt angenommen werden.

Literatur: Winter 1903, 205 Nr. 2; Lullies 1954, 87 m. Anm. 452; LIMC II (1984) 105 Nr. 1034 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias); Kunze 2002, 260 Anm. 1561 Nr. A 37.

RT16. Paris, Musée du Louvre, Inv. AM 1676

Taf. 27, 4

Herkunft: Alexandria, Antinoë (?); Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,123 m; Datierung: Ende des 1. Jh. v. Chr.

Bei diesem Stück kauert die Göttin auf einer hohen profilierten Basis. Hinter ihr befindet sich eine Hydria mit darüber gelegtem Mantel, ähnlich der Terrakotte und der Lampe in Alexandria (Kat. RT2. RT5). Aphrodite greift nur in ihr Haar, ohne dabei einzelne Strähnen zu erfassen. Sie trägt eine *stephané*. Die Basis ist am unteren Rand sowie an der linken Seite bestoßen. Auch das rechte Knie weist Beschädigungen auf. Am rechten Ellenbogen und der *stephané* finden sich Werkspuren, wo der Koroplast den Ton nicht geglättet hat. Die Oberfläche ist weich gebildet und weist schwarze Flecken auf. Daneben finden sich auch Reste des weißen Gipsüberzugs. Die Körperbildung ist zwar fleischig aber nicht übermäßig füllig, die Gesichtsbildung fein und detailreich.

Literatur: Besques 1992, 99 Kat. D 4486 Nr. 1 Taf. 59 a; Bailey 2008, 101.

RT17. Tübingen, Museum der Universität Tübingen, Inv. 4950/25**Taf. 27, 5**

Herkunft: Ägypten, ehemals Sammlung von Sieglin; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,121 m, Breite 0,053 m, Tiefe 0,039 m; Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Die Göttin kniet auf einer hohen, quadratischen Basis. Sie greift in ihre Haare, die eine geschlossene Masse bilden. Das Gesicht ist abgeschlagen worden. Auf der Oberfläche ist noch eine große Menge des weißen Gipsüberzugs erhalten. Auf der ebenfalls voll ausgestalteten Rückseite befindet sich ein Brennloch. Die Körperbildung mit den weichen Übergängen ist voll, aber nicht fleischig. Die Göttin besitzt spitz zulaufende Brüste.

Literatur: J. Fischer, Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlung Sieglin und Schreiber. Dresden – Leipzig – Stuttgart – Tübingen (Tübingen 1994) 365 f. Nr. 922 Taf. 97, 921; Bailey 2008, 101.

RT18. Vergina, Archäologisches Museum, ohne Inv.**Taf. 27, 6**

Herkunft: Vergina, Metroon/Kybeleheiligtum; Material: gebrannter Ton; Datierung: 2./1. Jh. v. Chr.

Die Statuette wurde aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzt. Die Göttin kniet auf einer hohen profilierten Basis, aus der ein Teil mit den Zehen des linken Fußes herausgebrochen ist. Durch diese zieht sich zudem ein senkrechter Riss, der zwischen rechtem und linkem Bein weiter bis zur linken Schulter verläuft. Ein weiterer beginnt am rechten Fuß und verläuft waagrecht über das rechte Knie und den linken Fuß nach hinten. Ein dritter zieht sich schräg von der Mitte ausgehend durch die Basis bis zum rechten Fuß. Am oberen Rand der Basis, hinter dem rechten Knie und zwischen linker Taille und Arm ist aufgrund dessen ein Stück herausgebrochen. Der Stumpf des rechten Arms ist zudem wieder angefügt worden. Der Rest des Arms sowie Teile der rechten Strähne, die wegen einer Kerbe unter der rechten Brust abgebrochen sind, fehlen. Weiter ist die linke Hand abgebrochen, wie auch der Kopf. Die Körperbildung ist schlank und aufrecht sowie in seiner Ausführung von insgesamt mittlerer Qualität. Eine Zuweisung durch die Ausgräber als Dämon oder Nymphe kann wohl nach eingehender Betrachtung ausgeschlossen werden⁸¹¹.

Literatur: Drougou – Saatsoglou-Paliadeli 1999, 34 f. Abb. 36; Σ. Δρούγου – Χ. Παλιαδέλη, Βεργίνα, Ο τόπος και η ιστορία του (Vergina 2005) 233 m. Abb.

⁸¹¹ In der Bildunterschrift verweisen sie auf Ansätze von Flügeln: Drougou – Saatsoglou-Paliadeli 1999, 34 Abb. 36. Leider konnte keine Aufnahme der Rückseite gefunden werden, die eine Identifikation als geflügeltes Wesen belegt oder einer solchen widerspricht. Es ist aber davon auszugehen, dass das Stück dem Typus Rhodos zuzurechnen ist, da es insgesamt dessen Motivik entspricht, vgl. Kap. 4.2.2.3.

RT19. Aufbewahrungsort unbekannt, ehemals Sammlung F. G. Hilton Price

Herkunft: Ägypten, Bubastis; Material: gebrannter Ton; Maße: Höhe 0,108 m; Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Laut der Zeichnung bei F. G. Hilton Price kniet Aphrodite auf einer profilierten, rundlichen Basis. Die Statuette gibt den Typus Rhodos wieder. Die Göttin trägt dabei eine *stephané*. Leider kann allein anhand der Zeichnung keine Aussage über den Erhaltungszustand getroffen werden, obwohl keine offensichtlichen Beschädigungen vorzuliegen scheinen.

Literatur: F. G. Hilton Price, A Catalogue of the Egyptian Antiquities in the Possession of F. G. Hilton Price (London 1897) 398 Kat. 3302 m. Abb.; Bailey 2008, 101.

RT20. Aufbewahrungsort unbekannt

Herkunft: Ägypten, Tell Basta (Bilbeis); Material: gebrannter Ton; Datierung: Ende des 1. Jh. n. Chr.

Es handelt sich hierbei um ein Oberkörperfragment der Aphrodite des Typus Rhodos mit aufwendig gestalteter *stephané*. Die Haare erscheinen als homogene Masse hinter der Göttin, wie dies auch bei den Stücken RT2, RT5 und RT16 zu beobachten ist.

Literatur: L. Habachi, Tell Basta, ASAE Suppl. 22 (Kairo 1957) 139 Taf. 41 C; Bailey 2008, 101.

4.2 Die Herkunft und Datierung des Typus Rhodos im Hinblick auf sein Urbild

Ein kurzer Blick in den Katalog des Typus Rhodos vermittelt augenscheinlich den Eindruck, dass der Typus in Ägypten entwickelt worden ist, da die meisten Stücke von dort zu stammen scheinen⁸¹². Diese unterschieden sich jedoch in ihrem Stil angeblich so stark von der namens-

⁸¹² Von den insgesamt 116 Stücken im Katalog stammen 91 aus Ägypten bzw. mehrheitlich aus Alexandria und nur 25 scheinen eine nicht ägyptische Herkunft zu haben. Darin eingeschlossen sind auch die sechs römischen Adaptionen (Kat. RM13. RM16. RM18. RM24. RM28. RM29), die sowohl in der griechischer als auch römischer Kunsttradition stehen.

gebenden Wiederholung auf Rhodos (Kat. RM22), dass Adriani einen zweiten zeitgleichen Typus und für dessen Herkunft das hellenistische Ägypten, oder genauer Alexandria, annimmt. Diese These wird von der nachfolgenden Forschung durchaus übernommen⁸¹³. Der Katalog bei Adriani kann jedoch, anders als von Kunze vermutet, nicht als »weitestgehend vollständig« gelten und die von diesem vorgenommenen Ergänzungen sind keineswegs marginal⁸¹⁴. Im Zuge dieser Arbeit konnte eine größere Anzahl von Stücken aus Ägypten, aber auch aus anderen Teilen der späthellenistischen und römischen Welt der Liste hinzugefügt werden, sodass diese auf jetzt insgesamt 118 Stücke angewachsen ist und damit mehr als verdoppelt wurde. Die vornehmliche Aufgabe besteht nun darin, die neu hinzugekommen Adaptionen mit den bereits von Adriani und darauf folgend von Kunze diskutierten Thesen zur deren Herkunft, Datierung und der daraus resultierenden eigentlichen Typenfrage abzugleichen. In Bezug auf letztere muss vor allem auch die Frage nach der Entwicklung des eigentlichen Typus gestellt werden: Handelt es sich vielleicht, wie Kunze annimmt, nur um einen Bildentwurf ohne Urbild⁸¹⁵ oder doch um einen etablierten Typus, der in verschiedenen Gattungen eine spezifische Statue späthellenistischer Datierung rezipiert? Auch ist zu klären, inwieweit diese Stücke die getroffenen Thesen belegen oder entkräften können.

4.2.1 Zur Frage der Herkunft eines möglichen Urbildes oder Bildentwurfs aus Ägypten

Offensichtlich weicht die Überlieferung des Typus Rhodos im Laufe der Zeit immer mehr von jener Wiedergabe ab, wie sie durch die namensgebende Statuette aus Rhodos (Kat. RM22) vorgegeben ist. Dies trifft vor allem auf die Kleinkunst in Ägypten zu, wo die Darstellung, dem

⁸¹³ Adriani geht dabei von der Statuette in Alexandria (Kat. RM5) aus und nennt den erhobenen linken Arm und den dadurch stärker aufgerichteten Oberkörper als Kriterium: Adriani 1944, 47–70. Bereits Klein ging beispielsweise noch von einer gleichen Stilstufe mit der Kauernden Aphrodite aus und verortete den »barocken« Stil in Kleinasien und den Stil des »Rokoko« in Alexandria: Klein 1921, 32. Vgl. zustimmend: Battaglia 1931, 409–415; Adriani 1951, 144; Bieber 1961, 143 f.; Brinkerhoff 1971, 12 f.; Boardman u. a. 1977, 204; Moreno 1994, 716 f. (Grundlage ist die angebliche Porträtähnlichkeit zu Kleopatra III.); Havelock 1995, 112 f. Eine Übersicht zu den Thesen Adrianis gibt auch Neumer-Pfau, wobei sie die grundsätzliche Teilung befürwortet, aber die unterschiedliche Datierung ablehnt. Sie datiert den alexandrinischen Typus wie Segall (s. Kap. 4.2.2) ans Ende des 3. Jh. v. Chr. und den zweiten als Variante des vorherigen in den Späthellenismus und verortet diesen ebenfalls in Ägypten: Neumer-Pfau 1982, 191–193 m. Anm. 533; 213 f.

⁸¹⁴ Im Katalog von Adriani finden sich 28 Stücke sowie die vier bis dahin bekannten, großformatigen Adaptionen: Adriani 1944, 37–43. 45. Die Liste wird dann von Kunze noch um 17 Stücke ergänzt und somit auf 45 Wiederholungen erhöht: Kunze 2002, 260 f. m. Anm. 1561. 1563. 1565 f. (Herkunft).

⁸¹⁵ s. Anm. 919 und Kap. 4.2.2.3.

Katalog nach zu schließen, bereits in hellenistischer Zeit äußerst beliebt war und in verschiedenen Gattungen zahlreich wiederholt wurde. Dabei kam es sehr wahrscheinlich zu einer Vermischung der hellenistischen/griechischen und ägyptischen Kunsttradition. Für eine solche ist der Typus Rhodos aufgrund seiner Einseitigkeit besonders prädestiniert, da er wegen seines Bildaufbaus den ägyptischen Sehgewohnheiten entsprach. Die hier verwendete Form des im Profil wiedergegebenen Unterkörpers mit dem in die Frontale gedrehten Oberkörper findet sich auf zahlreichen ägyptischen Reliefs sowohl bei der Darstellung von Sterblichen als auch Göttern⁸¹⁶.

Anhand der Objekte, die gleichermaßen in hellenistischer wie ägyptischer Tradition stehen, soll daher die Frage nach der Herkunft des Bildentwurfs geklärt werden. Darüber hinaus bleibt auch zu erörtern, inwieweit sie den aus griechischer Produktion stammenden Bildwerken des Typus Rhodos entsprechen und ob von den ägyptischen Künstlern auch typisch ägyptische Motive eingearbeitet wurden. Dies gilt insbesondere für die Darstellungen auf Objekten ägyptischer Tradition. Hierunter fallen vor allem die kleinen Amulette und Vasenapplikationen aus ägyptischer Fayence (Kat. RF1–RF36)⁸¹⁷ sowie jene Terrakottalampen (Kat. RT4. RT5. RT7. RT8. RT12), die entweder eine ägyptische oder römische Form aufweisen, aber auch das Relief in Turin (Kat. RR5). Des Weiteren sind die spätantiken Bildwerke, wie koptische Gewebe (Kat. RG1–RG15) und einige andere Stücke (Kat. RR2. RR3. RS5. RS7), gesondert zu besprechen, da sie dem christlichen Einfluss geschuldet einer Neuinterpretation unterlagen, die gleichfalls noch zu diskutieren sein wird. Um letztlich die Typenfrage klären zu können, soll der Fokus auf den späthellenistischen Marmorstatuetten (KatRM1–RM29) der gesamten hellenistischen Welt, darunter auch Ägypten, liegen. Ergänzend hierzu werden die Terrakotten (Kat. RT1–RT3. RT6. RT9–RT11. RT13–RT20) und weitere Einzelstücke hinzugezogen.

4.2.1.1 Einführung – Die Darstellung griechischer Göttinnen im ptolemäischen Ägypten

Die Forschung zur Herkunft des Urbildes des Typus Rhodos wird vornehmlich von zwei Meinungen dominiert. Ausgehend von der namensgebenden Wiederholung aus Rhodos

⁸¹⁶ vgl. die Darstellung der knienden Isis auf dem Sarkophag des Amenophis II. (Tal der Könige, Grab des Amenophis II., in situ, 18. Dynastie, Ende 15. Jh. v. Chr.): Witt 1971, 33. 73 Abb. 1. Bereits Ridgway hat dies angesprochen: Ridgway 2002, 117.

⁸¹⁷ Daneben wurden bei Krug zwei Fragmente kaiserzeitlicher Fayence-Plastik genannt. Athen, Benaki Museum, ohne Inv. und Inv. 19523: Krug 1982, 145 Anm. 4. Jedoch konnte die eine nicht gefunden werden, während die andere mit gleicher Inventarnummer die Darstellung eines sitzenden Wagenlenkers mit Lorbeerzweig wiedergibt: Athen, Benaki Museum, Inv. 19523: Πιγγιατόγλου 1992, 137 Kat. 277 m. Abb.

(Kat. RM22) erklären einige Forscher diese zum Urbild und den Ursprung des Typus folglich auf Rhodos selbst⁸¹⁸, und damit in griechischer Kunsttradition stehend. Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels erwähnt, geht die zweite Forschungsmeinung von Adriani und dessen Betrachtungen aus. Auf Basis seines Forschungsschwerpunktes hat er mehrheitlich Stücke ägyptischer Provenienz erfasst. Diesem folgend versucht beispielsweise B. Segall, für die goldene Gewandnadel (Kat. RS4) – ausgehend von deren Form – eine Fertigung in Alexandria zu belegen und damit auch die Herkunft des Typus dort zu verorten. Als möglichen Aufstellungs-ort für das Original schlägt sie ein Nymphäum zu Ehren der ptolemäischen Königin Arsinoë II. (gestorben 270 v. Chr.) vor, in der die Königin als von Nymphen umgebene Liebesgöttin gezeigt wird⁸¹⁹. Aufgrund dessen würde die Datierung des Originals aber in die Zeit zum Ende des Frühhellenismus fallen, was aus stilistischen Gründen nicht möglich ist. Allerdings vermutet auch Brinkerhoff das Original im Zusammenhang mit einem Arsinoë-Kult stehend, der in der gesamten hellenistischen Welt verbreitet war⁸²⁰.

Die Vergöttlichung ptolemäischer Königinnen und deren Gleichsetzung mit Isis-Aphrodite war sowohl Instrument der Herrschaftssicherung griechischer Könige in Ägypten als auch Teil der ägyptischen Glaubensvorstellung, welche die Herrscher des Landes als Wiedergeburt der obersten Götter ansah. So war der Pharao ein Avatar des Staatsgottes Horus/Osiris und dessen Frau eine Verkörperung seiner Mutter/Gattin Isis⁸²¹. Der göttliche Charakter der ptolemäischen Herrscher wurde vor allem in den offiziellen Bildnissen umgesetzt, wobei der Münzprägung eine herausragende Rolle dabei zufiel, und gleichwohl auch bei den rundplastischen Bildnissen auftrat⁸²². Hierbei mussten die ptolemäischen Könige einen Spagat zwischen der mehrheitlich griechischen Oberschicht, die an eine griechische Ikonografie gewöhnt war, und der mehrheitlich ägyptischen Unterschicht, die zumeist nur die ägyptische Bildtradition kannte, bewerkstelligen⁸²³. S. Müller spricht diesbezüglich von einer »Polyvalenz der ptolemäischen Herrscherrepräsentation«⁸²⁴. Gemeint ist dabei vor allem die Wahl der Attribute bei der jeweiligen Herrscherdarstellung und der damit gewünschten Götterangleichung. Arsinoë II. und deren Nachfolgerinnen erscheinen dabei auf den Münzen mit hohem Materialwert

⁸¹⁸ zuletzt wieder ausführlich durch Kunze: Kunze 2002, 259–262.

⁸¹⁹ Segall 1964, 167; Witt 1971, 126. 214. In eine ähnliche Richtung geht auch Moreno, der die Statue in Rhodos (Kat. RM22) als Porträt der Kleopatra III. identifiziert: Moreno 1994, 19 f. 715–718. Kritik daran: Ridgway 2002, 117.

⁸²⁰ Brinkerhoff 1978/79, 93 f.

⁸²¹ s. dazu Witt 1971, 15. 23. 37 f. 44 f.; Koch 1993, 49–76. 508; Havelock 1995, 126–129; Svenson 1995, 85 f. 144–148. 156 f.; Müller 2009, 172 f. 246–266. 280–300. 325–327; Martin 2012, 395. 397.

⁸²² Müller 2009, 335–380; Martin 2012, 395–423.

⁸²³ Müller 2009, 365–380.

⁸²⁴ Müller 2009, 175.

mit Schleier, *stephané* und Diadem⁸²⁵ sowie weiteren göttlichen Attributen, die für die Besprechung hier von untergeordneter Bedeutung sind⁸²⁶. Erwähnenswert ist zudem, dass zwischen weltlichen und göttlichen Herrschaftszeichen unterschieden werden muss.

Bei einem Diadem handelt es sich um eine einfache Binde mit aufgerolltem Rand. Es diente als rein politisches Herrschaftszeichen und verweist in keiner Weise auf den göttlichen Charakter seiner Trägerin. Zudem wird es nur von Frauen hellenistischer Königshäuser getragen, die mit dem aktuellen Regenten verheiratet waren und folglich die aktuell ›regierende‹ Königin darstellen. Je nach Betonung der jeweiligen Kultur wird es wahlweise in Verbindung mit griechischen Frisuren oder auch ›Isislocken‹ und ägyptischen Kronen getragen⁸²⁷. Aufgrund der modernen Problematik, die mit der synonymen Verwendung des Begriffs Diadem für das eigentliche Herrschaftszeichen und der *stephané*, die in ihrer Form eben jenem heutigen Diadem entspricht, kam es in der früheren Forschung teilweise zu Missverständnissen⁸²⁸, die auch den Typus Rhodos betreffen. Ein gutes Beispiel dafür ist die vermehrte Verwendung von Binden und *stephanai* bei der Darstellung des Typus Rhodos in der koptischen Kunst. L. Del Francia nahm aufgrund dessen eine Gleichsetzung der Dargestellten mit Isis an⁸²⁹. Die Verbindung von Isis mit der Aphrodite im Typus Rhodos während der Spätantike muss allerdings in einem eigenen Kapitel gesondert betrachtet werden⁸³⁰.

Der Schleier wiederum stammt aus griechischer Tradition und ist das Zeichen der *hieros gamos* zwischen Hera und Zeus. Daraus leitet sich die Aufgabe der Hera als Schutzherrin der Ehe ab. Die Angleichung Arsinoës mit Hera geschah vor allem aufgrund dynastischer Überlegungen. Der Schleier als Zeichen der Dynastie sichernden Ehefrau erscheint dabei immer zusammen mit einer *stephané* und/oder einem Diadem⁸³¹.

⁸²⁵ Müller 2009, 346. 382; Martin 2012, 400.

⁸²⁶ s. zu den anderen Attributen wie Zepter etc. bei Königinnen und Königen des Späthellenismus die Dissertation von Müller: Müller 1995, 75–100. 212 f. 228–242. 245 f. 257–261. 292–295 Kat. 47–51. 94–159. 173–175. 212–222. 299–306 Taf. 24. 34–48.

⁸²⁷ Svenson 1995, 79. 81 f. 86–95. 228–239 Kat. 94–150; 356 f. Abb. 6. 7 Taf. 38–47; Müller 2009, 76–81. 227. 357 f. 368. 381 f. 383 f.; Martin 2012, 405. 407 f. 414. 418. Falsch verstanden durch Moreno, der grundsätzlich Locken als Zeichen der Isis-Aphrodite annahm und nicht die speziellen Korkenzieherlocken: Moreno 1994, 708.

⁸²⁸ Martin 2012, 402 f.

⁸²⁹ Del Francia 1984, 216 f. 219.

⁸³⁰ s. Kap. 4.2.1.4.

⁸³¹ s. dazu auch die Terrakotten der Spätklassik mit Schleier im Kap. 2.1.3 m. Anm. 138. Es wurde dort bereits auf den Entschleierungsgestus eingegangen. Zur *hieros gamos* in Verbindung mit dem ptolemäischen Herrscherhaus und deren Gleichsetzung ihrer Königinnen mit Hera: Svenson 1995, 80. 87; Müller 2012, 270 f. 366 f. 370 f. 380 f.; Martin 2012, 401 f. 413 f. m. Anm. 97. Fehlt die *stephané* ist das Bildnis der Ptolemäerin eine reine Darstellung als Königin und keine einer Vergöttlichten.

Der *stephané* fällt in einem solchen Zusammenhang die Rolle der eigentlich sakralen Konnotation der Darstellung zu. Sie ist seit der Klassik ein zentrales Attribut für eine Göttin griechischer Herkunft und damit auch bei den Bildnissen der Ptolemäerinnen das Zeichen für deren Angleichung an Göttinnen wie Hera, Artemis, Demeter oder eben Aphrodite. Die *stephané* wurde in hellenistischer Zeit von allen diadochischen Herrscherhäusern verwendet, um deren göttliche Abstammung zu unterstreichen und ihren grundsätzlichen Herrschaftsanspruch zu untermauern⁸³².

Den Ursprung für die Verwendung griechischer Götterattribute und -darstellungsformen bei ägyptischen Göttern und Königen bildete die *interpretatio graeca* der ägyptischen Religion, die seit Ptolemäus I. gewöhnlich vorgenommen wurde. Wegen der vielfältigen und unterschiedlichen Charakterzüge der ägyptischen Götter konnte eine einheitliche Angleichung mit den griechischen nicht in solchem Umfang vollzogen werden, wie dies im Vergleich mit den römischen Gottheiten durchgeführt werden konnte⁸³³. Die oben genannten griechischen Göttinnen wurden allgemein mit Isis assoziiert. Grundlage hierfür bildete der ambivalente Charakter der ägyptischen Göttin, die mit allen diesen griechischen Göttinnen einzelne, grundlegende Charakterzüge gemein hatte. Mit dieser Assoziation geht nicht nur die Vermischung der jeweiligen Kulte, sondern auch die Übernahme bestimmter Attribute einher. So wird Isis beispielsweise mit einem Schleier und *stephané* als Hera, mit der Mondsichel und einem Köcher jedoch als Artemis dargestellt⁸³⁴. Wegen des Füllhorns sowie der Ähren als Symbol der Fruchtbarkeit und ihres chthonischen Charakterzugs, da Isis aufgrund ihrer Verbindung mit Osiris auch als Herrin des Totenreiches galt, kann sie auch mit Demeter gleichgesetzt werden⁸³⁵. R. Witt schreibt zusam-

⁸³² Svenson 1995, 97–85. 258–261 Kat. 214–221 Taf. 35 f.; Müller 2009, 204 f. 254 Anm. 637; 291. 366–368; Martin 2012, 403–405. 412. 414. Allgemein zur Verwendung der *stephané* vor den Diadochen: Kelperi 1993, 47–53.

⁸³³ s. dazu das Buch von Witt, der dort die gesamte Entwicklung am Beispiel der Göttin Isis durchgeht. Die Angleichung der Götter wurde von Ptolemäus I. einem ägyptischen Priester namens Manetho und einem griechischen namens Timotheus anvertraut: Witt 1971, 46–58; Svenson 1995, 352 f. Schema 2.

⁸³⁴ s. Anm. 826.

⁸³⁵ Zuerst wurde die Verbindung der Isis mit Demeter bei Herodot (2, 58, 156) erwähnt: Witt 1971, 16. 20. 38 f. 67. 110. 125. 127 f.; F. Solomson, *Isis Among the Greeks And Romans* (Cambridge 1979), Svenson 1995, 77. 85. 212 f. Kat. 47–52 Taf. 24. 34; S. Albersmeier, *Griechisch-römische Bildnisse der Isis*, in: Beck u. a. 2005, 310–314. Allgemein: S. Pfeiffer, *Die Entsprechung ägyptischer Götter im griechischen Pantheon. Bemerkungen zur Überwindung interkultureller Differenzen am Fallbeispiel der Inschrift Herodes im Liebieghaus Frankfurt (LH Inv. 1628=OGIS I 130) und verwandter Texte*, in: Beck u. a. 2005, 285–290. Zum chthonischen Charakter der Isis allgemein und die Verbindung mit Anubis, wie dieser auch auf dem Relief (Kat. RR5) erscheint: Witt 1971, 31–33. 39. 49 f. 198–209; Koch 1993, 570–576.

menfassend dazu: »the richness of her [Isis, Anm. d. Autorin] personality enabled her to take in all characteristic qualities of the Greek goddesses«⁸³⁶ und bezeichnet sie als »many-named«⁸³⁷.

Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle allerdings die Gleichsetzung der Isis mit Aphrodite. Bereits in vorhellenistischer Zeit verschmolzen Isis und die ägyptische Liebesgöttin Hathor miteinander, was in den Darstellungen ihrer Bekrönung bestehend aus Sonnenscheibe, Kuhhörnern und Federn zum Ausdruck kam. Die anschließende synkretistische Verbindung der Isis-Hathor mit der griechischen Göttin Aphrodite geschah aufgrund ihres jeweiligen Wasserbezuges und ihres Einflusses in Liebesangelegenheiten. Isis wurde deshalb seit hellenistischer Zeit zumeist sowohl mit ihren ägyptischen Attributen wie Sistrum oder Isislocken als auch der griechischen *stephané* als Zeichen ihres göttlichen Status dargestellt⁸³⁸. Die Bildwerke der Isis-Aphrodite oder auch des Osiris-Zeus entspringen folglich, ähnlich den polyvalenten Bildnissen der ptolemäischen Königspaare, deren irdische Vertreter sie waren, den Einflüssen beider Kulturkreise. Die Form der Bildwerke ist dabei nicht einheitlich, sondern vielmehr dem Geschmack der jeweiligen Glaubensvorstellung des Auftraggebers und Künstlers geschuldet, die je nachdem die hellenistisch-griechische oder die ägyptische bevorzugten. Eine Vermischung beider erscheint allerdings genauso wahrscheinlich zu sein. Die Götterbilder griechischen Stils werden dabei, gleich den Herrscherporträts, gleichermaßen mit Attributen jeweils nur eines oder beider Kulturkreise ausgestattet, wie die Münzporträts zeigen⁸³⁹.

Darüber hinaus ist auf den besonders für die ptolemäische Dynastie wichtigen *tryphé*-Begriff einzugehen, der vor allem durch das Füllhorn und die Fettleibigkeit der Herrscher im Leben und deren Herrscherbildnissen verdeutlicht wird und sich auch in den Aphroditedarstellungen niederschlägt⁸⁴⁰. Inwieweit diese Betrachtungen auch auf die Vertreter des Typus Rhodos zutreffen, muss nun geklärt und vor allem auf die Art der Kopfbekrönung, der Frisur und der Körperproportionierung geachtet werden. Eine Schwierigkeit ergibt sich dabei aus den zunehmenden römischen Einflüssen. Im Fall einer Kontamination wird auf diese einzeln

⁸³⁶ Witt 1971, 112.

⁸³⁷ Witt 1971, 121.

⁸³⁸ Zur Gleichsetzung von Isis oder Hathor mit Aphrodite und der Gleichsetzung aller dieser Göttinnen mit den ptolemäischen Königinnen, insbesondere Arsinoë II., sowie die Verbindung von Isis zum Wasser entspringt der ägyptischen Glaubenswelt, die die Göttin als Ursprung der Fruchtbarkeit des Nils sieht: Witt 1971, 14 f. 30 f. 36–58. 65. 68 f. 85. 101. 110. 123–128. 165 f. 177; P. M. Ptolemaic Alexandria (Oxford 1972) 197 f. 238 f.; Koch 1993, 497–500. 563–570. 593–602; Svenson 1995, 80 f. 85 f. 98 f. 241 f. Kat. 157–159; 357 Schema 7 Taf. 48; Müller 2009, 204 f. 215 f. 220. 225. 229. 239 f. 245 f. 253–259. 298. 266–280. 325. 366 f. 380–382. 369.

⁸³⁹ Müller 2009, 338. 380; Martin 2012, 395–423 m. Abb. 1–22.

⁸⁴⁰ s. dazu Anm. 708. Zur *tryphé*: Neudecker 1988, 5. 8. 124 f.; Andreae 1998, 62; Zanker 1998, 12. 14 f. 17–22. 81–83; Müller 2009, 163–165. 168. 170. 172. 194. 373–381.

einzugehen sein. Dies gilt vor allem für die Späte Kaiserzeit und die koptische Kunst, die ihrerseits vom Christentum beeinflusst wurde.

4.2.1.2 *Untersuchung des Typus Rhodos auf Attribute der Isis, Arsinoë und Aphrodite*

Im Anschluss an die allgemeine Klärung zu den Darstellungen gräzisierten, ägyptischer Göttinnen und Königinnen ist für die Untersuchung des Typus Rhodos wichtig, welche der ägyptischen und griechischen Attribute auch bei der Darstellung dieser Aphrodite verwendet wurden und welche Rückschlüsse zu deren Identifizierung als Isis/Arsinoë, wie dies von Segall und Brinkerhoff angenommen wurde, für den Typus Rhodos gezogen werden müssen. Aufgrund der Nacktheit der Göttin können dafür nur solche Wiederholungen herangezogen werden, die noch einen Kopf aufweisen, da lediglich bei diesem Attribute im Haar überhaupt nachweisbar sind. Bezüglich der fülligen Körperproportionen können hingegen auch die kopflosen Bildwerke sowie Torso- und Unterkörperfragmente angeführt werden⁸⁴¹. Bedauerlicherweise gibt es allerdings auch eine geringe Anzahl von Objekten, von denen keine Abbildung gefunden werden konnte und deren Katalogbeschreibung nicht ausreicht, um eine Aussage über deren Aussehen treffen zu können, sowie Stücke mit extrem schlechter Abbildungsqualität oder schlechtem Erhaltungszustand⁸⁴². Neben diesen aus rein technischen Gründen auszuschließenden Objekten finden sich aber auch Stücke ohne jegliche Angabe von Schmuck, die aber aufgrund ihrer Frisur für die Betrachtung herangezogen werden können⁸⁴³.

In welcher Art die ägyptische Darstellungstradition für den Typus Rhodos Anwendung fand, zeigt ein kaiserzeitliches Grabrelief (Kat. RR5), dessen Datierung stark umstritten ist und vom 1. Jh. bis in das 5. Jh. n. Chr. reicht. Obwohl der Aufbau der Figur dem Typus Rhodos entsprechend gestaltet ist, erstrecken sich die ägyptisierenden Elemente der Darstellung nicht nur auf die beigefügten Attribute, wie einen Fries aus Uräusschlangen, der die obere Abschlusskante des Reliefblocks bildet, einen gebrochener Giebel, der die Göttin flankiert und zusätzlich von Anubishunden⁸⁴⁴ bekrönt wird, und ein Krokodil, das als *pars pro toto* für den

⁸⁴¹ Darunter fallen auch die meisten Marmorwiederholungen. Insgesamt sind es 34 Katalognummern: RF7. RF10–RF12. RF23. RF26. RM1–RM9. RM11–RM15. RM17–RM21. RM24. RM27. RR4. RS1. RT1. RT6. RT11. RT17.

⁸⁴² Es handelt sich um 19 Stücke: RF1. RF2. RF13. RF16. RF18. RF21. RF22. RF25. RF27–RF29. RF31. RM10. RM26. RM28. RM29. RS12. RT8. RT13.

⁸⁴³ RF6. RF9. RF19. RF27. RF28. RF33. RM25. RS3. RS9. RS10. RT10. RT15.

⁸⁴⁴ Die Verbindung von Isis-Aphrodite mit Anubis ist durch Osiris gegeben und bezieht sich auf den chtonischen Charakterzug der Göttin, was hier gleichsam auch auf dem Grabrelief gegeben ist, s. Anm. 836.

Nil stehen soll, sondern auch auf die eigentliche Figur der Aphrodite, bei der sich Hinweise auf einen starken ägyptischen Einfluss finden lassen. Zum einen ist deren Bauch als Hinweis auf den Fruchtbarkeit erhaltenden Aspekt der Göttin stark gewölbt. Zum anderen sind die Haare in Form eingedrehter Locken wiedergegeben, die an die Isislocken der ptolemäischen Königin Arsinoë II. und der griechisch geprägten Götterbilder der Isis erinnern, ohne diese jedoch exakt zu rezipieren. Das Gesicht ist proportional zum Körper merklich zu groß geraten. Diese Beobachtungen allein lassen eine Identifizierung der Dargestellten als Isis-Aphrodite vermuten. Damit erinnert das Relief an die Terrakotten in Bonn (Kat. RT10) und aus Bilbeis (Kat. RT20). Die erste besitzt allerdings keinen weiteren Schmuck und ihr Haar ist zu einer Scheitelknotenfrisur zusammengefasst. Die zweite wiederum trägt eine *stephané*, was sie als Göttin griechischer Ausprägung ausweist. Die Darstellung auf dem Relief verzichtet jedoch auf dieses griechische Attribut. Vielmehr wurde hier stattdessen die »Isiskrone« mit Sonnenscheibe, Kuhhörnern und Federn der Isis-Hathor gewählt⁸⁴⁵. Zusammen mit dem Haltungsmotiv der Aphrodite im Typus Rhodos ergibt sich hieraus eine Gleichsetzung der drei Göttinnen. Der Befund und Vergleich mit ähnlich gebildeten Adaptionen widerlegen aber dennoch eine allgemeine Übernahme dieses Bildentwurfs für den gesamten Typus. Das Relief bildet einen singulären Befund für eine Angleichung an die ägyptische Göttin Isis-Hathor. Das Fehlen eines Diadems als Symbol des weltlichen Herrschaftsanspruchs wiederum verbietet eine Identifikation als vergöttlichte Arsinoë II.

Die Existenz einer unverfälschten Darstellung der Aphrodite im Typus Rhodos belegen hingegen einige wenige statuarische Amulette⁸⁴⁶. Es handelt sich bei solchen um für Ägypten typische Amulette aus Fayence, die unter anderem auch im Bestattungskontext ihre Verwendung fanden⁸⁴⁷. Die Figürchen sind im Vergleich zu der Darstellung auf dem Grabrelief zwar von ähnlicher Proportionierung und gestalterischer Kompaktheit, entsprechen mit ihrer schlanken Körperbildung hingegen nicht dessen Wiedergabe der Aphrodite. Bei diesen Amuletten handelt es sich vielmehr um eine griechisch geprägte Körperauffassung. Bedauerlicherweise sind diese stark abgerieben, sodass sie keine detaillierte Wiedergabe der Frisur oder der Kopfbekrönung mehr aufweisen. Ein direkter Hinweis auf Isis lässt sich allerdings ebenfalls nicht entdecken.

⁸⁴⁵ zum Typus: Svenson 1995, 85. 357 Abb. 7, 7. Hier wird aber auf den Korb aus Uräusschlangen verzichtet. Er ist vielmehr aus Platzgründen nach oben gewandert und bildet den oberen Abschluss des Reliefs.

⁸⁴⁶ Kat. RF19. RF22. RF24. RF27. RF28.

⁸⁴⁷ v. a. in Bezug auf die Vertreibung des Bösen unter anderem in Form einer Krankheit: Witt 1971, 188; Koch 1993, 539–555. Aber auch im Kontext der Hochzeit wurden Aphroditefigürchen verschenkt: Brinkerhoff 1978, 52.

Bereits am Beginn der Betrachtungen zum Typus Rhodos wurde auf die Annahme Segalls hingewiesen, die diesen mit dem Arsinoë-Kult der Ptolemäer in Verbindung bringen wollte, um eine Herkunft des Typus aus Ägypten zu belegen. Dafür müssten jedoch bei der von Segall besprochenen Aphrodite-Darstellung in Form einer Goldnadel (Kat. RS4) auch die Attribute der Königin, wie sie auf deren Münzprägungen zu finden sind, nachweisbar sein. Der Schleier taucht allerdings bei keiner der aufgelisteten Adaptionen auf⁸⁴⁸. Für ein solitär getragenes Diadem finden sich gleichfalls keine Hinweise. Zwar sind Vertreter mit Haarbinde bekannt, darunter auch die namensgebende Wiederholung von Rhodos (Kat. RM22)⁸⁴⁹, bei deren Haarband fehlen jedoch die für ein Diadem typischen abgesetzten Ränder und werden zudem meist von den Stirnhaaren verdeckt. Eine einfache Erklärung für die Existenz solcher Haarbänder könnte in deren Funktion zu finden sein, bei der die Haare für die Frisur mit einfachen Stoffstreifen, die vor dem Hochbinden um den Kopf geknotet wurden, befestigt werden. Der Typus Rhodos zeigt in diesem Fall den Beginn des Frisierens, bei dem die Haarsträhnen noch in einem mehr oder weniger losem Zustand abgebildet sind⁸⁵⁰. Die zeitliche Abfolge der Wiederholungen zeigt dann eindeutig keinen eingrenzenden Schwerpunkt dieser Darstellungsweise. Die Verwendung von Haarbändern reicht vom Ende des 2. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. und wird später auch wieder in der koptischen Kunst aufgegriffen⁸⁵¹.

Lediglich bei einer kleinen Gruppe von Adaptionen könnte Aphrodite hingegen ein Diadem zusammen mit einer *stephané* tragen und damit auch als vergöttlichte Arsinoë gedeutet werden. Unter anderem handelt sich bei diesen um einen Nadelaufsatz (Kat. RS13), bei dem die flächig ausgebreiteten Haarsträhnen fehlen. Diese sind vielmehr durch Schlaufen am Nacken ersetzt worden, sodass sich die Göttin gerade ein Diadem umzubinden scheint. Die *stephané* ragt direkt darüber auf und ist durch eine Rille horizontal von dem Diadem abgesetzt, sodass diese Darstellung jener Form entspricht, wie sie auf den Münzbildern der Ptolemäerinnen zu sehen ist. Dieser folgen des Weiteren eine Terrakotte, ein Lichthaus und eine figurale Lampe aus der Kaiserzeit⁸⁵². Allen dreien ist abgesehen vom Kopfschmuck auch die füllige Körperbildung gemein. Eine der Darstellungen (Kat. RT3) weist sogar Halsfalten auf, wie sie beispielsweise auf einem Münzbildnis der Arsinoë II. vorzufinden sind⁸⁵³. Zusammen mit dem geschwollenen Unterleib dokumentieren sie den *tryphé* bringenden Segen des ptolemäischen

⁸⁴⁸ außer auf einem Grabrelief aus koptischer Zeit, auf das jedoch gesondert eingegangen wird, s. Kap. 4.2.1.4 m. Anm. 913.

⁸⁴⁹ Kat. RF14. RM16. RR1. RT10. RT15.

⁸⁵⁰ Die Frisur ist bei RR1 und RM22 komplett aufgelöst, während die Haare bei RF14, RM16 und RT10 bereits zu einer Scheitelknotenfrisur gebunden sind.

⁸⁵¹ s. dazu Kap. 4.2.1.4 m. Anm. 910.

⁸⁵² Kat. RT3. RT4. RT7. Allgemein s. dazu: Fischer 2005, 351.

⁸⁵³ vgl. Martin 2012, 412 Abb. 14 a. Zur *tryphé* s. dazu Anm. 708. 838.

Königshauses. Daher kann lediglich bei diesen Stücken möglicherweise tatsächlich von einer Darstellung der Königin als Isis-Aphrodite gesprochen werden. Aufgrund der geringen Stückzahl mit einer solchen Wiedergabe scheint im Allgemeinen ein grundsätzlich ägyptischer Bezug für den Typus Rhodos somit im Hinblick auf die Kopfbekrönung mit großer Sicherheit ausgeschlossen zu sein.

Für eine griechische Ausprägung des Typus spricht wiederum die mit Abstand häufigste Verwendung einer *stephané*. Diese kann bereits ab der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. bei Stücken aus Fayence, Terrakotta und den Gewandnadeln aus Metall ägyptischer, aber auch griechischer Produktion beobachtet werden⁸⁵⁴. Bei diesen handelt es sich aber nur um Objekte aus der Kleinkunst. Die einzigen erhaltenen Marmorköpfe (Kat. RM16. RM22) aus der Großplastik tragen hingegen einfache Stoffbänder. Inwieweit es sich jedoch hierbei um eine Fehldeutung des ursprünglichen Marmorbildes handelt, ist fraglich. Die Kleinkunst bevorzugt eindeutig die *stephané*, möglicherweise um die Dargestellte von anderen Badenden zu unterscheiden und deren Göttlichkeit aufzuzeigen.

Die Haargestaltung der Adaptionen mit *stephané* kann dabei stark variieren. Eine Angabe von Isislocken findet sich bei keiner der nachfolgenden Adaptionen. Grundsätzlich rezipieren die Wiederholungen die Gestaltungsweise der Statuette von Rhodos (Kat. RM22), bei der das Haar gescheitelt und zur Seite gestrichen ist, sodass die Hände die Strähnen anheben und vom Kopf weghalten können⁸⁵⁵. Dabei werden in hellenistischer Zeit einzelne Strähnen gebildet, die die Fläche zwischen Kopf, Armen und Schultern in Form von Aussparungen teilweise freilassen. In nachchristlicher Zeit wird dieser Bereich hingegen von einer Haarmasse ausgefüllt, um vermutlich die vielfache Herstellung von Terrakotten zu erleichtern. Ein Sonderfall der Darstellung entwickelt sich in der Fayencekeramik⁸⁵⁶. Die Stirnhaare sind dort zu Locken geformt, die sich hoch auftürmen. Die Haarsträhnen gehen hier nicht von den Seiten, sondern vom Hinterkopf aus. Ein besonderes Einzelstück stellt das Figurenfragment einer Fayencevase im Louvre (Kat. RF30) dar, dessen Haare zu einer Melonenfrisur zusammengefasst sind. Das Vorhandensein einer *stephané* ist somit grundsätzlich unabhängig von der Frisur, wurde aber deutlich bevorzugt.

Die geringe Anzahl von Wiederholungen und mehrheitlich kaiserzeitliche Datierung der Stücke mit Isis/Arsinoë-Bezug sind Hinweise auf eine eher untergeordnete Bedeutung ptolemäischer Königinnen für die Darstellung der Aphrodite im Typus Rhodos. Hierfür spricht

⁸⁵⁴ Es handelt sich um ein Drittel des Katalogs. Ägyptisch: Kat. RF3–RF5. RF8. RF17. RF20. RF22. RF24. RF30. RF32. RF34–RF36. RS2. RS6. RS8. RT9. RT12. RT14. RT16. RT18–RT20. Griechisch: Kat. RS4. RT2.

⁸⁵⁵ Kat. RF3. RF5 (segmentiert). RF8. RF17. RF32. RF34. RS4. RS6. RS8. RT2. RT9. RT12. RT14–RT16. RT19. RT20. Gleiche Frisur ohne *stephané*: RF19. RM25. RS3. RS9. RS10.

⁸⁵⁶ Kat. RF1. RF4. RF20. RF32. Gleiche Frisur ohne *stephané*: Kat. RF6. RF15. RF33.

unter anderem auch, dass Vertreter ohne Diadem eine ebenfalls füllige Körperbildung mit einem stark aufgeblähten Unterleib besitzen können, um auf den Fruchtbarkeitsaspekt der Aphrodite hinzuweisen. Es handelt sich bei diesen vornehmlich um Terrakotten und Applikationen auf Fayencekeramik⁸⁵⁷. Die Mehrheit der Darstellungen bevorzugt eine eher schlanke, jugendliche Körperbildung, wie sie im 2. Jh. v. Chr. entwickelt wurde.

Darüber hinaus lassen sich sogenannte Lichthäuser – Lampen ägyptischen Typus – finden, die vor allem im Totenkult Verwendung fanden⁸⁵⁸. Gemeinsam ist diesen der *ae-dicula*-ähnliche Aufbau mit den flankierenden, aufrecht stehenden Fackeln. Die *aedicula* beziehungsweise der *naiskos* ist ein Gebäudetypus, der im griechischen Kulturkreis entwickelt und dort auch häufig verwendet wurde. Bei einem dieser Lichthäuschen (Kat. RT5) zeigt sich nun eine Abweichung vom kanonischen Aufbau der Giebelzone: Hier wurden ein Giebel und Architrav zusätzlich ergänzt und fälschlicherweise über dem eigentlichen Giebel angebracht. Dies lässt vermuten, dass der Koroplast nicht unbedingt mit der griechischen Architektur vertraut war. Zudem wurde dieser Wiederholung eine Hydria mit Mantel beigelegt. Solches geschah auch bei einer Terrakotte in Paris (Kat. RT16, Taf. 27,4). Die Stirnhaare beider Adaptionen fallen in sanften Wellen vom Scheitel zu den Ohren und sind mithilfe eines Stoffband vom straff gefassten Haar der Kalotte getrennt. Die losen Strähnen haben ihren Ursprung im Nacken und werden von den Händen zur Seite gezogen⁸⁵⁹. Durch das Beifügen der Hydria als Attribut eines weiteren bekannten griechischen Aphroditetypus und der Verwendung einer griechisch anmutenden Frisur wurde den beiden Aphroditewerken ein griechischer Anstrich verliehen. Somit sind die Stücke ein Derivat gleich zweier Aphroditetypen der Spätclassik und des Spät-hellenismus. Mit jenen dem Typus Rhodos zugehörigen Strähnen scheint es nun so, als würde sich die Göttin eine Haarkranzfrisur binden.

Ein bedeutender römischer Einfluss findet sich bei den Darstellungen der Aphrodite im Typus Rhodos allerdings nicht. Zwar gibt es einige großformatige Marmorwiederholungen (Kat. RM13. RM16. RM18. 0RM24. RM28. RM29), die gleichwohl starken modernen Restaurierungen ausgesetzt waren, aber dennoch mehrheitlich den hellenistischen Marmorstatuetten folgen⁸⁶⁰. Die Haltung des rechten Arms musste bei diesen zunächst aufgrund der in römischer Zeit durchgeführten Vergrößerung wieder nach vorne genommen werden, um das auf diesem lastende Gewicht zu reduzieren. Dies hatte gleichsam Auswirkung auf die Gestaltung des Oberkörpers, da nun die Drehung in die Frontale ebenfalls zurückgenommen werden musste.

⁸⁵⁷ Adaptionen mit besonders ausgeprägtem Unterleib: RF1. RF7. RF10. RF16. RF19. RF24–RF26. RF28. RF32. RF34. RF35. RG15. RR1. RR5. RT3–RT5. RT7. RT10. RT12.

⁸⁵⁸ Wildung – Grimm 1978, 86.

⁸⁵⁹ vgl. Anm. 855.

⁸⁶⁰ Ridgway 2002, 117. Zur Datierung der Marmoradaptionen s. die einzelnen Katalogeinträge: Kat. RM13. RM16. RM18. RM24. RM28. RM29 und Kap. 4.2.2.1.

Bei diesem Vorgang handelt es sich um eine rein technische und keine stilistische Änderung, wie die jüngere großformatige Adaption in Malibu (Kat. RM14) belegt⁸⁶¹, bei der als einzige diese Maßnahme nicht durchgeführt wurde. Darüber hinaus erscheint das Bildmotiv des Typus Rhodos auch in Gattungen rein römischer Herkunft. Neben seiner Wiedergabe in griechischer oder ägyptischer Tradition stehender Gattungen wie Terrakottafiguren und Lichthäusern findet sich die Darstellung des Typus Rhodos auch auf zwei Lampen ausschließlich römischer Form (Kat. RT8. RT12). Bei diesen handelt es sich um Volutenlampen mit zwei Schnauzen, auf deren Diskus sich jeweils ein medaillonförmiges Bildfeld mit der Darstellung der Göttin befindet. Aphrodite ist dem Typus folgend korrekt wiedergegeben. Das Haar ist gescheitelt und der Kopf, wie bei anderen Bildwerken, mit einer *stephané* bekrönt. Der einsetzende römische Einfluss auf das ägyptische Koroplastenhandwerk wird anhand dieser Lampen deutlich, ohne aber den eigentlich griechische Bildentwurf zu beeinflussen.

Auf Reliefs ägyptischer Provenienz mit nachchristlicher Datierung lässt ebenfalls eine Vermischung mehrerer Bildtypen in einem Objekt erkennen, eine Tendenz, die bereits bei den Terrakotten beobachtet werden konnte. Auf einem Relief in Alexandria (Kat. RR1) ist nicht nur der Typus Rhodos gespiegelt wiedergegeben, sondern auch der Typus Herakles Farnese in Gestalt eines bärtigen, grobschlächtigen Mannes, der in einer Badeszene der knieenden, weiblichen Figur Wasser über den Kopf gießt. Dabei ist die Identifikation der männlichen Gestalt als Herakles eindeutig durch den muskulösen Körperbau und die markante Gesichtsgestaltung mit Bart gesichert, die eben jener des Herakles Farnese gleicht. Die Badende ist in Gestalt einer Aphrodite des Typus Rhodos abgebildet, da es sich bei deren Darstellung eindeutig um die im 2. Jh. v. Chr. entwickelte Version hellenistischen Stils handelt. Allein die Beinhaltung ist gespiegelt, während die Armhaltung als kanonisch zu gelten hat. Die Haargestaltung und der massige Körperbau entsprechen dem in der Kaiserzeit beliebten Kompositionsschema. Dahingegen ist das Haar mit einem um den Kopf gelegten Stoffband bereits für die bevorstehende Frisur vorbereitet. Das übrige Haar wird dem Typus entsprechend in Strähnen vom Kopf weggehalten. Die Verbindung mit einer Herakles-Darstellung ist durchaus nicht ungewöhnlich, da beide Gottheiten in Ägypten bereits seit der frühen Diadochenzeit große Beliebtheit erfahren haben und auch mythologisch in enger Verbindung zueinander stehen, da Herakles immer wieder von Eros besiegt zu werden scheint⁸⁶². Der Künstler des Reliefs ersetzt den seit der Klas-

⁸⁶¹ vgl. die Diskussion in Kap. 4.2.2.3.

⁸⁶² vgl. Cassimatis 1978, 554 f. Die Vermutung Cassimatis, dass es sich hierbei um die Darstellung des bei Strabon (11, 2, 10) beschriebenen Kampfes zwischen den beiden Göttern mit Giganten in einer Grotte in Phanagoreia am Schwarzen Meer handelt, wo auch ein Tempel für die Aphrodite Apaturia stand, kann nicht ganz Folge geleistet werden. Es scheint sich bei der Darstellung um ein ägyptisches Bildwerk zu handeln, sodass ein Bezug zu einer Kolonie im Norden des Schwarzen Meeres eher fraglich ist.

sik beim Bad behilflichen Eros durch Herakles. Zur Erleichterung der Identifikation des Heros wurde der Kopf des bekannten lysippischen Kunstwerkes gewählt. Dessen Degradierung zu einem Diener der Aphrodite zeigt eindeutig deren Macht, die sie selbst über solche Helden wie Herakles ausüben kann. Die Tatsache jedoch, dass der Stehende – anders als Eros – die knieende Göttin überragt, mildert diese für die hellenistisch-römische Gesellschaft gewagte Aussage, dass das Weibliche durchaus dem Männlichen überlegen sein kann, allerdings ab⁸⁶³.

Diese Betrachtungen zusammenfassend kann die von K. Martin beschriebene gleichzeitige Verwendung von Diadem und *stephané*, wie sie auf Münzprägungen des ptolemäischen Königshauses vorkommt, bei den Wiederholungen des Typus Rhodos nicht als für diesen bindend nachgewiesen werden. Beide werden nur selten gemeinsam bei Darstellungen des Typus Rhodos mit ägyptischer Herkunft verwendet. Da aber die allgemeine Darstellung als vergöttlichte Arsinoë ausgeschlossen wurde, muss ein vorhandenes Diadem hier eine andere Bedeutung haben. Eine plausible Erklärung könnte daher in der Position der Isis im Hinblick auf die ägyptische Götterhierarchie zu finden sein, wo diese als Königin der Götter galt. Das Diadem würde dementsprechend die herausragende königliche Stellung der Isis verdeutlichen. In Zusammenhang mit Aphrodite bedeutet dies zum einen, dass hier wohl eine synkretistische Darstellung von Isis-Aphrodite gemeint ist und zum anderen, dass eine solche vor allem in Bezug auf griechische Bildentwürfe aber erst in römischer Zeit übernommen wurde. Die große Mehrheit der Bildwerke ist ausschließlich mit einer *stephané* geschmückt und damit als griechische Göttin Aphrodite anzusprechen, was gleichfalls die These von Segall widerlegt. Das Urbild der Aphrodite im Typus Rhodos war folglich mit großer Wahrscheinlichkeit keine Wiedergabe der vergöttlichten ptolemäischen Königin. In hellenistischer Zeit versuchten die griechischen Könige, gerade durch den starken Einfluss anderer Kulturen angefeuert, die griechischen Werte, für die sie gleichfalls standen, gegenüber der griechischen Bevölkerung hochzuhalten. Eine beinahe ausschließliche Verwendung der hellenistischen Formsprache findet sich daher sowohl bei den Darstellungen der Mitglieder des Herrscherhauses als auch der mitgebrachten griechischen Götter. Erst mit der Eroberung Ägyptens durch die Römer und die nachfolgende Romanisierung beginnen die Darstellungsformen des Typus Rhodos zunehmend zu verschwimmen, ebenso auch die mögliche Benennung der Dargestellten als rein griechische Göttin⁸⁶⁴.

⁸⁶³ vgl. die Vorstellungen zur gesellschaftlichen Stellung der Frau in der hellenistischen und römischen Philosophie ausgehend von Sokrates: Neumer-Pfau 1982, 14–61. Gerade das Relief zeigt eindeutig, dass die Lebensrealität der Menschen nicht unbedingt mit der Realität der damaligen Geisteshaltung übereinstimmte, die der Frau weiterhin nur eine untergeordnete Rolle zusprach. Vgl. dazu die Funktion der nackten Aphrodite als Siegesgöttin: Kousser 2008, 26–28.

⁸⁶⁴ s. allgemein dazu, Kunze 2002, 236–238. Bis zum Ende des 2. Jh. v. Chr. finden sich keine ägyptischen Einflüsse in der alexandrinischen Kunst. Alexandria bleibt bis dahin eine von griechischen

4.2.1.3 *Der mögliche Ursprung des Typus Rhodos*

Die Untersuchung zum Darstellungsschema des Typus Rhodos auf ägyptische Götterattribute oder einem möglichen Zusammenhang mit dem ptolemäischen Herrscherhaus hat gezeigt, dass es sich bei den Wiederholungen mehrheitlich um Darstellungen einer badenden Aphrodite im griechischen Stil handelt. Dennoch bleibt die Frage nach der ursprünglichen Herkunft des Typus weiterhin unbeantwortet⁸⁶⁵. Den Attributen nach zu urteilen, kann es sich bei dem Original nur um ein Werk griechischer Herkunft handeln. Die Verwendung einer *stephané* bei Stücken nachgewiesen ägyptischer Herkunft scheint lediglich der Vermittlung griechischer Sehgewohnheiten geschuldet zu sein und gezielt den göttlichen Charakter der Dargestellten hervorzuheben. Diese Praxis wird in römischer Zeit fortgesetzt. Das Stoffband wiederum als notwendiges Attribut der Frisurengestaltung tritt früh bei Stücken vornehmlich griechischer und im weiteren Verlauf auch bei solchen rein römischer Herkunft auf⁸⁶⁶. Erst in römischer Zeit finden sich beide Formen des Haarschmucks bei einigen wenigen Stücken wieder, deren Darstellung in Verbindung mit weiteren Motiven des griechischen Kunstschaffens stehen. Darunter fallen das bereits erwähnte Relief mit Herakles und Aphrodite (Kat. RR1), bei dem der männlichen Figur ein Kopf im Typus Herakles Farnese aufgesetzt wurde, ein Lichthäuschen (Kat. RT5) und eine Terrakotte (Kat. RT16), deren Aphrodite eine Mantel tragende Hydria beigefügt wurde, die als Attribut kanonisch zur Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) gehört. Beide, der Kopf des Herakles Farnese und die Hydria der Aphrodite von Knidos, stammen von Werken des 4. Jh. v. Chr. Deren Schöpfer, Lysipp und Praxiteles, waren bedeutende Künstler jener Zeit. Bei den drei genannten Wiederholungen des Typus Rhodos handelt es sich jedoch um Bildwerke der Römischen Kaiserzeit des 1. und 2. Jh. n. Chr. Im Zusammenhang mit der profilierten Basis unterhalb der Figur des Lichthäuschens könnte sogar an eine direkte Rezeption einer großformatigen, kaiserzeitlichen Statue gedacht werden. Diese Gestaltung der Basis findet sich beispielsweise auch bei anderen Terrakotten gleicher Herkunft und Datierung⁸⁶⁷. Deren Basen erinnern an jene profilierten Exemplare aus 1. und 2. Jh. n. Chr., wie sie auch bei

Einflüssen geprägte Stadt und das Kunstschaffen ist Ausdruck eines allgemeinen griechischen Kunstgeschmacks, s. dazu: Schmidt, 2005, 267–278. 588–592 Kat. 160–165. Zur Zusammensetzung der Bevölkerung, s. H. Riad, *Egyptian Influence on Daily Life in Ancient Alexandria*, in: Hudson 1996, 29–39.

⁸⁶⁵ s. Anm. 813.

⁸⁶⁶ Gemeint ist beispielsweise die namensgebende Wiederholung aus Rhodos (Kat. RM22) und die Wiederholung aus Pompeji (Kat. RM16).

⁸⁶⁷ RT3, RT5.

antoninischen Kopien des Typus Kauernde Aphrodite zu finden sind⁸⁶⁸. Dem widersprechend stimmen die Frisuren und Kopfbekrönungen der drei verglichenen Wiederholungen jedoch nicht überein, was Segall ignorierte, als sie deren Basen als Beleg für die Wiedergabe einer Originalstatue ägyptischer Herkunft postulierte⁸⁶⁹. Sie können demnach zum einen nicht als Beleg für eine sichere Herkunft des Originals aus Ägypten dienen, zum anderen scheinen sie vielmehr kleinformatige Nachbildungen zeitgenössischer, großformatiger Adaptionen des eigentlichen Typus Rhodos zu sein. Damit bilden diese nachchristlichen, kleinformatigen Wiederholungen mit profilierter Basis gleichfalls eine real existierende Großplastik ab. Bei dieser dürfte es sich dann aber um ein Marmorbildwerk römischer Zeit und somit seinerseits um einen Vertreter des Typus Rhodos griechischer Ausformung handeln.

Ein weiteres bestimmendes Attribut, welches auch bei der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) vorzufinden ist, bezieht sich auf die Haltung und Darstellung des rechten Beins. Einige der Wiederholungen stützen dieses nicht direkt auf dem Boden auf, sondern auf einer figürlich ausgestalteten Stütze, beispielsweise einer Pyxis. In diese Gruppe fallen vor allem die Terrakotten griechischer oder auch ägyptischer Provenienz aus dem 1. Jh. v. Chr.⁸⁷⁰ sowie einige Darstellungen im Relief⁸⁷¹. Von den großformatigen Adaptionen hat nur die Aphrodite im Palazzo Altemps (Kat. RM24) das rechte Knie auf dem Boden aufgesetzt⁸⁷². Die Mehrzahl der großformatigen Vertreter römischer Zeit folgt hingegen der namensgebenden Wiederholung und weist unter dem rechten Knie eine Stütze auf. Diesen vorausgehend besitzen auch die meisten kleinformatigen, griechischen Marmorstatuen dem vorgegebenen Schema entsprechend eine solche⁸⁷³. Diese Stütze kann dabei als zylindrischer Gegenstand ähnlich

⁸⁶⁸ Die Basis bei RT3 erinnert an die Basen des späten 1. und frühen 2. Jh. n. Chr. (ergänzt durch Kat. M9. M12. M15) und die Basis von RT5 und RT16 an die stark profilierten Basen des 2. Jh. n. Chr., was die Datierung der Statuette ins 1. Jh. v. Chr. fraglich macht, s. dazu unten Kap. 4.2.2.2. Zu den Basen mit Einschränkungen, s. Anm. 272.

⁸⁶⁹ s. Anm. 819. Darunter auch die Goldscheibe in Alexandria (Kat. RS2). Zudem findet sich ein weiteres Stück aus Elfenbein (Kat. RS9) mit einer profilierten Basis aus hellenistischer Zeit. Es sind sowohl *stephanai* als auch Stoffbänder oder sogar keine Angabe irgendeines Haarschmuckes vorhanden. Die Haare selbst sind ebenfalls unterschiedlich ausgeführt und geben sowohl die einzelnen Strähnen als auch eine einzige Haarmasse wieder.

⁸⁷⁰ Kat. RT1–RT3. RT10. RT11 (Inv. A 424). RT12. RT15. RT17–RT19.

⁸⁷¹ Kat. RR1. RR5 und als Relief gearbeitete Gegenstände, wie die Goldscheibe (Kat. RS2) und die sehr flache Elfenbeinfigur in London (Kat. RS9).

⁸⁷² Inwieweit dies auch auf die verschollene Statue aus der Sammlung Wlenborg (Kat. RM28) zutrifft, kann aufgrund der erhaltenen Zeichnung nicht nachvollgezogen werden, da so ein Detail durchaus von den Zeichnern unterschlagen werden konnte, s. Abbildung: Reinach 1924a, 124 Abb. 2.

⁸⁷³ Kat. RM3. RM16. RM18 (großformatig). RM19. RM20. RM22. RS3. RS6. RS8. Daneben gibt es weitere Stücke, die eine Bruchkante unter dem rechten Knie aufweisen und damit ebenfalls mit einer Stütze gedacht werden müssen: Kat. RM1. RM4. RM12. RM15. RM27. RM29. RS11.

einem Rundaltar oder – sehr wahrscheinlicher – einer Pyxis geformt sein. Letzterer muss dem sakralen Attribut gegenüber Vorzug gegeben werden, da es für die Darstellung einer Badenden sinnvoller erscheint und mit den Beobachtungen hinsichtlich der Motiventwicklung auf griechischen Vasen einhergeht. Dort hantieren die kauernenden Frauen ebenfalls mit Schmuckkästchen oder Pyxiden, die die Szenen eindeutig in den Bereich der Schönheitspflege einer Frau verorten. Die Pyxis, in der kostbare Salben und Schmuck aufbewahrt werden konnte, ist somit eines der zentralen Toilettenartikel. In Verbindung mit dem offensichtlichen Motiv der Anadyomene (Taf. 28, 1) ergibt sich so das Bild einer badenden Aphrodite, die mit ihrer Schönheitspflege beschäftigt ist. Von dieser Motivik finden sich aber auch Abweichungen. Darunter fallen die gespiegelte Variante, die einen gepolsterten Fußschemel unter dem linkem Knie aufweist (Kat. RM14)⁸⁷⁴, und die großformatige Wiederholung in Madrid (Kat. RM13), der eine Schildkröte als Symbol der Aphrodite Urania beigelegt wurde⁸⁷⁵. Wie noch zu zeigen ist, handelt es sich bei diesen beiden Adaptionen um Statuen des 2. Jh. n. Chr. und damit um Bildwerke aus römischer Produktion, bei denen die Kopisten auf eine exakte Wiedergabe der Attribute verzichtet haben. Auch die kleine Marmorfigurine im Vatikan (Kat. RM25) weicht von der kanonischen Darstellungsform ab, da bei dieser ein Kissen unter dem Knie platziert wurde. Bei diesen Stücken handelt es sich jedoch jeweils um Einzelfälle, die auf die Rechnung der Kopisten gehen, welche dem Bildwerk bewusst oder anhand ungenauer Kenntnis des Typus Rhodos eine eigene Interpretation hinzufügten oder von ihrem Auftraggeber dazu aufgefordert wurden.

Die Existenz großformatiger, römischer Adaptionen spricht zudem für eine Herkunft des ursprünglichen Bildmotivs aus dem griechischen Kunstraum. Bei der Rezeption der griechischen Kunst in der römischen Gesellschaft nahm diese gegenüber der exotischen Kunst Ägyptens einen höheren Stellenwert ein. Ein Beleg ist die aus Pompeji stammende Wiederholung (Kat. RM16), die bereits um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. datiert wird. Das Haus, in dem diese gefunden wurde, ist mit einem rein griechisch/römischen Bildprogramm dekoriert. Der Schwerpunkt liegt dabei sogar auf der griechischen Kultur und damit auch deren Gedankenwelt.

Eine Untersuchung der Wiederholungen aus vorchristlicher Zeit, die dem Urbild wohl am nächsten stehen, ermöglicht ebenfalls keine zweifelsfreie Lokalisierung desselben. Die Hälfte der frühen Terrakotten ist nicht ägyptischer Herkunft. Vielmehr stammen diese aus Süditalien oder der kleinasiatischen Inselwelt. Gleiches gilt für das bekannte als Nadelbekrönung

⁸⁷⁴ Eine identische Ausformung des Schemels mit stilisierten Löwenfüßen und einem herzförmigen Einzug an der Seite findet sich auch auf einem Grabrelief aus dem antiken Magnesia am Sipylos (heute: Manisa, Türkei) im dortigen Archäologischen Museum. Bedauerlicherweise konnten bis zur Fertigstellung dieser Arbeit keine bibliografischen Belege für die Grabstele gefunden werden. Sie scheint daher unpubliziert zu sein.

⁸⁷⁵ vgl. Schröder 2004, 273.

geschaffene Figürchen aus Gold (Kat. RS4) und die kleine Statuette aus Elfenbein (Kat. RS9)⁸⁷⁶. All dies Werke unterscheiden sich außerdem bezüglich ihrer künstlerischen Ausformung deutlich von den ägyptischen Terrakotten. Besonders auffällig ist der Unterschied in der Gestaltung des offenen Haares, das bei einer griechischen Herkunft als einzelne Strähnen ausgearbeitet ist. Im Vergleich dazu bilden die Haare bei den Stücken ägyptischer Herkunft eine homogene, geschlossene Masse. Letztere sind darüber hinaus insgesamt auch kompakter modelliert. Das Aufsetzen des rechten Knies wiederum, auch bei Figurinen griechischer Herkunft, scheint hingegen der Praktikabilität geschuldet zu sein, um der Tonfigur eine gewisse Stabilität zu verleihen. Die einzigen frühen Vertreter mit frei schwebendem, rechtem Knie, wie beim Typus der Kauernden Aphrodite zu finden, stammen entweder aus Ägypten und können an das Ende des 1. Jh. v. Chr. datiert werden⁸⁷⁷, also wiederum recht spät im untersuchten Zeitraum zur ursprünglichen Herkunft, oder weichen ebenfalls in Bezug auf die Haargestaltung deutlich ab⁸⁷⁸.

Ein ähnliches Bild liefert der Vergleich der Marmorskulpturen des Typus Rhodos. Hier finden sich frühe Wiederholungen griechischer⁸⁷⁹ und auch ägyptischer⁸⁸⁰ Herkunft sowie zwei römische Vertreter (Kat. RM16 aus Pompeji; RM24 aus Rom). Bemerkenswert ist wohl, dass auf Rhodos sowohl die namensgebende Wiederholung (Kat. RM22) als auch ein Torsosfragment (Kat. RM21) gefunden wurden. Zu diesen beiden kann weiterhin die in Agrigent gefundene Statuette (Kat. RM1) gezählt werden, deren *sfumato*-Stil einen möglichen Hinweis für einen Import aus Rhodos liefert. Neben Alexandria könnte damit Rhodos einen möglichen Herkunftsort für den Typus darstellen. Die Zahl rhodischer Wiederholungen ist aber dennoch zu gering, um eine definitive Aussage bezüglich der Herkunft treffen zu können. Lediglich die Untersuchung der Provenienzen der einzelnen Adaptionen liefert ebenso keinen Beleg die Herkunft des Urbildes betreffend. So finden sich in vorchristlicher Zeit mehrheitlich Stücke

⁸⁷⁶ insgesamt 11 Stücke mit griechischer Herkunft: 6 Terrakotten: Kat. RT1 (Aidone, Süditalien). RT2 (Agrigent, Apulien). RT11 (Delos, insgesamt 3 Stück). RT15 (unbekannt, möglicherweise stilistisch aus Süditalien, vgl. das Stück aus Agrigent). RT18 (Vergina). Eine Nadel: Kat. RS4 (Thessalien). 2 Reliefs: RS9 (Kyrene, Elfenbein). RS10 (Kyrene, Sardonyx). Dagegen insgesamt 11 Stücke aus Ägypten: 3 Terrakotten: Kat. RT9. RT14. RT16. 4 Nadeln: Kat. RS6. RS8. RS12. RS13. 2 Statuetten: Kat. RS1 (Alabaster). RS11 (Bergkristall) (Beide Materialien haben eine lange Verwendungstradition in der ägyptischen Kunst). 2 Reliefs: Kat. RR2. RR3.

⁸⁷⁷ Kat. RT16: Die Aphrodite ist mit einer Hydria und Mantel gruppiert. Es scheint, dass so die Dargestellte als Aphrodite identifizierbar gemacht werden sollte, indem das Attribut der damals bekanntesten griechischen Aphroditedarstellung angefügt wurde.

⁸⁷⁸ Es handelt sich hier um den Nadelaufsatz, bei dem die Aphrodite ihre Haare nicht ordnet, sondern sich eine Binde bzw. Diadem umzubinden scheint, Kat. RS13.

⁸⁷⁹ 8 Wiederholungen mit wahrscheinlich griechischer Herkunft sind Kat. RM1 (Agrigent). RM7. RM15. RM19 (Beirut). RM20. RM21 (Rhodos). RM22 (Rhodos). RM27.

⁸⁸⁰ 11 Wiederholungen mit ägyptischer Herkunft: Kat. RM2. RM3–RM6. RM8–RM12. RM25. RM26.

aus Ägypten, insbesondere aus Alexandria. Dort kumulierte im Hellenismus die griechisch geprägte Kunst, während im restlichen Land weiterhin die ägyptische vorherrschte. In der übrigen hellenistischen Welt ging der Austausch von Kunstformen schnell vonstatten, wodurch sich die geografisch weit gefasste Verteilung dieser Wiederholungen erklärt.

In den nachchristlichen Jahrhunderten wandelte sich dieses Bild vollständig. Von da an stammt die Mehrheit der Adaptionen nur noch aus Ägypten. Vor allem die in Fayence geschaffenen Vasenapplikationen und Amulette (Kat. RF1–RF36) überwiegen dabei und verfälschen mit ihrer großen Menge zudem die Statistik, da eine Vase unter anderem gleich mehrere Aphroditedarstellungen aufweisen kann. Es ist aber davon auszugehen, dass noch weitere Wiederholungen des Typus in privaten Sammlungen und noch nicht aufgearbeiteten Museumsbeständen auf eine Erfassung und Publizierung warten. Die Marmoradaptionen dieser Zeit sind bis auf eine Ausnahme (Kat. RM17 aus Harlikarnassos?) römischer Herkunft⁸⁸¹. Die Reliefs und Terrakotten hingegen sind mehrheitlich ägyptischer Provenienz⁸⁸². Inwieweit aber die jeweilige Angabe des Fundortes mit der Herkunft des Künstlers zusammenhängt, bleibt fraglich. Zum Beispiel wurden die Matrizen für Terrakotten in der gesamten griechischen Welt gehandelt und verbreitet⁸⁸³.

Die Wanderungen der Steinmetzwerkstätten müssen in Bezug auf die Verbreitung wohl ebenfalls berücksichtigt werden. Dies betreffend muss daher noch auf die von Amelung angestoßene Diskussion zur *sfumato*-Technik als typisch alexandrinische Stilform eingegangen werden. Diese besondere Art der Oberflächenbehandlung mit weichen Übergängen und wachsartiger Inkarnatsbildung findet sich sehr häufig bei Statuen aus Alexandria. Doch in jüngster Zeit hat sich Widerstand gegen diese Theorie gebildet. Kunze beispielweise nimmt ausgehend von der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) eine Herkunft des Typus aus Rhodos an und begründet die Annahme unter anderem gleichfalls mit deren *sfumato*-Stil⁸⁸⁴. Zuletzt merkte S. Schmidt ebenso an, dass diese Form der Oberflächenbehandlung auch bei verschiedenen Statuen auf Chios und Delos zu finden ist. Er hält die Technik deshalb für ein Stilelement späthellenistischer Plastik im gesamten griechisch geprägten Kulturkreis und eben nicht als spezifisch alexandrinisch⁸⁸⁵. Grundsätzlich scheint sich das vermehrte Auf-

⁸⁸¹ Kat. RM13. RM14. RM18. RM28. RM29.

⁸⁸² Reliefs: Kat. RR1. RR4. RR5. Terrakotten: Kat. RT3–RT6. RT8. RT10. RT12–RT14. RT17. RT19. RT20.

⁸⁸³ J. Uhlenbrock, *The Coroplast And His Craft*, in: Uhlenbrock 1990, 15–21.

⁸⁸⁴ s. Anm. 793.

⁸⁸⁵ Schmidt 2005, 272–274; 272 Anm. 46 (zu Amelung). Reinach sprach sich noch für Ägypten als Herkunftsland aus und dann auch ausgehend davon Richter und Brinkerhoff, die für eine panhellenische Verbreitung des Stils plädierten, wobei dieser in Ägypten zur reinen Modellierung genutzt wurde: Reinach 1924a, 121; Brinkerhoff 1978, 8. 24. 52. 89. 109 f. Eine Übersicht zur Rezeptionsgeschichte ägyptische bzw. alexandrinischer Kunst findet sich bei: A. Stewart, *The Alexandrian Style*:

kommen solcher kleinformatigen Statuetten für den privaten Hausgebrauch im griechischen Kerngebiet entwickelt und dann schnell verbreitet zu haben⁸⁸⁶. Hierzu ist vielleicht noch zu ergänzen, dass die Verfechter der alexandrinischen Herkunft nicht bedacht haben, dass in der Zeit des Hellenismus und besonders während der Zeit des Späthellenismus mit einem starken Ideenaustausch zwischen den einzelnen Diadochenreichen aufgrund ihres gemeinsamen griechischen Kulturhintergrunds gerechnet werden muss. Gleichfalls kam es sicherlich aufgrund der römischen Expansion und den daraus entstandenen Konflikten mit den hellenistischen Herrschern sowie den folgenden Zerstörungen und Plünderungen griechischer Städte zu Abwanderungswellen, die wohl ebenfalls zur weiteren Verbreitung des oben genannten Stilelements des *sfumato* beitrugen. Mit einem künstlerischen Austausch innerhalb der hellenistischen Königreiche wie auch der ägäischen Inselwelt ist aber auch schon davor zu rechnen. So unterhielt Rhodos beispielsweise bereits unter der Regentschaft Ptolemaios I., der auf der Insel kultische Ehren genoss, eine enge politische Beziehung zu Ägypten⁸⁸⁷. Eine solch enge Verbindung zwischen dem Reich der Ptolemäer und Rhodos sowie die zunehmende wirtschaftliche Krise der Insel ab der Mitte des 2. Jh. v. Chr., die infolge der Bevorzugung von Delos durch die römischen Eroberer entstand, dürften manche der rhodischen Handwerker durchaus zur Auswanderung nach Alexandria getrieben haben. Eine daraus resultierende Vermischung der handwerklichen Fähigkeiten lokaler Werkstätten mit den durch die Immigranten mitgebrachten Techniken in Alexandria scheint durchaus möglich zu sein. Dies würde auch erklären, warum sich eine Einordnung zu einzelnen Kunstschulen aus heutiger Sicht schwierig gestalten kann. Nach aktueller Forschungslage ist eine zweifelsfreie Zuweisung der Herkunft des Urbildes beziehungsweise Bildentwurfs nicht möglich, da die späthellenistische Plastik aufgrund der komplexen Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Reichen und verschiedenen

A Mirage?, in: Hudson 1996, 231–243. bes. 236–238; A. Kozloff, Is There an Alexandrian Style. What Is Egyptian About it?, in: Hudson 1996, 247–260.

⁸⁸⁶ vgl. Kunze 2002, 261. Er nennt Rhodos, Delos und den kleinasiatischen Raum als mögliche Ursprungsorte. Vgl. Brinkerhoff 1978, 23; Ridgway 2002, 270; Stewart 1990, 214 f.; Andreae 1998, 75; Zanker 1998, 82. Havelock nimmt für diese Aufstellungspraxis Bezug auf die Typen der Knidia und der Kauernden Aphrodite, die auf Delos gefunden wurden (Kat. M1. M2). Dennoch können seine Beobachtungen grundsätzlich auf die dekorative Aufstellungspraxis in griechischen Privathäusern angewendet werden. Die dabei auftretenden Unterschiede im Aussehen sind somit dem Geschmack sowie Geldbeutel des Käufers und dem damit einhergehenden Können des Kopisten geschuldet: Havelock 1995, 105–107. 110 f. Ähnliches konnte Zimmer auch bei den späthellenistischen Wiederholungen der Aphrodite von Knidos beobachten, bei der die Zunahme von Varianten mit geografischen Entfernung zum Entstehungsort am jeweiligen Zeitgeist zu liegen scheint, bei dem der Inhalt wichtiger ist, als die Form der Wiedergabe: Zimmer 2014, 102–105. 150–157.

⁸⁸⁷ Müller 2009, 250 Anm. 620. Allgemein: Brinkerhoff 1978, 99 f.; Ridgway 2002, 117 m. Anm. 8. Grundsätzlich zur politischen Situation Rhodos im Späthellenismus, s. H.-U. Wiemer, Krieg, Handel und Piraterie. Untersuchungen zur Geschichte des Hellenismus, Klio Beih. 6 (Berlin 2010) 289–360.

kulturellen Einflüssen ständigen Wandlungen unterlag. Eine schnelle Verbreitung und ebenso zügige Modifikation von Ideen werden dadurch impliziert und gelten gleichsam auch für den Typus Rhodos. Dessen Urbild mag zwar im Grunde rein griechischer Herkunft sein, jedoch wurde dieses vor allem in Ägypten schnell adaptiert und rezipiert.

Die Verbindung der griechischen Göttin Aphrodite mit der ägyptischen Göttin Isis gewann in der Spätantike und der koptischen Epoche Ägyptens bei den Darstellungen des Typus Rhodos immer mehr an Bedeutung. Neben einer starken Verbindung beider Göttinnen mit dem Wasser kann auch der daraus abgeleitete Heilsgedanke als Grundlage für die in koptischer Zeit aufkommende Verwendung des Typus Rhodos für die christliche Jenseitsvorstellung dienen. Bereits die Terrakotten und Tonlampen wie auch die Reliefs jener Zeit fanden sich vornehmlich im Grabkontext. Die Vorstellung eines glückseligen Jenseits, die mit dieser Darstellung verbunden wird, scheint bereits in ptolemäischer und darauf folgend römischer Zeit in Ägypten durch den Typus Rhodos angedeutet worden zu sein. Die Kopisten versuchten dabei eine genaue Wiedergabe des originalen Haltungsmotivs. Sie hatten aber anscheinend keine genaue Vorstellung von dem Typus, da deren Werke von den griechischen Marmorwiederholungen und Terrakotten deutlich abweichen. Es scheint demzufolge keine exakte Vorlage für diesen Typus in Ägypten gegeben zu haben, die auch öffentlich zugänglich gewesen wäre; in diesem Falle wären die Wiederholungen sehr wahrscheinlich präziser rezipiert worden.

4.2.1.4 Die Bedeutung des Typus Rhodos für die Spätantike Ägyptens

Die Spätantike verzeichnet eine weiterhin breite Nutzung des Typus Rhodos in Ägypten⁸⁸⁸. Nach den synkretistischen Wandlungen, die dieser während des Hellenismus und der Römischen Kaiserzeit erfahren hat, unterlag er in der Zeit des ägyptischen Christentums einer weiteren inhaltlichen Umgestaltung, von der auch dessen Darstellung insgesamt nicht unberührt blieb. In der spätantiken, koptischen Kunst wurden vor allem aphrodisische und dionysische Bildthemen verwendet, die den Glaubensvorstellungen der Kopten dennoch nicht widersprachen⁸⁸⁹. Dabei konnte die Geburt der Göttin aus dem Meer als Symbol für die Wiedergeburt und Auferstehung der Seele und Aphrodites Nacktheit als Reinheit selbiger aufgefasst werden. Um diese Reinheit zu wahren, wurde die Göttin häufig mit einer unheilabwehrenden *bullā* dargestellt⁸⁹⁰. Besonders im Hinblick auf die Abbildung glücklicher Jenseitsvorstellungen fand der Typus Rhodos bei den koptischen Gläubigen Verwendung. Daher ist es auch nicht

⁸⁸⁸ Kat. RG1–RG15. RR2. RR3. RS5.

⁸⁸⁹ Effenberger 1976, 112; Kousser 2008, 111–135.

⁸⁹⁰ Effenberger 1976, 153 f. 173 f. 192; Del Francia 1984, 219; Kousser 2008, 134 f.

verwunderlich, dass sich diese Darstellung der Aphrodite größtenteils in Gattungen mit Bezug auf den Begräbniskult finden lässt. Sowohl auf Reliefs von Grabstelen als auch auf Stoffen, die als Totenhemden genutzt wurden, lässt sich die Geburt der Göttin aus einer Muschel finden. Dabei ist eine Verwendung verschiedener Darstellungsvarianten, der stehenden als auch der knieenden Anadyomene, vorzufinden, obwohl es so scheint, als ob die Knieende dabei bevorzugt wurde⁸⁹¹. Del Francia vermutete, dass eine Vermischung des Typus Rhodos, also einer Badesituation, mit dem Typus der stehenden Anadyomene (Taf. 28, 1), als Chiffre für die Geburt der Göttin, in spätantiker Zeit mit einem Bedeutungsverlust beider Statuentypen gleichermaßen zusammenhängt. Die Muschel ist weiterhin als *pars pro toto* für den Meeres- beziehungsweise Wasserbezug beider Darstellungssituationen zu sehen. Die erhobenen Arme des Typus Rhodos wurden von den Künstlern jedoch missverstanden, sodass die Göttin nun anstatt der Haarsträhnen einen Mantel in den Händen halten kann⁸⁹². Die Muschel findet sich in Verbindung mit einer knieenden Aphrodite allerdings nicht erst in der Spätantike. Die Geburt der Göttin aus einer aufklappenden Molluske ist ein Produkt hellenistischer Glaubensvorstellungen. Im Kapitel zur Motivgeschichte ist bereits auf die hellenistischen Terrakotten mit der Darstellung der Geburt der Aphrodite in kauender beziehungsweise knieender Haltung aus einer Muschel hingewiesen worden. Das Bildmotiv konnte sich sogar bis in die Römische Kaiserzeit hinein halten⁸⁹³. Diesbezüglich ist besonders auf den älteren 1. Typus (Taf. 6, 4) hinzuweisen, bei dem sich nicht nur die Muschel, sondern auch der hinter der Göttin aufgespannte Mantel findet. Dieses Motiv verschwindet zwar bereits im 3. Jh. v. Chr. wieder aus dem Darstellungsrepertoire der Meeresgeburtsdarstellungen, bleibt aber anscheinend im künstlerischen Gedächtnis weiterhin bestehen⁸⁹⁴, da es von den gleichfalls in der Motivgeschichte erwähnten Sarkophagen (Taf. 7, 1) vom Ende des 2. Jh. n. Chr. wieder aufgenommen wurde⁸⁹⁵. Bei diesen ist die Armhaltung bereits aufgrund gesellschaftlich bedingter Darstellungsnormen und -vorstellungen verändert worden. Um die motivische Ähnlichkeit mit der Aphrodite im Typus Rhodos und damit die Angleichung an die badende Göttin zu gewährleisten, wurde neben der von Tritonen und Erosen gehaltenen Muschel einer der erhobenen Arme beibehalten. Die weiblichen Figuren tragen jedoch Modefrisuren, die sie als Porträts der Verstorbenen identifizieren und keine losen Haare beinhalten, die von den Händen links und rechts des Kopfes ergriffen werden können. Deshalb wird diesem Arm eine andere Aufgabe zugewiesen, um dessen erhobene Haltung zu erklären. Ähnlich den hellenistischen Terrakotten hält dieser einen Mantel

⁸⁹¹ Del Francia 1984, 216.

⁸⁹² Del Francia 1984, 215. 218 f.

⁸⁹³ s. Kap. 2.1.3.

⁸⁹⁴ s. Kap. 2.1.4.

⁸⁹⁵ s. Anm. 204.

hinter der Göttin empor. Der andere Arm hingegen wird zur Scham geführt. Der Grund hierfür liegt wahrscheinlich wiederum in der Bewahrung der *sophrosyne* der Porträtierten. Dieser Gestus wurde vom Typus Kauernde Aphrodite übernommen und in der römischen Spätantike ebenfalls für die gesamte Darstellung der Artemis beim Bade verwendet, wobei diese nur auf Mosaiken (Taf. 8, 2) im profanen Bereich der Villen, Aphrodite hingegen nur in den oben genannten, sepulkralen Gattungen anzutreffen ist⁸⁹⁶. Infolgedessen wird das Haltungsmotiv mit einem glücklichen Nachleben assoziiert. In Verbindung mit der Muschel als Synonym für das Meer und die Geburt der Göttin, sowie dem Porträt der Verstorbenen soll auf deren Göttinnen gleichen Charakter einerseits und auf den Wunsch der Angehörigen für ein erfülltes Jenseitsleben der Dahingegangenen andererseits hingewiesen werden⁸⁹⁷.

In dieser Tradition stehen weitgehend alle koptischen Reliefbilder, Einlegearbeiten und auch Gewebe der Spätantike. Dabei fällt die große Motivvielfalt zwischen und innerhalb der einzelnen Gattungen auf. So findet sich die bei den Grabarae (Taf. 17, 4–6) und Meereswesensarkophagen entwickelte Version⁸⁹⁸ ebenso wieder, wie auch andere, zum Teil deutlich abgewandelte Darstellungen⁸⁹⁹. Bei den kanonischen Bildwerken kniet Aphrodite in einer Muschel, die von zwei Tritonen getragen wird. Die Szene kann zusätzlich noch von Erogen begleitet werden (Taf. 20, 3. 4)⁹⁰⁰. Damit verwandt ist eine Elfenbeinschnitzerei (Kat. RS7), die anstatt der Tritone Delfine aufweist. Gleichfalls kann auch die Muschel allein als Attribut für die Geburt der Göttin verwendet werden, wie diese Darstellung auf den spätantiken Grabreliefs zu finden ist⁹⁰¹. Bei den koptischen Geweben hingegen konnte eine davon abweichende Variante gewählt werden. Neben der Möglichkeit das Bildfeld mit einem als Muschel gestalteten Medaillon (Taf. 20, 5) einzurahmen⁹⁰², kann die Muschel auch neben einer im Wasser knienden Aphrodite attributiv abgebildet werden⁹⁰³. Einen ganz anderen Wasserbezug weist das Fragment eines *clavus* (Kat. RG7) auf, der ein Opfer an den Nilgott zeigt, bei dem auch Aphrodite anwesend ist. Die Darstellung besitzt, wie auch schon die Geburt der Aphrodite, einen starken Auferstehungsbezug. In Verbindung mit der Darstellung des Nilgottes wird dieser Bezug

⁸⁹⁶ gemeint sind zum einen die römischen Grabarae (Taf. 17, 4–6) mit der Wiederholung des Typus Kauernde Aphrodite und zum anderen Meereswesensarkophagen mit einer abgewandelten Variante des Bildmotivs, s. Kap. 2.1.4 m. Anm. 204 und Kap. 3.2 m. Anm. 523. 526. Auf dieses Phänomen hat bereits Del Francia hingewiesen: Del Francia 1984, 218 f.

⁸⁹⁷ s. dazu Zanker – Ewald 2004, 126–128; Kousser 2008, 106–110.

⁸⁹⁸ Kat. RG4. RG6. RG12–RG14. RS5.

⁸⁹⁹ Kat. RG1–RG3. RG5. RG7–RG11. RR2. RR3.

⁹⁰⁰ Kat. RG12–RG14.

⁹⁰¹ Kat. RR2. RR3.

⁹⁰² Kat. RG5. RG8.

⁹⁰³ Kat. RG10.

jedoch noch weiter gesteigert, da der lebenspendende Fluss seinerseits bereits als Symbol für die Wiederauferstehung verwendet wurde und bereits in den paganen Glaubensvorstellungen eine bedeutende Rolle bei der Wiederbelebung des Osiris spielte⁹⁰⁴. Allein der Verweis auf die nilotische Umgebung aufgrund der Anwesenheit des Nilgottes für eine Interpretation der Darstellung als Geburt der Aphrodite anzunehmen, wie Del Francia es vorschlug⁹⁰⁵, scheint hingegen zu allgemein gehalten zu sein, insbesondere wenn das Verhältnis beider Szenen zueinander betrachtet wird. Das Opfer nimmt einen weit größeren Teil der Bildfläche ein und stellt damit wohl das Zentrum der Darstellung dar, während die Figur der Aphrodite lediglich als ein weiteres Attribut angesehen werden muss, um die Szene als heilsbringenden Aspekt zu verdeutlichen.

Mit Bezug auf Aphrodite finden sich ebenfalls Darstellungen, die den für ein glückliches Jenseits bedeutsamen, segnenden Charakter der Göttin andeuten, ohne jedoch einen Bezug zum Meer oder zum Wasser im Allgemeinen zu haben. Auch bei diesen wird erneut auf den Typus Rhodos zurückgegriffen. Allerdings ist die Göttin in diesen Szenen nun anstelle von Wasser von floralen Motiven wie Ranken oder Blüten umgeben⁹⁰⁶, die zusätzlich mit Eroten ausgeschmückt werden können (Taf. 20, 2)⁹⁰⁷. Diese Eroten haben gleichfalls attributiven Charakter und halten zumeist Attribute der Göttin. Anders als in paganer, römischer Tradition ist bei diesen Darstellungen der Göttin keine Porträtähnlichkeit gewünscht, da es sich hier nicht um die Seele einer einzelnen Person handelt, sondern um den allgemeinen Weisungsgedanken des christlichen Glaubens über die Erlösung und die Auferstehung aller Seelen. Daher wird wieder auf eine einheitliche Darstellungsform zurückgegriffen, die sich vor allem in der möglichst gleichförmigen Verwendung der Frisur, des Schmucks⁹⁰⁸ und eines über die Schulter gelegten Manteltuches⁹⁰⁹ widerspiegelt. Die Haare sind mehrheitlich zu einer turmartigen Frisur geformt und am Hinterkopf zu einem Zopf gebunden, von dem aus die Strähnen zu den

⁹⁰⁴ Der Nilgott und sein Kult waren ebenso wie die Verehrung der Aphrodite in koptischer Zeit weitverbreitet: Effenberger 1976, 80. 112. 174 f.

⁹⁰⁵ Del Francia 1984, 217. 219.

⁹⁰⁶ Kat. RG1. RG3. RG9. RG14.

⁹⁰⁷ Kat. RG2. RG11.

⁹⁰⁸ Neben Ketten mit *bulla* (Kat. RG9. RR3) oder einem Anhänger (Kat. RG12) sowie aus Perlen (Kat. RG1. RG5. RG10. RG11. RG14) trägt Aphrodite auch Ohrringe und Arm- und Beinreifen (Kat. RR3), sowie eine *stephané* (Kat. RG1. RG4. RG9).

⁹⁰⁹ s. Kat. RG1. RG2. RG7–RG10. Davon abweichend mit über den Kopf gelegtem Mantel: Kat. RR3. Nur hier ergreift Aphrodite den Mantel und nicht die Haarsträhnen. Zusammen mit der ModEFRISUR und der Funktion als Grabrelief könnte es sich um die Darstellung der Verstorbenen handeln, da der Schleier nach griechischer Tradition als Attribut der Hera mit der verheirateten Frau assoziiert wird, s. Anm. 831.

erhobenen Armen hin verlaufen⁹¹⁰. Diese vorgestellten Darstellungsvarianten sind nicht auf einen bestimmten Zeitraum festgelegt und finden sich in der gesamten Stilphase der koptischen Kunst.

Den meisten Darstellungen ist die korrekte Beinhaltung des Typus Rhodos mit dem aufgesetzten rechten Knie und angewinkeltem linken Bein gemein. Dem gegenüber findet sich auch bei den koptischen Geweben im 4. Jh. n. Chr. eine Häufung gespiegelter Beine (Taf. 20, 2. 3. 5)⁹¹¹. Bei diesen ist jetzt das linke Knie aufgesetzt und das rechte angewinkelt wie auch leicht erhoben, wobei der Unterkörper weiterhin nach rechts ausgerichtet bleibt. Nur bei eben diesen findet sich das von Del Francia angedeutete Unverständnis des Künstlers bezüglich des Bildmotivs des Typus Rhodos. Daher scheint es sich hier um Einzelfälle zu handeln, bei denen der Künstler, ebenso wie bei den römischen Fayencevasen⁹¹², das Haltungsmotiv mangels konkreter Vorbilder nicht kannte und dementsprechend nicht korrekt wiedergeben konnte.

In Rahmen dieser Betrachtungen muss auch noch auf einen Nischenabschluss in Kairo (Taf. 24, 6)⁹¹³ eingegangen werden, dessen Darstellung auf dem Bildfeld bisher dem Typus zugesprochen wurde und dazu beitrug die These des mangelnden Verständnisses für das Haltungsmotiv in koptischer Zeit zu fördern. Die notwendige, korrekte Beinhaltung kann bei dieser nicht nachvollzogen werden. Das rechte Bein wurde nicht unter dem Körper positioniert. Ein länglicher, hervorstehender Puntellorest vor der Göttin spricht stattdessen für ein nach vorne ausgestrecktes rechtes Bein. Außerdem scheint die Armhaltung ebenfalls nicht mit dem Typus übereinzustimmen. Der rechte Arm ist zwar dem Typus entsprechend erhoben, hält aber ein Manteltuch statt einer Haarsträhne. Der linke Arm ist nicht mehr erhalten, scheint aber dem rechten Bein entsprechend zur linken Seite ausgestreckt gewesen zu sein. Das Manteltuch nimmt hier einen größeren Teil des Hintergrundes ein. An der Stelle, wo die linke Hand sein sollte, hebt es sich aus dem Bildfeld zum Betrachter hin. Die obere Ecke ist wie von einer zugreifenden Hand zusammengeknäult. Aufgrund all dieser Abweichungen entspricht diese Darstellung nicht eindeutig den Kriterien, die den Typus Rhodos definieren, und muss als Umbildung folglich vom Katalog ausgeschlossen werden. Die hinter dem Manteltuch

⁹¹⁰ Kat. RG1–RG3. RG5. RG6. RG10. RG12. RG14. RR2. Davon abweichend haben vier offenes Haar (Kat. RG4. RG9. RG13. RG14), zwei Stirnlocken (Kat. RG7. RR3), eine Haarkranzfrisur (Kat. RG8) und eine legt sich eine Binde mit Medaillon um (Kat. RG11).

⁹¹¹ Kat. RG2. RG5. RG6. RG9. RG10. RG14.

⁹¹² s. Kap. 4.2.2.3.

⁹¹³ Kairo, Koptisches Museum, Inv. 7052 bzw. 44068, Herkunft: aus Ägypten, Ahnâs; Material: Kalkstein; Maße: L 0,78 m; Datierung: Mitte 3. Jh. n. Chr. oder wahrscheinlicher 5. Jh. n. Chr.; E. Kitzinger, Notes on Early Coptic Sculpture, *Archaeologia* 87, 1938, 184 Anm. 2 Taf. 67, 2; Effenberger 1976, 112. 154. 173. 175. 182. 262 Taf. 18; Del Francia 1984, 218 f.; LIMC II (1984) 162 Nr. 186 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel).

befindliche Muschel, die *bullā* und die Nacktheit der Figur sprechen allerdings dafür, dass es sich hier dennoch um eine weitere mögliche, verwandte Darstellungsvariante der Geburt der Göttin aus dem Meer handelt. Somit kann auch für das Relief eine inhaltlich ähnliche Bedeutung wie für die Darstellungen unter Verwendung des eigentlichen Typus Rhodos angenommen werden.

Wie sehr die knieende Körperhaltung in koptischer Zeit mit Aphrodite verbunden ist, zeigt unter anderem auch das Medaillon eines koptischen Gewebes in Washington (Kat. RG15). Hier wird das Haltungsmotiv zur Charakterisierung der Göttin beim Parisurteil verwendet, wie dies auch mit dem Schleier für Hera sowie mit dem Helm und Schild für Athena geschieht. Die erhöhte Positionierung der Göttin Aphrodite kompensiert zum einen deren trotz der knieenden Körperhaltung im Vergleich zu den anderen Göttinnen geringe Größe und sorgt zum anderen dafür, dass die Gestalt der Aphrodite die beiden dennoch überragt, sodass sie im Zusammenspiel mit ihrer zentralen Position zwischen Hera und Athena gleichsam zur Siegerin des Schönheitswettbewerbs erklärt wird. Der Bezug zum Wasser fehlt hier aber, weshalb die Körperhaltung nun für sich genommen zu einem Attribut der Göttin geworden ist, die auch in anderen Situationen als dem Bad für deren Identifizierung genutzt werden kann.

Zuletzt soll noch auf die grundsätzliche Verwendung der Darstellung einer Badenden bezüglich des Bildmotivs der Geburt der Aphrodite aus dem Meer eingegangen werden. Bei einer solchen handelt es sich dabei nicht grundsätzlich um eine Fehldeutung des originalen Haltungsmotivs, sondern um die Verfolgung einer eigenen Agenda. Es wurde zudem bereits darauf hingewiesen, dass die Nacktheit der Dargestellten als die Reinheit der Seele aufzufassen sei. Beides, Nacktheit und Körperhaltung, findet sich sowohl beim Typus der Aphrodite Anadyomene als auch beim Typus Rhodos. Das Auswringen der Haare ist seit der Entstehung des Apelles-Gemäldes mit der Geburt der Göttin aus dem Meer verbunden. Die kauernde beziehungsweise knieende Beinhaltung wurde, wie bereits besprochen, als Chiffre für Badende seit der Spätarchaik verwendet⁹¹⁴. Beide Aspekte werden im Typus Rhodos verdichtet wiedergegeben. Neben einer Verwendung als Allegorie für die Auferstehung der Seele, wie sie durch die Geburt der Aphrodite versinnbildlicht wird, ermöglicht es, für die Darstellung der badenden Aphrodite noch eine weitere Deutungsebene hinzuzufügen. Die Verbindung mit dem Wasser und damit einhergehend der Reinigung kann neben der Nacktheit auch ein Hinweis auf die Taufe und demnach auf die Abwaschung aller Sünden und die Reinigung der Seele sein. Eine exakte motivische Übereinstimmung mit dem Originaltypus ist dabei nicht von zentraler Bedeutung. Vielmehr werden ähnliche Darstellungsformen bei den Stücken gewählt, die eine

⁹¹⁴ s. zur Motiventwicklung Kap. 2.

spezifische, inhaltliche Assoziation beim Betrachter hervorrufen und die gewünschten christlichen Aussagen zu diesem transportieren sollen⁹¹⁵.

4.2.2 Die Datierung und Kopienkritik des Typus Rhodos

Wie bereits in der Einleitung des Katalogs angesprochen, fand der Typus Rhodos, abgesehen von einer Betrachtung der großformatigen Wiederholungen bei Bernoulli und auch bei Klein, eine nur kurze Erwähnung, ohne aber eingehend besprochen zu werden⁹¹⁶. Er galt lediglich als eine Variation des Typus Kauernde Aphrodite⁹¹⁷. Grundlage dieser Annahme waren unter anderem die erhaltenen großformatigen Statuen aus der Römischen Kaiserzeit, die eine Gruppe stark ergänzter Adaptionen bilden, deren Ergänzungen zudem teilweise falsch vorgenommen wurden und den originalen Aufbau des Typus Rhodos heute beinahe bis zur Unkenntlichkeit verändert haben. Eine gemeinsame Betrachtung und Besprechung der Marmorstatuetten und -statuen sowie der kleinformatigen Bildwerke anderer Gattungen ist bis dato nicht durchgeführt worden, da eine Verbindung zwischen diesen und den großformatigen Vertretern aufgrund der starken Modifikationen einfach nicht gesehen werden konnte. Dies liefert auch eine Erklärung, warum eine eigene Typenzuweisung durch die Forschung zuerst abgelehnt wurde, auch wenn Klein in seinem Werk »Vom Antiken Rokoko« erkannte, dass es sich bei der Aphrodite im Typus Rhodos um eine andere, eigene Stilstufe handelte und jene gemäß seinen Thesen in den antiken Rokoko einordnete⁹¹⁸. In jüngster Zeit hat jedoch Kunze Zweifel daran angemeldet und angemerkt, dass die Wiederholungen des Typus Rhodos durchaus nicht von einem einzelnen Urbild in engerem Sinne abhängen können. Er schreibt dazu:

»Wie die im Format und in den Detailformen uneinheitliche Überlieferung zeigt, handelt es sich vermutlich nicht um einen ›Typus‹ im strengen Sinn, dem ein bestimmtes

⁹¹⁵ vgl. eine ähnliche Verwendung von Darstellungen des Anubis im frühen Christentum: »In an age when men were groping around for theological truth and the Christian Church was as yet not much more than a name, it was natural enough for those who needed divine support to draw on all the help they could obtain.«, Witt 1971, 209.

⁹¹⁶ zur Erwähnung des Typus bei beiden, s. Anm. 779.

⁹¹⁷ weitere außer Bernoulli und Klein: Battaglia 1931, 409–415; Lullies 1954, 85 f.; Bieber 1961, 143 f.; Boardman 1977 u. a., 204. 216; Brinkerhoff 1971, 12 f. Aber bereits Reinach erkannte 1924 Unterschiede zwischen dem Typus Kauernde Aphrodite und dem Typus Rhodos, die ihn an dieser These zweifeln und den Typus selbst als *opera nobilia* bezeichnen ließ: »Ces confins, j'admets que l'Aphrodite des Rhode y touche, mais elle ne les dépasse pas, et je demande la permission, qui me sera sans doute accordée sans peine, de continuer à la qualifier de chef d'œuvre.«, Reinach 1924a, 125–132.

⁹¹⁸ s. Anm. 33.

und durch die Zeiten genau kopiertes Meisterwerk zugrunde liegt, sondern um eine Bildfassung, die, einmal erfunden, dann seriell verbreitet und als bekanntes Schema in beständigen Variationen aufgegriffen wurde.«⁹¹⁹

Als Grundlage für diese These benennt er weiter das unterschiedliche Format der überlieferten Statuetten und Statuen und darüber hinaus die nur allgemeine Übereinstimmung in den Haltungsmotiven von Beinen, Oberkörper und Kopfwendung zum Betrachter hin sowie die zu den Haaren erhobenen Arme. Dabei geht er vor allem auf die unterschiedliche Positionierung des rechten Beins und des linken Arms sowie auf die mehr oder weniger starke Drehung des Oberkörpers ein, die er durchaus dem jeweiligen Kopisten-Können zuschreibt. Des Weiteren sind die Haltung des rechten Arms und die unterschiedliche Ausführung der Haare nach seinem Dafürhalten eher ein eindeutiger Beleg für einen Bildentwurf mit serieller Verbreitung in der hellenistischen Welt und weniger für ein Urbild, das in Kopien überliefert ist. Für diese These spricht auch die hohe Zahl kleinformatiger Wiederholungen, die unter anderem vor allem als Schmuck für den privaten Bereich dienten und aufgrund ihrer geringen Größe auch für Schichten mit geringeren finanziellen Mitteln attraktiv waren⁹²⁰. Als Beleg dafür nennt er die Statuette der Aphrodite auf dem Fels (Taf. 28, 2)⁹²¹, auf die noch im Kapitel zur Datierung einzugehen ist.

4.2.2.1 *Die Datierung der namensgebenden Wiederholung und der übrigen Marmoradaptionen*⁹²²

Mit dem Auffinden der Statue auf Rhodos (Kat. RM22) 1923 wandelte sich die Forschungsmeinung im Hinblick auf die Typenbildung. S. Reinach unterscheidet in seiner Besprechung nun

⁹¹⁹ Kunze 2002, 126. Bereits Havelock hegte Zweifel, dass für den Typus Rhodos ein Prototyp bzw. Original existiert hat: Havelock 1995, 81.

⁹²⁰ zum Phänomen der Massenware, s. Anm. 200. Vgl. Havelock 1995, 137 f.; Andreae 1998; Stemmer 2001, 178–189 Kat. M1–M27.

⁹²¹ Rhodos, Archäologisches Museum, Inv. 13614: Ch. Kunze, Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, *JdI* Ergh. 30 (Berlin 1998) 80 f. Taf. 17 b. c; Kunze 2002, 261 f. m. Anm. 1580 f. Eine Liste weiterer Repliken finden sich bei: Neumer-Pfau 1982, 230–232; von Prittwitz und Gaffron 1988, 30–60 Taf. 6–8.

⁹²² Von dieser Diskussion sind einzig die Adaptionen im Privatbesitz von Herrn Mansur (Kat. RM10) und aus der Sammlung von Sieglin (Kat. RM26) auszuschließen, da bis zur Fertigstellung dieser Arbeit keine Aufnahmen der entsprechenden Stücke gefunden werden konnten. Gleiches gilt für das nun verschollene Stück aus Amsterdam (Kat. RM28), das nur in einer Umrisszeichnung vorliegt: Reinach 1924, 124 Abb. 2. Das Stück aus der Royal Collection (Kat. RM29) liegt zwar in einer

zwischen dem Haupttypus der Kauernden Aphrodite und dem seitdem als Nebentypus geltenden Typus Rhodos⁹²³. In der ersten Besprechung von Maiuri zur Statue aus Rhodos schlägt dieser eine Datierung des Bildwerks und damit des Typus in das 1. Jh. v. Chr. vor⁹²⁴. Von Klein wurde der Typus insgesamt dem hellenistischen ›Rokoko‹ (150–50 v. Chr.) zugewiesen, dessen chronologische Einordnung von Adriani nochmals bestätigt wurde⁹²⁵. Lullies spricht sich ebenfalls für eine späthellenistische Entstehungszeit aus und belegt dies zum einen mit dem Vergleich des *symplegma* Typus Townley/Kapitol (Taf. 8, 4)⁹²⁶ und zum anderen mit den von Krahmer aufgestellten Charakteristika des späthellenistischen Stils⁹²⁷. Ebenso schlagen zuerst S. Reinach und im Anschluss Krug sowie Neumer-Pfau im Hinblick auf die einansichtigen Gruppen des späten 2. und 1. Jh. v. Chr. eine Datierung des Typus in eben diese Zeit vor⁹²⁸. Andreae vergleicht diese seinerseits mit der Omphale in Rom, die er auf etwa 100 v. Chr. datiert⁹²⁹. Die jüngeren Untersuchungen zur Datierung des Typus Rhodos gehen ebenfalls von der Leitform in Rhodos (Kat. RM22) aus. Kunze nennt die porzellanartige Politur der Oberfläche, die Körperausrichtung auf eine ebene Fläche und die schlanken Proportionen als Beleg für eine Datierung in die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. und verweist zudem auf das Kleine Gallieranathem sowie die auf Delos gefundenen Fragmente mehrerer Terrakottafiguren des Typus Rhodos (Kat. RT11)⁹³⁰. M. Flashar verweist ebenfalls auf die Einansichtigkeit und die feine Oberflächenbehandlung. Jedoch datiert er ausgehend vom Kontrast zwischen der schweren Haargestaltung und der feinen Gesichtsbildung das Werk auf etwa 80 v. Chr. und führt zurecht die Statuengruppe der drei Chariten an, die seiner Meinung nach aber etwas älter als der Typus Rhodos zu sein scheinen und in die Zeit um 100 v. Chr. datiert werden müssen⁹³¹.

fotografischen Aufnahme vor. Diese ist jedoch von so schlechter Qualität, dass außer grundsätzlichen Aussagen über die Komposition keine weiteren Angaben bezüglich des Alters der Wiederholung und deren moderne Überarbeitung getroffen werden können: Reinach 1924a, 123 Abb. 1.

⁹²³ s. Anm. 50.

⁹²⁴ Maiuri 1924, 388. 390.

⁹²⁵ Klein 1921, 32; Adriani 1944, 43–47. 50 f. 68 f.; Boardman 1971, 13; Boardman u. a. 1977, 216; Brinkerhoff 1978, 124–126; Havelock 1995, 111–117.

⁹²⁶ zum Typus Townley, s. Anm. 212. Datierung: Lullies 1954, 83–85.

⁹²⁷ Krahmer 1923/24, 140–154. Ergänzend: Lullies 1954, 84; Havelock 1971, 109 f.; Brinkerhoff 1978, 98–120; von Prittwitz und Gaffron 1988, 14–29; Machaira 1993, 200.

⁹²⁸ Reinach 1924a, 120; Krug 1982, 145; Neumer-Pfau 1982, 214. 221 f.

⁹²⁹ Rom, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Inv. 9752: Andreae 2001, 201 f. Abb. 153. 154 Taf. 191.

⁹³⁰ Kunze 2002, 126 f. m. Anm. 713. 714. Dabei liegt die Blütezeit der Insel zwischen 166–69 v. Chr. Die Zerstörung durch die Piraten gilt als *terminus ante quem*, vgl. Anm. 275. Zum Kleinen Gallieranathem: Kunze 2002, 220–227 Taf. 28, 95–98; 29, 99–102; Bol 2007, 267–270. 405 Taf. 236 a–k.

⁹³¹ Flashar 2007, 336 f. Vgl. Ridgway 2002, 117. Zu der Statuengruppe der drei Chariten: Kyrene, Museum, Inv. 14.310: Stemmer 2001, 123 f. Kat. G 19–G 21 m. Abb.; Vorster 2007, 302 f. 411 Taf. 293.

Eine ähnliche Datierung auf 100–80 v. Chr. wurde bereits für zwei weitere Marmorkopien der Kauernden Aphrodite (Kat. M1. M2) angenommen⁹³². Mit diesen stimmt die Wiederholung auf Rhodos sowohl bezüglich der weichen Bauchgestaltung als auch in der Bildung der kleinen, hoch sitzenden Brüste mit der leichten Quetschfalte unter der linken Achsel überein. Die Statuen unterscheiden sich in dieser Hinsicht auch von den etwas älteren Werken wie der Pantoffelgruppe⁹³³ oder dem *symplegma* im Typus Townley/Kapitol (Taf. 8, 4)⁹³⁴, die beide wohl in die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. datiert werden können. Die Brüste sind bei diesen deutlich voluminöser und schwerer gebildet, die Brustwarzen markant ausgeprägt und die Quetschfalten größer. Bei der Aphrodite der Pantoffelgruppe ist darüber hinaus sogar die Bauchmuskulatur unter dem Inkarnat angedeutet. Die Wiederholung aus Rhodos entspricht eher der bereits zum Ende des letzten Kapitels erwähnten ebenfalls rhodischen Aphrodite auf dem Fels (Taf. 28, 2), mit dem diese nicht nur die gleiche geografische Herkunft, sondern auch eine ähnliche Zeitstellung teilt⁹³⁵. Die Körperbildung ist bei beiden schlank, die Brüste sind klein und weisen nach oben⁹³⁶. Die Bauchbildung ist weich. Unter dem Bauchnabel wölbt sich der Unterleib leicht hervor, während der Oberbauch straff gebildet ist. Die Oberfläche weist gleichfalls den für die Insel Rhodos typischen *sfumato*-Effekt auf. Mit der ebenfalls in die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. datierten Pasquinogruppe zeigt vor allem das Gesicht des Typus Rhodos Übereinstimmungen. Das regelmäßig oval geformte Gesicht ist großflächig strukturiert. Die Haare sind in langen differenzierten Strähnen aus dem Gesicht gestrichen⁹³⁷, wobei die Gesichtsbildung der Aphrodite weiter fortgeschritten zu sein scheint. Die Datierung der Wiederholung aus Rhodos in die Zeit des Späthellenismus, also in das letzte Viertel des 2. Jh. Chr. v. Chr., scheint aufgrund dieser Vergleiche als gesichert zu gelten⁹³⁸.

Dem schließt sich dann das ebenfalls von Rhodos stammende Torsofragment (Kat. RM21) an, das gleichfalls vor der Plünderung Rhodos durch die Römer in der Mitte des 1. Jh. v. Chr. entstanden sein dürfte. Demzufolge kann dieses Ereignis einen definitiven *terminus ante quem* für die Datierung der Statue darstellen⁹³⁹. Dem Torso fehlt aber im Vergleich die glänzende weiche Oberflächengestaltung, was nicht ausschließlich an der Oberflächenbeschädigung und

⁹³² s. die weiteren Vergleichsstücke zu den Repliken des Typus Kauernde Aphrodite: Anm. 277.

⁹³³ zur Pantoffelgruppe, s. Anm. 764.

⁹³⁴ zum Typus Townley, s. Anm. 212.

⁹³⁵ s. Anm. 921.

⁹³⁶ Dies beobachtet bereits Krahmer: Krahmer 1923/24, 180. 183.

⁹³⁷ vgl. Kunze 2002, 53 f. Zur Pasquinogruppe: Kunze 2002, 52–56 Taf. 8, 17. 18; Andrae 2001, 152–155; Taf. 127–129.

⁹³⁸ Daher kann die von Maiuri vorgeschlagene Datierung ans Ende des 1. Jh. v. Chr. ausgeschlossen werden. Bestätigt: Neumer-Pfau 1982, 214.

⁹³⁹ s. Anm. 930.

dem Material liegt. Die kleinen Brüste sind etwas schwerer gebildet und der Oberbauch wird von tiefen Einschnitten dominiert, die durch die Drehung des Oberkörpers entstehen. Der Bauchnabel ist mit einem tiefen Loch angegeben. Zudem fehlen die sanften, fließenden Übergänge der namensgebenden Wiederholung. Mit der schwereren Körperbildung entspricht das Fragment eher der Pantoffelgruppe und dem *symplegma* Townley/Kapitol (Taf. 8, 4). Eine Datierung ans Ende des 2. Jh. v. Chr. ist folglich anzunehmen. Die ungeschickte Ausführung in Bezug auf die Oberkörperdrehung lässt jedoch ein geringeres, künstlerisches Können erkennen. Ganz anders sieht es bei dem Torsofragment im Griechisch-Römischen Museum von Alexandria (Kat. RM5) aus. Die Übergänge sind hier weich und die Oberkörperdrehung ist organisch gebildet. Den vorliegenden Aufnahmen nach zu schließen, ist die Oberflächenbehandlung ähnlich wie jene der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) gebildet, wobei es sich allerdings bei dieser nicht um eine Ausführung in der *sfumato*-Technik handeln dürfte, da die Oberflächenbildung im Vergleich zu stumpf wirkt. Dahingegen verbindet die spitz auslaufende Brustbildung mit der geschwungenen Umrisslinie zwischen linker Brust und Achsel beide Wiederholungen stilistisch miteinander. Das alexandrinische Stück kann demnach früher als das Torsofragment und etwa zeitgleich mit der namensgebenden Wiederholung in das letzte Viertel des 2. Jh. v. Chr. datiert werden.

Diesen schließt sich zeitlich wohl direkt die Wiederholung aus Agrigent (Kat. RM1) an. Mit der namensgebenden Wiederholung hat sie die leicht schimmernde Oberflächengestaltung des *sfumato* gemein, aufgrund dessen sie für ein Importstück aus Rhodos gehalten wird⁹⁴⁰. Eine weitere mögliche Verbindung mit der rhodischen Kunstschule könnte die stark gestaffelte Bauchbildung an der linken Seite, auf Höhe der Taille sein. Die *pubes* ist weit nach oben gezogen und der Unterleib damit auf Höhe des Bauchnabels zur linken Seite gerückt, wo dieser in Form dreier hervorstehender Falten gebildet ist. Grundlage hierfür ist wiederum das anatomische Unverständnis des Kopisten für die Drehung des Oberkörpers in die Frontale, wie es schon beim Torsofragment aus Rhodos (Kat. RM21) beobachtet werden kann, wo diese Falten, wenn auch in gemäßigter Form, ebenfalls auftreten. Sofern es sich bei diesen beiden Adaptionen um Stücke rhodischer Herkunft handelt, stehen sie im starken Kontrast zu der hervorragenden namensgebenden Wiederholung und dem Torsofragment in Alexandria (Kat. RM5). Sie sind allenfalls ein Beleg für die zeitliche Nähe zum Originalentwurf, da noch nicht alle Kopisten gelernt hatten, die vorgegebene Oberkörperdrehung korrekt wiederzugeben. Hierin mag auch eine weitere Grundlage

⁹⁴⁰ Griffo 1987, 98; Pugliese Carratelli – Fiorentini 1992, 104. Inwieweit dies tatsächlich zutrifft, wird jedoch in den vorliegenden Museumskatalogen nicht näher erläutert und wäre damit noch zu überprüfen. Bei Agrigent handelt es sich immerhin um eine Gründung der rhodischen Kolonie Gela, das 210 v. Chr. nach erheblichen Zerstörungen während des 2. Punischen Krieges im 3. Jh. v. Chr. römische *civitas* wurde: Cerchiai u. a. 2004, 224–228 (Gela). 240–255 (Agrigent).

für Adrianis These eines zweiten Originals begründet sein⁹⁴¹. Die Beobachtungen zeigen aber eindeutig, dass dem nicht so ist. Es handelt sich nicht um eine Parallelüberlieferung, sondern vielmehr um eine durch unterschiedlich talentierte Kopisten ausgelöste Unstimmigkeit.

Auch bei der Statuette in Paris (Kat. RM20) ist die Drehung aufgrund der starken Faltenwiedergabe an der Taille übermäßig betont. Dennoch entspricht sie in ihrer Oberflächengestaltung und Inkarnatsbildung dem rhodischen Torso (Kat. RM21). Es ist daher von einer Datierung um 100 v. Chr. auszugehen. Um diese Zeit herum muss auch ein weiteres Stück aus Alexandria (Kat. RM6) datiert werden. Es stimmt mit der ebenfalls auf das Ende des. 2. Jh. oder dem Anfang des 1. Jh. v. Chr. zu datierenden Statue des Typus Kauernde Aphrodite von Delos (Kat. M1) bezüglich der ungleichen Proportionierung von Ober- und Unterkörper überein. Dabei liegt die Gewichtung des Volumens eindeutig auf der Hüftpartie und dem Oberschenkel, die die gesamte Komposition dominieren und den Oberkörper schlanker und für die Statue zu klein erscheinen lassen. Dieser Gestaltung folgt eine weitere Adaption in Alexandria (Kat. RM3). Diese weist zudem auch eine ungeschickte Wiedergabe der Körperdrehung auf. Dennoch sind die Brüste hier schwerer gebildet und erinnern so an die Wiederholung aus Rhodos (Kat. RM21), mit der die Adaption aus Alexandria hierdurch gleichfalls stilistisch verbunden ist⁹⁴².

Etwas fortgeschrittener in seiner Körperbildung ist das Torsofragment in Kairo (Kat. RM8). Dessen Faltenzüge an der linken Seite sind hier schon etwas abgemildert und entsprechen damit schon eher der Gestaltung des Torsos der Kauernden Aphrodite in Paris (Kat. M5). Jedoch ist auch hier der Körper massig gebildet, indem die Taille an beiden Seiten stark eingezogen wird. Dieser Eindruck wird dazu noch von der fleischigen Bauchbildung unterstützt. Damit steht dieses Fragment stilistisch dem 2. Jh. v. Chr. näher als der Mitte des 1. Jh. v. Chr. Diese hier beobachteten Gestaltungsmerkmale finden sich ebenfalls bei einer Adaption in Paris (Kat. RM19) und der Wiederholung aus der Sammlung Smeets (Kat. RM27) wieder. Das Inkarnat ist bei beiden weich gebildet und die Faltenbildung fein ausgeführt. Dennoch weisen sie bereits fülligere Proportionen auf. Während die Brüste bei dem Stück aus der Sammlung

⁹⁴¹ Adriani 1944, 37–70.

⁹⁴² Die Merkmale dieser Gruppe von Adaptionen des Typus Rhodos finden sich auch bei der Kopie der Kauernden Aphrodite aus der Sammlung von Kopf (Kat. U4) wieder. Darunter fallen die Differenzierung zwischen voluminösem Unterkörper mit Betonung der Oberschenkel und zurückgenommenen Oberkörper sowie die kleinen Brüste, die aber dennoch voluminös wirken. Gemeint ist damit eine stark rundliche Bildung der Brüste, ohne dass diese spitz zulaufen. Daneben erinnert die Oberflächengestaltung an die Adaptionen ägyptischer bzw. alexandrinischer Herkunft (Kat. RM3. RM6). Auch das kleine Format spricht für die im Späthellenismus beliebte Aufstellung im privaten Kontext. Bereits die Repliken von Delos (Kat. M1. M2), die den Typus Kauernde Aphrodite wiedergeben, sind Statuetten dieses Typus. Damit könnte die Statuette von Kopf in das 2./1. Jh. v. Chr. datiert werden und durchaus auch aus Ägypten stammen, vgl. Lullies 1954, 20.

Smeets sogar noch leicht spitz zulaufen, scheinen sie bei dem Stück in Paris bereits abgerundet zu sein. Die Umrissführung am Torso letzterer ist bereits gestraffter und von der Angabe nur weniger Details gekennzeichnet. Auch bei einem weiteren Vertreter des Typus in Alexandria (Kat. RM2) finden sich diese schlanke, gestraffte Umrissführung und die Vereinfachung von Einzelformen. Dennoch ist die Brustbildung schwer und die Wiedergabe der Brustwarzen erinnert noch an das 2. Jh. v. Chr.⁹⁴³. Die größten Ähnlichkeiten zeigt diese daher mit den beiden Repliken der Kauernden Aphrodite in Malibu (Kat. M3) und Antakya (Kat. M4), die jeweils an den Beginn des 1. Jh. v. Chr. datiert werden müssen.

Bei dem Torsofragment im Kairoer Kunsthandel (Kat. RM9) können eine knappere, fortgeschrittenere Umrissführung an der Taille und einige wenige Einzelmotive beobachtet werden, die allesamt eine Entsprechung bei der Kauernden Aphrodite in Paris (Kat. M5) haben. Darüber hinaus scheint die Kairoer Adaption aufgrund ihrer kleinen Brüste und glatten Oberflächenbehandlung insgesamt auf einer Stilstufe mit der Kauernden Aphrodite in Paris zu stehen, wobei der ägyptische Vertreter des Typus Rhodos mit seiner polierten Oberfläche und der Brustbildung ganz spezifisch an die Venus vom Esquilin erinnert⁹⁴⁴. Ähnliche Stilelemente lassen sich auch bei der Statuette in Bayonne (Kat. RM7) sowie der Bergkristallstatuette (Kat. RS11) wiederfinden, für die Krug bereits eine ausführliche Besprechung bezüglich deren Zeitstellung vorgenommen hat⁹⁴⁵. Eine Datierung in die Mitte des 1. Jh. v. Chr. dürfte für diese Gruppe mit großer Sicherheit angenommen werden.

In diesen Datierungszeitraum fallen sehr wahrscheinlich auch die Marmorstatuette in Leipzig (Kat. RM11) und die Alabasterstatuette in Alexandria (Kat. RS1). Beide sind schlank gebildet und weisen eine leicht glänzende Polierung auf. Die Brüste sind klein und fallen nicht übermäßig deutlich aus dem Inkarnat heraus. Im Gegensatz zu den anderen Vertretern gleicher Datierung, die aber bezüglich ihrer Gestaltung der namensgebenden Wiederholung näher stehen, weisen diese beiden Adaptionen einen aufgerichteten Oberkörper auf. Dieses Gestaltungsmerkmal tritt auch bei den Terrakotten des 1. Jh. v. Chr. auf und scheint mit der Entwicklung des Bildmotivs in Ägypten verbunden zu sein⁹⁴⁶. Aus diesem Grund kann für beide Statuetten Ägypten als Herkunftsland angenommen werden. In diese Zeit fällt darüber hinaus eine unpublizierte Statuette aus Rom (Kat. RM23). Diese greift zwar die Körperbildung mit dem tiefen Bauchnabel älterer Wiederholungen (Kat. RM6. RM20) auf, ist aber dennoch

⁹⁴³ vgl. auch bei der Pantoffelgruppe, s. Anm. 764.

⁹⁴⁴ Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 1141, 1. Jh. v. Chr.: Andreae 2001, 211–218 Abb. 163–165 Taf. 205. 206; Stemmer 2001, 101 f. Kat. F 5; Flashar 2007, 346 f. 417 Taf. 347 a–f.

⁹⁴⁵ Die vollen Einzelformen und feine Behandlung des Inkarnats sprechen für eine Datierung ins 1. Jh. v. Chr. Sie wurde aber in spätantiker Zeit so stark umgearbeitet, dass einzelne Formen eher holzschnittartig erscheinen: Krug 1982, 147–152.

⁹⁴⁶ vgl. Kap. 4.2.2.2.

etwas schlanker und aufrechter gebildet sowie hinsichtlich ihrer Oberflächenbehandlung eher dem 1. Jh. v. Chr. verpflichtet.

Aber auch in der Gruppe der römischen Adaptionen des Typus Rhodos finden sich stilistische Übereinstimmungen mit den zuletzt genannten Stücken wieder. Die Haargestaltung ist gerafft und die Körperhaltung gestreckt, sodass die Übergänge fließend sind. Die Einzelformen sind dadurch arm an Details, aber reich an Volumen. Dazu zählt vor allem die Wiederholung aus Pompeji (Kat. RM16), die zudem aufgrund der Zerstörung der Stadt 79 n. Chr. einen *terminus ante quem* für ihre Datierung erhält. Unter Berücksichtigung der Datierung der Wandmalereien ihres ursprünglichen Aufstellungsortes, die alle im Dritten Stil ausgeführt worden sind⁹⁴⁷, könnte es sich bei der Statuette um ein Werk des späten 1. Jh. v. Chr. handeln. Eine ähnliche Datierung kann zudem für eine der großformatigen Adaption in Rom (Kat. RM24) angenommen werden. Diese gleicht stilistisch sowohl der Wiederholung aus Pompeji als auch der Adaption einer ebenfalls in Rom befindlichen Aphrodite (Kat. RM23). Gemeint sind der schlanke Körper mit der detailarmen Wiedergabe der Einzelformen, die eher jugendliche Proportionierung von Brüsten, Bauch und Extremitäten sowie die Oberflächenbehandlung. Diese Gestaltungsweisen finden sich auch bei einem weiteren Vertreter des Typus aus Alexandria (Kat. RM4), bei dem es sich um eine Statuette mit gleichfalls jugendlicher Körperauffassung handelt, die eine lediglich geringfügige Faltenangabe am Bauch ausweist. Der Unterleib hebt sich nur leicht aus dem Inkarnat hervor. Die Trennungsfuge zwischen rechtem Ober- und Unterschenkel ist in Form einer knapp gefassten Einkerbung gestaltet. Insgesamt wirkt die Komposition dieser Wiederholung bemerkenswert steif.

Bevor im Folgenden auf die kaiserzeitlichen Adaptionen eingegangen werden kann, muss zuletzt noch auf zwei stark miniaturisierte Wiederholungen hingewiesen werden. Die erste der beiden kleinen Marmorstatuetten (Kat. RM25) zeigt eine schlanke Körperbildung. Die vom Körper abstehenden Haare bilden zusammen mit diesem und den Armen jeweils links und rechts des Kopfes eine abgeschlossene, materialfreie Fläche. Damit entspricht diese Rundplastik den Terrakotten des 1. Jh. v. Chr.⁹⁴⁸. Das zweite Stück (Kat. RM12) ist hingegen deutlich massiger gebildet, mit voluminösen Oberschenkeln und Bauch sowie vollen Brüsten. Insgesamt wirkt die Statuette unproportioniert, als würde der Oberkörper nicht zum Unterkörper passen. Ihre Herkunft wird mit Ägypten angegeben. Es könnte sich demnach um Wiederholungen vom Ende des 1. Jh. v. Chr. handeln, eine Zeit, in der sich der griechische Einfluss auch in den unteren Schichten Ägyptens ausbreitete. Mit diesen stark verkleinerten Wiederholungen enden die Wiedergaben des Typus Rhodos in vorchristlicher Zeit und damit auch der späthellenistische Kunsteinfluss auf die nachfolgenden Adaptionen, auch auf jene in Ägypten.

⁹⁴⁷ Hodske 2007, 233 Kat. 233; 240 Kat. 144; 277 Kat. 143. 145 Tab. 1 Taf. 141, 5; 151, 4; 197, 1. 2.

⁹⁴⁸ vgl. Kap. 4.2.2.2.

Ganz anders verhält es sich mit den nachchristlichen Adaptionen der Römischen Kaiserzeit, die zudem mehrheitlich nicht aus dem hellenistisch geprägten Ägypten stammen. Bei diesen Stücken können die bereits beim Katalog des Typus Kauernde Aphrodite herausgearbeiteten stilistischen Merkmale des römischen Kopistenwesens nachvollzogen werden. Diesbezüglich gelten die gleichen Datierungskriterien, die von Lauter, Zanker und Raeder herausgearbeitet wurden⁹⁴⁹. Davon ausgehend muss mit der chronologischen Einordnung einer Wiederholung in New York (Kat. RM17) begonnen werden. Deren stumpfe Inkarnatsbildung und die linienartige Faltenangabe am rechten Bein, dem Bauch und der Achsel entsprechen in ihrer Wiedergabe genau der Beschreibung Lauters zu den Kopien flavischer Zeit⁹⁵⁰. Insbesondere die Oberflächenbehandlung entspricht dieser Beschreibung bis ins Detail. Die Körperbildung hingegen ist dem Original verpflichtet, was sich in der schlanken Gesamterscheinung der Wiederholung sowie in der Übernahme der charakteristischen Körperhaltung und Faltenangabe am Bauch zeigt⁹⁵¹. Dieser Vertreter der Aphrodite im Typus Rhodos entspricht damit stilistisch insbesondere den Repliken der Kauernden Aphrodite des letzten Viertels des 1. Jh. n. Chr.⁹⁵². Dem folgt auch das Oberschenkelfragment in Malibu (Kat. RM15). Die Oberfläche wirkt bei diesem immer noch etwas steif, dennoch lassen sich aber schon erste, exakt gebildete Übergänge zum Unterleib zwischen Ober- und Unterschenkel sowie an Hüfte und *pubes* erkennen. Dahingehend folgt es der Replik der Kauernden Aphrodite in Neapel (Kat. M15) und den Stilbeschreibungen für den Übergang vom 1. zum 2. Jh. n. Chr., der Zeit der Adoptivkaiser⁹⁵³.

Dem Stück aus Malibu schließt sich zeitlich die Wiederholung in Madrid (Kat. RM13) an. Deren Körperbildung ist etwas voluminöser; der Bauch und die Brüste sind massiger gebildet. Laut Schröder ist der Steiß von kantigen Bohrrillen gekennzeichnet⁹⁵⁴. Diese Form der Bohrer-Verwendung findet sich am Übergang späthadrianischer zu frühantoninischer Zeit, aber noch vor dem antoninischen Stilwandel⁹⁵⁵, der sich dann in der nachfolgenden Wiederholung in Paris (Kat. RM18) deutlich widerspiegelt. Bei dieser ist die Körperbildung jetzt noch voluminöser und das Bauchinkarnat von stark hervortretenden Quetschfalten dominiert. Der rechte

⁹⁴⁹ Lauter 1966; Zanker 1974; Raeder 1978, 252–276.

⁹⁵⁰ einfache Formsprache, malerisch, tonig stumpfe Oberfläche: Lauter 1966, 84. 129. Vgl. Raeder 1978, 256. Vgl. Kat. M9.

⁹⁵¹ vgl. Zanker 1974, 43 f.

⁹⁵² Kat. M10–M14.

⁹⁵³ Lauter 1966, 92. 124 f.; Zanker 1974, 44; Raeder 1978, 256.

⁹⁵⁴ Schröder 2004, 273.

⁹⁵⁵ zwischen 130–150 n. Chr.: Lauter 1966, 29–31. 40. 125 f.; Zanker 1974, 44 f. Vgl. die Repliken der Kauernden Aphrodite (Kat. M21–M27). Durch das Beifügen der Schildkröte erfüllt die Wiederholung die von Raeder aufgestellte These der Mythologisierung in dieser Stilphase: Zanker 1974, 45. Vgl. Raeder 1978, 258 f.

Oberschenkel weist am Knie eine Speckfalte am Übergang zum Unterschenkel auf, wodurch die Statue an dieser Stelle ein starkes Schattenspiel erhält⁹⁵⁶. Die Faltenübergänge erinnern in ihren Gestaltungsweisen an die beiden Repliken der Kauernden Aphrodite der Zeit um 170/180 n. Chr. (Kat. M28. M32). Inwieweit jedoch die glatte stiltypische Oberflächenpolierung in die Diskussion bezüglich der Datierung einzubeziehen ist, kann nicht geklärt werden, da es sich bei der Pariser Adaption des Typus Rhodos um ein stark modern ergänztes Stück handelt. Auch die Wiederholung in der Royal Collection (Kat. RM29) unterliegt umfangreichen Ergänzungen und sehr wahrscheinlich nachträglichen Oberflächenüberarbeitungen. Dennoch scheint die Faltenwiederangabe an der rechten Hüfte der Göttin jener der Pariser Wiederholung ähnlich zu sein. Die Körperbildung ist allerdings etwas schlanker. Daher kann, unter Vorbehalt, von einer Datierung um etwa 160/170 n. Chr. ausgegangen werden.

Im Gegensatz dazu scheint die stark glänzende Oberflächengestaltung der jüngsten Marmoradaption (Kat. RM14) wohl originär zu sein. Das Stück verzichtet wiederum auf die voluminöse Körperbildung antoninischer Zeit und entspricht damit eher der namensgebenden Wiederholung von Rhodos (Kat. RM22). Jedoch liegen anders als bei zuletzt genannter die stark durchgebildeten Haarsträhnen auf den Schultern auf, die dann nach vorne fallen. Aufgrund dessen und wegen der noch erhaltenen, stark profilierten Plinthe sowie der gespiegelten Form muss diese Adaption an das Ende des 2. Jh. n. Chr., in severische Zeit, datiert werden. Ausschlaggebend hierfür ist der Vergleich mit den Repliken der Kauernden Aphrodite in Ostia (Kat. M35), die ebenfalls eine stark glänzende Oberflächenpolitur und aufwendig durchgebildete Haare aufweist, und in Parma (Kat. M36). Die Repliken severischer Zeit werden zudem alle schlank durchgebildet wiedergegeben⁹⁵⁷. Während jedoch die Wiederholungen der Kauernden Aphrodite alle deutlich unterlebensgroß bleiben, erreicht die Wiederholung des Typus Rhodos bereits ohne den Kopf einen Meter in der Höhe. Einschließlich ihrer hervorragenden bildhauerischen Qualität scheint sie sich damit wohl auch bezüglich ihrer Aufstellung von den zeitgleichen Repliken des Typus Kauernde Aphrodite unterscheiden zu haben. Sie entspricht jedenfalls einem deutlich prunkvolleren Aufstellungskontext als einem Privathaus der Mittelschicht, wie dies für die Kauernde in Ostia belegt ist oder für jene in Parma angenommen werden kann.

Bei der Besprechung zur Datierung der einzelnen Wiederholungen des Typus Rhodos wird eine offensichtliche, zeitliche Lücke sichtbar, während der keine Adaptionen in Marmor geschaffen wurden. Für die Zeit der iulisch-claudischen Dynastie (30 v. Chr. bis ca. 70 n. Chr.) lassen sich keine Wiederholungen dieses Typus im Einflussgebiet der römischen Kultur nachweisen. Jeweils davor und danach wird der Typus in Marmor rezipiert. Besonders beliebt war das Motiv im Späthellenismus, da es dem zeitgenössischen Kunstgeschmack entsprach. Anders verhielt es

⁹⁵⁶ vgl. Lauter 1966, 41 f. 105; Raeder 1978, 259.

⁹⁵⁷ vgl. weiter die Repliken der Kauernden: M34–M36.

sich daraufhin jedoch während der Frühen Kaiserzeit, in der die Kunst des Späthellenismus nicht als eine solche anerkannt und ihre Formensprache grundsätzlich ablehnt wurde. Daraus resultiert auch das Fehlen von Wiederholungen des Typus Rhodos in der iulisch-claudischen Stilphase, in der lediglich die klassischen und allerhöchstens die hochhellenistischen Typen kopiert wurden⁹⁵⁸. Erst mit beginnender flavischer Zeit trat das »Pathetische«⁹⁵⁹ der späthellenistischen Kunst wieder in den Fokus der Kopisten. Dies fällt mit der insgesamt aufwendigeren Hofhaltung der neuen Kaiserdynastie zusammen. Aber von einer großen Wiederbelebung der späthellenistischen Motivsprache – hier dem Typus Rhodos – zu sprechen, erscheint eher unwahrscheinlich. Dagegen spricht zum einen die geringe Zahl der Wiederholungen dieser Zeit in der großplastischen Kunst und zum anderen deren nur zögerliche Fortführung im 2. Jh. n. Chr., in dem die späthellenistischen Statuentypen weiterhin deutlich seltener als die klassischen und hochhellenistischen kopiert wurden⁹⁶⁰. Diese Beobachtung kann als weiterer Hinweis für die Herkunft des Motivs aus der Stilphase des griechischen Späthellenismus dienen. Daraus ergibt sich die Frage, wie es sich mit der Datierung der Wiederholungen in anderen Gattungen verhält. Die chronologische Verteilung der folgenden Wiederholungen steht auch in dieser Betrachtung im Fokus, wobei aber ein besonderes Augenmerk auf die motivischen Veränderungen gelegt werden muss, die vor allem bei der Kleinkunst gehäuft auftreten können.

4.2.2.2 Die Datierung der Vertreter aus anderen Gattungen

Nachdem nun die Marmorwiederholungen anhand ihrer stilistischen Merkmale datiert werden konnten, müssen die Adaptionen in anderen Gattungen ebenfalls chronologisch beurteilt werden, da es auch hier in der Vergangenheit zu Fehlurteilen in Bezug auf deren Motiv- und Stilentwicklung gekommen ist, die wiederum zu Unstimmigkeiten in der Forschungsdiskussion beigetragen haben. So gibt Segall in ihrem Aufsatz beispielweise für die Goldnadel im Benaki-Museum (Kat. RS4) und deren Datierung des Urbildes das 2. Viertel des 3. Jh. v. Chr. an. Als ausschlaggebende Argumente für diese chronologische Einordnung nennt Segall neben der Thetis-Pelike in London (Taf. 4, 1)⁹⁶¹, die von ihr auf die Zeit um 335 v. Chr. datiert

⁹⁵⁸ s. dazu den Katalog der Kauernden Aphrodite, Kat. M6–M8. M15 (Kopf). Hier finden sich in dieser Stilphase Vertreter des Typus. Diese sind zahlenmäßig sehr gering (4 Stück) und zudem stark klassizistisch überarbeitet. Zum Stil in iulisch-claudischer Zeit: Lauter 1966, 14. 16. 18. 39. 70. 75 f. 122–124; Zanker 1974, 42; Raeder 1978, 254–256.

⁹⁵⁹ vgl. Lauter 1966, 84.

⁹⁶⁰ Die Repliken der Kauernden Aphrodite erreichen hier ihren Höchststand, während die Vertreter des Typus Rhodos, auf das 2. Jh. n. Chr. verteilt, nur sporadisch auftauchen.

⁹⁶¹ s. Anm. 128.

wird, die Bildung der Augen mit schweren Lidern sowie die Gestaltung der Erogen, die die Aphrodite begleiten, als datierende Stilelemente und identifiziert das Bildwerk der Nadel als Vorstufe der Kauernenden Aphrodite. Eine weitere Vergleichsgrundlage für die Datierung stellt die Goldscheibe in Alexandria (Kat. RS2) dar, die aufgrund ihrer Rankenelemente nach Segalls Einschätzung auf etwa 300 v. Chr. datiert werden muss⁹⁶². Anhand des anschließenden Vergleichs mit den ägyptischen Terrakotten und der Bronzefigur in Stuttgart (Kat. RS13) ist die Entstehung des Typus Rhodos ihrer Meinung nach in dieser Zeit anzunehmen. Davon ausgehend und unter Berücksichtigung der Darstellung auf der Goldscheibe verortet Brinkerhoff ebenfalls die Entstehung des Typus um 300 v. Chr. Er vergleicht das Motiv jedoch mit Terrakotten aus Capua⁹⁶³. Havelock widerspricht grundsätzlich dieser Datierung. Brinkerhoff habe zwar korrekt die stilistische Verwandtschaft des Typus Rhodos mit dem Typus der halb-bekleideten Aphrodite Anadyomene erkannt, letztere aber zu früh ins 4. Jh. v. Chr. datiert und dadurch den Typus Rhodos zeitlich Anfang des 3. Jh. v. Chr. eingeordnet. Tatsächlich verhält es sich aber so, dass für die Datierung der Anadyomene die von Brinkerhoff angenommene Datierung des Typus Rhodos korrekt ist. Aus diesem Grund und aufgrund der Wahrung der Stilabfolge muss der Typus Rhodos folglich an das Ende des 2. Jh. v. Chr. datiert werden⁹⁶⁴.

In Bezug auf die Gewand- beziehungsweise Haarnadeln mit dem Motiv des Typus Rhodos konnten wegen der Untersuchung M. Pfrommers an hellenistischem Goldschmuck neue Erkenntnisse zur Datierung gewonnen werden. So lieferten die untersuchten Grabkontexte den Hinweis, dass Nadeln mit figürlicher Bekrönung und Kapitell, wie sie auch in diesem Katalog zu finden sind, nicht vor der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. auftreten⁹⁶⁵. Daher kann eine Datierung, auch im Hinblick auf späthellenistische Stilmerkmale, frühestens um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. angenommen werden⁹⁶⁶. Das gilt somit sowohl für die oben genannte goldene Gewandnadel in Athen als auch die Nadel in Stuttgart (Kat. RS13). Bezüglich der Goldscheibe

⁹⁶² Segall 1964, 165–167. Es stimmen ihr zu: Brinkerhoff 1978/79, 93 f.; Neumer-Pfau 1982, 192 f. Das Vergleichsobjekt ist ein goldener Kastenanhänger aus dem letzten Drittel des 4. Jh. v. Chr. in London: British Museum, Inv. 1896,0616.4: D. Williams – J. Ogden, *Greek Gold. Jewellery of the Classical World* (London 1993) 207 Kat. 138 m. Abb.

⁹⁶³ Brinkerhoff 1978/79, 94 m. Anm. 51.

⁹⁶⁴ Havelock 1995, 89. Zum Typus: Anm. 24.

⁹⁶⁵ Kein Beispiel kann vor der Mitte des 2. Jh. v. Chr. datiert werden: Pfrommer 1990, 217 m. Anm. 1461–1465; 291 m. Anm. 2756; 329. Vgl. die Stücke hier im Katalog: Kat. RS4. RS8. RS12. RS13. Die Nadel (Kat. RS6) besitzt kein eigentliches Kapitell. Diese verbreitert sich jedoch zur Figurenbekrönung hin wie ein Kapitell. Dies liegt daran, dass die Figur nicht aufgesetzt ist und damit keine eigene Standfläche besitzt, sondern direkt mit der eigentlichen Nadel gegossen wurde.

⁹⁶⁶ Lullies und Neumer-Pfau schlagen aufgrund der offenen Komposition eine Datierung ans Ende des 1. Jh. v. Chr. vor: Lullies 1954, 83–85; Neumer-Pfau 1982, 193 Anm. 534; 233 m. Anm. 735. Vgl. Havelock 1995, 82 f. Anm. 22; 89.

(Kat. RS2) konnten abgesehen von dem bereits von Segall besprochenen Kastenanhänger keine weiteren Vergleichstücke ermittelt werden. Die Ranken bei dem Vergleichsobjekt in London sind feiner gearbeitet. Eine ägyptische Herkunft wird allerdings heute im Onlinekatalog des British Museum ausgeschlossen und stattdessen Tarent als Produktionsstätte angegeben. Die Goldscheibe reicht jedoch künstlerisch nicht an den Anhänger heran, der in der ehemaligen griechischen Kolonie im Westen gefertigt worden ist. Daher kann deren Datierung vor der Mitte des 2. Jh. v. Chr. ausgeschlossen werden, zumal Tarent seit 272 v. Chr. unter römischer Kontrolle stand und in diesem Zuge die Stadt geplündert, Einwohner verschleppt und stark zerstört wurde. Eine Fortführung des Rankenmotivs scheint damit erst wieder nach der Mitte des 2. Jh. v. Chr. möglich zu sein, als Tarent als römische Kolonie wiederaufgebaut wurde⁹⁶⁷.

Am Übergang des 2. zum 1. Jh. v. Chr. wurde eine Gruppe von Terrakotten geschaffen, die aus den griechischen Stammgebieten und der *Magna Graecia* stammen⁹⁶⁸. Ihre Körperbildung ist schlank gehalten und die Umrissführung mit Durchbrüchen an Beinen, Armen und Haaren offen gestaltet. Aufgrund der zunehmenden Aufrichtung und damit einhergehenden Drehung des Oberkörpers in die Frontale wandert der linke Arm auf den Oberschenkel, wo er zuletzt aufgestützt wird, wie es bei jüngeren Wiederholungen der Fall ist. Die Adaptionen aus Aidone (Kat. RT1) und Agrigent (Kat. RT2) positionieren ihren jeweils linken Arm noch vor dem linken Bein. Demnach gehören sie chronologisch an die Spitze der Terrakotten und müssen an das Ende des 2. oder an den Anfang des 1. Jh. v. Chr. datiert werden⁹⁶⁹. In eine ähnliche Zeitstufe dürfte auch die Statuette aus Vergina (Kat. RT18) eingeordnet werden⁹⁷⁰. Die Ausführung scheint im Gegensatz zu den vorher genannten kein Produkt einer Hohlform gewesen zu sein. Dafür sprechen zumindest die Ausarbeitung des linken Arms und die Art wie dieser das Bein berührt. Der Arm wurde eher wie bei einer Marmorplastik frei modelliert. Die drei Terrakotten von Delos (Kat. RT11) sowie die Wiederholung in Paris (Kat. RT15) folgen dieser Statuette nach. Da Delos im Jahre 69 v. Chr. zerstört wurde, liefert dies einen *terminus ante quem* für die Entstehung der delischen Terrakotten⁹⁷¹. Die Pariser Statuette hingegen scheint eine stilistische Weiterentwicklung der Figurine aus Vergina (Kat. RT18) zu sein. Folglich müssen diese Terrakotten in das 1. Viertel des 1. Jh. v. Chr. datiert werden.

⁹⁶⁷ Vgl. den Onlinekatalog des British Museum: DOI: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1896-0616-4> (15.05.2019). Zu Tarent: Cerchiai u. a. 2004, 144–155.

⁹⁶⁸ s. Anm. 876.

⁹⁶⁹ Die Terrakotte in Aidone ist sogar Produkt einer lokalen Werkstatt, deren Hauptproduktion um 100 v. Chr. stattfand, vgl. Anm. 806. Zudem wurde die Terrakotte laut Havelock in einer späthellenistischen Füllung gefunden: Havelock 1995, 107.

⁹⁷⁰ Die hohe profilierte Basis findet sich ab dem 2. Jh. v. Chr. in Myrina: J. P. Uhlenbrock, *East Greek Coroplastic Centers in the Hellenistic Period*, in: Uhlenbrock 1990, 75.

⁹⁷¹ s. Anm. 275.

Die beiden letzten Terrakotten in Athen (Kat. RT9) und London (Kat. RT14) sind sich stilistisch sehr ähnlich. Der Oberkörper ist bei diesen beiden komplett in die Frontale gerichtet. Der linke Arm ist auf dem jeweiligen Bein aufgestützt. Beide tragen hohe *stephanai*. Das Londoner Stück wirkt aufgrund der etwas stärker definierten Körperformen und des länglich ovalen Gesichts insgesamt ein wenig gestreckter. Diese beiden Bildwerke bilden den Übergang zu den ägyptischen Terrakotten nachchristlicher Zeit, zumal beide selbst aus Ägypten stammen. Eine Datierung in das späte 1. Jh. v. Chr. ist sehr wahrscheinlich. Sie unterscheiden sich aber noch deutlich von den jüngeren, nachchristlichen Wiederholungen, die im Zusammenhang mit der Fayencekeramik noch besprochen werden sollen.

Zuvor muss jedoch auf eine Bronzeapplikation (Kat. RS3) eingegangen werden, die ähnlich den älteren Terrakotten schlank gebildet ist. Bei dieser ist das Haar ebenfalls von den Armen separat wiedergegeben. Dagegen stützt sich der linke Arm auf dem Bein auf, eine Darstellungsweise, die allerdings auch der Gattung als Schmuckeinlegearbeit geschuldet sein kann. Sie wird von Adriani in hellenistische Zeit datiert. Im Motivvergleich mit den Terrakotten zeigt sich, dass eine Datierung an das Ende des 1. Jh. v. Chr. am wahrscheinlichsten erscheint. Ergänzt wird diese Applikation von einer Darstellung des Typus Rhodos auf einer Kamee aus der Sammlung Gordon (Kat. RS10). Mit der Bronze verbindet diese die voneinander separierten Arme und Haarsträhnen sowie die schlanke Körperbildung. Außerdem finden sich bei dieser erste Anzeichen für eine Aufweichung des Motivs, auf die im weiteren Verlauf noch eingegangen werden soll. Eine weitere Applikation (Kat. RS9), dieses Mal aus Elfenbein, weist ebenfalls stark vom Körper getrennt dargestellte Haarsträhnen auf. Die Körperbildung ist hingegen massig. Zudem weist das Bildwerk eine schmale, profilierte Basis auf, aufgrund derer sie fortgeschrittener zu sein scheint, wie ein Vergleich mit den Fayencen und Terrakotten des 1. Jh. n. Chr. zeigen wird.

Die Fayencen oder Darstellungen auf Fayencevasen der Kaiserzeit sind in ihren Gestaltungen sehr different (Taf. 20, 1). Von den insgesamt fünf Amuletten beziehungsweise rundplastischen Bildwerken in Fayence weist lediglich ein Objekt aus dem Kairoer Kunsthandel (Kat. RF22) eine besonders schlanke Körperbildung auf. Aufgrund ihrer Größe und der plastischen Ausführung des Hinterkopfes ist diese eindeutig als Statuette anzusprechen. Die schlanken Proportionen und die *stephané* entsprechen der Terrakottastatuette aus Agrigent (Kat. RT11). Allerdings ist die Statuette aus Fayence trotz der Lücke zwischen linkem Arm und Bein kompakter gebildet. Die Beinpartie ist weniger differenziert gestaltet und der Kopf im Verhältnis zum Körper etwas zu groß. Zudem ist der Oberkörper deutlich weiter aufgerichtet. Damit steht diese Statuette den kaiserzeitlichen Fayencen stilistisch näher als den späthellenistischen Terrakotten und kann somit erst im frühen 1. Jh. n. Chr. entstanden sein. Sie steht damit in ägyptischer Kunsttradition, die dennoch weiterhin von griechischen Elementen beeinflusst wird.

Diese Art der schlanken Körperbildung findet sich bei der Hälfte der Fayenceapplikationen⁹⁷². Bei den übrigen vier Amulettfigürchen fällt die Körperbildung hingegen massiger aus. Diese können daher gut mit der anderen Hälfte der Fayenceapplikationen verglichen werden⁹⁷³. Daraus könnte folglich abgeleitet werden, dass die Körperproportionen mit zunehmender Entfernung vom Original zunehmen und diese Adaptionen dementsprechend chronologisch später als die schlankeren Wiederholungen datiert werden müssen, angefangen mit der Fayencestatuette (Kat. RF22) aus dem 1. Jh. n. Chr.

Um diese Diversität bei den Darstellungen ägyptischer Herkunft weiter zu verdeutlichen, muss an dieser Stelle noch auf weitere Terrakottaobjekte eingegangen werden, aufgrund deren Betrachtung möglicherweise eine genauere Stilentwicklung der Fayencen nachvollzogen werden kann. Die Ähnlichkeit der Terrakotte aus Agrigent (Kat. RT2) mit der Fayencefigurine aus dem Kairoer Kunsthandel (Kat. RF22) wurde bereits angesprochen. Doch bleibt zu klären, wie dies bei den anderen Terrakotten des Typus Rhodos aussieht. Diese übrigen Statuetten und Lampen stammen wohl alle ebenfalls aus der nachchristlichen Produktion Ägyptens⁹⁷⁴. Diese Gruppe unterscheidet sich anhand ihres Umrisses von den älteren, offen gestalteten Terrakotten, da sie eine kompaktere und in sich geschlossener Umrissführung aufweisen. So finden sich unter anderem keine materialfreien Durchlässe zwischen Armen und Beinen oder zwischen den Schultern und den zu den Armen verlaufenden Haarsträhnen mehr. So bilden die Haare teilweise eine gewellte Masse, die von den Armen ausgehend herunterfällt und von der lediglich einzelne Strähnen herausmodelliert wurden, um von den Händen gehalten zu werden. Insgesamt sind die Körperproportionen zudem voluminöser als jene der hellenistischen Vertreter. Darin unterscheiden sich die ägyptischen Koroplastiken maßgeblich von den älteren, hellenistischen Terrakotten. Diese Art der Gestaltung findet sich sogar bei einem Fayencefragment in Alexandria (Kat. RF17). Dessen stilistischer Ausführung folgend scheint die Terrakotte aus Paris (Kat. RT16) wohl die älteste der nachchristlichen Wiederholungen zu sein. Bei diesem handelt sich um ein schönes Stück mit hoher, profilierter Basis, einer einfachen, aber dennoch breiten *stephané* und einer Hydria mit Mantel, die vom Typus der Knidia (Taf. 1, 1) übernommen wurde. Das Hinzufügen der Vase betont sogar die Einansichtigkeit der

⁹⁷² Kat. RF2. RF3. RF5. RF6. RF8. RF9. RF13. RF17. RF18. RF20. RF21. RF23. RF29. RF31.

⁹⁷³ Kat. RF1. RF4. RF7. RF10–RF12. RF14–RF16. RF19. RF24–RF26. RF28. RF32. RF34. RF35. Für einige der Fayencen konnte keine Abbildung gefunden und damit auch keine Bewertung getroffen werden, inwieweit sie von schlanker oder massiger Gestalt sind: Kat. RF27. RF30. RF33. RF36.

⁹⁷⁴ Figuren: Kat. RT3. RT6. RT10. RT13. RT16. RT17. RT19. RT20. Lampen: RT4. RT5. RT7. RT8. RT12. Grundsätzlich zur Produktion von ägyptischen Terrakotten in der Römischen Kaiserzeit: Fischer 2005, 347–354.

Komposition, da so die gesamte Figur weiter in die Breite gezogen wird. Ausgehend hiervon muss die Terrakotte ans Ende des 1. Jh. v. Chr. datiert werden⁹⁷⁵.

Eine ähnliche Körperbildung mit recht schlanken Proportionen und hoher, einfacher *stephané* findet sich auch bei den Terrakottaadaptionen in Frankfurt (Kat. RT13), Tübingen (Kat. RT17) und der Sammlung Hilton Price (Kat. RT19), die allesamt eine hohe oder in Falle der letzteren sogar profilierte Basis aufweisen. Diese unterscheiden sich mit ihrer schlanken Körperwiedergabe von allen anderen nachchristlichen Adaptionen. Bereits die etwas jüngere Figurine aus der Sammlung Benachi (Kat. RT7), die zugleich auch eine Lampe ist, besitzt schon eine voluminösere Körperbildung. Die *stephané* ist bei dieser jetzt außerdem prägnanter gestaltet, indem sie durch das Hinzufügen eines Diadems eine vertikale Staffelung erfahren hat. Ein solche findet sich daraufhin auch bei dem Fragment aus Bilbeis (Kat. RT20) und einer Statuette aus Alexandria (Kat. RT3), bei der der Körper zudem noch besonders voluminös gebildet und am Hals sogar eine Faltenangabe zu finden ist. Die Basis ist hingegen wieder schmaler ausgearbeitet geworden. Eine chronologische Einordnung dieser Gruppe ins 1. Jh. n. Chr. scheint wahrscheinlich zu sein, wobei die Statuette aus Alexandria frühestens an das Ende des 1. Jh. n. Chr. datiert werden muss.

Die eher voluminöse Körperbildung gepaart mit der schmalen Basis wird im weiteren Verlauf auch für die Gestaltung der Lichthäuschen des 2. Jh. n. Chr. übernommen. Dazu zählen zwei Lampen aus Alexandria, von denen die eine (Kat. RT3) weniger detailliert ausgeführt ist als die andere (Kat. RT5). Die zuerst genannte Lampe hält sich noch an die bereits beschriebene, charakteristische Frisur der Terrakottastatuetten und muss damit älter sein, während die zweite in ihrer Haarwiedergabe freier erscheint. Eine Verwendung weiterer abweichender Frisuren findet sich dann zuerst bei einer Statuette in Bonn (Kat. RT10), die allerdings noch zusammen mit dem alexandrinischen Lichthäuschen (Kat. RT5) an den Anfang des 2. Jh. n. Chr. datiert werden kann. Im Hinblick auf die Volutenlampen mit der Darstellung der Aphrodite im Typus Rhodos ist leider nur von der Lampe in Frankfurt (Kat. RT12) auch eine Abbildung publiziert. Die Körperbildung des Bildwerks ist füllig und der Kopf von einer *stephané* bekrönt. Stilistisch erinnert diese an das etwas ältere Lichthäuschen (Kat. RT4) und kann anhand ihrer Lampenform mit zwei Schnäbeln auf die Mitte des 1. Jh. n. Chr. datiert werden⁹⁷⁶. Damit wird die oben genannte Annahme gestützt, dass es sich bei dem ersten Lichthäuschen (Kat. RT4) um das ältere von beiden handelt und eine Datierung an das Ende des 1. Jh. n. Chr. anzunehmen ist. Die zweite Volutenlampe aus der Sammlung Benachi (Kat. RT8) müsste ebenfalls in diesen Zeitabschnitt zu datieren sein.

Eine vergleichbare chronologische Zwischenstellung nimmt die Darstellung der Göttin auf einem Relief in Alexandria (Kat. RR1) mit ihrem stark gewölbten Bauch und den großen

⁹⁷⁵ vgl. Besques 1992, 99.

⁹⁷⁶ Typus der Lampe aus Ägypten, augusteisch bis Ende des 2. Jh. n. Chr.: Selenow 1988, 51 f. 104.

Brüsten ein. Mit den gewellten Stirnhaaren und der recht flachen *stephané* erinnert diese stark an die Fayencen und Terrakotten vom Ende des 1. Jh. n. Chr.⁹⁷⁷, wobei die Aphrodite in dem Relief lediglich ein Stoffband zu tragen scheint. Trotzdem ist eine ähnliche frühe nachchristliche Datierung für dieses anzunehmen. Von einer nachchristlichen Datierung kann auch bei den beiden anderen Reliefs im Katalog ausgegangen werden. Das erste befindet sich auf einer *patera* (Kat. RR4), dessen Form bisher nicht genau auf ihre Datierung hin untersucht werden konnte⁹⁷⁸. Diese römische Opferschale konnte nur im paganen Umfeld der Römischen Kaiserzeit entstanden sein und sicherlich nicht in dem christlich geprägten Umfeld der Spätantike. Auch die Ausführung selbst spricht wenig für eine solche späte Entstehungszeit. Bei dieser handelt es sich möglicherweise um ein Stück aus dem 2. Jh. n. Chr. Gleiches gilt für das Relief mit der stark ägyptisierenden Aphroditedarstellung in Turin (Kat. RR5). Die Angaben zur Datierung schwanken enorm zwischen dem 1./2. Jh. n. Chr. und dem 5. Jh. n. Chr. Für eine eher frühe Datierung spricht jedoch die stilistische Ähnlichkeit aufgrund der breiten Kopf- und Körperbildung, wie sie die Terrakotten und Fayencen vom Ende des 1. Jh. n. Chr. aufweisen. Die Darstellung der Aphrodite im Typus Rhodos auf Reliefs und Geweben der Spätantike (Taf. 20, 2–5; 24, 5–6) fällt im Gegensatz dazu nämlich wieder schlanker aus. Darüber hinaus ist der Kopf wiederum kleiner gebildet und zudem fehlt diesen jeglicher ägyptisierender Stil⁹⁷⁹. Es ist daher anzunehmen, dass das Relief in Alexandria (Kat. RR5) noch in der Römischen Kaiserzeit, vielleicht um 100 n. Chr., entstanden sein könnte.

Die Vertreter der in diesem Kapitel besprochenen Gattungen weisen folglich darauf hin, dass der Typus Rhodos nicht vor der Mitte des 2. Jh. v. Chr. entstanden sein kann. Im Gegensatz zu den Marmorwiederholungen unterlagen diese viel häufiger stilistischen Veränderungen, sei es aufgrund der starken, von der Verwendung des Bildmotivs abhängigen Miniaturisierung oder der kulturbedingten Technik des einzelnen Kopisten, was von K. Zimmer mit »Transformation, Reduktion und Bereicherung« beschrieben wurde⁹⁸⁰. Insgesamt scheint der Typus Rhodos in nachchristlicher Zeit starken kulturellen Einflüssen ausgesetzt gewesen zu sein. Dabei fällt besonders auf, dass der Typus während der Kaiserzeit lediglich in Ägypten weiterhin großflächig innerhalb der Kleinkunst rezipiert wurde. Anders als die Marmorbildwerke, die alle aus anderen Teilen des Römischen Reichs stammen konnten, bleibt die Kleinkunst zum Großteil

⁹⁷⁷ vgl. Kat. RF17. RT3. RT7. RT13. RT16. RT17. RT19. RT20.

⁹⁷⁸ s. Anm. 798.

⁹⁷⁹ vgl. Kap. 4.2.1.4.

⁹⁸⁰ Bereits Lullies wies auf das durch den Zeitgeschmack veränderte Aussehen der Wiederholungen hin: Lullies 1954, 63 f.; Andreae 1998, 91 f. Grundsätzlich zur Definition einer Miniaturisierung: unter 1 m hoch, Reduktion von Details, Form und Stil nicht genau übernommen, Vermischung mit Kopistenstil, Übernahme bestimmter Charakteristika, Material und künstlerischer Qualität abhängig von finanzieller Lage des Käufers: Bartman 1982. Vgl. Thesen Zimmers, s. Anm. 200.

auf das Land am Nil beschränkt. Inwieweit diese beobachteten stilistischen Entwicklungen und kulturellen Einflüsse wirklich Auswirkungen auf den Bildkernbestand hatten, soll nun im Folgenden geklärt werden. Dabei muss besonders die Frage nach dem ursprünglichen Bildentwurf und einer möglichen Originalstatue im Zentrum der Diskussion stehen.

4.2.2.3 *Die Frage nach dem Urbild oder Bildentwurf ohne exakte Vorlage*

Eine Übereinstimmung besonderer oder charakteristischer Merkmale ist wichtig für die Bestimmung eines Typus und der Beantwortung der sich daraus ergebenden Frage nach dem Aussehen eines möglichen Urbildes⁹⁸¹. Hierbei muss vor allem die chronologische Entwicklung des Typus im Auge behalten werden. Im Zuge der zeitlichen Einordnung der einzelnen Wiederholungen ist so zum Beispiel vermehrt auf die stilistische Entwicklung der Haargestaltung und Beinhaltung eingegangen worden, die beide durchaus stark variieren können. Die Weiterentwicklung des Typus beginnend in hellenistischer Zeit bis in die römischen Stilphase hinein, vor allem in Ägypten, bildet auch die Grundlage für die zu Beginn dieses Kapitels vorgestellten Thesen Kunzes die fragliche Existenz eines eigentlichen Originals betreffend. Dabei nennt er vornehmlich die Bein-, Oberkörper-, Arm- und Kopfhaltung, um seine These von einem reinen Bildentwurf zu belegen. Dabei beachtet er leider weder die Datierung noch die Herkunft der einzelnen Objekte und damit deren Verhältnis zueinander. Bereits in den zurückliegenden Kapiteln kristallisierte sich heraus, dass aufgrund der ägyptischen Rezeption während der Römischen Kaiserzeit Änderungen am Bildentwurf des Typus vorgenommen wurden, die zum einen zwar auf gattungsspezifischen, technischen Umsetzungsmöglichkeiten beruhen und zum anderem aber auch auf dem kulturellen Hintergrund des Künstlers basieren können. Davon abhängig scheint auch die Größe des einzelnen Objekts von Bedeutung zu sein. Die namensgebende Wiederholung aus Rhodos (Kat. RM22) ist dabei wegen ihres hervorragenden Erhaltungszustands, ihrer Provenienz und frühen Datierung von herausragender Bedeutung und scheint – eine originale Statue vorausgesetzt – dieser stilistisch am nächsten zu stehen. Die in diesem Katalog erfassten Wiederholungen geben jeweils mehr oder weniger genau das durch die namensgebende Statue auf Rhodos als Leitform vorgegebene Gestaltungsprinzip, den Bildkernbestand, wieder. Dies beruht auf folgender Darstellungsweise: Aphrodite kniet mit dem rechten Bein auf dem Boden oder auf einer Stütze, während das linke angewinkelt vor ihr platziert ist. Der gesamte Unterkörper ist im Profil zu sehen. Durch

⁹⁸¹ Der erste Vergleich der Wiederholungen erfolgt durch Adriani 1944. Doch vollzog er diesen nur anhand der Marmorbildwerke und hier vor allem unter Zuhilfenahme der kaiserzeitlichen Adaptionen. Die anderen Gattungen wurden nur ungenügend berücksichtigt: Adriani 1944, 61–67.

eine Torsion in der Taille nach rechts ist der Oberkörper in die Frontale gedreht. Ihre Arme sind zur Seite erhoben und nach oben angewinkelt. In den Händen hält die Göttin beidseitig des Kopfes Strähnen ihres Haares. Der Kopf selbst ist leicht zur linken Seite hin gekippt. Die Gesamtkomposition ist auf Einansichtigkeit angelegt⁹⁸². Erwähnenswert ist darüber hinaus die Positionierung des linken Arms vor dem linken Oberschenkel, aufgrund dessen sich der frontale Oberkörper zur linken Seite zu neigen scheint, was auch die schräge Kopfhaltung erklärt. Bei einer Betrachtung des Kopfes ohne die Körperneigung ist sogar eine leichte Kopfwendung nach rechts zu beobachten, die einen Ausgleich zwischen Kopf und Körper schafft und die Gesamtkomposition beruhigt. Mit zunehmendem, zeitlichem Abstand zur Mitte des 2. Jh. n. Chr. können Kultur bedingte Einflüsse Ägyptens und des Frühen Christentums bei den Bildwerken des Typus Rhodos Änderungen an dieser Darstellungsweise und deren Aussage verursachen.

In Bezug auf die Haltung der Beine finden sich insgesamt drei mögliche Darstellungsformen. Zunächst ist auf die auch von der Wiederholung aus Rhodos vertretene Variante hinzuweisen, bei der Aphrodite ihr rechtes Knie auf einer figuralen Stütze absetzt⁹⁸³. Bei der zweiten wird die Stütze jedoch weggelassen und das Knie direkt auf dem Boden aufgesetzt⁹⁸⁴, wodurch das linke, vor dem Körper angewinkelte Bein steiler nach oben geführt sein kann. Bei dieser Darstellungsversion kann aber eher von einer Ausnahme und nicht von der Regel ausgegangen werden. Die dritte und letzte Möglichkeit wird nur bei wenigen Wiederholungen verwendet⁹⁸⁵. Das rechte Bein schwebt hierbei wie auch beim Typus Kauernde Aphrodite frei über dem Boden. Diese drei Möglichkeiten verteilen sich über den gesamten Untersuchungszeitraum, der sich von der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. bis zur Spätantike erstreckt.

In der Gruppe zur ersten Variante sind Statuen, Statuetten und Nadelbekrönungen sowie eine Bronzeapplikation aller drei Kulturkreise vertreten. Mehrheitlich wird beginnend mit dem 2. Jh. v. Chr. und bis in das 2. Jh. n. Chr. die Stütze in Form einer Pyxis gestaltet, um auf die Badesituation der Darstellung hinzuweisen. Erst ab der Römischen Kaiserzeit wird diese, dem aktuellen Zeitgeschmack entsprechend entweder zu einem Kissen (Kat. RM25), Schemel (Kat. RM14) oder einer Schildkröte (Kat. RM13) umgearbeitet. Das rechte untergeschlagene Bein kann dabei starke Differenzierungen aufweisen, die von einem sehr schlanken, sichtbaren

⁹⁸² Typus-Beschreibung: Kunze 2002, 260 f.

⁹⁸³ mit Stütze vorhanden: Kat. RM13. RM14. RM16. RM18–RM20. RM22. RM25. RS4. RS6. RS8. Hinzukommen Stücke, bei denen eine Bruchkante unter dem rechten Knie auf eine abgebrochene Stütze hinweist: RM1. RM3–RM7. RM11. RM12. RM15. RM17. RM23. RM27. RM29. RS1. RS3. RS11. RS13.

⁹⁸⁴ Es handelt sich hier um eine Gruppe, die vor allem aus Stücken der Kleinkunst besteht: RR1. RR3. RR5. RS2. RS9. RT2–RT5. RT7. RT10. RT11 (Inv. A 424). RT12. RT15. RT17–RT19. Eine Ausnahme bilden die großformatigen Marmorstatuen: Kat. RM24. RM28.

⁹⁸⁵ Kat. RR4. RS10. RT1. RT11 (Inv. A 3337). RT16. Dieser Variante schließt sich auch Adriani an: Adriani 1944, 65 m. Anm. 2. Vgl. Neumer-Pfau 1982, 192 Anm. 531.

Unterschenkel bis hin zu einem voluminösen, diesen fast verschluckenden Oberschenkel reichen. Die Oberseite des Oberschenkels wölbt sich zur Hüfte hin nach oben und bildet dabei keine gerade, abfallende Linie, sondern einen Bogen. Dieser Bogen kann aufgrund einer falschen Anbringung auf einer modernen Basis verschleiert werden. Gute Beispiele hierfür sind die Wiederholung im Louvre (Kat. RM19), bei der das Bein aufgrund der neuen Basis ansteigt, anstatt abzufallen und die Wiederholung aus Agrigent (Kat. RM1), die mit einem horizontal verlaufenden, rechten Schienbein wieder aufgestellt wurde. Verursacht wird dieser Bogen aufgrund der Anspannung des Oberschenkelmuskels, der sich bei manchen Wiederholungen leicht kreisförmig durch das Inkarnat abbildet, da die Aphrodite im Typus Rhodos ihr Gewicht nicht nur im linken Standbein konzentriert, sondern die Stütze unter dem rechten Bein nutzt, um einen Teil der Standlast dorthin zu verlagern, ohne diese dabei übermäßig zu belasten. Dementsprechend muss das Schienbein leicht zur Stütze hin geneigt sein⁹⁸⁶.

Diese beobachtete Schwellung des Oberschenkels tritt auch bei der zweiten Gruppe mit unmittelbar auf den Boden aufgesetzten Knie auf⁹⁸⁷, obwohl das Gewicht im rechten Bein nicht durch Muskelkraft gehalten werden muss. Vielmehr wird die Last durch den Oberschenkelknochen, einem Strebepfeiler gleich, direkt in den Boden geleitet. Dass dennoch eine Muskelanspannung dargestellt wird, verdeutlicht das Unverständnis der Kopisten diesen physikalischen Vorgang korrekt wiederzugeben. Sie übernahmen unnötigerweise die Spannung des Oberschenkels und belegen damit unbeabsichtigter Weise die originäre Herkunft des Haltungsmotivs mit dem unter dem Oberschenkel verschwindenden Unterschenkel und der Stütze unter dem rechten Knie.

Das Unverständnis bezüglich der Konsequenz einer Gewichtsverlagerung auf das rechte Bein findet sich auch bei der dritten Gruppe wieder⁹⁸⁸. Auch diese Stücke weisen eine teilweise abfallende Oberschenkellinie auf, die aber bei einem frei schwebenden Bein nicht nötig wäre, da es dem Typus Kauernde Aphrodite entsprechend nicht belastet wird. Korrekt geben diesen Umstand nur die Terrakotten aus Delos (Kat. RT11, Inv. A 3337) und aus Alexandria (Kat. RT16) wieder. Letztere ist darüber hinaus ein Sonderfall, da es sich bei dieser zudem um eine Wiederholung mitsamt Hydria-Attribut handelt. Aufgrund der dargestellten Hydria, der durch die Muskelentspannung abgeflachten Oberschenkellinie wie beim Typus der Kauernden Aphrodite und des Armmotivs der Anadyomene kann diese Koroplastik als ein *Pasticcio* spätklassischer und hellenistischer Statuentypen der Aphrodite bezeichnet werden. Daneben

⁹⁸⁶ Kat. RM1. RM3. RM6. RM7. RM11–RM20. RM22. RM23. RM25. RM27. RM29. RS1. RS3. RS6. RS8. RS11. RS13.

⁹⁸⁷ Kat. RM24. RM28. RR1. RR3. RR5. RS2. RS9. RT2–RT5. RT7. RT10. RT11 (Inv. A 424). RT15. RT17–RT19.

⁹⁸⁸ RR4. RS10. RT1.

besitzen auch zwei Marmorstatuetten aus Alexandria einen abgeflachten Oberschenkel⁹⁸⁹. Bedauerlicherweise ist bei beiden das Knie weggebrochen, sodass nicht ermittelt werden kann, ob sie wirklich ein freischwebendes rechtes Bein besaßen oder doch eine Stütze aufgewiesen haben. Im Falle von Letzterem kann auf Grundlage der geringen Anzahl solcher Werke mit Stütze geschlossen werden, dass es sich bei einer der Statuetten oder sogar beiden um einen zu vernachlässigenden Befund handelt, der dem Missverständnis der alexandrinischen Kopisten geschuldet ist. Das zahlenmäßige Verhältnis der Vertreter dieser drei Gruppen zueinander wandelt sich erst in der Spätantike. Die Relation der Darstellung mit originärer, angespannter und gebogener Oberschenkellinie zu jener mit entspannter, gerader Variante gleicht sich zunehmend an⁹⁹⁰. Von da an sind innerhalb der einzelnen Gruppen alle Darstellungsformen vertreten, unter anderem auch solche mit der bereits angesprochenen, gespiegelten Beinhaltung⁹⁹¹.

Eine weitere, gesondert zu besprechende Gattung ist jene der Fayencekeramik (Taf. 20, 1). Auch bei dieser findet eine Aufteilung auf die beiden eben genannten Varianten statt⁹⁹². Die meisten Wiederholungen weisen allerdings ein auf den Boden abgesetztes Knie auf. Nur eine einzelne Adaption (Kat. RF35) führt das rechte Bein parallel zum Boden, ohne dabei eine Stütze zu verwenden. Bei denen mit gebogener Oberschenkellinie existieren jedoch mehrheitlich Darstellungen, die allein ihre Beinhaltung betreffend nicht dem Typus entsprechen, diesem in Vergangenheit dennoch zugerechnet und auch hier in den Katalog übernommen wurden⁹⁹³. Die Beine sind bei diesen Vertretern parallel zu einer Seite geführt, sodass Aphrodite nicht zu knien, sondern zu hocken scheint. Diese Art der Darstellung war zumeist Teil der Dekoration von bauchigen Schultervasen. Auf deren Hals lassen sich sogar gleich vier, über Kreuz angeordnete, sich entsprechende Bildwerke der Aphrodite finden⁹⁹⁴. Aufgrund des Verhältnisses von Vasenhalshöhe zu Höhe der Figur wird deutlich, dass letztere nicht unbedingt eine hockende Aphrodite darstellen muss. Es scheint sich bei dieser vielmehr um eine Stehende mit stark gebeugten Knien zu handeln. Diese Darstellungsweise entspricht somit wohl eher jener der stehenden Anadyomene (Taf. 28, 1), wie sie von Apelles erschaffen und seit hellenistischer

⁹⁸⁹ Kat. RM4. RM5.

⁹⁹⁰ originär: RG1. RG2. RG4. RG6. RG7. RG10. Gerade Linie: RG5. RG8. RG11. RG12. RG14. RS7.

⁹⁹¹ s. Kap. 4.2.1.4.

⁹⁹² originär oder aufgesetztes Bein: RF7. RF10–RF12. RF14. RF16. RF25. RF26. RF28. RF30. RF32. RF34. RF35. Gerade Linie: RF1. EF15. RF22. RF24. RF27. RF33. RF36.

⁹⁹³ Kat. RF15. RF21. RF25. RF26. RF30. RF32. RF34.

⁹⁹⁴ vgl. Kat. RF32. RF34. Die hier angegebenen Stücke sind mit Abbildung publiziert. Die Beschreibungen der beiden Vasen ohne Abbildung (Kat. RF29. RF31) sprechen ebenfalls einschließlich der Beinhaltung für diese Darstellungsform. Bei einer werden zwar nur drei Applikationen am Hals erwähnt. Dies scheint jedoch fraglich zu sein, wenn die beiden abgebildeten Vasen hinzugezogen werden. Auf dem Bauch befinden sich florale Motive.

Zeit in Form von Marmorstatuen als sogenannte nackte beziehungsweise halbbekleidete Anadyomene rezipiert wurde⁹⁹⁵. Zudem sind diese Darstellungen von einer fleischigeren Wiedergabe der Extremitäten und einem stark geblähten Bauch gekennzeichnet⁹⁹⁶. Die Vasen mit eben dieser Art der Beinstellung und Körperbildung sind daher nur eingeschränkt in die Diskussion einzubeziehen und von dieser vorzugsweise eher auszuschließen.

Insgesamt fällt die zunehmende Ungenauigkeit bezüglich der Beinwiedergabe mit zunehmendem zeitlichem Abstand zum Entstehungszeitpunkt in der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. auf. Während bei den Statuetten und Statuen aus Marmor, Alabaster und Bergkristall sowie bei den Bronzefiguren die Beinhaltung mehrheitlich gleich bleibt und von einem Teil der Terrakottastatuetten bestätigt wird, fehlt bei den Koroplastiken jedoch mehrheitlich die Stütze in Form einer Pyxis unter dem rechten Knie. Das direkte Abstellen des rechten Beins auf den Boden kann vielleicht durch einen Vereinfachungsprozess bei der Umbildung des Typus für die Koroplastik erklärt werden. Die große geografische Verbreitung der Terrakotten in den unteren Bevölkerungsschichten spiegelt sich später in den Darstellungen der Fayencekeramik wider, bei denen die Beinhaltung ebenfalls verändert wurde. Grundsätzlich kann diese Umbildung aber auch als ein Hinweis auf die Unkenntnis der exakten Darstellung des eigentlichen Typus gelten. Diese Thesen sollen nun auch anhand der restlichen Motive des Typus Rhodos geprüft werden. Darunter fallen beispielweise die Oberkörperhaltung und mit dieser verbunden die Haltung der Arme und des Kopfes.

Im Gegensatz zu dem ausschließlich im Profil wiedergegebenen Unterkörper ist der Oberkörper aufgrund seiner Drehung in die Frontale von verschiedenen Faktoren beeinflusst. Dabei spielt vor allem die Neigung der Schulterlinie zur linken Seite eine große Rolle. Von dieser hängt die Positionierung des linken Arms vor oder auf dem linken Oberschenkel ebenso ab, wie die Neigung des Kopfes. Bei der Wiederholung in Rhodos (Kat. RM22) beginnt die Neigung des Oberkörpers auf Höhe der Taille. Die rechte Umrisslinie verläuft als gebogene Linie über den Kopf aus und lässt sich über die Statue hinaus zu einem Kreisbogen verlängern. Zusammen mit dem bereits besprochenen, nach links abfallenden Oberschenkel ist die gesamte Statuette ähnlich dem Buchstaben ›C‹ gebildet, der den gesamten Körper bis auf den rechten erhobenen Arm einschließt. Die Schulterlinie wiederum fällt gegenüber der geraden Tailenlinie im 45°-Winkel zur linken Seite hin ab, sodass der linke Ellenbogen gleichsam als Mittelpunkt des bogenförmigen Umrisses der gesamten Statue vor dem linken Oberschenkel zu schweben scheint. Der zusätzlich erhobene rechte Arm lenkt den Blick geradezu auf diesen Punkt, da er zusammen mit der Schulterlinie über den von der Körperneigung erzeugten Halbkreis hinausragt. Diesem

⁹⁹⁵ zum Typus, s. Anm. 24.

⁹⁹⁶ Bei einem Beinfragment findet sich sogar die Angabe von Grübchen an den Knien (Kat. RF26).

Gestaltungsprinzip folgen die meisten Marmorstatuetten und -statuen⁹⁹⁷, zwei Terrakotten aus Agrigent und Alexandria (Kat. RT2. RT16) und auch die Statuette aus Bergkristall (Kat. RS11), bei der die Ansatzspuren des linken Arms auf der Innenseite des entsprechenden Oberschenkels noch zu erkennen sind. Grundsätzlich gilt bei einer fehlenden Stütze oder Auflageresten für den linken Arm an der Innenseite oder auf der Oberseite des jeweiligen Oberschenkels, dass dieser Arm frei vor letzterem positioniert gewesen sein muss. Aufgrund der stark geneigten Schulterlinie kann weiterhin ein frei über dem Bein schwebender Arm ausgeschlossen werden. Ein Beleg hierfür sind die drei Adaptionen, deren Schulterlinien im Vergleich nur leicht zur linken Seite geneigt sind⁹⁹⁸. Dennoch haben sich die Kopisten bei diesen bemüht, den Arm vor das linke Bein zu platzieren, wodurch der Arm im Verhältnis zum restlichen Körper gänzlich unproportioniert wirkt. Einen weiteren Sonderfall innerhalb der besprochenen Wiederholungen des 1. Jh. v. und n. Chr. stellen die römischen Statuen⁹⁹⁹ und die bereits erwähnte Statuette aus Bergkristall (Kat. RS11) dar, bei denen die Ausformung des rechten Armes nicht jenem des rhodischen Beispiels entspricht, während der linke weiterhin vor dem Oberschenkel zu schweben scheint. Denn entgegen dem weit vom Körper zur Seite weggestreckten Ellenbogen ist bei diesen der gesamte Arm deutlich näher an den Oberkörper geführt. Daraus resultiert dessen weniger starke Drehung in die Frontale, die somit lediglich eine Dreiviertelansicht erzeugt¹⁰⁰⁰. Bemerkenswert ist zudem, dass es sich bei diesen vornehmlich um großformatige Arbeiten römischer Provenienz handelt. Die Bergkristallstatuette ist hingegen ein Produkt ägyptischen Kunstschaffens. Den Bildwerken fehlt aber insgesamt der offene Charakter der Vertreter mit ausgeprägter Frontalansicht des Oberkörpers. Vielmehr ist der Oberkörper wegen des eingedrehten Arms und des dadurch erzeugten abgeschlossenen Umrisses von der Außenwelt getrennt. Diese Form findet sich auch bei den stehenden Varianten des Aphroditetypus Anadyomene (Taf. 28, 1), der bereits im Katalogbeitrag zur Wiederholung des Typus Rhodos aus Pompeji (Kat. RM16) zum Vergleich angeführt wurde. Bei dieser Variante könnte es sich um eine Ausprägung des frühkaiserzeitlichen Zeitgeschmacks handeln, bei dem grundsätzlich klassizistische Tendenzen bevorzugte wurden, mit dem Zweck die offene Körperbildung des Späthellenismus dadurch abzumildern¹⁰⁰¹. Für diese These sprechen auch die beiden Adaptionen in Malibu und New York

⁹⁹⁷ Kat. RM1. RM2. RM4–RM9. RM14. RM16–RM18. RM20–RM24. RM27–RM29.

⁹⁹⁸ Kat. RM11. RM12. RM19.

⁹⁹⁹ Kat. RM13. RM16. RM18. RM24. RM28. RM29.

¹⁰⁰⁰ Bei fehlenden Armen sind diese und die Gestaltung des rechten Schultergelenks ein Indiz für eine solche Rekonstruktion. Der Winkel zwischen Dekolleté und Arm ist geringer, dadurch entsteht zwischen Hals und Schulter eine Kuhle. Manchmal ist das Schlüsselbein unter dem Inkarnat abgebildet, das durch die Stauchung hervorgehoben wird.

¹⁰⁰¹ Neumer-Pfau dagegen sieht darin den ersten von beiden Typen, wie sie von Adriani vorgegeben wurden, beachtet dabei nicht die zeitliche Stellung der Wiederholungen und damit einhergehend die

(Kat. RM14. RM17), die wiederum jener offenen Darstellungsform der Wiederholung aus Rhodos folgen. Diesen Umstand belegen bei der großformatigen Adaption in Malibu (Kat. RM14), bei der der rechte Arm gesondert gefertigt und mit Dübeln angebracht wurde, die gerade Kante und das Dübelloch an der rechten Schulter. Der rechte Arm kann aufgrund dessen nur nach außen geführt und die gesamte Konstruktion offen gestaltet gewesen sein.

Weitere, abweichende Varianten werden zum einen von Wiederholungen gebildet, bei denen der Oberkörper leicht zur Seite geneigt ist, der linke Arm aber dennoch auf dem Oberschenkel abgestützt wird. Diese sind ausschließlich Stücke der Kleinkunst, wie Terrakotten und Figürchen aus verschiedenen Materialien, oder in zumindest einem Fall auch ein Relief. Diese Werke werden vornehmlich in vorchristliche Zeit datiert¹⁰⁰². Zum andern finden sich in nachchristlicher Zeit schließlich mehrheitlich Wiederholungen, bei denen der Oberkörper gerade aufgerichtet ist, der Arm aber weiterhin aufgestützt wird¹⁰⁰³. Eine an diese anschließende Variante weist im Gegensatz dazu einen frei über dem linken Oberschenkel schwebenden Arm auf. Bei diesen spielt es aber keine Rolle, ob der Oberkörper gerade aufgerichtet oder leicht zur linken Seite geneigt ist¹⁰⁰⁴. Letztere Variante findet sich nur bei den Fayence-Amuletten¹⁰⁰⁵ und könnte eine Reminiszenz an die Statuetten aus Terrakotta darstellen.

Die kleine Statuette aus den Vatikanischen Museen (Kat. RM25) und auch die im Katalog aufgeführten Nadelaufsätze (Kat. RS4. RS6. RS8. RS12. RS13) sind die einzigen Stücke, deren Ausführung auch in vorchristlicher Zeit von der durch die Marmorstatuetten vorgegebenen Oberkörpergestaltung abweichen. Bei diesen handelt es sich um extreme Verkleinerungen des Typus, was selbstverständlich zu einer Reduzierung der Einzelformen führte. Eine Positionierung des linken Arms vor dem linken Oberschenkel hätte dabei für eine Verkomplizierung des Fertigungsprozesses gesorgt. Mit dem Aufstützen oder gar der freien Platzierung des linken Arms im Raum wird dieses Problem gelöst. Die Aufrichtung des Oberkörpers ist dabei logische Konsequenz. Die Variante mit aufgestütztem Arm ist darüber hinaus vor allem bei den

zeitgenössischen Einflüsse der Kopisten, sondern weist diese Variante als Typus aus, der durch die Kreuzung mit der zeitlich zur nackten Anadyomene (Taf. 28, 1) früheren, halbbekleideten Anadyomene und dem Typus Kauernde Aphrodite entstanden ist: Neumer-Pfau 1982, 193–197. Vgl. Brinkerhoff 1978, 51 f. 127; Moreno 1994, 240; Zimmer 2014, 2.

¹⁰⁰² vorchristlich: Kat. RM25. RS1. RS2. RS8. RT1. RT9. RT11 (Inv. A 3337). RT13–RT15. Nachchristlich: Kat. RR4. RS13. RT4.

¹⁰⁰³ Mehrheitlich datieren die Wiederholungen in nachchristliche Zeit. Vorchristlich: Kat. RS3. RS9. RT18. Nachchristlich: Kat. RF1. RF16. RF19. RF22. RF35. RR5. RT3. RT5. RT7. RT10. RT12. RT17. RT19.

¹⁰⁰⁴ vorchristlich: Kat. RR1. RS4. RS6. RS10. Nachchristlich: RF2. RF3. RF5–RF15. RF17. RF20. RF24–RF26. RF30. RF32. RF34. Spätantik: RG1. RG2. RG4–RG10. RG12–RG14. RR2. RR3. RS5. RS7.

¹⁰⁰⁵ Kat. RF4. RF14. RF27. RF28. RF33. RF36.

Terrakotten vorzufinden¹⁰⁰⁶. Dieser Umstand kann ebenfalls auf technische Gründe zurückgeführt werden. Durch das Aufstützen kann die Figur besser aus der Hohlform, die für eine Massenproduktion von großer Bedeutung ist, herausgelöst werden, da so eine einheitliche Vorderseite entsteht, die zudem nicht noch ein weiteres Mal gesondert nachgearbeitet werden musste.

Inwieweit diese zunehmenden Abweichungen auch Auswirkungen auf die übrige Körperbildung hatten, muss im Folgenden untersucht werden. Grundsätzlich wurde bereits auf den Unterschied bezüglich der Proportionierung je nach Zeitstellung und kulturellem Einfluss hingewiesen. So werden die ägyptischen Wiederholungen in römischer Zeit immer voluminöser. Dies drückt sich vor allem durch einen aufgeblähten Unterleib und die teils geschwollenen Brüste aus und wirft die Frage nach möglichen Faktoren auf, die diese Entwicklung begünstigt haben. Die Statue aus Rhodos (Kat. RM22) liefert dafür zumindest Hinweise. Der Unterleib ist auch bei dieser bereits aufgrund der durch das Knien ausgelösten Stauchung hervorgedrückt und setzt sich anhand einer leichten Einziehung von der *pubes* ab. Der Bauchnabel wird gleichfalls von der entstandenen Wölbung umrundet, sodass er tiefer erscheint, als er tatsächlich ist. Dementgegen wird der Oberkörper von einer knappen Formsprache bestimmt. Die *linea alba* ist mit einem leichten Einzug angegeben, durch den auch der Brustkasten unter dem Inkarnat sichtbar wird. Die Brüste sind klein und laufen spitz zu. Aufgrund der Armhaltung und der Oberkörperneigung zeigt die linke Brust nach links, während sich die rechte dem Betrachter zuwendet. Unter der linken Achsel erscheint eine Quetschfalte, die zusammen mit der Brustkontur eine geschwungene Linie bildet. Das Dekolleté ist eben gehalten und die Drosselgrube nur unmerklich in das Inkarnat eingelassen. Insgesamt kann die Körperbildung als schlank bezeichnet und die Armposition vor oder auf dem linken Oberschenkel dabei in Bezug auf die Körperhaltung vernachlässigt werden. Diesem Darstellungsmuster folgen die meisten Marmorwiederholungen und auch einige weitere Stücke anderer Gattungen¹⁰⁰⁷. Ober- und Unterkörper sind ausschließlich durch das Zusammenspiel von Stauchung und Streckung definiert. Besonders deutlich ist dies an der Statuette in Bayonne (Kat. RM7) zu beobachten. Sie wirkt insgesamt massiger, obwohl sie dies eigentlich nicht ist. Dieser Eindruck entsteht allein durch die allgemeine Stauchung des Bildwerks in der Vertikalen, ausgelöst durch die vorgenommene Größenreduktion. Das Verhältnis der Proportionen untereinander bleibt aber dennoch weitestgehend bestehen. Bei anderen Wiederholungen sind die beschriebenen Oberkörpermotive zwar erhalten, die Körperbildung fällt aber

¹⁰⁰⁶ Insgesamt 15 Terrakotten stützen den Arm ab, während nur für 2 (Kat. RT2. RT16) die originäre Form gewählt wird.

¹⁰⁰⁷ Kat. RF24. RF27. RF28. RF33. RF35. RM1. RM4–RM9. RM11. RM14. RM15. RM17. RM19. RM21. RM22. RM27. RS1. RS6. RS11. RT1. RT2. RT15. RT16.

deutlich voluminöser aus¹⁰⁰⁸. Mit zunehmender Aufrichtung des Oberkörpers und der damit einhergehenden Lösung des linken Arms vom Oberschenkel werden die Brüste zunehmend parallel in die Frontale gerückt¹⁰⁰⁹. Eine deutlich modifizierte Variante findet sich bei einer Marmorwiederholung in Alexandria (Kat. RM2), deren Brüste zusätzlich zu ihrer parallelen Anordnung auch eine große Bildung aufweisen und die eine insgesamt starke aufgerichtete Körperhaltung besitzt. Bei den Adaptionen römischer Herkunft ist die Positionierung der Brüste durch eine weniger starke Drehung des Oberkörpers in die Frontale, die sich aus den Positionierungen des rechten erhobenen Arms vor dem Körper ergibt, ebenfalls verändert, sodass sie zur Seite zeigen und damit der Oberkörperausrichtung folgen¹⁰¹⁰. Diese Vertreter stellen aber lediglich Sonderfälle dar. Erst mit der endgültigen Übernahme des Motivs parallel ausgerichteter Brüste in der Kleinkunst wird der Typus endgültig verändert und in der Spätantike in dieser Form auch am häufigsten rezipiert¹⁰¹¹. Der Oberkörper ist nun gerade aufgerichtet, die Arme sind von den Beinen gelöst oder nur leicht aufgestützt und die Brüste sind dem Betrachter zugewandt. Des Weiteren ist die Körperbildung zumeist schlank, wobei sich aber auch etwas voluminösere Varianten finden, die ihrerseits aber stark mit der ägyptischen Kunsttradition in Verbindung stehen¹⁰¹².

Eine ähnliche Entwicklung hin zu einer zunehmenden Veränderung findet auch bei der Darstellung des Kopfes und der Haare statt. Bedauerlicherweise sind in der Marmorplastik nur sehr wenige Köpfe erhalten. Die Leitform aus Rhodos (Kat. RM22) besitzt einen geringfügig zur rechten Seite gedrehten Kopf, sodass dieser in seiner Position im 90° Winkel gegenüber der Schulterlinie gedreht und um 45° nach rechts geneigt ist. Das Gesicht wird dem Betrachter dadurch weiterhin, ähnlich dem Oberkörper, frontal präsentiert. Aufgrund der Kopfwendung nach rechts wird dieser Eindruck zusätzlich verstärkt. Die eigentliche Blickrichtung, die eher nach rechts unten zu denken wäre, wird hierdurch direkt auf den Betrachter gelenkt. Auch die Vertreter mit stark aufgerichtetem Oberkörper übernehmen dieses Motiv, mit dem Unterschied, dass bei diesen nun doch die Kopfwendung nach rechts unten verstärkt und der Blick gesenkt wird. Diese Form der Kopfwendung – unabhängig von der Oberkörpergestaltung – bildet die

¹⁰⁰⁸ Kat. RM2. RM3. RM12. RM20. RG1. RG2. RG5. RG7. RG9. RG11. RG14. RT1. RS13. RT4. RT10. RT12.

¹⁰⁰⁹ Sie finden sich aber bereits bei den kleinformatigen Wiederholungen durch die Reduzierung der Größe, die mit der Statuette in Rhodos stilistisch eigentlich stark verwandt sind: Kat. RS11. RT2. RT16.

¹⁰¹⁰ Kat. RM13. RM16. RM18. RM24. RM28. RM29.

¹⁰¹¹ Kat. RF1. RF3–RF12. RF14. RF16. RF17. RF20. RF22. RF25. RF30. RF32. RG4. RG6. RG8. RG10. RG12–RG14. RM25. RR2–RR4. RS3–RS5. RS7. RS8. RS10. RT9. RT11 (Inv. A 3337). RT13. RT14. RT17–RT19.

¹⁰¹² Kat. RF15. RF19. RF26. RF34. RR5. RS2. RS3. RS5. RS7. RS9.

mit Abstand häufigste Variante¹⁰¹³. Bei einer Rekonstruktion des Urbildes ist somit diese einer ohne Kopfwendung¹⁰¹⁴ oder gar einer solchen nach links¹⁰¹⁵, wie diese zumeist bei den Wiederholungen in der Spätantike auftritt, zu präferieren.

Bezüglich der Haarbildung wurde bereits im Kapitel zur Herkunft des Typus über deren Umbildungen in der Spätantike und auch über die Verteilung des Haarschmucksgesprochen¹⁰¹⁶. Die Darstellung der Haare dieser Zeit unterscheidet sich dabei deutlich von jener der von der namensgebenden Wiederholung vorgegebenen Version. So besitzt die Statuette aus Rhodos (Kat. RM22) ein bis in den Nacken durchgehend gescheiteltes Haar, dessen Strähnen einzeln gegliedert sind. Bereits auf der Kalotte erzeugt diese Gestaltung ein großes Volumen, das von einem breiten Band durchschnitten wird, aber nicht gebändigt werden kann, da die Haare dahinter wieder über dieses hinausragen. Sobald sich die Strähnen jedoch vom Kopf lösen und zu den erhobenen Armen verlaufen, sind diese einzeln ausgearbeitet und voneinander separiert. Die Haare treffen von den Händen ausgehend in jeweils zwei einzelnen Strähnen hinter dem linken Arm auf den linken Oberschenkel oder hinter dem rechten Arm auf die rechte Schulter. Im Nacken ist die Haarbildung wulstartig und durch das Haarband in zwei unterschiedliche Zonen gegliedert. Die regelmäßig gewellte Haarbildung der Kalotte endet über dem Band. Unter diesem befinden sich zwei Strähnen, die nochmals gesondert gescheitelt und anhand ihrer prägnanten, plastischen Ausformung vom eigentlichen Kopfhaar stilistisch getrennt sind. Sie werden ebenfalls von der jeweiligen Hand gefasst¹⁰¹⁷. Jedoch finden sich bei den Marmorwiederholungen, deren Kopf erhalten ist oder die Reste von Haarsträhnen vorweisen, deutliche Abweichungen von diesem Schema. Die gespiegelte Adaption in Malibu (Kat. RM14) hat neben den Strähnen auf der Rückseite auch zwei, die nach vorne über die Schulter fallen und damit nicht von den Armen gehalten werden. Diese Wiedergabe findet sich auch bei einer Terrakotte aus Delos (Kat. RT11, Inv. A 3337), auf deren rechter Schulter eine nach vorne fallende Haarlocke angebracht wurde. Ähnliches kann auch auf dem Turiner Relief (Kat. RR5) beobachtet werden. Die Strähnen sind zwar weiterhin stark voneinander separiert, dennoch sind die Arme enger zum Kopf geführt, sodass jene nach vorne anstatt nach hinten fallen. Insgesamt ist die Frage nach der Haargestaltung für die Kleinkunst eher schwierig zu beantworten. Eine große Gruppe hat die Arme sehr nahe an den Kopf geführt, um den Umriss

¹⁰¹³ Kat. RF8. RF19. RF24–RF27. RF30. RF32–RF34. RF36. RG1. RG2. RG8. RG10–RG12. RG14. RM14. RM16. RM22. RM29 (nur noch Hals mit Untergesicht antik?). RR1 (gespiegelt). RR2. RR4. RS2–RS5. RS8–RS10 (gespiegelt). RS13. RT2. RT4. RT5. RT9. RT10. RT13–RT16. RT19.

¹⁰¹⁴ Kat. RF1. RF3–RF5. RF9. RF14. RF16. RF17. RF20. RF22. RF35. RM25. RR3. RR5. RS6. RT3. RT12.

¹⁰¹⁵ Kat. RF15. RF28. RG4–RG7. RG9. RG13. RG14. RS7.

¹⁰¹⁶ s. Kap. 4.2.1.4.

¹⁰¹⁷ vgl. Kat. RF13. EF14. RM2–RM6. RM16. RM22. RM25. RM29. RR4. RS3. RS6–RS11. RT9. RT14. Gesondert muss der Nadelaufsatz in Stuttgart (Kat. RS13) gesehen werden, bei dem die Strähnen durch Bänder der *stephané* ersetzt wurden. Die Grundkomposition bleibt aber dennoch erhalten.

der Gesamtkomposition zu vereinheitlichen und eine einfachere Fertigung der Statuetten zu ermöglichen. Dabei ging aber die anspruchsvolle Konstruktion der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. mit den durchbrochenen, offenen Flächen zwischen Haaren, Armen und Kopf verloren. Besonders häufig ist die geschlossen Gestaltungsweise bei den Terrakotten und davon abhängig bei den Fayencen sowie beim Goldschmuck und einem Relief angewandt worden¹⁰¹⁸. Unter diesen findet sich, wie auch bei den oben angesprochenen Terrakotten, ebenfalls die Variante, bei der das Haar als Masse herunterfällt und nur eine einzelne Strähne herausgegriffen werden¹⁰¹⁹. Wie wichtig die zur Seite geführten Strähnen für die Wiedererkennbarkeit des Typus Rhodos sind, zeigen die Darstellungen auf den koptischen Geweben und Reliefs¹⁰²⁰. Trotz der für diese charakteristischen Hochsteckfrisuren weisen jene Bildwerke unnötigerweise zusätzlich die bekannten, vom Nacken ausgehenden Strähnen auf, die von den Händen gehalten werden. Die von der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) vorgegeben Haargestaltung kann daher mit großer Wahrscheinlichkeit als Typus bildend bezeichnet werden und bleibt folglich bis in die Spätantike erhalten.

Zuletzt muss noch auf das Problem bezüglich der Größe der Adaptionen eingegangen werden. In diesem Zusammenhang kann darauf hingewiesen werden, dass seit Adriani kein Forscher Zweifel daran angemeldet hat, dass das Originalbild eine aus Marmor gefertigte Rundplastik gewesen ist¹⁰²¹. Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Größe können die meisten Werke der Flächen- und Kleinkunst ausgeschlossen werden, da für die Kleinkunst zum Beispiel eine Verkleinerung gattungsbedingt prinzipiell zu erwarten ist¹⁰²². Daher können also nur die rundplastischen Marmorbildwerke (Kat. RM1–RM24. RM26–RM29) zur Klärung dieser Frage herangezogen werden¹⁰²³. Bei diesen ist zudem zu beachten, dass es sich bei den meisten

¹⁰¹⁸ Kat. RF3. RF5. RF8. RF9. RF14. RF25. RF30. RF34. RF36. RR1. RS4. RT2. RT4. RT5. RT12. RT13. RT15. RT18. RT19.

¹⁰¹⁹ Kat. RF1. RF16. RF17. RF19. RF22. RF24. RF27. RF28. RF35. RS2. RT3. RT10. RT16. RT17. RT20.

¹⁰²⁰ Kat. RG1. RG2. RG4–RG12. RG14. RR2. RR3.

¹⁰²¹ Reinach 1924a, 121 f. 130 f.; Adriani 1944, 65 m. Anm. 2. Vgl. Neumer-Pfau 1982, 192 Anm. 531.

¹⁰²² Darunter fallen die Fayencen (Kat. RF1–RF36) einschließlich der Amulette, da diese grundsätzlich stark miniaturisiert sind und ihrer ägyptischen Herkunft entsprechend zwar vorne plastisch, hinten aber flächig gebildet sind. Daneben die koptischen Gewebe (Kat. RG1–RG14) und alle Reliefs (Kat. RR1–RR5) sowie weitere flächige Stücke anderer Gattungen (Kat. RM25. RS2. RS3. RS5. RS7. RS9. RS10. RT4. RT5. RT7. RT8. RT12). Die Gattungen mit grundsätzlicher Verkleinerung sind Terrakottastatuetten (Kat. RT1–RT3. RT6. RT9–RT11. RT13–RT20) und rundplastische Figürchen an Schmuckstücken, wie den Nadelbekrönungen (Kat. RS4. RS6. RS8. RS12. RS13).

¹⁰²³ Es müssen aber davon auch noch die Wiederholungen Kat. RM10. RM26. RM28 abgezogen werden, da für diese keine ausreichenden Angaben zur Größe gefunden werden konnten und auch nicht als fotografische Aufnahme vorliegen. Außerdem müssen die beiden rundplastischen Stücke aus Alabaster (Kat. RS1) und Bergkristall (Kat. RS11) ebenfalls ausgeschlossen werden, da sie auf Grundlage ihres Materialwerts verkleinert wurden und die Höhe von 10 cm auch mit dazugehörigem Kopf nicht überschreiten würden.

lediglich um Fragmente einer Statue beziehungsweise Statuette handelt. Ausgenommen davon sind nur die Statuetten der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) und der aus Pompeji (Kat. RM16), die beide mitsamt Armen und Kopf erhalten sind¹⁰²⁴. Die Übrigen bestehen häufig nur aus dem Torso und den Beinen, wobei auch diese bei einigen fehlen können¹⁰²⁵. Daher ist allein der Abstand zwischen rechter Hüfte und Schulter als Vergleichswert heranzuziehen, da dieser – bis auf das Beinfragment in Malibu (Kat. RM15) – bei allen Statuen erhalten ist¹⁰²⁶. Mithilfe der chronologischen Einordnung der Stücke und einem anschließenden Vergleich ihrer Maße konnten einige Regelmäßigkeiten ermittelt werden. Die häufigste Torsohöhe der Wiederholungen beläuft sich auf sechzehn bis siebzehn Zentimeter und verteilt sich zeitlich vom letzten Viertel des 2. Jh. v. Chr. ausgehend bis etwa 100 v. Chr.¹⁰²⁷. Beginnend mit der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) findet bereits eine Vergrößerung statt, die erst im Verlauf des 1. Jh. v. Chr. wirklich an Bedeutung gewinnt und in der Römischen Kaiserzeit zum Standard wird¹⁰²⁸. Dazwischen findet sogar eine zeitweise Verkleinerung der Torsohöhe auf dreizehn und sieben Zentimeter statt¹⁰²⁹.

Die Rückschlüsse, die aufgrund dieser Betrachtung für den Typus Rhodos getroffen werden können, lauten demnach wie folgt: Neben den rein formalen Gestaltungsmerkmalen wie der Inkarnatsbildung und Proportionierung weisen die Wiederholungen des Typus die von Krahrmer etablierten stilistischen Merkmale der Zeit von circa 150 bis 30 v. Chr. auf¹⁰³⁰. Diese wurden zuletzt von Kunze wieder aufgenommen und konkretisiert. Das Motiv wird übersichtlich präsentiert und der Betrachter dadurch gleichfalls auf Abstand gehalten, um die Möglichkeit zu erhalten alle expressiven Posen und Gesten der Aphrodite, die mehrheitlich nach oben und außen hin ausgreifen, in Ruhe erfassen zu können. Durch die Verwendung verschiedener, bekannter Einzelformen werden die Betrachter angeregt, ihre eigenen Seherfahrungen vor allem

¹⁰²⁴ Kat. RM1. RM3. RM4. RM6. RM7. RM11–RM14. RM17–RM20. RM24. RM27. RM29.

¹⁰²⁵ Kat. RM2. RM5. RM8. RM9. RM21.

¹⁰²⁶ Es muss darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den errechneten Torsohöhen um reine Schätzwerte handelt, die durch Vergleich der angegebenen Maße und der Größenverhältnisse auf den Abbildungen errechnet wurden. Die exakten Maße konnten im Rahmen dieser Arbeit nicht genommen werden, da dies deren Rahmen gesprengt hätte.

¹⁰²⁷ Von den insgesamt 14 Stücken aus dieser Zeit besitzen sieben diese Maße: RM1. RM5. RM6. RM19–RM21. RM27.

¹⁰²⁸ Es finden sich neben der Wiederholung aus Rhodos (Kat. RM22) noch zwei weitere im 2./1. Jh. v. Chr. (Kat. RM2. RM8), die nur um einige Zentimeter größer sind als die Vergleichstücke dieser Zeit. Diese Maße finden sich auch in der hadrianischen/frühantoninischen Zeit (Kat. RM18. RM29). Erst zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. beginnen die Adaptionen zu wachsen (Kat. RM9. RM17. RM24), bis sie dann in der Römischen Kaiserzeit fast lebensgroß werden (Kat. RM13. RM14). Vgl. Vermeule 1977, 13 f.

¹⁰²⁹ Es handelt sich um Stücke aus der Mitte und dem Ende des 1. Jh. v. Chr.: Kat. RM4. RM7. RM11. RM12. RM16. RM23.

¹⁰³⁰ s. Anm. 51. 927.

im Hinblick auf die spätklassischen Kunstwerke mit dem vorliegenden Bildwerk abzugleichen und dessen innenwohnende Rezeptionsgeschichte zu erfassen¹⁰³¹. Doch anders als von Kunze vermutet¹⁰³², sind die frühen Wiederholungen in ihrer eigentlichen Größe eher einheitlich gestaltet. Es handelt sich bei diesen mehrheitlich um Statuetten von etwa 40 bis 50 cm Gesamthöhe aus Marmor. Erst im 1. Jh. v. Chr. ändern sich die Größen. Die Adaptionen können dabei deutlich größer oder auch kleiner ausfallen. Unter der Prämisse, dass ein originales Bildwerk existiert hat, das möglicherweise im Zuge der Eroberung von Rhodos und der Plünderung der Stadt durch die Römer zur Mitte des 1. Jh. v. Chr. verloren ging oder zerstört wurde, liefert dieses Ereignis eine Erklärung für die zunehmenden Ungenauigkeiten der Maße, aber auch des abweichenden Aufbaus der Wiederholungen, was besonders den stärker aufgerichteten Oberkörper und den weiter nach oben geführten, linken Arm betrifft. Diese waren aber nicht, wie Adriani vermutete, Grundlage für eine parallele Überlieferung zweier Typen gleichen Motivs, sondern vielmehr Ausdruck eines im Lauf der Zeit zunehmenden Einflusses anderer kulturell bedingter, unterschiedlicher Stile. Im Zusammenhang mit dieser These liefert der Verlust des Originals und die Eroberung seines potenziellen Herkunftsortes Rhodos eine weitere Ursache für das vermehrte Aufkommen des Typus in Ägypten im Laufe des 1. Jh. v. Chr. Die politische Unsicherheit aufgrund der römischen Expansion im östlichen Mittelmeerraum könnte einige Werkstätten hellenistischer Prägung zur Emigration in eines der verbliebenden, sicheren hellenistischen Königreiche getrieben haben¹⁰³³. Mit dem Verlust einer exakten Vorlage und dem zunehmenden Einfluss der ägyptisch-ptolemäischen Kunst wird das Motiv zu einem Bildentwurf weiterentwickelt, der wegen der zunehmenden zeitlichen Entfernung zu dem eigentlichen Urbild und dem damit einhergehenden Ableben der Kopisten, die das Original noch kannten, immer mehr abgewandelt wurde. Diese Beobachtungen schließen sich jenen Zimmers über den Typus der Knidia im Späthellenismus an. Mit zeitlicher und geografischer Entfernung nimmt die Anzahl der Varianten zu, bei denen der ursprüngliche Bildkernbestand, aufgrund von Transformationsprozessen ausgehend von Größenreduktion und Material abnimmt. Folglich scheint man mehr Wert auf den inhaltlichen Aspekt des Motivs gelegt zu haben, dem sich die Form unterzuordnen hatte¹⁰³⁴. Der Typus wurde daher in den folgenden Jahrhunderten auf Basis der verschiedenen Darstellungspraxen, auch der Römischen Kaiserzeit und der Spätantike, unterschiedlich rezipiert.

¹⁰³¹ Kunze 2002, 133 f. 202. 207–211. 239–241. Ergänzend: Andreae 1998, 65 m. Anm.; Zanker 1998, 71 f. 77. 100 f.

¹⁰³² s. Anm. 919.

¹⁰³³ vgl. Anm. 887.

¹⁰³⁴ Zimmer 2014, 97–105. 150–157.

4.3 Die Abhängigkeit des Typus Rhodos vom Typus Kauernde Aphrodite

Die motivische Abhängigkeit des Typus Rhodos von dem der Kauernden Aphrodite wurde in der Forschung bisher nicht angezweifelt. Lullies hält jenen für eine späthellenistische Variante des hochhellenistischen Typus und nennt weitere Analogien verschiedener Aphrodite-Typen als Beleg für diese Theorie¹⁰³⁵. Auch Brinkerhoff untersucht die Verwandtschaft des Typus Rhodos mit den anderen bekannten Aphroditestatuen zu belegen¹⁰³⁶. Die Zuweisung unter Zuhilfenahme der bereits primär im Zusammenhang mit der Kauernden Aphrodite relevanten Pliniustextstelle für den Typus Rhodos an den rhodischen Künstler Polycharmus wurde von der Forschung diskutiert und letztlich verworfen¹⁰³⁷. An diese Untersuchungen anknüpfend meinte auch Kunze, dass der Typus Rhodos aus der Verschmelzung zweier bekannter Aphroditetypen, dem Typus Kauernde Aphrodite und der Aphrodite Anadyomene (Taf. 28, 1), ein neues Werk geschaffen wurde, das die Schönheit der Göttin in den Vordergrund rücken soll und eine Reminiszenz an die vergangene Kunsttradition darstellt. Laut Moreno handelt es sich bei dem Typus Rhodos nur um umfassende Umbildung des Typus der Kauernden Aphrodite¹⁰³⁸. Gegen diese Annahme argumentierte aber bereits äußerst überzeugend Havelock:

»Many scholars simply assume that after 15 B. C. there were few, if, any major new creations. Instead, sculptors who were required to meet the great demand for statues of the goddess fell to copying, mixing, and varying the Knidia, the Crouching Aphrodite, and the Medici and Capitoline Aphrodites [...]. I so far see it instead as the beginning of a fresh new era, in which the creative imagination of first-rate sculptors was concentrated on a subject that now became prominent for the first time in history of Greek Art.«¹⁰³⁹

Dieser Kritik ist nachzugehen, da die stilistische Abhängigkeit des Typus Rhodos vom Typus der Kauernden Aphrodite bisher nicht ausreichend und detailliert untersucht wurde.

Die Grundlage für jene Annahme, dass es sich bei dem Typus Rhodos um einen Untertypus der Kauernden Aphrodite handelt, ist vor allem der ähnlichen Beinhaltung geschuldet. Doch zeigt der direkte Vergleich beider Aphroditetypen untereinander, dass diese unterschiedlich

¹⁰³⁵ Lullies 1954, 85.

¹⁰³⁶ Brinkerhoff 1971, 14–16.

¹⁰³⁷ vgl. Kap. 3.3.3. Bernoulli 1873, 11 f. 18. 294 f; Linfert 1969, 162–164. Dagegen: Stewart 1990, 215.

¹⁰³⁸ Moreno 1994, 240; Kunze 2002, 127–129.

¹⁰³⁹ Havelock 1995, 92 f.

aufgebaut sind. Die Beine des Typus Rhodos sind beide gleichmäßig belastet, während die Beine der Kauernden Aphrodite ponderiert wiedergegeben werden. Die Gestaltung des rechten Oberschenkels mit der gebogenen Umrissform und die rundliche Muskelanlage unter dem Inkarnat des Typus Rhodos verdeutlichen die Anspannung, die bei der Absenkung des Beines und der Lagerung des Knies auf einer Stütze notwendig wird. Der rechte Fuß ist unter den Körper gezogen und nur leicht nach außen gedreht. Aufgrund dessen zeigt das Bein keine Neigung zur linken Seite hin. Beim Typus Kauernde Aphrodite ist die Umrissbildung des rechten Beins hingegen glatt und gerade, sodass der Oberschenkel parallel zum Boden geführt wird. Die Ausdrehung des rechten Fußes und die Neigung des rechten Beins zum linken überträgt die Hauptlast des Bildwerks eindeutig auf letzteres. Die Gewichtsverteilung im Hinblick auf den Stand ist für beide Typen somit jeweils unterschiedlich zu bewerten und daher nicht voneinander abhängig.

Gleiches gilt für die Körperauffassung insgesamt, die zum einen bei der Kauernden Aphrodite als weiblich füllig und zum anderen beim Typus Rhodos als jugendlich schlank erscheint. Aufgrund deren vielansichtigen respektive einansichtigen Aufbaus werden die Bildwerke darüber hinaus auch unterschiedlich wahrgenommen. R. Brilliant schreibt dazu: »The difference between these versions also lies, significantly, in the distinct reactions elicited: Wow! And How nice.«¹⁰⁴⁰ Er greift damit auf die unterschiedlichen Wirkungsweisen beider Typen vor, wie sie später von Kunze ausgiebig beschrieben werden. Während der Typus Rhodos eine leichte Zugänglichkeit seiner Aussage betreffend aufweist, muss der Typus Kauernde Aphrodite vom Betrachter erst erarbeitet werden¹⁰⁴¹. Die leichte Verständlichkeit und Ausbreitung in eine Ebene sind es auch, die den Typus Rhodos gegenüber dem Typus Kauernde Aphrodite kompositorisch stärker an die Vorbilder aus der Flächenkunst bindet und ihn zu dem Bildentwurf macht, der von diesen direkt abzuhängen scheint, und die daraus erfolgte Übernahme des Oberkörpers des Typus der Anadyomene (Taf. 28, 1) logisch erklärt. Dieser gilt nämlich selbst bereits als direkte Übernahme eines Bildmotivs aus der Flächenkunst in die Rundplastik. Der Typus Rhodos steht diesem damit letztlich näher als dem Typus Kauernde Aphrodite¹⁰⁴². Jedoch benötigt der Typus Rhodos – wie auch der Typus Kauernde Aphrodite zuvor – einen Vorgänger, der die freie unbedeckte Darstellung der *pubes* ermöglicht, ohne die gesellschaftlichen Normen zu sprengen. Im Hinblick auf die Anadyomene kann dies nicht geschehen sein, da der Unterkörper dieses Statuentypus zunächst noch von einem Mantel verdeckt war. Vielmehr ist die Entwicklung zur vollkommenen Entblößung hin, wie diese durch den Typus Rhodos wiedergegeben ist und von weiteren Werken des

¹⁰⁴⁰ Brilliant 1973, 365.

¹⁰⁴¹ Kunze sieht darin eine ähnliche Entwicklung, wie das Hinzufügen einer Erosfigur bei Wiederholungen des Typus Kauernde Aphrodite in späthellenistischer Zeit, um den Dialog zwischen Göttin und Betrachter bei beiden Typen für das zeitgenössische Publikum zu korrigieren: Kunze 2002, 129.

¹⁰⁴² vgl. die Diskussion bei Francis, die genau das Gegenteil beweisen möchte, in dem sie die vorherigen Forschungsergebnisse zur Datierung des Typus Kauernde Aphrodite negiert: s. Anm. 547.

Späthellenismus verwendet wird¹⁰⁴³, die Kulmination einer Motiventwicklung, die, wie bereits besprochen, im späten 6. Jh. v. Chr. begonnen hat. Aber ohne die Entwicklung der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) und den von dieser direkt abhängigen, stehenden Aphroditestatuen wäre die Darstellung von Nacktheit weiblicher Figuren in der Großplastik grundsätzlich nicht möglich. Mit der Übernahme kauernder, nackter Frauen beim Bade in die Rundplastik durch den Typus Kauernde Aphrodite wird das Motiv der traditionellen Verhüllung der *pubes* weiter ausgehöhlt, da der dreidimensionale Aufbau dieses Typus die Erfahrbarkeit des weiblichen Körpers zusätzlich steigert. Die zunehmende Verspieltheit der Darstellung fördert mit dem *symplegma* (Taf. 8, 4) zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. dann die Ausweitung dieser neugefunden Leichtigkeit auch auf Götterdarstellungen, wie hier das Bildwerk der Aphrodite im Typus Rhodos. Es verwundert auch nicht, dass die Liebesgöttin zuerst für diesen Schritt gewählt wurde. Sie steht aufgrund ihres Charakters der im *symplegma* dargestellten Nymphe am nächsten. Diese Entwicklung bestätigt aber auch die zuvor erfolgte Beobachtung, dass zuerst weibliche Figuren gewählt wurden, denen ein zweifelhafter Charakter zugeschrieben wird, um die neue Darstellungsweise zu etablieren, bevor diese auch für die gesellschaftlich geachteten Göttinnen ihre Verwendung fand. Der Typus Rhodos stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Ihn aber als direkten Nachfolger des Typus Kauernde Aphrodite zu betrachten, bleibt dagegen mehr als fraglich.

Inwieweit diese beiden Aphroditetypen wirklich zusammenhängen, sollen zwei einander ähnelnde Statuen der Aphrodite klären, die jeweils als Mischung des Typus der Kauernden Aphrodite und des Typus Rhodos bezeichnet werden könnten. Es handelt sich um ein Stück in Madrid¹⁰⁴⁴ und eines im Pariser Kunsthandel (Taf. 28, 3)¹⁰⁴⁵, die beide eine nackte Knieende wiedergeben. Die Beine sind dem Typus Rhodos entsprechend gebildet, wobei das rechte Bein unter den Körper gezogen ist und dessen Knie auf einem Felsen oder Gegenstand aufgestützt ist. Die rundliche Umrissform des sich durch das Inkarnat durchdrückenden Oberschenkelmuskels weist darauf hin, dass das rechte Bein die gleiche Last wie das linke zu tragen hat. Doch entgegen der vom Typus Rhodos zu erwartenden Ausführung ist der Oberschenkel parallel zum Boden ausgerichtet, was diesen wiederum mit der Kauernden Aphrodite verbindet. Das linke Bein indes ragt zwar vor dem Körper auf, ist aber nicht so stark angewinkelt, wie es beide Aphroditetypen gewöhnlich zeigen. Die gesamte Beinhaltung wirkt daher nicht mehr in demselben Maße angespannt, wie es noch beim Typus Rhodos oder ganz besonders beim Typus Kauernde Aphrodite zu erwarten wäre. Mit letzterer hat die Wiederholung

¹⁰⁴³ Zu nennen sind hier die Gruppe der drei Chariten (Anm. 931), die Aphrodite von Kyrene (Anm. 295) und die Venus vom Esquilin (Anm. 944). Keine der weiblichen Figuren bedeckt noch ihre *pubes*.

¹⁰⁴⁴ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 2002/114/20, H 66 cm, B 32 cm, Herkunft Kunsthandel New York: unpubliziert.

¹⁰⁴⁵ Paris, Kunsthandel, ehemals Sammlung Pierre und Claude Vérité (1960), H 41,3 cm: Pierre Bergé & Associés. Archéologie. Auktionskatalog Paris 29. Mai 2013 (Paris 2013) 136–139 Kat. 216 m. Abb.

in Madrid jedoch die Bauchbildung gemein, da dessen Faltenwiedergabe bezüglich seiner Rhythmisierung diesem entspricht. Anders verhält es sich jedoch bei dem Stück aus dem Pariser Kunsthandel (Taf. 28, 3), bei dem die Faltenangabe deutlich zurückgefahren ist und damit eher dem Typus Rhodos entspricht. Mit diesem teilen sich beide Wiederholungen die schlanke Körperbildung und den stark aufgerichteten Oberkörper. Dieser ist aber nicht wie beim Typus Rhodos um neunzig Grad gegenüber dem Unterkörper gedreht, sodass eben nicht von einer Seitenansicht in die Frontale gewechselt wird. Vielmehr werden die Schulter- und Hüftlinie parallel zueinander ausgerichtet und nur leicht nach rechts gedreht, sodass sich der Oberkörper kaum zur rechten Seite hin öffnet. Damit entsprechen beide Statuen keineswegs der Kauernden Aphrodite, deren Oberkörper respektive Hüftlinie zu dem Zweck nach rechts gedreht ist, um die Kopfwendung zu ebendieser Seite zu unterstützen. Die pyramidale Komposition des Hochhellenismus wird hierdurch zudem aufgelöst und durch eine blockhafte Variante ersetzt. Eine Rotation des Oberkörpers ist zwar vorhanden; diese ist aber nicht besonders stark ausgeprägt, sodass der Oberkörper aber auch weniger frontal erscheint als beim Typus Rhodos. So wird aber auch kein rein eindimensionaler Aufbau erzeugt, wie er für diesen charakteristisch wäre.

Die Arme sind bei beiden Statuen nur in Gestalt des linken Arms bis zur Hälfte des Unterarms erhalten. Dieser ist seitlich auf dem linken Oberschenkel aufgestützt. Die Position des Arms stellt einen Mittelweg zwischen dem direkt auf der Oberseite des Oberschenkels aufliegenden beziehungsweise über diesem schwebenden Arm des Typus Kauernde Aphrodite und dem vor der Innenseite des Oberschenkels platzierten Arm des Typus Rhodos dar. Die Extremität ist außerdem mit seiner Innenseite leicht nach oben gedreht und insgesamt weiter ausgestreckt, sodass die Ellenbeuge sichtbar wird. Dadurch kann dieser weder zur *pubes* noch zum Haupthaar geführt worden sein¹⁰⁴⁶. Der rechte Arm ist bei beiden am Schultergelenk abgebrochen und fehlt komplett. Jedoch weisen die Statuen an der linken Brust jeweils eine Beschädigung auf, die für einen Verlauf des Arms Richtung linker Schulter sprechen dürfte. Ergänzend dazu ist anzumerken, dass die Innenseite des linken Arms der Madrider Statue an der Stelle, an der die rechte Hand gleichfalls aufgelegt haben dürfte, ebenfalls eine Beschädigung ausweist. Die Statue in Paris (Taf. 28, 3) hingegen könnte knapp oberhalb der linken Achsel einen Puntello besitzen, worauf zumindest Spuren hindeuten. Ein solcher würde dadurch eine ähnliche Armhaltung wie bei der Kauernden Aphrodite vermuten lassen, bei der eben jener rechte Arm die Brustpartie der Figur zu verbergen versucht, ohne dabei die linke Schulter mit der rechten Hand zu berühren. Die Statue aus Paris scheint diesem Haltungsmotiv jedoch mit großer Übereinstimmung zu folgen, während die Madrider Statue nur ein diesem ähnliche vorzuweisen scheint.

¹⁰⁴⁶ Die Statue im Kunsthandel ist weniger stark ausgestreckt als das Stück in Madrid und damit kann der Arm durchaus auch zur *pubes* geführt gewesen sein.

Da bei beiden Statuen der Kopf fehlt, kann dessen Aussehen nur partiell rekonstruiert werden. Der bei beiden noch erhaltene Halsansatz zeigt keine Hinweise auf eine Kopfwendung zur rechten Seite, wie sie für beide Aphroditetypen nachgewiesen werden konnte. Die Schlüsselbeine sind jeweils etwa gleich lang. Die rundliche Drosselgrube ist mittig zwischen diesen unterhalb des Halses herausgearbeitet. Eine Kopfwendung kann aufgrund beider Beobachtungen nicht zu erwarten sein. Demzufolge kann der Blick nur geradeaus über die Beine hinweg gerichtet gewesen sein. Von den Haaren sind bei der Madrider Wiederholung zwei dicke lange Strähnen erhalten, die über die Schulter nach vorne fallen. Die Wiederholung im Pariser Kunsthandel (Taf. 28, 3) weist ebenfalls drei dicke einzelne Strähnen auf; nur fallen diese am Rücken herunter. Keine der beiden Statuen hält damit die Haare ähnlich des Typus Rhodos nach oben. Die Menge des für die dicken Strähnen verwendeten Haares lässt aber auch vermuten, dass der Rest der Haare nicht in eine so aufwendige Hochsteckfrisur wie beim Typus der Kauernden Aphrodite gefasst worden ist. Für eine Datierung können sie dennoch herangezogen werden. Die Gestaltungsweise der Haarsträhnen beider Stücke mit starker Binnenstrukturierung findet sich bei den Wiederholungen des Typus Rhodos und der Kauernden Aphrodite des späten 2. Jh. n. Chr. wieder¹⁰⁴⁷. Ein solche Datierung kann auch aufgrund der stark profilierten Basis und der polierten Oberflächenbehandlung für die Wiederholung im Pariser Kunsthandel (Taf. 28, 3) angenommen werden. Die Statue in Madrid weist hingegen eine besonders stumpfe Oberflächengestaltung auf. Diese scheint aber dem örtlichen, grobkristallinen Material geschuldet zu sein, welches eine feinere Oberflächenbehandlung nicht zuließ und auch bereits bei der Madrider Replik des Typus Kauernde Aphrodite (Kat. M16) beobachtet werden konnte. Für die ebenfalls anzunehmende Datierung der Madrider Statue in das 2. Jh. n. Chr. spricht zudem auch eine Beschädigung an der linken Beinaußenseite, wo ein figürliches Attribut angebracht gewesen sein dürfte, das heute nicht mehr erhalten ist. Die ovale Kerbe und die in deren Mitte befindliche Oberflächenbeschädigung, die wohl ein Dübelloch darstellt, sprechen deutlich für diese These. Solche figürlichen Attribute finden sich einerseits vornehmlich im 1. Jh. v. Chr. und andererseits im 2. Jh. n. Chr., wie der Vergleich mit den Repliken des Typus Kauernden Aphrodite zeigt, bei denen diese Anbringung der Fall ist¹⁰⁴⁸. In Verbindung mit dem Bohrereinsatz bei der Haarbildung kann die Madrider Statue folglich nur in die 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr. datiert werden, da eine solche Haarausführung keine Entsprechung im 1. Jh. v. Chr. besitzt.

Der Vergleich dieser Statuen mit den beiden Aphroditetypen zeigt deutlich deren Einfluss in Bezug auf die Komposition und Gestaltung jener Umbildungen. Es scheint gewissermaßen zu einer Vermischung beider Typen gekommen zu sein, wobei der Unterkörper dabei eher dem Typus Rhodos entspricht, während der Oberkörper einschließlich des rechten Arms dem

¹⁰⁴⁷ vgl. RM14 und M35. Mit ersterer stimmen die Strähnen der Madrider Wiederholung am ehesten überein.

¹⁰⁴⁸ vgl. Kap. 3.3.2.1 mit Anm. 607.

Typus Kauernde Aphrodite nachempfunden ist. Dahingegen deutet die jeweilige Ausrichtung der Hüfte und Schulter sowie des Kopfes in Richtung der Beine allerdings eher auf eine Umbildung als auf eine Vermischung beider Typen hin. Die losen Haarsträhnen wiederum stellen eine neue, eigenständige Variante des Bildmotivs einer Kauernden beim Bade dar. Die beiden Statuen erinnern zwar an den Typus Rhodos, besitzen aber keinen richtigen Bezug zum Anadyomene-Motiv. Die Datierung beider Statuen in die 2. Hälfte beziehungsweise an das Ende des 2. Jh. n. Chr. lässt darüber hinaus annehmen, dass es sich um einen rein römischen Bildentwurf handelt, für den jedoch deutliche Anleihen bei verschiedenen Aphroditetypen griechischer Provenienz genommen wurde.

Letztlich liefern beide Statuen aber den Beleg, dass der Typus Rhodos und der Typus Kauernde Aphrodite in der Antike durchaus als zwei voneinander unabhängige Statuentypen anzusprechen sind¹⁰⁴⁹, die dem jeweiligen Stilempfinden ihrer Entstehungszeit genauso verpflichtet sind, wie auch der anhand der Motivgeschichte herausgearbeiteten Entwicklung bei Darstellungen kauernder Frauen beim Bade¹⁰⁵⁰. Die fortgesetzte Tradition diese Bildmotivs lässt sowohl in der Mitte des 3. als auch in der Mitte des 2. Jh. v. Chr. jeweils eine Aphroditestatuentypus entstehen, die sich lediglich insofern gegenseitig beeinflussten, da sie beide rundplastische Interpretationen oder Umsetzungen eines zweidimensionalen Themas sind. Der Typus Rhodos scheint aufgrund seines einansichtigen Aufbaus jedoch noch deutlich eher diesem verpflichtet zu sein. In Bezug auf seine inhaltliche Aussage ist der Typus Kauernde Aphrodite hingegen ganz besonders eng mit dem Bildmotiv der badenden Nymphe – und davon abhängig mit der Brautwaschung – verbunden. Damit einher geht die Bewahrung der *sophrosyne* der Göttin unter zu Hilfenahme ihrer Arme und der kauernden Körperhaltung. Im Gegensatz dazu verzichtet der Typus Rhodos vollkommen auf diese Rücksichtnahme und rückt bewusst die körperliche Schönheit der Göttin in den Vordergrund. Damit entspricht dieser den Darstellungen reiner Körperpflege, wie sie auf den Vasen des 4. Jh. v. Chr. und vor allem auf den hellenistischen Spiegeln zu finden sind. Der zeitliche Abstand von etwa 75–100 Jahren zwischen dem Brautbad und einer Etablierung der Darstellung mit reiner Schönheitspflege bei den Vasenbildern entspricht in etwa dem zeitlichen Abstand zwischen der Entwicklung

¹⁰⁴⁹ vgl. Adriani 1944, 56–61. Hier werden zum ersten Mal genau die Unterschiede beider Typen aufgearbeitet, aber noch eine Abhängigkeit des Typus Rhodos vom Typus Kauernde Aphrodite angenommen, die bis heute auch bei Kunze angenommen wird.

¹⁰⁵⁰ Der Unterschied zwischen beiden Typen wird noch deutlicher, wenn die Materialfrage berücksichtigt wird. Der Typus Rhodos wird einheitlich als Marmorstatue angesehen und dies daher nur selten erwähnt, vgl. beispielsweise Battaglia 1931, 407–409. Anders sieht es beim Typus Kauernde Aphrodite aus. Sollte das Original tatsächlich aus Bronze gefertigt worden sein, liegen bei der Statue damit ein andere Fertigungstechnik sowie ein anderes Vorgehen bei der Planung des Bildwerks vor. Demnach wären die beiden Aphroditetypen noch weit weniger voneinander abhängig als in diesem Kapitel bereits herausgearbeitet.

des Typus Kauernde Aphrodite und des Typus Rhodos und kann daher als Indikator für die Übernahme neuer gesellschaftlicher Normativen weiblicher Nacktheit in der griechischen Gesellschaft in neue Gattungen angesehen werden, die einer großen öffentlichen Aufmerksamkeit unterlagen. Die langwierige Adaption von ungewohnten, gesellschaftlichen Normativen macht es aber auch unwahrscheinlich, dass eine gezielte direkte Abhängigkeit zwischen dem Typus der Kauernden Aphrodite und dem Typus Rhodos besteht. Dies ändert sich erst in der Zeit des Späthellenismus, in der der bereits vorher bestehende Ideenaustausch aufgrund der zunehmenden Vernetzung innerhalb der Diadochenreiche und der fortschreitenden römische Expansion im östlichen Mittelmeerraum noch weiter angefeuert wurde. Die starke römische Nachfrage nach griechischer Kunst ist es dann auch, weshalb es vermehrt zu Überschneidungen und Umbildungen kam, von denen der ursprüngliche, jeweilige Aphroditetypus aber nicht betroffen war¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵¹ vgl. Zimmer 2014.

5 Schlussbetrachtungen zum Typus Kauernde Aphrodite und Typus Rhodos

In der zurückliegenden Diskussion bezüglich der Rekonstruktion zweier Aphroditetypen und der Entwicklung des Bildmotivs einer kauernden beziehungsweise knienden weiblichen Figur beim Bade werden die großen Veränderungen sichtbar, die dieser Bildentwurf seit dem 6. Jh. v. Chr. nicht nur im Laufe der verschiedenen Stilphasen der griechischen Kunst, sondern auch aufgrund der Kunstauffassung der Römer aber auch Ägypter sowie des christlichen Einflusses spätantiker Zeit erfahren hat. Nicht allein die inhaltliche Aussage unterlag dabei dem Einfluss der jeweiligen kulturellen Tradition, vielmehr sind auch die künstlerische Ausführung und die Aussagen zur Stellung der Typen innerhalb der gesellschaftlichen Normen von diesen abhängig. Sowohl der Typus Kauernde Aphrodite als auch der Typus Rhodos sind Produkte ihrer jeweiligen Stilphase des Hellenismus und deren zeitgenössischer gesellschaftlicher Normativen.

Die Kauernde Aphrodite wurde als allansichtiger Tetraeder konzipiert, bei dem die Hauptansichtsseiten der Statue die Flächen des geometrischen Körpers bilden und die Nebenseiten, die zu jenen überleiten, dessen aufstrebende Kanten wiedergeben. Damit entspricht der Typus den von Krahmer beschriebenen und seitdem immer wieder ergänzten Stilmerkmalen des Hochhellenismus¹⁰⁵². Die Figur eines Eros oder andere figurale Attribute würden diesen Eindruck stören und den Gesamtaufbau der Statue verdecken. Die äußeren Gründe gegen die Existenz einer Erosfigur wurden ebenfalls untersucht. So konnten die Darstellungen auf römischen Münzen, Lampen und Reliefs nicht als Argument für einen Eros herangezogen werden, da diese wie die Erosfiguren an den Repliken selbst Ergebnis einer *interpretatio romana* sind, bei der den Attributen mehr Aussagekraft zugewiesen wird, als der Bildentwurf des einzelnen Werkes für sich allein genommen eine Bedeutung für dessen Identifikation besitzt. Auch die einfachen Stützen unterhalb des linken Gluteus sowie zwischen den Armen und dem Körper tragen dazu bei, dass der Betrachter der Statue die komplizierte Anordnung der verschränkten Arme und die trotzdem hervorschauenden Körperteile, wie die Brüste oder die *pubes*, nicht mehr direkt und uneingeschränkt erblicken kann. Der von Kunze angesprochenen »*lectio difficilior*« folgend sind die Extremitäten der Statue frei gebildet und dadurch Ausdruck höchstens Kunstschaffens¹⁰⁵³. Diese Beobachtungen lassen vermuten, dass die Statue zum einen auf

¹⁰⁵² s. Anm. 586.

¹⁰⁵³ s. Anm. 620.

einer eher niedrigen Basis aufgestellt und zum anderen nicht zwingend aus Marmor geschaffen worden ist. Die Untersuchung der Haarbildung und der Vergleich der Repliken zeigen eine komplizierte Frisur mit einem Haarreif und keine zufällig für ein Bad hochgesteckte Haare. Ausgangspunkt dafür bildet die Zuweisung des Braunschweiger Bronzekopfes¹⁰⁵⁴ zum Typus Kauernde Aphrodite, der nicht nur die exakte Frisur wiedergibt, sondern auch aufgrund seines für eine Bronzereplik großes Format die Feinheit der Haarbildung aufzeigt, was wiederum für eine Ausführung des Originals in Bronze spricht. In Verbindung mit den Darstellungen aus der Flächenkunst, aus denen der Typus hervorgegangen ist, und der Aufstellungssituation der hervorragenden Repliken aus Tivoli (Kat. M21) und Vienne (Kat. M32) muss das Urbild der Kauernden Aphrodite in einer natürlichen Umgebung, zum Beispiel in einer Grotte an einem Wasserbecken aufgestellt, rekonstruiert werden. Die Einbettung in einen naturgetreuen Rahmen ist im Hellenismus weitverbreitet und dem Bedürfnis einer realistischen Situationswiedergabe bezüglich der Bildthemen begründet. Der Betrachter wird dabei ähnlich dem Satyr, der die badende Nymphe beobachtet, zum Antagonisten der Aphroditestatue. Doch anders als bei den vorausgehenden Nymphendarstellungen vollzieht sich der Voyeurismus nicht mehr heimlich. Der Betrachter wird durch sein Betreten der Grotte mit der Reaktion der Aphrodite über die ungeliebte Störung unmittelbar konfrontiert, die die erste Deutungsebene des Bildwerks bildet und das von Kunze stilbildende Merkmal der hochhellenistischen Kunstphase darstellt: die Spontanität der Handlung¹⁰⁵⁵. Der Betrachter wird somit zum Heros seines eigenen Mythos, in dem die Begegnung mit einer badenden Göttin thematisiert wird¹⁰⁵⁶.

Die zweite Deutungsebene erschließt sich erst beim Umschreiten der Statue, in der die Kunstfertigkeit des Bildhauers anhand der verschiedenen Kompositionselemente deutlich wird, welche die Handlung des Bildwerks ebenso spontan wirken lassen. Darunter fallen der pyramidale Aufbau mit der exakten Zuweisung der Ansichtsseiten, die Gewichtsverteilung auf ein linkes Standbein und rechtes Spielbein, der in sich gedrehte Aufbau der Statue, die Kopfwendung und die belebte Gesichtsbildung sowie eine zunächst als unordentlich erscheinende, aber dennoch wohl durchdachte Haarbildung. Für diese als auch für die Beinhaltung lässt sich hingegen keine Parallelüberlieferung anhand jeweils zweier unterschiedlicher Statuen nachweisen, vielmehr handelt es sich bei den Abweichungen in Bezug auf die Frisur um eine durch den Zeitstil der Kopisten bedingte Änderung und hinsichtlich der Beinhaltung um

¹⁰⁵⁴ zum Kopf, s. Anm. 514.

¹⁰⁵⁵ s. Anm. 554.

¹⁰⁵⁶ In dieser Situation war sich der Betrachter auch den Schicksalen des Aktaion und des Sehers Teiresias (Kall. hym. 5, 77–136) bewusst, die beide für den Frevel, die Göttinnen Artemis und Athena nackt erblickt zu haben, mit dem Tod oder Blindheit gestraft wurden. Die Kenntnis dieser Geschichten steigert noch die Empfindungen beim Betrachten der Aphroditestatue. Vgl. zum Seher: Kreiling 2007, 100 m. Anm. 634.

eine moderne Kontamination aufgrund der Anbringung moderner Basen. Eine Datierung um 250 v. Chr. kann aufgrund stilistischer Vergleiche auch ohne die komplizierte Rekonstruktion der dem Statuentypus zugewiesenen Plinius-Textstelle nachgewiesen werden. Der Vergleich mit anderen Statuen der Stilphase jener Zeit deutet zudem eine Provenienz des Typus Kauernde Aphrodite aus Kleinasien an und liefert weitere Hinweise auf einen von der pergamenischen Schule ausgehenden, gewissen Lokalstil bei den Bildwerken dieser Herkunft.

Ein Vergleich mit den stehenden Aphrodite-Typen – angefangen von der Aphrodite von Knidos (Taf. 1, 1) – lässt ebenfalls eine Verwandtschaft des Typus Kauernde Aphrodite mit diesen erkennen. So ist sie diesen in Bezug auf den *pudica*-Gestus verpflichtet. Der ponderierte Aufbau der Kauernden ist sogar von der Aphrodite von Knidos übernommen, während die anderen, angeführten Aphroditestatuen einen Kontrapost aufweisen. Neu ist hingegen die von der Flächenkunst übernommene, kauernde Körperhaltung wie auch die Einbindung des Betrachters durch die Erzeugung einer erzählerischen Situation, ähnlich einer typischen Szenenfolge in der Flächenkunst. Die Übergänge zwischen Realität, Kunst und Mythos verschmelzen auf diese Weise noch stärker miteinander als dies bei der *epipháneia* der Aphrodite von Knidos der Fall ist, da die Kauernde Aphrodite im Gegensatz zu dieser nun auch direkt mit dem Betrachter agiert. Allerdings ist nicht nur das Bildwerk der Kauernden Aphrodite von den früheren stehenden Aphroditen beeinflusst worden, vielmehr entstanden in der Nachfolge der Kauernden ebenfalls neue Aphroditetypen (Taf. 19, 3–5), die durch deren in sich gedrehten Aufbau und ihre abwechslungsreiche Körperbildung geprägt wurden. Besonders deutlich kann dies bei dem im Katalog aufgelisteten Stück in Haifa (Kat. M37) nachgewiesen werden, das im Vergleich nicht mit den Bildkernbestand, die den Typus bedingen, übereinstimmt, sondern einem ganz anderen Aphroditetypus jüngerer hellenistischer Datierung entspricht und daher zukünftig von der Replikenliste ausgeschlossen werden muss. Dieser ist stattdessen dem Typus der Sandalen bindenden Aphrodite zuzuweisen. Jener Typus (Taf. 19, 3) sowie die Aphrodite Kallipygnos (Taf. 19, 4. 5) sind vom Aufbau des Typus Kauernde Aphrodite zwar angeregt, entwickeln diesen aber unterschiedlich weiter. Während die Sandalenbinderin deutlich mehr mit dem Motiv der sich überkreuzenden Extremitäten spielt, zeigt die Aphrodite Kallipygnos ein weitaus ausgeprägtes Spiel zwischen bedeckten und unbedeckten Körperpartien. Der Ursprung beider Gestaltungsformen ging aber zunächst vom Typus Kauernde Aphrodite aus.

Darüber hinaus war die Untersuchung des Typus Rhodos ein weiterer, zentraler Teil dieser Arbeit. Neben einer Ergänzung des Katalogs stand die Frage nach dem Ursprung des Bildentwurfs zunächst im Mittelpunkt der Betrachtung. Dabei wurde von zwei Prämissen ausgegangen, die sich von verschiedenen Befunden ableiten. Zunächst ist mit der namensgebenden Wiederholung (Kat. RM22) die Leitform des Typus auf Rhodos erhalten geblieben, sodass eine Herkunft des Typus von dort vorgeschlagen wurde, wohingegen die Mehrheit der im Katalog

erfassten Wiederholungen gattungsübergreifend aus Ägypten stammt. Ausgehend von der Vielzahl ägyptischer Adaptionen und der Forschung Adrianis¹⁰⁵⁷ sowie der angewandten *sfumato*-Technik der Inkarnatsbehandlung sind die Vertreter des Typus Rhodos auf ägyptische Einflüsse und eine mögliche Darstellung einer ptolemäischen Königin hin überprüft worden. Daher musste zunächst auf die Attribute bei einer Darstellung einer solchen eingegangen werden. So konnten jedoch sowohl der Schleier als auch das Diadem für das Urbild des Typus Rhodos ausgeschlossen werden, obwohl letzteres im Verlauf der Bildrezeption bei einigen Terrakotten zusätzlich zu der am häufigsten vorkommenden *stephané* auftreten kann, aber hier nur als zusätzliches Attribut für die herausragende Stellung der Göttin Isis/Aphrodite dient. Auch ein ägyptischer Einfluss auf das Bildmotiv lässt sich – wenn überhaupt – erst in der Römischen Kaiserzeit nachweisen und kann somit als Kontamination oder als Interpretation des Kopisten mit einem anderen kulturellen Hintergrund gedeutet werden. Es handelt sich bei der Darstellung des Typus Rhodos um eine Göttin spezifisch griechischer Prägung mit Haarband oder – in der Folgezeit vermehrt auftretend – einer *stephané* als Attribut ihrer Göttlichkeit. In Bezug auf das zweite Argument für eine ägyptische Herkunft wurde auch auf die polierte und weiche Inkarnatsbildung, dem sogenannten *sfumato*-Stil, eingegangen. Auch hier konnte keine eindeutig ägyptische Prägung nachgewiesen werden. Die Herkunft des Typus liegt wohl tatsächlich auf der Insel Rhodos und muss in griechischer Kunsttradition verortet werden. Dafür sprechen auch die zahlreichen frühen Wiederholungen in jenen Gebieten, die bereits vor Alexander dem Großen unter griechischem Einfluss standen, wie beispielsweise Süditalien oder Kleinasien.

Die chronologische Verteilung der Wiederholungen zeigt auch, dass die meisten Adaptionen aus Marmor noch in vorchristlicher und damit späthellenistischer Zeit entstanden sind. Die großformatigen Ausführungen sind schließlich Produkte des römischen Kopistenwesens, das die Wiedergabe des Bildmotivs dem römischen Kunstgeschmack folgend umwandelte, indem es zum einen die Position des rechten Arms veränderte oder zum anderen eine Spiegelung vornahm, um eine paarweise Aufstellung des Typus zu ermöglichen, wodurch das Motiv für ein dynamischeres Gesamtbild abgeändert werden musste. In Ägypten hingegen werden die Wiederholungen im Verlauf der Kaiserzeit immer ungenauer und auf immer neue Gattungen übertragen. Besonders in der Keramik wird das Bildmotiv vermehrt aufgegriffen und dermaßen abgeändert, bis es schließlich eher einer stehenden Anadyomene (Taf. 28, 1) ähnelt. In spätantiker Zeit erfährt diese aufgrund der christlichen Interpretation antiker Bildthemen eine Erneuerung. Die exakte Wiedergabe des Typus gerät dabei mehr und mehr in den Hintergrund, da das Motiv des Bades nur noch als Chiffre für die Wiedergeburt und Reinigung der Seele dient und auf ein glückseliges Leben nach dem Tod verweisen soll. Die vornehmliche

¹⁰⁵⁷ Adrianis 1944, 37–70.

Verwendung des Typus auf Grabstelen, Leichentüchern und der Keramik im Grabkontext bestätigt diese Vermutung.

Diese zunehmende Abweichung bei der Wiedergabe des ursprünglichen Bildmotivs, wie es von der namensgebenden Wiederholung überliefert wird, lässt Kunze an der Existenz eines einzelnen Urbildes zweifeln und den Typus Rhodos ausgehend von seinem kleinen Statuettenformat nur als Bildentwurf definieren, der in späthellenistischer Zeit als Massenprodukt seine Verbreitung fand¹⁰⁵⁸. Es konnten jedoch für das späte 2. Jh. und 1. Jh. v. Chr. keine Abweichungen in Bezug auf Größe und Aufbau einzelner Wiederholungen gefunden werden. Der Komposition des Typus ist der Stilphase des Späthellenismus entsprechend einseitig gestaltet. Die Ausbreitung in die Fläche wird durch die Drehung des Oberkörpers in die Frontale und die weit gefasste Wiedergabe der Arme mit den als Vorhang gestalteten herunterfallenden Strähnen noch vergrößert. Die Beine hingegen bleiben zur Seite hin ausgerichtet, während der Typus aufgrund der gleichförmigen Belastung beider Beine, bei denen zudem das rechte Bein auf eine Pyxis aufgesetzt wird, in seiner unteren Hälfte statisch wirkt. Diese Wirkung wird durch die dynamische Gestaltung des Oberkörpers ausgeglichen, indem dieser nicht nur in die Frontale gedreht, sondern gleichfalls zur linken Seite geneigt ist, wobei der linke Ellenbogen vor dem linken Bein frei schwebt und nicht auf diesem aufgesetzt wird. Ein aufgesetzter Ellenbogen findet sich erst im Verlauf des 1. Jh. v. Chr. in der Kleinkunst bei Haarnadeln oder der Koroplastik aufgrund der zum Teil enormen Verkleinerung des Typus und seiner besseren Handhabung bei der Fertigung in Hohlformen wieder. Beide Gattungen dürften einen planen Bildentwurf ohne mehrere Ebenen zugunsten einer schnelleren, weniger aufwendig nachzubearbeitenden Ausformung sicher bevorzugt haben. Aber nicht nur die Übernahme in andere Gattung als jene der Rundplastik muss für die zunehmende Abweichung von dem durch die namensgebende Leitform vergebenen Bildschema verantwortlich gemacht werden. Unter der Voraussetzung, dass es sich wirklich um ein ursprünglich rhodisches Original handelt und seine angenommene Entstehungszeit in der 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. liegt, ergibt sich aus der Plünderung der Insel in der 1. Hälfte des 1. Jh. v. Chr. eine mögliche Rekonstruktion der Ereignisse, bei der das Urbild im Zuge der römischen Eroberung verloren ging, das Wissen um dessen Aussehen aber durch die Emigration mancher rhodischer Bildhauer nach Ägypten, wohin Rhodos bereits unter Ptolemaios I. ausgedehnte Beziehungen unterhielt, erhalten blieb und so der Bildentwurf konserviert wurde. Dieser erfuhr unter dem zunehmend ägyptischen Einfluss und dem Fehlen einer direkten Vorlage Umbildungen, die sowohl die Größe als auch das Aussehen des Bildentwurfs wie auch die inhaltliche Aussage betrafen. Hinweise darauf sind die im Verlauf des 1. Jh. v. Chr. auftretenden zunehmenden Größenunterschiede bei den Marmorwiederholungen, die Veränderungen bei Körperhaltung und Frisurgestaltung, sowie

¹⁰⁵⁸ s. Anm. 919.

das Hinzufügen von Attributen anderer bekannter Aphroditetypen bei ägyptischen Terrakotten mit dem Zweck, diese als Bildwerk der Göttin zu kennzeichnen und so bei der ägyptischen Bevölkerung einzuführen. Auch auf römischer Seite trat dieser Umstand auf, indem die Wiederholungen deutlich an Größe gewannen und deren Oberkörper teilweise verändert wurde. Erst mit dem Verlust des Urbildes und der zunehmenden Unkenntnis des eigentlichen Bildentwurfs sowie dem Einfluss zweier Kulturen mit anderer Kunsttraditionen verkommt der Typus Rhodos zu einem simplen Bildentwurf, wie er von Kunze definiert wird, der aber dennoch bis in die Spätantike hinein Bestand hatte und auch in der christlichen Kunst rezipiert wurde.

Sowohl der Typus Kauernde Aphrodite als auch der Typus Rhodos sind, wie bereits gezeigt wurde, von der Geschichte des Bildmotivs einer nackten, weiblichen Figur beim Bade abhängig, das sich ab dem Ende des 6. Jh. v. Chr. entwickelte. Die beiden Statuentypen spiegeln dabei den jeweiligen rundplastischen Höhepunkt in der Entwicklung dieses Bildmotivs wider. Ausgangspunkt für eine solche Entwicklung bildeten dabei die gesellschaftliche Normative, wie sie die zeitgenössische und von den männlichen Sichtweisen geprägte Gesellschaft für die Darstellung einer Frau oder sogar Göttin angemessen hält. Die Verwendung eines Voyeurs bei Darstellungen sterblicher Frauen impliziert dabei aber nur eine untergeordnete gewalttätige Natur, da sich dieser außerhalb des eigentlichen Bildfelds befindet und somit nicht direkt in die Handlung eingreifen kann. Anders sieht es bei den älteren Darstellungen von Nymphen beim Bade aus. Hier finden sich die Voyeure in Gestalt von Satyrn als Teil der eigentlichen Handlung auch innerhalb des Bildfeldes wieder, die im Verlauf des Hellenismus am Beispiel des *symplegma* Typus Townley/Kapitol (Taf. 8, 4) auch eine konkrete Aktion hervorrufen können. Die indirekte Form des Voyeurismus ist bei der Darstellung mit einer Nymphe ohne weitere Figuren bis in die Römische Kaiserzeit hinein nachzuverfolgen und auch im gleichen Sinne exemplarisch für die Darstellung von Szenen mit indirektem Beobachter, wie dieser bei Darstellungen mit badenden Hetären in der Frühklassik, bei Bräuten Ende des 5. Jh. v. Chr. und badenden, bürgerlicher Frauen im 4. Jh. v. Chr. zu finden ist. Der fortschreitenden Motiventwicklung geht bei der Wiedergabe immer zuerst der mythologische Rahmen voraus, der die eigentliche Aussage noch einmal ins Gedächtnis rufen soll.

Diesem folgen zunächst Darstellung sterblicher Frauen im Allgemeinen, die aber weiterhin einem schlechten gesellschaftlichen Ruf unterlagen, im Anschluss Heroinnen mit unglücklichem Schicksal und letztlich am Endpunkt dieser Entwicklung Bräute, die ähnlich ihren mythischen Pendanten in einer Zwischenwelt des gesellschaftlichen Lebens angekommen sind. Bei allen Darstellungen spielt die Wahrung der weiblichen *sophrosyne* eine zentrale Rolle und dient deren Kontrolle durch einen männlichen Beobachter, der nicht nur die Einhaltung dieser Norm überwacht, sondern auch die Auswirkungen auf die Gesellschaft überprüft, die anhand einer freizügigeren Darstellung von Nacktheit entstehen könnten. Die Einführung neuer Bildentwürfe oder Darstellungselemente wird dabei zunächst mithilfe einer Verwendung

weiblicher Figuren ohne großes gesellschaftliches Ansehen oder mit schwierigem biographischem Hintergrund getestet, um bei gesellschaftlicher Akzeptanz daraufhin auch auf weibliche Figuren ohne zweifelhaften Ruf übertragen zu werden. Besonders gut ist dies anhand von Darstellung der Brautwaschung zu beobachten. Die Verwendung von Helena (Taf. 4, 3–5)¹⁰⁵⁹ oder Thetis (Taf. 4, 1)¹⁰⁶⁰ als Vorreiterinnen für die grundsätzliche Darstellung nackter Bräute bei ihrem Brautbad liegt in der persönlichen Geschichte der Heroinnen als untreue oder verschmähte Braut begründet. Sie sind aber dennoch Bräute, deren nackte Wiedergabe von den gesellschaftlichen Normen der Klassik akzeptiert werden musste, um so auch auf die Darstellung von bürgerlichen Bräuten übertragen werden zu können, ohne dass jene etablierten Normen durch die neue Darstellungsform erschüttert werden.

Im Folgenden entwickelte sich die Darstellung einer Badenden von einer ritualisierten Form in eine Chiffre für die Schönheit einer Frau weiter. Die Vasenbilder zeigen nun das Bad einer Bürgerin losgelöst vom eigentlichen Brautbad – auch ohne weitere Begleitung – als Teil der weiblichen Schönheitspflege (Taf. 5, 5). Erst jetzt wurde es möglich, das Bildmotiv auf die göttliche Ebene zu heben. Die Wahl hierfür fiel auf die Göttin Aphrodite, die aufgrund mehrerer Faktoren für diesen Entwicklungsschritt prädestiniert war. Zunächst zeichnet sie sich durch eine enge Verbindung zu Nymphen und Bräuten im Allgemeinen aus¹⁰⁶¹. Des Weiteren entspricht sie selbst nicht unbedingt dem Ideal einer tugendhaften Göttin und insbesondere einer guten Ehefrau¹⁰⁶², wobei sie jedoch als Verkörperung des körperlichen Ideals weiblicher Schönheit gilt. Ihr Bezug zum Wasser ist weiterhin auch durch ihre Meeresgeburt gegeben und verbindet die Göttin dadurch grundsätzlich mit diesem Element. Die Übertragung der Darstellung einer Nackten beim Bade auf Aphrodite scheint daher ein konsequenter Entwicklungsschritt gewesen zu sein. Zunächst trat ihre Nacktheit nur in Form eines knienden Bildmotivs bei Terrakotten (Taf. 6, 4–6) auf und innerhalb dessen nur als Wiedergabe ihrer Meeresgeburt aus einer Muschel.

Erst mit der Aphrodite von Knidos des Praxiteles (Taf. 1, 1) wird das Thema Nacktheit beim Bade auch in der Großplastik rezipiert. Doch anders als in der Flächenkunst führte dies hier nicht zu einer direkten gesellschaftlichen Akzeptanz. Die Statue stellte eine zunächst grobe Überschreitung des Gleichgewichts zwischen gesellschaftlicher Norm und motivischer Weiterentwicklung dar, was aber auch die ausschlaggebende Ursache für das nachfolgende, umfangreiche Aufgreifen ihres Bildmotivs durch griechische beziehungsweise römische Künstler

¹⁰⁵⁹ s. Anm. 135.

¹⁰⁶⁰ s. Anm. 128.

¹⁰⁶¹ Neben Artemis ist Aphrodite eine der Beschützerinnen der Braut, vgl. Kap. 2.1.2.

¹⁰⁶² Entgegen beispielweise Penelope oder Hera bleibt sie ihrem Gatten nicht treu, selbst wenn dieser über zehn Jahre für tot gehalten wird oder mehrere Geliebte hatte. Vielmehr sucht sie sich eigene göttliche oder sterbliche Geliebte, wenn ihr Gatte nicht anwesend ist.

und Kopisten darstellt. In dieser Tradition muss auch der Typus Kauernde Aphrodite gesehen werden. Mit der Übertragung des kauernden Bildmotivs in die Großplastik kommt ihr eine ähnliche Bedeutung wie der Aphrodite von Knidos zu. Die Kauernde geht aber sogar noch einen Schritt weiter als die Knidierin: Erst durch das Kunstverständnis des Hochhellenismus, der den Betrachter das Kunstwerk erarbeiten lässt, bezieht die Kauernde Aphrodite diesen mit ein und macht ihn auf diese Weise sogar zu einem Teil der Handlung. Der interaktive Charakter des Typus stellte ein Novum für die Wiedergabe der Göttin Aphrodite dar und machte diesen dadurch auch für das römische Publikum attraktiv. Die unterschwellige Gewalt durch den nun aktiven Voyeur diente dabei als Kontrollinstanz zur Wahrung der gesellschaftlichen Normen, da er zusammen mit dem Bildmotiv der Göttin an die vorausgegangenen Darstellungen sowie an die negativen Folgen bei deren Nichteinhaltung erinnerte. Bei der gesamten Komposition handelte es sich somit um ein gezielt eingesetztes Element zur Sicherung des männlich dominierten Weltbildes als auch als Kontrollmechanismus für dessen Erhalt¹⁰⁶³.

Die normativ so abgesicherte Darstellungsform von Nacktheit macht es nun möglich, das Bademotiv auch auf andere Göttinnen zu übertragen, wie es in der Folgezeit des Späthellenismus bei der Wiedergabe des Aktaion-Mythos geschehen ist. Die Rezeption dieser Darstellung erfüllte dabei zwei Aufgaben, indem sie zum einen die gesellschaftliche Akzeptanz für eine unbedeckte Darstellung der Göttin Artemis beim Bade und zum anderen dennoch die weitere Überlegenheit des Mannes trotz des Schicksals des Aktaion sicherte. Das Bad bildet somit die Argumentationsgrundlage für die unbedeckte Wiedergabe der jungfräulichen Göttin und die Wahrung deren *sophrosyne*. Gerade die bevorzugte Wahl der knieenden beziehungsweise kauernden Körperhaltung dient zur Relativierung der Macht, die jene durch die Bestrafung ihres männlichen Gegenparts gegenüber diesem ausübt. Es ist auch bezeichnend, dass die Darstellung in Bezug auf Artemis weiterhin lediglich auf die Flächenkunst beschränkt zu sein scheint, da eine rundplastische Wiedergabe trotz eines überlieferten rundplastischen Aktaionstypus eher fraglich bleibt.

In späthellenistischer Zeit ist die Entwicklung der Aphroditedarstellungen im Hinblick auf jene diese betreffenden, gesellschaftlichen Normativen weiter fortgeschritten. Die durch die kauernde Körperhaltung und den *pudica*-Gestus gewährte *sophrosyne* ist beim Typus Rhodos der offenen Präsentation des weiblichen Körpers gewichen. Lediglich deren Beinhaltung und die Pyxis erinnern an die jahrhundertlange Entwicklung des Bildmotivs einer Badenden, das weiterhin immer noch die Grundlage für die Darstellung einer nackten Göttin bildet. Zur

¹⁰⁶³ Es sei hier nochmals auf das Relief mit Aphrodite im Typus Rhodos und Herakles als ihrem Diener hingewiesen (Kat. RR1). Herakles ist stehend wiedergegeben und überragt die Kniende dadurch anders als der etwa gleichgroße ursprüngliche Eros um das Doppelte. Die männliche Dominanz gegenüber der weiblichen Figur wird so gewahrt.

Schaffung eines neuen Bildtypus, der aber gleichzeitig nach wie vor den gesellschaftlichen Normen entsprechen muss, wurde das Bildmotiv des Kniens um den in seiner fortgeschrittenen, offeneren, aber gesellschaftlich akzeptierten Typus der Aphrodite Anadyomene (Taf. 28, 1) ergänzt. Der Typus Rhodos profitiert dabei von zwei Überlieferungssträngen bezüglich der Aphroditedarstellungen, ohne diese aber direkt wiederzugeben. Die Darstellung des Schönheitsideals der Nacktheit ist hier als Höhepunkt dieser Entwicklung vor Augen geführt und der negative Unterton vollkommen in den Hintergrund getreten. Im Vergleich zum Typus Kauernde Aphrodite stellt er eine eigene, neue normative Sichtweise auf die weibliche Nacktheit dar, die sich konträr zu jener der Kauernden verhält. Auf Basis der Motiventwicklung in der Flächenkunst sind beide Bildtypen Produkte ihrer Schaffenszeit und geben die jeweilige Auffassung gesellschaftlicher Normen zur weiblichen *sophrosyne* anhand ihrer Interpretation des Bildmotivs und mithilfe der Stilmerkmale des Hoch- respektive Späthellenismus wieder. Diese Normativen sind dabei von den modernen Vorstellungen unserer Zeit strikt zu trennen, da das Ideal von der Gleichberechtigung von Frau und Mann sowie das aufkommende Unrechtsbewusstsein bezüglich des teilweise sexistisch motivierten männlichen Verhaltens gegenüber Frauen, das durch die Frauenrechtsbewegung der 1960er-Jahre und die »#MeToo«-Debatte ausgelöst wurde¹⁰⁶⁴, nicht für die antike Lebenswelt gelten kann und auch nur genau in dem jeweiligen Zeitrahmen bewertet werden darf.

Die Bildwerke weiblicher Gottheiten als Kumulationspunkt der griechischen Gedankenwelt dienen der Wiedergabe gesellschaftlicher Normen und entsprechen den ihnen zugewiesenen Vorbildfunktionen, um das jeweilige Normativ wiederzugeben. In Bezug auf Aphrodite wird diese zum einen als körperlich attraktive Frau dargestellt und daher als Idealbild für ihre sterblichen Pendants stilisiert, zum anderen ermöglichen ihre Bildwerke aber auch einen Überblick auf die fortschreitende Entwicklung der gesellschaftlichen Stellung der Frau, da die Nacktheit ihrem Ursprung nach ein in der Antike rein männliches Ideal abbildete. Die jeweils unterschiedliche Form der Nacktheit, wie sie von der Kauernden Aphrodite und dem Typus Rhodos verkörpert werden, sind Ausdruck einer idealisierten Bildwelt und stellen keine realen Gegebenheiten dar. Stattdessen sind sie Abbilder gelockerter Normativen für die Wiedergabe nackter Frauen, ohne deren tatsächliche Lebenswelt zu berühren oder zu beeinflussen. In ihrer Funktion als idealisierte Vorbilder müssen sie auch heute noch gesehen werden.

¹⁰⁶⁴ vgl. dabei die Monografie von Neumer-Pfau, die die durch Aristoteles aufgestellten Charakterzüge (s. Anm. 61) einer Frau auch in den Bildwerken der Aphrodite sieht: Neumer-Pfau 1982. Es konnte aber bei der Untersuchung der beiden Aphrodite-Typen keine dieser Merkmale – Grad der *pubes*-Entblößung, gesenkter Blick, Körperaufrichtung und -anspannung sowie Standfestigkeit – als Bestätigung der Charakterzüge gefunden werden: Neumer-Pfau 1982, 113–115.

Anhänge

6 Replikenregister

6.1 Der Typus Kauernde Aphrodite

Bein

Trier, Landesmuseum, Inv. G 1133 156 Anm. 542

Bronze

Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. AS 216 150 Anm. 514

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Antikensammlung 151 Anm. 520

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. IN 2004 149 Anm. 509

London, British Museum, Inv. 1975,0103.4 149 Anm. 510

Paris, ehem. Sammlung Durighello 149 Anm. 511

Privatbesitz 150 Anm. 516

Grabaltäre

London, British Museum, Inv. 1805,0703.182 (2360) 151 Anm. 523

Nazzano Romano, Museum (?) 152 Anm. 526

Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 2101 151 Anm. 523

Marmor

Seite

M1 Delos, Archäologisches Museum, Inv. A 5113 74

M2 Delos, Museum, Inv. A 5114 75

M3 Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 55.AA.10 76

M4 Antakya, Hatay Archäologisches Museum, Inv. 1222 79

M5 Paris, Musée du Louvre, Inv. 2241 82

M6 Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 380998 83

M7 Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Gabinetto Delle Maschere, Inv. 815 85

M8 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.60.37 87

M9 London, British Museum, Inv. 1963,1019.1 90

M10 Bologna, Museo Civico, Universitätsammlung, Inv. Rom 1924 93

M11	Iraklio, Archäologisches Museum, Inv. H43	94
M12	New York, Metropolitan Museum of Arts, Inv. 09.221.1	96
M13	San Casciano dei Bagni (Siena), Soprintendenza Regionale	98
M14	Rom, Vatikanische Museen, Magazin, Inv. 2960	100
M15	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6297	102
M16	Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. E-441	104
M17	Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 188	105
M18	Florenz, Palazzo Antinori/Aldobrandini	107
M19	Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, Inv. AP 1967.09	109
M20	ehemals Paris, Kunsthandel	110
M21	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 108597	112
M22	Pisa, Camposanto Monumentale, Inv. 1906, Nr. 38	115
M23	Rom, Museo Torlonia, Inv. 170	116
M24	Früher Kunsthandel Paris, Dr. Jacob Hirsch	118
M25	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6293	119
M26	St. Petersburg, Eremitage, Inv. 319	121
M27	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 8564	123
M28	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 60750	124
M29	Cordoba, Museo Arqueológico Nacional, Inv. DJ031626	127
M30	Leptis Magna, Museum Magazin, Inv. 372	128
M31	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 5 (Fröhner 148)	129
M32	Paris, Musée du Louvre, Inv. 2240	131
M33	Rom, Museo Torlonia, Inv. 182 (180)	133
M34	Jerusalem, Museum of the Department, Inv. IAA S. 896	135
M35	Ostia, Museum, Inv. 123	138
M36	Parma, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 31963	140
M37	Haifa, Maritimes Nationalmuseum, Inv. MAA Nr. 2021	142
U1	Gortyn, Magazin in der Nähe des Odeions, Inv. GO 267	144
U2	Gortyn, Magazin in der Nähe des Odeions, Inv. GO 47	145
U3	Bergama, Museum, Magazin	145
U4	Früher Rom, Sammlung Joseph von Kopf	146
<i>Münzen</i>		s. Seiten 152–155

Terrakotta

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 1973/58/CL/2.751	152 Anm. 527
Paris, Musée du Louvre, Inv. MYR 18 (182)	148 Anm. 504
Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 708	147 f. Anm. 502
Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 728	147 f. Anm. 502
Tarent, Museo Archeologico, Inv. 50121	148 Anm. 507
Tarent, Museo Archeologico, Inv. 111604	148 Anm. 506

6.2 Der Typus Rhodos

<i>Fayence</i>	<i>Seite</i>
RF1 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum	212
RF2 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 1445	212
RF3 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5317	213
RF4 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5550	213
RF5 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5847	213
RF6 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 5848	214
RF7 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14187	214
RF8 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14472	214
RF9 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14473	215
RF10 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14510	215
RF11 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14511	215
RF12 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14512	216
RF13 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 14516	216
RF14 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 16417	216
RF15 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 23834	217
RF16 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 23986	217
RF17 Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 31445	217
RF18 Alexandria, Privatbesitz L. Benachi	218
RF19 Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. APM02965	218
RF20 Frankfurt, Liebieghaus, Inv. 2400.1826	218
RF21 Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. JE 270807	219
RF22 Kairo, Kunsthandel (Antiquariat des Herrn Mansur 1940)	219
RF23 London, British Museum, Inv. 1905,1021.2	219

RF24	London, Petrie Museum (UCL), Inv. UC45412	220
RF25	London, Victoria and Albert Museum, Inv. 494–1891	220
RF26	London, Victoria and Albert Museum, Inv. 1911–1897	220
RF27	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.194.2531	221
RF28	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.194.2532	221
RF29	Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 6838	222
RF30	Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 10098a und A F10098b	222
RF31	Qasr Dusch, Magazin, Inv. OAE 25	222
RF32	Unbekannt, ehemals Sammlung Dr. Fouquet	223
RF33	Unbekannt, ehemals Sammlung MacGregor	223
RF34	Unbekannt, ehemals Sammlung MacGregor	223
RF35	Unbekannt, Sammlung von Sieglin	224
RF36	Unbekannt, Sammlung von Sieglin	224

Koptische Gewebe

RG1	Alexandria, Privatbesitz Sammlung Bouvier, Inv. S 40	224
RG2	Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. 9911	225
RG3	Guéret, Musée d'Art et d'Archéologie, Inv. T 150	225
RG4	London, Victoria and Albert Museum, Inv. 1273–1904	226
RG5	London, Victoria and Albert Museum, Inv. 1280–1888	226
RG6	Lyon/Paris, Musée Historique des Tissus/du Louvre, Inv. MT24439 bzw. E 29302	226
RG7	Lyon, Musée Historique des Tissus, Inv. MT 29227.2	227
RG8	Paris, Musée de Cluny, Inv. Cl. 22453	227
RG9	Paris, Musée du Louvre	228
RG10	Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 5558	228
RG11	Paris, Musée du Louvre, Inv. AF 5577	229
RG12	Paris, Musée du Louvre, Inv. E 27084	229
RG13	Rom, Museo die Palazzo Venezia, Inv. 10647/8	229
RG14	Rom, Museo die Palazzo Venezia, Inv. 10647/19	230
RG15	Washington D. C., The George Washington University Museum and the Textile Museum, Inv. 71.117	230

Marmor

RM1	Agrigent, Museum, Inv. 33	231
RM2	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3434 bzw. 3484	231

RM3	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25635 bzw. 25753	232
RM4	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25637	232
RM5	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25765	233
RM6	Alexandria, Privatbesitz	233
RM7	Bayonne, Musée Bonnat, Inv. 782	233
RM8	Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. 46427	234
RM9	Kairo, Kunsthandel	234
RM10	Kairo, Kunsthandel (Antiquariat der Herrn Mansur 1939)	235
RM11	Leipzig, Antikenmuseum der Universität, Abgusssammlung, Inv. G 434	235
RM12	London, British Museum, Inv. 1926,0415.6	235
RM13	Madrid, Museo del Prado, Inv. 33-E	236
RM14	Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 71.AA.455	236
RM15	Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 79.AA.125	237
RM16	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 114536 (110036)	237
RM17	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1972.118.119	238
RM18	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 53 bzw. MR 371 (698, Fröhner 147)	239
RM19	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2631	239
RM20	Paris, Musée du Rodin, Inv. Co. 562	240
RM21	Rhodos, Museum, Inv. 48 bzw. 1204	240
RM22	Rhodos, Museum, Inv. 4685 bzw. 14808	241
RM23	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 12138	242
RM24	Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8565	242
RM25	Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Egizio, Inv. 16300	243
RM26	Unbekannt, ehemals Sammlung von Sieglin	243
RM27	Unbekannt, ehemals Sammlung Smeets	244
RM28	Verschollen, ehemals Amsterdam, Sammlung Wlenborg	244
RM29	Verschollen, Royal Collection, ehemals Schloss Osborne, Inv. 516	244

Reliefs

RR1	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3283	245
RR2	Berlin, Staatliche Museen, Inv. I 4139	245
RR3	Kôm Aushîm, Museum	246
RR4	London, British Museum, Inv. EA 38514 (bzw. 1876,1130.182)	246
RR5	Turin, Ägyptologisches Museum, Inv. C. 1668 bzw. RCGE 20500	247

Schmuck, besondere Statuetten und Gebrauchsgegenstände

RS1	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum	248
RS2	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 3078	248
RS3	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 25731	249
RS4	Athen, Benaki Museum, Inv. 2062	249
RS5	Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. I 3765	250
RS6	Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Misc. 8615	250
RS7	Florenz, Museo Egizio	251
RS8	Frankfurt, Archäologisches Museum, Inv. X 2844	251
RS9	London, British Museum, Inv. 1861,1127.1	251
RS10	London, Privatsammlung Gordon (ehemals Sammlung Ionides), Inv. 59	252
RS11	Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 78.AA.248	252
RS12	Paris, Musée du Louvre	253
RS13	Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 3.805	253

Terrakotta

RT1	Aidone, Museo Archeologico, Inv. 57-1968	254
RT2	Agrigent, Museum	255
RT3	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 7923	255
RT4	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 9419	256
RT5	Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Inv. 21456	256
RT6	Alexandria, Privatbesitz L. Benachi	257
RT7	Alexandria, Privatbesitz L. Benachi	257
RT8	Alexandria, Privatbesitz L. Benachi	257
RT9	Athen, Benaki Museum, Inv. 21815	258
RT10	Bonn, Museum der Universität, Inv. D 508	258
RT11	Delos, Museum, Inv. 484; 489; 490 (A 3337; A 424; A 2518)	258
RT12	Frankfurt, Liebieghaus	259
RT13	Frankfurt, Liebieghaus, verschollen	260
RT14	London, British Museum, Inv. GR 1926,0930.58 o. EA 1886,1009.325	260
RT15	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Inv. Oppermann.tc.37	261
RT16	Paris, Musée du Louvre, Inv. AM 1676	261
RT17	Tübingen, Museum der Universität Tübingen, Inv. 4950/25	262
RT18	Vergina, Archäologisches Museum	262

RT19	Unbekannt, ehemals Sammlung F. G. Hilton Price	263
RT20	Unbekannt, aus Bilbeis	263

6.3 Umbildungen

Kairo, Koptisches Museum, Inv. 7052 bzw. 44068	287 Anm. 913
Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. 2002/114/20	321 Anm. 1044
Paris, Kunsthandel, ehem. Sammlung Pierre und Claude Vérité	321 Anm. 1045

7 Abkürzungsverzeichnis¹⁰⁶⁵

- Adembri – Nicolai 2007: B. Adembri – R. M. Nicolai, *Vibia Sabina. Da Augusta a Diva*, Ausstellungskatalog Tivoli (Verona 2007).
- Adriani 1944: A. Adriani, L' „Afrodite al bagno di Rodi e l'Afrodite di Doidalsas“, *ASAE* 44, 1944, 37–70.
- Adriani 1951: A. Adriani, Contributo allo studio dell'Afrodite di Doedalsas, *BullArchAlex* 39, 1951, 144–182.
- Adriani 1961: A. Adriani, Repertorio d'Arte dell'Egitto greco-romano. Serie II A (Palermo 1961).
- Alexandridis 2004: A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna* (Mainz 2004).
- Andreae 1989: B. Andreae, Fixpunkte hellenistischer Chronologie; in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann (Hrsg.), *Festschrift Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonografie und Hermeneutik*, *BjB Beih.* 47 (Bonn 1989) 237–244.
- Andreae 1998: B. Andreae, Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik, *Kulturgeschichte der antiken Welt* 77 (Mainz 1998).
- Andreae 2001: B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (München 2001).
- Aparicio Sanchez 1994: L. Aparicio Sanchez, Una replica de „Afrodita Agachada“ en Cordoba, *AnCord* 5, 1994, 181–197.
- Avida 1978: U. Avida, *Aphrodite. A Greek Goddess*. Ausstellungskatalog Jerusalem (Jerusalem 1978).
- Bailey 2008: D. M. Bailey, *Catalogue of Terracottas in the British Museum IV. Ptolemaic And Roman Terracottas From Egypt* (London 2008).
- Ballu 1911: A. Ballu, *Les ruines de Timgad (antique Thamugadi) III. Sept années de découvertes (1903–1910)* (Paris 1911).
- Barabò-Brea – M. Cavalier 1965: L. Barabò-Brea – M. Cavalier (Hrsg.), *Meligunis – Lipára III. La necropoli greca e romana nella contrada Diana* (Palermo 1965).
- Bardiès-Fronty u. a. 2009 : I. Bardiès-Fronty – M. Bimbenet-Privat – P. Walter (Hrsg.), *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétique de l'Antiquité à la Renaissance*, *Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2009).
- Bartman 1991: E. Bartman, *Sculptural Collecting and Display in the Private Realm*; in: E. Gazda (Hrsg.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula* (Michigan 1991) 71–88.
- Bartman 1992: E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature* (Leiden 1992).
- Battaglia 1931: G. Battaglia, L'Afrodite di Doedalsas, *BdA* 23, 1931, 406–416.

¹⁰⁶⁵ Alle Abkürzungen und die Zitierweise richten sich nach den vom Deutschen Archäologischen Institut (DAI) vorgegebenen Richtlinien.

- Beck u. a. 2005: H. Beck – P. C. Bol – M. Bückling, Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung, Ausstellungskatalog Frankfurt (Frankfurt 2005).
- Bell 1981: M. Bell, *Morgantina Studies I. The Terracottas* (New Jersey 1981).
- Bernhart 1936: M. Bernhart, *Aphrodite auf griechischen Münzen. Eine numismatische Materialsammlung* (München 1936).
- Bernoulli 1873: J. J. Bernoulli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie* (Leipzig 1873).
- Besques 1972: S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs et Romains III. Époques hellénistique et romaine Grèce et Asie Mineure* (Paris 1972).
- Besques 1986: S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs et Romains IV, 1. Époques hellénistique et romaine Italie méridionale, Sicile, Sardaigne* (Paris 1986).
- Besques 1992: S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs, Etrusque et Romains IV, 2. Époques Hellénistique et romaine, cyrénaïque, Egypte ptolémaïque et Romaine, Afrique du Nord et Proche-Orient* (Paris 1992).
- Besques 1994: S. Besques, *Figurines et reliefs grecs en terre cuite* (Paris 1994).
- Bieber 1961: M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* ²(New York 1961).
- Blome 1976/77: P. Blome, *Begram und Rom. Zu den Vorbildern des Aktaionsarkophages im Louvre*, *AntK* 19/20, 1976/77, 43–53.
- Blümel 1953: C. Blümel, *Antike Kunstwerke* (Berlin 1953).
- Boardman 1968: J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collection* (Evanston 1968).
- Boardman u. a. 1977: J. Boardman – J. Dörig – W. Fuchs – M. Hirmer, *Die griechische Kunst* ²(München 1977).
- Boardman 2001: J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical* ²(London 2001).
- Bol 2002: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002).
- Bol 2004: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (Mainz 2004).
- Bol 2007: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007).
- Bol 2010: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der Römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010).
- Bonfante 1989: L. Bonfante, *Nudity As A Costume In Classical Art*, *AJA* 93, 1989, 543–570.
- Boschung 1987: D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, *Acta Bernensia* 10 (Bern 1987).
- Boschung 1989: D. Boschung, *Nobilia Opera. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom*, *AntK* 32, 1989, 8–16.
- von Bothmer 1991: D. von Bothmer, *Ancient Art From New York Private Collections*, *Ausstellungskatalog New York* (New York 1991).

- Bravi 2014: A. Bravi, Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels, Klio Beih. 21 (Berlin 2014).
- Brilliant 1973: R. Brilliant, Arts of the Ancient Greeks (New York 1973).
- Brinkerhoff 1971: D. M. Brinkerhoff, Figures of Venus. Creative and Derivate; in: D. Mitten – J. Griffiths Pedley – J. Ayer Scott, Studies Presented to George M. A. Hanfmann, Monographs in Art and Archeology II (Mainz 1971) 9–16.
- Brinkerhoff 1978: D. M. Brinkerhoff, Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of Their Stylistic Development (New York 1978).
- Brinkerhoff 1978/79: D. M. Brinkerhoff, Hypotheses on the History of the Crouching Aphrodite Type in Antiquity, GettyMusJ 6/7, 1978/79, 83–96.
- Brizzolara 1986: A. M. Brizzolara, Le Sculture del Museo Civico Archeologico di Bologna. La collezione Marsili (Bologna 1986).
- Bromberg 1992: A. Bromberg, Gold aus Griechenland. Schmuck und Kleinodien aus dem Benaki Museum Athen, Ausstellungskatalog Pforzheim (Pforzheim 1992).
- Brown 1972: R. Brown, Kimbell Art Museum, Catalogue of the Collection 1972 (Boston 1972).
- Carella 2008: A. Carrella, Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane (Rom 2008).
- Cassimatis 1978: H. Cassimatis, Héraklès et Lysippe. La descendance, BIFAO 78, 1978, 541–564.
- Cerchiai u. a. 2004: L. Cerchiai – L. Jannelli – F. Longo, Greek Cities of Magna Graecia And Sicily (Verona 2004).
- Chabouillet 1858: A. Chabouillet, Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale (Paris 1858).
- Charbonneaux u. a. 1971: J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das hellenistische Griechenland (München 1971).
- Clarac 1832–1834: F. Clarac, Musée de sculpture antique et moderne III (Paris 1832–1834).
- Clarac 1836/37: F. Clarac, Musée de sculpture antique et moderne IV (Paris 1836/37).
- Corso 1990: A. Corso, Nicomede I, Dedalsa e le Afroditi nude al bagno, NumAntCl 19, 1990, 135–156.
- Cottaz 1948: J. Cottaz, Notes relatives aux thermes romains de Ste-Colombe-Les-Viennes (France) au lieudit „Palais du Miroir“, Rhodonia 24, 1948, 8–22.
- Del Francia 1984: L. Del Francia, Un tessuto copto con nascita di Afrodite, in: N. Bonacasa – A. di Vita (Hrsg.), Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Studi in onore di Achille Adriani II (Rom 1984) 209–221.
- De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014: M. De Angelis d'Ossat – A. Capodiferro, Palazzo Altemps. Le collezioni ²(Rom 2014).
- De Witte 1836: J. De Witte, Description des antiquités et objets d'Art qui composent le Cabinet del Feu M. Le Chevalier E. Durand (Paris 1836).
- Dipla 2006: A. Dipla, Eros the mediator. Persuasion And Seduction in Pursuit, Courting And Wedding scenes, Mediterranean Archaeology and Archaeometry 6. 2006, 19–35.
- Donadoni 1938: S. Donadoni, Notizia sugli scavi della missione Fiorentina ad Antinoe, ASAE 38, 1938, 493–501.

- Dörig 1959: J. Dörig, Tarentinische Knöchelspielerinnen, *MusHelv* 16, 1959, 29–58.
- Drougou – Saatsoglou-Paliadeli 1999: S. Drougou – Ch. Saatsoglou-Paliadeli, *Vergina. Wandering Through the Archeological Site* (Athen 1999).
- Dupré Raventós 2004: X. Dupré Raventós (Hrsg.), *Las capitales provinciales de Hispania I. Córdoba. Colonia Patricia Corduba* (Rom 2004).
- Effenberger 1976: A. Effenberger, *Koptische Kunst. Ägypten in spätantiker, byzantinischer und früh-islamischer Zeit* (Wien 1976).
- Fischer 1998: M. Fischer, *Marble Studies. Roman Palestine and the Marble Trade* (Konstanz 1998).
- Fischer 2005: J. Fischer, Die Entwicklung der Götterfigur in der griechische-römischen Koroplastik Ägyptens, in: Beck u. a. 2005, 347–354.
- Fittschen – Zanker 1983: K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts* (Mainz 1983).
- Fittschen – Zanker 1985: K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse* (Mainz 1985).
- Flashar 2007: M. Flashar, Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge – Beispiele späthellenistischer Skulptur, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 333–372.
- Francis 2002: J. Francis, The Roman Crouching Aphrodite, *Mouseion. Journal of the Classical Association of Canada*, 2, H. 2, 2002, 211–244.
- Fredericksen 1975: B. Fredericksen, *The J. Paul Getty Museum. Greek And Roman Antiquities, Western European Paintings, French Decorative Arts of the Eighteenth Century* (Malibu 1975).
- Fröhner 1869: W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre* (Paris 1869).
- Furtwängler 1900: A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum I–III* (Leipzig 1900).
- Fuchs 1987: M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz 1987).
- Fusconi 2001: G. Fusconi, *I Giustiniani e l'Antico, Ausstellungskatalog Rom* (Rom 2001).
- Gàbrici 1910: E. Gàbrici, *Necropoli di età ellenistica a Teano dei Sidicini*, *MonAnt* 20, 1910, 5–152.
- Gallotini 1998: A. Gallotini, *Le sculpture della collezione Giustiniani I. Documenti* (Rom 1998).
- Gasparri 1980: C. Gasparri, *Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica* (Rom 1980).
- Gasparri 1994: C. Gasparri, *Le gemme Farnese* (Neapel 1994).
- Gasparri 2009: C. Gasparri (Hrsg.), *Le sculpture Farnese I. Le sculpture ideali* (Neapel 2009).
- Gasparri – Paris 2013: C. Gasparri – R. Paris (Hrsg.), *Palazzo Massimo. Le collezioni* (Rom 2013).
- Geominy 2007: W. Geominy, Die allmähliche Verfertigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.), in: Bol 2007, 43–101.
- Gerhard 1843: E. Gerhard, *Etruskische Spiegel I. Allgemeines und Götterbilder* (Berlin 1843).

- Gerhard 1863: E. Gerhard, *Etruskische Spiegel III* (Berlin 1863).
- Gerhard 1884: E. Gerhard (Hrsg.), *Etruskische Spiegel V* (Berlin 1884).
- Germain 1969: S. Germain, *Les mosaïques de Timgad. Études descriptive et analytique* (Paris 1969).
- Ghisellini 2009: E. Ghisellini, *L'Afrodite accovacciata tipo Doidalsas da San Casciano dei Bagni*; in: C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanzillota (Hrsg.), *Ὅς πάντες ἐφήμερον*. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini I (Rom 2009) 663–685.
- Giuliano 1979: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I, 1. Sala di esposizione* (Rom 1979).
- Giuliano 1983: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I, 5. I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano* (Rom 1983).
- Giuliano 1992: A. Giuliano, *La Collezione Boncampagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico* (Venedig 1992).
- Giustozzi 2007: N. Giustozzi (Hrsg.), *Eros, Ausstellungskatalog Rom* (Mailand 2007).
- Gkikaki 2014: M. Gkikaki, *Die weiblichen Frisuren auf den Münzen und in der Großplastik zur Zeit der Klassik und des Hellenismus. Typen und Ikonologie*, *Internationale Archäologie* 126 (Leidorf 2014).
- Goette 1985: H.-R. Goette, *Kunst der Antike, Bildhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums* 7 (Braunschweig 1985).
- Goette 1986: H.-R. Goette, *Antike Skulpturen im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig*, *AA* 1986, 711–744.
- Graepler 1997: D. Graepler, *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent* (München 1997).
- Grassinger 1999: D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage I. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, *ASR* 12, 1 (Berlin 1999).
- Grassinger u. a. 2008: D. Grassinger – Tiago de Oliveira Pinto – Andreas Scholl (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp* (Berlin 2008).
- Green – Daehner 2012: Ch. Green – J. Daehner, *Une moderne antiquité. Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, *Ausstellungskatalog Malibu* (Los Angeles 2012).
- Grenier 1960: A. Grenier, *Les monuments des eaux I. Aqueducs – Thermes*, *Manuel d'archéologie gallo-Romaine* 4 (Paris 1960).
- Griffo 1987: P. Griffo, *Il Museo Archeologico Regionale di Agrigento* (Rom 1987).
- Grimm 1972: G. Grimm, *Two Early Imperial Faience Vessels From Egypt*, *Miscellanea Wilbouriana* 1, 1972, 71–100.
- Hamdorf 1996: F. Hamdorf, *Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton* (München 1996).
- Haskell – Penny 1981: F. Haskell – N. Penny, *Taste And the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900* (New Haven 1981).
- Havelock 1971: C. M. Havelock, *Hellenistische Kunst. Von Alexander dem Großen bis Kaiser Augustus* (Wien 1971).
- Havelock 1995: C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Ann Arbor 1995).

- Helbig 1868: W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (Leipzig 1868).
- Herdejürgen 1989: H. Herdejürgen, Beobachtungen an den Lünettenreliefs hadrianischer Girlandensarkophage, *AntK* 32, 1989, 17–26.
- Higgins 1967: R. Higgins, Greek Terracottas (London 1967).
- Hodske 2007: J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis (Ruhpolding 2007).
- Holo 1978/79: S. Holo, A Note on the Afterlife of the Crouching Aphrodite in the Renaissance, *Getty-MusJ* 6/7, 1978/79, 23–36.
- Hudson 1996: C. Hudson (Hrsg.), Alexandria And Alexandrianism. International Symposium Malibu 22.–25.04.1993 (Malibu 1996).
- Iliffe 1932/33: J. Iliffe, A Copy of the Crouching Aphrodite, *QDAP* 2, 1932/33, 110–112.
- Imhoof-Blume 1972: F. Imhoof-Blume, Griechische Münzen. Neue Beiträge und Untersuchungen (Graz 1972).
- Jacopi 1932: G. Jacopi, Lo spedale dei Cavalieri e il Museo Archeologico di Rodi (Rom 1932).
- Jamot 1895: P. Jamot, Vénus à la coquille, deux figurines de terre cuite (Musée du Louvre), *MontPoit* 2, 1895, 171–184.
- Kapossy 1969: B. Kapossy, Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit (Zürich 1969).
- Kaschnitz-Weinberg 1937: G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del magazzino del Museo Vaticano (Vatikan 1937).
- Kaufmann 1915: C. Kaufmann, Graeco-ägyptische Koroplastik. Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche aus der Faijûm-Oase und anderen Fundstätten ²(Leipzig 1915).
- Kelperi 1993: E. Kelperi, Der Schmuck der nackten und halbnackten Aphrodite der Spätclassik und der hellenistischen Zeit (Diss. J. W. Goethe-Universität Frankfurt a. M. 1993).
- Kent Hill 1981: D. Kent Hill, Some Sculpture From Roman Domestic Gardens, in: MacDougall – Jashemski 1981, 81–94.
- Kilinski 1992: K. Kilinski II., Thoughts on the Crouching Aphrodite, *Notes in the History of Art* 12, 1992, 1–6.
- Klein 1898: W. Klein, Praxiteles (Leipzig 1898).
- Klein 1921: W. Klein, Vom antiken Rokoko (Wien 1921).
- Knauf 2012: F. Knauf (Hrsg.), Die unsterblichen Götter Griechenlands, Ausstellungskatalog München (München 2012).
- Knauf 2014a: F. Knauf, Die figürlichen Terrakotten der Staatlichen Antikensammlung München I (München 2014).
- Knauf 2014b: F. Knauf, Die figürlichen Terrakotten der Staatlichen Antikensammlung München II (München 2014).
- Knoll u. a. 2011: K. Knoll – Ch. Vorster – M. Woelk, Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der Römischen Kaiserzeit 1 (Dresden 2011).
- Koch 1993: K. Koch, Geschichte der ägyptischen Religion. Von den Pyramiden bis zu den Mysterien der Isis (Stuttgart 1993).

- Koch – Sichtermann 1982: G. Koch – H. Sichtermann, *Römische Sarkophag*, HdArch 3 (München 1982).
- Kossatz-Deissmann 2007: A. Kossatz-Deissmann, *Hermes der Kleiderdieb*, in: E. Christof (Hrsg.), Πόρτεια Ἰερῶν. Festschrift für Gerda Schwarz zum 65. Geburtstag (Wien 2007) 181–193.
- Kousser 2008: R. Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical* (Cambridge 2008).
- Krahmer 1923/24: G. Krahmer, *Stilphasen der hellenistischen Plastik*, RM 38/39, 1923/24, 138–184.
- Krahmer 1927: G. Krahmer, *Hellenisztikus Leány-Szobroska* Budapest, *Archaeologiai értesítő* 41, 1927, 1–30.
- Kreeb 1988: M. Kreeb, *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser* (Chicago 1988).
- Kreilinger 2007: U. Kreilinger, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*, *Tübinger Archäologische Forschungen* 2 (Leidorf 2007).
- Krug 1982: A. Krug, *Die ‚Kauernde Aphrodite‘ in Kristall*, *GettyMusJ* 10, 1982, 145–152.
- Kruse 1969: H.-J. Kruse, *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr.* (Diss. Georg-August-Universität Göttingen 1969).
- Künzl 1968: E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen* (Diss. Universität Köln 1968).
- Künzl 1971: E. Künzl, *Die Kelten des Epigonos von Pergamon*, *Beiträge zur Archäologie* 4 (Würzburg 1971).
- Kunze 2002: C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation* (München 2002).
- de Lachenal 2020: L. de Lachenal, *Antico e non antico nei marmi Torlonia. Spunti per una storia dei restauri fra Seicento e Ottocento*, in: Settis – Gasparri 2020, 78–91.
- Langlotz 1963: E. Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien* (München 1963).
- Laumonier 1956: A. Laumonier, *Les figurines de terre cuite, Délos* 23 (Paris 1956).
- Laurenzi 1946–1948: L. Laurenzi, *La personalità di Doidalses di Bitinia*, *ASAtene* 24–26, 1946–1948, 167–179.
- Lauter 1966: H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts* (Diss. rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1966).
- Lee 2015: M. Lee, *Body, Dress, And Identity in Ancient Greece* (Cambridge 2015).
- León Alonso 2004: P. León Alonso, *Le escultura*, in: Dupré Raventós 2004, 119–129.
- Linfert 1969: A. Linfert, *Der Meister der ‚Kauernden Aphrodite‘*, *AM* 84, 1969, 158–164.
- Lippold 1922: G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit* (Stuttgart 1922).
- Lippold 1923: G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München 1923).
- Lullies 1954: R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite* (München 1954).
- Lullies 1979: R. Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus* ⁴(München 1979)

- MacDougall – Jashemski 1981: E. MacDougall – W. Jashemski (Hrsg.), *Ancient Roman Gardens*, *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture VII 1979* (Washington D.C. 1981).
- Machaira 1993: V. Machaira, *Les groups statuares d'Aphrodite e d'Éros. Étude stylistique des types et de la relation entre les deux divinités pendant l'époque hellénistique* (Athen 1993).
- Maischberger 2008: M. Maischberger, *Aphrodite. Die Schöne*, in: Grassinger u. a. 2008, 179–195.
- Maiuri 1924: A. Maiuri, *Afrodite al Bagno. Statuetta del Museo Archeologico di Rodi*, BA 1924, 384–390.
- Mandel 2007: U. Mandel, *Räumlichkeit und Bewegungserleben – Körperschicksale im Hochhellenismus (240–190 v. Chr.)*, in: Bol 2007, 103–187.
- Manderscheid 1981: H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, MAR 15 (Berlin 1981).
- Mansuelli 1958: G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I* (Rom 1958).
- Marcadé 1969: J. Marcadé, *Au Musée de Délos. Études su la sculpture hellenistique en ronde bosse découverte dans l'île*, DEFAR 215 (Paris 1969).
- Marini Calvani 1994: M. Marini Calvani, *Una replica dell'Afrodite di Doidalsas a Fornovo (PR)*, *Caesaronum* 28, 1994, 129–137.
- Martin 1987: H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik*, *Studi e Materiali del Museo della Civiltà Romana* 12 (Rom 1987).
- Martin 2012: K. Martin, *Königin und Göttin. Zur Präsenz des Diadems auf Königinnen-Münzen*; in: A. Lichtenberger – K. Martin – H.-N. Nieswandt – D. Salzmann, *Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens?*, *Kolloquium vom 30.–31. Januar 2009 in Münster* (Bonn 2012) 395–423.
- Martinez 2004: J.-L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810* (Paris 2004).
- Meischner 2003: J. Meischner, *Die Skulpturen des Hatay Museums von Antakya*, *JdI* 118, 2003, 285–384.
- Michaelis 1882: A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (Cambridge 1882).
- Michon 1925: E. Michon, *Trois Aphrodites ayant appartenu à Joseph Durighello*, *Syria* 6, 1925, 301–313.
- Moltesen 2005: M. Moltesen (Hrsg.), *Imperial Rome III. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek* (Kopenhagen 2005).
- Montanari 2020: T. Montanari, *Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani. Una Venere e un Caprone*, in: Settis – Gasparri 2020, 92–97.
- Moraw 2001: S. Moraw, *Unvereinbare Gegensätze? Frauengemachbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr. und das Ideal der bürgerlichen Frau*, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.) *Konstruktion von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 211–223.
- Moraw 2003: S. Moraw, *Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei*, *JdI* 118, 2003, 1–47.
- Moreno 1994: P. Moreno, *Scultura ellenistica I–II* (Rom 1994).
- Müller 2009: S. Müller, *Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation. Ptolemaios und Arsinoe II*, *Beiträge zur Altertumskunde* 263 (Berlin 2009).

- Muth 1998: S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, *Archäologie und Geschichte* 10 (Heidelberg 1998).
- Muthmann 1951: F. Muthmann Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit (Heidelberg 1951).
- Nenna – Seif el-Din 2000: M.-D. Nenna – M. Seif el-Din, La vaisselle en faïence d'époque gréco-romaine. Catalogue du Musée gréco-romain d'Alexandrie (Kairo 2000).
- Neudecker 1988 : R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, *BeitrESkAr* 9 (Mainz 1988).
- Neumer-Pfau 1982: W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonografie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphroditestatuen (Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1982).
- Neverov 1976: O. Neverov, Antique Intaglios In the Hermitage Collection (St. Petersburg 1976).
- Nielson 1990a: I. Nielson, *Thermae et Balnea. The Architecture and Cultural History of Roman Public Baths I. Text* (Viborg 1990).
- Nielson 1990b: I. Nielson, *Thermae et Balnea. The Architecture and Cultural History of Roman Public Baths II. Catalogue and Plates* (Viborg 1990).
- Oliver 1977: A. Oliver (Jr.), New Hellenistic Silver. Mirror, Emblem Dish And Spoons, *JbBerlMus* 19, 1977, 13–22.
- Onians 1979: J. Onians, Art And Thought in the Hellenistic Age. *Greek World View 35 –30 BC* (London 1979).
- Pagenstecher 1913: R. Pagenstecher, Expedition von Sieglin II, 3. Die Gefäße in Stein und Ton, *Knochen-schnitzereien* (Leipzig 1913).
- Pagenstecher 1923: R. Pagenstecher, Expedition von Sieglin II. Ausgrabungen in Alexandria 1A. Malerei und Plastik (Leipzig 1923).
- Panofka 1842: T. Panofka, Terracotten des Königlichen Museums zu Berlin (Berlin 1842).
- Paribeni 1922: R. Paribeni, Regione I (Latium et Campania). XIV Tivoli (Villa Adriana), *NSc* 19, 1922, 234–246.
- Parlasca 1983: K. Parlasca, Griechisch-römische Steinschälchen aus Ägypten, in: Forschungszentrum Griechisch-Römisches Ägypten der Universität Trier, Das Römisch-byzantinistische Ägypten. Internationales Symposium Tier 26.–30.9.1978, *Aegyptiaca Treverensia. Trierer Studien zum griechisch-römischen Ägypten* 2 (Mainz 1983) 151–160.
- Pasquier – Aravantinos 2003: A. Pasquier – V. Aravantinos (Hrsg.), *Tanagra. Mythe et archéologie*, Ausstellungskatalog Paris (Paris 2003).
- Pasquier – Martinez 2007: A. Pasquier – J.-L. Martinez, 100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre (Paris 2007).
- Paul-Zinserling 1994: V. Paul-Zinserling, Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr. (Mainz 1994).
- Pensabene 2007: P. Pensabene, *Ostiensium marmorum decus et decor. Studi architettionici, decorativi e archeometrici* (Rom 2007).
- Πιγγιατόγλου 1992: Σ. Πιγγιατόγλου, Η κοροπλαστική της Αιγύπτου κατά τους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους (Athen 1992).

- von Prittwitz und Gaffron 1988: H.-H. von Prittwitz und Gaffron, *Der Wandel der Aphrodite. Archäologische Studien zu weiblichen halbbekleideten Statuetten des späten Hellenismus*, Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie 25 (Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1988).
- Pfrommer 1990: M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks. Istanbuler Forschung 37* (Tübingen 1990).
- Pugliese Carratelli – Fiorentini 1992: G. Pugliese Carratelli – G. Fiorentini, *Agrigento. Museo Archeologico* (Palermo 1992).
- Raeder 1978: J. Raeder, *Eine klassizistische Frauenfigur in Rom. Zur Arbeitsweise klassizistischer Künstler des 1. Jahrhunderts v. Chr. und der Mittleren Kaiserzeit*, *JdI* 93, 1978, 252–276.
- Raeder 1983: J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt 1983).
- Raeder 2010: J. Raeder, *Die Regierungszeit des Vespasian, Titus und Domitian (69–96 n. Chr.)*, in: *Bol* 2010, 135–148.
- Reinach 1897: T. Reinach, *L’auteur de la „Vénus accroupie“*, *GazBA* 17, 1897, 314–324.
- Reinach 1908: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine II*, 1 (Paris 1908).
- Reinach 1913: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine IV* (Paris 1913).
- Reinach 1920a: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine I* (Paris 1920).
- Reinach 1920b: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine III* (Paris 1920).
- Reinach 1924a: S. Reinach, *Deux nouvelles statues d’Aphrodite*, *Mon Piot* 27, 1924, 119–139.
- Reinach 1924b: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine statues V*, 1 (Paris 1924).
- Reinach 1930: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine statues VI* (Paris 1930).
- Reinsberg 1989: C. Reinsberg, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland* (München 1989).
- Richter 1954: G. M. A. Richter, *Metropolitan Museum of Arts. Catalogue of the Greek Sculpture* (Cambridge 1954).
- Richter 1956: G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style. Greek Etruscan, and Roman* (Rom 1956).
- Richter 1968: G. M. Richter, *Engraved Gems Of the Greeks And the Etruscans. A History Of Greek Art In Miniature* (London 1986).
- de Ridder 1892: A. de Ridder, *Catalogue des Vases Peints de la Bibliothèque Nationale II. Vases a figures rouges et de décadence* (Paris 1892).
- de Ridder 1913: A. de Ridder, *Musée du Louvre. Les Bronzes antiques* (Paris 1913).
- Ridgway 1981: B. S. Ridgway, *Greek Antecedents of Garden Sculpture*, in: *MacDougall – Jashemski* 1981, 7–28.
- Ridgway 1984: B. S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculptures. The Problem of the Original* (Ann Arbor 1984).
- Ridgway 1990: B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Style of ca. 331–200 BC.* (Bristol 1990).
- Ridgway 2002: B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture III. The Style of ca. 100–31 BC.* (Madison 2002).
- Rieche 1978: A. Rieche, *Die Kopien der Leda des Timotheos*, *AntPl* 17 (Berlin 1978) 21–55.

- Rolley 1984: C. Rolley, *Die griechischen Bronzen* (München 1984).
- Romeo – Portale 1998: I. Romeo – E. L. Portale, *Gortina III. Le sculture*, MSAtena 8 (Padua 1998).
- Rutschowskaya 1990: M.-H. Rutschowskaya, *Tissus coptes* (Paris 1990).
- Rutschowskaya 2011: M.-H. Rutschowskaya, *Otro Egipto. Colecciones coptas del Museo del Louvre*, Ausstellungskatalog Barcelona (Barcelona 2011).
- Schraudolph 2007: E. Schraudolph, *Beispiele hellenistischer Plastik der Zeit zwischen 190 und 160 v. Chr.*, in: *Bol* 2007, 189–239.
- Schefold 1930: K. Schefold, *Kertscher Vasen* (Berlin 1930).
- Schefold 1934: K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin 1934).
- Schefold 1957: K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topografisches Verzeichnis der Bildmotive* (Berlin 1957).
- Schefold 1960: K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst*, Ausstellungskatalog Basel (Basel 1960).
- Schmidt 1994: E. Schmidt, *Katalog der antiken Terrakotten I. Die figürlichen Terrakotten* (Mainz 1994).
- Schmidt 2005: S. Schmidt, *Das hellenistische Alexandria als Drehscheibe des kulturellen Austauschs?*, in: Beck u. a. 2005, 267–278.
- Schollmeyer 2010: P. Schollmeyer, *Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Augustus (40 v. Chr.–14 n. Chr.)*, in: *Bol* 2010, 7–46.
- Schreiber 1908: T. Schreiber, *Expedition von Sieglin I, 1. Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa* (Leipzig 1908).
- Schreiber 1997: S. Schreiber, *Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im Akademischen Kunstmuseum Bonn* (München 1997).
- Schröder 2004: S. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado Madrid II. Idealplastik* (Mainz 2004).
- Schröder 2009: S. Schröder (Hrsg.), *Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden*, Ausstellungskatalog Dresden (Dresden 2009).
- Schwarzmaier 1997: A. Schwarzmaier, *Griechische Klappspiegel. Untersuchungen zu Typologie und Stil*, AM Beih. 18 (Berlin 1997).
- Segall 1964: B. Segall, *Zum Export Alexandrinischer Toreutik*, in: E. Homann-Wedeking – B. Segall (Hrsg.), *Festschrift Eugen v. Mercklin* (Waldsassen 1964) 163–171.
- Seiler 2014: S. Seiler, *Nymfarum domus – Ein römisches Haus in Tunesien und dessen mythologisches Bildprogramm*, JOSA 1, 2014, 1–20.
- Selenow 1988: W. Selesnow, *Liebieghaus – Museum alter Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann II. Lampen aus Ton und Bronze* (Melsungen 1988).
- Sena Chiesa 1966: G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia* (Aquileia 1966).
- Settis 1984: S. Settis (Hrsg.), *Camposanto monumentale di Pisa. Le Antichità II* (Modena 1984).
- Settis – Gasparri 2020: S. Settis – C. Gasparri (Hrsg.), *I marmi Torlonia. Collezione capolavori*, Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2020).
- Settis u. a. 2015: S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto, *Serial/Portable Classic. The Greek Canon And Its Mutations*, Ausstellungskatalog Mailand und Venedig (Mailand 2015).

- Simon 1977: E. Simon, Götter- und Heroenstatuen des frühen Hellenismus, *Gymnasium* 84, 1977, 348–368.
- Söldner 2010: M. Söldner, Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Hadrian (117–138 n. Chr.), in: *Bol* 2010, 214–275.
- Spano 1928: G. Spano, La rappresentanze di Artemis e Aktaion e l'Aphrodite di Doidalses, *Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti* 10, 1928, 3–82.
- Spinola 1999: G. Spinola, Il Museo Pio Clementino II. La Galleria delle Statue, la Sala dei Busti, il Gabinetto delle Maschere, la Loggia Scoperta, la Sala delle Muse, la Sala rotonda e la Sala a Croce Greca, *Guide cataloghi dei Musei Vaticani* 4 (Vatikan 1999).
- Stark 1860: C. B. Stark, Über unedierte Venusstatuen und das Venusideal seit Praxiteles, *BerVerhLeipz* 12, 1860, 46–100.
- Stemmer 2001: K. Stemmer (Hrsg.), In den Gärten der Aphrodite. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 2001).
- Stewart 1990: A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven 1990).
- Stutzinger 2012: D. Stutzinger, Griechen, Etrusker und Römer. Eine Kulturgeschichte der antiken Welt im Spiegel der Sammlungen des Archäologischen Museums Frankfurt (Regensburg 2012).
- Sudhoff 1910: K. Sudhoff, Aus dem antiken Badewesen I. Medizinisch-kulturgeschichtliche Studien an Vasenbildern (Berlin 1910).
- Svenson 1995: D. Svenson, Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen, *Archäologische Studien* 10 (Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1995).
- Trendall 1987: A. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum* (Rom 1987).
- Trendall 1990: A. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien. Ein Handbuch, *Kulturgeschichte der Antiken Welt* 47 (Mainz 1990).
- Trumpf-Lyritzaki 1969: M. Trumpf-Lyritzaki, Griechische Figurenvasen des Reichen Stils und der Späten Klassik, *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 73 (Bonn 1969).
- Uhlenbrock 1990: J. P. Uhlenbrock, *The Coroplast's Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World*, Ausstellungskatalog New York (New York 1990).
- Vermeule 1955: C. C. Vermeule, Notes on a New Edition of Michaelis. *Ancient Marbles in Great Britain* *AJA* 59, 1955, 129–150.
- Vermeule 1977: C. C. Vermeulen, *Greek Sculpture and Roman Taste. The Purpose and Setting of Graeco-Roman Art in Italy and the Greek Imperial East* (Ann Arbor 1977).
- Vermeule 1980: C. C. Vermeule, *Art of Antiquity II, 2. Greek Art. Socrates to Sulla. From the Peloponnesian Wars to the Rise of Julius Caesar* (Boston 1980).
- Vermeule 2000: C. C. Vermeule, *The Sculptures of Roman Syria*, in: Ch. Kondoleon (Hrsg.), *Antioch. The Lost Ancient City*, Ausstellungskatalog Worcester (Mass.) (Princeton 2000) 90–102.
- Vermeule – Neuerburg 1973: C. C. Vermeule – N. Neuerburg, *Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum. The Larger Statuary, Wall Paintings And Mosaics* (Malibu 1973).
- Visconti 1818: E. Q. Visconti, *Oeuvres De Ennius Quirinus Visconti I. Musée Pie-Clémentin* 1 (Mailand 1818).
- Visconti 1880: P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche* (Rom 1880).

- Visconti 1885: C. L. Visconti, I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia ²(Rom 1885).
- Vorster 2004: Ch. Vorster, Römische Skulpturen des Späten Hellenismus und der Kaiserzeit 2. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen, Katalog der Skulpturen II, 2 (Wiesbaden 2004).
- Vorster 2007: Ch. Vorster, Die Plastik des Späten Hellenismus. Porträts und rundplastische Gruppen, in: *Bol* 2007, 273–331.
- Waldhauer 1936: O. Waldhauer (Hrsg.), Die antiken Skulpturen der Eremitage III (Berlin 1936).
- Wallis 1898: H. Wallis, Egyptian Ceramic Art. The MacGregor Collection. A Contribution Towards the History of Egyptian Pottery (London 1898).
- Walters 1899: H. Walters, Catalogue of the Bronzes. Greek, Roman, And Etruscan in the British Museum (London 1899).
- Walters 1903: H. B. Walters, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek And Roman Antiquities, British Museum (London 1903).
- Walters 1926: H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems And Cameos Greek Etruscan And Roman in the British Museum (London 1926).
- Webster 1968: T. B. Webster, Towards a Classification of Apulian Gnathia, *BALond* 15, 1968, 1–33.
- Wildung – Grimm 1978: D. Wildung – G. Grimm, Götter – Pharaonen, Ausstellungskatalog Essen (Mainz 1978).
- Winter 1903: F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten II, in: R. Kekulé von Stradonitz (Hrsg.), Die antiken Terrakotten III, 2 (Berlin 1903).
- Witt 1971: R. Witt, Isis in the Graeco-Roman World (London 1971).
- Wulff 1909: O. Wulff, Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen III. Altchristliche und mittelalterliche, byzantinistische und italienische Bildwerke I. Altchristliche Bildwerke ²(Berlin 1909).
- Zanker 1974: P. Zanker, Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der Römischen Kaiserzeit (Mainz 1974).
- Zanker 1998: P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (Berlin 1998).
- Zanker 2009: P. Zanker, Bilder der Lebensfreude. Eine Kunst von langer Dauer, in: S. Schröder (Hrsg.), Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden, Ausstellungskatalog Dresden (Dresden 2009) 40–53.
- Zanker – Ewald 2004: P. Zanker – B. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004).
- Zazoff 1983: P. Zazoff, Die griechischen Gemmen, *HdA* 6 (München 1983).
- Zedelius 1989: V. Zedelius, Mit Aphrodite zur letzten Ruhe. Eine griechische Kleinbronze aus Nikaia (Bithynien) in Bonn, *RhM* 3, 1989, 43 f.
- 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).
- Zwierlein-Diehl 2007: E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007).

8 Tafelverzeichnis

Taf. 1, 1	Aphrodite von Knidos, ehemals Sammlung Colonna: Rom, Vatikanische Museen, Inv. 812 (beste Wiederholung).
Taf. 1, 2	Aphrodite Capitolina: Rom, Musei Capitolini, Inv. 409 (namensgebende Replik)
Taf. 2, 1	sog. Phineus-Schale: Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Inv. L 164.
Taf. 2, 2	Athen, Nationalmuseum, Inv. CC 1080 bzw. 1425.
Taf. 2, 3	Berlin, Staatliche Museen, Inv. F 159.
Taf. 2, 4	Gemmentypus 1: New York, Velay Collection.
Taf. 2, 5	Gemmentypus 2: Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1892.1486.
Taf. 2, 6	Wuppertal, Privatbesitz.
Taf. 2, 7	Monte Iato, Inv. K 17058.
Taf. 3, 1	Krakau, Universitätssammlung, Inv. 10.331.
Taf. 3, 2	St. Petersburg, Eremitage, Inv. 1872.15.
Taf. 3, 3	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1262.
Taf. 3, 4–6	Berlin, Staatliche Museen, Inv. F2707.
Taf. 4, 1	London, British Museum, Inv. 1862.0530.1 (E 424).
Taf. 4, 2	Athen, Nationalmuseum, Inv. CC.1856 bzw. 1472.
Taf. 4, 3–5	Lausanne, Privatbesitz.
Taf. 4, 6, 7	St. Petersburg, Eremitage, Inv. ST. 1858, Umrisszeichnung und Detail.
Taf. 5, 1	Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IV 3768.
Taf. 5, 2	Paestum, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 56649.
Taf. 5, 3	Jena, Friedrich-Schiller-Universität, Sammlung antiker Kleinkunst, Inv. SAK T 187.
Taf. 5, 4	Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, Inv. J 654.
Taf. 5, 5	Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. 1037 (Oppermann 13).
Taf. 6, 1	Toledo, Museum of Art, Inv. 1966.111A-B, Umzeichnung.
Taf. 6, 2	Berlin, Staatliche Museen, Inv. Misc. 8148.
Taf. 6, 3	Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Inv. Kä 305.
Taf. 6, 4	Terrakottatypus 1: Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 596.
Taf. 6, 5	Terrakottatypus 2: München, Staatliche Antikensammlung, Inv. IN 5000.
Taf. 6, 6	Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Inv. H 5779.

Taf. 7, 1	Rom, Villa Borghese, Inv. 81.
Taf. 7, 2, 3	Girlandensarkophag: Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 459, ganz und Detail.
Taf. 7, 4	Pompeji, Regio VI 2, 4, Casa dei Sallustio, Viridarium 32.
Taf. 8, 1	Pompeji, Regio VII 4, 48, Casa della Caccia antica, Cubiculum 15.
Taf. 8, 2	Souweida, Museum.
Taf. 8, 3	Ostgiebel des Zeustempels von Olympia, Dienerin: Olympia, Museum.
Taf. 8, 4	<i>symplegma</i> Townley/Kapitol: Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. S 1729.
Taf. 8, 5	Sterbende Niobide vom Ionischen Giebel: Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 72274.
Taf. 8, 6	Apollo und Daphne: Pompeji, Regio VI 9, 6, 7, Casa dei Dioscuri, Cubiculum 44.
Taf. 9, 1	Kassandra am Palladion: Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 83.AE.362.
Taf. 9, 2	Knöchelspielerinnen: London, British Museum, Inv. 1867,0510.1.
Taf. 9, 3, 4	Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 55.AA.10 (Kat. M3).
Taf. 9, 5–7	Antakya, Museum, Inv. 1222 (Kat. M4).
Taf. 10, 1	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 380998 (Kat. M6).
Taf. 10, 2	Rom, Vatikanische Museen, Gabinetto delle Maschere, Inv. 815 (Kat. M7).
Taf. 10, 3–5	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.60.37 (Kat. M8).
Taf. 10, 6, 7	London, British Museum, Inv. 1963.1019.1 (Kat. M9).
Taf. 11, 1	Iraklio, Archäologisches Museum, Inv. H 43 (Kat. M11).
Taf. 11, 2	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 09.221.1 (Kat. M12).
Taf. 11, 3	San Casciano dei Bagni, Soprintendenza Regionale (Kat. M13).
Taf. 11, 4, 5	Rom, Vatikanische Museen, Magazin, Inv. 2960 (Kat. M14).
Taf. 11, 6	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6297 (Kat. M15).
Taf. 12, 1, 2	Madrid, Museo del Prado, Inv. E-441 (Kat. M16).
Taf. 12, 3	Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 188 (Kat. M17).
Taf. 12, 4	Florenz, Palazzo Antinori/Aldobrandini (Kat. M18).
Taf. 12, 5	Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, Inv. AP 1967.09 (Kat. M19).
Taf. 13, 1–4	Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 108597 (Kat. M21).
Taf. 14, 1, 2	Pisa, Camposanto Monumentale, Inv. 1906, Nr. 38 (Kat. M22).
Taf. 14, 3	Rom, Museo Torlonia, Inv. 170 (Kat. M23).
Taf. 14, 4, 5	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6293 (Kat. M25).
Taf. 14, 6	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 8564 (Kat. M27).
Taf. 15, 1–3	Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 60750 (Kat. M28).
Taf. 15, 4, 5	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2240 (Kat. M32).

Taf. 15, 6	Rom, Museo Torlonia, Inv. 182 (Kat. M33).
Taf. 15, 7–9	Jerusalem, Museum of the Department, Inv. IAA S. 896 (Kat. M34).
Taf. 16, 1	Ostia, Museum, Inv. 123 (Kat. M35).
Taf. 16, 2	Haifa, Maritimes Nationalmuseum, Inv. MAA Nr. 2021 (Kat. M37).
Taf. 16, 3	ehemals Sammlung Joseph von Kopf (Kat. U4).
Taf. 16, 4	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 18.
Taf. 16, 5	Tarent, Museo Archeologico, Inv. 50121.
Taf. 16, 6	Tarent, Museo Archeologico, Inv. 111604.
Taf. 16, 7, 8	Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. IN 2004.
Taf. 16, 9	Paris, ehem. Sammlung Durighello.
Taf. 17, 1–3	Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. AS 216.
Taf. 17, 4, 6	Grabara des M. Coelus Superstes: London, British Museum, Inv. 1805,0703.182 (2360), ganz und Detail.
Taf. 17, 5	Grabara des Aulus Albius Graptus: Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Inv. 2101.
Taf. 18, 1	Münze aus Germanikopolis in Paphlagonien, 193–217 n. Chr., Iulia Domna, AE (Bernhart Nr. 305).
Taf. 18, 2	Rekonstruktionszeichnung der Statuengruppe mit Eros nach Lullies (1954).
Taf. 18, 3, 4	Mädchen von Antium: Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 50170.
Taf. 18, 5, 6	Apollon von Kyrene, aus Kyrene: London, British Museum, Inv. 1861,0725.1.
Taf. 19, 1	Porträt der Arsinoë III.: Boston Museum of Fine Arts, Inv. 01.8207.
Taf. 19, 2	Klotho bzw. Nyx aus dem Nordfries des Großen Fries des Pergamonaltars: Berlin, Staatliche Museen, Pergamonmuseum.
Taf. 19, 3	Sandalen bindende Aphrodite: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 152798.
Taf. 19, 4, 5	Aphrodite Kallipygnos: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6020.
Taf. 20, 1	Beispiele für Wiederholungen des Typus Rhodos in Fayence (Kat. RF3–RF5. RF7–RF12. RF15. RF17).
Taf. 20, 2–5	Beispiele für Wiederholungen des Typus Rhodos auf Koptischen Geweben (Kat. RG2. RG4–RG6).
Taf. 21, 1	Agrirent, Museum, Inv. 33 (Kat. RM1).
Taf. 21, 2	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 3434 bzw. 3484 (Kat. RM2).
Taf. 21, 3	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 25635 bzw. 25753 (Kat. RM3).
Taf. 21, 4	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 25637 (Kat. RM4).
Taf. 21, 5	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 25765 (Kat. RM5).
Taf. 21, 6	Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. 46427 (Kat. RM8).
Taf. 21, 7	Leipzig, Antikenmuseum der Universität, Inv. G 434 (Kat. RM11).

Taf. 21, 8	London, British Museum, Inv. 1926,0415.6 (Kat. RM12).
Taf. 22, 1	Madrid, Museo del Prado, Inv. 33-E (Kat. RM13).
Taf. 22, 2	Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 71.AA.455 (Kat. RM14).
Taf. 22, 3	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 114536 (110036) (Kat. RM16).
Taf. 22, 4	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1972.118.119 (Kat. RM17).
Taf. 22, 5	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 53 (Kat. RM18).
Taf. 22, 6	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2631 (Kat. RM19).
Taf. 23, 1. 2	Rhodos, Museum, Inv. 4685 bzw. 14808 (Kat. RM22).
Taf. 24, 1	Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8565 (Kat. RM24).
Taf. 24, 2	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 3283 (Kat. RR1).
Taf. 24, 3	Berlin, Staatliche Museen, Inv. I 4139 (Kat. RR2).
Taf. 24, 4	Kôm Aushîm, Museum (Kat. RR4).
Taf. 24, 5	Turin, Ägyptologisches Museum, Inv. C. 1668 bzw. RCGE 20500 (Kat. RR5).
Taf. 24, 6	Kairo, Koptisches Museum, Inv. 7052 bzw. 44068.
Taf. 25, 1	Athen, Benaki Museum, Inv. 2062 (Kat. RS4).
Taf. 25, 2	Florenz, Museo Egizio (Kat. RS7), Umzeichnung.
Taf. 25, 3	Frankfurt, Archäologisches Museum, Inv. X 2844 (Kat. RS8).
Taf. 25, 4	London, Privatsammlung Gordon, Inv. 59 (Kat. RS10).
Taf. 25, 5	Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 78.AA.248 (Kat. RS11).
Taf. 25, 6	Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 3.805 (Kat. RS13).
Taf. 26, 1	Aidone, Museo Archeologico, Inv. 57-1968 (Kat. RT1).
Taf. 26, 2	Agrigent, Museum (Kat. RT2).
Taf. 26, 3	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 7923 (Kat. RT3).
Taf. 26, 4	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 9419 (Kat. RT4).
Taf. 26, 5	Alexandria, Griech.-Röm. Museum, Inv. 21456 (Kat. RT5).
Taf. 26, 6	Athen, Benaki Museum, Inv. 21815 (Kat. RT9).
Taf. 27, 1	Bonn, Museum der Universität, Inv. D 508 (Kat. RT10).
Taf. 27, 2	Frankfurt, Liebieghaus (Kat. RT12).
Taf. 27, 3	London, British Museum, Inv. GR 1926,0930.58 (Kat. RT14).
Taf. 27, 4	Paris, Musée du Louvre, Inv. AM 1676 (Kat. RT16).
Taf. 27, 5	Tübingen, Museum der Universität Tübingen, Inv. 4950/25 (Kat. RT17).
Taf. 27, 6	Vergina, Archäologisches Museum (Kat. RT18).
Taf. 28, 1	Aphrodite Anadyomene: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 125173.
Taf. 28, 2	Aphrodite auf dem Fels: Rhodos, Archäologisches Museum, Inv. 13614.
Taf. 28, 3	Badende: Paris, Kunsthandel.

9 Abbildungsverzeichnis

Taf. 1, 1	Bol 2004, Taf. 297 a.
Taf. 1, 2	Andreae 2001, Taf. 17.
Taf. 2, 1	G. Beckel – H. Froning – E. Simon (Hrsg.), Werke der Antike im Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg (Mainz 1983) Abb. S. 49.
Taf. 2, 2	Kreilinger 2007, 289 Abb. 116.
Taf. 2, 3	Boardman 2001, Taf. 358.
Taf. 2, 4	Boardman 2001, Taf. 585.
Taf. 2, 5	Boardman 2001, Taf. 500.
Taf. 2, 6	Kreilinger 2007, 274 Abb. 29.
Taf. 2, 7	Kreilinger 2007, 273 Abb. 25.
Taf. 3, 1	Paul-Zinserling 1994, Taf. 56, 4.
Taf. 3, 2	Kreilinger 2007, 289 Abb. 117.
Taf. 3, 3	LIMC II (1984) 101 f. Nr. 991 Abb. S. 96 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
Taf. 3, 4–6	CVA Berlin, Antikensammlung (8) Taf. 47, 1–3.
Taf. 4, 1	E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1976) Taf. 52.
Taf. 4, 2	A. Papanastasiou, Relations Between Red-figured And Black-glazed Vases in Athens of the 4 th Century B. C (Oxford 2004) Taf. 20, 2.
Taf. 4, 3–5	A. Lezzi-Hafter, Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit (Mainz 1976) Taf. 140 a–c.
Taf. 4, 6	LIMC II (1984) 102 Abb. 102 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
Taf. 4, 7	Moraw 2003, 41 Abb. 9.
Taf. 5, 1	CVA Wien (5) Taf. 59, 2. 3.
Taf. 5, 2	Langlotz 1963, Taf. 131.
Taf. 5, 3	V. Paul-Zinserling (Hrsg.), Sammlung antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 2002), Abb. S. 23.
Taf. 5, 4	A. Trendall – A. Cambitoglou, The Red-Figured Vases of Apulia I. Early And Middle Apulian (Oxford 1978) Taf. 7, 1.
Taf. 5, 5	Kreilinger 2007, 300 Abb. 196.
Taf. 6, 1	Kreilinger 2007, 305 Abb. 234.
Taf. 6, 2	W. Züchner, Griechische Klappspiegel, JdI Erg. 14 (Berlin 1942) Taf. 21.
Taf. 6, 3	LIMC II (1984) 103 Nr. 998 Abb. S. 97 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

Taf. 6, 4	LIMC II (1984) 103 Nr. 1013 Abb. S. 99 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
Taf. 6, 5	Knauß 2014a, Abb. S. 534.
Taf. 6, 6	Schmidt 1994, Taf. 43 b.
Taf. 7, 1	Zanker – Ewald 2004, 127 Abb. 110.
Taf. 7, 2, 3	Zanker – Ewald 2004, 57 Abb. 39.
Taf. 7, 4	P. Jacobsthal, Aktaions Tod, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1929, 1 Abb. 1.
Taf. 8, 1	PPM VII (1997) 41 Abb. 57.
Taf. 8, 2	K. Dunabin, Mosaics of the Greek And Roman World (Cambridge 1999) 167 Abb. 171.
Taf. 8, 3	Bol 2004, Taf. 43 t.
Taf. 8, 4	Bol 2007, Taf. 285 a.
Taf. 8, 5	Bol 2004, Taf. 191 a.
Taf. 8, 6	PPM IV (1993) 938 Abb. 154
Taf. 9, 1	M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000) 48 Abb. 26.
Taf. 9, 2	Pasquier – Aravantinos 2003, Abb. S. 284.
Taf. 9, 3, 4	Kelperi 1993, Taf. 15, 1. 2.
Taf. 9, 5–7	Meischner 2003, Taf. 18, 1. 2. 4.
Taf. 10, 1	De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, Abb. S. 347.
Taf. 10, 2	© Archivio e Servizio Fotografico dei Musei Vaticani.
Taf. 10, 3–5	Richter 1954, Taf. 115.
Taf. 10, 6, 7	Kunze 2002, Taf. 17, 54. 55.
Taf. 11, 1	Romeo – Portale 1998, Taf. 27 a.
Taf. 11, 2	Richter 1954, Taf. 114.
Taf. 11, 3	Ghisellini 2009, Taf. 34, 90.
Taf. 11, 4, 5	Kaschnitz-Weinberg 1937, Taf. 58.
Taf. 11, 6	Gasparri 2009, Taf. 29, 1.
Taf. 12, 1, 2	Schröder 2004, Abb. S. 157.
Taf. 12, 3	Haskell – Penny 1981, 322 Abb. 171.
Taf. 12, 4	EA 4058.
Taf. 12, 5	Brown 1972, Abb. S. 9.
Taf. 13, 1–4	Bol 2007, Taf. 119 a–d.
Taf. 14, 1, 2	EA 204. 205.
Taf. 14, 3	Settis – Gasparri 2020, Abb. S 258.

Taf. 14, 4. 5	Gasparri 2009, Taf. 27, 1. 5.
Taf. 14, 6	De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, Abb. S. 215.
Taf. 15, 1	Giuliano 1979, 147 Abb. 102.
Taf. 15, 2. 3	Giustozzi 2007, Abb. S. 20.
Taf. 15, 4. 5	Pasquier – Martinez 2007, Abb. S. 170. 171.
Taf. 15, 6	Settis – Gasparri 2020, Abb. S. 261.
Taf. 15, 7–9	Avida 1978, Abb. S. 67.
Taf. 16, 1	R. Calza – M. F. Squarciapino, Museo Ostiense (Rom 1961) Taf. 25.
Taf. 16, 2	Fischer 1998, 172 Abb. 117.
Taf. 16, 3	Lullies 1954, Taf. 16.
Taf. 16, 4	V. Jeammet u. a., Les figurines de Tanagra et de Myrina dans la collection du Musée du Louvre, in: S. Descamps-Lequime (Hrsg.), Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque Paris 10–17 Mars 2004 (Mailand 2007) 199–201 Abb. 10 a.
Taf. 16, 5	LIMC II (1984) 105 Nr. 1033 Abb. S. 103 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
Taf. 16, 6	Graepler 1997, 204 Abb. 196.
Taf. 16, 7. 8	Moltesen 2005, Abb. S. 33. 35.
Taf. 16, 9	Bieber 1961, Taf. 292.
Taf. 17, 1–3	Goette 1986, 722 Abb. 7 c–e.
Taf. 17, 4. 6	Boschung 1987, Taf. 41, 819 a. c.
Taf. 17, 5	Boschung 1987, Taf. 31, 763 b.
Taf. 18, 1	Lullies 1954, Taf. 32.
Taf. 18, 2	Lullies 1954, 38 Abb. 1.
Taf. 18, 3. 4	Bol 2007, Taf. 141 a. h.
Taf. 18, 5. 6	Martin 1987, Taf. 2 a. b.
Taf. 19, 1	Bol 2007, Taf. 138 a.
Taf. 19, 2	H. Winnefeld, <i>Altertümer von Pergamon III</i> , 2. Die Frieze des Großen Altars (Berlin 1910) Taf. 25.
Taf. 19, 3	R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen – H. Kenzler – L. Wamser (Hrsg.), <i>Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel</i> , Ausstellungskatalog Haltern am See (Mainz 2007) Abb. S. 32.
Taf. 19, 4. 5	Bol 2007, Taf. 337 a. c.
Taf. 20, 1	Nenna – Seif el-Din 2004, Taf. 69.
Taf. 20, 2	Del Francia 1984, Taf. 41, 2.
Taf. 20, 3	Del Francia 1984, Taf. 39, 5.
Taf. 20, 4	Del Francia 1984, Taf. 39, 6.

Taf. 20, 5	Del Francia 1984, Taf. 41, 4.
Taf. 21, 1	Griffo 1987, 197 Abb. 168.
Taf. 21, 2	Adriani 1961, Taf. 60, 189.
Taf. 21, 3	Adriani 1961, Taf. 61, 191.
Taf. 21, 4	Adriani 1961, Taf. 61, 195.
Taf. 21, 5	Adriani 1961, Taf. 60, 187.
Taf. 21, 6	Adriani 1961, Taf. 61, 193.
Taf. 21, 7	K. Stähler, Heroen und Götter der Griechen (Münster 1980) 87 Abb. 37.
Taf. 21, 8	EA 36114.
Taf. 22, 1	Schröder 2004, Abb. S. 271.
Taf. 22, 2	Brinkerhoff 1978/79, 88 Abb. 7.
Taf. 22, 3	Carella 2008, 76 Abb. B11.
Taf. 22, 4	C. Picón u. a., Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art. Greece – Cyprus – Etruria – Rome (New York 2007) 375 Abb. 437.
Taf. 22, 5	© 2006 musée du Louvre/Peter Harholdt (0000621843_OG.jpg).
Taf. 22, 6	LIMC II (1984) 105 Nr. 1024 Abb. S. 101 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).
Taf. 23, 1. 2	Bol 2007, Taf. 340 a. b.
Taf. 24, 1	De Angelis d'Ossat – Capoferro 2014, Abb. S. 209.
Taf. 24, 2	Cassimatis 1978, Taf. 99, 13.
Taf. 24, 3	Effenberger 1976, Taf. 8
Taf. 24, 4	Del Francia 1984, Taf. 41, 6.
Taf. 24, 5	Del Francia 1984, Taf. 41, 1.
Taf. 24, 6	Effenberger 1976, Taf. 18.
Taf. 25, 1	Bromberg 1992, Abb. S. 43.
Taf. 25, 2	Del Francia 1984, 213 Abb. 1.
Taf. 25, 3	Stutzinger 2012, 251 Abb. 242 b.
Taf. 25, 4	Boardman 1968, Taf. 65.
Taf. 25, 5	Krug 1982, 148 Abb. 3.
Taf. 25, 6	Stutzinger 2012, 251 Abb. 242 c.
Taf. 26, 1	Bell 1981, Taf. 59, 236.
Taf. 26, 2	Griffo 1987, 115 Abb. 96.
Taf. 26, 3	LIMC II (1984) 163 Nr. 190 Abb. S. 166 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel).
Taf. 26, 4	LIMC II (1984) 163 Nr. 193 Abb. S. 167 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel).

Taf. 26, 5	LIMC II (1984) 163 Nr. 192 Abb. S. 166 s. v. Aphrodite (in Peripheria orientali) (M.-O. Jentel)
Taf. 26, 6	Πιγγιατόγλου 1992, Abb. S. 63.
Taf. 27, 1	Schreiber 1997, Taf. 29, 79.
Taf. 27, 2	Selenow 1988, Taf. 23, 167.
Taf. 27, 3	Bailey 2008, Taf. 63, 3352.
Taf. 27, 4	Besques 1992, Taf. 59 a.
Taf. 27, 5	J. Fischer, Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlung Sieglin und Schreiber. Dresden – Leipzig – Stuttgart – Tübingen (Tübingen 1994) Taf. 97, 921.
Taf. 27, 6	Drougou – Saatsoglou-Paliadeli 1999, 34 Abb. 36.
Taf. 28, 1	Carella 2008, 80 Abb. B 14.
Taf. 28, 2	von Prittwitz und Gaffron 1988, Taf. 7, 13.
Taf. 28, 3	Pierre Bergé & Associés. Archéologie. Auktionskatalog Paris 29. Mai 2013 (Paris 2013) Abb. S. 139.

Register

A

- Achill 63
- aedicula 247, 248, 256, 274
- Agrirent 231, 255, 280, 293
- Agrippina Maior 103
- Ägypten 146, 212, 263, 264, 265, 266, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 303, 305, 306, 316, 318, 329, 330
- Gesellschaft 266, 296, 331
- Kunst 20, 247, 265, 266, 269, 270, 271, 274, 275, 279, 280, 281, 303, 307, 326, 329, 330
- Religion 266, 268, 269, 276
- Ägyptische Sarkophage 265
- ägyptisierend 270, 305
- Ähren 268
- Aiax 9, 35
- Aidone 280, 301
- aidos 35
- Aktaion 13, 22, 56, 58, 59, 70, 71, 327, 333
- Statuengruppe mit Artemis 58, 60, 61
- Statuentypus 18, 58, 59, 333
- Alabastron 41
- Alexander d. Gr. 200, 329
- Alexander Severus 153, 161
- Alexandria 58, 146, 212, 263, 264, 266, 276, 280, 281, 282
- Bildhauerschule 146, 199, 200, 201, 269, 276, 281, 294
- Serapeion 199
- Alkmeon 63
- Allansichtigkeit 59, 159, 165, 177, 191, 198, 202, 326
- Altar. Siehe ara
- Amazone 8
- Maussolleion von Harlikanassos 8
- Sammlung Ludovisi 61
- Typus Mattei (Pheidias) 8
- Typus Sciarra (Polyklet) 8
- Typus Sosikles (Kresilas) 8
- von Ephesos 8
- Amazonomachie 229
- Maussolleion von Harlikanassos 8
- Ambivalenz 25, 27, 28, 37, 139, 182, 268
- Amenophis II. 265
- Amisos (Pontus) 154, 155, 161
- Amor. Siehe Eros
- Amulett 221, 265, 271, 281, 302, 303, 312, 316
- Amymone 63
- Anchises 21
- Andromeda 63
- Antinoos, Typus Braschi 98
- Antiochia ad Orontes 79, 80
- Antiope 63
- Antoninus Pius 128, 129
- Typus Panzer-Paludamentsbüste 120
- Anubis 247, 268, 270, 289

- Apelles 11, 205, 288, 309
- Aphrodite 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 22, 28, 34, 35, 36, 37, 41, 44, 47, 48, 49, 52, 53, 56, 60, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 95, 151, 163, 183, 192, 195, 196, 205, 206, 266, 267, 268, 269, 270, 274, 276, 277, 283, 285, 286, 288, 320, 321, 329, 332, 333, 334
- als Siegesgöttin 276
- Anadyomene 11, 14, 19, 205, 238, 257, 258, 259, 279, 284, 288, 300, 308, 309, 310, 311, 312, 319, 320, 324, 329, 334
- Apaturia 275
- Arles 9, 11
- auf dem Fels 290, 292
- Capitolina 88, 89, 92, 101, 106, 124, 137, 150, 151, 204, 205
- Capua 9, 11
- Geburt aus dem Meer 21, 47, 49, 50, 51, 70, 226, 227, 230, 250, 251, 254, 283, 284, 285, 286, 288, 332
- Kallipygnos 167, 209, 328
- Louvre-Neapel 8
- Medici 78, 204, 205
- Menophantos 78, 203, 204, 205
- Sandalen bindende 19, 196, 207, 208, 209, 328
- sog. Tauschwestern (Parthenon) 7
- Typus Landolina 78, 81
- Typus Leconfield 243
- Typus Mazarin 81
- Typus Pontia-Euploia 119
- Urania 279
- vom Esquilin 73, 295, 321
- von Argos 75
- von Epidauros 9
- von Knidos 7, 9, 10, 11, 22, 36, 41, 51, 60, 70, 71, 72, 149, 159, 178, 191, 196, 197, 203, 204, 205, 206, 209, 256, 274, 277, 282, 303, 318, 321, 328, 332, 333
- von Kyrene 81, 321
- Apollon 41, 42, 62
- von Kyrene 198, 199
- ara 43, 96, 97, 116, 152, 169, 177
- Grabaltar 59, 152, 158, 160, 190, 285
- Rundaltar 97, 230, 254, 279
- ara pacis
- Fries 85
- Tellusrelief 77, 84, 85
- Archaik 7, 25, 30, 54
- Spätarchaik 7, 69, 288
- Archetyp 11, 73
- Ares 21
- Ariadne 23
- Aristoteles 19, 23, 334
- Armenia 136, 137
- Armreif 11, 84, 86, 90, 105, 107, 116, 142, 172, 173, 177, 178, 179, 207, 208, 228, 229, 246, 286
- Schlangenarmreif 95, 100, 116, 133, 134, 177, 178, 179
- Arrian 196
- Arsinoë II. 201, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 276
- Arsinoë III. 199
- Artemis 8, 9, 13, 16, 18, 21, 22, 34, 37, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 70, 71, 72, 113, 114, 129, 130, 151, 211, 268, 285, 327, 332, 333
- vom Piräus 194, 200
- Aspasia-Typus 25
- Astacus (Bithynien) 202
- Astragalspiel 14, 66, 72
- Astragalspielerin 61, 65, 66, 72
- Athen 9, 25, 33
- Bildhauerschule 199, 200
- Athena 9, 36, 44, 154, 230, 288, 327
- Bad 44

- des Angelitos 25
- Athenaios 192
- Aufbau, pyramidal 11, 51, 150, 157, 158, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 176, 191, 204, 321, 326, 327, 328
- Auferstehung 283, 285, 286, 288
- Aufforderung zum Tanz (Statuengruppe) 59
- Auge 63
- Augustus Primaporta 81
- B**
- Barock 13, 15, 264
- Basilica Ulpia 102
- Beobachter. Siehe Voyeur
- Bildentwurf 17, 46, 50, 70, 114, 158, 264, 265, 271, 275, 282, 290, 306, 318, 320, 324, 326, 328, 330, 331
- Bildkernbestand 12, 51, 73, 157, 170, 172, 178, 183, 212, 306, 318, 328
- Bithynien 17, 18, 152, 153, 155, 158, 187, 195, 196, 202
- Blüte/floral 41, 152, 186, 227, 230, 286
- Akanthusknospe 249
- Bohrereinsatz 77, 78, 91, 99, 103, 139, 297, 323
- Brandspuren 76, 219
- Braut 36, 37, 49, 65, 68, 69, 71, 183, 331, 332
- Brautbad/λουτρὸν νυμφικόν 21, 35, 36, 37, 41, 44, 47, 64, 68, 70, 160, 324, 332
- Brautstiefel/νυμφίον 27, 37
- Ideal 35, 36, 37, 38, 68
- Kleiderdiebstahl 43
- Bräutigam 65, 66, 68
- Bronzen 132, 147, 149, 150, 156, 159, 162, 170, 173, 183, 184, 185, 188, 200, 253, 300, 302, 310, 327
- Bronze (Originalmaterial) 18, 158, 173, 188, 193, 194, 195, 324, 327
- Brunnen 23, 24, 46, 136, 190
- Brunnenfigur 79, 80, 190
- Leptis Magna 129
- Brustband 50
- bullā 225, 228, 246, 283, 286, 288
- Bürgerin 8, 25, 27, 47, 65, 68, 69, 331, 332
- Ideal 7, 9, 19, 25, 29, 35, 44, 62, 68, 69, 70, 72, 276, 331, 334
- C**
- Candia-Typus 25
- Caracalla 155
- Chios 281
- Chiton 7, 8, 9, 41
- Christentum/christlich 265, 270, 283, 286, 289, 305, 307, 326, 329, 331
- cista 33, 44, 54, 96, 97, 116, 226, 232, 249, 251, 279
- Claudiopolis 153
- clavus 227, 229, 285
- Commodus
5. Bildnistypus (Heraklesbüste) 139
- D**
- Dädalos/Daedalus 16, 196
- Daidalos. Siehe Dädalos/Daedalus
- Dämon 262
- Daphne 62
- Delfin 35, 79, 80, 81, 83, 121, 122, 123, 138, 162, 163, 169, 251, 285
- Flosse/Fluke 80, 122, 123, 138, 163
- Schnabel 80
- Delos 74, 75, 258, 280, 281, 282, 291, 301
- Demeter 9, 268
- Diadem 36, 187, 253, 267, 271, 272, 274, 276, 280, 304, 329
- Diadochische Herrscherhäuser 78, 267, 268, 269, 275, 276, 282, 325

Diadumenos 137
 Diana. Siehe Artemis
 Diener*in 14, 25, 28, 32, 37, 42, 43, 61, 62, 64, 72, 160, 276, 333
 Dionysos 23, 54, 80, 137
 dionysischer Mythenkreis 23, 24, 37
 Villa Hadriana 98
 discus 152, 257, 259, 275
 Doidalses/Doidalsas 16, 17, 18, 196, 197
 Domitian 126
 Doryphoros 92, 204
 Drei Chariten (Statuengruppe) 291, 321

E

Ehe 37, 65, 267
 Ehebruch 9
 Ehegesetze (Athen) 33
 Ehefrau 27, 37, 68, 71, 266, 267, 286
 Ideal 36, 70, 332
 Ehemann 36, 332
 Einansichtigkeit 52, 55, 59, 157, 163, 165, 265, 291, 303, 307, 320, 322, 324, 330
 Entschleierungsgestus 36, 267
 Epheben 27
 epipháneia 203, 206, 328
 Eriphyle 63
 Eros 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 67, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 165, 245, 249, 275, 276, 333
 Attribut 11, 17, 18, 20, 32, 68, 76, 77, 82, 83, 109, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 135, 150, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 177, 190, 191, 193, 207, 320, 326
 des Lysipp 126
 Eros-Delfin-Gruppe 81

Eroten 40, 48, 49, 59, 61, 152, 153, 155, 158, 159, 160, 161, 164, 190, 225, 228, 229, 230, 284, 285, 286, 300
 Ganswürgergruppe (München) 159
 Schlafender Eros 159
 von Centocello 126
 Eukleia 35, 36
 eusebeia 35
 Eustathios 196

F

Fackel 153, 161, 256, 274
 Faustina Maior 124
 Fayence. Siehe Vasen
 Fayoum 212, 246, 255, 260
 Feder 77, 125, 126, 134, 247, 269, 271
 Felsen 35, 42, 79, 123, 169, 321
 Flügel 77, 120, 122, 123, 126, 262
 Fortuna Annonaria 138
 Frau 7, 8, 9, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 50, 53, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 167, 178, 191, 205, 276, 279, 321, 324, 331, 332, 334
 Frau (Ideal). Siehe Bürgerin (Ideal)
 frigidarium 112, 131
 Frisur 10, 43, 77, 88, 102, 108, 113, 115, 117, 119, 127, 146, 151, 183, 194, 210, 227, 267, 274, 275, 304
 Haarkranzfrisur 238, 274, 287
 Kauernde Aphrodite 10, 20, 35, 85, 88, 106, 139, 149, 150, 183, 187, 188, 194, 205, 327
 Melonenfrisur 222, 273
 Modfrisur 52, 246, 284, 286
 Rolllockenfrisur 54
 Scheitelknotenfrisur 101, 183, 200, 205, 258, 271, 272
 Turmfrisur 227, 228, 231, 238, 286, 316, 323

- Typus Rhodos 148, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 286, 304, 330
- Frühe Neuzeit 15, 16
- Füllhorn 268, 269
- G
- Gallienus 155
- Thrakienfeldzug 155
- Gallieranathem, Kleines 291
- Galliergruppe Ludovisi 103, 192
- ganosis 241
- Gans. Siehe Wasservogel
- Geburt 71
- Gela 293
- Geliebten 37, 70
- Gemme 12, 22, 24, 25, 30, 31, 32, 42, 46, 47, 50, 55, 65, 66, 67, 69, 178, 179
- Gementypus 1 30, 32, 35, 42, 45, 53, 69
- Gementypus 2 31, 32, 39, 45, 53, 69
- Germanikopolis (Paphlagonien) 153
- Gewalt 8, 14, 23, 28, 30, 32, 54, 55, 62, 64, 67, 68, 71, 72, 331, 333
- Opfer 14, 23, 28, 29, 30, 32, 62, 64, 67, 68, 71, 72
- Gewässer 32
- Glyptik 24, 29, 32, 42, 44, 54, 63, 69
- Gortyna 94, 95, 144, 145
- Götter (ägyptisch) 265, 268, 277
- weiblich 247, 269, 270, 276
- Götter (griechisch) 268, 269, 276
- männlich 12, 36
- weiblich 7, 8, 9, 21, 22, 25, 36, 47, 60, 71, 72, 200, 203, 204, 268, 269, 271, 276, 321, 329, 331, 332, 333, 334
- Götter (römisch) 268
- Grabbeigabe 21, 39, 49
- Grabkontext 283, 300, 330
- Grabrelief 57, 61, 62, 247, 270, 271, 272, 279, 284, 285, 286, 330
- der Ampharete 7
- Granatapfel 47, 49
- Grotte 50, 54, 57, 151, 192, 275, 327
- gyné. Siehe Bürgerin
- H
- Haarband 30, 33, 43, 88, 148, 151, 184, 185, 186, 187, 201, 229, 245, 256, 272, 280, 315, 329
- Metallreif 186, 187, 193, 327
- Stoff 186, 227, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 305
- Haare, offen 23, 24, 32, 33, 36, 38, 41, 49, 136, 217, 218, 250, 253, 280, 287, 301
- Haarknoten 41
- Aphroditeknoten 10, 35, 88, 92, 100, 101, 106, 108, 113, 114, 119, 121, 139, 150, 151, 184, 185, 187, 188, 205
- Nackenknoten 86, 88, 101, 106, 117, 150, 183, 184, 185, 186, 187, 219, 253
- Haarschmuck 186, 187, 219, 220, 223, 272, 277, 278, 315
- Hades 63
- Hadrian
- Typus Stazione Termini 113
- Halskette 208, 228, 229, 246, 286
- Hasen 228
- Hathor 247, 269
- Heiligtum 191, 192, 195
- gens flavia 126
- Kybele (Vergina) 262
- Heilsgedanke 190, 283, 286
- Helena 36, 38, 63, 332
- Hell-Dunkel-Kontrast 77, 83, 106, 113, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 125, 127, 130, 134, 139, 194, 298

Hellenismus 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 23, 31, 41, 50, 54, 58, 60, 64, 65, 66, 70, 72, 148, 149, 156, 159, 170, 176, 191, 192, 197, 199, 202, 203, 264, 268, 269, 273, 276, 278, 281, 282, 283, 306, 308, 310, 326, 327, 331

Früher Hellenismus 200

Hochhellenismus 10, 12, 15, 17, 19, 20, 59, 78, 158, 164, 191, 192, 195, 202, 203, 299, 319, 322, 326, 327, 333

Kunstlandschaft 203

Späthellenismus 12, 15, 18, 19, 20, 51, 52, 55, 59, 60, 80, 81, 84, 147, 157, 160, 162, 163, 171, 179, 189, 264, 265, 267, 274, 282, 291, 292, 294, 299, 300, 301, 302, 311, 318, 320, 321, 325, 329, 330, 333, 334

Helm 230, 288

Hera 9, 36, 71, 230, 267, 268, 286, 288, 332

Eileithyia 40

Herakles 62, 139, 245, 275, 276, 277, 333

Farnese 275, 277

Herodes-Klöster von Aschkelon 135, 137

Herodot 268

Herondas 191

Heros/Heroine 21, 35, 37, 58, 62, 68, 71, 276, 327, 331, 332

Hetäre 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 36, 55, 62, 68, 331

hieros gamos 267

Hippodrom von Caesarea 142

Hochzeit 36, 37, 44, 65, 66, 271

Geschenke 38, 47

Ritus 21, 37, 40, 68

Vorbereitungen 37, 38, 47, 65, 68, 69

Homer 21

Horus. Siehe Osiris

Hund 18, 43

Hydria 25, 32, 52, 71, 256, 261, 274, 277, 280, 303, 308

I

Initiantin 40, 69

interpretatio graeca 268

interpretatio romana 326

Ionischer Giebel (Rom) 8, 63

Isis 247, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 276, 283, 329

chthonischer Charakter 268, 270

Isis-Aphrodite 266, 267, 269, 270, 271, 273, 276

Isis-Hathor 269, 271

Isis-Hathor-Krone 267, 271

Isislocken 267, 269, 271, 273

Iulia Domna 153, 154, 161

Iulia Titi 92

Bildnistypus Braccio Nuovo 78 (jetzt 71) 92

Iupiter. Siehe Zeus

iynx-Rad 65

J

Junge 42, 45, 46, 71

Jungfräulichkeit. Siehe parthenos

K

Kallimachos 44

Kallixenos 192

kalos/kalé-Beischrift 27, 28

Kamm 43

Kassandra 9, 28, 35, 63

Kästchen. Siehe cista

Kastenanhänger 300, 301

Ketos 35

Kios 153

Kissen 279, 307

Klassik 7, 12, 15, 23, 50, 63, 69, 73, 78, 152, 167, 202, 268, 276, 299, 332

Frühklassik/Strenger Stil 7, 9, 33, 64, 331

- Reicher Stil 7, 9, 34, 65
 Spätklassik 9, 32, 41, 59, 159, 176, 194, 200, 203, 204, 267, 274, 308, 318
 Klassizismen 15, 84, 94, 95, 178, 183, 299, 311
 Kleinasien 8, 17, 195, 200, 202, 208, 282, 329
 Kunstlandschaft 199, 200, 202, 208, 264, 328
 Kleomenes. Siehe Aphrodite Medici
 Kleopatra III. 264, 266
 Kline 41
 Knabe von Tralleis 202
 Knidos 196
 Köcher 268
 koiné 61
 Komödie 33
 Kontrapost (Chiasmus) 180, 181, 204, 328
 Koptische Epoche 272, 283, 286, 287, 288
 Koptische Kunst 211, 265, 267, 270, 272, 283, 285, 286, 287, 288, 316
 Körperpflege. Siehe Schönheitspflege
 Kranz 36, 229
 Krebs 81
 Krokodil 247, 270
 Kuhhörner 269, 271
 Kyrene 251, 252, 280
- L
- Lampen 265, 283, 303, 326
 Lichthäuschen 256, 272, 274, 275, 277, 304
 Öllampe 53, 71, 152, 158, 160, 257
 Schnabellampe/Volutenlampe 257, 259, 275, 304
 Lapithin (Zeustempel von Olympia) 63
 lectio difficilior 173, 174, 175, 193, 326
 Leda 40, 66
 des Timotheus 8, 9, 40, 67, 77
 Leitform 157, 165, 179, 212, 291, 306, 314, 328, 330
 Leoparden/Leopardenfell 23, 32
 Leptis Magna 128
 Lesche der Knidier 65
 Levante 82
 Lichthäuschen. Siehe Lampen
 Liebe 33, 64, 66, 269
 Liebesheirat 33
 Liebespaar 9
 Liebespfand 33
 Liebeszene 33
 Liebeszauber 64, 65, 66
 Livia 85, 89
 Lotusblüte 247
 Louterion 24, 29, 41, 44, 151
 Löwen 23
 Lucius Verus 152, 161
 Lykomedes 58
 Töchter des 63
 Lysipp 276, 277
- M
- Mädchen 34, 36, 37, 42, 45, 61, 66
 vom Esquilin 198
 von Antium 197, 199, 200, 201, 202
 Magna Graecia 301
 Mänaden 23, 28, 33, 60
 Manetho (Priester) 268
 Mann 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42, 47, 61, 62, 68, 69, 194, 333, 334
 Ideal 334
 Mantelstatue (Berlin) 201
 Marc Aurel 129
 Marcia Furnilla, Porträt der 92
 Marmor (Originalmaterial) 18, 20, 193, 194, 316, 324, 327
 Maximinus Thrax 155, 161

Medaillon 178, 225, 227, 228, 229, 230, 275, 285, 287, 288
 Meer 35, 49, 81, 284, 285, 286
 Mithridates 75
 Möbelapplikation 150, 162, 249, 251, 302, 307
 Möbelapplikationen 285
 Moiren 37
 Mondsichel 268
 Münzprägung 59, 60, 113, 152, 155, 158, 159, 161, 162, 164, 195, 196, 197, 202, 266, 272, 276, 318, 326
 autonom 154, 202
 Münzbild 66, 147, 155, 161, 162, 164, 165, 174, 185, 196, 208, 269, 272
 Muschel 35, 40, 41, 47, 48, 49, 51, 52, 69, 97, 100, 102, 105, 151, 152, 163, 169, 177, 226, 227, 229, 245, 246, 247, 250, 251, 284, 285, 288, 332

N

naiskos. Siehe aedícula
 Natur 25, 32, 41, 67, 327
 naturalis historia 16, 17, 18, 193, 196, 197, 208, 328
 Nekropole
 von Anfuschi 256
 von Antinoë 227
 von Hadra 212
 von Kom-el-Schufaga 213, 214
 von Myrina 148, 301
 von Paestum 43
 von Samos 24
 von Shatby 216
 Nikaia/Nicaea 152
 Nike/Victoria
 des Paionios 8
 Statuette (Athen) 75
 stiertötend 102
 Nikomedes (bithynischer Königsname) 196, 197

Nikomedes I. 16, 196, 202
 Nikomedia 16, 152, 196, 197, 202
 Nil 247, 269, 271, 286
 Nilgott 227, 285, 286
 Niobide, Sterbende 8, 9, 63
 Normen/normativ 7, 8, 9, 28, 36, 47, 60, 61, 68, 70, 71, 72, 284, 320, 325, 326, 331, 332, 333, 334
 nymphaeum 138, 189, 266
 Nymphe/nymphé 24, 28, 33, 34, 35, 37, 41, 42, 43, 46, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 183, 192, 227, 262, 266, 321, 324, 327, 331, 332
 Nymphetria 37

O

Oberkörperfragment (Basel) 201
 Ohrringe 44, 246, 286
 oikos 26, 37, 46, 65, 68, 69
 Omphale 291
 opera nobilia 15, 78, 289
 Opfer. Siehe auch Gewalt
 Opfer (Ritus). Siehe Votiv
 Opferschale/patera 49, 246, 247, 305
 orbiculus 226, 227
 Osiris 269, 270, 286
 Horus 266, 268
 Ostia 138
 otium 190

P

Palladion 28, 35, 63
 pallaké. Siehe Hetäre
 Palmen 23
 Pan 42, 50, 52, 54, 55
 Panflöte 229
 Pandreos, Töchter des 66
 Pantoffelgruppe 205, 292, 293, 295

Paphos (Aphroditekultbild) 21
 Paris 230
 Parisurteil 36, 230, 288
 Parthenonkoren 25
 parthenos 37, 58, 60, 71, 333
 Pasquinogruppe 292
 Pausanias 66, 202
 Peitho 35, 36
 Peleus 34, 35
 Peloponnesischer Krieg 33
 Penelope 332
 Peplos 7, 9, 25, 35, 209
 Pergamon 145, 201
 Bildhauerschule 199, 200, 201, 202, 208, 328
 Pergamonaltar 15, 197, 200, 201
 Artemis 200
 Klotho/Nyx 200, 201
 Selene 200
 Peristyl 112
 Perlenkette 44, 225, 226, 229, 230, 286
 Perserkriege 68
 Pflanzen 32, 33, 34, 41, 225
 Phallus 26, 27
 Phanagoreia (Schwarzes Meer) 275
 Philippus II. 155, 161
 Phineus-Schale 23, 28, 50
 piscina 112, 131, 191
 Plinius d. Ä. 16, 17, 18, 193, 196, 197, 208, 319, 328
 Polycharmos/Polycharmus 16, 18, 196, 197, 319
 Polygnot 58, 65
 Polyklet 202
 Pompeji 16, 237, 238, 239, 280
 Ponderation 10, 151, 170, 181, 204, 320, 328
 porné. Siehe Hetäre
 porticus 128, 129, 190

porticus Octaviae 158, 168, 193, 196, 197
 Pothos 36
 Pozzuoli 96
 Praxiteles 7, 10, 11, 17, 22, 193, 196, 277, 332
 Proserpina/Kore 63
 Prostituierte. Siehe Hetäre
 Prusias I. 196
 Psyche 67
 Ptolemäer*in 70, 199, 200, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 276, 277, 329
 Ptolemaios I. 268, 282, 330
 Ptolemaios IV. Philopator 192
 Ptolemäische Kunst 58, 200, 211, 247, 263, 264, 265, 276, 281, 283, 296, 306, 311, 314, 318
 Ptolemäisches Reich 255, 263, 282, 283
 pudica-Gestus 81, 204, 205, 328, 333
 Pyxis (als Stütze) 232, 241, 249, 250, 253, 278, 279, 307, 310, 330, 333

Q

Quelle. Siehe Brunnen
 Quellgottheit. Siehe Nympe/nymphé
 Quellschale. Siehe Grotte

R

Ranken 225, 227, 228, 229, 230, 231, 248, 286, 301
 Redegestus 230
 Reh 34
 Reinheit 283, 288
 Reinigung 21, 27, 37, 40, 69, 288, 329
 Renaissance 13, 15, 343, 348
 Rezeption 12, 13, 15, 16, 33, 45, 53, 156, 160, 172, 178, 203, 204, 205, 209, 264, 271, 273, 277, 279, 281, 283, 298, 305, 306, 310, 314, 318, 329, 331, 332, 333
 Rhodos 20, 192, 231, 240, 241, 266, 280, 281, 282, 292, 293, 318, 329, 330

- Ringe 30
- Ritual (Bad) 21, 40, 332
- Rokoko 13, 15, 264, 289, 291
- Romanisierung 52, 54, 56, 75, 137, 269, 276, 282, 292, 301, 318, 325, 330
- Römische Kaiserzeit 15, 53, 54, 62, 66, 83, 156, 162, 163, 178, 212, 277, 283, 284, 289, 297, 303, 305, 306, 307, 317, 318, 329, 331
- Frühe Kaiserzeit 78, 84, 134, 299
- Mittlere Kaserzeit 77
- Römische Kunst 10, 11, 13, 15, 54, 58, 59, 64, 71, 73, 78, 85, 149, 158, 178, 188, 189, 194, 209, 237, 263, 265, 274, 275, 277, 278, 279, 297, 298, 305, 306, 311, 324, 326, 329, 333
- Römische Mosaiken 53, 54, 55, 57, 62, 63, 64, 71, 285
- Römische Sarkophag 56, 63
- Girlandensarkophag (Artemis/Aktaion) 58, 59, 71, 113, 114, 151, 160, 190
- Meerwesensarkophag 52, 246, 284, 285
- Römische Wandmalerei 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 71, 113, 296
- Rosetten 186, 226
- S
- Sabina 154, 161, 227
- Hauptypus 116
- Kopffragment (Villa Hadriana) 113
- Satyr 23, 24, 28, 32, 33, 41, 42, 43, 46, 50, 52, 54, 55, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 192, 327, 331
- Satyrspiel 33
- Schemel 236, 279, 307
- Schenkelband 31
- Schild 230, 288
- Schildkröte 236, 279, 297, 307
- Schlange 134, 178, 179
- Uräusschlangen 247, 270, 271
- Schleier 49, 230, 246, 267, 268, 272, 286, 288, 329
- Schmetterling 249
- Schmuck 10, 19, 25, 35, 44, 134, 143, 176, 177, 178, 179, 208, 218, 227, 248, 256, 270, 271, 279, 286, 290, 300, 316
- Beinreif 179, 286
- männlicher Träger 31, 69
- Schmuckband 208
- Schmucknadel 249, 250, 251, 253, 266, 272, 273, 279, 280, 299, 300, 301, 307, 316, 330
- Kapitell, korinthisch 249, 251, 300
- Schmucksteine. Siehe Gemme
- Schneckengehäuse 228
- Schönheit 10, 25, 27, 32, 35, 36, 44, 46, 62, 68, 69, 195, 288, 319, 324, 332, 334
- Schönheitspflege 26, 27, 32, 33, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 61, 62, 69, 70, 160, 249, 279, 324, 332
- Schwan. Siehe Wasservogel
- Septimius Severus 154, 161
- Serapistypus 139
- Serdika (Thrakien) 155
- sfumato-Stil 75, 78, 136, 231, 234, 241, 280, 281, 282, 291, 292, 293, 329
- Sistrum 269
- Sokrates 276
- Sonnenscheibe 247, 269, 271
- sophrosyne 7, 9, 10, 11, 23, 25, 35, 64, 68, 72, 285, 324, 331, 333, 334
- Spätantike 50, 53, 59, 72, 80, 139, 156, 203, 253, 265, 267, 283, 284, 285, 295, 305, 307, 309, 314, 315, 316, 318, 326, 329, 331
- Späte Republik 53, 126, 163
- Spiegel 33, 43, 44, 45, 52, 70, 153, 154, 155, 161, 195, 205, 229, 324
- etruskische 42, 46
- Handspiegel 25, 32, 33, 165, 226
- Klappspiegel 46, 50, 192

- stephané 154, 213, 214, 215, 217, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 245, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 286, 302, 303, 304, 305, 315, 329
- Sterbliche*r 7, 17, 21, 22, 25, 28, 30, 38, 40, 46, 53, 64, 68, 69, 70, 71, 195, 265, 332, 334
- Stiefel 27, 31, 41
- Stützen, figürlich 169, 170
- Süditalien 329
- symplegma 54, 64
- Typus Townley/Kapitol 54, 55, 62, 67, 70, 291, 292, 293, 321, 331
- Symposion 23, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 42, 55, 68
- T
- tabula 225, 226, 228, 229, 230
- Tambourin 229
- Tarent 301
- Taufe 288
- Teiresias 327
- Telephosrelief (Herculaneum) 84
- Tempel 155, 275
- Aphaiatempel (Ägina) 61
- Apollo von Kyrene 198
- dei augusti (Leptis Magna) 128, 129
- Sebasteion von Aphrodisias. Siehe Armenia
- Zeustempel (Nikomedea) 197
- Zeustempel von Olympia 61, 63
- Terrakotten 12, 39, 40, 41, 45, 50, 51, 52, 55, 65, 70, 147, 148, 149, 159, 162, 170, 173, 179, 208, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 265, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 291, 295, 296, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 310, 311, 312, 313, 316, 329, 331, 332
- Typus 1 47, 48, 284
- Typus 2 47, 48, 49, 50, 51
- Tetraeder. Siehe Aufbau, pyramidal
- Thalia (Madrid) 124
- Theater (Leptis Magna) 128, 129, 190
- Theogonie (Hesiod) 21
- Therme 190, 191
- Cordoba 127
- mit Heliocaminus. Siehe Villa Hadriana
- San Casciano dei Bagni 98
- Vienne/Sainte-Colombe 131, 132, 191
- Thermen 190
- Thessalien 249, 280
- Thetis 34, 35, 36, 58, 300, 332
- Thrakien 155, 202
- Thyrsosstab 33
- Timotheus (Priester) 268
- Toilette. Siehe Schönheitspflege
- Tralleis 201
- Tritonen 226, 227, 229, 250, 284, 285
- tryphé 40, 190, 255, 268, 269, 271, 272, 274
- U
- Umbildung 65, 135, 142, 143, 147, 151, 156, 168, 170, 175, 180, 186, 207, 287, 310, 315, 319, 323, 324, 325, 330
- Urbild 11, 19, 147, 148, 165, 187, 194, 202, 264, 265, 276, 279, 280, 282, 283, 289, 290, 299, 306, 315, 318, 327, 329, 330, 331
- V
- Vasen 12, 22, 23, 25, 26, 27, 37, 41, 43, 44, 46, 50, 61, 279, 324
- als Attribut 84, 86, 90, 133, 163, 169, 303
- Figurenvasen 39, 40, 41, 48, 69
- Trompetenhals 212, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 273, 274, 281, 287, 302, 309, 310
- Vasenapplikation 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 259, 265, 273, 281, 302, 303, 305, 316

- Vasenbilder 9, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 47, 49, 50, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 152, 160, 205, 324, 332
- Vasenmalerei 24, 26, 32, 41, 55, 59, 70, 194
- velatio 49, 53, 284
- Venus. Siehe Aphrodite
- Vergina 280
- Verwandlung 37, 58
- Victoria. Siehe Nike
- Villa Hadriana 98, 112, 113, 114
- Erechtheionkoren 91
- Therme mit Heliocaminus 112
- Viminal 124, 125
- Vogel 23, 29, 40, 225
- Votiv 21, 37, 39, 40, 49, 52, 66, 151, 191, 195, 204, 227, 245, 254, 285, 286
- Voyeur 31, 46, 47, 51, 53, 58, 68, 69, 71, 72, 206, 331, 333
- Voyeurismus 24, 27, 28, 29, 32, 33, 47, 55, 67, 68, 70, 71, 72, 327, 331
- Vulva 117
- W
- Wagenlenker 265
- Wasserbecken 23, 26, 27, 30, 42, 44, 50, 57, 112, 139, 151, 190, 192, 194, 195, 327
- Wasserspeier 24, 50
- Löwenkopf 25, 50, 151
- Satyrkopf 23
- Wasservogel 33, 76, 77, 83, 125, 126, 127, 130, 162, 163, 169
- Gans 32, 77, 125
- Schwan 9, 32, 40, 67, 77, 78, 125, 133, 134, 160, 162
- Weitstrahlendes Mal 7
- Wellen 47, 81, 86, 228, 253
- Wiedergeburt 266, 283, 329
- Z
- Zauberkreisel 65
- Zepter 36, 267
- Zeus 9, 40, 63, 67, 267, 269
- Stratios (Kultbild) 16, 196, 197
- Zypoetus 202



Hetäre. Nympe. Göttin. In unterschiedlichen Zeiten und Kulturräumen wird für alle das gleiche Bildmotiv einer Kauernden beim Bade verwendet. Welche gesellschaftlichen und stilistischen Normativen hierfür eine Rolle spielen, wird anhand der beiden Statuentypen Kauernden Aphrodite und Typus Rhodos nachgezeichnet, die in allen drei großen Kulturräume des Mittelmeeres nachgewiesen sind.

Nach dem Studium der Klassischen Archäologie an der JGU interessiert sich Julia Tietz aufgrund ihrer Tätigkeiten im Universitätsarchiv Mainz und der RGK für Wissenschaftsgeschichte und -soziologie.

www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-40768-2



wbg Academic