

TONIO HÖLSCHER

DIE VICTORIA VON BRESCIA

TAFEL 54-58

Auffindung, Erhaltung, Technik

Am 20. Juli 1826 wurde unmittelbar westlich des vespasianischen Capitolium von Brescia die überlebensgroße Bronzestatue einer geflügelten Victoria (Taf. 54-58; Abb. 1-2) gefunden¹. Zusammen mit ihr kam eine Reihe weiterer Bronzewerke zutage: sechs Porträtköpfe, zwei Pferdepectorale, eine Bronzeapplik in Gestalt eines gefesselten Jünglings, ornamentierte Profile, dazu einige weniger bedeutende Fragmente. Der gesamte Fund war auf engstem Raum vereinigt und von einer mit Holzkohle vermischten Erdschicht verschüttet. Die Werke sind zusammengewürfelt aus den ersten drei Jahrhunderten der Kaiserzeit; sie gehören nicht zusammen, müssen vielmehr, ihres Metallwertes wegen, in einer Situation äußerer Gefahr dort zusammengetragen und geborgen worden sein. Es handelt sich also um eine Art Depot. Der ursprüngliche Standort wird am ehesten das Forum gewesen sein.

Die Statue der Victoria wurde als Kunstwerk und als Symbol nationaler Größe sofort überschwänglich gefeiert². Die archäologische Wissenschaft hat bald ihre Bedeutung für die römische Idealplastik, ihre Eigenschaft als Umbildung eines griechischen Typus, auch die technische Vollendung des Erzgusses erkannt. Sie ist danach oft besprochen und abgebildet worden³. Dennoch gibt es bisher keine ausreichende Publikation in Abbildungen und Beschreibung. Der technische Befund ist durch K. Kluge in seinem zusammen mit K. Lehmann-Hartleben verfaßten Werk über die antiken Großbronzen eingehend untersucht worden⁴. Doch Ergänzung, Deutung und stilistische Einordnung der Figur sowie ihr Verhältnis zum griechischen Vorbild konnten bisher nicht genügend geklärt werden.

Dargestellt ist Victoria (Taf. 54-58), die sich mit ausgreifenden Armen nach ihrer linken Seite wendet. Die Statue ist 1,95 m hoch, ihr Kopf mißt vom Scheitel bis zum Kinn 26,5 cm. Sie ist fast vollständig erhalten. Es fehlen nur die Gegenstände, mit denen die beiden Hände beschäftigt waren, und das Attribut, auf das der linke Fuß gesetzt war. Die einst mit Steinen, Glasfluß oder Silber eingesetzten Augen (Abb. 1; 2) sind ver-

loren, die leeren Höhlen wurden bei der Restauration zugekittet. An der rechten Hand sind das äußerste Glied des Mittel- und die beiden äußeren Glieder des kleinen Fingers, an der linken Hand die beiden äußeren Glieder des kleinen Fingers und der ganze Ringfinger abgebrochen. Am linken Flügel fehlt die Spitze einer der Schwungfedern und ein Stück des Ansatzes am Rücken.

Das Haupt (Taf. 57; Abb. 1-2) wurde einmal durch starken Druck auf den Hinterkopf nach vorne und etwas nach links gedrückt, die Oberfläche dadurch bei der Halsgrube eingestaucht, wobei am Halsansatz einige Risse entstanden sind. Nichts deutet darauf hin, daß die Verletzung vor Anfügung der Flügel geschah⁵; wahrscheinlicher ist sie – ebenso wie ein Riß oben im linken Handgelenk und mehrere Hiebspuren, die eine leichte Delle am rechten Oberarm verursacht haben – bei der letzten Zerstörung oder der Verschleppung ins »Metalldepot« geschehen.

Die Arme wurden getrennt vom Körper gefunden; desgleichen war der Unterteil des linken (Taf. 58) und eine Federspitze des rechten Flügels gebrochen. Eine erste Zusammensetzung wurde gleich nach dem Fund, eine endgültige Restaurierung 1948 vorgenommen, wobei die Figur auch ihre jetzige Basis erhielt⁶.

¹ Berichte über die Auffindung bringt G. Nicodemi (s. Bibliographie) a. O. 27 ff. – E. Simon danke ich herzlich, daß sie mir die ursprünglich von ihr selbst geplante Bearbeitung der Statue übertragen und das Manuskript durch Anregungen und Kritik verbessert hat. G. Panazza, Direktor des Museo Civico in Brescia, hat die Arbeit in großzügiger Weise unterstützt, wofür ich ihm auch hier aufrichtig Dank sage. H. Bullinger und Th. Lorenz haben zur Klärung mehrerer Fragen verholffen; auch ihnen gilt mein herzlicher Dank.

² G. Labus (s. Bibliographie) a. O. 136: »... il monumento piu insigne del patrio Museo, e forse dell'Italia e dell'arte«. Ihre Wirkung in der Dichtung bis zu D'Annunzio bei Nicodemi a. O. 41 ff.

³ Bibliographie unten S. 79.

⁴ K. Kluge-K. Lehmann-Hartleben (s. Bibliographie) a. O. (im folgenden zitiert: »Großbronzen«) II 107 ff. Vgl. Bd. I passim (Index s. v. Brescia, Victoria).

⁵ Kluge, Großbronzen II 108.

⁶ Bericht über die Restaurierung bei L. Borelli (s. Bibliographie) a. O. Die ältere Ergänzung auf Foto Alinari Nr. 14086 und Br.-Br. Taf. 299.

Die hohe Qualität des Bronzegusses hat K. Kluge hervorgehoben. Seinen Darlegungen ist nur wenig hinzuzufügen, da Einsicht in das Innere auch jetzt nicht möglich ist. Es handelt sich demnach um einen Wachserzguß mit dünner, kupferreicher Metallwand⁷; die Finger sind voll gegossen. Die Gußinnenseite, heute sichtbar unter dem linken Fuß, zeigt die Formen der Außenseite genau vorgeprägt. Die Oberfläche erscheint dort, wo keine Verkrustung sie überdeckt, dicht und glatt. Der Körper ist offenbar bis auf wenige Teile in einem Stück gegossen. Angefügt (mit tiefer Unterschneidung) ist der Fußteil mit Chitonfalten und Mantelzipfel. Ebenfalls eigens gegossen ist der rechte Arm: Er ist unter der Achsel mit tiefer Unterschneidung in den Chitonbausch hineingeschoben (der Stoff ist dort eigens konkav gegossen, um den runden Arm einzusetzen), während an der Außenseite die Naht direkt an der Oberfläche lag und etwa wie der heutige Bruch durch das herabgerutschte Schulterstück des Chitons lief. Auch der linke Arm und die Kopfkalotte waren nach Kluge wahrscheinlich angesetzt, doch sind die Nähte nicht sicher nachweisbar⁸. Eigens gearbeitet waren ferner die jetzt fehlenden Attribute. Am rechten Schlüsselbein (Taf. 57) ist die Oberfläche nach dem Guß mit drei rechteckigen Platten ausgebessert worden, eine weitere saß in der Schlüsselbeingrube. Ein Ornament im Diadem (Taf. 57; Abb. 1–2) ist in Silber eingelegt; es ist beim Hämmern etwas über die Ränder getreten.

Im Chiton, 3 cm über dem Boden, befinden sich vorne neben dem rechten Fuß, auf der linken Seite und hinten je ein kreisrundes Loch (Taf. 55 b) von ca. 1 cm Durchmesser. Die Löcher auf der linken und auf der Rückseite führen direkt ins Innere; das Loch auf der Vorderseite dagegen führt in einen kleinen Kanal, der senkrecht zum Boden hinab (jedoch nicht weiter nach oben) reicht und gegen den Hohlraum der Statue durch eine Bronzewand abgetrennt ist. Diese merkwürdige Vorrichtung zeigt, daß die Löcher nicht nur antik sind (wofür auch die Patinierung an ihrer Innenseite spricht, die der auf der sonstigen Oberfläche gleicht), sondern schon beim Guß beabsichtigt waren. Sie könnten am ehesten neben den Einlaßzapfen zur zusätzlichen Befestigung der Figur auf der Basis gedient haben, wozu sie in ihrer gleichmäßigen Verteilung gut geeignet wären⁹.

Die etwas verkrustete Oberfläche ist von einer graubräunlichen Patina gefärbt, die an vielen Stellen ins Grünliche hinüberspielt. An der rechten Hand und am Kopf sind Spuren von Vergoldung erhalten¹⁰.

Der Zusammenhang des Erzgusses mit der Tonbilderei ist hier vielfach deutlich. Die eckig fallende Chitonnaht an der rechten Seite wirkt wie eben mit dem Formholz zurechtgestrichen; die zügige Schraffur des Stoffes am Rücken ist wie in weichen Ton eingetragen; die leichte, flockige Charakterisierung des Haares über dem Diadem, fast ganz ohne Kaltbearbeitung, fügt sich dazu. Es ist ein Vorurteil, wenn oft angenommen wird, daß Bronzearbeiten immer scharf und linear sein müßten¹¹.

Die Flügel (Taf. 54–56; 58) sind in einfachem Sandguß hergestellt und aus je zwei Teilen zusammengesetzt: Ihre Deckfedern haben im Inneren einen schmalen Hohlraum, in den von unten die langen Schwungfedern hineingesteckt und festgenietet sind. Sie wurden nachträglich in den Rücken eingehängt. Die Technik dieser Anfügung sowie der der anderen Attribute wird unten S. 70 f. beschrieben. Die Legierung des Metalls der Flügel weicht von der des Körpers ab¹².

Beschreibung

Victoria hat den linken Fuß etwas erhöht zur Seite gestellt und wendet sich dort einer Tätigkeit zu. Das Motiv ist durch Parallelüberlieferung deutlich¹³: Sie hatte auf den linken Oberschenkel einen Schild gesetzt, hielt ihn mit der linken Hand am oberen Rand fest und schrieb mit der rechten Hand darauf. Ihr ungegürteter Chiton liegt dem Oberkörper wie naß an und fällt unter dem Mantel in kreppartig dünnen Falten herab, schlägt sich über den Füßen leicht um und stößt, etwas nach

⁷ Legierung (nach Großbronzen I 54 f.): Kupfer 80,8; Zinn 9,4; Blei 7,68; Zink 1,9. Die Probe für diese Analyse muß dem Körper entnommen sein (Kluge a. O. konnte das nicht feststellen), wie sich aus einer Analyse des Metalls der Flügel im Jahre 1948 ergab (vgl. unten Anm. 12).

⁸ Kluge, Großbronzen II 108.

⁹ Eine ähnliche Vorrichtung ist mir sonst nicht bekannt. Man könnte an kurze Haken denken, die in die Löcher eingriffen und in der Basis eingegossen waren.

¹⁰ Borrelli a. O. 32.

¹¹ Der Zusammenhang der Ton- und Wachstform mit der Bronzoberfläche wird für die ägyptische und alexandrinische Bronzeplastik betont von G. Roeder, JdI. 48, 1933, 227 und B. Segall, Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst, 119./120. BWPr. (1966) 34 f. zu Abb. 14.

¹² Borrelli a. O. 30 Anm. 1: Kupfer 74,81; Zinn 8,52; Blei 14,48; Zink 2,19.

¹³ Der Typus besprochen bei M. Wegner, JdI. 46, 1931, 63 ff. K. Lehmann-Hartleben, RM. 38/39, 1923/24, 189 ff. T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 122 ff. Diese Ergänzung der Victoria von Brescia wurde sofort nach der Auffindung als richtig erkannt: Nicodemi a. O. 37. Genauere Ergänzung und Widerlegung späterer Einwände unten S. 70 f.

außen gebogen, auf dem Boden auf. Er ist beiderseits geschlossen, hat sich rechts bei der (nicht angedeuteten) Naht in eigentümlich steifem Zickzack vom Körper gelöst und staut sich in kleinen Bögen und Ecken an beiden Hüften über dem Wulst des Mantels. Rechts ist er von der Schulter gegliedert und schwingt voll unter der nackten Brust zur linken Schulter hinauf. Die Schulterspannen waren, wohl aus Silber, eigens in rechteckige Löcher eingesetzt. Um den Unterkörper ist ein Mantel aus etwas dickerem Stoff derart geschlungen, daß er mit einem Zipfel zwischen den Beinen herabhängt, von dort über den linken Oberschenkel gezogen und links um den Leib herumgeführt wird. Oben um die Hüften bildet er einen mehrfach in sich gewundenen Wulst, dessen Ende über den linken Oberschenkel nach hinten in einem Zipfel herabfällt. Dieser ist im Gegensatz zum vorderen Zipfel mit einem Hängegewicht beschwert. In drei großen Faltenzügen zieht sich der Stoff vom rechten Bein hinauf zum linken Oberschenkel, spannt sich in vielen kleinen Zerrfalten um die Beine und bildet dazwischen tiefere Schatten. Schenkel und Kniescheiben werden dadurch plastisch herausmodelliert. Vom linken Knie vorne und seitlich herabfallend betonen zwei Falten die Senkrechte und bringen Variation in den unteren Saum. — Die Rückseite (Taf. 54b) ist mit weniger Details ausgeführt: der Mantel, ohne die kleinteiligen Zwischenfältchen, nur in großen Faltenzügen gelegt; der Chiton in skizzierender, gleichmäßiger Zeichnung zu einem seltsam unnatürlichen System gefügt.

Gegen den kleinteilig gefältelten Stoff heben sich die unbedeckten Körperpartien großflächig ab. Schulter, Brust und Arme sind voll, mit einfachen Rundungen gebildet, weder zart blühend noch muskulös; um sensible Gelenke oder feingliedrige Finger und Zehen war es dem Künstler nicht zu tun. Der rechte Fuß ist bemerkenswert größer und breiter als der linke.

Der Kopf (Taf. 57; Abb. 1–2) hat breite, annähernd ovale Form. Die vollen Wangen und die dreieckige Stirn bilden große, wenig gegliederte Rundungen. Regelmäßig geschwungene, lineare Brauenbögen wölben sich über kleinen Augen, die etwas schräg nach unten gestellt sind. Das Oberlid überschneidet außen das Unterlid. Klein ist auch die Nase — vor allem von der Seite —, ebenso der Mund mit den schmalen, aber weichen Lippen, die im Gegensatz zu den Augen nicht in anderem Material eingelegt waren. Sie gehen, ebenso wie der Haaransatz, mit »schwimmenden« Rändern in die umgebenden Gesichtspartien über.

Das Haar wellt sich leicht und locker. Es ist über der Stirnmitte bis zum Hinterkopf auseinandergenommen, wird nicht von einem geraden Scheitel getrennt, sondern läßt eine unregelmäßige, wie zufällige Grenze zwischen sich frei. Ein bandförmiges Diadem hält es zusammen. Auch über der Stirn sind die Haare seitlich nach oben unter dieses Band gesteckt, über den Ohren spielen sie schon darüber hinweg, am Hinterkopf sind sie zu einem Knoten hochgesteckt, der von einem schmalen Band gehalten wird. Vor den Ohren löst sich ein kleines, nach hinten eingerolltes Löckchen.

Im Diadem ist in Silber ein Ornament eingelegt¹⁴: Über der Stirnmitte sitzt eine rudimentäre Rosette aus vier kurzen Blättchen, deren spitze Blattwurzeln nicht zusammenstoßen. Auf sie laufen von beiden Seiten je drei nach der Mitte hin gerichtete rudimentäre Palmetten zu. Sie bestehen aus drei — die äußerste »Palmette« über dem rechten Ohr sogar nur aus zwei — länglichen Blättchen, die fächerförmig angeordnet sind und ebenfalls mit ihren spitzen Blattwurzeln nicht zusammenstoßen. Der Künstler hat sich hier offenbar an Ornamente aus Olivenblättern angelehnt, wie sie ähnlich seit dem 4. Jh. v. Chr. begegnen¹⁵. Größe und Form der Blätter sind auffallend ungleichmäßig.

Der Kopf zeigt starke Asymmetrien. Die linke Gesichtshälfte wölbt sich weniger voll als die rechte und flieht nach hinten; das Auge ist hier kleiner und tiefer hinter der Nase zurückgesetzt, der Abstand vom äußeren Augenwinkel zum Nasenflügel geringer; das Haar ist rechts voller und abwechslungsreicher gestaltet. Die vom Betrachter abgewendete Seite wurde also zurückgebildet, offenbar um eine reinere Profilwirkung zu erzielen. Nur der Scheitel erscheint gegenüber der Stirnmitte leicht nach rechts verschoben, also in den Blick gerückt. Die Vorliebe für Profilansichten ist mindestens seit dem spä-

¹⁴ Die Behauptung Borrellis a. O. 32, das Ornament sei erst später zugefügt worden, scheint mir unbegründet. Technisch ist solche Einlegearbeit immer erst nach dem Guß möglich (dazu Kluge, Großbronzen I 143 ff.), und es wird kaum Kriterien geben, die zeigen, daß sie wesentlich später ausgeführt worden wäre. Die etwas unsicheren Formen der Blätter sind kein ausreichendes Indiz.

¹⁵ Vgl. etwa E. Langlotz, Griechische Vasen Würzburg (1932) Taf. 221 Nr. 662. A. D. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily (1967) II Taf. 72, 2, 4, 5–7; 167, 2; 171, 2 (vielfach mit Mittelrosette). Eine Reihe von Palmetten mit je drei Blättern schon auf dem Henkel eines attischen Prachtkraters (Ende 5. Jh.): D. I. Lazarides, Odegos Mouseiou Kavallas (1969) 103 f. Taf. 35. Ebenfalls in Silber eingelegt ist ein Kranz aus dreiblättrigen Palmetten auf der Bronzepfanne von Eged, JdI. 24, 1909, 33 Abb. 2.

ten Hellenismus vielfach deutlich. Das geschilderte Verfahren ist der meist angewandten Praxis entgegengesetzt, bei der erstrebt wird, die abgewendete Gesichtshälfte noch wahrnehmbar zu machen. Die Kunst zielt hier weniger auf Körper als auf Silhouetten und Fassaden.

Die Stellung des Schildes wird von zwei Spuren im Mantelwulst seitlich auf dem linken Oberschenkel bezeichnet: einem (12×14 mm) rechteckigen, 24 mm tiefen Loch, und darüber, auf dem nächsten Faltenrücken, einer 7 mm breiten Rille¹⁶. Oben wurde er von der linken Hand (Taf. 55) so gehalten, daß der Daumen auf der Vorderseite, der Zeigefinger auf dem oberen Rand, die übrigen Finger dahinter lagen. Der Mittelfinger ist im äußersten Gelenk durchbohrt (Durchmesser des Loches 8 mm), um den Schild dort von hinten zu befestigen; sein äußerstes Glied ist dort, wo der Schild es berührte, etwas abgeflacht. Diese Ergänzung ist völlig gesichert, sowohl durch die Haltung der Arme als auch durch die Befestigungsspuren des Schildes. Die zuerst von Rizzini vorgeschlagene und seither vielfach in Varianten übernommene Ergänzung als Wagenlenkerin¹⁷ ist mit dem Erhaltenen unvereinbar. Die Erklärung einiger mitgefundenener Metallornamente als Teile eines Wagens ist kaum zutreffend; von den Pferdepectoralen ist zumindest das eine, gut erhaltene, viel später als die Statue, nämlich in antoninischer Zeit entstanden¹⁸; vor allem aber ist eine Verbindung dieser Teile mit der Victoria willkürlich angesichts der Tatsache, daß es sich bei dem Fund um ein heterogenes Depot von Metallwerken handelt. Auch gibt es keine Anzeichen dafür, daß die Figur später als Wagenlenkerin umgebildet worden wäre (so Lehmann-Hartleben).

Der Schild ist nicht kreisrund gewesen; er wäre sonst nach unten überlastig geworden, hätte wohl auch Spuren weiter oben am Mantelwulst und am linken Unterarm hinterlassen müssen¹⁹. Geht man davon aus, daß die linke Hand ihn etwa gegenüber dem Stützpunkt auf dem Bein gehalten hat, so ergibt sich eine Ovalform wie z. B. an der Traianssäule (Text-Abb. 1). Dabei muß man nicht an eine damals im Kampf gebräuchliche Schildform denken: Auch der kreisrunde clipeus, der für solche Sieges- und Ehrenschilder üblich war, wurde damals längst nicht mehr in der Realität gebraucht, sondern war eine rein künstlerische Form²⁰; ebenso werden es künstlerische Gründe gewesen sein, die dazu führten, den Schild gelegentlich zu einem Oval zu »verkürzen«. Im übrigen war der Schild recht stark dem Betrachter zugewendet,



Textabb. 1. Victoria v. Brescia. Rekonstruktion.

bildete mit dem Körper einen Winkel von etwa 120°²¹. Die Handlung des Schreibens, die es erfordert hätte, daß die Göttin die Schreibfläche sich selbst zuwendet, ist weitgehend aufgegeben zugunsten eines repräsentativen Gedankens: Die Schildaufschrift sollte vom Betrachter gelesen werden²². Sie aufzuzeichnen hielt Victoria in der rechten Hand einen Schreibstift zwischen Daumen,

¹⁶ Mit Recht von P. Rizzini (s. Bibliographie) a. O. 6 und Kluge, *Großbronzen II* 108 für antik angesehen (anders J. J. Bernoulli, (s. Bibliographie) a. O. 169; F. Göler v. Ravensburg, *Die Venus von Milo* [1879] 176). Die Stiche im Museo Bresciano Illustrato Taf. 38–40 sind zu geschönt, als daß solche Details wiedergegeben würden. – In anderen Beispielen des Typus ist der Schild meist auf einen Pfeiler gestellt, an einem Palmstamm befestigt, oder er wird von einem Putto getragen. Auf den Oberschenkel gestützt ist er gewöhnlich bei den frühesten Beispielen bis 68 n. Chr. und gelegentlich im 3. Jh. (Hölscher, a. O. 124 f.; ferner das Relief aus Durazzo, Bull. Com. 70, 1942, *Notiziario* 126 f.).

¹⁷ Rizzini a. O. 5 ff.; Nicodemi a. O. 49–54; Lehmann-Hartleben, *Großbronzen II* 106. Fragend auch Borrelli a. O. 29 f.

¹⁸ Zuletzt R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (1963) 144, Abb. 3.96. Es könnte von der Quadriga eines Kaisers stammen.

¹⁹ Auch Lehmann-Hartleben, *Großbronzen II* 107 schließt einen Rundschild aus.

²⁰ Vgl. dazu Hölscher a. O. 98 f.

²¹ Die frühere Ergänzung (Abbildungen oben Anm. 6) ist also irreführend, was auch Kluge, *Großbronzen II* 108 betont.

²² Vgl. dazu Hölscher a. O. 124 ff.

Mittel- und durchgedrücktem Zeigefinger in der üblichen Haltung. Eine flache Stelle an der Innenseite des äußeren Daumengliedes zeigt, wo der Stift einst ansaß²³. Die Fingerspitzen sind von der imaginären Schildebene etwa 20 cm entfernt; der Zwischenraum war durch die Wölbung des Schildes und die Länge des Stiftes wohl annähernd überbrückt. Die Aufschrift des Schildes, die nach Aussage der Münzen Siege oder Tugenden des Kaisers verkündete, war gewiß bereits fertig ausgeführt, die Schreiberin deutete mit dem Stift darauf²⁴.

Der Gegenstand, auf den sie ihren linken Fuß gesetzt hat, ist schwierig zu ergänzen. Er war oben flach (also kein Globus²⁵) und offenbar nicht sehr groß, da die Sohle zwar hinter den ersten drei Zehen fehlt, aber hinter den äußeren Zehen ausgeführt ist, der Fuß dort also offenbar über den Gegenstand hinausragte. Auch die drei mittleren Zehen greifen vorne schon etwas nach unten aus, während die große Zehe waagrecht steht. Wahrscheinlich setzte sie ihren Fuß auf einen Helm²⁶, der dann freilich etwas klein ausfallen müßte (bei solchen Attributen nicht ungewöhnlich). Möglich ist auch eine einfache Bodenerhöhung²⁷.

Daß die Flügel ursprünglich nicht zugehörten, haben bereits Rizzini, Kluge und Lehmann-Hartleben erkannt²⁸. Bestätigend tritt die Analyse der Metallegierung hinzu, die von der des Körpers abweicht²⁹. Die langen, gesenkten Schwingen sind am Körper sehr roh angebracht: Zwei etwa 7 cm lange Löcher wurden in den Rücken geschlagen (ohne die rissigen Ränder zu glätten), darein je ein Bronzefuß gesteckt, dessen herausstehender Teil in den Hohlraum zwischen den Deckfedern eingreift, wo er mit zwei Nietten befestigt ist³⁰. Senkrecht unter diesen Löchern ist über die durchlaufenden Chitonfalten je ein stegartiges Klötzchen angelötet³¹, das ebenfalls zwischen die Deckfedern eingreift und den Flügel am Schwanken hindert. Der Flügelansatz folgt nicht der Oberfläche der Chitonfalten, ist also auch nicht am Rücken angelötet, sondern liegt nur auf den Faltenrücken auf.

Die Federn sind fein differenziert: Oben erscheinen sie nur zeichnerisch als feiner Flaum auf der plastisch bewegten Oberfläche der Flügel angegeben; weiter unten sind sie in Schichten abgetrept. Die Anordnung ist einfach, aber großzügig; die Binnenzeichnung dagegen wirkt schematisch, unsicher, ohne Schwung und Spannung.

Es kann sich hier nicht um den Ersatz eines früheren, etwa beschädigten Flügelpaares handeln: Die Oberfläche

des Rückens ist bis auf die knapp 7 cm langen Löcher völlig intakt (die erwähnten stegartigen Klötzchen sind erst nachträglich aufgelötet); für eine Anbringung ursprünglicher Flügel käme also nur die Stelle dieser Löcher in Frage. Rechnet man aber ein, daß sie recht roh in den Rücken eingeschlagen sind, so blieben hier für eine solche ursprüngliche Befestigung kaum mehr als etwa 5 cm Raum, also viel zu wenig. Auch können die Flügelansätze ursprünglich nicht, wie im jetzigen Zustand, einfach über den Chitonrand und die Faltentäler hinweggegangen sein und nur auf den Faltenrücken aufgelegt haben. Die Figur war zunächst flügellos³².

Die Ansicht der Statue, wie sie die moderne Basis suggeriert, ist wohl nicht richtig. Der Stand wirkt plump, und die Figur hat – bei einem römischen Werk besonders wichtig – keine wirksamen Konturen; der Schild

²³ Es ist unverständlich, warum Lehmann-Hartleben, *Großbronzen II* 106, meint, die rechte Hand könne »so keineswegs schreibend gedacht werden«, die Göttin habe ursprünglich wahrscheinlich einen Schild gehalten, um sich darin zu spiegeln. Damit ist aber die Haltung der rechten Hand nicht erklärt: Diese kann unmöglich den Schild gehalten, kann nicht einmal bis an den Schildrand herangereicht haben.

²⁴ Über die Möglichkeiten solcher Schildaufschriften vgl. Hölscher a. O. 99 ff. Bei einem nicht stadtrömischen, offiziellen Bildwerk ist die auf Münzen zu beobachtende Festlegung des Typus auf Schildinschriften für Siege nicht zu fordern.

²⁵ Der Typus mit Globus: Hölscher a. O. Anm. 79 und 98.

²⁶ Vgl. z. B. Aphrodite von Capua: Anm. 36. Victoria der Traianssäule: K. Lehmann-Hartleben, *Die Traianssäule* (1926) Taf. 37. Münzen: BMC. Emp. II Taf. 22, 12; 31, 6; 35, 7.

²⁷ Z. B. flavischer Reliefpanzer: G. Caputo, *Quaderni di Archeologia della Libia* 1, 1950, 16 f. Taf. 4. Relief aus Durazzo: s. oben Anm. 16.

²⁸ Rizzini a. O. 7. Kluge–Lehmann-Hartleben, *Großbronzen II* 106 und 109. Zuletzt Borrelli a. O. 30. Der Zweifel O. Broneers an der späteren Anfügung der Flügel (s. Bibliographie) a. O. 80, Anm. 46 beruht offenbar nicht auf Autopsie. Sein Vorwurf, Lehmann-Hartleben könne die Flügel nicht datieren, ist bei deren einfacher Qualität nicht gerechtfertigt. Neuerdings tritt M. Mirabella-Roberti (s. Bibliographie) a. O. 296 ff. für ursprüngliche Zugehörigkeit der Flügel ein, jedoch ohne überzeugende Gründe.

²⁹ Vgl. oben Anm. 7 und 12.

³⁰ Die Zapfen und Nietten, mit denen die Flügel heute befestigt sind, sind modern.

³¹ Kluge, *Großbronzen I* 159 und II 109 erwähnt noch Lotkügeln am linken Steg.

³² Auch Borrelli a. O. 29 f. nimmt Flügellosigkeit für den ursprünglichen Zustand an, sieht aber dennoch die erhaltenen Schwingen als Ersatz für ein schon bald nach der Entstehung zugefügtes Flügelpaar an: Die ursprüngliche Aphrodite sei in vespasianischer Zeit zur Victoria umgebildet worden, die erhaltenen Flügel könnten aber erst im 3. Jh. n. Chr. entstanden sein. Der vespasianische Zeitpunkt ist jedoch durch nichts angezeigt, die Flügel selbst sind der einzige Anhaltspunkt für die Umbildung (leider schlecht datierbar, s. unten S. 79); eine zweifache Umbildung der Figur anzunehmen, besteht kein Grund.

steht unvermittelt und abrupt von ihrem Körper ab³³, sie wendet sich ihrer Handlung, dem Schreiben, nicht glaubhaft zu. Die Göttin war also mehr von ihrer rechten Seite zu sehen, doch nicht so weit wie auf Tafel 56 b: Dort sitzt der Oberkörper unorganisch über dem Unterleib, der Schild wird gegenüber dem Körper übergewichtig, der Bausch unter der rechten Brust undeutlich. Diese Mängel sind in der Ansicht Taf. 54 a behoben: Hier verbinden sich die einzelnen Teile des Leibes am organischsten miteinander, links werden Schulter, Brust und Achsel Schlaufe deutlich, rechts bildet die gebrochene Chitonnaht einen guten Kontur; Körper und Schild öffnen sich im selben Winkel zum Betrachter.

Als repräsentatives Werk muß die Statue aus einer gewissen Entfernung gesehen werden. Die wissenschaftliche Beschreibung muß, um Details zu erfassen, notwendigerweise einen zu nahen Blickpunkt wählen, muß auch Ansichten berücksichtigen, die nicht für den Betrachter bestimmt waren, so daß leicht ein ungerecht negatives Urteil entsteht. Denkt man sich die Figur aber eingeordnet in eine größere architektonische Anlage, etwa auf einen Platz oder vor eine Fassade, so verliert sie ihre Kleinteiligkeit und gewinnt an dekorativer Qualität.

Deutung

Die Statue steht in einer langen Bildtradition. Als Siegesgöttin läßt sich der Typus durch einen italischen

Amethyst-Intaglio bis in hellenistische Zeit, wohl ins 2. Jh. v. Chr. zurückverfolgen³⁴. Ab Claudius begegnet er in der kaiserlichen Münzprägung, danach auch auf Staatsdenkmälern, Sarkophagen etc. Die Statue in Brescia gehört in diese Reihe, weicht aber in manchen Details ab.

Schon O. Jahn hat den engen Zusammenhang dieser Victoria-Darstellungen mit einem berühmten Aphrodite-Typus erkannt³⁵, dessen besterhaltene, allerdings für hadrianische Fassadenwirkung stark verflachte Kopie die Venus von Capua (Abb. 3) ist³⁶. Bessere Torsen befinden sich in der Villa Albani und in Wien³⁷, bessere Kopfrepliken in der Villa Caetani und in Ripatransone (südlich von Ancona)³⁸. Die Haltung der Arme legt die allgemein anerkannte Ergänzung eines Schildes nahe, in dem sie sich spiegelt. Bestätigung sind kaiserzeitliche Münzen von Korinth, die den Typus, meist seitenverkehrt, als Kultbild des Aphroditetempels auf Akrokorinth zeigen³⁹. Sie geben entweder das Original wieder oder aber eine Kopie⁴⁰, die etwa nach dem Wiederaufbau der Stadt dort aufgestellt wurde, und später vielleicht sogar nur eine Umbildung. Das Motiv jedoch ist so ähnlich, daß die Münzen die Ergänzung des Typus Capua stützen. Zweifelhaft ist allerdings, ob die Aphrodite *ὄπλισμένη*, die Pausanias (II 4, 7) in dem Tempel sah, mit diesem Werk identisch ist.

Der Typus begegnet als Aphrodite ebenfalls schon im späteren Hellenismus, noch im 2. Jh. v. Chr. in einer Va-

³³ Es ist leider nicht möglich, die im Museum von Brescia durchgeführte Ergänzung mit einem provisorischen Schild in den verschiedenen Ansichten zu dokumentieren.

³⁴ Hölscher a. O. 123 f. Taf. 11, 5 (wo sogar der Stoffzipfel zwischen den Beinen angedeutet ist). Zur Paste New York (ebenda 123, Taf. 11, 6) vgl. unten S. 73 f. und Anm. 49.

³⁵ SBLeipzig 1861, 125.

³⁶ G. Lippold, HdArch. III 1, 284 Anm. 1. Repliken bei Bernoulli a. O. 160 ff. Göler v. Ravensburg a. O. 166 ff. A. Furtwängler, MW. 628 ff.

³⁷ Villa Albani: EA. 4348. – Wien: Furtwängler a. O. 628 f. Anm. 5. Eine Aufnahme verdanke ich R. Noll.

³⁸ Caetani: BrBr. 593. Wichtig die Vorderansicht: Furtwängler a. O. Taf. 30. – Ripatransone: Guida Illustrata del Museo Nazionale di Ancona (1915) 335. G. Annibaldi danke ich für seine Hilfe bei der Auffindung des Kopfes.

³⁹ M. Bernhart, Aphrodite auf griechischen Münzen (1936) 29 ff.; F. Imhoof-Blumer-P. Gardner, A Numismatic Commentary to Pausanias (1885–87) 25 ff. Taf. G, CXXI ff. und Taf. FF, XVI; Corinth VI 27 Nr. 101; Broneer a. O. 65 ff. hat den Zusammenhang der Münzen mit dem Typus Capua bestritten. Dessen Urbild habe sich nicht im Schild gespiegelt, sondern auf ihn geschrieben wie auf einem kleinasiatischen Sarkophag in Athen (s. unten Anm. 46. Er hätte den Sarkophag von Melfi hinzufügen können, ebenfalls Anm. 46). B. bedachte dabei nicht, daß trotz der vielen »Repliken« das Original kaum jemals wirklich kopiert ist, sondern durch Zutaten wie Chiton und Diadem vielfältig variiert und häufig – wie auf den angeführten Sarkophagen –

in fremdem Zusammenhang benutzt wurde. Es ist ferner klar, daß gerade dieser Typus durch die römische Vorliebe für Fassadenwirkung Veränderungen besonders stark ausgesetzt war, die das Motiv des Spiegels verunklären mußten. Dies wird an Victoria-Darstellungen auf Münzen deutlich (oben Anm. 13): Hier steht der Schild zu Beginn nicht auf einer Stütze, sondern wird von der Siegesgöttin selbst gehalten. Dies muß auch bei der Aphrodite das Ursprüngliche sein – die oben genannten schreibenden Aphroditen, deren Schild von einem Eros gehalten wird, sind auch dadurch als spätere Varianten erkennbar. Broneer selbst hat nach dem Neufund einer Statuettenreplik des Typus Capua in Korinth das Zeugnis der Münzen wieder anerkannt (Hesperia 16, 1947, 244 f.). Einzig auf ihnen ist das Werk als solches, um seiner selbst willen, wiedergegeben; sie sichern das Motiv des Spiegels. Broneer nimmt jetzt aufgrund der Münzbilder an, das nach rechts gerichtete Kultbild sei in hadrianischer Zeit durch ein nach links gerichtetes ersetzt worden. Bei der sonstigen Gleichheit der Typen scheint es jedoch fraglich, ob der Wechsel nicht eher in den Traditionen der Stempelschneider begründet ist, die durch die häufigen Kombinationen zweier Götterbilder verschiedener Städte gewohnt waren, solche Statuen seitenverkehrt darzustellen. – Als weiteres Argument für das Motiv des Spiegels kommt hinzu, daß das Aufzeichnen des Sieges, zumal bei Aphrodite, zur Entstehungszeit des Typus, im späteren 4. Jh. (s. u. 74 f.) nicht nur nicht bezeugt, sondern ganz unwahrscheinlich ist.

⁴⁰ Auf den beiden Exemplaren, die Aphrodite nach rechts darstellen, ist der Schild auf eine Säule gesetzt. Das könnte für

riante: der Venus von Milo, deren Handlungsmotiv freilich nicht sicher zu ergänzen ist⁴¹. Einen Schild kann sie kaum gehalten haben.

Die Figur in Brescia ist so, wie sie heute vor uns steht, eine Darstellung der Victoria. Da ihr ursprünglich jedoch die Flügel fehlten, hat Lehmann-Hartleben in ihr eine andere, nicht benennbare Göttin gesehen, die erst in späterer Zeit durch Anfügung der Flügel zur Siegesgöttin umgebildet worden sei⁴². – Hier ist jedoch ein sichereres Urteil möglich. Den Schild trug sie in der Tat von Anbeginn. Dieser Typus ist außer für die Siegesgöttin nur für Aphrodite bezeugt und nur bei diesen beiden Göttinnen sinnvoll. Doch hat das Motiv hier nicht denselben Sinn wie bei dem geschilderten Motiv der Aphrodite mit dem Schild: Die Göttin spiegelt sich nicht darin, sondern schreibt darauf und dreht ihn repräsentativ dem Betrachter entgegen. So feierte sie Siege oder Tugenden eines Mächtigen, wohl des Kaisers. Das spräche für die Deutung als Victoria. Doch gehören zur Siegesgöttin Flügel; wenn sie fehlen, so hat das Bedeutung. Die Vorstellung einer ungeflügelten Siegesgöttin begegnet mehrfach, wenn eine andere Göttin als Nike dargestellt werden sollte. Schon die Nike apteros auf der Athener Akropolis ist eine Athena Nike gewesen⁴³. Die Victoria aus Calvatone, ebenfalls ohne Flügel, ist einer Mänade angeglichen und feierte offenbar Lucius Verus als *véος Διόνυσοσ*⁴⁴. Das lenkt den Blick auf verwandte Bildungen wie die domitianische Minerva, die Flügel trägt, also zugleich Siegesgöttin ist⁴⁵. Für die Brescianer Statue geben Varianten dieses Typus einen Hinweis, in denen die Figur ebenfalls mit einem Chiton bekleidet ist und sich nicht spiegelt, sondern auf den Schild schreibt bzw. auf die Inschrift deutet: Eine Göttin auf dem Sarkophag von Melfi und eine entsprechende auf einem ebenfalls antoninischen Sarkophag aus Kleinasien in Athen gelten mit Recht als Venus⁴⁶. Der Eros, der den Schild hält, und wohl auch der Zusammenhang sprechen für diese Deutung. Offenbar ist in der Figur von Brescia ursprünglich eine ähnliche Ambivalenz wie in der Victoria von Calvatone und der Schutzgöttin Domitians beabsichtigt gewesen: Gerade unter den iulisch-claudischen Kaisern, unter deren Regierung die Statue entstand, durchdrangen die Gestalten der Venus, der Stammutter des Kaiserhauses, und der Victoria einander so sehr, daß sie sogar identisch werden konnten: Caesar hat vor Pharsalos einen Tempel der Venus Victrix gelobt und ihn dann der Venus Genetrix geweiht; die Spiele für seine Siegesgöttin wurden in Zukunft bald *Ludi Victoriae Caesaris*,

bald *Ludi Veneris Genetricis* genannt⁴⁷. Die Statue von Brescia, ihrer Funktion nach zwar eher eine Siegesgöttin, gibt anscheinend dieser Verwandtschaft mit Venus Ausdruck. Der Typus Capua eignete sich für diese Ambivalenz besonders gut, da Nike mit Waffen ein bekanntes Motiv war. Die spätere Zufügung von Flügeln mag darauf deuten, daß man damals mit solchen Vorstellungen nichts mehr anzufangen wußte. Man verstand die Figur einfach als Victoria und versah sie mit ihrem üblichen Attribut. An dem Motiv des Schildes wurde offenbar nichts geändert.

Urbild und Umwandlung

Da Darstellungen der Sieges- wie der Liebesgöttin in diesem Typus etwa gleichzeitig, im 2. Jh. v. Chr., greifbar werden, kann nur aus dem Darstellungsmotiv selbst erschlossen werden, für welche der beiden Göttinnen er ursprünglich geschaffen wurde. Für Aphrodite spricht zunächst, daß das Motiv des Spiegels im Schild des Ares durch Apollonios Rhodios bereits im 3. Jh. als Thema einer Stickerei genannt ist⁴⁸; die Entdeckung des weiblichen Körpers durch die Kunst des 4. Jhs. muß bald dazu angeregt haben, die bisher üblichen Handspiegel der Aphrodite durch einen großen Spiegel zu ersetzen, in dem sie ihre Schönheit ganz »reflektieren« konnte. Das Motiv der Siegesgöttin, die auf einen Schild schreibt, ist dagegen zuerst auf hellenistischen Glaspasten bezeugt, die sich nicht mit Sicherheit so früh datieren lassen und vielleicht eher ins 2. als ins 3. Jh. gehören. Sie weichen in manchen Zügen vom Typus Brescia ab, beweisen also dessen Existenz (in der Bedeutung als Siegesgöttin) zu ihrer Entstehungszeit nicht mit Sicherheit, sondern zeu-

Kopie sprechen. Die Zerstörung Korinths durch Mummius war jedoch offenbar nicht so vollständig, daß die Neuaufstellung eines Kultbildes unter Caesar zwingend anzunehmen wäre, vgl. RE. Suppl. 6, 1935, 182 s. v. Korinthos (F. J. de Waele).

⁴¹ G. Lippold, HdArch. III 1, 370. J. Charbonneaux, La Vénus de Milo (Opus Nobile, Heft 6, 1958) mit älterer Lit.

⁴² Großbronzen II 106 f. Nach ihm hätte die so entstandene Siegesgöttin allerdings keinen Schild mehr gehalten, sondern einen Wagen gelenkt; s. dagegen oben S. 70. Als Aphrodite deutet die Figur im ursprünglichen Zustand Borrelli a. O. 29.

⁴³ Pausanias I 22,4; III 15,7. Weitere Quellen bei O. Jahn-A. Michaelis, *Arx Athenarum*⁸ (1901) 43 f.

⁴⁴ Hölscher a. O. 36 f.

⁴⁵ E. Strong, *La Scultura Romana I* (1923) Taf. 22; BMC. Emp. II 344 Nr. 237; 345 †.

⁴⁶ Melfi: R. Delbrueck, JdI. 28, 1913, 294; AD. III Taf. 23; H. Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage* (1965) 164 f. – Athen: F. v. Duhn, AM. 2, 1877, 132 ff.; Wiegartz a. O. 151.

⁴⁷ Hölscher a. O. 155.

⁴⁸ *Argonautica I* 742 ff.

gen nur für die Beliebtheit des Themas⁴⁹. Einen konkreteren Hinweis gibt folgende Überlegung: Das Urbild – ob Aphrodite, ob Nike – scheint den Schild nicht auf eine Stütze gesetzt zu haben, wie es viele spätere Varianten zeigen; denn die meisten korinthischen Münzen mit Aphrodite wie die frühesten reichsrömischen Prägungen mit Victoria in diesem Typus kommen ohne Säule oder Pfeiler aus. Stellte das Urbild Aphrodite dar, so muß sie also den Schild frei mit beiden Händen getragen haben – war es eine Nike, so mußte sie den Schild auf den Schenkel setzen wie die Figur in Brescia. Gerade dieser Zug aber wirkt bei der Brescianer Gestalt wenig glücklich: Der Schild findet dort auf dem kaum angewinkelten Bein keine richtige Stütze, wirkt wie angesetzt. Die genannten hellenistischen Pasten zeigen das stützende Bein denn auch höher aufgesetzt, sie wirken daher überzeugender, vermeiden den Mangel der Brescianer Figur, der deren Urbild kaum eigen gewesen sein kann. Wenn dieses den Schild demnach mit beiden Händen trug wie auf den korinthischen Münzen, so kann diese Figur nicht geschrieben haben, war also Aphrodite. Unter dieser Voraussetzung wird aber auch der Wechsel von Tragen und Aufstützen am zwingendsten erklärbar: Zeigte das Urbild eine Aphrodite mit dem Schild in beiden Händen, so wurde für die schreibende Siegesgöttin eine Umbildung unumgänglich; wäre dagegen eine Nike mit dem Schild auf dem Oberschenkel das Ursprüngliche gewesen, so hätte man dieses Motiv auch für die sich spiegelnde Aphrodite verwenden können. Ferner ist es sinnvoll, daß uns die so erschlossene Urfassung am reinsten nicht in den abgeleiteten römischen Staats- und Sepulkraldenkmälern überliefert ist, sondern auf Münzen, die ein Kultbild in einem berühmten Tempel wiedergeben. Schließlich die Komposition: Die Darstellung der Aphrodite ist in sich geschlossen, der Blick des Auges in den Schild wird zurückgeworfen auf den eigenen Körper. Die Siegesgöttin dagegen schreibt auf den Schild die Inschrift auf, die zugleich vom Betrachter gelesen werden sollte; die Darstellung wendet sich nach außen, wird repräsentativ. Auch dieser Zug paßt am besten in den späteren Hellenismus. Zwar findet sich auf den frühesten Darstellungen der Siegesgöttin in diesem Typus die Öffnung zum Betrachter noch nicht sehr ausgeprägt – erst die römische Kaiserzeit hat diese formale Konsequenz gezogen; aber die Anlage dazu liegt im Motiv selbst, und es ist wohl gerade ein Zeichen für den abgeleiteten Charakter dieses Typus, daß anfangs noch ein gewisser Widerspruch zwischen der überkommenen

geschlossenen Form des Handlungsmotivs und dem repräsentativen Inhalt besteht⁵⁰.

Die originale Erfindung wird von der Venus von Capua und ihren Repliken überliefert. Sie müssen auf ein Werk des späteren 4. Jhs. zurückgehen. Wegen seiner problematischen Überlieferung sind freilich Ansichtsseite, Tiefenwirkung und Aufbau des Originals nur schwer zu erkennen, und G. v. Kaschnitz-Weinberg hat den Typus Capua tatsächlich für eine klassizistische Reduktion der Venus von Milo gehalten⁵¹. Doch wenn Körperaufbau und Gewandstil noch einen Zweifel an der Datierung lassen, so wird er durch die Kopfrepliken beseitigt, die sicher ein klassisches, kein klassizistisches Vorbild wiedergeben. Eine sehr ähnliche Gewanddra-

⁴⁹ Hölscher a. O. 123 Taf. 11, 6. Nachzutragen: G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans* (1968) Nr. 554. E. Brandt, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen I. Staatliche Münzsammlung München 1* (1968) Nr. 529 ff. Ich möchte diese Pasten wegen der von mir a. O. Anm. 777 erwähnten Abweichungen nicht mehr mit Sicherheit als Zeugnisse für die Existenz des Typus Brescia ansehen: Sie können, müssen aber nicht Umbildung dieses Typus sein. Einfacher lassen sie sich vielleicht von Niken wie A. Furtwängler, *Antike Gemmen* (1900) Taf. X 45 oder Nymphen wie Lippold, *HdArch. III 1*, 283 Anm. 7 herleiten, die für das neue, aktuelle Thema der Siegesgöttin mit dem Schild gut verwendbar waren. Daß dies Thema im Hellenismus in mehreren Formen gestaltet worden ist, zeigen auch sitzende Niken mit Schild auf Glaspasten (Hölscher a. O. 126; Brandt a. O. Nr. 533). Die Datierung der Pasten ins 3. Jh. oder um 200 durch G. Richter (übernommen von Brandt) beruht nur auf dem wenig überzeugenden Vergleich mit einer Gemme aus Eretria: dazu Hölscher a. O. Der besser vergleichbare genannte Nymphentypus wird von H. v. Steuben, *Helbig⁴ II Nr. 1462* ins 2. Jh. gesetzt. Wenn die Siegesgöttin Brandt a. O. Nr. 532 ihren Fuß tatsächlich auf einen Globus stellte (es könnte sich allerdings auch um einen Felsen handeln), so wäre für sie sogar eine Datierung ins 1. Jh. wahrscheinlicher, da der Globus als Machtsymbol erst damals häufig wurde (Hölscher a. O. 22 f.).

⁵⁰ Broneers Gründe dafür, daß der Typus ursprünglich für Nike geschaffen sei (a. O. passim; ebenso K. Woelcke, *BJb. 120*, 1911, 165 f.), sind unzutreffend: Die Gemmen und Glaspasten, die er anführt, zeigen andere Typen. Überhaupt ist bei ihm der Typenbegriff derart ausgeweitet, daß nicht mehr bestimmte Kunstwerke, sondern nur irgendwelche allgemeinen tradierbaren Motive darin erfaßt werden. Auch die Behauptung, mit Ausnahme der Venus von Milo seien alle Aphroditen dieses Typus relativ spät, ist unverständlich: Man kann von dieser »Ausnahme« nicht gut absehen; ferner ist die Gruppierung als Venus mit Mars bereits augusteisch bezeugt (unten S. 75). Daß das Original (nach B. aus dem späten 5. Jh.!) den Chiton hatte, der erst seit der Umbildung zur Aphrodite im 4. Jh. gelegentlich fortgelassen worden wäre, wird unten S. 76 widerlegt. Ebenso ließ sich wahrscheinlich machen, daß die Aphrodite in diesem Typus ursprünglich nicht auf den Schild schrieb (was eine der Siegesgöttin mehr gemäße Handlung wäre), sondern ihre Schönheit darin spiegelte.

⁵¹ *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937) 132 f. Nr. 281.

pierung findet sich an einem Fragment vom Altar des Asklepieion in Kos aus der Werkstatt der Söhne des Praxiteles⁵². Manches spricht dafür, daß das Original der Aphrodite von Capua nicht, wie vielfach angenommen wird, von Lysipp oder auch von Skopas um 330 v. Chr. geschaffen wurde, sondern erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter dem Einfluß der großen spätklassischen Meister, auch des Praxiteles, entstanden ist⁵³. Doch ist für eine genauere Einordnung innerhalb dieser vielschichtigen Epoche der griechischen Kunst hier nicht der Platz.

Jedenfalls war die Figur berühmt und bildete den Anfang einer langen Reihe verwandter Bildwerke mit ähnlichem Mantelwurf, ohne daß zunächst allerdings eine wirkliche Abhängigkeit deutlich würde⁵⁴. Eigentliche Umbildungen setzen im späteren Hellenismus ein: Wohl gegen Ende des 2. Jhs. ist die Venus von Milo entstanden. Spätestens gleichzeitig muß auch die Umwandlung zur Siegesgöttin vorgenommen worden sein. Sie kann, wie oben gezeigt, nicht später als um die Wende zum 1. Jh. v. Chr. angesetzt werden. Zur genaueren Datierung fehlen einstweilen Anhaltspunkte. Der Künstler, der die Umbildung geschaffen hat, muß mit scharfem Auge die Möglichkeiten, die ihm der Typus Capua bot, erkannt haben: Er brauchte äußerlich kaum etwas zu ändern, um ein ganz neues Kunstwerk zu erhalten. Eine solche formale Phantasie ist in dieser Zeit wohl nur in griechischen, nicht in römischen Kunstschulen ausgebildet worden. Ob das Werk in römischem Auftrag entstand, ist kaum zu entscheiden.

In den folgenden Jahrhunderten erfuhr der Typus weite Verbreitung. Die ausgreifende Bewegung der Arme wurde für verschiedene Gruppierungen genutzt: Als Venus erscheinen solche Figuren mit einem Amor oder – seit augusteischer Zeit – mit Mars verbunden, als Salus mit Aesculap⁵⁵. Auch als Einzelfigur begegnet der Typus nicht nur in vielen Kopien und leichten Varianten, sondern vielfältig abgewandelt, als Venus, Salus, Muse, Beckenträgerin, auch seitenverkehrt⁵⁶: Umwandlungen, die sich immer mehr vom Urbild entfernen und manchmal zweifeln lassen, ob dieses tatsächlich noch zugrunde liegt.

Die Statue in Brescia variiert den Typus in neuer Weise. Ein genauerer Vergleich zwischen dem Aphroditetypus und der Brescianer Umbildung zeigt Abhängigkeit und Unterschiede deutlicher. Fast gleich ist die Körperhaltung. Nur trug Aphrodite, zumindest im Urbild, den Schild frei mit beiden Händen und setzte den

linken Fuß in einer Geste der »Macht und Würde«, die sich seit der phidiasischen »Urania« als sehr fruchtbar erwiesen hatte⁵⁷, nach vorne, wodurch zugleich das Übergewicht des Schildes aufgefangen wurde; Victoria dagegen stützt den Schild auf den linken Oberschenkel, um die rechte Hand zum Schreiben frei zu haben. In der verschiedenen Handlung wird das Wesentliche der formalen Umbildung deutlich: Victoria ist ganz zu dem Schild hingewendet und beugt sich leicht zu ihm vor; Aphrodite dagegen ist zugleich Subjekt und Objekt der bewundernden Bespiegelung, sie wendet sich zum Schild hin und bringt zugleich ihren Leib in eine Distanz zum Spiegel, in der solche Spiegelung erst möglich wird. Der Körper steht daher bewußter aufrecht, ist möglichst zurückgenommen, die Figur ist von einer Spannung zwischen Blick, Schild und Leib bestimmt, die bei der Victoria einer einfachen Hinwendung gewichen ist.

Eine Kopie im eigentlichen Sinne ist der Kopf. Jede seiner Locken findet sich an der Replik Caetani wieder, nur sind dort die einzelnen Strähnen sauberer und schärfer durchgezogen, während sie sich hier lockerer und freier überschlagen. Das Ornament des Diadems, wohl keine römische Zutat, könnte einen Zug des Ur-

⁵² M. Bieber, *JdI.* 38/39, 1923/24, 246 f. Taf. 7 links. Ein dazugehöriger Kopf (a. O. Taf. 6) geht aber in der Zusammenfassung der Gesichts- und Kopfformen zu einem einfachen Oval und in der verschwimmenden Auflösung aller linearen Gesichtsformen über den Kopf des Typus Capua entschieden hinaus.

⁵³ Ähnliche Beurteilung bei L. Alschér, *Griechische Plastik III* (1956) 194 f., Anm. 129. Vgl. B. Schweitzer, *Antiken in ostpreussischem Privatbesitz* (1929) 167. Für Lysipp traten zuletzt ein: G. Lippold, *Hd. Arch.* III 1, 284. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 222 f.

⁵⁴ Hierher gehört vor allem der Nymphentypus oben Anm. 49.

⁵⁵ Venus und Amor: Kos: Clara Rhodos V 2 (1932) 148 ff.; L. Laurenzi, *RIA.* 8, 1940/41, 33 ff. Berlin: Conze-Puchstein, *Beschreibung der antiken Skulpturen Berlin* (1891) 12, Nr. 17. Ähnlich muß eine Gruppe in Izmir gewesen sein: A. Aziz, *Guide du Musée de Smyrne* (1933) 30 (mit Taf.). – Venus und Mars: H. P. L'Orange, *Symb. Osl.* 11, 1932, 94 ff.; P. Zanker, *Forum Augustum* (1968) 19 f. Die späteren Beispiele bei B. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano, I Ritratti* (1953) Nr. 236. E. E. Schmidt, *Antike Plastik VIII* (1968) 85 ff. – Salus und Aesculap: Bd'A. 9, 1929/30, 481 ff. Taf. 1, Abb. 1–3 und 6.

⁵⁶ Aphrodite: Kopien und Varianten bei Bernoulli und Göler v. Ravensburg, a. O. (oben Anm. 36). Entfernter etwa die Figur Reinach, *RS.* I 433, Nr. 1828 A; Matz-Duhn I 191, Nr. 724. Victoria (seitenverkehrt): M. L. Krüger, *Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Carnuntum* (1967) Nr. 42, Taf. 15. – Salus: Reinach, *RS.* IV 177, 1. – Muse: z. B. M. Wegner, *Die Musensarkophage* (1966) Taf. 21, 22, 25 usw. – Beckenträgerin: EA. 2754; Lippold, *HdArch.* III 1, 283, Anm. 8 (kaum mehr als direkte Umbildung zu verstehen). Vgl. jetzt Schmidt a. O. 86 ff., bes. Anm. 21.

⁵⁷ E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (1947) 83; S. Settis, *XEΛΩNH*, *Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia* (1966) 9 ff.

bildes wiedergeben, der an den Marmorrepliken verlorengegangen ist. Augen und Mund sind an dem Brescianer Kopf etwas kleiner und schwächer, das Löckchen vor dem Ohr fehlt den anderen Repliken (sicher zu Recht). Doch gehen diese Abweichungen nicht über das an Repliken übliche Maß hinaus. Der Meister der Victoria hatte also ein großplastisches Vorbild vor sich, nicht etwa nur eine Skizze oder ein Werk der Kleinkunst: Alle Abweichungen vom Haupttypus müssen bewußt sein.

Abweichend ist zunächst der Chiton. Er begegnet auch an anderen Beispielen, in denen der Typus als Victoria oder als Porträtstatue verwendet ist; doch stimmt die Faltenführung nirgends überein: er ist Kopistenzutat⁵⁸. Zugefügt ist ferner das Attribut unter dem linken Fuß. Die Venus von Capua setzt ihren Fuß zwar auf einen Helm, die Replik in Korinth zeigt statt dessen eine Gans; doch die guten Repliken in der Villa Albani und in Wien haben kein Attribut, so daß sich eine ähnliche Stellung wie bei einem Fragment des Altars vom Asklepieion in Kos ergibt⁵⁹.

Schwieriger verhält es sich mit dem Mantel. Er ist von vorne links um den Körper herumgeführt, so daß das Ende vom linken Oberschenkel nach hinten herabfällt: also umgekehrt als bei der Venus von Capua. In der Reihe der Kopien und Varianten des Typus findet sich diese Gewandanordnung außer bei der Brescianer Statue nur noch einmal: bei einer weiblichen Figur auf dem Onyx-Alabastron in Berlin⁶⁰. Die übrigen Beispiele, in denen der Typus als Victoria verwendet ist, sind also nicht aus der Version Brescia, sondern direkt aus dem Typus Capua entwickelt. Die Brescianer Statue steht abseits. Für die Frage, ob ihr Künstler diese Umbildung selbst vorgenommen hat oder ob er darin einem Vorbild gefolgt ist, ist eine Stelle an der linken Hüfte wichtig. Hier löst sich aus dem Wulst, der vor dem Körper herumgeführt ist, die oberste Faltenbahn heraus, um sich mit dem Anfang dieses Wulstes zu vereinigen, der dort unter dem Stoff hervorkommt: eine Inkonsequenz, die offenbar entstand, als man die Veränderung vornahm. Da der Meister der Brescianer Statue auch sonst wenig Interesse für »richtige« Faltenführung zeigte⁶¹, wird es wahrscheinlich, daß die Umbildung des Mantels wie auch die Zufügung des Chitons nicht seinem Vorbild, sondern ihm selbst zuzuschreiben sind.

Die Drapierung der Brescianer Statue hat mit der des Typus Capua so viel gemein, daß der Mantel durchaus als spontane Umbildung dieses Typus angesehen werden

könnte, in der nur der Wulst anders herumgelegt, die eine Steilfalte etwas nach innen verschoben und die freien Flächen mit kleinteiligem Gefältel übersät worden wären. So wird der Vorgang allgemein beurteilt. Doch folgte der Künstler auch hierin Vorbildern. Seit der phidiasischen »Urania« wurde das Motiv des etwas erhöht vorgesetzten Fußes oft dazu benutzt, einen um den Leib herumgeführten Mantel vom Oberschenkel nach hinten herabfallen zu lassen⁶². Mit der Brescianer Figur sind Gewandschemata vergleichbar, die seit dem frühen Hellenismus begegnen: etwa bei dem oft kopierten Typus der Aphrodite »Pontia« oder »Euploia«⁶³, mit dem die Aphrodite auf einem Hochrelief in Kyrene⁶⁴ zusammenhängt; an zwei späthellenistischen Statuetten in Athen⁶⁵; an einem Venustypus im Museo Capitolino, der ein flavisches Frauenporträt trägt⁶⁶; schließlich vielfach bei Terrakotten⁶⁷. Sehr ähnlich ist ferner ein viel kopierter und weitergebildeter Apoll, Umbildung des praxitelischen Lykeios, vielleicht ein Werk des Timarchides von Athen⁶⁸. Bei ihm findet sich nicht nur die allgemeine Anlage des Mantels wieder (nur der Zipfel, der hinter dem Rücken hochgezogen ist und auf der linken Schulter liegt, ist verschieden), sondern er hat auch die beiden Steilfalten, die vom Knie und linken Oberschenkel herabfallen. Neu an der Brescianer Statue und als Stileigenheit ihrer Entstehungszeit zu verstehen ist die Bereicherung des Gewandes durch kleine unruhige Fältchen zwischen den großen Faltenbahnen.

Die Umbildung hat sich nicht nur auf die Richtung, in der der Wulst geführt ist, sondern auch auf seine

⁵⁸ Dafür spricht auch die unnatürliche Anordnung am Rücken (unten S. 77), die nur römisch sein kann.

⁵⁹ Oben Anm. 52.

⁶⁰ E. Simon, Die Portlandvase (1957) 54 ff., Abb. 4, Taf. 28; M. L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) Taf. 14.

⁶¹ Unten S. 77.

⁶² Vgl. Langlotz, a. O.; Furtwängler, MW. 653 ff.

⁶³ C. Anti, Africa Italiana 1, 1927, 41 ff.; Lippold, HdArch. III 1, 298 f.; E. Paribeni, Cat. Sculture di Cirene (1959) Nr. 242.

⁶⁴ G. Traversari, L'Altorelievo di Afrodite a Cirene (1959) 21 ff., Taf. 2. W. Fuchs, Gnomon 40, 1968, 705 f.

⁶⁵ M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age² (1961) Abb. 710–12. Vgl. auch den Torso in Piacenza: G. Mansuelli, JdI. 56, 1941, 151 ff. Die Beispiele lassen sich leicht vermehren.

⁶⁶ H. St. Jones, Cat. Sculptures in the Museo Capitolino (1912) 127 f., Taf. 25.

⁶⁷ Z. B. J. Charbonneaux, Les Terres Cuites Grecques (1936) Abb. 78 (Schleier unorganisch am Mantel angesetzt); S. Mollard-Besques, Cat. des Figurines et Reliefs en Terre Cuite (Mus. du Louvre et Coll. des Universités de France) II, Myrina (1963) Taf. 31 (b-MYR 26).

⁶⁸ G. Becatti, BullCom. 63, 1935, 111 ff.; Ders., RIA. 7, 1939, 33 ff.



Abb. 2. Victoria. Brescia, Mus. Arch.



Abb. 1. Victoria. Brescia, Mus. Arch.



Abb. 3. Venus von Capua. Neapel, Mus. Arch.

Lage ausgewirkt. Bei der Victoria läuft er fast waagrecht um den Körper herum, bleibt hinten unterhalb der Glutäen und schneidet den Körper genau in den Hüftgelenken ab; bei der Venus dagegen läuft er schräg, verbindet Unter- und Oberkörper und betont die Schönheit der nackten Hüfte. Diese wird von dem Spiegel nicht eingefangen, sondern nur vom Betrachter wahrgenommen. Hatte die Göttin zunächst im Spiegel die Wirkung selbst erfahren, die sie auf den Betrachter ausübt, so geht dessen Bewunderung für sie zugleich darüber hinaus: Abgesehen davon, daß er sie als sich Spiegelnde, also von außen her betrachtet, sieht er sie auch anders als sie sich selbst sieht – eine höchst komplizierte Verschränkung von betrachtendem Subjekt und angeschautem Objekt.

Durch die hohe Führung des Wulstes an der rechten Hüfte entsteht bei der Brescianer Figur darunter ein leerer Raum, der mit einem Dreieck hochgezogener Zerrfalten gefüllt ist. Das ist ein verbreitetes späthellenistisches Motiv, das indes weder beim Typus Capua noch bei den Nachbildungen des genannten Apollon begegnet. Dagegen kennen wir es von der Venus von Milo⁶⁹, die jedoch sonst in der Anlage des Mantels mit dem Zipfel vor dem linken Bein mehr der Venus von Capua gleicht. Wegen dieser Abweichungen und der Häufigkeit des Motivs ist es unwahrscheinlich, daß die Figuren in Brescia und aus Melos beide von einem Zwischenglied in dem Stemma des Typus abhängen, dem dieses Faltendreieck bereits eigen gewesen wäre.

Datierung

Für die Bestimmung der Entstehungszeit der Victoria von Brescia kann man sich nicht auf äußere Evidenz stützen. Da die Figur beim vespasianischen Capitolium der Stadt gefunden wurde, galt sie früher allgemein als vespasianisch⁷⁰ – eine Datierung, die bis in jüngste Zeit vertreten wird. Doch hatte dieser Tempel bereits einen spätrepublikanischen Vorgänger⁷¹, und zudem war die Statue dorthin offenbar erst in später Zeit verschleppt worden: Dieser Fixpunkt ist also unverbindlich. Lehmann-Hartleben meinte zunächst, die Umbildung zur Victoria durch claudische Münzen zeitlich festlegen zu können und so für die Statue einen terminus post quem zu gewinnen⁷²; doch ist der Typus offenbar längst vorher als Siegesgöttin benutzt worden. Später hat er diesen Zeitansatz wieder aufgegeben, da er in der Statue ursprünglich nicht Victoria dargestellt sah, und sie augusteisch datiert⁷³.

Zur zeitlichen Einordnung hilft also nur der Stil. Dabei stellt sich zunächst die Frage, welche Tendenzen in den Abweichungen vom Typus Capua sichtbar werden, die dieser Statue allein eigen sind. Offensichtlich sollte der herabstürzende Mantelzipfel aus der Hauptansicht entfernt werden. Es entsteht eine flächige Wirkung, wie überhaupt der Körper der Brescianer Figur sich breiter entfaltet als der der Venus von Capua. Mit dem Fehlen des Zipfels werden dem Gewand die Kontraste genommen, es verliert etwas von seinem schweren Reichtum. Die drei Faltenzüge, die sich vom rechten Bein zum linken Oberschenkel ziehen, haben bei der Brescianer Figur gleichmäßige Abstände erhalten; die Täler zwischen ihnen sind weniger tief. Mit vielen kleinen Fältchen sind die freien Flächen zwischen den großen Stoffzügen etwas unruhig und kleinteilig belebt. Die Faltenrücken sind rund und öfters, zumal am Wulst und am linken Oberschenkel, oben eingedrückt. Es entsteht so eine gleichmäßige Unruhe, die auch die großen Faltenzüge zwischen den Beinen erfaßt. Dabei werden scharfe und kontrastreiche Formen oder rauschende Effekte offenbar bewußt vermieden. Die Tendenz des Künstlers wird an einigen kritischen Stellen deutlich: In der einheitlichen Führung des Mantels fällt am rechten Oberschenkel ein Bündel kleiner Fältchen auf, die zu einem Dreieck unter den Wulst zusammengezogen sind – ein unvermitteltes Motiv, das zeigt, wie wenig es dem Künstler um natürliche Wiedergabe einer möglichen Drapierung ging. Einmal darauf aufmerksam geworden, bemerkt man dergleichen allenthalben: Auf die in Wirklichkeit unmögliche Faltenführung an der linken Hüfte ist oben bereits hingewiesen worden⁷⁴. Vollends »unnatürlich« sind die Chitonbahnen im Rücken, die die Intention des Künstlers ganz deutlich machen: Es ist eine »Schraffur«, die eine rein zeichnerische Impression von Gewand geben soll. Charakteristisch sind auch zwei Schlaufen an der linken Hüfte: Sie sind nicht plastisch wiedergegeben, sondern perspektivisch dem Körper aufgezeichnet. Auch vorne sind die Schraffuren, obwohl differenzierter ausgeführt, einzig dazu benutzt, die Rundungen des Körpers zeichnerisch zu betonen.

⁶⁹ Bemerkte von Lehmann-Hartleben, Großbronzen II 107, Anm. 14.

⁷⁰ Zuerst G. Labus, a. O. 140.

⁷¹ M. Mirabella Roberti, Atti del VII. Congresso Internazionale di Archeologia Classica (1961) 347 ff.

⁷² RM. 38/39, 1923/24, 189 f.

⁷³ Großbronzen II 106 f.

⁷⁴ Oben S. 77.

Dabei ergibt sich mehrfach eine gewisse Vereinzelung der Formen, die den Stoff charakterisieren: Das Falten-dreieck am rechten Oberschenkel sitzt genauso unvermittelt in seiner Umgebung wie die Fältchen um die linke Brust. Auch die hölzern gebrochene, widerspenstige Chitonnaht an der rechten Seite ist überraschend neben dem zarten, anschmiegsamen Geriesel vor dem Bauch.

Vergleichbar sind Werke, die von der augusteischen Klassik zur claudisch-neronischen Zeit führen. An der Ara Pacis sind die Gewänder noch straffer und großzügiger geführt, der Gegensatz von Falten und glatten Flächen bringt die Plastik der Körper zur Erscheinung, das kleinteilige Gefältel fehlt noch⁷⁵. Dieses findet sich ähnlich an einer Gruppe von Frauenstatuen, deren Tendenz am deutlichsten in einer freien Kopie der großen Herculenerin mit frühkaiserzeitlichem Porträtkopf in Athen⁷⁶ und in der Bildnisstatue einer Angehörigen der Familie der Balbi aus dem Theater von Herculaneum⁷⁷ zum Ausdruck kommt. In dieser Epoche finden sich auch vergleichbare Togati, etwa der bronzene Tiberius mit verhülltem Haupt in Neapel⁷⁸. Auch bei ihm ist der Körper mit einem gleichmäßigen Gefältel überzogen, sind die freien Flächen auf dem Sinus von kleinen Fältchen durchschossen, die Faltenrücken am Balteus eingedrückt. Die Brescianer Statue geht in ihrer Tendenz, den Körper unter dem Gewand deutlicher zu betonen, und in der weichen Art, größere Stoffbahnen zu »malen«, über diese Stufe etwas hinaus⁷⁹.

Das claudische Relief in Ravenna⁸⁰, das in seinen Tendenzen den datierbaren gleichzeitigen männlichen und weiblichen Gewandfiguren entspricht, zeigt jedoch bereits eine spätere Stufe der Gewanddarstellung: Auch hier gibt es die kleinen, unruhig hin und her schießenden Fältchen auf den Beinen, aber sie stehen in deutlicherem Gegensatz zu den vollen, großen und scharfgratigen Faltschwüngen, es entstehen tiefere Schatten, die Körper gewinnen noch mehr an Eigenständigkeit.

Am Kopf ist der sehr zarte, kaum plastische Ansatz der Haare über der Stirnmitte bezeichnend. Er begegnet vielfach an frühkaiserzeitlichen Frauenporträts⁸¹. Das Haar der Brescianer Statue ist nicht mehr von der Schärfe der Frisuren an der Ara Pacis⁸² oder an gleichzeitigen rundplastischen Porträts. Es wellt sich locker, seine einzelnen Strähnen sind nicht linear durchgezogen. Die linke, abgewendete Kopfseite, an der das Haar des Vorbildes etwas freier wiedergegeben ist, läßt den

Zeitstil am besten erkennen: Gut vergleichbar ist etwa das Haar der Eumachia aus Pompeii⁸³. Die Haarbehandlung über den Schläfen begegnet nur wenig freier bei der Porträtstatue eines Mädchens als Diana im Thermenmuseum, die um die Mitte des Jhs. entstanden sein wird⁸⁴. Noch etwas aufgelockerter sind die Haare eines wohl posthumer Liviaporträts in Kopenhagen⁸⁵.

Die verglichenen Denkmäler weisen auf eine Entstehung der Statue wohl in spättiberischer oder frühclaudischer Zeit, im 2. Viertel des 1. Jhs. n. Chr.⁸⁶. Diese Datierung nach dem Stil wird vom Motiv her dadurch bestätigt, daß die Victoria den Schild auf den Oberschenkel und nicht auf eine Stütze neben sich gestellt hat: Dies ist, wie oben gezeigt wurde, der gewöhnliche Typus bis zum Ende der iulisch-claudischen Zeit, der später nur noch ganz vereinzelt begegnet. Der Anlaß zu ihrer Errichtung ist ohne präzisere Indizien nicht mehr zu ermitteln⁸⁷. Auch zur Erkenntnis von Kunstlandschaften

⁷⁵ Zum Gewandstil der weiblichen Figuren: E. Schmidt, *Römische Frauenstatuen* (1967) 25 ff.

⁷⁶ M. Bieber, *The Copies of the Herculaneum Women*, *ProcAmPhilSoc.* 106, 2, 1962, Abb. 7.

⁷⁷ G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932) Taf. 134. Zur Datierung der Gruppe: Schmidt, a. O. 42 ff.; F. W. Goethert, *RM.* 54, 1939, 187 f.

⁷⁸ Goethert, a. O. 186 ff. Tiberius Neapel: R. West, *Römische Porträtplastik I* (1933) Abb. 174; L. Polacco, *Il Volto di Tiberio* (1955) 137; *Großbronzen III*, Taf. 19.

⁷⁹ Von Kopien älterer Werke gehören hierher etwa die Florentiner Niobiden (G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture I*, 1958, Nr. 70 ff.), die gewöhnlich in die frühe Kaiserzeit datiert werden: J. Sieveking-E. Buschor, *MJb.* 7, 1912, 138 (mit freilich nicht durchweg überzeugenden Vergleichen); G. Rodenwaldt, *RM.* 34, 1919, 55. Für den Mantel der Brescianer Figur vgl. besonders die Mäntel der Niobe und ihrer ältesten Tochter, für den eckig gebrochenen Chitonsaum an der rechten Hüfte den Stoff zwischen den Beinen der zweiten Tochter.

⁸⁰ G. Hafner, *RM.* 62, 1955, 160 ff., Taf. 61, 1 (bes. 2. Figur v.l.).

⁸¹ Z. B. V. Poulsen, *Les Portraits Romains I* (1962) Nr. 63 und 74. Vgl. Felletti Maj a. O., Nr. 106 mit ähnlich vagem Scheitel.

⁸² Gute Abbildungen bei W. H. Groß, *Iulia Augusta* (1962) Taf. 12 f.

⁸³ A. de Franciscis, *Il Ritratto Romano a Pompei* (1951) Abb. 53.

⁸⁴ Die Datierung ist umstritten. R. Calza, *Scavi di Ostia, I Ritratti, I* (1964) Nr. 46, Taf. 28, setzt die Figur um 25–30 n. Chr. an; W. Gercke, *Untersuchungen zum römischen Kinderporträt* (1968), 66 ff. datiert sie dagegen »Ende neronisch – Anfang flavisch«, H. v. Steuben, *Helbig⁴ II* Nr. 2195 in neronische Zeit. Dieser spätere Ansatz scheint mir im Prinzip richtig, doch möchte ich nicht wesentlich über die Jahrhundertmitte hinausgehen.

⁸⁵ Groß, a. O. Taf. 29.

⁸⁶ Diese Datierung auch bei Borrelli, a. O. 29.

⁸⁷ Denkbar wären die Vicennalien des Tiberius, bei denen der *clupeus virtutis* eine große Rolle spielte [M. Grant, *Roman Anniversary Issues* (1950) 43 ff.; C. H. V. Sutherland, *Coinage in Roman Imperial Policy* (1951) 103]; oder die Regierungsbeginne des Caligula und des Claudius (unter Claudius ist die Victoria Caesaris und also die Verbindung von Venus und Victoria offenbar besonders hervorgehoben worden: *CIL. VI* 37834, Zeile 36);

oder gar Schultraditionen in dieser Zeit fehlen einstweilen noch die Grundlagen⁸⁸.

Wann die Flügel hinzugefügt wurden, läßt sich kaum mehr annähernd sagen. Es muß in einer Zeit gewesen sein, in der die komplizierten religiösen Vorstellungen der frühen Kaiserzeit nicht mehr aktuell und verständlich waren. Die einfache, strenge Anordnung des Gefieders und die feine Differenzierung zwischen Flaum- und Schwungfedern weisen wohl noch in die Zeit vor der Mitte des 2. Jhs.⁸⁹.

Bibliographie

- Museo Bresciano Illustrato I (1838) 156 ff. Taf. 38–40 (G. Labus).
- Ch. de Clarac, Musée de Sculpture 1841 ff., Taf. 634 C (=S. Reinach, RS. I 348, Taf. 634 C).
- O. Jahn, SBLeipzig 1861, 125.
- A. Conze, AZ. 25, 1867, 107*.
- J. J. Bernoulli, Aphrodite (1873) 168 ff.
- F. Wieseler, NGG. 1877, 601.
- H. Heydemann, 3. HallWPr. 1879, 28.
- H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien IV (1880) Nr. 375.
- C. Friedrichs–P. Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke Berlin (1885) Nr. 1453. BrBr. Taf. 299.
- A. Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik (1893) 631.
- H. Bulle, in: Roscher, ML. III 1, 1897–1902, 357.
- F. Studniczka, Die Siegesgöttin (1898) 26.
- P. Rizzini, Illustrazione dei Civici Musei di Brescia I (1911) 5 ff.
- K. Woelcke, BJbb. 120, 1911, 42.
- H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum² (1912) Taf. 252.
- E. Strong, La Scultura Romana I (1923) 129.
- G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923) 224.
- K. Lehmann-Hartleben, RM. 38/39, 1923/24, 189 ff.
- G. Nicodemi, in: Commentari dell'Ateneo di Brescia (1926) 27 ff.
- K. Kluge – K. Lehmann-Hartleben, Die antiken Großbronzen (1927) Bd. I passim; Bd. II 105 ff.; Bd. III Taf. 33.
- G. Richter, The Sculpture and Sculptors of the Greeks (1929) 81.
- O. Broneer, University of California Publications in Class. Archaeology 1, 2, 1930, 65 ff.
- M. Wegner, JdI. 46, 1931, 66.
- P. Ducati, L'Arte Classica 3, 1939, 639.
- Kunstschatze der Lombardei (Kunsthau Zürich) (1948) 45 Nr. 23.
- L. Borrelli, Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro 1, 1950, 29 ff.
- G. A. Mansuelli, RIA. 7, 1958, 102 ff.
- EAA. II 1959, 169 s. v. Brescia (E. Lissi).
- EAA. V 1963, 467 s. v. Nike (W. Fuchs).
- M. Mirabella Roberti, in: Storia di Brescia I (1963) 296 ff.
- P. Zanker, RM. 72, 1965, 99.

oder die Siege über die Chatten und Chauker 41 n. Chr., zu deren Verherrlichung eine Victoria dieses Typus zum ersten Mal in der römischen Reichsprägung erscheint (BMC.Emp. I 167, note *).

⁸⁸ G. Mansuelli, RIA. 7, 1958, 45 ff. gibt zumindest eine erste Zusammenstellung norditalischer Plastik der Kaiserzeit.

⁸⁹ Anders Borrelli a. O. 30: 3. Jh.

TAFELVERZEICHNIS

- | | | | |
|-----------|--|-----------|---|
| Taf. 54 a | Victoria von Brescia. Hauptansicht.
Brescia, Museo Civico Romano.
Foto Ist. Centr. Restauro. Roma. | Taf. 56 a | Rechte Seitenansicht.
Neg. Inst. Rom 62.226 |
| Taf. 54 b | Rückansicht.
Neg. Inst. Rom 62.227 | Taf. 56 b | Linke Seitenansicht.
Neg. Inst. Rom 62.224 |
| Taf. 55 a | Frontalansicht.
Neg. Inst. Rom 62.223 | Taf. 57 | Kopf von rechts.
Neg. Inst. Rom 62.229 |
| Taf. 55 b | Rechte Seitenansicht.
Neg. Inst. Rom 62.225 | Taf. 58 | Linker Flügel. Ausschnitt.
Neg. Inst. Rom 62.231 |

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- | | | | |
|------------|---|--------|---|
| Textabb. 1 | Victoria von Brescia. Rekonstruktion.
Zeichnung des Vf. | Abb. 2 | Kopf von halblinks.
Neg. Inst. Rom 62.230 |
| Abb. 1 | Victoria von Brescia. Kopf von vorn.
Neg. Inst. Rom 62.288 | Abb. 3 | Venus von Capua. Frontalansicht.
Foto J. Meyer zur Capellen. |



b



a

Victoria von Brescia. Brescia, Museo Civico Romano



a



b

Victoria von Brescia. Brescia, Museo Civico Romano

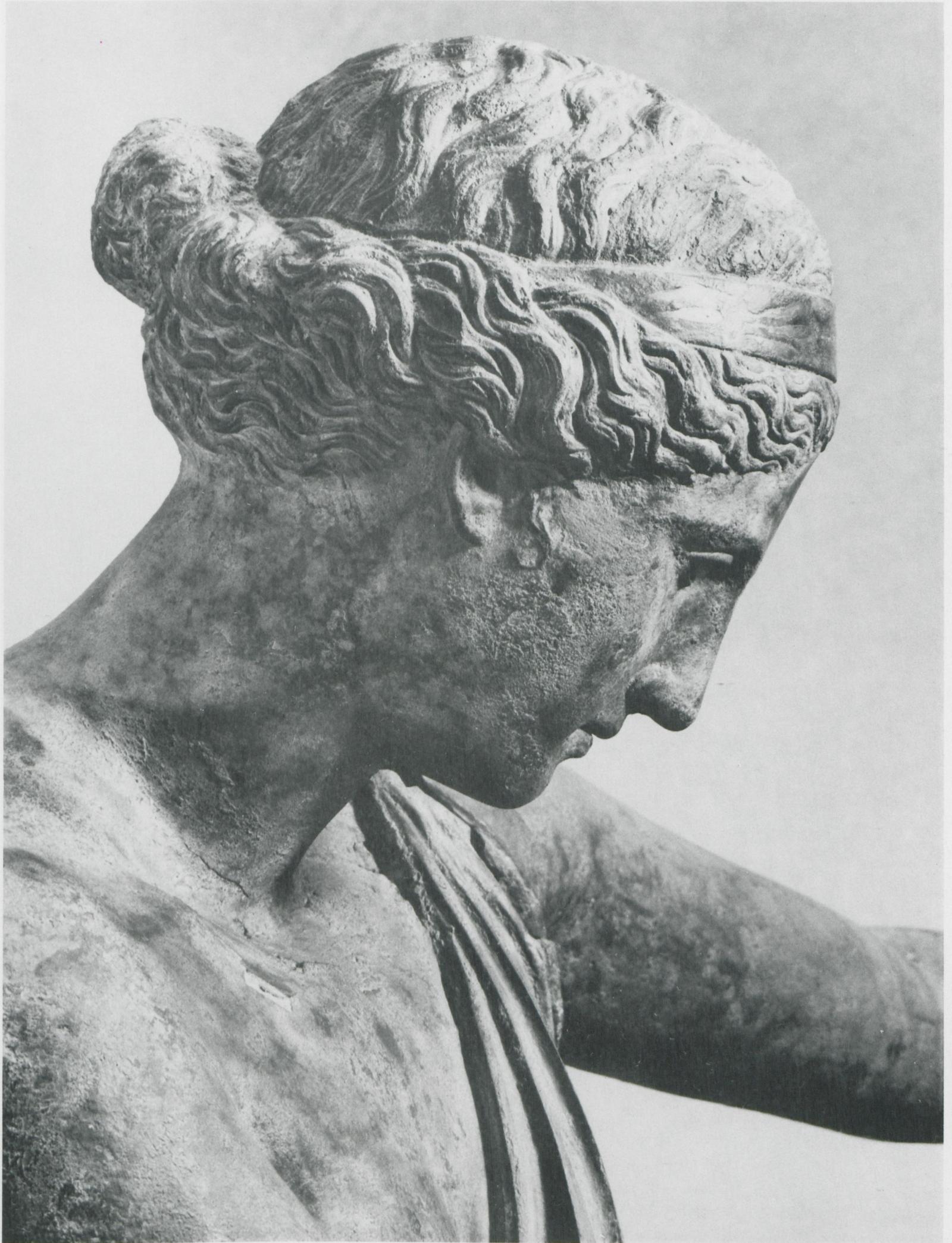


a



b

Victoria von Brescia. Brescia, Museo Civico Romano



Victoria von Brescia. Brescia, Museo Civico Romano



Victoria von Brescia. Brescia, Museo Civico Romano