

Die Venus von Bellach

12 / 17

Bellach – Gurzelmatt

LK 1127, 605.250 – 605.900 / 229.100 – 229.200

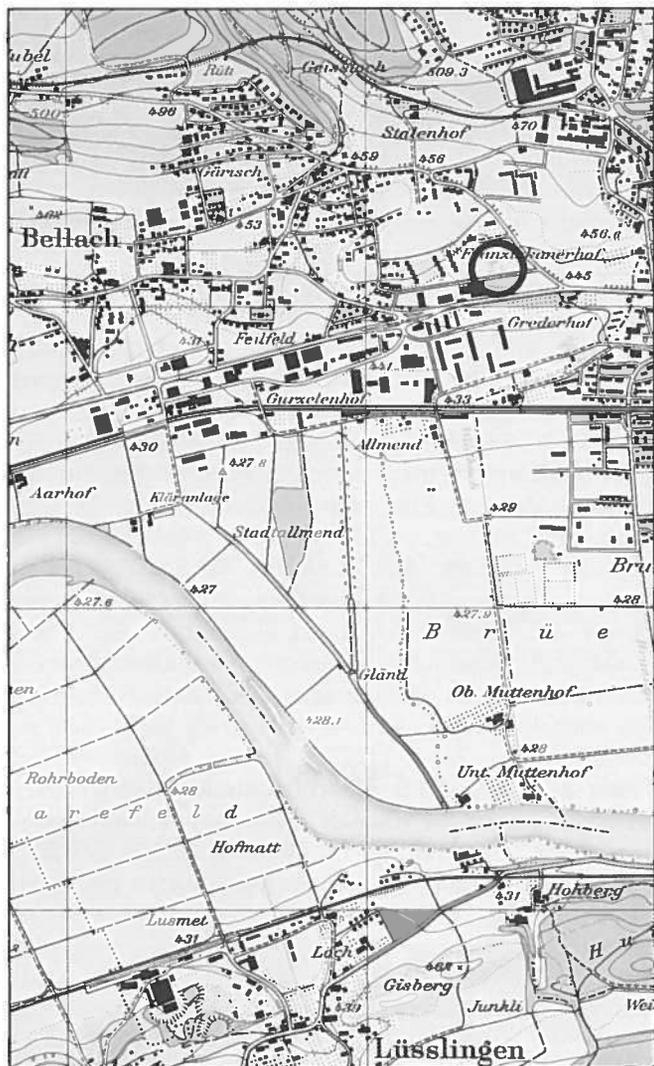


Abbildung 1: Bellach – Gurzelmatt.
Ungefähre Lage der Fundstelle der Venusstatuette.
Ausschnitt aus der Landeskarte. Reproduziert mit Bewilligung des Bundesamtes für Landestopographie vom 18. August 1983.

Seit dem November 1980 ist die Statuette der sogenannten «Venus von Bellach» in der Abteilung für Ur- und Frühgeschichte des Historischen Museums Blumenstein in Solothurn neu aufgestellt und dem Besucher zugänglich gemacht worden (Fundnummer 12/7-1)[1].

Die Skulptur ist aus weissem, leicht gräulich geflecktem Carraramarmor gefertigt (Taf. 1-5) [2]. Sie besitzt folgende Abmessungen:

- grösste erhaltene Höhe 70,0 cm
- Breite der Schultern 18,0 cm
- Höhe des Kopfes 11,2 cm
- Abstand der inneren Augenwinkel . . 1,2 cm

Die Statuette ist am Halsansatz, am linken Armansatz mitsamt der Schulter und unterhalb des rechten Knies gebrochen. Der rechte Armansatz scheint künstlich abgetrennt worden zu sein. Alle diese Bruchstellen sind heute sichtbar verfügt. Verloren sind der gesamte rechte Arm von der Achselhöhle an, die linke Hand mit Handgelenk, weiterhin der rechte Fuss ab dem Knöchel und das linke Bein, das unterhalb der Kniekehle gebrochen ist, sowie kleine Teile der rechten Schulterlocke und die Nasenspitze. Auf der Mitte des rechten Oberschenkels ist eine Bosse weggemeisselt. Ebenso sind weitere Bruchflächen unterhalb der linken Brust und an der Flanke des linken Oberschenkels nachträglich verschliffen worden. In die Haarmasse des Oberkopfes ist ein Absatz, offensichtlich ein Auflager für eine heute verlorene Stücker, eingearbeitet. Die Oberfläche der Skulptur ist, abgesehen von kleineren Bestossungen, so in der Höhe der linken Augenbraue, am rechten Jochbein und unterhalb der rechten Brust, in gutem Zustand; eine Scharte auf der rechten Gesässhälfte rührt von einem jetzt abgenommenen Eisenträger einer früheren Restaurierung her. An den Haaren haben sich schwache Reste von Fassmalerei mit rötlicher Farbe erhalten. Alle Ergänzungen wurden in der Zwischenzeit abgenommen, schon während des neunzehnten Jahrhunderts die Arme und im Zuge der Neuaufstellung jetzt auch Nasenspitze, Beine und das Piedestal. Diese befinden sich heute im Depot der Kantonsarchäologie Solothurn.

Die Figur selbst ist als völlig nackte junge Frau gebildet. Mit der Hand ihre Blösse verdeckend, scheint sie ihre Nacktheit vor einem Betrachter verbergen zu wollen;

Bildwerke dieses Motives nennt man gemeinhin Bildwerke im Typus der «Venus Pudica»[3].

Längs der Körperebene entfaltet sich, wie zwischen zwei unsichtbare Wände gedrängt, die Bewegung des Körpers; die Statuette ist auf eine einzige Ansicht aus einer nach ihrer Rechten verschobenen Bildebene angelegt. Die Füße dicht nebeneinandergestellt, steht die Figur auf ihrem linken Bein, während das rechte im Knie gebeugt und leicht zur Seite abgestellt ist. Dadurch bilden die massigen Schenkel zusammen mit der ausladenden Hüfte einen einzigen markanten Schwung, der die wuchtige Ponderation der unteren Körperhälfte bestimmt. Darüber schliesst ein hochgereckter Mädchenkörper an, der sich, in der Taille stark eingezogen, gleichbleibend schlank bis zu den Achseln fortsetzt. Die beiden kleinen, unausgewachsenen Brüste stehen zu der breiten Hüfte in einem seltsamen Widerspruch.

Dagegen antworten die Schultern den Ponderationsgesetzen des Körpers kaum, waagrecht und unvermittelt beschliesst die Schulterlinie den Rumpf. Durch die Restaurierung der Statuette, bei der sämtliche Bruchflächen weitgehend begradigt worden sind, ist eine Beschreibung des Auflagers des Halses unmöglich gemacht, da zuviel der ursprünglichen Masse zerstört ist. Ein weich gebildeter Arm, der im Ellenbogen wie geknickt erscheint, ist der linken Körperhälfte entlang zur Scham geführt.

Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper zu gross; nur etwa fünfundeinhalbesmal ist er im übrigen Körper gemäss seiner Höhe enthalten. Schwer und klobig setzt sich der Hals gegen die Formen des Körpers ab, und in harten, kantigen Zügen ist das gesamte Gesicht gemeisselt. Über dem vollen Kinn umrahmen steile Wangenflächen und eine gleichmässig gewölbte Stirn die schmale, unvermittelt aus den Brauen hervorstehende Nase, übergrosse, von scharfgeschnittenen Lidern gefasste Augen und den kleinen, wulstig aufgeworfenen Mund. Die in der Mitte gescheitelte Haare fallen lose und in gleichmässigen Wellen zu beiden Seiten des Gesichtes nach hinten; dort sind sie zu einer in den Nacken fallenden Schleife zusammengefasst. Aus dieser lösen sich die beiden Locken, die von dort geteilt nach vorn und hinten über die Schulter fliessen.

In seiner Gesamtheit ist das Gesicht der Statuette perspektivisch verzogen. Indem die Nase nach links abgewinkelt und die linke Wange gegenüber der grossflächigeren rechten verkürzt und vorgewölbt ist, verschieben sich die Symmetrielinien der Gesichtszüge aus der Bildparallelen in eine etwa 30 Grad nach rechts versetzte Bildebene. Demgemäss sind die Haare auf der rechten Kopfhälfte sorgfältiger gearbeitet, wobei sie im Gegensatz zu der nur flüchtig gemeisselten linken Seite mit Bohrungen unterarbeitet und aufgelockert sind, da hier, auf der Hauptansichtsseite, der optische Wert eines Licht-und-Schatten-Spieles gesucht ist.

Fehlende Teile des antiken Bestandes

Das Haar der Statuette war ursprünglich durch einen Haarschmuck bekrönt gewesen, da ein um den Ober-

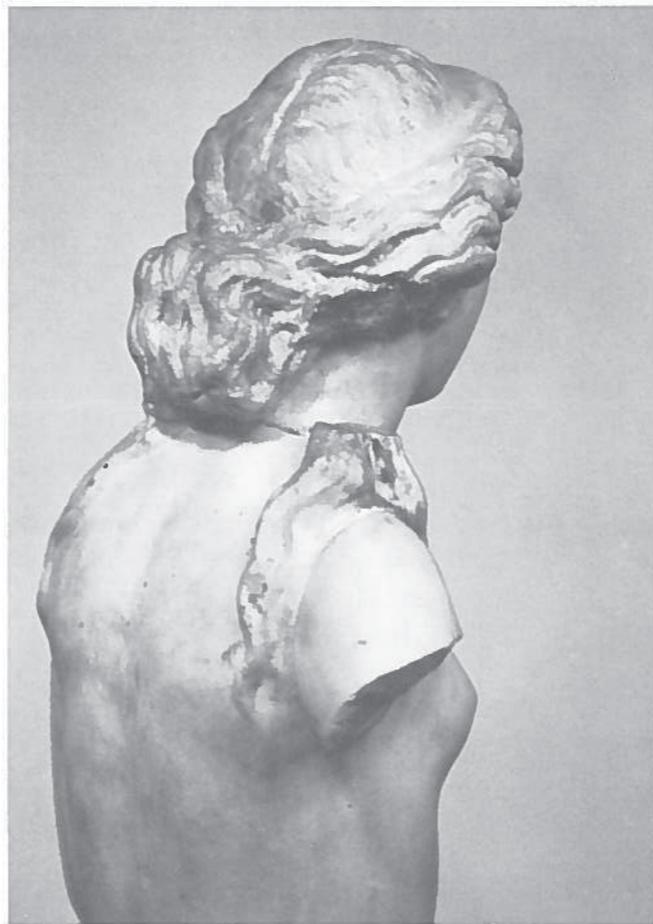


Abbildung 2: Das Auflager in der Haarkalotte der Venus von Bellach

kopf umlaufender Absatz die Haarlinie durchschneidet (Abb. 2). Vergleichbare Statuetten mit Haarschmuck sind im Gebiet des römisch besetzten Gallien mehrfach belegt. Eine Statuette im Typus der Venus Pudica, die sich der Venus von Bellach besonders eng anschliesst, und eine Statue in der Art der Venus Landoлина, beide aus Nîmes, tragen ein glattes halbmondförmiges Diadem [4]. Eine Statuette aus Chiragan im Museum von Toulouse, die das Motiv der Venus Pudica mit dem der Aphrodite Anadyomene verbindet, trägt ebenfalls ein glattes, halbmondförmiges Diadem, dessen oberer Abschluss durch einen abgesetzten Rand verstärkt ist [5]. Eine weitere Statuette mit reichem Beiwerk aus Saint Georges de Montagne, ein Pasticcio des vierten nachchristlichen Jahrhunderts, trägt gleichfalls ein Diadem dieser Form (Taf. 6)[6]. Die Ähnlichkeit der Frisur mit zwei locker hervorquellenden Haarsträhnen zu beiden Seiten des Scheitels sowie der nur flüchtig ausgearbeitete obere Teil der Haarkalotte machen deutlich, dass auch die Venus von Bellach gleich diesen ursprünglich ein solches Diadem getragen hat. Gründe für die gesonderte Anstückung des Haarschmuckes, die zu den hier angeführten Beispielen in Widerspruch steht, können in einer späteren Reparatur, einer Umarbeitung oder in der Anstückung dieses Teils in besonderem Material zu suchen sein. Das wie nachträglich eingefeilt erscheinende und nicht mit Anathyrose versehene Auflager könnte in dieser Form auch auf eine der Restaurierungen zurückgehen[7]. Die rechte Hand hatte die linke

Brust bedeckt. Unter dem linken Busen lassen sich verschliffene Spuren von Stegen ausmachen, durch die die Finger mit dem Körper verbunden gewesen waren.

An den linken Oberschenkel war eine Stütze angeschoben, welche die Aufgabe hatte, die Gewichtslast der Statuette zu sichern. Die abgearbeiteten Bruchflächen auf dem linken Oberschenkel und an der Seite der linken Gesässhälfte beweisen, dass diese von gewundener Form gewesen sein muss. Die Aphrodite Maliziosa in Kyrene, an die sich die Venus von Bellach in ihrem Motiv anlehnt, ist mit einem Delphin an ihrer linken Seite dargestellt (Taf. 10)[8]. Auch aus dem römischen Gallien sind zwei Statuen der Venus bekannt, eine im Motiv der Venus von Gabii, die sich in Privatbesitz befindet, und die andere mit einer Variante des Motives der Venus Pudica in Nîmes, denen ein Delphin als Stütze beigegeben ist[9]. Der Statuette der Venus aus Saint Georges de



Abbildung 3: Torso einer Statuette der Venus, Museum of Fine Arts, Boston

Montagne ist auf der Spielbeinseite ein Delphin mit einem reitenden und eine Peitsche schwingenden Amor beigegeben[10]. Eine Venusstatuette in Boston, deren Körper dem der Venus von Bellach ähnlich ist, ist ebenfalls mit einem Delphin, auf dem ein Amor reitet, verbunden (Abb. 3) [11]. Demnach dürfte auch die Stütze der Venus von Bellach in der Form eines Delphines mit auf ihm reitendem Amor gebildet gewesen sein, wie sie in kleinerer Form auch der Venus der Medici beigegeben ist (Taf. 7)[12].

Ähnlich der Statuette aus Saint Georges de Montagne hat sich das Beiwerk der Statuette der Venus von Bellach nicht nur auf die technisch notwendige Stütze beschränkt, sondern der Figur war auf der Spielbeinseite eine zweite Stütze beigegeben, wie eine weitere verschliffene Bruchfläche auf dem rechten Oberschenkel beweist. Beispiele für Statuen mit beidseitigem Stützwerk sind ein Bildwerk der Venus in Kyrene, der ein Triton das Knie der Spielbeinseite umfasst, während an der Standbeinseite ein Pinguin angefügt ist [13], und eine Statue in Venedig, auf deren Spielbeinseite ein Delphin mit Amor und auf deren Standbeinseite ein Gefäss mit darübergelegtem Mantel gestellt ist [14]. Eine genaue Aussage über das Aussehen dieser Stütze der Venus von Bellach ist nicht möglich. Aus der länglichen Form der Bruchfläche scheint jedoch ein Gefäss mit darübergelegtem Mantel wahrscheinlich.

Schliesslich ist eine Plinthe zu ergänzen, die die Standfläche der Figur und des Beiwerkes gebildet hat. Die Beispiele der Statue in Venedig und der erwähnten Bildwerke aus Kyrene zeigen alle eine entwickelte Plinthenform der hadrianisch-antoninischen Zeit mit einer breiten Hohlkehle und daran anschliessenden Wülsten, die durch eine Rille von oberen und unteren Leisten abgesetzt sind [15]. Für die Statuette der Venus von Bellach ist die Form der Plinthe einer Aphroditestatue in Nîmes, die sich stilistisch eng an jene anschliesst, anzunehmen [16]. Eine kräftige Hohlkehle wird dort von zwei ebenfalls schwungvollen Rundstäben begrenzt. Die Gesamtform der Plinthe bildet ein knappes Oval. Auf einem solchen knappen Oval steht auch die Figur aus Venedig. Diese Plinthenform gehört noch der trajanisch-hadrianischen Stilphase an [17].

Mit diesem die Figur rahmenden Beiwerk und der Plinthe ist die Figur auf Einseitigkeit angelegt. Ähnlich der Statue der Aphrodite Maliziosa war auch die Statuette der Venus von Bellach gedreht auf die Plinthe gestellt, so dass die Figur in Dreiviertelansicht zu sehen war (Abb. 4)[18].

Datierung

Ein genauer Zeitansatz ist für die Venus von Bellach nur äusserst schwierig zu finden, da innerhalb der Gattung grossformatiger Statuetten kaum datierte Exemplare bekannt sind [19]. Es bleibt nur die vergleichende Untersuchung der allgemeinen Stilelemente. Hierbei wiederum darf der Körper der Figur nur hinsichtlich des Körperideals, nicht aber in bezug auf Komposition oder Bearbeitung herangezogen werden, weil durch den kleinen

Masstab und die handwerkliche Qualität der Arbeit stilistische Merkmale verschleiert sein können. Aussagekräftig sind besonders die Gestaltung der Haar- und der Augenpartie, aber auch die Proportionen der einzelnen Gesichtszüge zueinander. Zuverlässig datierte Beispiele, die hinsichtlich der Grösse und der Qualität der Ausführung vergleichbar sind, finden sich auf historischen Reliefs, innerhalb dieser Gattung, bedingt durch die begrenzte Raumtiefe, nur bei Hochreliefs.

Die einzelnen Haarsträhnen der Venus von Bellach sind durch parallel verlaufende gewellte Rillen so voneinander abgesetzt, dass auf der Hauptansichtsseite ein rhythmischer Wechsel von Licht und Schatten entsteht. Diese Rillen sind mit dem Bohrer in die Haarmasse eingetieft, allerdings von mässiger Tiefe und ohne die Masse der Haare zu zergliedern; die Oberfläche ist mit dem Meissel nachgearbeitet und verfeinert, indem die einzelnen Haarsträhnen weiter untergliedert sind. Die Schulterlocken verfließen an ihren Enden unbestimmt mit dem Inkarnat.



Abbildung 4: Rekonstruktion der Statuette der Venus von Bellach



Abbildung 5: Trajansbogen zu Benevent, linkes Attikarelief der Landseite

Das Absetzen der Haarsträhnen durch Bohrlinien ist in der gleichen Weise an den Köpfen des Trajansbogens von Benevent, besonders an den weiblichen Idealfiguren, festzustellen [20]. Hervorgehoben seien zwei Figuren der Attikareliefs, die der knienden Dakia im rechten und die der Proserpina im linken Relief der Landseite, deren Haarmasse in solcher Weise gegliedert ist, dass ein regelmässiges Wellenspiel von Schattenlinien entsteht. Aufschlussreich sind ebenso die kleinen Löckchen, die vor dem Ohr auf die Wange fallen und die bei diesen wie bei der Venus von Bellach mit dem Inkarnat verschmelzen (Abb. 5). Neben der Haarbehandlung ist der hohe Schnitt der Gesichter mit ihren steilen Wangenflächen und den Brauengraten, die dachförmig über der hohen Nase stehen, zu vergleichen. Durch diese stilistische Nähe zu den Reliefs des im Jahre 114 n. Chr. geweihten Bogens ist für die Statuette ein Terminus zu Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts gewonnen.

Mit Statuen aus der Villa Hadriana in Tivoli, die vor dem Todesjahr des Hadrian 138 n. Chr. entstanden sein dürften, lässt sich die Fortentwicklung dieser Stileigenheiten fassen [21]. Die Statuen der Kopien der Erechtheionkoren aus dem Canopustal und besonders die Statue der Athena aus dem Euripus besitzen bei ähn-

lichem Motiv des Haaransatzes die Eigenart, dass die vom Mittelscheitel ausgehenden Bohrkanäle die Haarpartien der Schläfen nicht nur gliedern, sondern auch zerteilen, indem ihrem eigenen Schatten ein substantieller Wert beigegeben wird [22].

Die Laufzeit eines einzelnen Motives kann jedoch bei Bildwerken, die in die Nähe der dekorativen Kunst und des Kunsthandwerkes gerückt sind, wie unten gezeigt wird, von beträchtlicher Dauer sein. Ein weiteres Indiz macht die Entstehung der Statuette der Venus von Bellach zu Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhun-

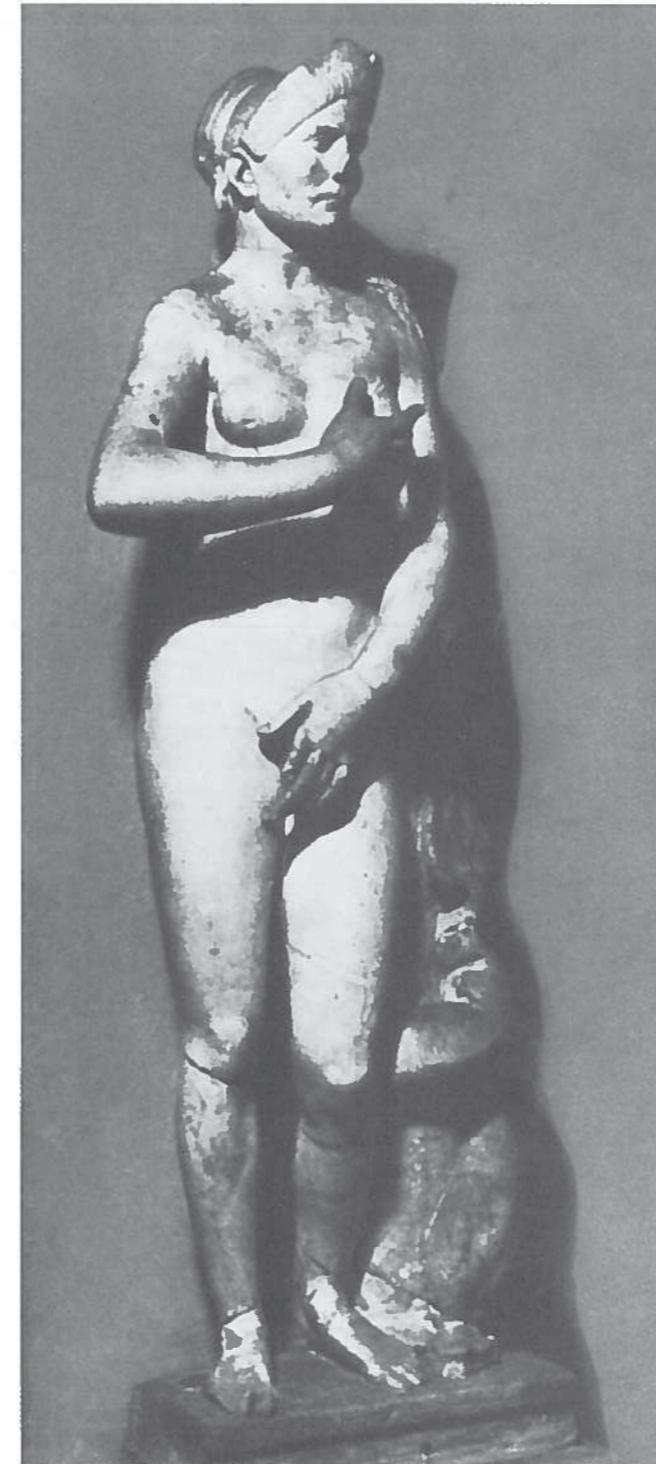


Abbildung 6: Statue einer Römerin als Venus aus der Maniliergruft, Vatikan

derts wahrscheinlich. Es sind mehrfach Statuen im Motiv der Venus Pudica bekannt, bei denen auf den idealen Frauenkörper Porträtköpfe gesetzt sind. Zum einen ist dies die Statue der sogenannten Matidia in Neapel, einer Replik der Venus vom Kapitol, deren Haarfrisur denen der Zeit der Matidia entspricht, ohne dass das Porträt mit einer bestimmten Person identifiziert werden könnte [23]. Eine andere Statue befindet sich im Vatikan und stammt aus der Gruft der Manilier (Abb. 6) [24]. Beide Statuen verbinden sich sowohl in Hinsicht auf das Körperideal als auch des formelhaften Aufbaus wegen stilistisch mit dem Körper der Venus von Bellach und weisen diese somit in trajanische oder frühadriatische Zeit.

Bildtypus

Die Statuette ist nicht als eigenständiges Kunstwerk, sondern als Produkt des Kunsthandwerkes zu verstehen. Die Art des Marmors sowie das überlegte Einsetzen des Bohrers zur Gliederung der Haarmasse und die präzise Behandlung der Schwellungen des Körpers rücken diese Statuette von Skulpturen ab, die im Raum des römischen Gallien entstanden sind und denen ein wie geschnitzt wirkendes Aussehen eigen ist. Als gallo-römische Bildwerke seien zwei Venusstatuetten im Museum zu Epinal und besonders der Torso einer Venusstatuette im Museum von Auxerre aus Gy l'Evêque angeführt; diese aus weichem Gestein gemeisselte Figur von 94 cm Höhe ist die einzige Wiederholung des Motives der Venus Pudica in der gallo-römischen Kunst [25]. Abgewandelt erscheint bei der Statuette in Auxerre nur das spiegelverkehrte Standmotiv und die Frisur. Ihr vollständig disharmonischer Aufbau ohne jeden organischen Zusammenhang der Gliedmassen zeigt, dass die Statuette der Venus von Bellach nichts mit diesen Werken gemein hat. Dagegen sind aus dem Gebiet des römisch besetzten Gallien zahlreiche Exemplare importierter römischer Statuetten und Statuen des gleichen oder eines ähnlichen ikonographischen Typs der Venus Pudica bekannt [26]. Im Amphitheater von Nîmes sind die Torsos zweier nahezu gleichen Statuetten der Venus gefunden, die heute im Museum in Nîmes ausgestellt sind [27]. Ein weiterer Torso, dessen genaue Herkunft nicht bekannt ist, befindet sich im Museum zu Epinal [28]. Diese Statuetten sind sich in ihren knappen Körperformen, der aufrechten Haltung des schlanken Rumpfes und nicht zuletzt in ihren Massverhältnissen als Statuetten unter einem Meter Höhe ähnlich. Von diesen unterscheiden sich die folgenden Bildwerke durch die schwellendere Ausarbeitung des Inkarnates und durch die motivisch zwingende Gestaltung der in sich gebeugten Haltung der Körper von den Statuetten der ersten Gruppe; mit einer Höhe von ursprünglich 1,20 m bis 1,50 m Höhe sind sie im Massstab erheblich grösser. Ein Torso, der in Epfach gefunden worden ist, befindet sich heute in der Staatssammlung in München [29]; ein zweiter, der aus der Rhone geborgen worden ist, ist im Museum in Vienne aufgestellt [30]. Im Museum in Nîmes ist ein gleichartiger Torso zu einer Statue ergänzt, deren

Standmotiv jedoch nicht mehr dem antiken entspricht [31]. Das Fragment eines Unterleibes, der im Motiv den genannten Beispielen gleicht, wird im Museum in Arles aufbewahrt [32].

Zwei Schlussfolgerungen werden durch diesen Befund nahegelegt: Zum ersten trennen sich von demselben statuarischen Typus der Venus Pudica zwei Reihen von Bildtypen ab, die sich hinsichtlich ihrer Massverhältnisse und der Qualität ihrer Ausführung unterscheiden; zum einen sind dies folgerichtig aufgebaute und gestaltete Statuen von leichter Unterlebensgrösse bis Lebensgrösse und zum anderen 60 cm bis 1 m hohe Statuetten, die sich durch die verkürzte Form ihrer Darstellung verbinden. Dies beweist, dass die Stufe der Qualität des jeweiligen Bildwerkes weniger von der ausführenden Hand als vielmehr durch die Aufwendigkeit der Gattung – ob Statue oder Statuette – bestimmt werden. Hierbei ist zu bemerken, dass der Körper der Statuetten selbst kaum Anhaltspunkte für die Datierung bietet; eine zeitliche Einordnung ist nur durch die Aussage weiterer Quellen, so der stilkritischen Betrachtung der Haarbehandlung, möglich. Dieses Beharrungsvermögen gegenüber dem allgemeinen Zeitstil und dessen Veränderungen ist nur dadurch zu begründen, dass ein Markt bestanden haben muss, der grosse Mengen von zu einzelnen Typen erstarrten Produkten aufgenommen hat. Nur hieraus erklären sich die immer wiederkehrenden neu zusammengesetzten Einzelformen, aus denen die Bildwerke als Kontamination entstanden sind [33]. Zum zweiten scheinen Marmorstatuetten und Statuen mit dem Motiv der Venus Pudica und ihren Abwandlungen in grösserer Zahl nach Gallien importiert worden zu sein, ohne dass zwischen den einzelnen Exemplaren kennzeichnende Unterschiede ihrer Ausführung zu erkennen wären. So ist der Ort ihrer Herstellung nur aufgrund der Sorte des verwendeten Marmors feststellbar; er ist meist italienischer, vereinzelt griechischer Herkunft.

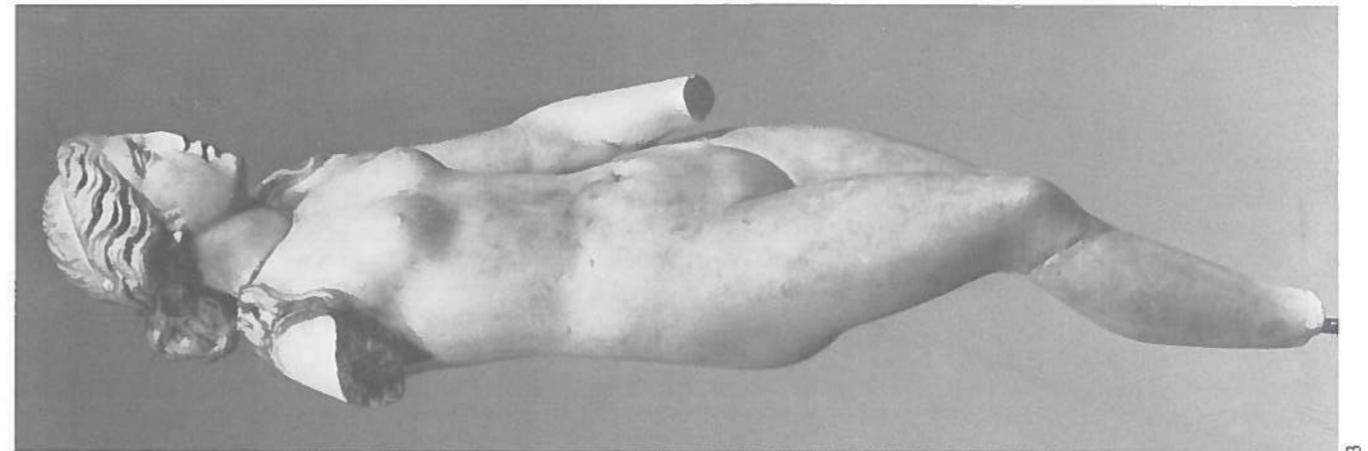
Diese Beobachtung steht mit Befunden in anderen römischen Provinzen in Einklang. Als gut dokumentiertes Beispiel sei der Bestand an Bildwerken der Venus Pudica aus der Kyrenaica angeführt. Dort sind insgesamt zwölf Skulpturen dieses Typs festgestellt, die sämtlich nicht aus afrikanischem Marmor gefertigt sind; von diesen sind vier lebensgrosse Statuen und acht kleinere Statuetten [34]. Eine dieser Statuetten unterscheidet sich hinsichtlich des statuarischen Typs und hinsichtlich des Figuraufbaus in nichts von der Venus von Bellach; nur eine unterschiedliche Haartracht trennt beide Figuren, wobei die Statuette aus Kyrene, nach dem Stil der Haarbehandlung zu schliessen, weiter fortgeschritten ist [35]. Dies bedeutet, dass Statuetten der hier besprochenen Gattung ein vom lokalen Formgefühl losgelöstes und auf den Stil der Zeit nur sehr verhalten regierendes allgemeines Formgut der römischen Zivilisation darstellen. Das wiederum setzt voraus, dass der Herstellung derartiger Bildwerke eine systematische Fertigung und ein überregionaler Vertrieb zugrunde liegt sowie eine allgemeingültige, von regionalen Eigenheiten und zeitlichem Wandel unbeeindruckte Verwendbarkeit dieser Produkte [36].

Vorbild

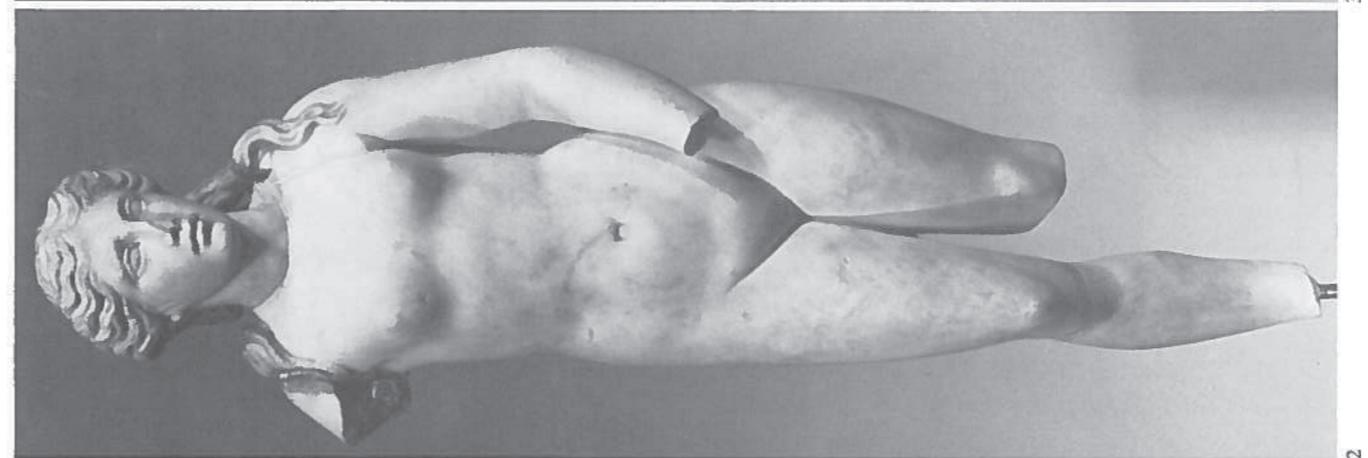
Die zahlreichen Bildwerke mit dem Motiv der Venus Pudica, unter denen das Vorbild der Venus von Bellach zu suchen ist, bilden wiederum eine Abfolge, an deren Spitze als erste nackte Figur man sich gemeinhin die Aphrodite von Knidos gestellt denkt; als die getreuesten Kopien dieser Statue des Praxiteles gelten heute die Kopien im Vatikan und aus Tralleis im Louvre zu Paris [37]. Die vormals mit dieser Aphrodite identifizierten Statuen der Venus der Medici und der Venus vom Kapitol seien als Kopien nach einem Werk aus der Schule des Praxiteles entstanden [38]. Beide Statuen zeigen die Göttin völlig entkleidet mit zusammengebeugtem Körper, wie sie mit ihrer Linken die Scham und mit ihrer Rechten die Brust bedeckt; sie steht auf ihrem linken Bein, das rechte eng danebengestellt, und blickt über ihre linke Schulter. Das Motiv, das durch den sich selbst verbergenden Körper betont ist, erhält hierbei nur seinen Sinn, wenn es auf einen Betrachter bezogen werden kann. Zugleich ist das Handeln der Figur auf sie selbst zurückbezogen. Durch diese Statuen ist der Begriff der Venus Pudica geprägt. Im Ausdruck der Schamhaftigkeit unterscheidet sich dieses Motiv wesentlich von der völlig unbefangenen Darstellung der Aphrodite von Knidos.

B. Felletti Maj bewies 1951 erstmals die eigenständige Entwicklung dieses Bildtyps in verschiedenen Stufen während des Hellenismus, forderte aber einen Zeitpunkt der Entstehung des Urbildes gleichzeitig mit der Aphrodite von Knidos [39]. Der Typus der Venus der Medici sei als Reflex zu Beginn des dritten vorchristlichen Jahrhunderts in der Schule des Praxiteles und die Venus vom Kapitol sei als weitere Rezeption in der Mitte des zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeit entstanden. Derartige Differenzierungen der einzelnen Kopienvarianten und deren gesonderte Betrachtung ist jedoch nicht zulässig, da immer die Vorherrschaft einer einzigen Variante unterstellt wird. Die Schwierigkeiten bei der Datierung der Entstehung des Urbildes der Venus Pudica rühren von der Vielzahl der in Einzelformen abweichenden Repliken her. Allen jedoch ist eines gemeinsam: der auf den eigenen Körper zurückführende geschlossene Aufbau der Figur. Diese kompositorische Eigenheit ist während des vierten Jahrhunderts v. Chr. nicht vorstellbar, da dort die Figuren in den sie umgebenden Raum eingreifen, sondern kann nur in der Kunst des Hellenismus verstanden werden; ein Beispiel ähnlicher Komposition ist das Mädchen von Antium [40]. Das Motiv der Verschränkung von Arm- und Körperachsen kehrt bei den Statuen im Typus der «kauern Aphrodite» wieder [41].

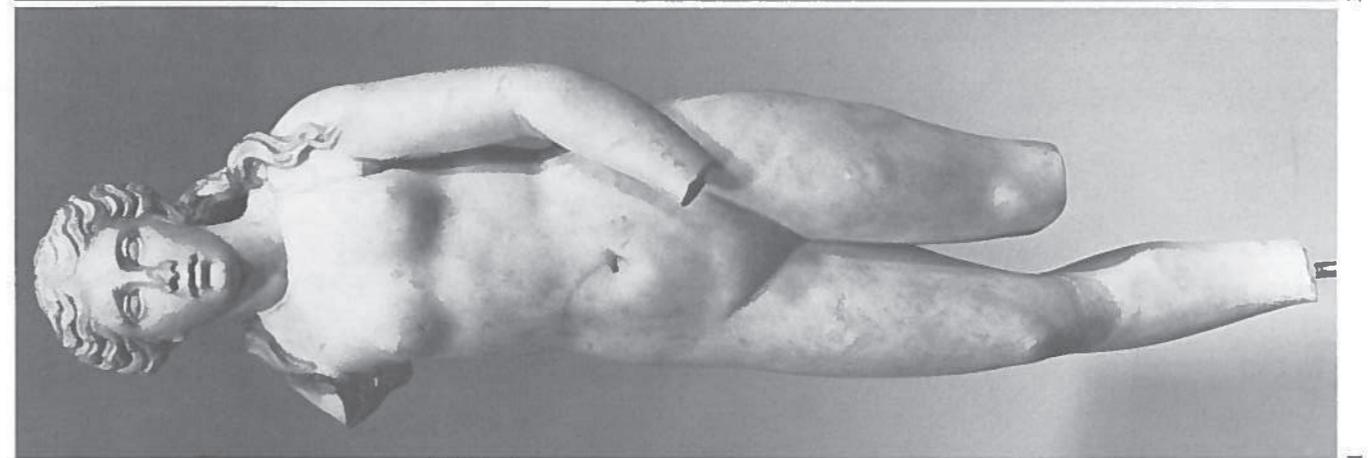
Dieses Urbild der Venus Pudica ist in verschiedenen Nachschöpfungen erhalten. Eine erste Reihe bilden die zahlreichen Repliken im Stile der Venus vom Kapitol (Taf. 8) [42]. Diese zeichnet sich durch die besondere Fülligkeit des weich und schwellend geformten Körpers aus, durch einen proportionierten Kopf und durch die aus dem Nackenschopf hervorquellenden Locken. Dieses Motiv der Frisur muss durchaus keine Modetorheit der Kopistenzeit widerspiegeln, wie J. Sieveking meinte,



3

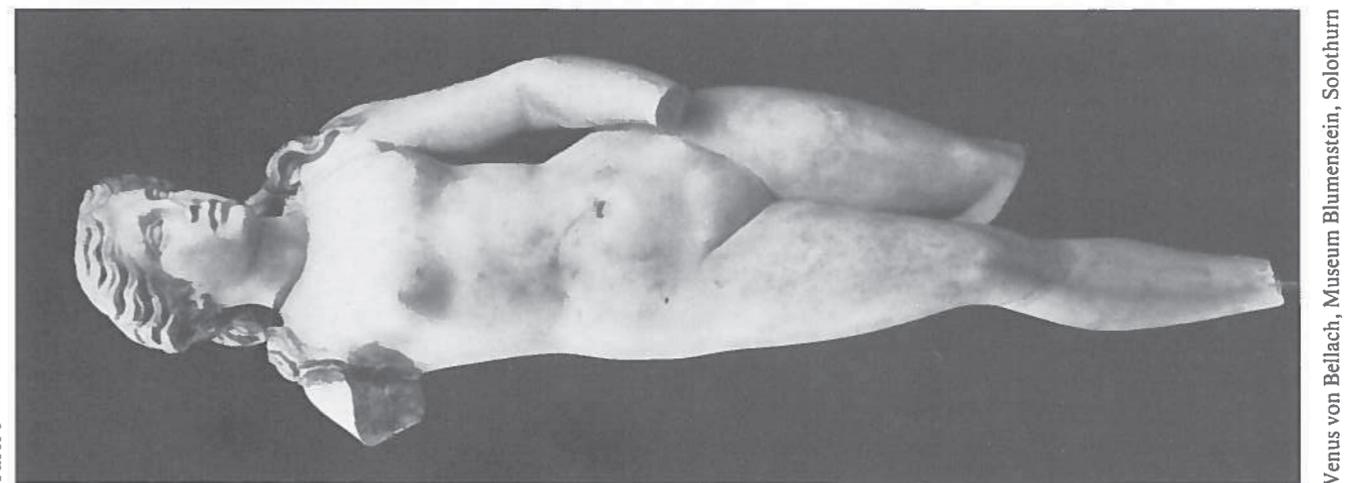


2



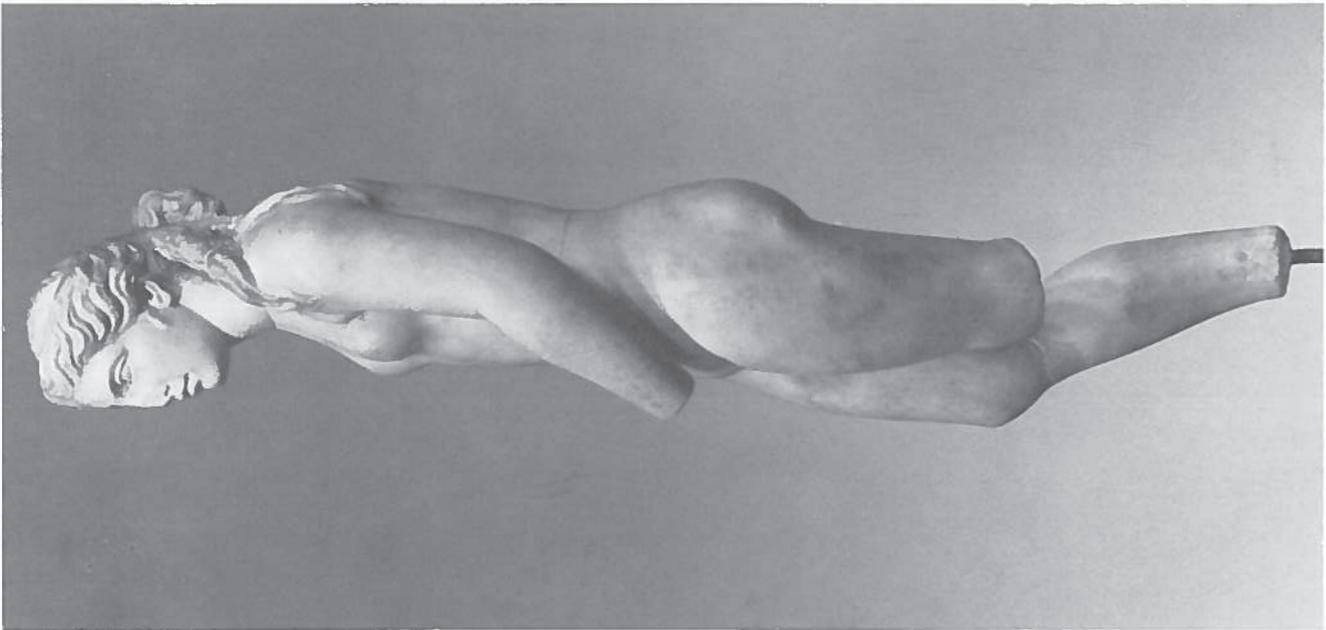
1

Tafel 2

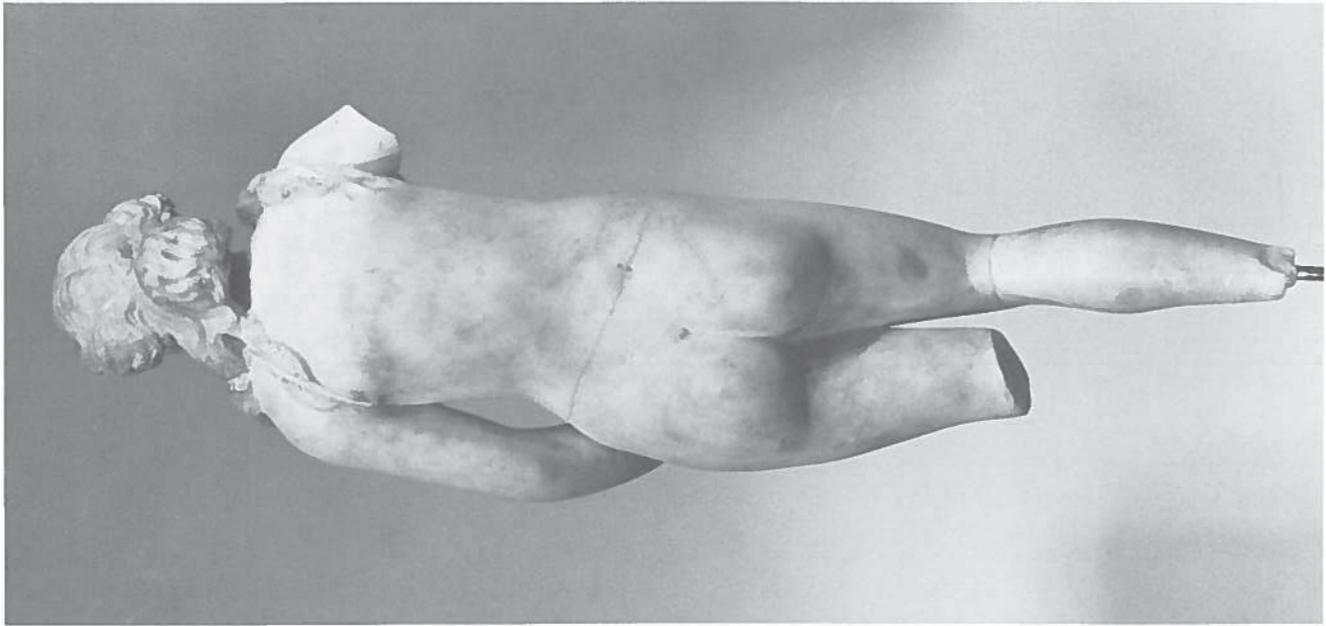


Tafel 1

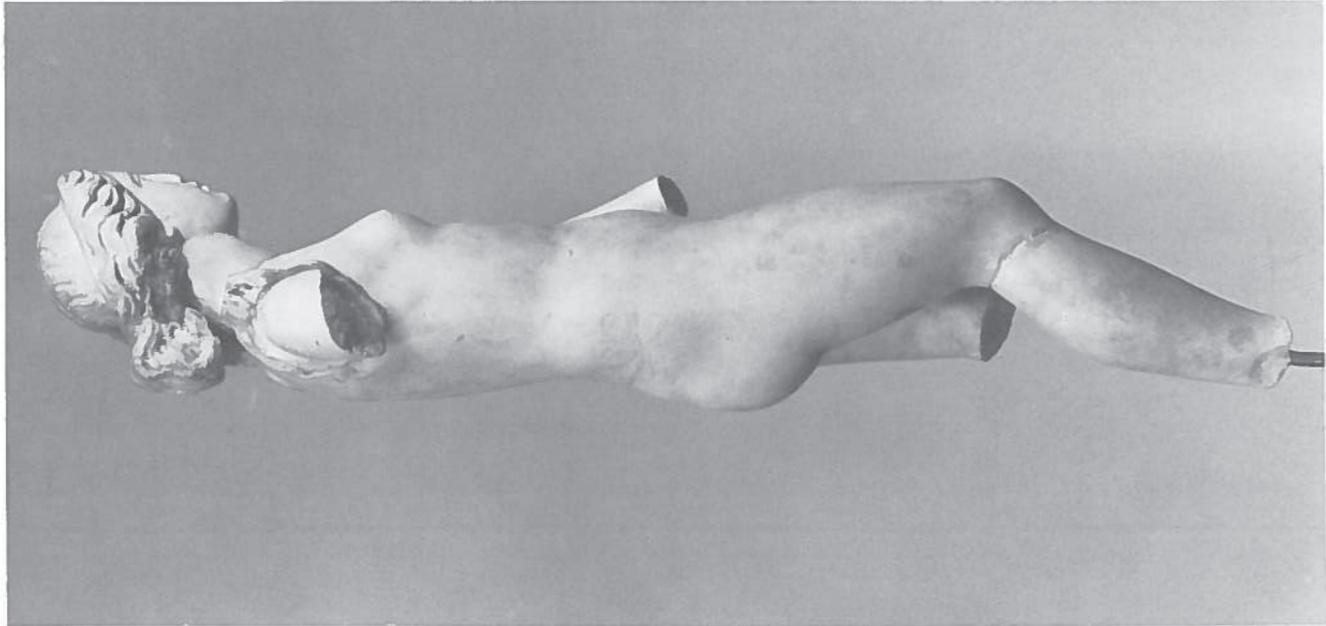
Venus von Bellach, Museum Blumenstein, Solothurn



3



2



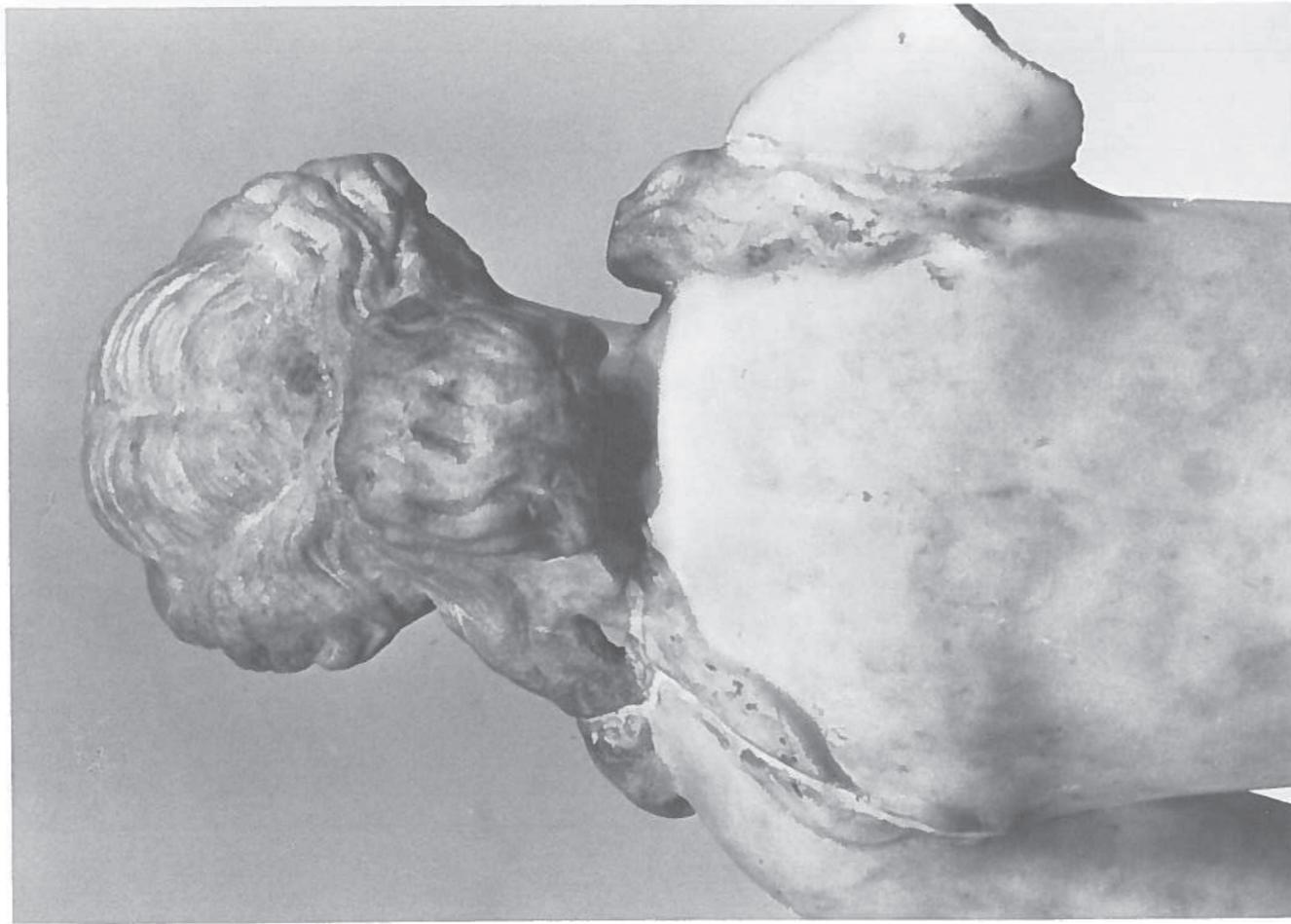
1



2

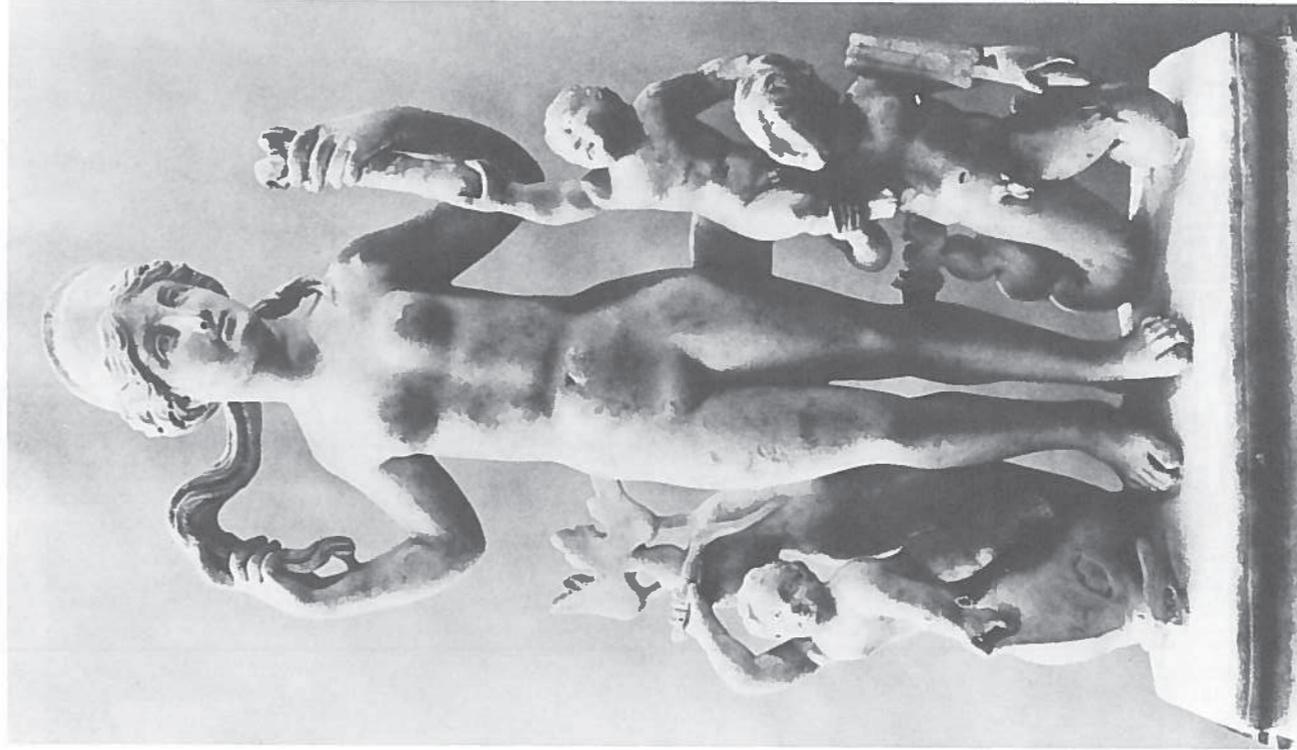


1



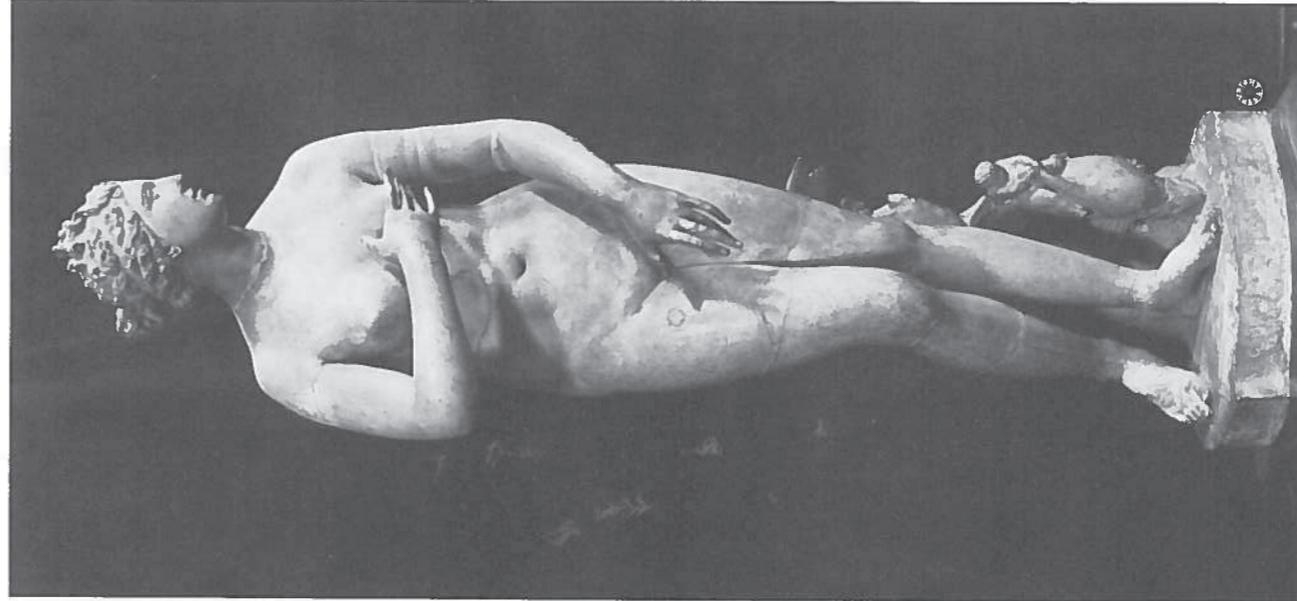
2

Tafel 6:



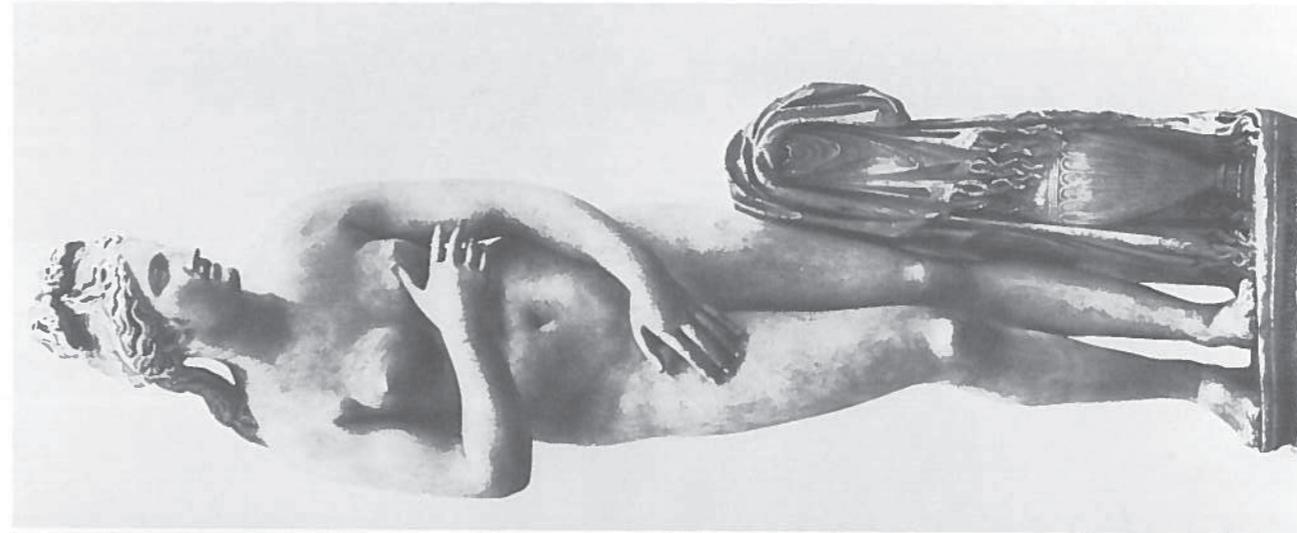
Statuette aus Saint Georges de Montagne, Paris Louvre

Tafel 7:

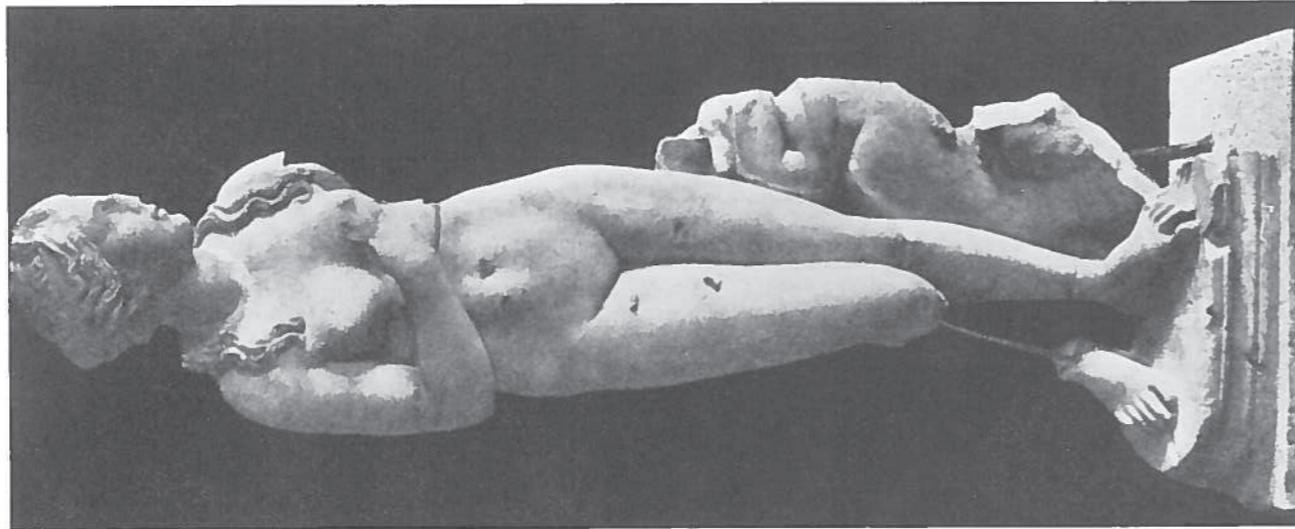


Venus der Medici, Galleria degli Uffizi, Florenz

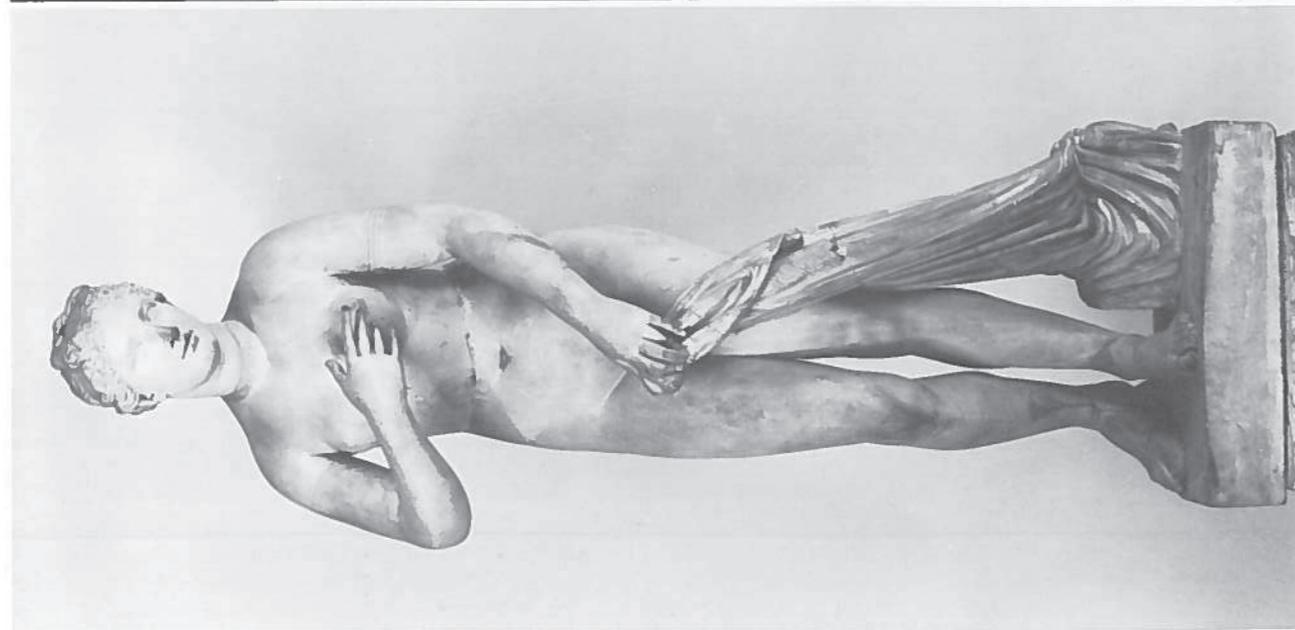
Tafel 8:



Venus vom Kapitol, Rom



Aphrodite Maliziosa, Kyrene



Venus des Menophantes, Museo nazionale delle Terme, Rom

sondern ist zur Zeit der Entstehung des Urbildes zu belegen [43].

Eine zweite Reihe bilden Repliken um die Statue der Venus der Medici (Taf. 7)[44]. Diese Figur zeichnet sich durch eine weniger aufwendige Frisur aus, deren Masse fester an den Schädel gebunden ist und der das Motiv der herabfallenden Locken fehlt. Ihr Kopf erscheint im Verhältnis auffallend klein. Schliesslich wendet sich diese im Gegensatz zu der Venus vom Kapitol erhobenen Hauptes nach links, während jene den Kopf gesenkt hält. Die Statue der Venus der Medici trägt eine Inschrift: «Kleomenes, Sohn des Apollodoros, von Athen hat dies geschaffen.»

Eine dritte Reihe von Repliken gesellt sich um die Statue des Menophantes im Museo delle Terme in Rom (Taf. 9) [45]. Soviel sich gemäss den ursprünglichen Resten der Statue folgern lässt, unterscheidet sich die Figur nur durch die Form der Stütze, die als Mantel gebildet ist. Dieser ist in ähnlicher Weise wie der einer Variante der Statue der Aphrodite von Knidos in der Glyptothek in München drapiert, indem er durch die Linke vor die Scham gezogen ist. Die Statue im Thermenmuseum trägt die Inschrift: «Nach der Aphrodite in der Troas hat Menophantes diese gemacht.»

Eine letzte Reihe von Repliken ist um die Statue der Aphrodite Maliziosa in Kyrene gesellt (Taf. 10)[46]. Bei dieser ist das Motiv der Locken der Venus vom Kapitol wiederaufgenommen und erweitert, wobei die Haare in Strähnen vor dem Hals auf die Brust fallen. Die Figur ist auffallend schlank.

Die einzelnen Replikenreihen schliessen sich jedoch nicht deutlich voneinander ab, sondern werden in neuer Form miteinander kombiniert und schaffen so eine fast unbegrenzte Zahl von Derivaten und Kontaminationen. So ist zum Beispiel die Frisur der Venus vom Kapitol, kenntlich an den zwei jeweils vor und hinter dem Ohr hervorquellenden Löckchen, bei den Kopfrepliken in München und in Dresden mit der dichter anliegenden Frisur und dem Nackenknoten der Venus der Medici verbunden[47]. Ein weiteres Indiz spricht gegen diese Abgrenzung: Die namengebenden Repliken weichen in Qualität und Stil erheblich voneinander ab. Da deshalb keine eindeutigen Trennlinien gezogen werden können, ist die Forderung von B. Felletti Maj, den einzelnen Replikenreihen jeweils verschiedene Vorbilder zugrunde zu legen, zurückzuweisen[48]. Die Replikenreihen geben nicht Kopien vier variiert Vorbilder, sondern Kopienvarianten desselben Vorbildes wieder. Trifft diese Hypothese zu, muss sich ein Stamm von Einzelformen durchgängig an allen Varianten erhalten haben. Alle Repliken stimmen neben der formal gleichen Frisur darin überein, dass die Haare, aus denen die Stirnschleife gebildet ist, in drei Strähne geteilt sind, deren unterste über die anderen geschlagen ist. Auf diese Haarpartie folgen auf jeder Seite des Kopfes zwei kleine Löckchen. Die einzige Ausnahme bildet die schematisierte Frisur der Venus vom Kapitol, doch gibt die Replik der sehr eng mit dieser verbundenen Venus im Louvre dieselbe Einzelform wieder[49]. In Statuen mit diesen Leitmotiven, der Venus vom Kapitol, der Venus der Medici und der Venus des Menophantes, lässt sich

ein erster Kreis von Wiedergaben des hellenistischen Urbildes der Venus Pudica fassen. Von diesem ersten Kreis von Bildwerken leitet sich ein zweiter ab, der das Motiv der Venus Pudica mit weiteren, dem ursprünglichen Motivschatz fremden Formen vereinigt.

Die Aphrodite Maliziosa erweitert das Motiv der Frisur der Venus vom Kapitol, indem die Locken vor der Schulter auf die Brust herabfallen. Dies ist nur zu verstehen, wenn man andere statuarische Typen der Aphroditedarstellung heranzieht. Statuen vom Typus der Aphrodite Anadyomene haben diese Darstellung der Venus Pudica beeinflusst[50]. Das Motiv der lang herabfliessenden Haare scheint besonders gerne übernommen worden zu sein. Zahlreiche Repliken mit derartigen auf den Schultern liegenden Locken machen offenbar, welch grosser Beliebtheit sich dieses Motiv erfreut hat[51]. Zu diesem zweiten Kreis von Bildwerken sind weiterhin Repliken mit verändertem Kopftypus einschliesslich der Statuen mit angefügten Porträtköpfen zu rechnen. Häufig ist das Motiv der Haare durch einen Haarschmuck, in der Regel durch ein Diadem, erweitert. Dieses Motiv scheint auf zwei verschiedenartige Quellen zurückzugehen. Zum einen sind schon aus dem Hellenismus Darstellungen der Göttin Aphrodite mit einem solchen Haarschmuck belegt; es sei hier auf eine Terrakottastatue einer angelehnten Aphrodite in Berlin hingewiesen [52]. Kontaminationen solcher Einzelformen mit dem statuarischen Typus der Venus Pudica mögen die formale Wurzel dieser Variante bilden. Eine weitere Wurzel scheint im sakralen Bereich zu ankern. Offensichtlich sind Götterbilder im römischen Kulturkreis allgemein, besonders aber im häuslichen Bereich, häufig bekrönt gewesen, wie kleine, metallene Götterfiguren bezeugen. Eine Bronzefigur auf einem hohen Sockel mit einem der Venus Pudica verwandten Motiv ist in Wallersdorf in Bayern gefunden worden (Abb. 7)[53]. Der Kopf dieses Figürchens ist mit einem stilisierten Kranz geschmückt. Eine kleine bronzene Büste einer unbekleideten Göttin aus Dôle trägt im Haar ein gezacktes Diadem[54]. Dass auch Marmorstatuetten dieser Tradition folgen, zeigt eine Statuette aus dem schweizerischen Kunsthandel. Die 31 cm hohe Figur, die wie eine Miniatur einer Statue der Venus Pudica anmutet, lehnt sich eng an die Bronzedarstellungen an; sie trägt ein glattes halbmondförmiges Diadem (Abb. 8)[55].

Das Vorbild der Venus von Bellach ist demzufolge nicht eindeutig bestimmbar; mit Sicherheit steht die Statuette mit ihrem lang auf die Brust herabfallenden Haar und dem wenig massigen Körperbau der Aphrodite Maliziosa nahe, einer Kopienvariante, die das Urbild der Aphrodite, das im dritten vorchristlichen Jahrhundert entstanden sein dürfte, nur sehr frei wiedergibt. Sie fügt sich damit in eine Reihe von Produkten des Kunsthandwerkes ein, die in grösseren Mengen geschaffen worden sind und deren Motiv aus einer Verknüpfung verschiedener Vorbilder entstanden ist. Die Termini «Kopie» und «Replik» sind zur Bezeichnung des Vorganges, der zur Entwicklung dieser Statuette geführt hat, missverständlich, da sie ein getreues Abformen eines vorhandenen Vorbildes erfordern, das für die Venus von Bellach

nicht anzunehmen ist. Auch der Begriff «Pasticcio» ist irreführend, da in einem so bezeichneten Bildwerk mehrere deutlich zu trennende Vorbilder vereint sind, während die Venus von Bellach als Glied einer Abfolge, die nach und nach viele Einzelformen zu ihrer eigenen Formensprache verbunden hat, zu sehen ist.

Fundort

Eine erste Erwähnung dieses Bildwerkes findet sich schon in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in dem Annalen ähnlichen Sammelwerk von F. Haffner über Solothurn: «Widerumb besitzen die Edlen von Staal ein schön Monument oder Antiquitet / das ist ein alt Bild der Göttin Veneris von weissem Marmor einer Ellen hoch / welches vor 80 Jahren in einer Matten (den Pflugern zugehörig) im Ackerfahren gefunden / auss Unsorgsame etwas versehrt, aber seither wider ergänzt und reparirt worden»[56]. Zur Lokalisierung des Fundortes gibt die Inschrift des in späterer Zeit zugefügten Sockels weitere wichtige Hinweise: VETUSTISSIMUM HOCCE VENERIS MARMOREUM / FRACTUM SIMULACRUM IN VICINO COLLE / AD BELLAS AQUAS E TERRAE VISCERIBUS / ARANDO ERUTUM VICT (or a. Besenval) REF (ici) FE (cit)[57]. «Dieses sehr alte marmorne Standbild der Göttin Venus, den Eingeweiden der Erde auf einem nahen Hügel bei Bellach mit dem Pflug entrissen, hat Victor von Besenval wieder herstellen lassen» (Abb. 11). Mit der Umschreibung «Bellas Aquas» ist als Fundort der Ort Bellach, etwa zwei Kilometer westlich von Solothurn, angegeben[58]; dort jedoch ist eine Familie mit dem Gentilnamen Pfluger oder einem ähnlich lautenden heute wie damals unbekannt. Einen dritten Anhaltspunkt überliefert das Manuskript von A. Parent, der im Jahre 1806 kurzfristig eine Ausgrabung an der Stelle durchgeführt hat, an der nach seiner eigenen Aussage die Statuette gefunden worden sein soll, auf dem «Champ du Soleil», das ungefähr eine halbe Meile von Solothurn entfernt kurz vor dem Dorf Bellach rechts der Strasse auf einem Hügel liege[59]. Allerdings ist auch ein Sonnenfeld an dieser Stelle amtlich nicht festgestellt. Dagegen wurde bis in jüngere Zeit der jetzt abgerissene Gutshof «Franziskanerhof» im Volksmund auch «Sonnenhof» genannt[60]. Dieser liegt etwa an der bezeichneten Stelle und stösst mit der Ostseite seiner Flurgrenze an die Gemarkungen Kronmatt und Gurzelnmatt der Gemeinde Langendorf[61]. Dort ist eine Familie Pfluger aktenkundig, deren Angehöriger Ulrich im Jahre 1602 mit der Gurzelnmatt Eigentums geschäfte getätigt hat [62]. Hiermit dürfte die Gurzelnmatt, um die sich ferner verschiedene Volkssagen über ein versunkenes mittelalterliches Dorf ranken [63], als Fundplatz der Venus von Bellach für gesichert gelten, decken sich doch sämtliche Angaben der drei Quellen mit den Verhältnissen der Gurzelnmatt[64].

Eine weitere Bestätigung erfährt diese Vermutung durch den archäologischen Befund. In der Umgebung von Bellach sind, von Lesefunden abgesehen, an zwei Stellen Spuren einer römerzeitlichen Besiedelung nachweisbar; zum einen in Bellach Manwyl, an der Westgrenze von



Abbildung 7:
Bronzefigur der Venus von Wallersdorf



Abbildung 8:
Statuette der Venus aus dem schweizerischen Kunsthandel

Bellach nach Selzach gelegen, und zum zweiten im Gebiet Bellach Franziskanerhof/Langendorf Kronmatt-Gurzelnmatt[65]. Die Fundstelle Bellach Manwyl kann vernachlässigt werden, da sich ihre Lage nicht im geringsten mit den überlieferten Angaben deckt. Es dürfte sich hierbei um einen ausgedehnten römischen Gutshof gehandelt haben, dessen Hauptgebäude auf ein Plateau an den Abhang zur Aareniederung erbaut war. Eine ähnliche Anlage kann auch für die zweite Fundstelle angenommen werden. In Langendorf Kronmatt sind bei Aushubarbeiten zu der Kreuzung der neuen Bellacher Strasse mit der Kronmattstrasse die untersten Fundamentalschichten eines kleineren Gebäudes zutage gekommen[66]. Obwohl die gesamte östliche Hälfte der Anlage gestört ist, lässt sich der Grundriss einer kleinen Halle mit angeschobenen Portiken sowie mit einem kleinen Vorraum im Nordwesten erschliessen. Dieser Grundrissstyp ist als kleinere Rechteckvilla mit in Seitenportiken angeordneten Wohnräumen aus Wiedlisbach im Kanton Bern, aus Nendelen im Fürstentum Liechtenstein und aus Meilen im Kanton Zürich bekannt. Allerdings können Gebäude des gleichen Grundrisses auch als grössere Nebengebäude verwendet worden sein, wie dies in Bernex im Kanton Genf geschehen ist [67]. Die enge Verwandtschaft des Hauses in Bernex mit dem in Bellach Kronmatt in ihrem Grundriss und in ihrer Lage im räumlichen Verbund mit anderen Bauten macht dessen Verwendung als Nebengebäude offenbar. Etwa 400 m westlich dieses Gebäudes, auf der Gemarkung Bellach Franziskanerhof, ist in einer Rettungsgrabung, die wegen der Bauerschliessung dieses Gebietes notwendig geworden war, ein ebenfalls nur in den untersten Fundamentalschichten erhaltener rechteckiger Grundriss von etwa 6 m Länge und 8 m Breite ans Licht gebracht worden[68]. Das Gebäude, dessen Eingang in einer eingezogenen Nische auf der Westseite zu vermuten ist, wird durch eine quergezogene Mauer in zwei hintereinanderliegende Räume geteilt. Der östliche Abschluss ist durch eine Holzkonstruktion, die später angefügt worden ist, gestört. Die Grundrissform dieses Baus findet ihre Parallelen in kleineren Nebengebäuden römischer Gutshöfe gleich den westlichsten Bauten des Gutshofes in Oberentfelden oder dem Ökonomiegebäude in Obersiggenthal-Kirchdorf, beide im Kanton Aargau [69]. Nahe dieser Fundstelle ist während der Grabungskampagne 1981 das Fundament eines 5,5 × 12 m grossen Gebäudes entdeckt worden, das als kleineres Badehaus identifiziert werden konnte [70]. Weiterhin haben sich Abfallgruben gefunden, deren reichlicher Inhalt an Keramik eine Zeitspanne vom ersten bis ins vierte nachchristliche Jahrhundert umfasst. Ein genauer Fundbericht ist beim derzeitigen Stand der Auswertung noch nicht möglich. Die dritte Fundstelle, Langendorf Gurzelnmatt, ist etwa 100 m südlich von Langendorf Kronmatt gelegen. Reichliche Ziegelfunde an der Oberfläche lassen auf einen Baukomplex schliessen, der unmittelbar an der Schwelle des sanften Abhangs der Gurzelnmatt zur Aareniederung gestanden hat. Da in neuerer Zeit keine Grabungen dort unternommen worden sind, ist eine ins Detail gehende Aussage hierüber nicht möglich. Einzige Hinweise bleiben die Funde und die Fundbeob-

achtungen A. Parents, die jedoch nur ungenau und flüchtig festgehalten sind [71]. Offenbar fand er ein Mauergeviert, das von einem «ziemlich geräumigen, mit grossen Ziegelsteinen gepflasterten Hofe» umgeben gewesen sein soll. Ob hiermit ein Opus spicatum gemeint ist, bleibt aufgrund des ungewöhnlichen Materiales fraglich. Bedeutsamer sind die einzelnen Fundstücke. So haben die Ausgräber Marmorprofile und Marmortäfelchen, offenbar die Trümmer einer Wandverkleidung, weiterhin Bruchstücke bemalten Wandbestrichs und eine grössere Anzahl von Metallgegenständen geborgen. Die Metallfunde bestehen aus einer bronzenen Kasserolle, einer bronzenen Schale sowie einem Henkel desselben Materiales. Ausserdem ist eine kleine, 10cm hohe Bronzestatue als Lesefund erwähnt; in dem gleichen Zusammenhang ist auch eine Silbermünze des Marc Aurel gefunden worden.

Offensichtlich bilden alle vier Gebäude Teile eines einzigen Gutshofes, wie ihre Ausrichtung zueinander und die funktionale Gliederung der Gebäude beweisen. Die räumliche Entfernung der einzelnen Bauten untereinander liegt im üblichen Rahmen der Flächenausdehnung römischer Gutshöfe. In der Fundreichsten und am sorgfältigsten gebauten Anlage in Langendorf Gurzelmatt

dürfte sich der Hauptbau des gesamten Komplexes vermuten lassen, eben jene Stelle, an der auch die Venus von Bellach gefunden worden ist (Abb. 1).

Aufstellung

Der Aufstellung einer Statuette der Göttin der Liebe liegt naturgemäss eine Vorstellung zugrunde, deren wichtigste Gesichtspunkte das Zurschaustellen weiblicher Reize und das Verehren der Eigenschaften, die sich mit dem Wirken dieser Gottheit verbinden, sind. Statuetten können im häuslichen Bereich, der durch die Fundstelle der Venus von Bellach gesichert ist, in verschiedener Weise aufgestellt werden: Zum einen innerhalb einer architektonischen Rahmung. Von ihr berichtet Enkolp in Petronius Satyricon, als er das Haus des Trimalchio betritt und das Vestibül beschreibt: *Praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedícula erant Lares argenti positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbem ipsius conditam esse dicebant.* «Ausserdem sah ich in der Ecke einen grossen Wandschrank, in dessen Kapelle silberne Hausgötter gestellt waren, eine Marmorstatuette der



Abbildung 9: Aedikula im Garten des Hauses III6, Regio VII, Pompeji

Venus und eine ziemlich grosse Büchse, in der, wie man uns sagte, der erste Bart des Hausherrn aufbewahrt wurde»[72]. Das Zitat belegt, dass Marmorstatuetten im Verbund mit anderen Gegenständen der Verehrung in Lararia oder ähnlichem aufgestellt sein konnten. Eine Darstellung aus dem Fries der «amorini farmacisti» des Vettierhauses in Pompeji zeigt einen ähnlichen Schrank, durch dessen geöffnete Tür auf dem obersten Regal eine solche kleine Marmorfigur der Göttin Venus zu sehen ist [73]. Grössere Statuetten scheinen jedoch für gewöhnlich in besonderen Aedikulen oder Wandnischen aufbewahrt worden zu sein. Im Garten des Hauses III6 der Regio VII war eine Statuette der Venus von 74cm Höhe in einer von Säulen gerahmten Aedikula aufgestellt (Abb. 9) [74]. In ähnlicher Weise war in einer Wandnische im Hause des Camillus in Pompeji eine Venusstatuette verwahrt [75]. Bei beiden Beispielen ist die Grenze vom religiösen Gegenstand zum Schmuckelement verwischt. In der Casa dell'ancora sind Wandnischen, die zur Aufnahme von Statuenwerk bestimmt waren, in eine Reihe nebeneinandergebaut. Hierbei wird deutlich, dass ähnliche Architekturformen, einzeln oder im Verband, als Nymphäum gebraucht sein konnten, womit die aufgestellte Statuette zur Brunnenfigur würde [76]. Es ist bezeichnend, dass alle angeführten Beispiele eng mit Gartenanlagen oder Wasserspielen verknüpft sind; nie scheint eine Statuette der Venus ihres religiösen Gehaltes völlig entkleidet zu sein. Die Inschrift einer Statuenbasis aus Rom legt Zeugnis dafür ab, dass die aufgestellte Figur die Bestimmung eines Ex votos besessen hat: *VENERI PUDICAE / CLAUDIA MAXIMILLA / EX VISO DONUM POSUIT* «Claudia Maximilla hat der Venus Pudica auf Geheiss eines Traumbildes dieses als Geschenk aufgestellt»[77].

Eine weitere Möglichkeit der Aufstellung ist die als freistehende Figur, wie sie ebenfalls in Pompeji belegt ist. Ein Wandbild des Hauses XIII6 der Regio I an der Rückwand des Tablinums zeigt eine auf einem Pfeiler frei stehende Statue der Venus[78]. Wohl eindrucklichstes Zeugnis der freiplastischen Aufstellung einer Venusstatuette ist die Darstellung auf einem römischen Reliefspiegel in Boston; Hinter einem Marmorbecken ist auf einen hohen Pfeiler eine Statuette der Aphrodite Anadyomene gestellt. Die Darstellung erinnert in ihrer Ausstattung an Einrichtungen von Peristylgärten in Pompeji (Abb. 10)[79]. Auffallend bleibt, dass auch diese Art der Aufstellung eines Bildwerkes der Venus eng mit Gartenlandschaft verbunden ist.

Es ist offenbar, dass für eine frei im Raum stehende Statuette rundplastische Qualitäten gefordert sind, die das streng auf Einansichtigkeit angelegte und mit reichem Beiwerk versehene Skulpturenarrangement der Venus von Bellach nicht besitzt; deshalb dürfte von beiden möglichen Arten der Aufstellung die zweite die unwahrscheinlichere sein.

Das Problem des Aufstellens einer derartigen Statuette und des Beweggrundes hierzu kann nicht ohne die religiöse Vorstellung, die hinter dem Wesen der Venus steht, betrachtet werden. F. Muthmann hat 1975 die innige Verbindung der Aphrodite mit der blühenden Natur und dem Süsswasser beschrieben, wie dies durch



Abbildung 10: Römischer Reliefspiegel, Museum of Fine Arts, Boston

die von Gärten umgebenen Heiligtümer der Gottheit, aber auch durch die Verse der Sappho veranschaulicht wird[80]:

«Steige hernieder
komm hierher, zum heiligen Tempel Kretas(?)
wo von Apfelbäumen ein schöner Hain sich
rings erstreckt, darinnen Altäre stehen,
schwelend von Weihrauch.
Kühles Wasser rauscht an Apfelzweigen
leis vorbei, im Schatten der Rosensträucher
liegt der Hang, von wiegenden Blättern senkt sich
Schlummer hernieder»[81].

Daneben gilt die Göttin Aphrodite als Schaumgeborene naturgemäss dem Salzwasser eng verbunden. Ein weiteres Fragment aus den Gedichten der Sappho sei hierzu angeführt: «Kypris und ihr Töchter des Nereus, bringt mir wohlbehalten hierher den Bruder wieder»[82].

Der Garten der Aphrodite in Knidos bezeugt die sich durchdringenden Eigenschaften der Göttin, die in der Verbindung von Gartenlandschaft und Wasser ihren sichtbaren Ausdruck finden. Es ist deshalb naheliegend anzunehmen, dass ein Produkt des Kunsthandwerkes, mit der Nachahmung des statuarischen Vorbildes auch dessen Gehalt übernimmt. So bleibt die religiös begründete Beziehung zu Garten und Wasser erhalten, wird aber mit der Verkleinerung des Massstabes in ein genrehaftes Milieu übertragen, wobei die Zweckbestimmung als Schmuckelement die religiöse Motivation zunehmend in den Hintergrund drängt.

Dieses Wechselspiel wird auch an der Figur selbst und dem dargestellten Frauenideal sichtbar. Das Bildnis der Venus Pudica besitzt eine erotische Ausstrahlung, die unabhängig von der formalen Herleitung der Geste dieses Bildwerk beherrscht [83]. Sie findet ihren Niederschlag in einem Zitat aus der Ars amatoria des Ovid:

PRAECIPUA CYTHEREA IUBET SACRA TUERI . . .
IPSA VENUS PUBEM, QUOTIENS VELAMINA
POSUIT PROTEGITUR SEMIREDUCTA MANU.
«Vor allem aber verlangt Kytherea von ihren Geweihten
Schweigen . . .

Venus selber ja zieht, sooft die Umhüllung sie ablegt,
halb sich zurück und bedeckt scheu mit der Linken den
Schoss»[84].

Vergegenwärtigt man sich die verschiedenen Repliken
des Motives der Venus Pudica, so wird deutlich, dass
dieses Motiv einer verhaltenen Erotik, wie es der Venus
der Medici eigen ist, in der Statuette der Venus von Bel-
lach einer vordergründigen Pikanterie gewichen ist. Dies
hat neben der beschriebenen Auswirkung der Tätigkeit
des Kunsthandwerkes auch die Lust an der Zurschau-
stellung weiblicher Reize zur Ursache. Indem der Körper
in Aufbau und Geste auf eindrückliche Symbole redu-
ziert ist, so die ausladenden Hüften, der schlanke Ober-
körper, aber auch die langen Haare, überlagert die Dar-
stellung der nackten Frau die ursprüngliche Darstellung
einer Göttin. Davon unabhängig jedoch ist der religiöse
Gehalt des Dargestellten, wie das Hinzufügen des Dia-
dems zum Motivschatz der Venus Pudica beweist,
durchaus nicht verdrängt. Für die Aufstellung dieser
Statuetten scheinen beide Beweggründe von Belang; wie
die Art der Aufstellung in der architektonischen Rah-
mung und die Beziehung zur blühenden Natur religiös
begründet gewesen sein mag, dürfte der Weise, mit der
die Figur zur Schau gestellt und in den Raum eines Gar-

tens eingebracht war, der Wunsch nach Raumschmuck
zugrunde gelegen haben, für den der religiöse Gehalt
den Vorwand gebildet hat. Beweggrund zur Aufstellung
solcher Statuetten in fernab gelegenen Gebieten, wie
dies bei der Venus von Bellach zu beobachten ist, könnte
ferner gewesen sein, bewusst römischen Lebensstil nach-
zuleben. Nur im Nachahmen bestimmter Lebensformen
durch eine grössere Menge von Menschen ist der Grund
zu sehen, weshalb eine kunsthandwerkliche Produktion,
die Statuetten ähnlich der Venus von Bellach hervor-
brachte, entstehen konnte und warum dieser riesige,
über das gesamte Römische Reich reichende Markt für
diese Artefakte bestanden hat.

Geschichte der Venus von Bellach nach ihrer Auffindung

Nach ihrer Wiederentdeckung widerfuhr der Statuette
der Venus von Bellach ein wechselvolles Schicksal.
Rechnet man die Angabe F. Haffners, die Figur sei vor
achtzig Jahren gefunden worden, vom Erscheinungs-
datum seiner Schrift im Jahre 1656 an zurück, so dürfte
sie in den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhun-
derts gefunden worden sein. Zunächst scheint das Bild-
werk in den Besitz von Hans Jakob von Staal gelangt zu
sein[85]. Dort muss sie ein erstes Mal, wie F. Haffner
berichtet, restauriert worden sein. Etwa ein Jahrhundert
später ist die Statuette in den Besitz von Johann Victor

Besenal von Brunstatt übergegangen[86]. Wie die Sta-
tuette in dessen Hände gelangt ist, entweder kraft seiner
nahezu unumschränkten Vormachtsstellung als Schult-
heiss und Grossrat seit dem Jahre 1689 oder durch eine
Schenkung der Familie von Staal, deren eines Mitglied
Johann Jakob von Staal wie Johann Victor von Besenal
Ludwigsritter gewesen ist, ist heute nicht mehr fest-
stellbar[87]. Johann Victor von Besenal hat eine neuer-
liche Restaurierung verfügt, bei der die Statuette mit er-
gänzten Gliedern auf einen Sockel gestellt worden ist,
der gleich den übrigen Ergänzungen aus Alabaster gefer-
tigt ist. Die Wendung «VIC(tor) REF(ici) FE(cit)» gibt
eindeutig Johann Victor von Besenal als Besitzer und
Betreiber der Restauration an, da allein er die Namens-
kurzform «Victor» offiziell geführt hat (Abb. 11)[88].
Der weitere Weg der Statuette ist nicht vollständig ge-
sichert. Zwar hegt 1806 A. Parent die Hoffnung, weitere
Bruchstücke aufzufinden und anzupassen, seine Be-
schreibung der Statuette ist aber in solchem Masse feh-
lerhaft, dass bezweifelt werden muss, dass ihm das Ori-
ginal noch zugänglich gewesen ist[89]. Wahrscheinlich
war dieses schon vor dem Jahre 1770 mit der Übersiede-
lung Peter Joseph Victor von Besenvals nach Paris ver-
schleppt worden; mit Sicherheit hat es sich während des
neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich befunden[90].
Dort ist an der Statuette mehrfach manipuliert worden;
so weist der Sockel an seiner linken senkrechten Kante
und an der linken Oberkante schräge Beschneidungen
auf, die vermutlich dazu gedient haben, das gesamte
Bildwerk innerhalb eines grösseren Verbandes aufzustel-
len. Weiterhin ist die rechte Seite des Sockels in ihrer
gesamten Fläche durch Ablaufspuren einer ätzenden Säure
zerstört, wodurch offensichtlich mit dem verfälschten
Sockel die Herkunft der Statuette verschleiert werden
sollte. Schliesslich ist wahrscheinlich der rechte Arm der
Figur oberhalb des Armansatzes gebrochen oder ab-
getrennt worden. In den Jahren um 1860 hat der
Fürsprech Jakob Amiet aus Solothurn, ein passionier-
ter Münzsammler und Heimatgeschichtler, Nachfor-
schungen über den Verbleib der Statuette angestellt und
ihre Rückführung nach Solothurn betrieben. Durch
Vermittlung von Herrn Franz Vigier ist sie von Comte
Amadée de Besenal am 1. August 1862 als Geschenk an
eine «öffentliche Alterthumsammlung» zurückerstattet
worden. Ihr letzter Besitzer war ein gewisser Graf
Lussy [91]. Zwischen den Jahren 1862 und 1890 ist die
beschädigte Statuette erneut repariert worden, wobei die
zerschlagene Nase gestückt und der antike Rest des ge-
brochenen rechten Armes wieder angefügt worden ist.
Die barocken Ergänzungen der Arme sind abgenommen
worden und bleiben heute unauffindbar. Seit dieser Zeit
befindet sich die Skulptur im Besitz der Einwohnergemeinde
Solothurn und war bis vor kurzem in der anti-
quarischen Sammlung der Stadt Solothurn inventari-
siert [92].

Abbildungsnachweis

- Taf. 1: Photo Kantonsarchäologie Solothurn.
Taf. 2-5: Photo J. Zbinden.
Taf. 6: Photo nach M. Chuzeville, in Brinkerhoff, D.M.: *A Collection of Sculpture in Antioch* 1970, Taf. 47.
Taf. 7: Photo Alinari, Nr. 8445.
Taf. 8: Photo nach M. Hirmer, in Lullies, R.: *Die griechische Plastik* 1979⁴, Taf. 245.
Taf. 9: Photo DAI, Rom, Inst. Neg. Nr. 76, 1992.
Taf. 10: Photo nach Ferrari, S.: *NotArch* 4, 1927.
Taf. 11: Abb. 6, Abb. 1, 11, Photo J. Zbinden. – Abb. 2: Photo nach Comstock, M.B., Vermeule, C.C.: *Sculpture in Stone*. 1976, Abb. 83. – Abb. 3, 8: Zeichnung M. Boss. – Abb. 4: Photo nach Hassel, F.: *Der Trajansbogen in Benevent*. 1966.
Taf. 12: Abb. 5 nach *Arch. Phot. Vatikan XXVIII* 5.59, in Wrede, H.: *RM* 78, 1971.
Taf. 12: Abb. 6 nach Photo Staatsslg. München, in Kellner, H. J.: *Die Römer in Bayern* 1976³, Abb. 101. – Abb. 7: Photo Arch. Sem. Bern. – Abb. 9: Photo nach Jashemski, W.F.: *The Gardens of Pompeii*. 1979, Abb. 205. – Abb. 10 Photo nach Hornbostel, W.: *Aus Gräbern und Heiligtümern*, Slg. W. Kropatschek, 1980, 273.

Anmerkungen

- [1] Bisherige Erwähnungen in der wissenschaftlichen Literatur: Deonna, W.: *L'art romain en Suisse*. 1942, Abb. 71. Espérandieu, Recueil XIV, Nr. 8506.
[2] Dolci, E.: *Carrara Cave Antiche*. 1980, 248, Abb. XIX.
[3] Felletti Maj, B.: *Arch C* 1, 3, 1951, 33.
[4] Espérandieu, Recueil III, Nr. 2647, 2649.
[5] Ebendort, II, Nr. 903, 905: XV, Taf. 109.
[6] Ebendort, II, Nr. 1244, aus der Villa Lucaniaca des Ausonius. Zur Datierung vgl. Brinkerhoff, D.M.: *A Collection of Sculpture in Antioch*. 1970, 36, Abb. 47; Muthmann, F.: *Statuenstützen*. 1951, 84, Anm. 116; 101, Anm. 93.
[7] Crawford, J.R.: *MemAmAc* 1, 1917, 103ff. Vgl. Haartoupeps als Einsatzstücke mit Anathyrose: Calza, R.: *Scavi di Ostia V*. 1958, Nr. 191, 192. Die Stückungsflächen der barocken Restaurierung sind kreuzweise mit Ritzungen versehen.
[8] Paribeni, E.: *Catalogo delle Sculpture die Cirene*. 1959, Nr. 247; Ferri, S.: *NotArch* 4, 1927, 75ff.
[9] Espérandieu, Recueil III, r. 2715, 2501; IX, 323 f.
[10] s.o. Anm. 6, i. f. ohne Rückverweis.
[11] Comstock, M.B., Vermeule, C.C.: *Sculpture in Stone*. 1976, Nr. 83.
[12] Mansuelli, G.: *Catalogo delle Sculpture della Galleria degli Uffici II*. 1958, Nr. 45.
[13] Paribeni, a. O. Anm. 8, Nr. 274.
[14] Muthmann, a. O. Anm. 6, 95, Abb. 39.
[15] Ebendort, 112f.
[16] s.o., Anm. 9.
[17] Muthmann, a. O. (Anm. 6, 121 f.
[18] Ferri, a. O. Anm. 8, 76.
[19] Vgl. Skulpturen aus Delos, zerstört 69 v. Chr. Marcadé, J.: *Au Musée de Délos*. 1969, Taf. 45-48, sowie Skulpturen aus Pompeji, z. B. «Venere in Bikini», Neapel: de Franciscis, A.: *Museo nazionale di Napoli*. 1963, 78, Taf. 91.
[20] Hassel, F. J.: *Der Trajansbogen in Benevent*. 1966, Taf. 7, 1; 8, 1; 9, 1; 12; 13. Vgl. zur Datierung Ebendort 1f.
[21] Kähler, H.: *Hadrian und seine Villa in Tivoli*. 1950, 17ff., 28.
[22] Andrae, B.: *AA*, 1957, 317f., Abb. 100, 329f., Abb. 110, 111.
[23] Wegner, M.: *Hadrian* 1956, 121, 123. «Weder Marciana noch Matidia, sondern eine Generation jünger.»
[24] Wrede, H.: *RM* 78, 1971, 125ff., Taf. 86, 2.
[25] Espérandieu, Recueil VI, Nr. 4827, IV, Nr. 2901.
[26] Weitere Fragmente weiblicher unbekleideter Figuren, die nicht eindeutig zugeordnet werden können: Ebendort, IV, Nr. 3049; VI, Nr. 4725, 4984; IX, Nr. 6807; X, Nr. 7478; XIII, Nr. 8281; XIV, Nr. 8472; XV, Nr. 9055.



Abbildung 11: Barocksockel für die Venus von Bellach

- [27] Ebendort, III, Nr. 2646, 2649.
- [28] Ebendort, VI, Nr. 4836.
- [29] Kellner, E.: *Die Römer in Bayern*³. 1976, 100, Abb. 61.
- [30] Espérandieu, a. O., XII, Nr. 8006.
- [31] Ebendort, III, Nr. 2713.
- [32] Ebendort, XII, Nr. 7923.
- [33] Zum Begriff der Kontamination vgl. Lippold, G.: *Kopien und Umbildungen*. 1923, 150 ff.
- [34] Paribeni, a. O. Anm. 8, Nr. 246–257.
- [35] Ebendort, Nr. 253.
- [36] Dwyer, E. J.: *Pompeian Sculpture in its Domestic Context*. 1974, 288.
- [37] Blinkenberg, Chr.: *Knidia*. 1933; Helbig I. 1963, Nr. 207 (Steuben); Lullies, R.: *Griechische Plastik*⁴. 1979, Taf. 209, 210.
- [38] Felletti Maj: a. O. Anm. 3, 43 ff.
- [39] Ebendort, 34 ff.
- [40] Simon, E.: *Gymnasium* 84, 1977, 359 ff.; Lauter, H.: *AM* 86, 1971, 147 ff. *Zur Rolle des Betrachters in der hellenistischen Kunst*. Vgl. v. Blanckenhagen, P. H.: *Festschrift Homann Wedeking*. 1975, 193 ff.
- [41] Lullies, R.: *Die kauernde Aphrodite*. 1954; Linfert, A.: *AM* 84, 1969, 158 ff.
- [42] Felletti Maj: a. O. Anm. 3, 61 f.; Helbig II. 1966, Nr. 1277 (Steuben).
- [43] Sieveking, J.: *MJb* 1, 1908, 6.
- [44] Felletti Maj: a. O. Anm. 3, 62 ff.; s. o., Anm. 12.
- [45] Ebendort, 65; Helbig III. 1969 Nr. 2236 (Steuben). *Zur Replik der Knidia in München* vgl.: Schlörb-Vierneisel, B.: *Klassische Skulpturen*, Glyptothek, München II, 1979, 323 ff.
- [46] Felletti Maj: a. O., Anm. 3.
- [47] Ebendort, Taf. 11; 12, 1; Sieveking, a. O., Anm. 43, Abb. 1, 4, 5.
- [48] Felletti Maj: a. O., Anm. 3, 61.
- [49] Richter, G. M. A.: *Three Critical Periods in Greek Sculpture*. 1951, Abb. 79.
- [50] Ferri; a. O., Anm. 8, Taf. 11, 6. *Zu den Typen* vgl. Curtius, L.: *Die Antike* 1, 1925, 36 ff.
- [51] Paribeni; a. O., Anm. 8, Nr. 249, 253, 256–259, 271.
- [52] Köster, A.: *Die griechischen Terrakotten* (1927), Taf. 88.
- [53] Kellner; a. O., Anm. 29, Abb. 101. *Vgl. Die Bekrönung bronzenener Venusstatuetten*: Koller AG: *The Ernest Brummer Collection II*. 1979, Nr. 281, 582, mit Akantuskrone und Krone der Isis; Boucher, S.: *Recherches sur les bronzes figures de Gaule pré-romaine et romaine*. 1976, Nr. 434, mit einer Perlkronen.
- [54] Jucker, H.: *Das Bildnis im Blätterkelch*. 1961, 204 ff., Abb. 143, 144.
- [55] Unpubliziert, Photo Arch. Sem. Bern.
- [56] Haffner, F.: *Der klein solothurn Schawplatz*. 1656, II, 15.
- [57] Abschrift der heute teilweise zerstörten Inschrift nach Parent, A.: *Mémoires sur les recherches des antiquités de l'Helvétie de 1800–1806* (o. J.), 62 (ungedrucktes Manuskript, Zentralbibliothek Solothurn).
- [58] Codex Wallier (um 1759), 369 (Zentralbibliothek Solothurn). *Vgl. Aquae selectae = Selzach*.
- [59] Parent; a. O., Anm. 57, 61 ff.
- [60] Nach Aussage von E. Walter (Brief an die Kantonsarchäologie Solothurn).
- [61] Schwaller, J.: *Geometrischer Plan der Ortschaften Oberdorf, Langendorf, Bellach und Rüttenen* (1819), Bellach, Plan 1; Langendorf, Plan 4 (Staatsarchiv Solothurn).
- [62] Ratsmanuale, s. v. «Pfluger» 3 (Staatsarchiv Solothurn): «Ulrich sel. tauscht mit Urs Stocker die Gurzelnmatt gegen ein Haus in der Fischergasse.»
- [63] Das Dorf Gurzelen, im Guglerkrieg 1375/76 auf Befehl des Ingelram von Coucy zerstört. Amiet, B.: *Solothurnische Geschichte I*. 1952, 284 ff.
- [64] Altermatt, J. B.: *Plan der Stadt und des Stadtbezirks Solothurn* (1822), Plan 1; Entfernung Gurzelnmatt–Bieltor = 3500 soloth. Fuss, ohne Wegverzerrung = 1000/1300 m; 1 Lieue commune = 4452 m; Lieue poste = 3900,2 m.
- [65] Schulthess, O.: *JbSGU* 12, 1919/20, 103 (nach E. Tatarinoff).
- [66] Spycher, H. P.: *Archäologie der Schweiz* 4. 1981, 62 ff.
- [67] Drack, W.: *UFAS V*, 1975, 56, Abb. 12; 55, Abb. 7, 1.
- [68] Spycher, H. P.: *Bellacher Kalender 1981*, 107.
- [69] Drack; a. O., Anm. 67, 50, Abb. 1; 59, Abb. 15b.
- [70] Unpubliziert.
- [71] Parent; a. O., Anm. 57, 61 ff.
- [72] Petronius Satyricon, 29; Übers. M. Boss.
- [73] Pfretschner, A.: *Götterstatuen auf pompejanischen Wandgemälden*. 1977, Kat. Nr. 3.
- [74] Jashemski, W. F.: *The Gardens of Pompeii*. 1979, 125, Abb. 197, 205.
- [75] Ebendort; 124 f.; zu Lararia in Pompeji vgl. Orr, D. G.: *Roman Domestic Religion*. 1972, 84 ff.
- [76] Bufe, H. L.: *Neue Forschungen in Pompeji*. 1975, 169 ff., Abb. 168, 169.
- [77] CII, CI¹, 784.
- [78] Pfretschner; a. O., Anm. 73, Kat. Nr. 1.
- [79] Hornbostel, W.: *Aus Gräbern und Heiligtümern*, Slg. W. Kroppatschek. 1980, 273.
- [80] Muthmann, F.: *Mutter und Quelle*. 1975, 175 ff.
- [81] *Sappho*, 5/6D, 1–10; Übers. M. Treu, *Sappho*. (1968, 26f.
- [82] *Sappho*, 25D, 1–4; Übers. ebendort, 32.
- [83] *Vgl.: Curtius; a. O., Anm. 50, 53.*
- [84] Ovidius Naso, P.: *Ars amatoria II*. 607, 613–615; Übers. W. Hertzberg, *Ars amatoria*. 1969, 104 f.
- [85] Hans Jakob von Staal 1539–1615, Stadtschreiber ab 1578: *Hist. biogr. Lex. der Schweiz VI*. 1924, 485, s. v. «Staal»; Haffner, a. O., Anm. 56.
- [86] Johann Victor Besenval von Brunnstatt 1671–1736: Ebendort II, 209, s. v. «Besenval».
- [87] Johann Victor von Besenval Ludwigsritter ab 1705, Johann Victor von Staal Ludwigsritter ab 1716, ebendort 209.
- [88] Inschrift auf einem graphischen Blatt (Zentralbibliothek Solothurn, Nr. ab 202): «Vict//de Besenval».
- [89] Parent; a. O., Anm. 57, 62, schreibt irrtümlich, die Statuette sei nur «un décimètre» gross.
- [90] Übersiedelung der Familie Besenval unter Peter Joseph Victor von Besenval, Vertrauter der Marie Antoinette, ab 1770: *Hist. biogr. Lex. der Schweiz*, a. O. Anm. 86.
- [91] Solothurner Landbote, 3. 6. 1862. *Vgl. Meisterhans, K.: Älteste Geschichte des Kantons Solothurn*. 1890, 121, Anm. 1.
- [92] *Vgl. Anm. 1.*