

Bernard Andreae

## DIE APHRODITE VON MELOS

Bei der, wie Salomon Reinach<sup>1</sup> schon 1930 feststellte, mehr als tausend Seiten umfassenden archäologischen Auseinandersetzung mit der Aphrodite von Melos<sup>2</sup>, die nächst der Laokoongruppe als die berühmteste antike Plastik gelten kann, sind einige Fragen bisher nicht befriedigend beantwortet worden. Während unbestritten und unmittelbar einleuchtend ist, daß diese originale Aphroditestatue den spätclassischen Typus der Aphrodite von Capua<sup>3</sup> (Abb. 3 links) weiterentwickelt, wurde der bedeutende Unterschied in der Haltung des Kopfes nicht ausreichend reflektiert. Die Aphrodite von Capua senkt den Kopf, um ihr Spiegelbild im Schild des Ares zu betrachten. Sie stellt ihren linken Fuß auf den am Boden liegenden Helm ihres Liebhabers. So kann sie den linken Oberschenkel leicht anheben und den Schild, den sie am oberen Rand mit der Linken hielt, darauf stützen. Eine solche Ergänzung der Aphrodite von Capua wird allgemein als die richtige angesehen, und auch die auf das Spiegelbild deutende rechte Hand wird – im Gegensatz zur unrichtig ergänzten Haltung der linken Hand – als ein die Intention des Schöpfers dieses Typus treffendes Motiv angesehen.

Die Arme der Aphrodite von Melos<sup>4</sup> sind nicht erhalten. Die zahllosen Ergänzungsversuche haben bisher nicht zu einem überzeugenden, allgemein akzeptierten Vorschlag geführt, vor allem auch deshalb, weil eine inhaltliche Erklärung der Haltung des Kopfes und des auf einen nicht erhaltenen Gegenstand gestützten linken Fußes nicht versucht wurde. Der Kopf ist nicht nur gegenüber der Aphrodite von Capua, sondern auch gegenüber den anderen Statuen eines verwandten Typus wie z. B. der Victoria von Brescia<sup>5</sup> (Abb. 3 rechts), stärker gehoben.

Das Anheben des linken Fußes wird nach Ernst Langlotz als ein „Würde und Größe“ ausdrückendes Motiv verstanden, wie es die Aphrodite auf der Schildkröte des Phidias zeigt<sup>6</sup>. Die Frage bleibt jedoch, ob es nicht durch

<sup>1</sup> Reinach, S., *Amalthéa*, *Melanges d'Archéologie et d'Histoire* 1, 1930, 250–356.

<sup>2</sup> Paris, Musée du Louvre Inv. MA 399/400. Charbonneaux, Jean, *Le Venus de Milo*, *Opus Nobile* Heft 6, 1958; Pasquier, A., *La Venus de Milo et les Aphrodites du Louvre* (Paris 1985); Niemeier, J.-P., *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus im Hellenismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr.* (Bonn 1985) 34, 51; Özgan, R., *Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis*, *Asia Minor Studien* 15 (1995) 146; von Prittwitz und Gaffron, H.-H., *Die Tondi von Mahdia*, *Antike Plastik* 26 (Berlin 1998) 55 f.; Triante, I., (1998) 173; Hamiaux, M., *Les sculptures grecques II. La période hellénistique (III<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.* (Paris 1998) 44 f.; Andreae, B., *Skulptur des Hellenismus* (München 2001) Taf. 186 f. S. 195–197. Die dort von mir vorgetragenen, der *communis opinio* folgenden Überlegungen, aus denen ich einige Passagen in den hier abgedruckten Text übernehme, müssen im Licht meiner neuen Forschungen revidiert werden.

<sup>3</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6017, H 2,10 m. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* Nr. 297; Hölscher, T., *Die Victoria von Brescia*, *Antike Plastik* 10 (1970), 72–77 Abb. 3; Petrarca L., *L'Afrodite di Capua. A proposito di un calco dell'Università di Roma*, *Antiqua* 11, 1978, 54 ff.; Pozzi, E. (Hrsg.) *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, La scultura greco-romana, le sculture antiche della Collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica* (Rom-Mailand 1989); Stewart, A., *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven-London 1990) 30, 52, 96, 224 Abb. 806; Knell, H., *Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken*, *Antike Plastik* 22 (Berlin 1993) 117–139 Taf. 43–52; Moreno, P., *Scultura ellenistica* (Rom 1994) I 314 Anm. 591; ders., *Notre-Dame di Brescia. La mostra sul celebre bronzo della Vittoria rivela la statua ellenistica di Afrodite che era stata trasformata nella personificazione romana al tempio di Vespasiano*, *Archeologia Viva* 22, Nr. 99 Mai/Juni 2003, 76–80.

<sup>4</sup> s. Anm. 2.

<sup>5</sup> Brescia, Museo Romano al Capitolium Inv. MR 369, H 2,00 m. Die wissenschaftliche Literatur zur Victoria von Brescia ist so gut wie identisch mit der zur Aphrodite von Capua in Anm. 3 zitierten, weshalb hier auf diese Anmerkung verwiesen wird.

<sup>6</sup> Aphrodite auf der Schildkröte: Staatliche Museen Berlin SK 1495. Langlotz, E., *Phidiasprobleme* (Frankfurt 1947) 84 ff.; Settis, S., *CHELONE. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia* (Pisa 1966); LIMC II (1984) 28 Nr. 77 s. v. Aphrodite (A. Delivorrias).

die Bewegung, oder besser die Handlung der Göttin bedingt ist.

Der Versuch von O. Laurenzi<sup>7</sup>, die Aphrodite von Melos als Glied einer Gruppe mit dem knienden, einen Bogen spannenden Eros zu ergänzen, entsprechend der von ihm im Odeion von Kos ausgegraben<sup>8</sup> im Museum der gleichen Insel, würde zwar die Kopfhaltung der Göttin erklären, ist aber aus drei Gründen nicht annehmbar: Erstens ist die Haltung des rechten Armes, nach dem erhaltenen Stück des Oberarms zu urteilen, anders. Zweitens bleibt das Aufstützen und Beugen des höher gestellten Beines rein äußerlich und drittens wird die Bruchstelle auf dem linken Oberschenkel der Aphrodite von Melos nicht erklärt, die besonders deutlich in der Abbildung nach einem alten Foto bei Pasquier<sup>9</sup> zu erkennen ist. Man wird deshalb immer wieder auf den Rekonstruktionsvorschlag von Adolf Furtwängler in seinem bekanntesten Buch „Meisterwerke der griechischen Plastik“<sup>10</sup> verwiesen, das den Titel für das Symposium aus Anlaß seines 150. Geburtstages lieferte. Adolf Furtwängler<sup>11</sup> behandelt darin eine einzige hellenistische Schöpfung, eben die uns hier interessierende, von ihm gewöhnlich als Venus von Milo bezeichnete Statue der Aphrodite von Melos. Furtwängler widmet ihr nicht weniger als 54 Seiten, etwa ein Zwölftel des ganzen Buches. Ich sehe es als meine Aufgabe an, hier nicht nur die Vorgehensweise Furtwänglers nachzudenken und darzustellen, was wir von ihm gelernt haben und noch lernen können, sondern auch aufzuzeigen, wie diese Methode in der neueren Forschung weiterentwickelt werden mußte und schließlich auch zu neuen Ergebnissen geführt hat. Es kann nicht darum gehen, Adolf Furtwängler nur zu loben, sondern mit seinem Pfunde zu wuchern.

Zunächst ein eigenes Erlebnis als angehender Student der Archäologie in Marburg vor mehr als einem halben Jahrhundert: Nach einem Proseminar bei Frank Brommer stand ich in der Bibliothek und schaute verwirrt auf die Masse der Bücher. Da kam der Professor vorbei und fragte: „Na, wissen Sie nicht, wo Sie anfangen und aufhören sollen? Das ist ganz einfach. Fast alles ist Makulatur. Ein einziges Buch hat seinen Autor überlebt!“ Er griff ins Regal und holte Furtwänglers Meisterwerke heraus: „Das Buch ist und bleibt grundlegend!“ Mir wurde klar, daß Adolf Furtwängler seine eigene Zeit überlebt und auch uns noch etwas zu sagen hat, wie es jetzt auch das für einen Archäologen ungewöhnliche Symposium zu seinem 150. Geburtstag lehrt.

Bald nach dem Erlebnis im Marburger Seminar und gewiß nicht ohne dessen Einfluß gelang es mir, mit Hilfe von durch Nachhilfestunden verdientem Geld ein anti-

quarisches Exemplar der Meisterwerke zu kaufen. Darinnen lagen einige Blätter mit Artikeln über griechische Skulpturen aus verschiedenen, englischen Zeitschriften, darunter eine brillante, aber auch kritische Besprechung des Werkes von Furtwängler durch Percy Gardner aus *THE ACADEMY* Nr. 1146 vom 21. April 1894, 333 f., eine weitere, allerdings ohne Unterschrift und Seitenangabe aus *THE TIMES* vom 2. März 1894, eine ebenfalls unsignierte Besprechung über W. J. Stillman, Venus and Apollo, aus *THE ATHENAEUM* 3632 vom 5. Juni 1897, 749 sowie ein einzelnes Blatt aus dem 23. Band einer englischen Zeitschrift, deren Titel ich nicht ermitteln konnte. Wahrscheinlich stammt auch dieses Blatt noch aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, und der erste Käufer dürfte es aus der Zeitschrift herausgenommen und in das Buch gelegt haben. Interessant ist das im vorliegenden Zusammenhang deshalb, weil in diesem Blatt der mir ebenfalls unbekannt Schreiber unter dem Titel „The so-called Venus of Melos“ über einen Besuch in Melos auf den Spuren der Statue berichtet. Das aus dem Zusammenhang gerissene Blatt mit einer Zeichnung der Skulptur auf S. 97 und einem Text ohne Anfang und Ende auf der folgenden Seite, wo noch ein Stahlstich „Street in Castro“ zu sehen ist, lassen die Intention des Schreibers nicht deutlich erkennen; ich fand aber wichtig, daß der Vorbesitzer des Buches ausgerechnet die Aphrodite von Melos einer besonderen Beachtung für wert hielt, zumal der Text auf dem Blatt nicht mit Furtwänglers Meinung übereinstimmt, sondern die Venus von Melos als attisches Werk aus der Zeit des Skopas ansieht. Es war also nicht selbstverständlich, daß man die Statue damals – so wie Furtwängler – hellenistisch datierte.

Die Aphrodite von Melos im Louvre kann, wie gesagt, als das in der Neuzeit berühmteste Aphroditebild<sup>12</sup> der Welt gelten. An Bekanntheitsgrad kommen auch die anderen berühmten Aphroditestatuen hellenistischer Zeit, die Pantoffelgruppe von Delos<sup>13</sup>, die Venus vom Esquilin<sup>14</sup>, die

<sup>7</sup> *Arte Antica e Moderna* 20, 1962, 384–389.

<sup>8</sup> *Inv. Rhodos* 13621.

<sup>9</sup> a. O. (Anm. 2) 71.

<sup>10</sup> *Kunstgeschichtliche Untersuchungen* (Berlin–Leipzig 1893). Besonders deutlich in der Zeichnung von Possenti, die in der englischen, von Eugenie Sellers besorgten Ausgabe „*Masterpieces of Greek Sculpture* (London 1895) Fig. 163 abgebildet ist. Wieder abgedruckt bei Pasquier a. O. (Anm. 2) 41.

<sup>11</sup> a. O. 601–655.

<sup>12</sup> *LIMC* II (1984) 28 s. v. Aphrodite (A. Delivorias).

<sup>13</sup> Andrae, B., *Skulptur des Hellenismus* (München 2001) 199–201 Taf. 199.

<sup>14</sup> a. O. 211–218 Taf. 205, 206.

Venus von Kyrene<sup>15</sup> nicht an sie heran, und man fragt sich, warum? Zwar ist die Aphrodite von Melos im Gegensatz zu den spätclassischen Aphroditestatuen, die unseres Wissens in der Antike am meisten galten, das heißt den Aphroditestatuen<sup>16</sup> des Praxiteles und seiner Söhne, die man nur in Kopien kennt, ein hellenistisches Original. Dieses war aber im Altertum offenbar nicht weitberühmt und wird jedenfalls nirgends erwähnt.

Ihren ersten Ruhm verdankt die Skulptur aus Melos auch nicht allein der gekonnten Marmorarbeit, sondern dem sinnlich ansprechenden Sujet und offenbar auch ihrer Geschichte nach der 1820 erfolgten Auffindung auf der Insel Melos. Diese südwestlichste der Kykladeninseln spielte in der Auseinandersetzung zwischen dem Osmanischen Reich und Frankreich<sup>17</sup> unmittelbar vor dem griechischen Befreiungskrieg eine wichtige Rolle. Sie ist vulkanischen Ursprungs und besitzt keine Marmorlager. Die Skulptur ist also ebenso wie der m. E. hochhellenistische Poseidon von Melos<sup>18</sup> und der kolossale Asklepioskopf im Britischen Museum<sup>19</sup> aus Kleinasien oder einem anderen Anrainerland der Ägäis eingeführt.

Wenn auch ihre Entdeckungsgeschichte und ihre zwar nicht zu bezweifelnde, aber gleichwohl andere Skulpturen ihres Umkreises nicht absolut übertreffende Bildhauerqualität ausreichen, ihren Ruhm zu begründen, sollte es am Ende das Geheimnis des Bewegungsmotivs ihres nur als Torso erhaltenen Leibes und ihr versonnener Blick sein, welche den Betrachter in ihren Bann schlagen? Tatsächlich scheint die Figur vom Betrachter eine Antwort zu verlangen. Doch wie lautet ihre Frage? Etwa wie die aus Grimms Märchen bekannte: „Wer ist die Schönste im ganzen Land“?

Gefunden wurde die Aphroditestatue in der architektonisch ausgestalteten Nische eines Gymnasions<sup>20</sup>. Die Nische hat laut Inschrift<sup>21</sup> ein Untergymnasiarch namens Bakchios, Sohn des Satios, den Schutzgöttern von Gymnasion und Palästra, Hermes und Herakles, geweiht und wahrscheinlich – die Inschrift bricht hier ab – hat er auch das Agalma, die Statue der Göttin, aufstellen lassen. Als Stifter der Statue dürfte auf jeden Fall einer der reichen Bürger der Stadt gelten, die sich, wie man besonders gut von der zentralen Kykladeninsel weiß, zu Bau und Unterhalt der Gymnasien in Gesellschaften zusammenfanden. Die Aphrodite von Melos rückt damit, was die Absicht ihrer Aufstellung betrifft, in die Nähe der sogenannten Pantoffelgruppe in Delos. Diese gab dem dortigen Vereinslokal der Kaufmannsverbinding der Poseidonianen eine besondere Note, auf welche die aussagereiche Stiftungsinschrift<sup>22</sup> eingeht. Was uns hier interessiert, ist, daß in dieser Inschrift der Pantoffelgruppe kein Bildhauer genannt wird. Das war, wie Furtwängler kriminalistisch

nachgewiesen hat, bei der Aphrodite von Melos wahrscheinlich anders.

Furtwängler<sup>23</sup> geht zunächst von der Frage nach den zu der Statue gehörenden Stücken aus. Daß der mit ihr zusammen gefundene und in den Louvre gelangte linke Oberarm und die Hand mit dem Apfel zugehörten, betrachtet er als gesicherte Tatsache. Für ungleich schwieriger hält er das Urteil über das Plinthenfragment mit der Künstlerinschrift, vor allem, weil das Original bekanntlich verschwunden ist. Man hatte die Statue aus Melos dem König Ludwig XVIII. geschenkt und behauptet, sie sei ein Werk des Praxiteles. Deswegen erklärte man, die Künstlerinschrift stamme von einer späteren Ergänzung und ließ sie schließlich verschwinden. Furtwängler aber wehrt sich dagegen, das Inschriftfragment „zu vertuschen oder zu ignorieren“<sup>24</sup>. Vielmehr ergibt eine ruhige Prüfung, daß man beim ersten, unbefangenen Versuch der Zusammensetzung sogleich bemerkte, daß ein Fragment mit Inschrift rechts unten an die hier vollständig erhaltene Plinthe paßte. Die Inschrift besagt, daß ein Künstler namens (Hage)sandros, Sohn des Menides, aus Antiochia am Mäander die Statue gemacht hat.

Dieser Bildhauer wird sonst nirgends erwähnt, und seine Herkunft aus einem von dem Diadochensohn Antiochos I. Soter zu Ehren seiner Mutter Apame um 300 v. Chr. gegründeten kleinen Städtchen<sup>25</sup> auf halbem Weg zwischen dem heutigen Nazilli und Geyre (Aphrodisias) in Westanatolien hat – jedenfalls bis heute – einen Ruhmestitel nicht begründen können. Immerhin stammen aus Tralleis, der Hauptstadt der Provinz, in der Antiochia im Mäandertal liegt, die durch die Dirkegruppe<sup>26</sup> berühmten

<sup>15</sup> a. O. 211–218 Taf. 204.

<sup>16</sup> a. O. 70–72 Taf. 17. 30.

<sup>17</sup> Reinach, S., *Chronique d'Orient* (Paris 1896).

<sup>18</sup> Andraea a. O. 95 Taf. 53.

<sup>19</sup> Borbein, H. A., Zum Asklepios Blacas, in: *Kanon, Festschrift E. Berger* (1988) 211. 217; Andraea, B., *Laurea coronatur. Der Lorbeerkrantz des Asklepios und die Attaliden von Pergamon*, RM 100, 1993, 83 f.

<sup>20</sup> Das hat Furtwängler in seiner letzten Behandlung der Skulptur in: *Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften* 1902, 456–461 noch einmal betont.

<sup>21</sup> Furtwängler, A., *Meisterwerke griechischer Plastik* (Leipzig–Berlin 1893) 607 ff. Abb. 117. 118; CIG 2430.

<sup>22</sup> Andraea a. O. 49; Marcadé, J. (Hrsg.), *Sculptures déliens* (Paris 1996) 142 f. (Philippe Jockey).

<sup>23</sup> a. O. 602.

<sup>24</sup> ebda.

<sup>25</sup> Özgan, R., *Die griechischen und römischen Skulpturen aus Tralleis*, *Asia Minor Studien* 15 (1995) 146.

<sup>26</sup> Andraea, B., *Der Farnesische Stier. Schicksale eines Meisterwerkes der pergamenischen Bildhauer Apollonios und Tauriskos von Tralleis* (Freiburg 1996); Andraea, B., *Skulptur des Hellenismus* (München 2001) 160–163 Taf. 137–139.

Meister Apollonios und Tauriskos, und das nicht ferngelegene Aphrodisias hat aus dem Hellenismus eine bedeutende Bildhauerschule bis in die Spätantike tradiert<sup>27</sup>, die lehrt, daß dieser Boden für Bildhauer nicht unfruchtbar war. Die Marmorvorkommen in dieser Gegend haben das gewiß befördert. Festzuhalten bleibt, daß es die Leistung Furtwänglers ist, wenn der Schöpfer der Aphrodite von Melos nicht namenlos und ohne Herkunftsort bleibt und wenn man ihre Schöpfung einer Kulturlandschaft zuschreiben darf, die zu Unrecht von der archäologischen Forschung vernachlässigt wurde, nämlich der seleukidischen. Wenn man bedenkt, daß überragende Kunstschöpfungen wie die Tyche des Eutykhides<sup>28</sup> und das im Alexandermosaik aus Pompeji kopierte große Gemälde einer Alexanderschlacht<sup>29</sup> im Auftrag des Begründers der Dynastie, Seleukos I., geschaffen wurden, und wenn man sich auch klarmacht, daß eine der größten antiken Architekturschöpfungen, das Heiligtum von Baalbek<sup>30</sup>, trotz der römischen Aufbauten eine im weitesten Sinn seleukidische Leistung ist, dann wird klar, daß die Forschung in Bezug auf eine der „ptolemäischen“ vergleichbare „seleukidische“ Kunst einen großen Nachholbedarf hat. In dieser Forschung müßte auch die möglicherweise seleukidische Schöpfung der berühmtesten originalen Aphroditefigur eine Rolle spielen. Das kann hier schon wegen der Problematik, ob im 2. Jahrhundert v. Chr. der pergamenische Einfluß im Mäandertal nicht wichtiger war als der seleukidische, nicht vorweggenommen werden, da es zunächst um die Rolle Furtwänglers bei der Erforschung der Aphrodite von Melos geht. Es bleibt aber festzuhalten, daß Furtwängler dem Werk seinen Meister gerettet hat<sup>31</sup>.

Furtwängler führt seine Untersuchung der Aphrodite von Melos mit der Bemerkung ein, daß ihre neue kritische Betrachtung Gelegenheit geben werde, das Bild der zuvor behandelten Künstler Skopas und Praxiteles noch weiter auszuführen und schärfer zu bestimmen. Er scheint die Aphrodite in gewisser Weise als Fremdkörper in seinem Buch angesehen zu haben, und sucht deshalb eine Begründung dafür, daß er sie als das einzige hellenistische Werk den klassischen Meisterwerken, insbesondere der von ihm als Werk des Skopas angesehenen<sup>32</sup> Aphrodite von Capua anfügt. Letztlich aber dürfte es sein Forscherdrang und die Unerbittlichkeit sein, mit der er eine Frage verfolgt und versucht, durch unbefangene Prüfung der Tatsachen und der Überlieferung voranzukommen. So verwundert einen der Satz nicht, daß die an die Statue sich knüpfenden Fragen ein hohes kunstgeschichtliches Interesse haben<sup>33</sup>.

Doch zunächst geht es um die Ergänzung des Torsos, bei dem nur der Ansatz der Arme erhalten ist. Furtwängler war so sehr Pragmatiker, daß er an dem, was er gesi-

cherte Tatsachen nennt, durch ästhetische Reflexionen nicht mehr rüttelte. So ist er, wie wir schon sahen, davon überzeugt, daß die bekannten, mit ihr zusammen gefundenen Fragmente, der linke Oberarm und die Hand mit dem Apfel wirklich zugehörten, und das bestimmt seine Vorstellung von dem Motiv der Statue. Sie ist durch den Siegespreis des Apfels als die Schönste erwiesen und bietet sich so dem Betrachter dar. „Daß die Arbeit an den beiden Fragmenten geringer erscheint als an den Hauptteilen der Statue, kann natürlich gegenüber den von Ravaisson festgestellten Tatsachen nicht mehr als Gegenstand geltend gemacht werden“<sup>34</sup>. Es entspräche ja auch, so erklärt er, völlig den Gewohnheiten der antiken Marmorarbeit, zuweilen Extremitäten, besonders, wenn sie vom Beschauer zu entfernt und wenig sichtbar waren, in der Ausführung zu vernachlässigen. Die Argumentation Furtwänglers erfolgt nicht selten so, daß er Probleme durch die Macht des Faktischen eskamotiert, um sich in Ruhe schwierigeren und ihn stärker beschäftigenden Fragen zuwenden zu können.

Im Fall der Aphrodite von Melos fühlte er sich auch durch eine Reihe von Parallelen bestätigt, zu denen als die wichtigsten eine Bronze in Dresden, nämlich eine Statuette der Venus, die sich auf einen Pfeiler stützt und den Apfel in Händen hält<sup>35</sup>, sowie eine ebenfalls in Dresden aufbewahrte Statue<sup>36</sup> zählen, die im Bewegungs- und Gewandmotiv vergleichbar erscheint, schließlich aber be-

<sup>27</sup> Floriani-Squarciapino, M., *La Scuola di Afrodisia* (Rom 1943); Erim, K. T., *Aphrodisias. City of Venus Aphrodite* (London 1986); Bergmann, M., *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike* (Wiesbaden 1999).

<sup>28</sup> Andrae a. O. 67 f. Abb. 25–27 Taf. 13.

<sup>29</sup> Andrae, B., *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003) 14–17.

<sup>30</sup> Wiegand, Th. (Hrsg.), *Baalbek I–III* (Berlin 1921. 1925); Jidejan, N., *Heliopolis. City of the Sun* (Beirut 1975); Ragette, F., *Baalbek* (Park Ridge 1980); Sader, H., Scheffler, Th., Neuwirt, A., *Baalbek. Image and Monument* (Beirut 1998); van Ess, M., Weber, Th. (Hrsg.), *Baalbek. Im Bann römischer Monumentalarchitektur* (Mainz 1999) besonders S. 44 (Hélène Sader).

<sup>31</sup> Diese Überzeugung wird hier trotz der Zweifel von Özgan und Hamiaux (s. Anm. 2) vertreten, weil die von Furtwängler in Betracht gezogenen Aussagen derjenigen, welche das Inschriftfragment noch gesehen haben, vollkommen eindeutig sind. Das Verschwinden des Fragmentes war auch nicht zufällig, sondern es ist absichtlich beseitigt worden, weil es die Autorschaft des Praxiteles widerlegt hätte, durch die man den Adressaten des Geschenkes, den König von Frankreich, Ludwig XVIII. (1814–1824), beeindrucken wollte.

<sup>32</sup> a. O. 628–650.

<sup>33</sup> a. O. 601.

<sup>34</sup> a. O. 602.

<sup>35</sup> a. O. 622 Fig. 122.

<sup>36</sup> a. O. 623 Fig. 123.

sonders durch die Betrachtung einer Kupfermünze der Insel Melos in Berlin<sup>37</sup> und durch das Relief einer Säulentrommel auf Melos<sup>38</sup>. In den beiden letztgenannten Denkmälern, die er in Zeichnung darbietet, ist die Statue der Tyche der Insel mit dem Plutosknaben dargestellt, zu der er ausführt, es sei die wichtigste Bestätigung seines Ergänzungsvorschlages. Wörtlich: „ein hochangesehenes Kultbild von Melos, die Statue der Tyche der Insel, war in dem gleichen Motiv dargestellt, das wir für die uns erhaltene melische Statue voraussetzen müssten“<sup>39</sup>.

Die Göttin hat den rechten Arm gerade so erhoben und auf einen einfachen Pfeiler oder eine Säule gestützt, wie man dies notfalls für den linken Arm der Venus voraussetzen darf<sup>40</sup>. Furtwängler fühlte sich auch durch folgende Überlegung bestätigt, die er für sofort einleuchtend hielt: das Motiv des Armes ist von der Tyche übertragen auf die Venus und nicht umgekehrt. Denn dort – bei der Tyche – stehe dasselbe in völligem Einklang mit der Konzeption eines ruhigen, würdigen Götterbildes; sie hält den kleinen Plutos auf dem linken Arme und mit einer gewissen feierlichen, erhabenen Art stützt sie den rechten Ellenbogen auf den Pfeiler. Dagegen paßt nach Furtwänglers Meinung das Motiv zur Statue der Venus und ihrer bewegten Körperhaltung offenbar viel weniger, und es bewiese sich dadurch als entlehnt, was auch aus dem zeitlichen Verhältnis der beiden Statuen hervorgehe; denn alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß die Tyche älter war als die uns erhaltenen Aphrodite<sup>41</sup>.

Eigentlich hätte Furtwängler die Fragen stellen und zu beantworten versuchen müssen, warum die Aphrodite von Melos den linken Fuß auf die Spitze oder auf andere Weise, zum Beispiel auf einen Steinbrocken oder wie die Aphrodite von Capua gar auf den Helm des Ares, hoch stellt, um das Bein zu beugen und den Oberschenkel anzuheben, und ob man bei der Statue nicht ein Zusammenwirken der rechten und der linken Hand erwarten dürfe oder gar fordern müsse. Das Letztere erschien ihm freilich schon durch die vorhandene Linke mit dem Apfel ausgeschlossen, konnte also kein Argument sein. Die innere Logik des Bewegungsmotivs wurde einer hingegenommenen Faktizität geopfert. Seitdem erscheint das Motiv der Plastik trotz seiner unmittelbar wirkenden Schönheit sinnentleert. Das Hochstellen und die Beugung des linken Beines sind eine willkürliche, der Selbstdarstellung dienende Bewegung, der linke Arm wird am Ellenbogen aufgestützt, die linke Hand hält das Beweisstück des positiven Urteils im Schönheitswettbewerb, die rechte Hand greift in das Gewand, wodurch die Frage beantwortet scheint, warum der rechte Arm, nach dem Ansatz des Oberarms zu urteilen, schräg nach unten vor dem Körper her greift.

Unter der von ihm nicht in Zweifel gezogenen Voraussetzung, daß sein Ergänzungsvorschlag richtig ist, fragt Furtwängler<sup>42</sup> am Schluß seiner Ausführung: „Warum ist es dem Künstler der melischen Statue nicht gelungen, ein abgerundetes Ganzes hervorzubringen?“ Er versucht diese Frage in einem anschließenden Kapitel zu lösen, indem er erklärt, „der Künstler der Aphrodite von Melos habe zwei vollständig verschiedene Typen durch teilweise Umgestaltung zu vereinigen gesucht“. Nach Furtwänglers Meinung hat er das Motiv des linken Armes von der melischen Tyche übernommen, während das Hauptmotiv von einem Original stammt, dessen beste Kopie in der bekannten Aphrodite von Capua im Nationalmuseum Neapel<sup>43</sup> erhalten ist. Bei diesem Statuentypus erscheint Furtwängler<sup>44</sup> das eigentümliche Motiv, das ihm an der melischen Statue unklar blieb, in allen seinen Teilen deutlich und verständlich. Die Frage ist, warum er nicht erkennen konnte, daß das Motiv der beiden Typen das gleiche sein mußte. Furtwängler hatte sich durch die Hinnahme der Zugehörigkeit der linken Hand mit dem Apfel zur Statue selbst blockiert, obwohl er den Stilunterschied zwischen diesem Fragment und der Statue mit sicherem Auge konstatiert hatte.

Diese linke Hand ist kürzlich im Katalog der Skulpturen im Louvre<sup>45</sup> von Marianne Hamiaux erneut besprochen worden, die überzeugend aufzeigen konnte, daß es sich um eine Bildhauerarbeit des 3. Jahrhunderts n. Chr. handelt. Das schließt zwar nicht völlig aus, daß sie zu

<sup>37</sup> a. O. 623 Fig. 124.

<sup>38</sup> a. O. 624 Fig. 125.

<sup>39</sup> ebd. 624.

<sup>40</sup> Auch ich bin in meiner Beschreibung der Statue in dem *Hirmer-Band „Skulptur des Hellenismus“* (München 2001) 196 noch von dieser Vorstellung ausgegangen, weil mir der Gegensatz zwischen dem spiraligen Aufbau der Aphroditegestalt zu der Senkrechten des Pfeilers ansprechend erschien. Die von Furtwängler a. O. 628 selbst festgestellte mangelnde Abgerundetheit des Ganzen ließ mir aber keine Ruhe, und das nach Freiburg einberufene Kolloquium gab mir Gelegenheit, die Frage der Ergänzung der Statue noch einmal zu überdenken.

<sup>41</sup> Die Aphrodite von Melos kann durch einen Vergleich mit dem Bildnisfragment im Louvre Inv. Ma 855 ins letzte Drittel des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden, das unter dem Namen *Inopos* bekannt ist und zuerst von J. Charbonneau, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre* (1963) 43 f. mit der Aphrodite von Melos verglichen wurde. Die enge Übereinstimmung der Bildhauerarbeit zeigt sich vor allem bei der Gestaltung des Mundes, Hamiaux, M. (1998) 67–69 Nr. 71.

<sup>42</sup> a. O. 628.

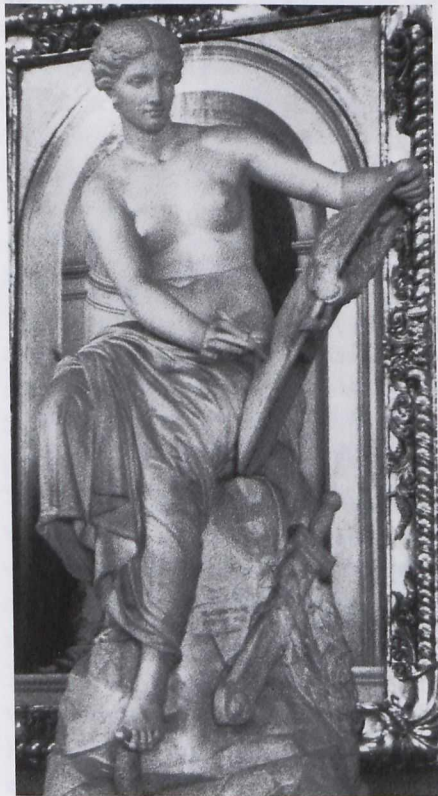
<sup>43</sup> s. o. Anm. 3.

<sup>44</sup> a. O. 631.

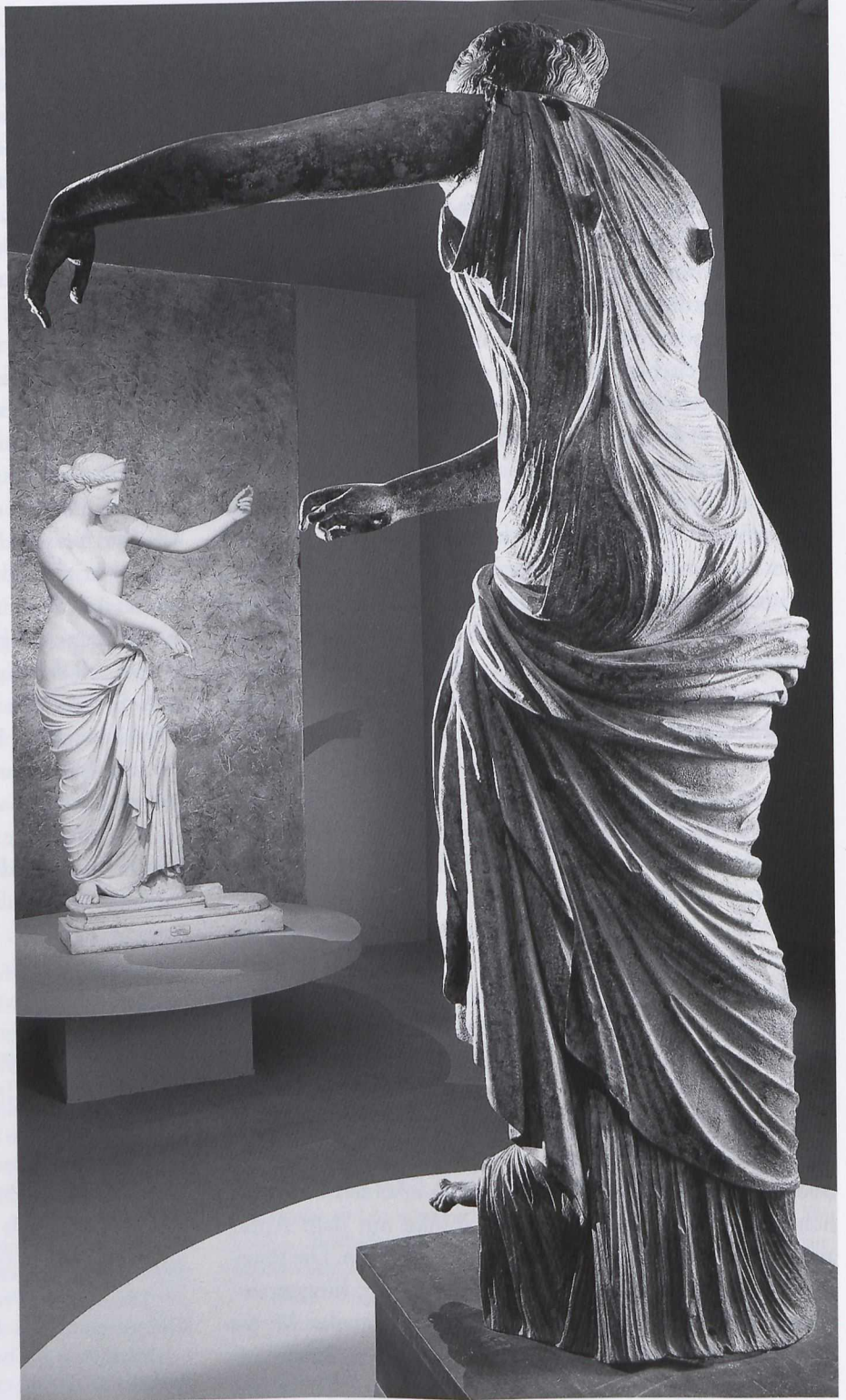
<sup>45</sup> Da das Bruchstück mit der Inschrift verschollen ist, kann man die Zugehörigkeit zur Statue nicht mehr zweifelsfrei belegen, Hamiaux, M. (1998) 44 f.; Vgl. auch Özgan, R. (1995) 146.



1 Vincenzo Consani, Sitzstatue der Venus Victrix im Palazzo Pitti in Florenz Inv. 1440 aus dem Jahr 1868



2 Ausschnitt der Venus Victrix (Abb. 1) aus dem gleichen Blickpunkt wie Abb. 4



3 Aphrodite von Capua (Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6017), Victoria von Brescia (Brescia, Museo Romano al Capitolium Inv. MR 369) in der Ausstellung „L’Afrödite ritrovata“ in Brescia, Museo Civico, Complesso monastico di Santa Giulia, 1.3.–29.6.2003

einer spätantiken Restaurierung der Aphrodite gehört. Es ist aber doch wohl besser, sie bei den Überlegungen zur Aphrodite beiseite zu lassen, zumal es zwei neue Argumente gibt, die ich hier einführen möchte. Erstens: als ich vor einem Jahr die Einladung von Herrn Strocca annahm, wollte ich auf die bekannte Ähnlichkeit des Bewegungsmotivs der Victoria von Brescia mit der Aphrodite von Melos eingehen. Das ist in der ursprünglich vorgesehenen Ausführlichkeit jetzt nicht mehr nötig, weil Paolo Moreno in Bezug auf die Victoria von Brescia nicht nur ähnliche Beobachtungen angestellt wie ich, sondern diese auch alsbald publiziert und sogar in einer sehr interessanten Ausstellung in Brescia bekannt gemacht hat<sup>46</sup> (Abb. 3). Ich brauche deshalb hier nur darauf hinzuweisen. Er hat auch die Beobachtung Furtwänglers<sup>47</sup> einbezogen, daß Apollonios Rhodios, *Argonautika* 1, 742–746 eine offenbar ähnliche Aphrodite in Ephesos vor unser inneres Augen stellt:

„Kytherea mit dem fülligen Haar, die den  
Beweglichen Schild des Ares hält, ihr Chiton  
Ist von der Schulter geglitten über dem  
Linken Ellenbogen bis unter den Busen  
Und so spiegelt sich genau ihr Gegenbild  
Im bronzenen Schilde“.

Damit ist ein Statuentypus mit einem Bewegungsmotiv in der Überlieferung belegt, bei dem beide Hände in einer koordinierten Handlung wiedergegeben sind. Dem gleichen Typus scheint, wie wir sahen, auch der schon von Furtwängler in die Diskussion einbezogene Statuentypus der Aphrodite von Capua zuzuordnen zu sein, der noch im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein muß<sup>48</sup>. Die Frage ist, ob auch die Aphrodite von Melos in ihrem Bewegungsmotiv diesem Typus ähnlich zu ergänzen ist.

Damit komme ich zur zweiten hier vorzutragenden Beobachtung: In diesem Zusammenhang erscheint mir nämlich besonders interessant, daß ein Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Vincenzo Consani (\* Lucca 1818, † 29.06.1887 in Florenz)<sup>49</sup>, 1868 bei der Sitzstatue seiner Venus Victrix im Palazzo Pitti in Florenz Inv. 1440 (Abb. 1) als Vorbild für den Oberkörper und Kopf die Aphrodite von Melos im Louvre gewählt hat. Wenn man die den Schild haltenden Arme dieses Marmorwerkes (Abb. 2) mit digitalen Mitteln an den Torso der Aphrodite im Louvre (Abb. 4) anfügt, kann man eine anschauliche Vorstellung von einer möglichen Ergänzung der Statue in der Form des in der Aphrodite von Capua (Abb. 3 links) vor Augen stehenden und des von Apollonios Rhodios a. O. beschriebenen Typus gewinnen.

Allerdings ist auf interessante Unterschiede hinzuweisen. Bei der Aphrodite von Melos scheint wegen des sowohl gegenüber der Aphrodite von Capua als auch



4 Rekonstruktion (digitale Montage) der Aphrodite von Melos: Arme der Venus Victrix (Abb. 2), rechte Hand der Aphrodite von Capua (Abb. 3 links)

<sup>46</sup> Borelli, L., Il restauro della Vittoria di Brescia, *Bollettino del Istituto Centrale del restauro* 1, 1950, 29–35; Hölscher a. O. (s. o. Anm 4); Moreno, P., Notre-Dame di Brescia. La mostra sul celebre bronzo della Vittoria rivela la statua ellenistica di Afrodite che era stata trasformata nella personificazione romana al tempio di Vespasiano, *Archeologia Viva* 22, Nr. 99 Mai/Juni 2003, 76–80.

<sup>47</sup> a. O. 633.

<sup>48</sup> Zuletzt: Moreno a. O. 76–80.

<sup>49</sup> Ridolfi, E., Della vita e delle opere di Vincenzo Consani, scultore, in: *Atti della reale Accademia di Lucca* 25, 1888. Heikamp, D. – Bartoli, R. (Hrsg.), *Palazzo Pitti. La Reggia rivelata* (Florenz–Mailand 2004) 623 Cat. 159 (F. Fossilla)

gegenüber der Victoria von Brescia stärker gehobenen Kopfes deutlich, daß sie nicht in den Spiegel des Schildes sondern über dessen Rand blickt. Außerdem fragt man sich, warum Aphrodite, wenn sie sich im Spiegel des Ares betrachten möchte, mit einem Griffel darauf schreiben sollte. Dieses Motiv ist nur sinnvoll bei der Verzeichnung eines Sieges, und es begegnet zuerst in der Glyptik des 1. Jahrhunderts v. Chr., bei einer monumentalen Statue aber zum ersten Mal bei der flavischen Umarbeitung der bronzenen Aphroditestatue von Brescia in eine Victoria. Deswegen hat Paolo Moreno in der erwähnten Ausstellung in Brescia die Aphrodite von Capua der Victoria von Brescia gegenüberstellen lassen (Abb. 3) und in einer Zeichnung<sup>50</sup> angedeutet, daß die Bronzestatue, als sie noch Aphrodite darstellte, mit der rechten Hand unter den Rand des Schildes griff und ihn so mit beiden Händen hielt, um sich darin zu spiegeln.

Ganz abgesehen davon, daß dieses Motiv nirgends belegt ist, wäre jedoch bei Marmorstatuen wie der Aphrodite von Capua oder der Aphrodite von Melos eine solche Haltung der Hände technisch nicht möglich, weil der Stein zu brüchig ist und diese Armhaltung nicht erlauben würde. Ein Blick auf die digitale Ergänzung des Torsos der Aphrodite von Melos mit den Armen der Victoria des Vincenzo Consani in Florenz (Abb. 4) lehrt auch, daß der rechte Arm zu lang werden würde, wenn die Hand unten um den Rand des Schildes greifen müßte. Der Schildrand muß vielmehr, wie es die digitale Fotomontage andeutet, auf dem Oberschenkel aufruhend, der deshalb durch das Aufstellen des linken Fußes auf die Spitze bei gebeugtem Knie schräg angehoben ist. So bietet er dem Schild, den die Linke hält, eine sichere Stütze, und das Gesamtmotiv der Statue wirkt sinnvoll und natürlich. Auf jeden Fall ist es ungezwungen. Deswegen muss die rechte Hand aber keineswegs einen Griffel halten und schreiben, sondern sie könnte, wie bei der Ergänzung des rechten Armes und der Hand der Aphrodite von Capua mit ausgestrecktem Zeigefinger nur auf die spiegelnde Fläche deuten, in der man sich das Bild vorstellen soll.

Eine evidente Tatsache ist nämlich bisher nicht gebührend beachtet worden: Victoria, die mit einem Schreibgerät den Sieg in einem aufs Knie gestützten Schilde verzeichnet, setzt ihren Griffel nicht am unteren Rand des Schildes, sondern in dessen Mitte an. Deswegen wurde der Unterarm der Bronzestatue von Brescia bei der Ergänzung offensichtlich angehoben, und bei der Weiterverwendung dieses Typus einer den Sieg auf einem Schilde verzeichnenden Victoria zum Beispiel in den Reliefs der Trajans<sup>51</sup>- und der Markussäule<sup>52</sup> sowie der Decennalienbasis<sup>53</sup> ist der rechte Arm sogar gebeugt und angehoben, damit die Göttin in der Mitte des Schildes den Griffel

ansetzen kann. Es ist völlig klar, daß die Göttin, wenn sie Aphrodite darstellt und die Hand nach unten führt, nicht schreiben, sondern auf ihr Spiegelbild deuten will. Dieses Bewegungsmotiv wirkt besonders überzeugend, wenn man bedenkt, daß die Aphrodite von Melos offensichtlich nicht wie die von Capua oder die im Torso der Victoria von Brescia erhaltene auf ihr Spiegelbild (oder auf eine schriftliche Aufzeichnung) im Schildrund blickt, sondern über den Schildrand hinweg schaut in Richtung auf einen möglicherweise von rechts her vor die Figur tretenden und gleichsam in ein stummes Zwiegespräch mit ihr sich einlassenden Betrachter. Gewiß ist Aphrodite sich ihrer Schönheit bewußt. Das würde ein einfacher Zeigegestus der rechten Hand unterstreichen. Aber so, wie Aphrodite sich dem Urteil des Paris stellen mußte, so kann sie nicht verhindern, daß sich jeder Betrachter ein eigenes Urteil bildet, und dies scheint sie mit dem versonnenen Blick über den Schildrand herauszufordern, während der auf ihr Spiegelbild deutende Gestus ihrer rechten Hand keinen Zweifel an ihrer eigenen Einschätzung zuläßt.

Wenn unsere Vermutung über die Ergänzung der Aphrodite von Melos mit einem Schilde richtig ist, den sie auf den linken Oberschenkel stützt, mit der ausgestreckten Linken am oberen Rande hält und auf den sie mit der Rechten deutet, weil sich ihr Bild darin spiegelt ebenso wie in den Augen eines vom Künstler vorgestellten, unsichtbaren Betrachters, den ein „ergänzender“ Betrachter im Sinne der treffenden Überlegungen Peter Heinrichs von Blanckenhagen<sup>54</sup> sich hinzu denken muß, dann hätten wir eine ausgesprochen hellenistische Schöpfung und ein „abgerundetes Ganzes“ vor uns. Bei diesen Werken wird von dem vor das Werk hintretenden Betrachter eine Art Stellungnahme verlangt, die sich schon in der bewußten Einpendelung auf den vom Künstler gewollten Betrachterstandpunkt ausdrückt. Im Falle der Aphrodite von Melos ginge es darum, durch ein solches Einpendeln in die senkrechte Achse vor der Vorderkante der Basis, die der Blickenebene parallel verläuft, den stummen Dialog zwischen der Aphrodite und einem vorgestellten Betrachter wahrzunehmen, der in der Blickrichtung Aphro-

<sup>50</sup> *Archeologia Viva* 22, Mai/Juni 2003, 77.

<sup>51</sup> Settis, S., La Regina, A., Agosti, G. Farinella V., *La Colonna Traiana*, Hrsg. Settis, S. (Turin 1988) Taf. 395.

<sup>52</sup> Becatti, Giovanni, *La Colonna di Marco Aurelio* (Mailand 1957) Abb. 29; Steinby, Eva Margareta, *Lexicon Topographicum Urbis Romae I* (Rom 1993) 302–305 (Sonia Maffei).

<sup>53</sup> Andrae, B., *Römische Kunst* (Freiburg 1999<sup>5</sup>) Abb. 633.

<sup>54</sup> von Blanckenhagen, P. H., *Der ergänzende Betrachter. Bemerkungen zu einem Aspekt hellenistischer Kunst*, in: *Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst* Ernst Homann-Wedeking gewidmet (Waldsassen 1975) 193–201.



ditens zu vermuten ist, während sich der reale, den unsichtbaren ergänzende Betrachter senkrecht vor der Hauptbildebene befindet, die sich, wie gezeigt, parallel zur Vorderseite der Plinthe entfaltet.

Wie ich in der Darstellung des kunstgeschichtlichen Fortschreitens der Skulptur des Hellenismus zu erweisen versucht habe<sup>55</sup>, ist die Bemühung der Schöpfer dieser Bildwerke um eine solche, fast dramatisch zu nennende Beschäftigung mit der Rundplastik das historische Agens der Entwicklung. Nicht nur Auftraggeber und Künstler spielen bei dem Schaffungsprozeß hellenistischer Skulpturen eine notwendige Rolle, sondern auch der von den beiden anderen als der eigentliche Adressat der Schöpfung in alle Überlegungen einbezogene Betrachter. Aus diesem Grunde habe ich meiner Studie über die aus äußeren Kriterien datierten hellenistischen Skulpturen<sup>56</sup> den Untertitel gegeben: „Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik“. Der Betrachter bleibt bei hellenistischen Plastiken nicht passiv, sondern muß sich aktiv um den richtigen Standpunkt im einfachen und im übertragenen Sinn bemühen. Er muß die Skulptur, wie Peter Heinrich von Blanckenhagen es in dem zitierten Beitrag formuliert hat, sogar in seinen Gedanken ergänzen, damit sie sich in ihrer ganzen Dramatik erschließt. Das verlangt auch die Aphrodite von Melos.

Wenn das Fragment der Hand mit dem Apfel nicht zur Statue aus Melos gehört, sind die Rückführung ihres Typus auf die Tyche von Melos und die Feststellung, es sei „dem Künstler nicht gelungen, ein abgerundetes Ganzes hervorzubringen“<sup>57</sup>, überflüssig. Die Aphrodite von Melos erscheint vielmehr als eine typisch hellenistische Weiterentwicklung des spätclassischen Vorbildes der Aphrodite von Capua, wobei die bronzene Aphrodite, die in die Victoria von Brescia umgewandelt wurde, als Zwischenglied gedient haben könnte. Es handelt sich also um eine geläufige Typentradition, bei der die eigentliche Neuerung in der besonderen sinnlichen Ausgestaltung des Frauenkörpers im Original aus Melos beruht und in dem interessanten Motiv der Blickbeziehung zwischen der Statue und dem unsichtbaren Betrachter, den der „ergänzende“ Betrachter sich als das Ziel des herausfordernden Blicks der Göttin über den Schildrand hinweg vorstellen muß.

Zum Schluß kann man noch einmal auf Adolf Furtwängler verweisen, der acht Jahre nach seinen Ausführungen über die Venus von Milo in den „Meisterwerken“ noch einmal auf das Thema zurückgekommen ist und über die antiken Statuen der Aphrodite Diadumene und Andromene folgende, auch heute noch gültige Aussage getroffen hat<sup>58</sup>: „Die überblickte Serie von Aphroditbildungen lehrt an einem schönen Beispiel von Neuem, wie ein und dasselbe künstlerische Problem sich bei den

Griechen durch ganze Generationen von Künstlern hindurch zu ziehen pflegte und zu Lösungen führte, die, so wenig sie bei flüchtiger Betrachtung von einander abweichen, doch so verschieden im tieferen Grunde sind“.

#### NACHTRAG

Während der Drucklegung dieses Beitrages erschien Gregory Curtis, *Disarmed. The Story of the Venus from Milo* (New York 2003). Darin schildert der Autor in 7 Kapiteln die Geschichte der Skulptur seit ihrer Auffindung in Melos 1820 bis zu ihrer Vereinnahmung durch die Werbeindustrie in neuester Zeit. Er widmet darin längere Absätze<sup>59</sup> Furtwänglers Beschäftigung mit der Skulptur und der Reaktion seiner Zeitgenossen. Die Nachbildung des Oberkörpers der Venus von Milo in der Victoria von Vincenzo Consani im Palazzo Pitti zu Florenz, die der Ausgangspunkt unserer Betrachtung ist, wird allerdings nicht erwähnt, sondern die Meinung der frühesten Augenzeugen, Olivier Voutier und Dumont d'Urville, daß diese Aphrodite den Apfel der Eris in der linken Hand hielt, als der Wahrheit am nächsten angesehen. Wir glauben hingegen, daß „the hard work of the sage scholar“<sup>60</sup> nicht vergebens ist und die Aphrodite nicht „disarmed“, sondern mit dem Schild des Ares dargestellt war, eine Meinung, die auf jeden Fall diskutiert werden sollte.

<sup>55</sup> Andrae, B., *Skulptur des Hellenismus* (München 2001) passim.

<sup>56</sup> Andrae, B., *Schönheit des Realismus* (Mainz 1998).

<sup>57</sup> Furtwängler a. O. 628.

<sup>58</sup> Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel I fasc. 4, Januar 1901.

<sup>59</sup> a. O. 123–131, 146–161, 185–187, 199–200.

<sup>60</sup> a. O. 192