

**Der Krieger von Milet
und
der Krieger von Mozia**

Studien zur frühklassischen Plastik ostionischen Stils

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt
von
Nina Bode

Referent: Prof. Dr. V. v. Graeve

Korreferent: Prof. Dr. J. Bergemann

Tag der mündlichen Prüfung: 17. 12. 2001

Veröffentlicht mit Genehmigung der
Fakultät für Geschichtswissenschaft
der Ruhr-Universität Bochum

FÜR SASKIA

INHALT

| | |
|---|----|
| EINLEITUNG | 7 |
| I. DER TORSO VON MILET IM LOUVRE: REKONSTRUKTION ALS STATUE EINES GRIECHISCHEN KRIEGERES | 8 |
| Kurze Beschreibung des Befundes | 8 |
| Rekonstruktion der Figur | 9 |
| 1. Position der Beine | 9 |
| 1.1 Überprüfung der Rekonstruktion der Beinstellung | 10 |
| 2. Position der Arme | 10 |
| 2.1 Der linke Arm | 10 |
| 2.1.1 Überprüfung der Rekonstruktion des linken Arms | 11 |
| 2.2 Der rechte Arm | 11 |
| 3. Der Kopf | 12 |
| Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers | 12 |
| 1. Exkurs zur Vorgeschichte des Motivs in der Vasenmalerei | 13 |
| 2. Die stilistische Entwicklung des Motivs in der Plastik | 14 |
| Technische Beobachtungen | 15 |
| 1. Der linke Arm | 16 |
| 2. Der rechte Glutäus. Das rechte Bein. Die Stütze | 16 |
| 3. Genitalien | 18 |
| Rekonstruktionsversuch der verschiedenen Reparaturphasen | 18 |
| Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung | 19 |
| 1. Kunstlandschaft | 19 |
| 2. Datierung | 22 |
| 2.1 Stilistische Datierung | 22 |
| 2.2 Einordnung nach der Formensprache und der inhaltlichen Aussage | 23 |
| 2.3 Zeitliche Einordnung nach der Ikonographie und unter Berücksichtigung des historischen Kontextes | 23 |
| Überlegungen zur Identität des Kriegers | 24 |
| Zusammenfassung | 25 |

| | |
|--|----|
| II. DIE STATUE VON MOZIA | 27 |
| Einführung | 27 |
| Daten | 29 |
| 1. Zustand | 29 |
| 2. Maße | 29 |
| 3. Material | 30 |
| Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung | 30 |
| 1. Kopf | 30 |
| 1.1 Frisur | 30 |
| 1.2 Gesicht | 31 |
| 2. Körper | 35 |
| 2.1 Das Stützmotiv | 35 |
| 2.2 Zur Ponderation der Figur | 36 |
| 2. Kleidung | 38 |
| 3.1 Motiv | 38 |
| 3.2 Verhältnis Körper-Gewand | 39 |
| 3.3 Faltenstil | 40 |
| 3. Zur Datierung | 42 |
| Die inhaltliche Aussage der Somatik | 43 |
| 1. Diskussion verschiedener Rekonstruktionsvorschläge | 44 |
| 2. Ikonologie des Körpermotivs in seinem Entwicklungszusammenhang | 47 |
| Zur Ikonographie der Realien | 48 |
| 1. Rekonstruktion des Gewandes | 49 |
| 1.1 Brustbinde | 49 |
| 1.2 Chitonschnitt | 50 |
| 1.3 Drapierung | 50 |
| 1.4 Zur Interpretation des Gewandes | 51 |
| 2. Ikonographie des Kopfes | 53 |
| 2.1 Buckellocken | 53 |
| 2.2 Kopfbedeckung | 53 |
| 2.3 ‚Jugendlichkeit‘, Bartlosigkeit | 55 |
| 3. Andere verlorene Attribute. Abarbeitungen | 56 |
| 4. Quintessenz | 57 |
| Überlegungen zum Landschaftsstil | 57 |
| 1. Falten Typus | 58 |
| 2. Stofflichkeit | 60 |
| 3. Asymmetrien und Proportionen des Körpers | 62 |
| ERGEBNISSE | 64 |

| | |
|---|----|
| ANHANG | 65 |
| HEROS HAMILKAR: ÜBERLEGUNGEN ZUM RELIGIÖSEN UND POLITISCHEN KONTEXT | 66 |
| Einführung | 66 |
| 1. Die Erzählung Herodots vom Tod Hamilkars | 66 |
| 2. Interpretation der Forschung zur Herodotstelle über die Verehrung Hamilkars | 67 |
| Selbstverbrennung | 68 |
| 1. Selbstverbrennung als ehrenrettender Ausweg in aussichtsloser Lage | 68 |
| 2. Selbstverbrennung und Heroisierung | 69 |
| 3. Selbsttötung als Opfer zur Rettung des Staates | 70 |
| Die ideologisch-politische Funktion der Hamilkarverehrung | 71 |
| 1. Der Heroisierungsbeschluß in Karthago: ein Werk der Magoniden? | 72 |
| 2. Der Kult in Karthago und der Reichskult in den Pflanzstädten | 72 |
| Die Heroisierung Hamilkars vor dem Hintergrund des griechischen Heroenglaubens | 73 |
| 1. Der griechische Einfluß auf die phönikisch-punische Kultur im späten 6. und im 5. Jh. v. Chr. | 74 |
| 2. Aktualisierung, Personalisierung und Politisierung des griechischen Heroenkultes seit dem späten 6. Jh. v. Chr. | 75 |
| 3. Ein Aspekt der griechischen Heroen: Untergang und ‚Verschwinden‘ | 76 |
| Schlußbetrachtung | 76 |
| ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS | 78 |

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit geht einigen Fragen zum Beginn und zur Entwicklung des ostionischen Stils der Frühklassik nach.

In welchem Stadium befand sich etwa die milesische Bildhauerkunst zum Zeitpunkt der Eroberung Milets durch die Perser 494 v. Chr.? War sie in Milet noch ganz der archaischen Formensprache verhaftet oder hatte der frühklassische Stil bereits Einzug gehalten?

Diese Frage hat die archäologische Forschung bislang nicht geklärt, was auch an dem Umstand liegt, dass nur sehr wenige Bildwerke des Strengen Stils erhalten sind, die mit Sicherheit aus Milet stammen: eine Sitzfigur¹, ein Kopf² im Museum von Milet und der sog. Torso von Milet im Louvre.

Meine Untersuchung konzentriert sich zunächst auf diese überlebensgroße Statue höchster Qualität. Die Entstehungszeit des viel diskutierten Torsos ist umstritten. Datiert man ihn nach 479 v. Chr., also nach der Befreiung Milets von der persischen Herrschaft, handelte es sich um ein – im Vergleich mit attischen Werken – eher rückständiges Werk. Votiert man jedoch für eine Entstehung vor der Persererobertung, käme der milesischen, und damit der ostgriechischen Kunst eine gewichtige Stellung im Prozeß der Herausbildung des klassischen Stils zu.³ Dann wäre auch nach der weiteren Entwicklung und der Wirkung der ostgriechischen Bildhauerschule zu fragen. Ein zweiter Schwerpunkt der Arbeit ist ein weiteres Meisterwerk, die überlebensgroße Marmorstatue des sog. Jünglings von Mozia. Dieses Werk, gefunden auf der Insel Mozia vor Sizilien, lässt sich meines Erachtens ebenfalls mit dem ostionischen Stil verbinden.

Da beide Originale gänzlich unterschiedliche Probleme und Fragen aufwerfen, scheint es sinnvoll, sie unabhängig voneinander zu behandeln.

Meine Interpretation der Statue von Mozia lädt zu zusätzlichen Überlegungen zu ihrem religiösen und politischen Hintergrund ein, die ich in einem Anhang ausführe.

Die Untersuchungsmethode basiert zunächst auf einer genauen Form- und Stilanalyse, der eine ikonographische Deutung der Figuren, ihrer Bestandteile und Attribute folgt.

Diese Ausgabe erscheint, um der Druckpflicht zu genügen.

Hinweise auf Photographien und Rekonstruktionszeichnungen bleiben in den Anmerkungen erhalten, auch wenn sie hier nicht abgebildet werden.

¹ Graeve 1975.

² Graeve 1977. Die beiden Werke, die Sitzfigur und der Kopf, sind ausführlich von V. v. Graeve beschrieben worden. Leider tragen auch sie nichts zur Klärung der absoluten Datierung der ostionischen-milesischen Plastik der hier interessierenden Phase bei. „Wäre er vor der Zerstörung der Stadt durch die Perser im Jahre 494 v. Chr. entstanden, müßte man annehmen, daß die künstlerische Entwicklung in Ostionien schneller vorangeschritten sei als im griechischen Mutterland...“ - überlegt Graeve 1977, 162 zu der Entstehungszeit des Kopfes, um sich doch für die spätere Datierung (auch für die Sitzfigur) also nach 479 v. Chr. zu entscheiden.

³ Dass es vielleicht doch milesische Plastik in der Zeit der persischen Besetzung zwischen 494 und 479 v. Chr. gegeben haben könnte, habe ich in dem Vortrag: „Ein zweiter didymäischer Apollon und seine Nachwirkung in Rom“ diskutiert. Die überlebensgroße Marmorstatue eines Apollons (Rom, Antiquarium Forense, Nr. 3147): L. Harri, Statuaria, in: E. Steinby (Hrsg.), *Lacus Iuturnae I. Lavori e studi di archeologia. Pubblicati dalla Soprintendenza Archeologica di Roma* 12 (1989) 198 ff. Abb. 24-26, die m. E. Strukturen ionisch-milesischen frühklassischen Stils erkennen lässt, ist kein griechisches Original, sie muß an einer anderen Stelle behandelt werden. Der Vortrag wurde 1993-95 an den Archäologischen Instituten der Universitäten Bochum, Berlin (FU), Freiburg, Köln, Münster und am DAI Athen gehalten.

I. DER TORSO VON MILET IM LOUVRE: REKONSTRUKTION ALS STATUE EINES GRIECHISCHEN KRIEGERES

Die Rekonstruktion des Milesischen Torsos⁴, der im römischen Theater von Milet gefunden wurde,⁵ hilft mit, die stilistische und zeitliche Einordnung des Werkes besser in den Griff zu bekommen.

In der archäologischen Forschung⁶ wurden bis jetzt keine Versuche zur Rekonstruktion des Torsos vorgenommen. Die Ergänzungsvorschläge gehen nur wenig über die Diskussion hinaus, ob das linke vorgestellte Bein angewinkelt war oder nicht.⁷

Kurze Beschreibung des Befundes

Der Torso, der aus großkristallinem Marmor besteht, gehörte mit einer Höhe von 1,32 m zu einer überlebensgroßen Statue von etwa 2,50 – 2,60 m Größe.⁸

Es fehlen der Kopf einschließlich Hals, die beiden Arme bis zu den Schultern hin, der rechte Unterschenkel samt Knie und fast das gesamte linke Bein. Auch die Genitalien sind nicht erhalten.⁹

Es lässt sich jedoch erkennen, daß es sich um eine stehende männliche Figur voll Reife und Kraft mit vorgestelltem linken Bein handelt. Ihre Armhaltung folgt allerdings nicht dem gewöhnlichen Kurosschema.

Die Oberfläche der Statue ist stark beansprucht; sie zeigt zahlreiche Kratzer, Reinigungsspuren und einige Glättungen.¹⁰ Insbesondere gelitten haben solche feine Erhebungen wie Adern. Eine Ader ist vorn am linken Oberarm im Bereich der Schulter bei günstiger Beleuchtung noch zu sehen, wurde jedoch bisher nicht bemerkt.¹¹

Im Bereich des linken Oberarmansatzes, unterhalb der Schulter, befindet sich ein rechteckiges Dübelloch mit den Maßen 8 cm x 4,5 cm und einer Tiefe von 1,9 cm.¹² Der rechte Glutäus ist schräg abgearbeitet; auf dem unteren Teil der abgearbeiteten Fläche gibt es eine im jetzigen

⁴ Paris, Louvre Ma 2792: M. Hamiaux, *Les Sculptures Grecques I. Musée du Louvre* (1992) 100.

⁵ Überlegungen zum ursprünglichen Standort des Torsos: Linfert 82 f.

⁶ Der Milesische Torso ist ausführlich mit Diskussion der älteren Forschung von Linfert 81 ff. behandelt worden. Bibliographie ebenda 88 f.; s. auch: Hiller 31 Anm. 53; Braunstein 32 Anm. 1 ff. Dazu: Willers 9 ff. mit Anm. 3; Langlotz 155 ff.; Hiller 31 f.; Graeve 1977, 162 f.; Hamiaux a. O. 100; M. Maischberger in: *Klassik 272* Kat.-Nr. 164. Zur Restaurierung des Torsos 1993-95: Braunstein.

⁷ Für die Hilfe bei der somatischen Analyse des Torsos und die Anfertigung der Rekonstruktionszeichnungen bin ich dem Maler Q. Karb und den Bildhauern J. Stern und Ch. Bergmann sehr verpflichtet.

⁸ Linfert Taf. 21-26. Daten nach Linfert und Braunstein. Dort fehlende Maße sind hier nach eigenen Messungen nachgetragen, die allerdings nicht allzugroße Genauigkeit beanspruchen. Weitere Maße: Linfert 81 mit Anm. 8-11; Braunstein 28 ff. Marmor nach Linfert 81 großkristallin; nach Braunstein 26 feinkristallin; nach Hamiaux a. O. 100 und Braunstein 26 Anm. 10 wahrscheinlich Inselemarmor.

A. Linfert verdanke ich die Photos der Statue vor ihrer Restaurierung 1995. A. J. Pasquier erlaubte mir freundlicherweise die Publikation meiner eigenen Photos, die ich nach der Restaurierung und Wiederaufstellung der Statue im Jahre 1995 gemacht habe.

⁹ Brustwarzen zeichnen sich plastisch nicht ab, könnten aber ursprünglich aufgemalt gewesen sein.

¹⁰ Linfert Abb. 9 Taf. 21 (s. z. B. *Linea Alba*); Braunstein Abb. 3.

¹¹ Linfert Taf. 26 a. Vgl. die jeweils einfache Ausführung der Adern beim Milesischen Torso, bei der Statue von Mozia: *Atti Marsala* Taf. I, und auch beim samischen Jüngling: Freyer-Schauenburg 207 ff. Nr. 139. Die Darstellung von Adern ist im Mutterland seit dem Ägina-Westgiebel bekannt.

¹² Linfert Abb. 7. 8. 9; Braunstein Abb. 4.

Zustand nur wenig vertiefte rechteckige Einarbeitung von ca. 5 cm x 4,5 cm Größe.¹³ Über einem weiteren Dübelloch, das sich auf der Rückseite des rechten Oberschenkels befindet (s. u.), breitet sich ein abgearbeitetes Feld mit Spuren von Zahneisen aus, mit den Maßen von ca. 13 cm in der Breite und 9 cm in der Höhe.¹⁴

Während der 1993-95 durchgeführten Restaurierung des Torsos kamen drei bis dahin nicht bekannte Dübellöcher zu Tage, die jetzt nach seiner Wiederaufstellung gut zu sehen sind.

In dem bereits bekannten rechteckigen Dübelloch am Oberarmansatz wurde nun ein kleines rundes Loch sichtbar,¹⁵ das wegen seiner geringen Ausmaße von ca. 1 cm Durchmesser und 1 cm Tiefe¹⁶ nur von einem Stift stammen kann. Ein weiteres mit frischer Marmoroberfläche befindet sich in der Mitte des rechten abgearbeiteten Glutäus (oberhalb der flachen rechteckigen Einarbeitung, die von Linfert beschrieben wurde), es ist ca. 4,5 cm x 5 cm groß und 9 cm tief.¹⁷ Ein drittes Dübelloch auf der Rückseite des rechten Oberschenkels ist mit ca. 4 cm x 2 cm kleiner und mit 5,5 cm weniger tief als das vorige.¹⁸

Rekonstruktion der Figur

1. Position der Beine

Dank des auf der Rückseite unterhalb des Glutäus erhaltenen Rests des linken Oberschenkels¹⁹ lässt sich dieser in seiner Lage rekonstruieren. Seine Abwinkelung nach vorn ist aus einem kleinen Ansatz vorn über dem Bruch²⁰ zu erschließen. Für die Rekonstruktion werden die Maße des gut erhaltenen rechten Oberschenkels auf den linken übertragen.

Die Rekonstruktion zeigt die beiden Oberschenkel in einem relativ weiten Abstand voneinander. Wenn man die Figur mit gestreckten Beinen ergänzen würde, ergäbe sich eine zu breite Schrittstellung.²¹ Daraus folgt notwendigerweise, dass ein Bein gebeugt war. Aus der Beschaffenheit des Torsos wird klar, dass das rechte Bein als Standbein diente: rechter Schenkel und Rumpf liegen in einer Ebene. Demnach muß das linke Bein das Spielbein gewesen sein.²²

Obwohl die Oberschenkel in deutlichem Abstand zueinander stehen, ist dieser nicht weit genug, um eine bewegte Figur zu rekonstruieren. Ein entscheidender Beweis dafür sind die Ansatzspuren der Hoden. Sie lagen gleichmäßig auf beiden Oberschenkeln, wie es die schmalen Ansatzstellen zeigen.²³ Eine derart symmetrische Lage der Hoden auf beiden Oberschenkeln kennen bewegte Figuren nicht.²⁴

¹³ Linfert Abb. 11. 12; Braunstein Abb. 4.

¹⁴ Linfert Abb. 12; Braunstein Abb. 4.

¹⁵ Braunstein Abb. 4. Das Loch war bereits als eine kleine rundliche Vertiefung an den Gipsabgüssen in München, Basel und Berlin zu sehen.

¹⁶ Tiefe nach eigener Messung. Im Grunde des Loches befinden sich Reste von Blei: Braunstein 28.

¹⁷ Braunstein Abb. 2. 5 (oberes Dübelloch).

¹⁸ Eigene Messung. Braunstein Abb. 5 (unteres Dübelloch).

¹⁹ Linfert Taf. 22 b. 23 b. 24 a.

²⁰ Linfert Taf. 21.

²¹ Bei einem späteren Kuros wie dem Aristodikos liegen die Oberschenkel eng aneinander: Ch. Karusos, *Aristodikos* (1961) Taf. 3 b; 4 a. b; s. auch den späarchaischen Kuros aus Theben (Theben, Arch. Mus. Nr. 7): Richter, *Kouroi*, Abb. 458-460.

²² Rekonstruktionsskizze J. Stern.

²³ Eigene Aufnahme.

²⁴ Keine der bewegten, im breiten Schritt stehenden Figuren des Strengen Stils zeigt auf beiden Oberschenkeln aufliegende Hoden; vgl. z. B. die Kämpfenden der beiden Giebel des Aphaia-Tempels von Ägina in der Münchner Glyptothek: Ohly I Taf. 12. 25. 26. Bei dem Ägineten O. III, der nach hinten fällt, liegen beide Hoden auf: Ohly I S. 46 Taf. 76. Unser Torso gibt jedoch keinen Anhalt, der auf eine ähnliche Haltung schließen ließe.

1.1 Überprüfung der Rekonstruktion der Beinstellung

Der rechten Glutäus ist hoch disponiert und stark angespannt. Der rechte Oberschenkel führt nach unten deutlich zur Körpermitte.²⁵ Das rechte Bein muß deswegen ein wirklich tragendes Standbein gewesen sein.

Das linke vorgestellte Bein war, wie es die Ungleichheit der Glutäusseiten zeigt, etwas nach außen gestellt.

Die Verlagerung des Körpergewichts auf das rechte Bein ist am deutlichsten aus der Lage der Glutäen zu erkennen: Die Glutäusspalte biegt nach rechts aus,²⁶ die innere Kontur des rechten Oberschenkels nimmt die dadurch deutlich gebrochene Mittelachse des Rückens wieder auf. Unterhalb des rechten Glutäus bildet sich eine lange und tiefe Falte.²⁷ Diese Falte, die mit großer Könnerschaft ausgeführt ist,²⁸ gibt einen wichtigen Hinweis für die Ponderation des Körpers.²⁹

Die Ponderation, auf die auch die Verschiebungen im Leistenlinienbereich des Torso deuten - die rechte Leistenlinie ist etwas höher als die linke -, war also durch die Beinstellung verursacht.³⁰

2. Position der Arme

Für die Rekonstruktion der differenzierten Armhaltung gibt uns die unterschiedliche Lage der Schulterblätter den entscheidenden Hinweis.

2.1 Der linke Arm

Das Schultergelenk ist kugelig gebildet, die Achsel ist geöffnet.³¹ Die Schulter bleibt jedoch gesenkt. Trotz der Achselöffnung vorn ist der Oberarm auf der Rückseite fest an die Seite gepreßt, sodass sich um den schmalen Spalt sogar eine Muskelschwellung bildet,³² die beim anderen Arm fehlt. Das linke Schulterblatt ist etwas höher als das rechte und verschwindet fast im Fleisch.³³ Diese Phänomene treten nur dann zusammen auf, wenn der Oberarm leicht angehoben und zugleich mit Kraft nach hinten geführt war.³⁴

²⁵ Linfert Taf. 22 a. b.

²⁶ Linfert Abb. 12.

²⁷ Linfert Abb. 11. 12.

²⁸ Nur am Original voll zu würdigen: Das Karnat des Oberschenkels staut sich zur Faltenspalte in sanfter Erhebung.

²⁹ Kurz zum Phänomen: Bei den spätarchaischen Kuroi im Mutterland verläuft die Achse der Rückseite beinah schnurgerade, s. den Aristodikos: Karusos a. O. Taf. 3 a; den spätarchaischen thebanischen Kuros (Theben, Arch. Mus. Nr. 7): Richter, Kouroi, Abb. 459. Dagegen bricht diese Achse, um das Pondus zu betonen, unterhalb des Glutäus zur Standbeinseite bei frühklassischen Figuren, wenn diese Stand- und Spielbein unterscheiden, s. den Kritios-Knaben und den ‚Blonden Kopf‘: Richter, Kouroi, Abb. 565. 574. Überraschend zeigt sich das Phänomen im ionisch-milesischen Bereich in Andeutung, so bereits beim hocharchaischen Kuros aus Milet/Didyma (Berlin, Staatl. Museen Inv. Nr. 1710): Blümel Nr. 60 Abb. 170, – ein Grund sich Gedanken zu machen, ob sich nicht gerade ionisch-milesischer Einfluß bei der formalen plastischen Gestaltung der ponderierten Figur der Frühklassik auswirkte. Umso mehr war es hier notwendig, im Glutäusbereich zusätzlich ein ikonographisches Merkmal einzufügen, um die Ponderation einer Figur prägnant auszudrücken. Dieses Merkmal, das auf das Standbein hinweist, ist die Falte unterhalb des Glutäus des Standbeines, die das Pondus ausdrucksvoll betont. – Der Unterkörper einer frühklassischen Figur in weitem Ausfallschritt mit vorgestelltem linken Bein in Museum von Paros (Inv. A 1284): AntPl 27 (2000) 30 f. Taf. 18. 19. zeigt am rechten Bein eine vergleichbare Falte unter dem rechten Glutäus, wie bei dem Torso von Milet.

³⁰ Auch Willers 9 f., der den Milesischen Torso später als den Kritios-Knaben einordnet, betont, dass die Scheidung in Stand- und Spielbein durchgeführt ist.

³¹ Linfert Taf. 21. 22 a.

³² Linfert Taf. 22 b.

³³ Linfert ebenda; eigene Aufnahme.

³⁴ Die Position der Schulterblätter, die sich bei der hier beschriebenen Lage der Arme ergibt, wurde an einem Sportler überprüft (eigene Aufnahme).

Bedenkt man die ikonographischen Möglichkeiten für nackte Männerstatuen in dieser Zeit, gibt es hier nur eine Lösung: Diese angespannte, ‚unbequeme‘ Lage des Oberarms bekommt ihren Sinn, wenn der linke Unterarm gebeugt war, um den Schild zu tragen.³⁵ Der Torso von Milet muss also einen Krieger dargestellt haben.

2.1.1 Überprüfung der Rekonstruktion des linken Arms

Bei der Restauration des Torsos (1995) zeigte sich im Bereich der linken Schulter etwa in der Mitte des großen Dübelloches ein kleines rundes Loch, das auf einen, noch vor dem Dübel vorhandenen Stift, deuten muss.³⁶ Dieser Stift muss ursprünglich von der Außenseite des linken Oberarms her durchgesteckt gewesen sein. Er diente m. E. dazu, den Schild zu befestigen und dessen Gewicht abzuleiten.³⁷ Eine solche Maßnahme ist bei größeren Marmorfiguren mit Schild notwendig. Vergleichbare Löcher am Oberarm haben entsprechende Figuren in beiden Giebeln des Aphaiatempels auf Ägina.³⁸ Der weit überlebensgroße schildtragende Pelops aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia, weist ebenfalls an dieser Stelle ein Dübellöch auf.³⁹

Außerdem ist noch zu erkennen, dass der Stift nicht waagrecht, sondern in einem Winkel von oben geführt war.⁴⁰

2.2 Der rechter Arm

Die rechte Schulter ist ebenfalls gesenkt. Der Oberarm war jedoch nicht an die Seite gepreßt, sondern (im Bereich des Ansatzes) frei an der Seite herabgeführt:⁴¹ Vorn ist ein winziger Teil der Achselöffnung zu sehen,⁴² die bedeutend geschlossener war als die des linken Arms.⁴³ Das rechte Schulterblatt liegt etwas niedriger als das linke. Es breitet sich gleichmäßig großflächig aus und drückt sich deutlich heraus.⁴⁴ Die beschriebenen Charakteristika entstehen bei gesenktem Oberarm und angewinkeltem Unterarm.⁴⁵

³⁵ Die Statue des Kriegers ‚Riace A‘ (um 450 v. Chr.) weist eine vergleichbare Position des linken Arms auf: Busignani Taf. I. VII. Die spätere Statue ‚Riace B‘ ist ebenfalls zu vergleichen: Busignani Taf. II. VIII. Als Alternative käme im Motivrepertoire allenfalls ein nach rückwärts sinkender oder bereits gestürzter Krieger in Frage, der mit dem linken Arm Halt sucht. Die ganze Beschaffenheit des Torsos – das Fehlen entsprechender Körperkontraktionen – erlaubt jedoch eine solche Ergänzung nicht. Vgl. den fallenden Ägineten O. III: Ohly I Taf. 19. 76; den Krieger in Agrigent in der Rekonstruktion von Barbanera: M. Barbanera, *Il Guerriero di Agrigento* (1995) Abb. 1 Taf. 1 ff. - In der Vasenmalerei vgl. etwa den fallenden Aineas beim Kampf mit Diomedes auf dem Kelchkrater des Tyszkiewicz-Malers (Boston, Museum of Fine Arts 97.368): Boardman, RF Abb. 186.

³⁶ Braunstein Abb. 4; eigene Aufnahme; s. I. *Kurze Beschreibung des Befundes und I. Technische Beobachtungen. 1. Der linke Arm.*

³⁷ Trotz der erheblichen Größe des Schildes könnte er wie beim überlebensgroßen Pelops in Olympia aus Marmor gearbeitet gewesen sein. Es wäre aber auch ein mit Bronzeblech überzogener Holzschild denkbar.

³⁸ Die erhaltenen Schilde der äginetischen Figuren sind aus Marmor. Wo der Schild getrennt gearbeitet war, war er durch einen Dübel mit dem Oberarm befestigt, so bei dem Sterbenden O. VI: Ohly I S. 79 mit Anm. 19. Bei dem Besiegten O. III: Ohly I S. 41 ff. Abb. 35 ist der Schild zum Unterarm herabgerutscht. In dieser Position war der Schild ebenfalls mit einem Dübel am Rücken unterhalb des linken Schulterblattes befestigt: ebenda Abb. 38. Weitere Beispiele der Schildbefestigung am Oberarm bzw. am Schultergelenk mittels eines Dübels finden sich bei den Westgiebel-Krieger: Ohly II Taf. 121 (W. IX) und 154. 155. 157 (W. XIII).

³⁹ Das Bohrloch für die Befestigung des Schildes bei Pelops: G. Treu, *Olympia III* (Textband) 46 ff. Abb. 57 und 61 siehe, h¹.

⁴⁰ Auf der Aufnahme von Braunstein Abb. 4 sieht man die schräge Lage des Loches deutlich. Der Sachverhalt zeigt sich deutlich in der Autopsie, er wird von Braunstein nicht bewertet.

⁴¹ Linfert 22 b; eigene Aufnahme.

⁴² *Klassik* Abb. S. 278 (kaum sichtbar). An Original und Gipsabguß gut zu sehen.

⁴³ Rekonstruktionszeichnung J. Stern

⁴⁴ Linfert Taf. 22 b; eigene Aufnahme.

⁴⁵ Schefold ist ebenfalls der Ansicht, dass der rechte Arm gesenkt und angewinkelt war: K. Schefold, *Klassisches Griechenland* (1965) 93. Dagegen meint Willers 9 f., dass der Unterarm dicht neben dem Körper lag. Als Argument weist er auf angebliche Meißelspuren an der rechten Hüfte hin: „Sie laufen in einer Weise rund, dass man annehmen

Da der linke Arm nach der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion in der angespannten Haltung einen Schild trug, bleiben für die Ergänzung des rechten nur noch zwei Möglichkeiten: Entweder hielt die Figur in dieser Hand ein Schwert oder eine Lanze.

Der rechte Arm war gebeugt und nach vorn ausgerichtet. Für die Ergänzung mit einem Schwert bietet sich diese Haltung kaum an.⁴⁶ Im rechten Arm muss die Figur also eine Lanze gehalten haben.

3. Der Kopf

Der linke Trapezium-Muskel ist in seiner ganzen Länge etwas mehr angespannt war als der rechte, dies lässt auf eine leichte Kopfwendung zu seiner rechten Seite schließen.⁴⁷ Diese Kopfwendung würde auch dem linken vorgestellten angewinkelten Bein entsprechen.⁴⁸

Schild und Lanze – die Attribute eines Kriegers – verlangen nach einem Helm. Der Helmtypus bleibt natürlich spekulativ.⁴⁹

Gemäß der deutlichen körperlichen Reife des Dargestellten, war der Krieger wohl bärtig.⁵⁰

Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers

Eine Ergänzung der Figur mit der Lanze in der Rechten ergab sich aus der gut bekannten Ikonographie des griechischen Kriegers.

Die Position des rechten Oberarms und des Schulterblattes erlauben lediglich zu behaupten, dass der rechte Unterarm nach vorn gebeugt war. Die genauere Haltung, und somit die Ausrichtung der Lanze und damit letztlich die inhaltliche Aussage der Statue, wird im folgenden untersucht.

muss, der Bildhauer sei hier am freien Schlag mit dem Werkzeug behindert gewesen“. Tatsächlich handelt es sich aber um die von Linfert 81 f. bemerkten antiken ‚Kratzspuren‘, die einer antiken Reinigung zu verdanken sind; s. Braunstein 27 f.

⁴⁶ Dass ein Krieger von unten mit dem Schwert zusticht, wäre an sich ganz ungewöhnlich und verlangte einen ganz bestimmten Gruppen- und Handlungszusammenhang, der allenfalls im narrativen Kontext einer Giebelkomposition denkbar wäre. Nach den Maßen der Figur müsste es sich dann um einen Tempel etwa von der Größe des Zeustempels von Olympia handeln, dafür gibt es aber keinerlei Hinweise. Ein Schwertkämpfer müsste auch einen kämpferischen Impetus haben, den der Torso von Milet in keiner Weise zeigt; vgl.: eine Grabstele in Malibu (Paul Getty Museum 90.AA.129): J. B. Grossman, *Greek Funerary Sculpture, Catalog of the Collection at the Getty Villa* (2001) 98 Nr. 36 Abb. S. 99; eine Schale des Oltos in Tarquinia (Mus. Naz. Archeologico, RC 6848): E. Simon, *Die griechische Vasen* (1981) Abb. 92.

⁴⁷ Linfert Taf. 22 b; eigene Aufnahme. Dagegen vermutet Willers 10, der Kopf sei leicht zur linken Seite gewendet gewesen: „...und unterstrich so die kontrapostische Anlage“.

⁴⁸ Die freistehenden Figuren des Strengen Stils mit vorgestelltem angewinkelten linken Bein wenden den Kopf, falls sie durch keinen Kontext beeinflusst sind, zur rechten Seite; vgl. den Krieger ‚Riace A‘: Busignani Taf. I; den Omphalos-Apollon (Athen, Nat. Mus. 45): Boardman, CP Abb. 66; die phidiasische Athena-Parthenos, die, wie die Repliken zeigen, den Kopf leicht zur Rechten wendete, s. Varvakion-Athena (Athen, Nat. Mus. 129): Boardman, CP Abb. 97. Die Kopfwendung des Oinomaos aus dem Ostgiebel des Zeustempel in Olympia ist nicht gesichert. - Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der frühklassische, in römischer Kopie überlieferte Strategenkopf in München zu rechten Seite gewendet ist (München, Glyptothek Nr. 172): B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen II. Glyptothek München* (1979) 1 ff. Abb. 1-4; D. Panderimalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen*, Diss., Freiburg i. B. (1969) 11 ff.; W. Gauer, *MjJb* 47, 1996, 9 ff. (Deutung als Themistokles). Zuletzt zu Strategenköpfen: Krumeich 199 f.

⁴⁹ Ein archaischer Krieger aus dem Heraion von Samos trägt einen ostgriechischen Helm: Blümel Nr. 39 Abb. 112-115. Auch ein korinthischer oder chalkidischer Helmtypus ist für die Ergänzung der Milesischen Statue vorstellbar: *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikemuseums Berlin* (1988) 65 ff. bes. 87 ff. und 137 ff. Die Verbreitungskarte ebenda 102 Abb. 48 mit den Fundorten korinthischer Helme zeigt auch Funde im Osten: Samos, Lindos.

⁵⁰ Vgl. bärtige Köpfe: ‚Leonidas‘ in Sparta, zuletzt Krumeich 175 ff. Abb. 94-95; die Krieger von Riace: Busignani Taf. I-IV.

Das linke vorgestellte gebeugte Bein verführt sofort dazu, die Statue als eine ausruhende Figur zu verstehen, die sich auf die Lanze stützt. Meine Beobachtungen auf dem Gebiet der Plastik und der Vasenmalerei im zeitlichen Umfeld unserer Skulptur zeigen dagegen, dass diese Schlussfolgerung falsch wäre. Denn beim Sich-Stützen auf einen Stab wird dasjenige Bein zum Spielbein, welches sich auf der Seite der Stütze befindet.⁵¹ Die Stütze vertritt sozusagen das Bein, das damit entlastet wird. Diese natürliche Regel wird von den griechischen Darstellungen der Zeit konsequent eingehalten.⁵²

Das Sich-Stützen auf einen langen Stab – hier die Lanze - ist nur dann möglich, wenn der Unterarm wenigstens leicht über eine waagrechte Position hinausgehend nach oben ausgerichtet wird. In dieser Stellung verliert der Arm seine zuschlagende Kraft.⁵³ Greift die Hand aber unterhalb der waagrechten Ebene an die Lanze, gerät diese in die Schräglage. Diese Stellung signalisiert die ‚Kampfbereitschaft‘ der Figur, weil man von dieser Haltung aus direkt in den Kampf übergehen kann.

1. Exkurs zur Vorgeschichte des Motivs in der Vasenmalerei

Wie streng man der natürlichen Haltung in der spätarchaisch-frühklassischen qualitätvollen Kunst folgt, und zwar bereits vor der grundsätzlichen Unterscheidung von Spiel- und Standbein, wird an den Werken des Malers Euphronios deutlich. Auf dem berühmten Kelchkrater in New York mit der Bergung der Leiche Sarpedons (Seite A) wird die Szene von zwei mit Schild und Lanze bewaffneten trojanischen Kriegerern flankiert,⁵⁴ links Leodamas, rechts HIPPOLYTOS. Leodamas ist in archaischer Weise mit vorgestelltem linken Bein dargestellt. Er hält den rechten Unterarm waagrecht und fasst die auf dem Boden aufgestellte Lanze. Würde die Hand die Lanze unterhalb der waagrechten Ebene greifen, müßte sich die Lanze nach vorn neigen, wäre also gegen die Götter in der Bildmitte gerichtet. Griffe er oberhalb der waagrechten Ebene zu, würde er sich aufstützen, doch dieses würde sowohl der archaischen Bedeutung des linken vorgestellten Beins widersprechen, die Aktivität ausdrückt,⁵⁵ wie auch der natürlichen Stützhaltung. So wählt Euphronios einen Kompromiss: Der Unterarm nimmt eine waagrechte Position ein. Er stützt sich also nicht belastend auf die Lanze, ist aber zweifellos in passiver Haltung gemeint. Auf diese Weise löst Euphronios das aufgetretene Problem. Diese Interpretation bestätigt sich im Kontrast zur Figur des Hippolytos rechts. Offenbar wird aus Gründen der Symmetrie nun das rechte Bein nach vorn gesetzt, sodass die Darstellung sich im Ganzen dem Betrachter öffnet. Diesmal greift die rechte Hand betont oberhalb der waagrechten Ebene an die Lanze. Das rechte Bein wird damit entlastet und kann als Spielbein verstanden werden. Das Motiv des ‚Stützens‘ bietet nun keinen Widerspruch zur Beinstellung. Die beschriebenen Darstellungsnuancen sind kein Zufall: Das Motiv des Hippolytos wiederholt sich in der ‚ausruhenden‘ Haltung der beiden Krieger auf der Rückseite des Kraters (Seite B)⁵⁶, deren Situation durch den Bildinhalt unmißverständlich ist, und ebenso auf dem Außenbilde der Münchner Leagros-Schale, wo den ‚ausruhenden‘ Figuren

⁵¹ Hier behandle ich nur den Figurentypus mit *vorgestelltem* Bein. Andere Überlegungen gelten für den Figurentypus mit *zurückgestelltem* Bein, wie es z. B. die Figur des Kriegers - man betrachte die aufgehobene Ferse - auf der Lekythos in Berlin zeigt (Antikemuseum Berlin Inv. 1983.1): P. Moreno, *La bellezza classica. Guida al piacere dell'antico* (2001) 59 Abb. 35.

⁵² Einige wenige Ausnahmen in der Vasenmalerei und in der Kleinkunst (z. B. die stark ponderierte Figur eines Kriegers, Kleinbronze aus Megara: Walter-Karydi 29 Abb. 25. 26. Das Stützmotiv bei dieser Figur ist allerdings nicht gesichert) können die Regel für die Großplastik nicht widerlegen.

⁵³ Anders, wenn der *ganze* Arm nach oben genommen ist zum Werfen oder Zuschlagen.

⁵⁴ E. Simon, *Die griechische Vasen* (1981) Abb. 103; Euphronios der Maler. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem 1991 (1991) 93 ff. Abb. S. 94. 96-97 (Seite A).

⁵⁵ Bode 1996.

⁵⁶ Euphronios der Maler Abb. S. 99 (Seite B).

auf der Gegenseite der Schale wieder ein Krieger, nun im Motiv des Leodamas, gegenübergestellt wird.⁵⁷

2. Die stilistische Entwicklung des Motivs in der Plastik

Weil beim Torso von Milet das linke vorgestellte angewinkelte Bein ein Stützmotiv des rechten Arms verbietet,⁵⁸ muß die Hand die Lanze unterhalb der Waagerechten gehalten haben. Der milesische Krieger ist demnach als ‚kampfbereit‘ charakterisiert.⁵⁹

Nun scheint die ‚Kampfbereitschaft‘ signalisierende Haltung des rechten Arms im Widerspruch zur Haltung des angewinkelten linken Beines zu stehen – wenn wir dieses als ein entlastetes Spielbein interpretieren. Um das Motiv – die scheinbar widersprüchliche Stellung des linken Beines – zu verstehen, soll eine andere lebensgroße, sehr gut erhaltene Marmorstatue in ihrem Haltungsschema untersucht werden. Die Athena aus dem Westgiebel des Aphaia-Tempels auf Ägina darf als ein qualitativvolles Werk der Großplastik ohne Bedenken mit der milesischen Statue verglichen werden.⁶⁰

Das linke vorgestellte Bein der Athena ist leicht angewinkelt. Der Kopf, wie es insbesondere an den Haarsträhnen auf dem Rücken zu erkennen ist, war ein wenig zur rechten Schulter gewendet.⁶¹ Mit dem linken Arm hält sie den Schild, in der rechten Hand die Lanze. Trotz der scheinbar ruhenden Haltung, die der relativ enge Schrittstand der Athena suggeriert, weisen der leicht nach unten ausgerichtete linke Unterarm,⁶² die Faustlage und der Fingergriff darauf hin,⁶³ dass Athena die Lanze schräg in der Hand hielt und sich nicht auf diese stützte.⁶⁴ Diese Gestik zusammen mit der angespannten Schildhaltung macht das Motiv der ‚Kampfbereitschaft‘ der Athena eindeutig.

Darüber hinaus verrät die Fußstellung der Göttin folgendes: Der rechte Fuß steht fast frontal da, der linke vorgestellte ist aber ganz zur Seite ausgerichtet;⁶⁵ es handelt sich um das aus der Archaik bekannte Motiv der ausschreitenden Figur.⁶⁶ Die Fußstellung bekräftigt also die ‚kampfbereite‘ Haltung. Nun lassen sich auch die Positionen ihrer anderen Glieder vom Typus der ausschreitenden Athena herleiten. Die Wendung des Kopfes zur rechten Schulter – also in Gegenrichtung des Ausschreitens – ist sowohl durch die Vasenbilder⁶⁷ wie auch durch die Rundplastik⁶⁸ bezeugt. Die schräg ausgerichtete Lanze, die Stellung der Füße und das gebeugte

⁵⁷ München, Staatl. Antikensammlungen, Inv. Nr. 8704: Euphronios der Maler a. O. 199 ff. Abb. S. 201 (Seiten A und B). Auch hier erscheinen zwei Krieger in der gleichen Haltung wie auf dem Krater, jeweils rechts und links der Mittelszene.

⁵⁸ s. o. I. *Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers*.

⁵⁹ Rekonstruktionszeichnung Q. Karb und Ch. Bergmann.

⁶⁰ Ohly II Taf. 82. 83. (W. I). – Zuletzt zum Problem der Datierung: V. Brinkmann, *Archaische Formelemente in der Zeit der frühen Klassik*, in P. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik* (2002) 271 ff. s. 275 ff. und 276 (zur Athena aus dem Westgiebel).

⁶¹ Ohly II Taf. 81.

⁶² Ohly II Taf. 83. 85.

⁶³ Ohly II Taf. 83. 85. 89.

⁶⁴ Die Aufstellung der Figur im Glyptothek mit einem Stab in der Hand, der zum Boden reicht, kann fälschlich als Stützmotiv verstanden werden.

⁶⁵ Ohly II Taf. 82. 86. 87. A. Furtwängler, *Ägina. Das Heiligtum der Aphaia* (1906) 216: „Die Fußstellung kann nur bedeuten, dass die Göttin nicht in völliger Ruhe, sondern in Bewegung, gehend gedacht ist. Ein starkes Ausschreiten wollte der Künstler aus Gründen der Komposition offenbar nicht; so blieb ihm nur diese gezwungene archaische Andeutung des Gehens; nach rechts (vom Beschauer) mussten die Beine gewendet werden, weil der linke Fuß nach dem archaischen Schema, das die Grundlage der Figur bildet, vorangestellt sein musste.“

⁶⁶ H. G. Niemeyer, *Promachos* (1960) 15 f. 66 ff. Abb. 1 ff.; s. auch Walter-Karydi Abb. 182.

⁶⁷ München, Staatl. Antikensammlungen, Inv. Nr. 8704: Euphronios der Maler a. O. 199 ff. Abb. S. 201 oben (Seite A).

⁶⁸ Vgl. z. B. die seitwärtsstürmende und dabei zurückblickende Athena aus dem frühen Strengen Stil in Museum von Syrakus: G. Libertini, *Il Regio Museo Archeologico di Siracusa* (1929) 154, Abb. 48. Weil das Ausschreiten nach

linke Bein verraten noch die Abkunft vom archaischen ‚Kampfschritt‘. Das leicht angewinkelte linke Bein der Athena ist demnach kein entlastetes Spielbein, das auf ein Ausruhen der Göttin deutet – obwohl wir dieses angewinkelte linke Bein und die durch es verursachten leichten Verschiebungen im Beckenbereich der Athena zunächst mit der Haltung einer ponderierten Statue in Verbindung bringen könnten –, sondern ein ‚Überbleibsel‘ des Kampfschrittes.

Am Beispiel der Athena kann die Umwandlung des archaischen ‚Aktivismus‘ in die klassische – zunächst scheinbare – ‚Ruhehaltung‘ dingfest gemacht und somit die Kontinuität der stilistischen Entwicklung in der Phase des ‚Epochenwechsels‘ bewiesen werden. Die frühesten klassischen Figuren mit dem linken vorgestellten angewinkelten Bein folgen demnach nicht einer weiteren Entwicklung des Kuros-Typus, sondern des aktiven Krieger-Typus.⁶⁹ Diese Figuren, die erste Zeichen der Ponderation zeigen, sind nicht als ‚ausruhende‘ sondern als ‚aktive‘ im Sinne ‚kampfbereit‘ zu verstehen. Erst später werden die zunächst tendenziell noch ‚kampfbereit-aktiven‘ Figuren in ‚ausruhende‘ umgewandelt, ohne dass trotz der inhaltlichen Änderungen die kontinuierliche stilistische Entwicklung unterbrochen worden wäre.⁷⁰

Die Analyse der Haltung von Athena ist auch für den Milesier gültig. Die starke Körper- und Muskelanspannung, die Anspannung des linken Arms mit dem Schild weisen zusätzlich auf die ‚Aktivität‘ der Figur⁷¹ und bestätigen somit, dass das Motiv der ‚Kampfbereitschaft‘ des Milesischen Kriegers richtig erschlossen wurde.

Technische Beobachtungen

Der Torso wurde 1993-95 in den Restaurationswerkstätten des Louvre untersucht und restauriert. Die Restauratorin D. Braunstein hat einen Bericht über den Befund und ihre Interpretation vorgelegt.⁷² Einige Beobachtungen sind schon früher von A. Linfert gemacht worden. Auch ich habe den Torso nach der Restauration und Neuaufstellung untersucht.

Der Bericht von Braunstein erspart mir die Darlegungen einiger Befunde; hier seien ergänzende Beobachtungen und abweichende Deutungsvorschläge zur Sprache gebracht.

Der Sachverhalt ist kompliziert: Die Figur wurde bereits in der Antike gereinigt und repariert. Den Spuren nach hat sie auch einige Beschädigungen beim Transport nach Paris 1873 erlitten. Dort wurde sie gereinigt und für die Aufstellung im Louvre vielleicht mit einem neuen Dübelloch versehen, oder ein bereits bestehendes wurde dafür genutzt.⁷³ Später wurde sie neu patiniert, um die Oberfläche zu vereinheitlichen. Bei einer Neuaufstellung muss der Dübel der früheren Aufstellung wieder entfernt worden sein. Die beiden Dübellocher auf der Rückseite⁷⁴ waren dann bis zu Restauration von 1993/95 mit einer Mörtelmasse verfüllt.

Es sind leider nicht immer alle Phasen klar voneinander zu scheiden, auch Braunstein ist sich in ihren Feststellungen und Deutungen nicht immer sicher.

archaischer Konvention mit dem linken Bein vorgenommen wird, die Figur sich also dem Betrachter nach rechts entfaltet und bewegt, muss der Kopf, wenn er im kontrapostischen Sinn gewendet wird, zur Rechten gedreht sein.

⁶⁹ An der äginetischen Athena kann man das Aufkommen des neuen Standmotivs, das die Figuren des Strengen Stils kennzeichnet, in seiner ‚idealen‘ Entstehung beobachten. Das alte Motiv des Ausschreitens wird zunächst ohne Änderung der inhaltlichen Aussage weiter geführt.

Dagegen ist m. E. bis jetzt noch nicht befriedigend gelungen, die Kontinuität des stilistischen Übergangs vom Typus des archaischen Kuros zu den ponderierten frühklassischen Figuren nachzuweisen. - Zum Problem: N. Himmelmann-Wildschütz, *MarbWPr* 1967 (1968) 27 ff. 34 ff.

⁷⁰ s. u. II. *Die inhaltliche Aussage der Somatik. 2. Ikonologie des Körpermotivs in seinem Entwicklungszusammenhang.*

⁷¹ Vgl. die Haltung von ‚Riace A‘. Trotz des linken angewinkelten Beines, kann man die Figur nicht als ausruhende interpretieren.

⁷² Braunstein.

⁷³ s. die Aufnahme: L. Curtius, *JdI* 59/60, 1944/45 (1949) 17 Anm. 1 Abb. 20

⁷⁴ Braunstein Abb. 5.

1. Der linke Arm

Der linke Armansatz zeigt in der Bruchfläche die schon genannte langrechteckige Dübelspur und darunter eine waagrechte Abarbeitung⁷⁵: hier war also der Arm nach unten angestückt, was nur auf eine spätere antike Reparatur zurückgehen kann. Auch Braunstein ist dieser Meinung. Da sie aber keine Überlegungen zur gegenständlichen Ergänzung der Figur anstellt, muss sie das Bohrloch für den Stift, das im Dübelkanal sichtbar ist,⁷⁶ mit dieser Reparatur in Verbindung bringen: Der Metalldübel sei von der Schulter her durchbohrt und durch einen Metallstift fixiert worden.⁷⁷ Der Aufnahme Braunsteins⁷⁸ und meiner Autopsie zufolge, trifft der Kanal des Stiftlochs bemerkenswerterweise nicht senkrecht auf die Ebene des Dübelkanals, sondern von schräg oben her. Zur Fixierung des Dübels hätte man aber den Bohrkanal (und den eingesetzten Haltestift) im rechten Winkel auf und durch den Dübel geführt, - vorausgesetzt einmal, dass ein solches Verfahren praktiziert wurde (Braunstein gibt keine Beispiele dafür).⁷⁹

Auf Grund der Körperhaltung und des ikonographischen Befundes war ich oben zum Schluss gekommen, dass der linke Arm einen Schild getragen hat. Das Stiftloch in der Schulter erklärte sich dann daraus, dass der Schild auf der Schulter durch einen Stift fixiert war: ein Verfahren das bei Marmorstatuen von Schildträgern gut belegt ist.⁸⁰ Der Stiftkanal stammt also aus der ursprünglichen Phase und wurde bei der späteren Reparatur nur zufällig vom neuen Dübelkanal überschritten.

Original war die Statue wohl mit Ausnahme des Schildes aus einem Stück gearbeitet. Bei der späteren Reparatur konnte nicht mehr der alte Arm Bruch an Bruch angestückt werden. Wie die horizontale Abgleichung der Stückungsfläche zeigt,⁸¹ wurde ein neuer Arm ergänzt, ob wiederum mit Schild, wie im ursprünglichen Zustand, muss offen bleiben.

Später muss auch der angestückte Arm wieder abgebrochen sein. Der Dübel im Schultergelenk sprengte durch Hebelwirkung den Marmor zur Seite ab.

2. Der rechte Glutäus. Das rechte Bein. Die Stütze

Auf dem rechten schräg abgearbeiteten Glutäus befindet sich im unteren Teil der bearbeiteten Fläche die Spur eines Dübelkanals, die die Abarbeitung des Glutäus gerade noch übrig gelassen hat.⁸² Das Dübelloch war nach unten offen, es muß vor der Abarbeitung des Glutäus seine Funktion gehabt haben. Selbst bei voll erhaltenem Glutäus aber fände ein Dübel, der waagrecht von hinten eingeführt wäre, keinen Halt. Ein von unten eingeführter Dübel müsste ein sehr flaches Bandeisen gewesen sein, das, in die Waagrechte umknickend, entweder mit einer Stütze verbunden war, oder die Statue vor einer Wand gesichert haben könnte. Viel Substanz hätte jedoch der eingreifende Winkel dieser Verankerung nicht gehabt. Es kann sich allenfalls um einen Notbehelf, nicht um ein ursprüngliche Maßnahme gehandelt haben.

Angesichts der Haltung der Statue, die über den tektonisch einfachen Kurostypus so entschieden hinausging, und in Rücksicht auf die Belastung durch den Schild⁸³ scheint es mir von vornherein

⁷⁵ Linfert Abb. 7. 8 (Zustand vor der Restauration 1995).

⁷⁶ Braunstein Abb. 4; eigene Aufnahme.

⁷⁷ Braunstein 28 f.

⁷⁸ Braunstein Abb. 4.

⁷⁹ Der Stiftkanal konnte dann bei dieser Reparatur – nachdem der Stift herausgezogen war – als Gusskanal für die Verbleiung des Metalldübels verwendet werden, mit dem der neue Arm angestückt war.

⁸⁰ s. o. I. *Rekonstruktion der Figur. 2.1.1 Überprüfung der Rekonstruktion des linken Arms.*

⁸¹ Linfert Abb. 7. 8.

⁸² Linfert Abb. 12; Braunstein Abb. 5.

⁸³ Mitgearbeitete Stützen sind bei griechischen Marmorstatuen der Archaik und frühen Klassik selten, aber belegt. Die archaischen und späteren Pferde- und Reiterstatuen brauchten ab einer gewissen Größe sogar regelmäßig eine Stütze unter dem Bauch des Tiers: H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis (1939)* 226 Abb. 249; 241 Abb. 267 Taf. 140. 141. 146. 148. Bei dem Berliner ‚Niobiden‘ des 5. Jh.s verband eine mitgearbeitete

erwägenswert, ob nicht schon die Statue in ihrem ursprünglichen Zustand bereits eine aus dem Stein mitgearbeitete Stütze hinter dem rechten Bein besaß.⁸⁴ Beim Abbrechen des Beines müsste dann auch diese originale Stütze abgebrochen sein. Der Befund erlaubt eine solche Vermutung, wirklich zwingende positive Spuren dafür habe ich aber bei einer erneuten Autopsie im Juli 2000 nicht gefunden.

Vor der Restaurierung von 1995 war schon der kurze, bereits besprochene Dübelkanal sichtbar, der von unten in den Glutäus eingearbeitet wurde, als hier noch genügend Marmorsubstanz vorhanden war.⁸⁵ Gleichfalls erkennbar war das Dübelloch in der Rückseite des Oberschenkels, das erst 1995 von der modernen Füllmasse ganz befreit wurde;⁸⁶ der Dübel hatte zuletzt offenbar dort Teile des Marmors abgesprengt. Bereits Linfert hat die ihm erkennbaren Spuren als Reste späterer Reparaturen gedeutet, und zwar zur Anbringung des abgebrochenen Beines zusammen mit einer Stütze bzw. zur Verankerung der ganzen Figur an der Rückwand bei der (späteren) Aufstellung im Theater.⁸⁷

Bei der Restaurierung ist ein weiteres großes Dübelloch mitten in der m. E. antik abgearbeiteten Fläche des Glutäus überhaupt erst zu Tage gekommen.⁸⁸ Die Oberfläche der Einarbeitung (und die Umrandung des Lochs) ist nach der Entfernung der (modernen) mörtelartigen Füllmasse weiß, ohne antike Patina.⁸⁹ Braunstein erwägt darum, dass diese Einarbeitung zur Gänze modern sein könnte, um die senkrechte Eisenstange der ersten Aufstellung im Louvre damit zu befestigen, wie es eine alte Aufnahme zeigt. Ebenso gut ist es aber möglich – so die alternative Erwägung Braunsteins, die mir nach meiner Autopsie zutreffend scheint –, dass für die damalige Verankerung im Louvre einfach ein antikes Loch benutzt und dabei dessen antike Oberfläche beschädigt wurde. Darüber hinaus könnte der aggressive Gipsmörtel, mit dem dann dieses Loch – bei der späteren freien Aufstellung im Louvre – gefüllt wurde, die verbliebenen Reste der antiken Oberflächenpatina abgefressen haben, sodass nach seiner Entfernung 1993/95 eine modern anmutende Oberfläche zum Vorschein kam.

Das Dübelloch im Glutäus steht m. E. mit dem auch von Braunstein als sicher antik angesehenen Dübelloch im Oberschenkel in Zusammenhang.

So scheint mir die eine Version Braunsteins am plausibelsten, nämlich dass die antike Reparatur die Statue mit einer extra gearbeiteten Stütze sicherte, die mit zwei Dübeln, im Oberschenkel und im Glutäus verankert war.

Stütze den Oberschenkel mit der Plinthe: K. Vierneisel, *Pantheon* 32/2, 1974, 124 f. Abb. 1. 3. 4. Ähnlich übernimmt der auf den Boden fallende Mantel des Apollons vom Apollo-Sosianus-Tempel die Rolle einer Stütze: E. La Rocca in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellung, Berlin 1988 (1988) 121 ff. Abb. S. 132. - Andere Giebelfiguren bekommen ihre Unterstützung durch eine Verankerung an der Giebelrückwand. Vgl. die Befestigungsspuren an den Figuren des Zeustempels in Olympia (die vielleicht zum Teil auf spätere antike Reparaturen zurückgehen): am Rücken oben und unten beim Zeus; am Rücken, Oberschenkel und rechten Glutäus bei Pelops; am linken Glutäus bei Oinomaos; an den beiden Glutäen beim Apollon; am unteren Teil des Rückens bei Sterope und Hippodameia: G. Treu, *Olympia III* (Textband) 44 ff. S. 45 Abb. 55; S. 46 Abb. 57; S. 49 Abb. 62; S. 69 Abb. 110; S. 52 Abb. 71; S. 51 Abb. 67. - Die römischen Kopien aus Marmor nach griechisch-klassischen Statuen aus Marmor und Bronze sind bezeichnenderweise überwiegend mit Stützen gearbeitet, um die Risiken, die das ponderierte Standmotiv mit sich bringt, auszugleichen. In den immer wieder von Erdbeben heimgesuchten Gebieten der kleinasiatischen Griechen war es vielleicht besonders naheliegend, eine solche Statue mit einer mitgearbeiteten Stütze zu sichern.

⁸⁴ Braunstein Abb. 5; eigene Aufnahme.

⁸⁵ Linfert Abb. 11. 12.

⁸⁶ Braunstein Abb. 5.

⁸⁷ Linfert 82.

⁸⁸ Braunstein Abb. 2. 5; eigene Aufnahme.

⁸⁹ Braunstein Abb. 2.

3. Genitalien

Der Penisansatz und die Verbindungsstellen von den Hoden zu den Oberschenkeln sind abgearbeitet und geglättet worden.⁹⁰ Diese Erscheinung hat Braunstein nicht bemerkt.

Rekonstruktionsversuch der verschiedenen Reparaturphasen

Die Statue war – wahrscheinlich mehrmals - beschädigt und anschließend repariert worden. Zuerst brachen die Marmorteile an den empfindlichsten Stellen ab. Das sind, wie auch die häufigsten Bruchstellen an anderen Marmorstatuen zeigen, der linke durch den Schild schwer belastete Oberarm und das tragende rechte Standbein (und mit diesem zusammen die eventuell ursprünglich mitgearbeitete Stütze). Es ist freilich nicht mit Sicherheit zu sagen, ob der Bruch des Schildarms und des Standbeins beim selben Unglück geschahen.

Der Bruch des Schildarms unterhalb der Achsel wurde auf eine ebene Fläche abgearbeitet, zweifellos für einen neu gemeißelten Arm, der mit Hilfe eines rechteckigen Dübel angestückt wurde. Bei dieser Wiederherstellung wurde der Stift im Schultergelenk, der ursprünglich für die zusätzliche Befestigung des Schildes sorgte, entnommen.⁹¹ Mit der verdübelten Anstückung wurde der Arm erneut belastbar.

Die beiden großen Dübellöcher im rechten Glutäus und Oberschenkel gehören beide wahrscheinlich zu ein und derselben Reparaturphase; durch sie wurde die Statue wieder mit dem abgebrochenen Bein und einer Stütze verbunden, die der Figur erneut stabilen Halt gab.

Bereits Linfert hatte beobachtet, dass fast die ganze Oberfläche mit zahlreichen Kratzern bedeckt ist. Nach Braunstein sind sie zum größten Teil sicher antik, da die alte Patina in die Vertiefungen reicht, und alte Bodenverkrustung teilweise darüber liegt. Diese Spuren müssen also von einer antiken Reinigung stammen, die eine feste Schicht, zweifellos Sinter, abgetragen hat. Die Statue befand sich also vor dieser Reinigung einige Zeit unter der Erde. Bei kalkhaltiger Wässerung konnte sich eine Versinterung schon in wenigen Jahren bilden. Braunstein zieht den möglichen, aber nicht zwingenden Schluss, dass die Statue beschädigt längere Zeit unter der Erde lag, beim Bau des Theaters gefunden und für die Aufstellung dort gereinigt und wiederhergerichtet wurde.

Auf jeden Fall bleibt fest zu halten, dass die Eindübelung unterhalb des rechten Glutäus früher entstanden ist als die rigorose m. E. antike Abarbeitung des Glutäus (s. o.), die einer folgenden Reparaturphase angehören muß.

Die Abarbeitung von Penis und Hoden ergibt keinen Sinn, wenn man an der beschädigten Statue die ursprünglichen oder neu gefertigten Genitalien wiederansetzen wollte. Solche sorgfältigen Abarbeitungen im Genitalbereich finden sich gelegentlich bei Statuen von der kleinasiatischen Westküste und auch anderswo. Diese Überarbeitungen können nur aus christlich-spätantiker Zeit stammen, als man antike Statuen zwar noch in Ehren hielt, an der ‚Blöße‘ des Geschlechts aber bereits Anstoß nahm.⁹² Diese Maßnahme ist sicher der späteste antike Eingriff, den die Statue erlitt.

⁹⁰ Eigene Aufnahme.

⁹¹ Falls er nicht bereits herausgefallen war.

⁹² Nachweise dazu in: Das Feige(n)blatt, Ausstellung in der Glyptothek München (2000) 24 f. - Es ist übrigens noch eine weitere Figur aus dem gleichen Fundkomplex vorhanden, ein Mann mit Mantel über der linken Schulter, die ebenfalls im Genitalbereich abgearbeitet ist: Linfert Abb. 2. Dies bezeugt, dass die Figuren im Theater von Milet allgemein in christlich-spätantiker Zeit für den gewandelten Geschmack hergerichtet wurden, und d. h., dass das Theater auch in der Spätzeit noch in einer Funktion stand.

Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung ⁹³

Für wenige Werke der griechischen Skulptur sind so kontroverse Vorschläge zur kunstlandschaftlichen und zeitlichen Zugehörigkeit gemacht worden,⁹⁴ wie für den Torso von Milet;⁹⁵ doch dass er ein griechisches frühklassisches Original ist, wurde in der Forschung nur selten bestritten.⁹⁶ Irritierend wirkte auf viele Forscher vor allem der muskulöse Körperbau des Torsos, der stilistisch nicht vom weichen, fettgepolsterten Karnat der ostionischen Plastik abzuleiten sei und somit im Widerspruch zu seinem Fundort Milet stehe.

1. Kunstlandschaft

Ein direkter Vergleich des Milesischen Torsos mit zeitgenössischen Werken aus Milet ist kaum möglich, denn aus dieser Region sind auf Grund der besonderen historischen Situation nur sehr wenige frühklassische Werke vorhanden.⁹⁷ Es ist m. E. jedoch möglich, den Vergleich mit archaischen Werken aus der Region durchzuführen, und zwar anhand stilistischer Merkmale wie etwa der Proportionierung, der axialen Disposition, und der Stofflichkeit. Solche Erscheinungen, die aufgrund oftmals wiederholter, gewohnter Arbeitsprozesse, d. h. Werkstattkonventionen, tief verwurzelt gewesen sein müssen, bilden landschaftspezifische Charakteristika, die über einen längeren Zeitraum wirksam sind.

Der Fundort in Milet legt nahe, dass der Torso von einem lokalen Bildhauer geschaffen wurde. Im Folgenden wird versucht, dies durch stilistische Beobachtungen zu unterstützen.

Proportionierung und Körpergestaltung des Torsos sind sehr charakteristisch: Die mächtige Brust ist breit, aber kurz; die Einziehung der Taille liegt ungewöhnlich hoch, der untere Teil des Rumpfes ist langgestreckt; die Hüften wirken kräftig, sind aber entschieden schmaler als die Brust, und die Konturlinie des kräftigen und straffen Oberschenkels lädt nicht über die Breite des Hüftwulstes hinaus aus.⁹⁸ Trotz aller Unterschiede des Zeitstils lässt sich das Gesamtverhältnis mit dem archaischen Weihgeschenkträger aus Didyma in Berlin vergleichen.⁹⁹ Der Weihgeschenkträger weist mit seinem kurzen Oberkörper und langen gleichmäßigen Unterkörper die gleichen Proportionen auf.

Die im Landschaftsstil begründeten Gemeinsamkeiten mit dem Torso werden deutlicher, wenn man den Weihgeschenkträger mit etwa gleichzeitigen Kuroi anderer Landschaften vergleicht, z. B. dem Kuros aus Naxos in Berlin.¹⁰⁰ Der Oberkörper ist hier schmaler und langgestreckt, die Taille liegt tiefer und die Konturlinie schwillt ab der Tailleneinziehung bis fast zur Mitte der Oberschenkel wieder auf Brustbreite an. Die Kontur wirkt symmetrisch harmonisiert und die ganze Figur erhält dadurch etwas Schwebendes, im Gegensatz zum Weihgeschenkträger von Didyma, der im Vergleich dazu *Pondus* spüren lässt.

⁹³ Zuletzt zum Begriff des Landschaftsstils: Joachim Raeder, *Kunstlandschaft und Landschaftsstil*, in: *Stilbegriff in den Altertumswissenschaften*. – Rostock: Univ., Inst. für Altertumswissenschaften, 1993, 105 ff.; N. Himmelmann, *Klassische Archäologie – kritische Anmerkungen zur Methode*, *JdI* 115, 2000, 253 ff., bes. 263 ff.

⁹⁴ Zwischen der milesischen und didymeischen Bildhauerschule wird nicht unterschieden.

⁹⁵ Forschungsmeinungen bei Linfert 88 f. Nach Linfert 83 “mit großer Wahrscheinlichkeit aus Myus“. Linfert 82-83 hält aber auch die milesische Herkunft des Torsos für möglich, jedoch unter der Bedingung, dass er dann aus *historischen* Gründen vor 494 v. Chr. geschaffen sein müsste. Dazu: Willers 11 mit Anm. 12 und 13 (parisch „hat viel für sich.“); Langlotz 155 ff. (kleinasiat. Werkstatt); Hiller 31 f. (milesisch); Graeve 1977, 162 f. (milesisch); M. Hamiaux, *Les Sculptures Grecques I. Musée du Louvre* (1992) 100 (milesisch).

⁹⁶ Linfert hält den Torso wie die meisten Forscher für ein Original des frühen 5. Jh.s.: Linfert 82 f.; G. Lippold und B. S. Ridgeway vermuten in ihm eine Kopie: G. Lippold, *Die Griechische Plastik*, *HdArch III* 1 (1950) 87; B. S. Ridgeway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 40.

⁹⁷ s. o. *Einleitung*.

⁹⁸ Linfert Taf. 22 a-b.

⁹⁹ Blümel Nr. 60 Abb. 169–172.

¹⁰⁰ Ebenda Nr. 25 Abb. 67-69; G. Kokkorou-Alewrás, *Die archaische naxische Bildhauerei*, *AntPl* 24 (1995) 37 ff. Kat.-Nr. 36 Taf. 28.

Die Eigenart des Milesischen bewahrt sich sogar im Verhältnis zum Samischen, das sonst im Körperideal der Fülligkeit nahesteht, und zwar selbst im Vergleich zu dem bereits das rechte Bein vorstellenden Jüngling in Samos, der von besonders fülliger Gestalt ist.¹⁰¹ Selbst hier finden wir noch die Erscheinung, dass die Kontur ab der Taille zu den Oberschenkeln hin, wie bei seinen archaischen Vorgängern, bis auf Brustbreite anschwillt; trotz ihrer Fleischigkeit mangelt es dieser Figur im Verhältnis zum Milesier an Wucht.

Ich komme nun auf ein anderes charakteristisches Phänomen der milesischen Plastik, nämlich zu leichten Verdrehungen der Körperebenen, die eine ‚korrekte‘ planparallele Ansicht des Torsos nicht genau festzulegen erlaubt. Bei ihm sind die linke Brusthälfte¹⁰² und besonders die Schulter in die Rauntiefe zurückgenommen,¹⁰³ während die Hüftpartie dieser Seite nach vorn gedreht ist.¹⁰⁴

Das Phänomen ist seit der frühen Archaik bekannt,¹⁰⁵ gewinnt aber m. E. in der milesischen Plastik eine eigenartige Ausprägung. Die linke Schulter wird bei den früheren Kuroi - entsprechend zum vorgestellten linken Bein - etwas nach vorn genommen,¹⁰⁶ die waagerechten Schulter- und Hüftachsen liegen nicht parallel zueinander, sondern sind gegeneinander verdreht: die linke Schulter liegt weiter zurück als die Hüfte.¹⁰⁷ In der attischen bzw. mutterländischen Plastik wird die axiale Drehung in den 40/30er Jahren des 6. Jh.s sehr zurückgenommen¹⁰⁸ und ist gegen Ende des Jahrhunderts, wie z. B. beim Aristodikos,¹⁰⁹ mit den Augen kaum mehr wahrnehmbar.

Bei dem didymäischen Weihgeschenkträger aus der Zeit 540-30 v. Chr.¹¹⁰ ist die Drehung der Schulter- und Hüftachsen dagegen sehr ausgeprägt. Diese Intensität scheint ein landschaftsstilistisches Charakteristikum zu sein, bei den samischen Kuroi z. B. ist das Phänomen dezenter.¹¹¹ Der Körper des Didymäers erscheint gleichsam spiralig um die Mittelachse verdreht;¹¹² dies erschwert es, eine eindeutige planparallele Ansicht festzulegen. Die auffallend starke Verschiebung der horizontalen Körperachsen scheint mit den eigenartigen Körperproportionen des didymäischen Kuros zusammenzuhängen: die Brust ist sehr kurz, die

¹⁰¹ Freyer-Schauenburg Nr. 139 Taf. 86. 87 (ebenfalls bereits mit Adern).

¹⁰² Eigene Aufnahme.

¹⁰³ Die Körperdrehung der Statue ist auf der Aufnahme bei Hamiaux, wo die Pubes genau in der Mittelachse liegt, gut zu sehen: M. Hamiaux, *Les Sculptures Grecques I. Musée du Louvre* (1992) Abb. S. 100 f.; zuletzt in: *Klassik*, Kat.-Nr. 164 Abb. S. 278. Die Ansichten bei Linfert sind dagegen planparallel zum Bauch ausgerichtet: Linfert 21. 22 a. Allein schon die Problematik der Ansichtswahl, weist auf die ‚Drehung‘ des Körpers hin.

¹⁰⁴ Als erster hat R. M. Rilke die Drehung im Gedicht *Archaischer Torso Apolls* (1908) ausgesprochen:

„.....Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.“

¹⁰⁵ s. dazu Untersuchungen von Kleemann: I. Kleemann, *Frühe Bewegung I* (1984) 15 ff. Leider umfassen die Messungen von Kleemann bis jetzt nur wenige Werke. Ohne entsprechende Untersuchungen kann ich nur von den mit den Augen wahrnehmbaren besonders auffallenden axialen Verdrehungen sprechen.

¹⁰⁶ s. etwa den Kuros von Kap Sunion (Athen, Nat. Mus. 2720): Kouroi Nr. 2 Abb. 33-35; Boardman, AP Abb. 64. - Weiterhin s. die Einlassungen der Plinthen in die rechteckigen Basen bei den früheren attischen Kuroi: K. Kissas, *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit* (2000) 81 ff. Abb. 62-64. Bei den späteren Kuroi (s. Aristodikos) scheint die Frontalität der Statue mit der rechteckigen Basis übereinzustimmen, ebenda 68 f. Abb. 46. 47.

¹⁰⁷ Es sieht so aus, dass bei den ostgriechischen Kuroi die Drehung der Schulter- und Hüftachse gegeneinander insgesamt stärker ausgeprägt ist, als bei den mutterländischen.

¹⁰⁸ s. etwa den Kuros in München (München, Glyptothek Nr. 169): Kouroi Nr. 135 Abb. 391-394; Boardman, AP Abb. 106. - Ferner s. die Einlassung einer rechteckigen Marmorplinthe mit Spuren der Füße eines Kuros in einen quadratischen Basisblock (Athen, Kerameikos Mus. Inv. I 189; um 520): Kissas a. O. 61 Abb. 39.

¹⁰⁹ Ch. Karusos, *Aristodikos* (1961) 7 Taf. 1-4; Boardman, AP Abb. 145.

¹¹⁰ Tuchelt K 16 Taf. 18-19; Blümel Nr. 60 Abb. 169-176.

¹¹¹ s. die Projektionen von Querschnitten des Oberkörpers bei dem großen Kuros aus Samos: H. Kyrieleis, *Der grosse Kuros von Samos* (1996) 26 ff. Abb. 5. 6.

¹¹² Blümel Nr. 60 Abb. 169-172.

Taille sitzt ungewöhnlich hoch und mit ihr beginnt bereits die ‚Drehung‘, sodass sich der langgestreckte Unterkörper immer mehr in Gegenrichtung von der linken Schulter entfernt. Die Intensität dieser Drehung kann kaum durch die spezielle Typologie als Weihgeschenkträger verursacht sein.¹¹³

Die gleiche Erscheinung zeigt der vor einigen Jahren in Milet gefundene unterlebensgroße Weihgeschenkträger¹¹⁴, der etwas später anzusetzen ist als der große Weihgeschenkträger.¹¹⁵

Leider fehlen uns für die milesische Plastik Beispiele für die Tradierung des Phänomens; es scheint mir aber offensichtlich, dass die Drehung des Milesischen Torsos eben in dieser älteren Tradition steht, die durch den didymeischen und den milesischen Weihgeschenkträger belegt ist.¹¹⁶

Auch beim Milesischen Torso kann die ‚Drehung‘ kaum durch seine Typologie als Krieger bedingt sein, denn z. B. beim Krieger ‚Riace A‘ ist diese Verdrehung von Hüft- und Schulterachse kaum bemerkbar.

Mit diesen Erscheinungen – Gewichtigkeit und Drehungen – hängt ein weiteres Phänomen zusammen, das man beim Weihgeschenkträger von Didyma geradezu als eine archaischen Vorwegnahme von Ponderation bezeichnen könnte. Man vergleiche dazu die Rückseiten des Weihgeschenkträgers¹¹⁷ und des Milesischen Torsos¹¹⁸. Zunächst einmal sind bei beiden die Hälften des Rückens deutlich ungleich gestaltet.¹¹⁹ Erstaunlicher noch ist folgende Gemeinsamkeit: Beim Torso weicht die Glutäenspalte schräg nach rechts aus, der linke Glutäus drückt gegen den rechten, die Spalte zwischen den Oberschenkeln setzt nun nach links versetzt die durch das Rückgrat angegebene Körperachse fort. Diese Erscheinung ist beim Torso die notwendige Folge der auch sonst deutlich ausgedrückten Ponderation. Solche Verschiebungen kommen aber im Prinzip, wenn auch in zurückhaltenderer Ausführung, bereits beim Weihgeschenkträger von Didyma vor, obwohl er noch den alten Kurosschrittstellung gezeigt haben muss.

Ein Problem für die landschaftliche Einordnung des Torsos von Milet bildet die scheinbar untypische Wiedergabe seiner Muskulatur. Aber auch hier zeigt sich die ostionische Eigenart. Die Muskelpartien der Bauchdecke, die durch geradlinige Kanäle voneinander getrennt sind, scheinen nicht als konkrete, anatomisch gerechtfertigte Parteien für sich zu existieren, sondern quellen gleichsam nach außen, als ob ein aufgeblasener Körper eingeschnürt wäre.¹²⁰ Diese merkwürdige

¹¹³ Man vgl. den ‚fülligen‘ samischen Jüngling, bei dem keine wahrnehmbare Drehung festzustellen ist, obwohl die beiden erhaltenen Oberarme eindeutig auf die verschiedene Haltung hinweisen: Freyer-Schauenburg 207 Nr. 139 Taf. 86. 87.

¹¹⁴ Graeve 1986, 26 f. Taf. 9 (Milet, Museum).

Die ionisch-milesischen Figuren weisen generell so starke Asymmetrien auf, wie die Großplastik keiner anderen Landschaft. Man s. die Asymmetrien der Gesichtszüge bei der milesischen Kore: Blümel Nr. 58 Abb. 159-161, oder die Asymmetrien in den noch erhaltenen Haarlocken bei der Sitzstatuen (die Köpfe fehlen): Blümel Nr. 53 Abb. 147; s. auch die asymmetrische Lockensträhne beim Aiakes in Samos. Der Kopf des Aiakes war zur Seite gewendet: Freyer-Schauenburg 142 Nr. 67 Taf. 56 (dort auch zur Asymmetrie der ganzen Figur). N. Himmelmann fragt rhetorisch, ob beim Aiakes „nicht überhaupt ein Bildhauer milesischer Tradition am Werke war“, um sich dann doch für die samische Schule zu entscheiden: Himmelmann-Wildschütz 25. Ich denke, dass die Statue des Aiakes tatsächlich ein Werk der milesischen Bildhauerschule ist.

¹¹⁵ Graeve 1986, 27 datiert die neue Statue in das letzte Drittel des 6. Jh.s.

¹¹⁶ Als Bestätigung für diese Annahme kann die Tatsache dienen, dass die Drehungsrichtung des Körpers bei dem archaischen Weihgeschenkträger und beim Milesischen Torso konstant bleibt, ganz unbeeinflusst also von der verschiedenen Haltung der Armen, denn beim Weihgeschenkträger ist der tragende Arm der rechte, beim Torso eher der linke.

¹¹⁷ Blümel Nr. 60 Abb. 170.

¹¹⁸ Linfert Taf. 22 b Abb. 12; eigene Aufnahme.

¹¹⁹ Dies gilt auch für den neuen Weihgeschenkträger aus Milet: Graeve 1986, 26 f. Taf. 9, 2. Vgl. auch den „gewaltigen Einzug im Kreuz“ (Willers 10) bei dem Torso von Milet und die Rückenbildung bei dem neuen Weihgeschenkträger: „Die Rückenlinie wölbt sich im Bereich der Schultern kräftig heraus und zieht sich anschließend scharf zum Kreuz ein.“ (Graeve 1986, 26).

¹²⁰ Treffende Beschreibung der Brustkorb und Bauchpartie bei Linfert 83 f.

Muskeldarstellung, die keine organische Struktur wie bei den mutterländischen Figuren, sondern eher die ‚Ikonographie der Muskulatur‘ aufweist, lässt die Herkunft von dem massiven, weichen, fettgepolsterten Karnat der ostionischen Plastik erkennen.¹²¹ Im Unterschied zur mutterländischen Plastik, die sich bereits bei den früharchaischen Kuroi um klar geformte Muskeldarstellung bemühte, zeigten die ostionischen Figuren bis zum Milesischen Torso Brust und Bauchpartie in weichem schwellenden Karnat.¹²² Die Einführung der neuen Ikonographie des athletischen Körpers, die der eigenen traditionellen Darstellungsweise entgegenstand, ist mit mutterländischer Einwirkung zu verbinden.¹²³ In der Forschung wurde bereits ein peloponnesischer Einfluß durch die berühmte Apollon-Statue des sikyonischen Meisters Kanachos vermutet.¹²⁴ Die Statue befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft Milets, im Apollonheiligtum von Didyma. Die archaische Statue stellte, wie ihr Bild auf dem Theaterrelief in Milet zeigt, einen athletischen Apollon mit betonten Muskelpartien dar.¹²⁵

Die ungewöhnliche Größe der milesischen Statue spricht nicht gegen ihre milesische Herkunft: ein überlebensgroßer Kopf im frühklassischen Stil, der in Milet gefunden wurde, belegt Überlebensgröße für Marmorstatuen im Milet dieser Zeit.¹²⁶

2. Datierung

Die Feinheit der originalen, nicht durch Überarbeitung gestörten Oberfläche, Details wie die realistische Hautfalte unter dem rechten Glutäus,¹²⁷ die tiefe schmale Spalte zwischen den Glutäen, die keine Bohrspuren aufweist, die feine Ausarbeitung der Pubeshaare lassen m. E. keinen Zweifel daran, dass die Statue ein griechisches Original frühklassischer Zeit ist.¹²⁸

2.1 Stilistische Datierung

Im zeitstilistischen Vergleich mit dem Kritios-Knaben – der Vergleich ist auf Grund der engen Kontakte zwischen den griechischen Kulturlandschaften erlaubt – zeigt der Kritios-Knabe in der Entwicklung der Ponderation fortgeschrittenere Züge.¹²⁹ Die ganze Gesäßpartie samt den Hüften und den Oberschenkeln ist bei dem Milesier gerader, steifer und weniger asymmetrisch in der Verteilung der Masse als bei der attischen Figur, bei der die beachtliche Senkung des rechten Teils des Gesäßes und des Oberschenkels bei gleichzeitiger Kontraktion des linken Glutäus auffällt. Der Vergleich sichert m. E. eine Entstehung der Milesischen Figur vor dem Kritios-Knaben, also vor 480 v. Chr.¹³⁰

¹²¹ Eine Ausnahme bildet ein unterlebensgroßer Kuros auf Samos (540-530 v. Chr.) mit ausgeprägter Brust-Bauchmuskulatur: Freyer-Schauenburg 97 ff. Nr. 52 Taf. 36-37 (sieht an ihm kykladischen Einfluß).

¹²² s. Beschreibung des Torsos, sein Vergleich mit den Werken verschiedener Kunstlandschaften und schließlich Zuweisung dem ostionischen und dann milesischen Künstler: Hiller 31 f. („weiche“, „schwellende Muskelpolster“).

¹²³ Auf dem benachbarten Samos bleibt eine ungefähr gleichzeitige frühklassische männliche Figur – der o. erwähnte samische Jüngling – ganz in der Tradition des samischen Stils ohne ausgeprägte Muskelpartien: Freyer-Schauenburg Nr. 139 Taf. 86. 87.

¹²⁴ s. Linfert 83 mit Anm. 17.

¹²⁵ H. v. Hesberg, *MarbWPr* 1987, 47 f. Taf. 5.

¹²⁶ Graeve 1977, 162 f. mit Hinweis auf die vergleichbare Größe des Milesischen Torsos.

¹²⁷ Photo A. Linfert. Bereits L. Curtius, Text zu *BrBr* 601–604 (1912) 12 f., der den Torso für ionisch hält, hat auf die Falte hingewiesen. – Die Feinheit dieser Hautfalte ist nach Struktur und Plastizität mit Feinheiten der Gewandwiedergabe der Statue von Mozia vergleichbar, s. etwa den Rand einer Plisseefalte: *Atti Marsala* Taf. XI; XII 1.

¹²⁸ Forschungsmeinungen bei Linfert 88 f.

¹²⁹ Willers 10 sieht gleichfalls beim Milesischen Torso „die entwicklungsgeschichtlich älteren Züge“, interpretiert sie jedoch „als Ausdruck einer ionischen *Subarchaik*... In Attika entsteht das neue Menschenbild zuerst.“

¹³⁰ Da der Kritios-Knabe nicht aus dem Perserschutt stammt, ist seine Datierung vor 480 v. Chr. nicht äußerlich gesichert: J. Hurwit, *AJA* 93, 1989, 41 ff.; zum Problem auch R. Ross Holloway in: *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Studi e Materiali* 9 (1995) 43 ff. – Der stilistische Vergleich des Kopfes des Kritios-Knaben mit dem Kopf

2.2 Einordnung nach der Formensprache und der inhaltlichen Aussage

Die Darstellungsweise der milesischen Statue mit linkem vorgestellten (angewinkelt) Bein, das die ‚Kampfbereitschaft‘ des Kriegers vermitteln soll, steht noch in der Tradition der archaischen Formensprache.¹³¹ Unter Berücksichtigung der anderen stilistischen Eigenschaften, die auf eine frühe Datierung des Werkes deuten, steht diese Form im Übergang von der archaischen zur klassischen Formensprache.¹³² Die Darstellung der Figur mit angewinkelt vorgestelltem rechten Bein tritt später dazu.¹³³

2.3 Zeitliche Einordnung nach der Ikonographie und unter der Berücksichtigung des historischen Kontextes¹³⁴

Das neue Körperbild der Statue, das dargestellte Ideal eines muskulösen, trainierten athletischen Körpers, ist mutterländischer Einwirkung zu verdanken. Die vorbildgebende Statue des didymäischen Apollon von Kanachos¹³⁵ wurde von den Persern im Jahre 494 v. Chr. abtransportiert,¹³⁶ eine Einwirkung des peloponnesischen Werkes auf die milesische Statue kann also nur vor diesem Datum stattgefunden haben.¹³⁷

Es stellt sich ferner die Frage nach dem Anlaß für solch eine neuartige Ikonographie eines griechischen Kriegers in ‚kampfbereiter‘ Haltung, die sich von der traditionellen, zum Teil orientalisch beeinflussten Darstellungsweise der ionisch-milesischen Großplastik mit ihren Mantelkuroi, Weihgeschenkträgern, sitzenden und gelagerten Figuren grundsätzlich unterschied.

vom Kerameikos, der dem Befund nach wohl vor 480 v. Chr. datiert werden muß: U. Knigge, AM 98, 1983, 45 ff. s. 49 ff. Taf. 11 ff., würde jedoch die frühe Datierung des Kritios-Knaben bestätigen. Beim Vergleich mit dem Jünglingskopf Akro. 644, der zwar aus der späteren Verschüttung stammt, jedoch eindeutig Brandspuren aufweist, erscheint der Kopf Akro. 644 jünger: N. Himmelmann-Wildschütz, MWP 1967 (1968) 27 ff., s. 34 f. mit Anm. 26; s. auch: Walter-Karydi 86-87 Abb. 120; Knigge a. O. 47. Schließlich spricht auch der Vergleich mit dem historisch datierten Wagenlenker in Delphi (478 oder 474 v. Chr.) für die frühere Datierung des Kritios-Knaben. Das Standmotiv des delphischen Wagenlenkers ist, wie die Ikonographie es vorschreibt, ohne Zeichen der Ponderation, doch seine aufgefächerte Fußstellung mit dem leicht vorstehendem *rechten* Fuß, deutet auf gute Kenntnis ponderationsbedingter Darstellungen hin. Das weit entwickelte, mit feinem Naturalismus dargestellte Adernnetz an den Füßen des Wagenlenkers bestätigt seine stilistische fortgeschrittene Entstehung.

¹³¹ s. o. I. *Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers. 2. Die stilistische Entwicklung des Motivs in der Plastik.*

¹³² Kriegerdarstellungen mit vorgestelltem linken Bein, wie z. B. die ‚Riace-Bronzen‘, die eindeutig später entstanden sind, greifen die bereits bekannte spätarchaische-frühklassische Darstellungsform der ‚Kampfbereitschaft‘ wieder auf.

¹³³ s. u. II. *Die inhaltliche Aussage der Somatik. 2. Ikonologie des Körpermotivs in seinem Entwicklungszusammenhang*; s. auch Himmelmann-Wildschütz a. O. 34 ff.

¹³⁴ In der Forschung wurde öfter mit der Argumentation der ‚Perserzerstörung‘ Milets die Entstehungszeit des Torsos zwischen 494 und 479 v. Chr. vermieden (z. B. Linfert 82 f.), bzw. man hat die Schaffung der Statue einer anderen Kunstlandschaft zugeschrieben. Auch ich werde mit diesen Daten argumentieren, doch aus anderen Gründen, nämlich weil sie m. E. der ‚politischen‘ *Ikonographie* der Statue einen Zeitraum zuweisen können. – Im Übrigen sagt Herodot nicht, dass Milet ‚zerstört‘, sondern dass es ‚erobert‘ wurde (die neue Ausgrabungen scheinen zu bestätigen, dass Milet nicht gänzlich zerstört wurde; für die Auskunft danke ich R. Senff). Milet war nicht nur *de facto* sondern auch *de iure* eine persische Stadt. Schon allein aus diesem Grunde war es nicht im persischen Interesse die *eigene* Stadt zu zerstören, die ‚Zierde Ioniens‘ nach Herodot (V 28). Unter anderem berichtet Herodot, dass die persische Flotte noch den gleichen Winter in Milet verbrachte (VI 31). Dies setzt aber voraus, dass die Infrastruktur der Stadt funktionierte, dass Handwerker, Fuhrleute, Proviant usw. mehrere Monate präsent sein mußten. Meine Auslegung von Herodot habe ich bereits 1993-95 in mehreren Kolloquienvorträgen referiert; s. Anm. 3. Weitere Überlegungen bei: G. Strasburger, *Lexikon zur frühgriechischen Geschichte* (1984) 291-292 s. v. Milet, Milesier. Zuletzt: V. Gorman, *Miletos the Ornament of Ionia* (2001) 144. Gorman erwähnt, dass Herodot nicht ausdrücklich von der Zerstörung der Stadt spricht, meint aber, dies könnte dem archäologischen Befund abgelesen werden.

¹³⁵ s. o. I. *Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung. 1. Kunstlandschaft.*

¹³⁶ s. Linfert 83 mit Anm. 17; K. Tuchelt, *JdI* 101, 1986, 80 f. mit Anm. 34; K. Tuchelt, *AA* 1988, 427 ff. s. 438 (Korrekturzusatz); zuletzt: Gorman a. O. 195 mit Anm. 53 und 144 Anm. 29. – Ferner zum Problem: J. Wieschöfer, *RhM* 130 (1987) 396 ff. mit Anm. 3.

¹³⁷ Linfert 83.

Die historische Situation Milets in der Zeit des Ionischen Aufstandes zwischen 500 und 494 v. Chr.¹³⁸ könnte als Erklärung für das Bedürfnis nach einer neuen Ikonographie dienen, welche auch die brisante politische Lage reflektierte. In dieser kurzen Zeit wurde Milet *de facto* von der persischen Herrschaft unabhängig. In der Darstellung des griechischen Kriegers in ‚kampfbereiter‘ Haltung fand die reale Situation der Stadt eine adäquate Ausdrucksform. Diese konnte quasi als Aufruf zur Loslösung von der persischen Herrschaft verstanden werden.

Die politische Situation Milets vor 500 v. Chr. erlaubte eine solch provokative Darstellung nicht, und noch weniger die Zeit während der Ansiedlung der Perser nach der Eroberung der Stadt zwischen 494 – 479 v. Chr.¹³⁹

Andererseits würde die Formensprache der Figur auch einer Datierung nach 479 v. Chr., also nach der von den Griechen gewonnenen Schlacht bei Mykale¹⁴⁰ und der daraus folgenden Befreiung von den Persern widersprechen, denn die Figur stellt nicht das ‚Ausruhen nach den Taten‘ dar, - wie es in diesem Fall bei der auf Nuancen bedachten griechischen Formensprache zu erwarten wäre.¹⁴¹

Wie die antiken, allerdings nicht datierbaren Reinigungen und Reparaturen zeigen, war die Statue bereits in der Antike zu Bruch gegangen, danach aber wenigstens einer Reparatur und Wiederaufstellung für wert befunden worden.

Bei einer Entstehung der Statue zwischen 500 und 494 v. Chr. ist es sehr wahrscheinlich, dass die – vielleicht sogar absichtliche – Zerstörung bei der Eroberung von Milet stattfand. Zugleich ließe sich die Tatsache einer antiken Zerstörung auch als ein Argument für eine Entstehung vor 494 v. Chr. anführen.

Sowohl nach dem stilistischen Vergleich mit der datierten mutterländischen Plastik, als auch nach der Analyse der Formensprache und der Ikonographie der Statue, die durch die historischen Ereignisse von 500 – 494 v. Chr. erst in vollem Umfang verständlich werden, ist eine Datierung in diese Zeitperiode höchst wahrscheinlich.¹⁴²

Überlegungen zur Identität des Kriegers

Die rekonstruierbare Größe von ca. 2,54 m für eine Statue in Olympia, die dort 472 v. Chr. siegreichen Pankratiasten und späteren athenischen Staatsmann Kallias Didymiou¹⁴³ darstellte, bezeugt, dass es sich bei überlebensgroßen Menschendarstellungen nicht nur um Verstorbene, Heroen oder Götter handeln muss, wie in der Forschung, unterstützt durch eine Stelle bei Lukian, immer wieder behauptet wurde.¹⁴⁴

¹³⁸ H. Bengtson, Griechische Geschichte, HAW III 4 (1977) 155 ff.; Gorman a. O. 129 ff.

¹³⁹ Bengtson ebenda 159 f.

¹⁴⁰ Schefold sieht in der Statue ein Weihgeschenk nach der Seeschlacht bei Mykale: K. Schefold, *Εφημερίς* 1953/54 (1958) 141 ff. s. 142 ff.

¹⁴¹ Man denke etwa an die Darstellung des siegreichen Athleten auf der pseudo-panathenäischen Amphora in München, dessen Sieg Athena auf der Gegenseite aufzeichnet: Boardman, RF Abb. 307.1 und 307.2.

Zur Formensprache ausführlich an einer anderen Stelle, s. u. II. *Die inhaltliche Aussage der Somatik. 2. Ikonologie des Körpermotivs in seinem Entwicklungszusammenhang.*

¹⁴² Die frühe Datierung des Milesischen Torsos, die ich hier vertrete, wird aus stilistischen und ikonographischen Indizien gewonnen; sie wird m. E. durch fortschrittliche Züge der ionisch-griechischen Elemente auf dem historisch datierten persischen Relief von Bisutun (*terminus ad quem* 519 v. Chr.) *prinzipiell* unterstützt: Dies habe ich in meinem Exkurs: *Ionische Elemente in der persischen Reliefkunst* näher ausgeführt, der in diese Fassung nicht aufgenommen wurde. Darin hatte ich den griechisch-ionischen Einfluß auf die Reliefs von Bisutun und in Persepolis behandelt, um absolut-chronologische Anhaltspunkte für ostgriechische Plastik zu gewinnen.

¹⁴³ Kallias, Sohn des Didymias (s. Krumeich 89 f.).

¹⁴⁴ Krumeich 89 ff. Abb. 37-39; 204 f. mit Anm. 42 (Lukian. pro im. 11). Als Stifter für die Statue kommt allein Kallias selbst in Frage: Krumeich 90 mit Anm. 318.

Für die ostgriechischen Verhältnisse liefern gerade archäologische Zeugnisse ausreichende Informationen zu dieser Problematik.

In Milet/Didyma und auf Samos konnten bereits seit früharchaischer Zeit historische Personen zu Lebzeiten überlebensgroß dargestellt werden: Die Statuen der sitzenden Branchiden¹⁴⁵ und die Statue des Aiakes in Samos, die vom Dargestellten selbst geweiht wurde,¹⁴⁶ überliefern diese Praxis.¹⁴⁷

Durch den Fund des bereits erwähnten überlebensgroßen Kopfes in Milet, der Züge des Strengen Stils aufweist, wird deutlich, dass überlebensgroße Statuen hier auch weiterhin produziert wurden.¹⁴⁸

Die kriegerische Ikonographie, die Darstellungsgröße, die Qualität der Statue legen es nahe, ihr eine politische Bedeutung zuzuschreiben. Möglicherweise stellte die Statue einen Heroen, vielleicht einen der Gründerheroen von Milet¹⁴⁹ dar. Alternativ könnte nach den obigen Ausführungen zur Darstellungsgröße Lebender auch eine historische politische Person,¹⁵⁰ etwa ein Strategie dargestellt worden sein.¹⁵¹ Dieser hätte sich allerdings nur in Form eines Weihgeschenktes aus eigenen Mitteln so darstellen können. Die kampfbereite Haltung wäre als politisches Programm in dieser Zeit besonders sinnvoll. Im letzteren Fall wäre es gut verständlich, wenn die Statue nach der Eroberung von Milet absichtlich zerstört wurde.

Zusammenfassung

Der im Jahre 1872 im Theater von Milet gefundene überlebensgroße Marmor-Torso, ein griechisches Werk von bester Qualität, lässt sich als die Statue eines griechischen Kriegers rekonstruieren.

Das linke Bein war vorgestellt und angewinkelt. Im rechten Arm hielt der Krieger eine Lanze, auf die er sich nicht stützte, die Linke trug den Schild. Der Kopf war leicht zur rechten Seite gewendet.

Ausgehend von der Athena des Westgiebels vom Aphaia-Tempel auf Ägina liess sich das Standmotiv des milesischen Kriegers als ‚kampfbereit‘ deuten.

In späterer, aber antiker Zeit erlitt die Statue Beschädigungen, vermutlich sogar mehrmals, wobei der linke Arm mit dem Schild und das rechte Standbein (mit einer eventuell originalen Stütze) abbrachen. Bei der folgenden Restaurierung wurde der linke Arm erneuert und angestückt. Das rechte Bein bekam eine neue Stütze bzw. sie wurde erneuert.

Aus der Analyse der archaischen Plastik Milets ergab sich, dass der in Milet gefundene Torso der ionisch-milesischen Bildhauerschule entstammt. Doch die für ionische Plastik ungewöhnliche Muskeldarstellung des Torsos kann wohl nur auf Einflüsse aus dem Mutterland zurückgehen. Als stilistisch-ikonographisches Vorbild käme am ehesten die Statue des Apollon in Frage, die vom peloponnesischen Meister Kanachos geschaffen wurde und im Heiligtum von Didyma stand.

Die Datierung des milesischen Kriegers in die Zeit zwischen 500 – 494 v. Chr. ergab sich aus der Kombination stilistischer, ikonographischer und historischer Indizien. Da es im ostionischen Kulturraum eine alte Tradition überlebensgroßer Darstellung lebender Personen gab, und dieses

¹⁴⁵ Tuchelt 78 ff. K47; 215 ff. (zum Problem der Deutung).

¹⁴⁶ Freyer-Schauenburg 143 f. Nr. 67.

¹⁴⁷ Freyer-Schauenburg 140 Nr. 67 schätzt für den Aiakes anderthalbfache Lebensgröße.

¹⁴⁸ Graeve 1977.

¹⁴⁹ V. Gorman, Miletos, the Ornament of Ionia (2001) 19.

¹⁵⁰ Der in einer römischen Kopie überlieferte Kopf des Strategen Themistokles ist überlebensgroß: Krumeich 72 ff. Abb. 27–29.

¹⁵¹ Vgl. Herodot V 38: „Als Aristagoras aus Milet die Tyrannen auf diese Weise beseitigt hatte, forderte er die Städte auf, in jeder Heerführer zu ernennen.“

Phänomen für die Zeit wenigstens in Mutterland sicher nachgewiesen ist, ist es durchaus möglich, dass der milesische Krieger eine bekannte Persönlichkeit des Ionischen Aufstandes 500 – 494 v. Chr. darstellte.

II. DIE STATUE VON MOZIA

Einführung¹⁵²

Auf dem Territorium der phönikisch-karthagischen Pflanzstadt Mozia (μοῦζία)¹⁵³, einer kleiner Insel an der Westküste Siziliens gegenüber der Stadt Marsala, wurde 1979 eine überlebensgroße Marmorstatue außergewöhnlicher Qualität gefunden.¹⁵⁴ Die absichtlich demolierte Statue war pietätvoll bestattet worden.¹⁵⁵

Die Figur stellt einen bartlosen Mann¹⁵⁶ im langen Chiton dar, dessen rechter Arm erhoben war, während sich der linke in die Hüfte stützte.¹⁵⁷ Reiche verlorene Attribute sind aus Abarbeitungen zu erschließen.¹⁵⁸

Die Statue muß von einem bedeutenden griechischen Meister geschaffen worden sein.¹⁵⁹ Aus stilistischen Gründen ist sie bald nach 480 v. Chr. zu datieren.¹⁶⁰ Für die Zerstörung und

¹⁵² Im Folgenden beziehe ich mich auf die Publikation der Statue von Mozia in: Atti Marsala und Bode 1993. Die in meinem Aufsatz dargelegten Ergebnisse werden zwar im folgenden vorausgesetzt, aber zum besseren Verständnis fasse ich hier kurz die wichtigsten Erkenntnisse zusammen.

¹⁵³ Heute: Insel S. Pantaleo. – DNP 8 (2000) 422 f. s. v. Motya; EAA 2. Suppl. III (1971 – 1994) 827 ff. s. v. Mozia; V. Tusa in: H. G. Niemeyer (Hrsg.), Phönizier im Westen (1982) 103 ff.; ders. in: I Fenici: ieri, oggi, domani. Roma 1994 (1995) 455 ff.; L. M. Famà in: M. L. Famà (Hrsg.), Mozia (2002) 17 ff.

¹⁵⁴ Zur Auffindung: G. Falsone, Kokalos 26/27, 1980/81 II 2, 877 ff; V. Tusa in: AKGP II 1 ff.; G. Falsone in: Atti Marsala 10 ff. 26; G. Falsone, SicA 22, 1989, 71, 51 ff.

Die Literatur zum sog. Jüngling von Mozia ist sehr umfangreich. Übersicht der Forschung: A. Spanò Giammellaro, SicA 23, 1990, 72, 19 ff. 31 ff.; ders. in: Museo Palermo 232 f.; P. E. Arias in: Atti Marsala 143 ff.; A. Di Vita ebenda 39 ff.; EAA 2. Suppl. III (1971 – 1994) s. v. Mozia 829-832. Dazu: A. H. Borbein in: Bathron. Festschrift für H. Drerup (1989) 93 ff., s. 97 (er betont die spätarchaischen Traditionen); C. Rolley, La sculpture grecque 1 (1994) 389 ff. 391 mit Anm. 25 (hält die Deutung als Hamilkar für möglich). Zuletzt zusammengestellt und geordnet nach verschiedenen Aspekten: E. Pochmarski, Der Jüngling von Mozia im Rahmen der westgriechischen Plastik, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Akten des Symposions, Wien 1999 (2000) 299 ff., s. Anm. 1-4. 17. 24. 44 (Pochmarski a. O. 305: archaisistische Stilmittel/bewußt archaisierend, s. u.). Dazu: G. Ch. Picard in: Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici I, Roma 1987 (1991) 389 f. (μνῆμα für Hamilkar); Lembke 2. 30 („archaisierendes Werk“ der zweiten Hälfte des 5. Jh.s v. Chr.); Ch. Berns in: Klassik 147 f. Kat.-Nr. 47 (eher zu Gunsten der ‚punischen‘ Interpretation); N. Bonacasa ebenda 585. - Weiterhin s. u. II. *Die inhaltliche Aussage der Somatik. 1. Diskussion verschiedener Rekonstruktionsvorschläge.*

¹⁵⁵ Die Statue lag 1, 60 m tief unter Steinhaufen ‚begraben‘: G. Falsone in: Atti Marsala 26 Taf. XV; XVI. In der Nachbarschaft der Statue wurden große Quader gefunden. Daraus schließt man, dass es in der näheren Umgebung ein Gebäude mit Quadermauern gegeben haben muß. Ausgeschlossen wird, dass diese Blöcke aus benachbarten Befestigungsmauern stammen, denn diese wurden in einer ganz anderen Technik und anderem Material errichtet. Außerdem wurde im selben Zusammenhang mit der Statue ein großes Steinfragment gefunden, dass wahrscheinlich zu einem Weihgeschenk gehörte. Es existiert auch noch ein punisches Kapitell mit doppelter ägyptischer Kehle, das vermutlich von Whitaker in der Grabung von 1924 gefunden wurde und wahrscheinlich ebenfalls dem Weihgeschenk zuzuordnen ist. Diese Indizien deuten darauf hin, dass es in der Nähe der Statue ein Kultgebäude gegeben haben könnte, zu dem die Statue gehörte: G. Falsone in: Atti Marsala 24 Taf. XV 1. 2; XVI; A. Spanò Giammellaro: Gli scavi a Mozia, in SicA 22, 1989, 69-70, 39 ff. 43 Abb. 2 und 46 Taf. 20 (Kapitell).

¹⁵⁶ Die in der Forschung etablierte Bezeichnung der Statue als ‚Jüngling von Mozia‘ scheint mir nicht zutreffend. Griechische Jünglinge werden meistens mit Flaum an den Schläfen dargestellt wie z. B. Harmodios oder der Wagenlenker von Delphi. s. auch die Knaben und Jünglinge auf der Schale des Peithinosmalers in Berlin: CVA Berlin II Taf. 60. Die Statue von Mozia stellt dem ersten Anschein nach einen jungen erwachsenen Mann dar, vergleichbar etwa dem Apoll des Westgiebels vom Zeustempel in Olympia. - s. u. II. *Zur Ikonographie der Realien. 2.3 ‚Jugendlichkeit‘, ‚Bartlosigkeit‘.*

¹⁵⁷ G. Falsone in: Atti Marsala 27 f. Taf. I-VI.

¹⁵⁸ Atti Marsala Taf. VI; VIII; IX 1. 2; X 2; XII 3; XXIV 2; XLVIII.

¹⁵⁹ Die Arme waren aus einem Stück mit dem Körper gearbeitet, der ursprüngliche Block hat nach Schätzung von M. Pfanner etwa 4 t gewogen: Bode 1993, 103 Anm. 1.

¹⁶⁰ Bode 1993, 104. - Bisherige Datierungen zusammengestellt: Pochmarski a. O. 299 Anm. 2.

„Bestattung“ der Statue bildet das Jahr 397 v. Chr., als Dionysos I. von Syrakus Mozia zerstörte, den *terminus ad quem*.¹⁶¹

Die Ikonographie des Gewandes ist nicht griechisch; der Dargestellte muß aus dem punischen Kontext erklärt werden.¹⁶² Einen punischen Gott oder Herakles-Melqart kann die Statue aus ikonographischen Gründen nicht meinen (s. u.).¹⁶³ Es muß eine Person dargestellt sein, die wegen des Aufwandes und der hohen Qualität nur von höchstem Rang gewesen sein kann und wegen der zu ergänzenden Attribute (Lanze, Köcher und vielleicht einen Bogen) zudem als Krieger gelten muss.¹⁶⁴

Die betont überlegene Ruhehaltung ist im Griechischen von Göttern, Helden und siegreichen Athleten bekannt,¹⁶⁵ später erscheinen in dieser Haltung hellenistische und römische Herrscher.¹⁶⁶

Datierung, Ikonographie und punischer Kontext ermöglichen es, die Statue mit einer Stelle bei Herodot in Verbindung zu bringen und in ihr den erhaltenen Teil eines Denkmals (*μνῆμα*) für Hamilkar zu sehen,¹⁶⁷ das in Mozia genau wie in anderen punischen Städten anzunehmen ist.¹⁶⁸ Nach *griechischem* Verständnis ist die Figur als Darstellung eines Heros zu verstehen.

¹⁶¹ G. Falsone in: Atti Marsala 22 ff.

¹⁶² Die Vertreter einer griechischen Deutung müssen eine starke griechische Gemeinde und griechische Heiligtümer in Mozia voraussetzen. Unter Tausenden von punischen Grabstelen von der Nekropole auf dem Festland sind jedoch nur drei Stelen mit griechischen Inschriften bekannt: NSc 1917, 347 f. Nr. 9-11. Dass es auf der Insel Mozia Heiligtümer griechischen Kults gab, wird (zuletzt A. M. Bisi in: Atti Marsala 69 ff., s. 72) aus einer Stelle bei Diodorus Siculus (XIV 53, 2) geschlossen, die sich auf die Eroberung von Mozia 397 v. Chr. bezieht: Beim Endkampf metzelten die Soldaten des Dionysios sich ergebende Frauen und Kinder nieder, „...Dionysios, der die Einwohner als Sklaven verkaufen wollte, versuchte zuerst, die Soldaten zurückzuhalten, aber als niemand auf ihn hörte, stellte er Herolde auf, die den Moziern laut zuriefen, zu fliehen: „...εἰς τὰ παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἐρα τιμώμενα.“ In die von den Griechen respektierten Heiligtümer - nach meiner Interpretation. Ich sehe in der Stelle vielmehr eine Erklärung des Dionysios (oder einen Kommentar des Diodor): Die Punier sollten dorthin fliehen, weil von den Griechen selbst im Krieg Heiligtümer (auch die des Gegners) generell als unantastbare Asyle behandelt wurden.

¹⁶³ G. Falsone in: Stemmata, Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques, offerts à Jules Labarbe (1987) 407 ff. 417 ff.; C. Bonnet, Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès Tyrien en Méditerranée (1988) 275 f. Beide Autoren sind sich bewußt, dass sich die gesicherten Herakles-Melqart-Darstellungen in der Ikonographie von der Statue aus Mozia unterscheiden.

¹⁶⁴ Bode 1993 105 ff. - s. u. II. *Zur Ikonographie der Realien*.

¹⁶⁵ In der Plastik z. B. Athena von der Akropolis (Athen, Akro. Mus. 140): Boardman, AP Abb. 173; König Oinomaos in Olympia, Ostgiebel: Boardman, CP Abb. 20, 1. - In der Vasenmalerei: Darstellung eines siegreichen Athleten (Pseudopanathenäische Amphora des Triptolemos-Malers, München, Staatl. Antikensammlungen 2314): Boardman, RF Abb. 307, 2; Falsone a. O. 421 Abb. 7).

¹⁶⁶ z. B. der Thermen-Herrscher: N. Himmelmann-Wildschütz, Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal. Bonn 1989 (1989) 126 ff. Abb. S. 143-44.

¹⁶⁷ Hdt. VII 166-67. - s. u. II. *Quintessenz; Anhang. Heros Hamilkar: Überlegungen zum religiösen und politischen Kontext*.

¹⁶⁸ A. M. Bisi in: Atti Marsala 76 (ihr folgend Ameling 51 Anm. 179) wendet gegen die Verbindung ein, dass *μνῆμα* weniger eine Statue, „piuttosto stele, cippi o altro genere di monumento anche a carattere architettonico“ bedeute und ferner „che il *méghiston* riferito allo *mnéma* di Cartagine mal si accorda con le dimensioni di una statua onoraria, anche se essa è un po' più grande del vero“. Der Begriff *μνῆμα* den Herodot hier gebraucht, will nichts über die Form des Denkmals aussagen, er drückt vielmehr die Funktion, die Institution des Denkmals aus. Ein solches *μνῆμα* muß wenigstens aus einem abgegrenzten Bezirk, einer Opferstelle und einem Mal, das direkt auf Hamilkar Bezug hatte, bestanden haben. Nach dem Sprachgebrauch der Zeit, wie er am klarsten aus den Epigrammen von Monumenten selbst hervorgeht, kann mit dem Funktionsbegriff *μνῆμα* jede beliebige Gestaltung, die überhaupt für ein Grabmal, Weihgeschenk und ähnliches in Frage kommt, bezeichnet werden, also z. B. auch eine figürliche Darstellung, sei es in Relief oder Plastik. Vgl.: Das Epigramm auf dem figurativen archaischen Grabmal (Reliefstele oder Kuros) des Kleoites (IG I² 982); das Epigramm auf dem Statuen-Weihgeschenk des Praxiteles in Olympia um 480 v. Chr.: E. Curtius - F. Adler, Olympia V Nr. 266; F. Eckstein, Anathemata (1969) 61 ff.; das Epigramm zur Bronzestatue des Faustkämpfers Charmides (hellenistische Erneuerung des Distichons aus dem früheren 5. Jh. v. Chr.): Curtius - Adler a. O. Nr. 156. Beim Charmides-Denkmal ist die Statue selbst ein *ἀγαλὸν εἶδος*, beim Praxiteles-Denkmal wird das konkrete Monument zuerst *ἄγαλμα* genannt; der *μνῆμα*-Begriff bezieht sich auf die abstrakte Funktion als Erinnerungszeichen: des olympischen Sieges bei Charmides, der *ἀρετή* des Stifters bei Praxiteles. Im Falle des Kleoites bezieht sich aber *μνῆμα* konkret auf das „Abbild“ des Verstorbenen, das zeigen soll,

Daten ¹⁶⁹

1. Zustand

Der Skulptur fehlen die Arme und die Füße. Erhalten ist ein Teil der linken Hand, die in die Hüfte eingestützt ist. Der Kopf war bei der Auffindung abgebrochen. Die Bruchkante ist aber so scharf, dass der Bruch erst nach der Deponierung der Statue entstanden sein wird.¹⁷⁰ Die Beschädigungen am Kopf (an Nase und Lippen) könnten bei der absichtlichen Zerstörung der Figur entstanden sein. Die verschiedenen Abschürfungen, zum Beispiel am senkrechten Gewandsaum sind durch die Steine verursacht, die bei der ‚Bestattung‘ der Statue über sie aufgehäuft worden sind. Kleine Fragmente des Gewandes lagen bei der Ausgrabung neben der Statue. Die Rückseite der Statue, die auf dem Boden lag, zeigt keine Abschürfungen, ist aber stärker korrodiert als die Vorderseite. Offensichtlich beabsichtigte Abarbeitungen befinden sich hinten auf dem Oberteil des Gewandes, am Gürtel und unterhalb der linken Wade.¹⁷¹

Es fehlen die Teile aus Bronze oder aus anderen kostbaren Materialien, die Kopfbedeckung und der Brustschmuck.

Die Kopfbedeckung war mit fünf Bronzestiften von quadratischem Querschnitt befestigt. Die beiden Stifte über den Locken sind noch teilweise erhalten.¹⁷² Zwei Löcher von 0,4 cm Durchmesser und 2,4 cm Tiefe befinden sich über der Schläfe.¹⁷³

Das fünfte Loch ist mit 1,3 cm Durchmesser x 7,2 cm Tiefe erheblich größer und tiefer. Es befindet sich auf dem höchsten Punkt des Schädels.¹⁷⁴

Die beiden Löcher für den Brustschmuck haben einen Durchmesser von 1,1 cm und eine Tiefe von 2 cm.¹⁷⁵ In einem stecken noch Reste eines Metallstiftes.

Die Statue war, wie zu erwarten, farblich gefasst; Spuren von Kobaltblau und Purpurrot haben sich erhalten.¹⁷⁶ Die Oberfläche ist glatt und glänzend.

2. Maße ¹⁷⁷

Die ganze Skulptur dürfte ohne die Kopfbedeckung ca. 2 m groß gewesen sein.

- Erhaltene Höhe 181 cm
- Höhe des Kopfes 26,7 cm
- Brustbreite 40 cm
- Brustumfang 120 cm
- Taillenumfang 93 cm
- Umfang des Beckens 109 cm

wie schön er war, als er starb. Ferner: U. Ecker, Grabmal und Epigramm (1990) 220-235. - Form und Aufwand der Hamilkar-*μνήματα* waren gewiß von Stadt zu Stadt verschieden, das geht daraus hervor, dass nach Herodot (VII 166-67) das *größte μνήμα* in Karthago selbst war. Die Wahl einer Bildnisstatue als Teil des Denkmals in Mozia war für die anderen Städte natürlich nicht verbindlich. Im übrigen darf man das jüdische Bildverbot nicht auf die phönikische Religion übertragen. AT 2. Kön. 11, 18 schildert den Zusammenstoß des jüdischen Kults mit der ikonischen Baalsverehrung. - s. auch *Anhang. Heros Hamilkar: Überlegungen zum religiösen und politischen Kontext.*

¹⁶⁹ Daten gekürzt nach G. Falsone in: Atti Marsala 25 ff.; weitere Daten ebenda.

¹⁷⁰ V. Tusa in: AKGP II 1 ff. s. 2; Atti Marsala Taf. XVI 2.

¹⁷¹ Atti Marsala Taf. XLVIII.

¹⁷² G. Falsone in: Atti Marsala 27 Taf. IX 2.

¹⁷³ Ebenda 27 Taf. IX 1.

¹⁷⁴ Ebenda 27.

¹⁷⁵ Ebenda 27 Taf. I; X.

¹⁷⁶ Ebenda 27.

¹⁷⁷ Maße gekürzt nach G. Falsone in: Atti Marsala 25; weitere Maße ebenda.

- Umfang des Gewandes am untersten Ende 97 cm
- Breite der Brustbinde 12,5 cm

3. Material ¹⁷⁸

Die Statue besteht aus weißem großkristallinem Marmor. Nach den Analysen stammt der Marmor am ehesten aus Anatolien, parischer und kykladischer Marmor ist mit Sicherheit auszuschließen. ¹⁷⁹

Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung ¹⁸⁰

1. Kopf

1.1 Frisur

Die feingepickte Kopfkalotte wird von einer Buckellockenfrisur abgeschlossen, die vorne drei- und hinten zweireihig ist. Die Buckellocken sind kugelig und wie die Zellen einer Wabe aneinander gedrängt. ¹⁸¹ Im Nacken sind sie fein gepickt. Vorn scheinen sie geglättet zu sein, aber offenbar ohne jede Angabe einer ‚Haarschnecke‘: Dies unterscheidet sie von der Stilisierung der Buckellocken bei sonst vergleichbaren Frisuren wie etwa der des Aristodikos ¹⁸², des Harmodios, der zu Hilfe eilenden Figur vom Ostgiebel des Aphaia-Tempels von Ägina ¹⁸³ oder des Herakles der Selinunter Metope ¹⁸⁴. Sie erinnert dagegen an die anthropoiden griechisch-phönizischen Sarkophage ¹⁸⁵. Die Lockenreihe über der Stirn betont die Horizontale und biegt dann abwärts zur Schläfe; die Lockenreihe im Nacken ist analog horizontal geführt und biegt dann aufwärts zu den Ohren. Durch die Führung der Lockenreihe wird der blockartige Bau des Kopfes betont.

Man vergleiche dagegen die Reihung der Locken beim Aristodikos, die auf einer Kreislinie liegen und so die eiförmige Form des Kopfes wiederholen. Demgegenüber stellt sich der Kopf der Mozia-Statue ¹⁸⁶ deutlich auf die Stufe des Harmodios und Aristogeiton.

Im Profil verbinden sich die hintere und die vordere Lockenreihe optisch zu einer straffen Diagonale, in die die Ohren integriert sind, wie es auch bei anderen Frisurentypen des Strengen Stils üblich ist: beim Zuhilfeeilenden am Ostgiebel des Aphaia-Tempels, dem Jüngling von Agrigent ¹⁸⁷, der Bronze von Castelvetro ¹⁸⁸.

Als altertümlich könnte die flächige Einordnung des Ohres in die Frisur verstanden werden: Relativ ähnlich erscheinen in dieser Hinsicht der Aristodikos und der Zuhilfeeilende vom

¹⁷⁸ V. Tusa in: AKGP II 2 ff. mit Anm 12 (aus Westanatolien: Aphrodisias, Ephesos); R. Alaimo – M. Carapezza in: Atti Marsala 29 ff.

¹⁷⁹ Ebenda 36; G. Falsone in: Atti Marsala 25.

¹⁸⁰ Mehrere Vergleichsbeispiele, die ich im Folgenden anführe, sind von der Forschung verständlicher Weise bereits vorgeschlagen.

¹⁸¹ Atti Marsala Taf. VII-IX.

¹⁸² Richter, Kouroi Abb. 489.

¹⁸³ Ohly I Taf. 27.

¹⁸⁴ Museo Palermo Abb. S. 189. – Die Buckellocken mit der Angabe einer ‚Haarschnecke‘ kommen öfter auch in der Koroplastik in Unteritalien vor, z. B.: G. Foti, Il Museo Nazionale di Reggio Calabria (1972) Taf. 31. 33.

¹⁸⁵ Die feingepickten kugeligen Buckellocken kommen bei Männern und Frauen vor. Ich stelle hier nur die Beispiele mit der entsprechenden Locken-Ikonographie zusammen, ohne die Datierung der Stücke zu berücksichtigen. Lembke 28 ff. Taf. 3 c-d und 4 b (Nr. 6); 7 d-f (Nr. 11); 9 a-d (Nr. 14. 15); 35 a und 37 c (Nr. 71); 36 a und 38 a (Nr. 73); 37 a-b (Nr. 72); 47 b-c (Nr. 97); 47 d und 48 a (Nr. 98); 56 a und 57 a (Nr. 119); 57 b (Nr. 120); 5 c (Nr. 8, noch kugelig, jedoch mit der Angabe einer ‚Haarschnecke‘); E. Kukahn, Anthropoide Sarkophage in Beyrouth (1955) Taf. 1 Nr. 2. 5 und 18 Nr. 2; 19 Nr. 5; 26 Nr. 2; A. Di Vita in: Atti Marsala 50 Taf. XXVIII 1. 3. 4.

¹⁸⁶ s. G. Falsone in: Stemmata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offert à Jules Labarbe (1987) 414 Abb. 5. 6.

¹⁸⁷ Museo Palermo Abb. S. 160.

¹⁸⁸ Ebenda Abb. S. 241.

Ostgiebel des Aphaia-Tempels, während beim ‚Blonden Kopf‘¹⁸⁹, bei den beiden oben erwähnten sizilischen Beispielen und besonders beim Delphischen Wagenlenker¹⁹⁰ die Ohren unter dem Druck der Frisur fast raumgreifend abstehen. Diese Eigenart bei der Statue von Mozia könnte aber auch einen technischen Grund haben: Die Oberkante der Ohrmuschel ist nicht ausgearbeitet und war also von einer Kopfbedeckung überdeckt.¹⁹¹ Der Kontur des Ohres ist rund und geschlossen, aber relativ schematisch und graphisch ausgeführt.

1.2 Gesicht

Der Kopf wirkt blockartig wie generell die Köpfe des frühen Strengen Stils. Die Profilansicht macht deutlich, wie sehr zum Beispiel die Augen in die Vorderfläche eingebettet sind¹⁹²; ähnlich wirkt hier der Kopf vom Kerameikos,¹⁹³ während der Delphische Wagenlenker in der Verbindung von Vorder- und Seitenfläche fortschrittlicher scheint.

Von der Seite zeigt der Mozia-Kopfes die typische Tiefe der Köpfe des früheren Strengen Stils. Früh wirkt auch die betont einfache, fast abstrakte, aber zugleich zügige und kraftvolle Kurve der Kinnlade vom Ohr bis zur Kinnschuppe. In der Vorderansicht¹⁹⁴ weicht der Gesichtsumriß stark von den fülligen Gesichtern attischer Plastik mit dem charakteristischen breiten Kinn ab, wie sie etwa der Kritios-Knabe¹⁹⁵ und der Kopf vom Kerameikos¹⁹⁶ aufweisen. Die starke Zuspitzung zum Kinn hin könnte als später Zug missverstanden werden. Aber der Delphische Wagenlenker führt mit seinem zugespitztem Untergesicht und dem hervorstoßenden kleinen Kinn¹⁹⁷ eine andere Gestaltungsmöglichkeit des früheren Strengen Stils vor, die sich mit Mozia-Statue vergleichen lässt.¹⁹⁸ Erwähnt sei auch die kanalartige waagerechte Mulde zwischen Unterlippe und Kinn, die den Mann von Mozia wiederum dem Wagenlenker von Delphi ähnlich erscheinen lässt.

Das Profil wird von der glatten und leeren Fläche der Wangen bestimmt; die Vorderansicht in ähnlicher Weise von der Fläche der Stirn. Die abstrakte Flächigkeit der Stirn wirkt wiederum früh; der Gott vom Kap Artemision dagegen zeigt schon eine leichte Bewegung über den Augenbrauen.¹⁹⁹

Die stark bestoßenen Augenbrauen entwickeln sich bogenförmig aus der Nasenwurzel und führen nach außen wieder in den Kopfumriß zurück. Sie wiederholen ziemlich spannungslos die Bogenform des Oberlids und sie korrespondieren mit anderen Rundformen, die bei diesem Kopf bevorzugt wurden: zum Beispiel die Kopfkalotte, die ‚Bäckchen‘, das isolierte kugelige Kinn.

Die relativ schmalen Augenschlitze stehen leicht schräg. Nach außen quillt das Orbital über, zur Nasenwurzel hin bildet sich eine leere Fläche zum Brauenbogen. Die Lidumrandung ist, soweit es die Bestoßung erkennen lässt, bandförmig-wulstig, aber doch differenziert: Das Oberlid ist etwas breiter als das Unterlid, das sanft in die Backen übergeht. Der Augapfel scheint nicht als Kugel für sich zu existieren, sondern quillt gleichsam wie aufgeblasen zwischen den Augenlidern nach außen.

¹⁸⁹ Richter, Kouroi Abb. 571.

¹⁹⁰ BrBr 788; R. Lullies, Griechische Plastik (1979) Taf. 89.

¹⁹¹ s. u. II. *Zur Ikonographie der Realien*. 2.2 *Kopfbedeckung*.

¹⁹² Atti Marsala Taf. VIII; IX 1.

¹⁹³ U. Knigge, AM 1983, 45 ff. Taf. 13. 14.

¹⁹⁴ Atti Marsala Taf. VII.

¹⁹⁵ Richter, Kouroi Abb. 568.

¹⁹⁶ Knigge a. O. Taf. 11.

¹⁹⁷ BrBr 787.

¹⁹⁸ Vielleicht ist das zugespitzte Kinn eine landschaftliche Möglichkeit Großgriechenlands. Man vergleiche z. B. den Apollonkopf der ‚um 479 v. Chr.‘ datierten Tetradrachme von Leontinoi: K. Lange, Götter Griechenlands (1946) Taf. 2. Man vergleiche dagegen die gleichfalls 480-79 v. Chr. datierte Dekadrachme Athens mit einem Athenakopf, der trotz des absichtlich archaisierenden Stils das schwere Kinn der Zeit des Kerameikos zeigt: ebenda Taf. 26.

¹⁹⁹ Noch stärker ist die Stirnbewegung bei der Statue des Kriegers ‚Riace A‘: Busignani Taf. 3. 15.

Nase und Mund sind stark beschädigt. Von den Mundwinkeln lässt sich mit Sicherheit sagen, dass sie nach außen hin leicht abwärts gerichtet sind. Dies spricht dafür, dass die Mundspalte noch Reste jener ‚Flügelform‘ zeigte, die als Umgestaltung des sog. archaischen Lächelns aus der Zeit seit 490 v. Chr. bekannt ist, sich allerdings in Großgriechenland mindestens bis zu den Metopen des Tempels E von Selinunt bewahrt hat.²⁰⁰

Um die Mundpartie zeigen sich besonders ausdrucksvolle plastische Bewegungen: Das Fleisch über den Backenknochen schwillt an und trennt sich durch konkave, abwärts gerichtete Mulden von Nasenflügeln und Mund; diesen Mulden antworten gleichsam die geschwollenen Hügel, die sich aus den Mundwinkeln entwickeln; Unterlippe und Kinnschuppe sind wieder durch eine konkave Rinne getrennt. Diese plastischen Bewegungen könnten als Ausdruck großer stofflicher Sensibilität gewertet werden, die sich besonders im Vergleich mit archaischen Werken bewerten lässt. Bei genauer Betrachtung sieht man allerdings, dass die Vermittlung zwischen plastisch vorspringenden Teilen durch relativ abstrakte, gleichsam ausgeschliffene konkave Formen geschieht.²⁰¹ Überhaupt werden diese plastischen ‚Feinheiten‘ mit fast krampfhafter Angestrengtheit vorgeführt: Einzelteile werden weniger organisch entwickelt, als vielmehr betont demonstriert. In der Anspannung und Kleinteiligkeit des Gesichtsreliefs könnte man durchaus noch ein Nachleben der späten Archaik sehen, man vergleiche den Kopf des Aristodikos oder einen Kuroskopf Paris.²⁰²

Die rundbogigen Augenbrauen weichen von der Betonung der Waagerechten ab, wie sie beispielhaft der Kopf vom Kerameikos²⁰³ zeigt. Doch offenbar ist dies nicht die einzige Darstellungsform dieser Zeit: Man vergleiche die rundbogig gestalteten Augenbrauen bei dem attischen Jünglingskopf Akropolis 644²⁰⁴ oder dem großgriechischen Kopf des Kriegers von Agrigent²⁰⁵, oder auf niedrigerem Niveau und gleichsam ins Relief gezwängt bei der Deckelfigur des griechisch-phönikischen anthropoiden Sarkophags in Palermo.²⁰⁶

Der Schnitt der Augen bei dem Kopf von ‚Mozia‘ findet sich ähnlich auch sonst im früheren Strengen Stil, so bereits bei den Ägineten des Ostgiebels, bei der Euthydikos-Kore²⁰⁷ und beim ‚Blonden Kopf‘²⁰⁸. Im festländischen Bereich zeigt sich schon bei den Skulpturen des Olympischen Zeustempels eine prinzipielle Veränderung, indem etwa beim Kopf Apollons²⁰⁹ das relativ waagerechte Unterlid vom bogenförmigen Oberlid der Form nach unterschieden wird. In Großgriechenland wird allerdings die oben geschilderte Eigenheit weitergeführt über die Metopenköpfe von Selinunt E²¹⁰ bis zum Athenakopf aus Tarent²¹¹, der gewöhnlich nach 450 v. Chr. datiert wird.

Die Schwellung des äußeren Augenorbitals ist seit der Euthydikos-Kore, dem ‚Blonden Kopf‘ und einem Kopf aus Kyrene²¹² bekannt.

Die bandförmig-wulstigen Augenlieder und die plastischen ‚Feinheiten‘ im Untergesicht scheinen mir eine großgriechische Eigenheit zu sein.

²⁰⁰ z. B. Museo Palermo Abb. S. 200; C. Marconi, Selinunte. Le metope dell’Heraion (1994) 155 f. Abb. 25; 88 Abb. 1.

²⁰¹ Atti Marsala Taf. VII 1. 2.

²⁰² Richter, Kouroi Abb. 490-491.

²⁰³ U. Knigge, AM 1983, 45 ff. Taf. 11; Walter-Karydi 86 f. Abb. 119.

²⁰⁴ Walter-Karydi Abb. 120.

²⁰⁵ Museo Palermo Abb. S. 111.

²⁰⁶ E. Østby in: Museo Palermo 234 f. Abb. S. 235 (erste Hälfte des 5. Jh.s v. Chr.); Lembke 152 Nr. 116 (um 460 v. Chr.).

²⁰⁷ Richter, Korai Abb. 565; Karakasi Taf. 203.

²⁰⁸ Richter, Kouroi Abb. 570.

²⁰⁹ R. Lullies, Griechische Plastik (1979) Taf. 104; C. Rolley, La sculpture grecque 1(1994) Abb. 404.

²¹⁰ C. Marconi, Selinunte. Le metope dell’Heraion (1994) 155 f. Abb. 25 und 88 Abb. 1; 156 f. Abb. 26 und 90 Abb. 1.

²¹¹ E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen (1963) Abb. 99.

²¹² B. S. Ridgway, The Severe Style in Greek Sculpture (1970) Abb. 80.

Im Folgenden führe ich den Vergleich mit dem *Kriegerkopf von Agrigent*²¹³ und einem *Metopenkopf von Selinunt E*²¹⁴ durch. Die große Bedeutung konkaver Formen für die plastische Gliederung erinnert grundsätzlich aber auch an die Tyrannentöter; man vergleiche die Köpfe ebenso wie die Körper, wobei wir mit den Gipsabgüssen von Baiae²¹⁵ über die römischen Kopien hinaus das Original erfassen.

Auch für die chronologische Einordnung ziehe ich diese beiden Köpfe aus Selinunt und Agrigent heran. Deshalb sei zunächst deren absolute Datierung diskutiert.

Der *Krieger von Agrigent*²¹⁶ gehört ungefähr in die Zeit des Kritios-Knaben²¹⁷ und des ‚Blonden Kopfes‘. Der Agrigentiner Kopf zeigt ebenso wie der Kopf des Kritios-Knaben noch einen leichten Abglanz des sog. archaischen Lächelns. Mit seinen fülligen Lippen und der allgemein entwickelten Stofflichkeit steht er dem Kritios-Knaben erheblich näher als dem entschieden späteren Kopf des Delphischen Wagenlenkers. Der Körper des Kriegers von Agrigent ist im Verhältnis zum Becken des ‚Blonden Kopfes‘²¹⁸ ungefähr gleichzeitig, genau betrachtet eher altertümlicher als fortschrittlicher: Die Pubesumrandung und die Leisten-Hüftlinie beim Krieger ist eine Nuance graphischer und ornamentaler. Für die Datierung der beiden Akropoliswerke folge ich dem Hinweis von N. Himmelmann-Wildschütz auf den Jünglingskopf Akropolis 644, der wegen einer Brandspur mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Perserzerstörung stammt.²¹⁹ Er vertritt also vor 480 v. Chr. eine Stilstufe, die bereits über den Kritios-Knaben und den ‚Blonden Kopf‘ hinausgeht. Wenn also die attische Chronologie etwas höher gesetzt werden muß, scheint es kein Problem zu sein, den Krieger von Agrigent um 480 v. Chr. zu datieren.

Die *Metopen von Selinunt E* werden üblicherweise 470 - 50 v. Chr. datiert.²²⁰ 450 v. Chr. scheint mir das spätest mögliche Datum zu sein; man müßte den Metopen in diesem Fall bezüglich der Faltendarstellung – im Vergleich mit Attischem - starke ‚provinzielle Rückständigkeit‘ vorwerfen. Angesichts einer solchen ‚Rückständigkeit‘ müßte man aber wiederum den marmornen Einsatzköpfen hohe Qualität zubilligen.

Die Reihe der Köpfe aus Agrigent – Mozia – Selinunt macht zunächst einmal die kunstlandschaftlichen Gemeinsamkeiten bis in die Formeln der Gesichtsbildung klar: rundbogige Augenbrauen, leichte Schrägstellung der Augen, dicke wulstige Lider, vorquellende Augäpfel (‚Mozia‘ – ‚Selinunt‘; bei ‚Agrigent‘ eingelegt), füllige Lippen, die Form der Mundspalte, die Mulden von den Nasenflügeln abwärts, schmales Kinn (‚Mozia‘ – ‚Selinunt‘).²²¹ Um so deutlicher

²¹³ Museo Palermo Abb. S. 111.

²¹⁴ Museo Palermo Abb. S. 199; Marconi a. O. 156 f. Abb. 26; 90 f. Abb. 1. 3. 4.

²¹⁵ C. Landwehr, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae (1985) Taf. 4 ff.

²¹⁶ A. De Miro in: Museo Palermo 162 (480-470 v. Chr.) Abb. S. 163. 111 (Kopf); J. Boardman, Greek Sculpture. The Late Classical Period. (1995) 164 Abb. 186 (um 470 v. Chr.); zuletzt: N. Bonacasa in: Klassik 584 ff. s. 585 (480-475 v. Chr.).

²¹⁷ Zum Kritios-Knaben s. o. I. *Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung. 2.1 Stilistische Datierung.*

²¹⁸ Richter, Kouroi Abb. 572-574.

²¹⁹ N. Himmelmann-Wildschütz, MWPr 1967 (1968) 27 ff. s. 34 f. mit Anm. 26. Gute Abbildung: Walter-Karydi Abb. 120.

²²⁰ E. Østby in: Museo Palermo 188 ff. (460-50 v. Chr.); vgl. C. Marconi in: *Lo stile severo in Grecia e in Occidente, Studi e Materiali* 9 (1995) 103 (460-50 v. Chr.), der die Mitarbeit zweier Werkstätten annimmt S. 94; s. E.

Pochmarski, Der Jüngling von Mozia im Rahmen der westgriechischen Plastik, in: F. Krininger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Akten des Symposions*, Wien 1999 (2000) 302 Anm. 24. 25; Zuletzt N. Bonacasa in: *Klassik* 584 ff. s. 585 (475-460 v. Chr.)

²²¹ Der Agrigentiner Kriegerkopf steht dem Kopf des Agrigentiner Jünglings: Museo Palermo Abb. S. 160. 161; N. Bonacasa in: *Klassik* 584 ff. 585 Kat.-Nr. 437, obwohl zweifellos von einem anderen Meister, sehr nah (schweres Untergesicht, volle Lippen, ähnlich geformte Augen). – Weiterhin scheint mir der agrigentiner Jüngling weniger dem typisch attischen Kritios-Knaben, sondern eher dem ‚peloponnesischen‘ ‚Blonden Kopf‘ vergleichbar, auch Bonacasa dieser Meinung: ebenda 584. – Giuliani vergleicht den Kriegerkopf aus Agrigent mit einem Kopf aus einer verlorenen Metope vom Tempel E in Selinunt (Palermo, MAR N. I. 3926): L. Giuliani, *Die archaischen Metopen von Selinunt* (1978) 76 f. Taf. 23, 1; 23, 2. – Ich sehe – über den zeitstilistischen Unterschied hinweg – eine überraschende Ähnlichkeit zwischen ‚Mozia‘ und dem Selinunter Metopenkopf (Palermo, MAR N. I. 3883): Museo Palermo 198 Abb. S. 199.

sind angesichts dieser Gemeinsamkeiten die Unterschiede als Ausdruck des *Zeitstils* zu verstehen. ‚Mozia‘ steht zweifellos zwischen beiden Köpfen, ist jedoch ‚Agrigent‘ grundsätzlich näher. Ähnlich sind folgende Charakteristika: Die Augen sind flächig eingegliedert, zur Nasenwurzel bildet sich ein ‚toter‘ Winkel, der Umriss der Lider mit der leicht herabgezogenen Karunkel wirkt eher spannungslos und ornamental. Beim Metopenkopf aus Selinunt dagegen ist das Auge organischer eingeordnet, Ober- und Unterlid sind im organischen Sinn voneinander unterschieden, die Karunkel ist ‚realistischer‘.

Auch in der plastischen Bewegung des Untergesichts zeigen ‚Agrigent‘ und ‚Mozia‘ Gemeinsamkeit. Im Vergleich zu ‚Selinunt‘ wird dabei deutlich, wie isoliert die Teile nebeneinander auf der insgesamt flachen Gesichtsebene stehen. Besonders bei ‚Mozia‘ fällt die große Bedeutung konkav gespannter Flächen zwischen den Jochbeinen und der Nase und dem Mund sowie zwischen der Lippe und dem Kinn auf. Was auf den ersten Blick als besondere Sensibilität erscheinen könnte, zeigt sich dann eher als ein Rest der fast krampfhaften Anspannung der Gesichtsteile, wie sie für die Spätarchaik so typisch ist. Diese Anspannung zeigt sich besonders in den vorspringenden Jochbeinen und den eingepreßten Mundwinkeln, die bei ‚Mozia‘ und ‚Agrigent‘ noch den letzten Rest des ‚archaischen Lächelns‘ bewahren.

Der Metopenkopf von Selinunt verzichtet dagegen auf die Prononcierung der einzelnen Gesichtswölbungen. Der ganze Kopf ist entspannt, die Oberfläche flüssig, organisch vereinheitlicht und zugleich aufs feinste differenziert; man beachte als besonders empfindliche Stelle den Übergang von den Jochbeinen zu Nase und Mund, die Einlagerung der Lippen, den Übergang der Unterlippe zum Kinn.

Dennoch ist der Zusammenhang des Selinuntiner Kopfes mit dem Agrigenter Kriegerkopf so deutlich, dass man sich fragt, ob wirklich eine ganze Generation dazwischen liegen soll. Da mir die Datierung des Agrigenter Kopfes um 480 v. Chr. gut begründet erscheint, ergibt sich für mich die Konsequenz, die Metopen von Selinunt E gegen 460 v. Chr. zu datieren.²²²

Die Forscher, die die Statue von Mozia aufgrund des Standmotivs und des Gewandstils gegen die Mitte des 5. Jh.s oder sogar noch später datieren möchten,²²³ müssen den Kopf für archaisierend halten.²²⁴ Ein solcher Archaismus ist prinzipiell möglich, aber wohl doch nur im Ikonographischen, also bei der Figur von Mozia etwa in der anachronistischen Beibehaltung der Buckellockenfrisur, wie es durch die anthropoiden Sarkophage tatsächlich bezeugt wird.²²⁵ Was hier aber am Kopf der Figur von Mozia als früh interpretiert wurde, nämlich die plastische Verbindung der Teile, gehört in die Kategorie des Stils, den spätere Bildhauer weder nachahmen konnten noch wollten. In den folgenden Kapiteln werde ich versuchen, für das Standmotiv und den Gewandstil ebenfalls eine frühe Entstehung nachzuweisen.

²²² Zuletzt ähnlich N. Bonacasa in: *Klassik* 584 ff. s. 585 (475-460 v. Chr.).

²²³ s. u. II. *Analytische Beschreibung und zeitliche Einordnung. 2. Körper.*

²²⁴ Zuletzt: Pochmarski a. O. 299 ff. „Die Diskrepanz der Formen zwischen Kopf und Körper...“. Obwohl der Kopf den Eindruck der Frühklassik vermittele, sieht der Autor im Verhältnis Körper-Gewand die Stilmittel aus der Zeit um 440 v. Chr.: ebenda 305. Für Pochmarski ergibt sich dadurch die Konsequenz, die Statue von Mozia als archaisisch/archaisierend zu verstehen; Lembke 2 (in Hinblick auf die Ponderation der Statue und auf die Transparenz des Gewandes). Zum Problem s. u. II. *Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung. 2. Körper. 2.1 Das Stützmotiv. 2.2 Zur Ponderation der Figur. 3.2 Verhältnis Körper-Gewand. 4. Zur Datierung.*

²²⁵ Allerdings hält Lembke 2; 30 mit Anm. 215 die Statue von Mozia analog zum anthropoiden Sarkophag Nr. 11 (S. 124) und den Sarkophagen Nr. 14 und Nr. 15 (S. 125) für ein „archaisierendes Werk aus der zweiten Hälfte des 5. Jh.s v. Chr.“

2. Körper

Die frühklassische Formensprache nimmt in neuer Weise Naturbeobachtungen auf.²²⁶ Auch die neuen Möglichkeiten in Standmotiv und Haltung, Gewand- und Körperwiedergabe sind Stilformen einer künstlerischen Formensprache, doch die Aussage dieser Sprache besteht gerade im Bezug auf die körperliche Wirklichkeit, die vom Betrachter einer Figur nun zugleich mit dem eigenen Körper einfühlbar und nachvollziehbar ist. Die frühklassische Kunst hat gegenüber der Archaik einen enormen Spielraum an neuen Möglichkeiten gewonnen, aber damit eröffnet sich gerade nicht ein Feld willkürlicher und beliebiger Motive; die neuen Erscheinungen stehen vielmehr in einer Verpflichtung gegenüber der körperlichen Realität, die auch vom modernen Interpreten unbedingt ernst zu nehmen ist.

Gerade bei den qualitativollen Werken beruhen die Formen nicht auf Einzelbeobachtungen oder spontanen Einfällen, noch sind hier beliebige Kombinationen von alten Traditionen und neuen Errungenschaften möglich.

Die außerordentliche Qualität der Statue von Mozia und die Kostbarkeit des Materials lassen darauf schließen, dass der Auftrag einem bedeutenden griechischen Meister anvertraut wurde. Der Formensprache der Skulptur von Mozia darf nicht die Zufälligkeit oder Undeutlichkeit eines provinziellen Werkes unterstellt werden. Die auf höchstem bildhauerischem Niveau anzusetzende Statue muss dem Betrachter eine vollkommen klare Botschaft vermittelt haben.

2.1 Das Stützmotiv

Das Motiv der Figur von Mozia ist ein betont ausruhendendes Stehen. Der linke Arm ist über der Standbeinhüfte eingestützt, der rechte Arm war hochgenommen, die Hand muß einen langen, speerähnlichen Stab gefasst haben, der zugleich als Stützpunkt außerhalb des Körpers diente: die Rückseite der Figur von Mozia zeigt eine Verschiebung des Gewichts nach rechts außen.²²⁷ Die beschriebene Ergänzung ist m. E. damit gesichert.

Das Motiv ist relativ häufig in der Vasenmalerei überliefert,²²⁸ seltener in der Groß- und Kleinplastik der ersten Hälfte des 5. Jhs.: Athene von der Akropolis,²²⁹ Oinomaos (mit dem linken hochgenommenen Arm) vom Olympia Ostgiebel,²³⁰ abgewandelt: Hestia Giustiniani (mit dem rechten in die Taille gestützten Arm),²³¹ eine Kleinbronze eines Jünglings,²³² die weibliche Bekrönungsfigur eines elfenbeinernen Fächergriffs aus Reggio²³³. Dazu kommt das Relief der sinnenden Athena.²³⁴ Bei allen diesen Beispielen ist die einstützende Hand auf der Standbeinseite, die hochaufgestützte Hand auf der Spielbeinseite – unabhängig von der Verteilung von Stand- und Spielbein.

Dieses aus ikonographischen Gründen geforderte Motiv des ‚doppelten‘ Aufstützens – innerhalb und außerhalb des Körpers – zieht extreme Körperverschiebungen nach sich; ein direkter

²²⁶ Die Wurzeln der Naturbeobachtungen liegen bereits in der Archaik: D. Boschung, ‚Naturbeobachtung und Stilisierung‘. Zur Formensprache griechischer Kuroi, Vortrag München, November 1996.

²²⁷ Atti Marsala Taf. VI.

²²⁸ z. B. auf der Pseudopanathenäischen Amphora des Triptolemos-Malers (München, Staatl. Antikensammlungen 2314), ARV² 362, 14; Boardman, RF Abb. 307, 2. – Ferner in der Glyptik: P. Zazoff, Die antiken Gemmen, HdArch 1983, Taf. 41, 80. 82; A. Furtwängler, AG I Abb. XV 77.

²²⁹ Schrader Nr. 5 Taf. 9-10 (Athen, Akro. Mus. 140); Boardman, AP Abb. 173; Tölle-Kastenbein 54 ff. Taf. 42-44.

²³⁰ B. S. Ridgway, The Severe Style in Greek Sculpture (1970) Taf. 16.

²³¹ Boardman, CP Abb. 74.

²³² G. Ortiz in: Atti Marsala 107 f. Taf. XLIII. Das Motiv des rechten Arms ist unklar.

²³³ E. Lattanzi (Hrsg.), Il Museo Nazionale di Reggio Calabria (1987) Abb. S. 38.

²³⁴ Boardman, CP Abb. 41; Tölle-Kastenbein 56 f. Taf. 45. - s. auch: Hiller 44 Taf. 6, 1 (Fragment einer Stele aus Olbia [O 9 Seite A]).

Vergleich mit der ‚normalen‘ ponderierten Standfigur der Zeit wie etwa dem Kritios-Knaben ist damit von vornherein eingeschränkt.²³⁵

2.2 Zur Ponderation der Figur

Die Körperlichkeit der Statue zeichnet sich überdeutlich unter dem enganliegenden Gewand ab. Der seitliche Kontur des Standbeinoberschenkels schwingt, von vorn gesehen, elastisch aus, die Spielbeinhüfte ist entsprechend eingezogen.²³⁶ Das Standbein ist in der Seitenansicht schräg nach hinten genommen,²³⁷ verbleibt aber in der Vorder- und Rückansicht fast *senkrecht*.²³⁸ Es fungiert also nicht im organischen Sinn einer echten Ponderation als der eigentliche Stützpunkt des Schwergewichts. Das Spielbein ist sehr deutlich nach vorn und zur Seite gestellt; diese Führung wird durch das Gewand betont: In der Frontalansicht drängt sich das Spielbein mit enganliegendem Chiton neben dem stoffreichen Faltenwurf in der Mitte hervor; auf der Rückseite zieht sich eine ‚luftgefüllte‘ Falte vom Schritt beginnend schräg nach unten zum Knie. Diese Falte ist besonders auffällig angesichts des sonst so eng anliegenden Chitons und entspricht in der Kommentierung der Bewegung den schmaleren ‚luftgefüllten‘ Falten auf der Taille im Rücken, die die Konsequenz aus der Körperverschiebung durch den hochgenommenen Arm anzeigen.²³⁹

Vorder- und Rückansicht zeigen, dass die Waden beider Beine leicht nach außen gedrückt sind.²⁴⁰ Dies lässt vermuten, dass die Füße *relativ* parallel zueinander standen und nicht zu schräg zueinander, wie es bei einer wirklich organischen Durchführung des Standmotivs zu erwarten wäre. Auch dies ist ein Hinweis darauf, dass das Standmotiv der Figur ikonographisch bedingt und nicht etwa einer fortgeschrittenen Stilstufe zu verdanken ist. Das verdeutlicht vor allem die Schrägführung des Standbeins nach hinten,²⁴¹ die noch der archaischen ‚Schrittstellung‘ verpflichtet ist. Im ganzen wirkt die Figur kaum in sich gesammelt, sondern gespreizt.

Der Glutäus, der zum Standbein gehört, ist höher angesetzt und kugeliger angespannt als der andere.²⁴² Trotz einer gewissen Weichheit der Konturen ist die Haltung von fast krampfhafter Anspannung: Man beachte in diesem Zusammenhang die herausgepresste Brust und den Bauch, das Hohlkreuz zwischen der Wölbung der Schultern und die herausgepressten Glutäen. Der Stand wirkt nicht lässig, sondern gespreizt, und die Ponderierung wirkt im Vergleich zu späteren Werken unausgewogen, ja geradezu *artifizuell*.²⁴³

Der Kopf ist deutlich zur Seite des Standbeins gewendet und leicht geneigt. Die unterschiedliche Haltung der Arme zeichnet sich in den Schultern ab; die linke Schulter erscheint in der Rückansicht schräg abfallend,²⁴⁴ und der ganze Oberkörper ist – so muss noch einmal betont werden – zum aufgestützten Arm hin in starker Asymmetrie verschoben. Die Unterscheidung der Schultern ist nicht als entwickelte chiastische Ponderation zu verstehen, sondern vor allem durch das Motiv verursacht. Man vergleiche dazu die vielleicht noch kurz vor 480 v. Chr. zu datierende

²³⁵ Auf die ‚Beweglichkeit‘ der Statue von Mozia komme ich nochmals unten zurück: *II. Überlegungen zum Landschaftsstil. 3. Asymmetrien und Proportionen des Körpers.*

²³⁶ Atti Marsala Taf. I; VI.

²³⁷ Ebenda Taf. II-V.

²³⁸ Ebenda Taf. I; VI.

²³⁹ Ebenda Taf. IV; VI.

²⁴⁰ Auch die zu vermutende Position der Kniescheibe bzw. der Kniekehle des linken Beins deutet darauf, s. Atti Marsala Taf. I; III; IV.

²⁴¹ Atti Marsala Taf. V.

²⁴² Atti Marsala Taf. VI.

²⁴³ E. Østby in: AKGP II 11 vermutet dagegen, dass der Meister bereits vom polykletischen Kontrapost wußte. – E. Fuchs ebenda 11 sieht die Einflüsse der Parthenongiebel; ders. in: Atti Marsala 79 ff. 81. – Vgl. auch B. S. Ridgway in: *Lo stile severo in Grecia e in Occidente, Studi e Materiali* 9 (1995) 40 f. (440-430 v. Chr. ‚è possibile‘).

²⁴⁴ Atti Marsala Taf. VI.

Athena von der Akropolis 140,²⁴⁵ zum gleichen Stützmotiv kommt hier übrigens konsequenterweise auch die gleiche Wendung des Kopfes zur Standbeinseite hinzu, wie die starke Verschiebung des Haars auf der Rückseite zeigt. Trotz des verhüllenden, schwer fallenden Peplos lässt die Figur bedeutende Verschiebungen erkennen, einen deutlichen Unterschied zwischen erhobener und gesenkter Schulter in Vorder- und Rückansicht. So verschiebt sich der Oberkörper mitsamt dem Gewand zum hochgestützten Arm hin, was besonders an der Seite von der Achsel zur Hüfte, dem Rand der Ägis und dem Kolpos abzulesen ist; damit kann die Rückseite der Statue von Mozia verglichen werden, wo sich besonders die Brustbinde entsprechend verzieht.²⁴⁶ Das Spielbein der Athena ist, wenn man das sich durch den Peplos abzeichnende Knie betrachtet, im Prinzip vergleichbar mit der Statue von Mozia: wie bei dieser erscheint auch Athenas Unterschenkel leicht nach außen gedreht zu sein. Das Standbein wird auf der Vorderseite von den senkrechten Falten verhüllt, aber es drückt sich auf der Rückseite entschieden durch den Peplos durch, ist also wie bei der Figur von Mozia leicht nach hinten gesetzt.

Wie sehr das Motiv des Aufstützens durch das konkrete ikonographische Thema bestimmt wird, und welche erstaunliche Möglichkeiten es schon vor bzw. um 480 v. Chr. in der Kunst gab, zeigt ein Vergleich des *Sterbenden vom Ägina-Westgiebel* mit dem des *Ostgiebels*.²⁴⁷ Der Sterbende des Westgiebels, der, zu Boden gestürzt, sich einen Pfeil aus der Brust zu ziehen versucht, zeigt trotz seiner Anstrengung noch keine Auseinandersetzung mit dem Problem der Schwerkraft, ist in einer äußerlichen Weise fast ornamental bewegt. Ganz anders zeigt sich der ‚Laomedon‘. Am Motiv des Sterbens setzt sich die Figur nun mit dem Zusammenspiel widerstrebender Kräfte auseinander: dem Hinsinken des in seiner Lebenskraft getroffenen Körpers und dem willensmäßigen Widerstand dagegen. Gegenständlich und formal spielt sich diese Auseinandersetzung über ‚Stütz motive‘ ab. Der erschlaffende linke Arm hängt im Bügel des Schildes, der, auf den Boden gestellt, noch Halt gibt; die aktive Rechte, die das Schwert umklammert und keine Aktionsfreiheit mehr findet, versucht nur noch, das endgültige Hinsinken aufzuhalten.

Obwohl der ‚Laomedon‘ dem Thema nach keine bewegte Figur ist, entwickelt er nun in der konkreten Auseinandersetzung mit dem Motiv des Niedersinkens und sich Abstützens eine Fülle und Variabilität an Verschiebungen der Körperachsen und –ebenen, wie es sonst aus der Zeit kaum von hoch bewegten Figuren bekannt ist.²⁴⁸ Den geradezu epochalen Unterschied in der Körperauffassung der beiden Sterbenden hätte man allein beim Vergleich der Köpfe nicht erwartet. Das sollte bedacht werden, wenn bei der Statue von Mozia auf die Verbindung des ‚altertümlichen‘ Kopfes mit dem ‚fortschrittlichen‘ Körper in der Forschung hingewiesen wird.²⁴⁹

Nach diesem Vergleich mit dem ‚Laomedon‘ müssen die *vom Motiv her bewegten Athletenfiguren von Delos* aus dem frühen Strengen Stil nicht herangezogen werden, um zu belegen, dass solche

²⁴⁵ Schrader Nr. 5 Taf. 9-10 (Athen, Akro. Mus. 140); Tölle-Kastenbein Taf. 42-44. Hier schließe ich mich Datierungen an, die die Entstehung der Statue um 480 v. Chr. ansetzen. Die dichte und schwere Stofflichkeit besonders des Kolpos ist durchaus mit der Stufe der Kore von den Propyläen zu vergleichen (Athen, Akro. Mus. 688), die wohl noch zur Perserzerstörung gehört: Schrader Nr. 21 Taf. 30-32; Boardman, AP Abb. 161; Karakasi Taf. 202 a-d.

²⁴⁶ Atti Marsala Taf. VI.

²⁴⁷ Bode 1993, 104; Walter-Karydi Taf. 66, O XI-W VII; A. Stewart, Greek Sculpture (1990) Abb. 245. 246.

²⁴⁸ s. auch die durch das Motiv erzeugten Achsenverschiebungen beim Torso aus Daphni aus dem frühesten Strengen Stil (Athen, Nat. Mus. 1605); s. bei: N. Yalouris in: *Lo stile severo in Grecia e in Occidente*, Studi e Materiali 9 (1995) Taf. III 3-4; Walter-Karydi Abb. 108. Für die Datierung vgl. man die sehr altertümliche Pubes, die noch an die vom Aristodikos erinnert.

²⁴⁹ H. Kyrieleis in: AKGP II 11; B. S. Ridgway ebenda 11; A. Di Vita in: AKGP II 10. Dagegen votiert Knigge ebenda 11 für die Frühdatierung und weist dabei sowohl auf den Kopf vom Kerameikos: U. Knigge, AM 98, 1983, 45 ff., wie auch auf den ‚bewegten‘ Unterkörper hin, der dem ‚Blonden Kopf‘ zugewiesen wird. – Zuletzt s.: E. Pochmarski, Der Jüngling von Mozia im Rahmen der westgriechischen Plastik, in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer*, Wien 1999 (2000) 299 ff.; Lembke 2.

Körperschiebungen wie bei der Figur von Mozia²⁵⁰ schon in der früheren Phase des Strengen Stils *prinzipiell* möglich waren.

3. Kleidung

3.1 Motiv

Das lange chitonartige Gewand ist über den Schultern zusammengenäht und wird sonst nur durch den breiten Gurt zusammengehalten, der wahrscheinlich weiches Leder meinen sollte. Der Saum, der bei der normalen Trageweise des Chitons an einer Seite zu erwarten wäre, ist hier – offenbar eine gewollte Besonderheit dieser Tracht – auf die Vorderseite genommen: Der Saum entspringt unter der linken Achsel, wird mit dem Gewand, das er auf der linken Gewandseite begrenzt, vom Brustgurt auf die rechte Brustseite gezogen und dann in der Linie der Innenseite des Spielbeins vom Brustgurt wieder freigegeben.²⁵¹

Der dargestellte Stoff meint wahrscheinlich dünnes Leinen, das plisseartig verarbeitet ist.²⁵² Diese dünne Stoffart ist schon in der archaischen Plastik geläufig, vor allem beim Untergewand bei Koren, aber auch bei einem Manteljüngling von der Akropolis²⁵³ und bei einer zyprischen Zeus-Figur²⁵⁴. Im frühen 5. Jh. v. Chr. ist diese Stoffart beim knöchellangen Gewand besonders in Ostgriechenland²⁵⁵ und in Großgriechenland²⁵⁶ beliebt. Man vergleiche eine sitzende Figur im Museum von Paros,²⁵⁷ die Stele vom Esquilin,²⁵⁸ das Leukothearelief,²⁵⁹ Grabrelief in Ostia,²⁶⁰ den ‚Ludovisischen Thron,²⁶¹ die Athena von Selinunt E²⁶² und in der Kleinkunst die Lokrischen Reliefs und großgriechische Terrakotten²⁶³. Weder die Plissierung des Stoffes,²⁶⁴ noch eine bestimmte Webart²⁶⁵ hätte eine so extreme Elastizität des Stoffes erzeugt, dass sich das Gewand derart an den Körper schmiegt, wie dies bei der Figur von Mozia und anderen frühen Figuren der Fall zu sein scheint. Ich interpretiere also diese Erscheinung nicht als Wiedergabe des natürlichen Verhaltens des Stoffes, sondern als Stilphänomen. Wie sich diese Stoffqualität ungefähr in Wirklichkeit verhalten hat, scheint mir mit späteren Stilmitteln etwa durch die Berliner ‚Tänzerin²⁶⁶‘ demonstriert.

²⁵⁰ Weitere Ausführungen zur ‚Beweglichkeit‘ der Figur von Mozia s. u. II. *Überlegungen zum Landschaftsstil. 3. Asymmetrien und Proportionen des Körpers.*

²⁵¹ Zur Rekonstruktion s. u. II. *Zur Ikonographie der Realien. 1. Rekonstruktion des Gewandes.*

²⁵² Weiterhin zu den Plissees und Gewandfalten s. u. II. *Überlegungen zum Landschaftsstil. 1. Faltenstypus.*

²⁵³ Athen, Akro. Mus. 633: Schrader Nr. 308 Taf. 128. 129 (um 500 v. Chr).

²⁵⁴ Nicosia, Cyprus Museum Nr. 139: V. Karageorghis, Cyprus (1982) 144 Abb. S. 145; V. Karageorghis, Cipro (2002) 203 Abb. 401 (um 500 v. Chr).

²⁵⁵ Berger Abb. 146 ff. (sog. Harpyien-Monument von Xantos); s. u. II. *Überlegungen zum Landschaftsstil. 1. Faltenstypus.*

²⁵⁶ s. Plissees auf einer Grabstele im Palazzo dei Conservatori in Rom: E. La Rocca, PP 40, 1985, 461 ff. mit Anm. 16 Abb. 8; zur Grabstele in Rom s. u. II. *Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung. 3.3 Faltenstil.*

²⁵⁷ Berger Abb. 47. 48.

²⁵⁸ Berger Abb. 55; Hiller Taf. 24, 1.

²⁵⁹ Berger Abb. 144; Hiller Taf. 24, 2; zuletzt: A. Linfert in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani I (1989) Nr. 81 S. 251 ff. Taf. 147 (nach 480 v. Chr).

²⁶⁰ Ostia, Museum, Inv. 1102: V. M. Strocka, JdI 94, 1979, 154 ff. Abb. 2. 3 (um 460/50).

²⁶¹ C. Rolley, La sculpture grecque 1 (1994) Abb. 327. 329.

²⁶² Museo Palermo Abb. S. 195.

²⁶³ E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen (1963) Taf. 71 ff.

²⁶⁴ W. Spiegelberg in: Annales du Service des Antiquités de L'Égypte, Kairo 27, 1927 Taf. II.

²⁶⁵ Anders verhalten sich unsere synthetischen Stoffe.

²⁶⁶ H. v. Steuben, AntPl XV (1975) 23 ff. Abb. 8-10.

3.2 Verhältnis Körper – Gewand

Das Phänomen des sich durch das Gewand abzeichnenden Körpers, das manchem Betrachter besonders fortschrittlich an der Mozia-Figur erschien,²⁶⁷ ist m. E. im Gegenteil ein Beweis für eine frühe Stilstufe. Das Gewand liegt eng am Körper und folgt undistanziert in Gänze der Haltung und Körperbewegung der Statue, ja es scheint geradezu die Aufgabe des Gewandes zu sein, die Haltung des Körpers nochmals in diesem Medium zum Ausdruck zu bringen.²⁶⁸ Das Gewand der Statue von Mozia hat kaum Eigenleben und trotz seiner Stofflichkeit kein eigenes Schwergewicht, das im Widerspiel zum Körper seinen eigenen ‚Lebensraum‘ gewinnen könnte. Man vergleiche etwa mit den Skulpturen der Parthenongiebel oder den Relieffiguren vom Nereidenmonument von Xanthos, die ebenfalls feine Gewandstoffe tragen. Wo das Gewand in seiner Schwere auf den Körper trifft, der Körper sich gegen den hängenden Stoff drängt, wird das Aufliegen des Gewandes dargestellt, und zwar *nur* an diesen Stellen. Wo das Gewand aber seiner eigenen Schwere folgend, oder durch den Schwung der Bewegung verursacht, sich vom Körper ablöst, gewinnt es – in kontinuierlicher Vermittlung von den aufliegenden Partien – seinen eigenen, eigengesetzlich bestimmten, sozusagen luftgefüllten Existenzraum. Für den labilen Stand der Statue von Mozia, der gerade aus dem beschriebenen Verhältnis Körper-Gewand resultiert, ist mit den spätarchaischen Gewandfiguren wie etwa dem Jüngling von der Akropolis²⁶⁹ im langen Gewand zu vergleichen. Der sich abzeichnende Körper bei der Figur von Mozia, oder umgekehrt formuliert, das sich *nur* durch Oberflächenbewegung vom Körper abtrennende Gewand ist letzten Endes eine Erscheinung der späten Archaik,²⁷⁰ die durch das neue Körpergefühl des früheren Strengen Stils neu interpretiert und zugleich noch auf die Spitze getrieben wurde. Man vergleiche selbst für das Detail des sich durchdrückenden Gliedes zwei frühere Skulpturen, den Jüngling von der Akropolis (durch Chiton *und* Mantel hindurch)²⁷¹ und den zyprischen Zeus²⁷². Für die Stufe des früheren Strengen Stils vergleiche man ferner die Euthydikos-Kore, die sich in dieser Hinsicht selbstverständlich von früheren Koren, wie z. B. Akropolis 685²⁷³ ableitet. Selbst bei dieser Frauenfigur, bei der man doch eigentlich eine gewisse Verhüllung erwarten würde, zeichnet sich die Anatomie des Beines bis zum Relief der Kniescheibe in einer Überdeutlichkeit ab, wie sie für die Statue von Mozia fast ebenso charakteristisch ist, wo z. B. auch Einzelheiten des Muskelreliefs des Rumpfs durch das Gewand durchschimmern.

²⁶⁷ Di Vita bringt zu Vergleich die Krieger auf dem oberen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xantos: A. Di Vita in: Atti Marsala 48. Zuletzt: Lembke 2; E. Pochmarski, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Akten des Symposions, Wien 1999 (2000) 301 ff. Das Problem der Diskrepanz zwischen dem früh erscheinenden Kopf und dem ‚fortschrittlichen‘ Gewand, das Pochmarski festzustellen meint, löst sich auf, wenn man das Verhältnis Körper-Gewand aus der Sicht der Spätarchaik-Frühklassik betrachtet (s. u.). - Die eng anliegenden ‚klebenden‘ Gewänder, wo sogar die Brustwarzen zum Vorschein kommen, lassen sich bereits an den frühesten Figuren am Apadanarelieff in Persepolis (Walser 49 Abb. 43) feststellen, die noch in die Zeit des Dareios I., also vor 486 v. Chr. gehören (u. a. habe ich das Problem in meinem Exkurs: *Ionische Elemente in der persischen Reliefkunst* behandelt, der in diese Fassung nicht aufgenommen wurde). Es ist also nicht notwendig, das erwähnte Phänomen in der Zeit nach dem Strengen Stil zu suchen.

²⁶⁸ Atti Marsala Taf. II; V. – Auch A. H. Borbein in: Bathron. Festschrift für Heinrich Drerup (1988) 97: „Unterhalb eines breiten Oberkörpers schmiegt sich das fein gefältelte Gewand so eng an den Unterkörper an, dass die Details vor allem des Gesäßes und der Schenkel sich durch den Stoff durchdrücken. Gewand und Beine bilden eine zusammenhängende, relativ flache plastische Einheit, die zu den Seiten hin bugartig zugespitzt erscheint“

²⁶⁹ Athen, Akro. Mus. 633: Schrader Nr. 308 Taf. 128 f. (um 500 v. Chr.) - s. auch Akropolis-Kore (mit bereits ‚strengem‘ Gesicht) in einem wie bei der Statue von Mozia ähnlich plissiertem Chiton. (Athen, Akro. Mus. 685); Karakasi Taf. 189. 191.

²⁷⁰ Auch nach Borbein a. O. 97 mit Anm. 18 „...bewahrt der Jüngling aus Mozia die für bekleidete Figuren der Spätarchaik charakteristische Grundform“.

²⁷¹ Athen, Akro. Mus. 633 (Der Akropolisjüngling trägt übrigens eine zyprische Tracht); Schrader Nr. 308 Taf. 128 f. - Zum Phänomen des sich durch das Gewand durchdrückenden Gliedes s. u. II. *Überlegungen zum Landschaftsstil. 2. Stofflichkeit.*

²⁷² Nicosia, Cyprus Museum Nr. 139: V. Karageorghis, Cyprus (1982) 144 Abb. S. 145 (um 500 v. Chr.)

²⁷³ Richter, Korai Abb. 573-576; Karakasi Taf. 189. 190.

Das ‚Anliegen‘ des Gewandes, das aus der Archaik kommt, bildet allerdings in der Zeit des frühen Strengen Stils kein konservatives Element, sondern eine Möglichkeit, die Körperlichkeit in neuer Weise zu repräsentieren. Die Erscheinung zeigt sich sogar an früheren Peplophoren, bei denen der dicke schwere Stoff eigentlich nicht gerade zu einer Modellierung des Körpers einlädt: Bei der Peplophore in Malibu²⁷⁴ senkt sich z. B. der Peplos unter den Glutäen und vorn zwischen den Beinen ein. Auch die Peplophoren im Giebel und den Metopen von Olympia zeigen noch Reste dieser ‚Anlehnung‘ des Gewandes an den Körper.²⁷⁵

3.3 Faltenstil

Wie im Verhältnis von Körper und Gewand so wirkt auch in der Stilisierung des Stoffes selbst noch Spätarchaisches nach, trotz aller fortschrittlichen Züge. Dort, wo das Gewand ausgedehnt wird, unterhalb der eingestützten Hand²⁷⁶ oder und auf dem Unterschenkel des Spielbeines,²⁷⁷ sind die Falten in einer Formel wiedergegeben, die im Prinzip schon bei den archaischen Koren angelegt ist: Jede Falte bildet eine flache, konkave Rinne, die zu den Rändern hin anschwillt und von der nächsten durch einen scharfen Einschnitt getrennt ist. Für das streng ornamentalisierte Motiv in archaischer Zeit vergleiche man zum Beispiel die Kore Akropolis 670²⁷⁸. Im frühen Strengen Stil mag ein Gewandfragment von der Akropolis²⁷⁹ entstanden sein. Die Statue von Mozia verbindet nun dieses Schema überaus konsequent mit der neuen Stofflichkeit ihrer Gewandauffassung. Es wird nur dort eingesetzt, wo es stofflich ‚realistisch‘ erscheint, nämlich dort, wo das Gewand besonders eng am Körper anliegt und leicht auseinandergezogen wird.

Eine weitere Faltenstilisierung tritt dort in Erscheinung, wo der Stoff zusammengedrängt wird oder sich leicht vom Körper löst: Die Falten wirken wie Schnüre oder wie dünne luftgefüllte Schläuche.²⁸⁰ Dies ist offensichtlich eine neue Erfindung. Eine analoge Gestaltung findet man auch bei der Haarwiedergabe des frühen Strengen Stils. Die spätarchaische Kore Akropolis 615²⁸¹ zeigt die Haarschicht auf dem Rücken noch als ein ornamental flimmerndes Feld. Bereits bei der Haarwiedergabe der Athene von der Akropolis²⁸² haben die Haarsträhnen ein Eigengewicht bekommen; sie sind wie schwere, sich träge schlängelnde Schnüre. Die Frisur des Knaben von Agrigent²⁸³ besteht aus den gleichen ‚luftgefüllten Schläuchen‘.

Die Gewänder mit den schnurförmigen Falten scheinen sich im großgriechischen Bereich zu häufen. Man vergleiche die Ärmel der Athena aus dem Gigantenkampf auf der Metope von Selinunt E,²⁸⁴ das Fragment 14807/CVS 537 aus Selinunt,²⁸⁵ lokrische Reliefs,²⁸⁶ oder eine Spiegelstütze aus Lokri²⁸⁷.

Die Virtuosität der Gewanddarstellung bei der Statue von Mozia lässt allzu leicht die Probleme übersehen, die aus dem System der Faltenwiedergabe entspringen.

²⁷⁴ Tölle-Kastenbein 52 f. Taf. 37-38.

²⁷⁵ s. auch Borbein a. O. 97 mit Anm. 20.

²⁷⁶ Atti Marsala Taf. XII 1.

²⁷⁷ Atti Marsala Taf. XI 1.

²⁷⁸ Richter, Korai Abb. 377-379; Karakasi Taf. 152. 153.

²⁷⁹ Athen, Akro. Mus. 458: Schrader Nr. 262 Abb. 162.

²⁸⁰ Atti Marsala Taf. XI 2.

²⁸¹ Richter, Korai Abb. 401; Karakasi Taf. 200 b.

²⁸² Athen, Akro Mus. 140: Schrader Nr. 5 Taf. 10; Tölle-Kastenbein Taf. 43 a.

²⁸³ Museo Palermo Abb. S. 160. 161.

²⁸⁴ Museo Palermo Abb. S. 195.

²⁸⁵ V. Tusa, La scultura in pietra di Selinunte (1984) Abb. 172; Museo Palermo Abb. S. 216.

²⁸⁶ E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen (1963) Taf. 71 ff. Wie man auf den lokrischen Reliefs sieht, unterscheidet sich die Haardarstellung kaum von der Darstellung des Gewandstoffes.

²⁸⁷ Ebenda Taf. 64.

Die beiden Falten-Typen, die Flachfalten²⁸⁸ und die Schnurfalten²⁸⁹, sind nicht flexibel genug, um den an- und abschwellenden Körper kontinuierlich mit Stoff zu bedecken. Dort, wo sich der Stoff an den Waden ausdehnt,²⁹⁰ rinnen die Schnurfalten ohne Verbreiterung weiter, so dass sich notwendigerweise Felder öffnen, die nun durch eingeschobene Falten (‚Inseln‘) gefüllt werden, die nicht aus dem Faltenfall ‚organisch‘ entwickelt sind. Dieses Problem war im Faltenstil der Archaik ganz unbefangenen gelöst worden, indem sich öffnende Felder einfach mit zusätzlichen Falten aufgefüllt wurden, wie z.B. bei der Kore Akropolis 670²⁹¹. Der Meister der Statue von Mozia versuchte mit großer Könnerschaft, diese Problemstellen stofflich zu gestalten, indem er in sehr schmale Inselfelder kleine, diagonal verlaufende Ritzungen einfügte, die wohl als Zerrfalten zu verstehen sind.²⁹² Gerade hier, wo der Meister mit seinem Falten-System in gewisse Schwierigkeit kam, entwickelt er also durchaus Realismen, die über das vergleichsweise ornamentale und schönlinige Grundsystem hinausgehen. So verwendet er dann auch auf der Rückseite der Statue, ungezwungen und absichtlich, im Sinne einer neuen Charakterisierung von Stofflichkeit ähnliche, die Schnurfalten schräg durchschneidende Einkerbungen im Gewand unter der Binde,²⁹³ um die Verzerrung des überreichlichen und zusammengedrängten Stoffes anschaulich zu machen.²⁹⁴ Noch ‚einschneidender‘ ins schöne System ist die kühne, querschießende Kerbfalte, die die Modellierung des rechten Glutäus unten begleitet.²⁹⁵ Solche ‚unschönen‘ stofflichen Realismen zeigen sich auf der repräsentativen Vorderseite der Statue nicht; die Vorderseite ist sozusagen aus ikonographischen Gründen gemäßigter, während die Rückseite deutlicher die modernen Errungenschaften der Zeit zeigt: Man vergleiche hier noch die Quetschfalten im Brustgurt und die deutlichere Verschiebung der Körperteile als Folge des Stütz-Standmotivs.²⁹⁶

Auch in der Behandlung der größeren ‚Inseln‘ zeigt sich ein leichter Unterschied zwischen Vorder- und Rückseite. Auf der Vorderseite unter dem Gürtel entspringen und verschwinden diese zusätzlichen Falten unauffällig und harmonisch im Strom der übrigen. Auf der Rückseite

²⁸⁸ z. B. Atti Marsala Taf. XI 1 oder XII 1.

²⁸⁹ z. B. Atti Marsala Taf. XI 2.

²⁹⁰ Atti Marsala Taf. XI 2; VI.

²⁹¹ Schrader Nr. 8 Taf. 15 (s. Seitenansicht).

²⁹² Atti Marsala Taf. XI. - La Rocca brachte zur Diskussion eine Grabstele im Palazzo dei Conservatori, die ähnliche Faltenbehandlung aufweist: E. La Rocca, PP 40, 1985, 452 ff. s. 461 f. Abb. 8; B. Schröder, JdI 29, 1914, 140 Abb. 13; BrBr 417 A. Die ‚Ritzungen‘ in und zwischen den ‚Schnurfalten‘ am Chiton, die wohl als Zerrfalten zu verstehen sind, kommen auf der Stele, die gegen der Mitte des 5. Jh.s datiert wird, zahlreicher als bei der Statue von Mozia vor, das ganze Falten-System wirkt lebendiger durch die wellenartige Bewegung des *frei* fallenden leichten Stoffes.

²⁹³ Atti Marsala Taf. VI.

²⁹⁴ ‚Negative‘ Falten hatte schon die Archaik entwickelt, um eine glatte Fläche als Stoff zu charakterisieren, vgl. etwa die Kore Athen, Akro. Mus. 670: Boardman, AP Abb. 153; Richter, Korai Abb. 377-379 bes. 379; Karakasi Taf. 152. 153 bes. 152 b. Gewiß fügen sich dort die Falten zu einem großen ornamentalen System. Neuartig ist aber dort schon, dass die Falten ins ‚Nichts‘ der Stofffläche verschwinden bzw. daraus entspringen. Sie sind hier bereits keine reinen Oberflächenornamente mehr, sondern rechnen mit der Phantasie des Betrachters, auch dort ‚Stoff‘ zu sehen, wo er nicht durch eine Oberflächenchiffre angezeigt ist. Gegenständiglich markieren diese Falten die Spannungen, denen der Stoff ausgesetzt ist. Noch fortschrittlicher erscheinen die ‚negative‘ Falten bei der Kore Athen, Akro. Mus. 615: Schrader Nr. 56 Taf. 82 (s. Vorderansicht); Boardman, AP Abb. 156; Richter, Korai Abb. 401-404 s. 404; Karakasi Taf. 200-201 s. 200 a. Diese Darstellungsform nimmt ihren Platz zwischen den bei der Kore Akro. Mus. 670 (s. o.) und der Athena von der Akropolis 140 (s. u.). Eine unmittelbare Umsetzung dieser Formeln in die neue Stofflichkeit zeigt die Athena von der Akropolis Akro Mus. 140: Schrader Nr. 5 Taf. 9. 10; Boardman, AP Abb. 173; Tölle-Kastenbein Taf. 42-43. Hier ist die Einkerbung nur das Negativ, das einer positiven Falte entspricht; die Funktion, Verzerrungen des hängenden, glatt ausgezogenen Stoffes zu zeigen, ist nun eng auf den Körper bezogen: Man vergleiche das Spielbein von vorn und das Standbein von hinten. Die kleinen Zerrfalten - negative kurze Einkerbungen -, die die Figur von Mozia auf der Rückseite zeigt: Atti Marsala Taf. VI; XI 2, werden später bei der Darstellung der Spannungsverhältnisse in dünnem, knitterigem Stoff sehr wichtig, z. B. am Parthenon, Südmetope 29 und öfter: F. Brommer, Die Metopen des Parthenon (1967) Taf. 224. Obwohl ‚Mozia‘ ein Pionier in der Wiedergabe der Stofflichkeit mit solchen Mitteln ist, zeigt gerade der Vergleich mit dem Parthenon den enormen Unterschied der Entwicklung.

²⁹⁵ Atti Marsala Taf. IV-VI.

²⁹⁶ Atti Marsala Taf. VI.

gibt es außer ‚Inseln‘ dieser Art wieder auffälligere Lösungen, die sich mit dem Problem ausdrucksvoller auseinandersetzen. Hier fließen zum Beispiel in einer Verengung mehrere Falten in einem luftgefüllten Delta zusammen;²⁹⁷ die Mittelfalte geht in einer Kerbe zu Ende, die abrupt an den Kontur der Gabelung stößt; das ‚Delta‘ verdichtet sich im weiteren Verlauf zur bekannten Schnurfalte.²⁹⁸

Ich habe oben das Prinzip der Schnurfalte mit der ähnlichen Haargestaltung des früheren 5. Jahrhunderts verglichen. Konsequenterweise gibt es auch dort das gleiche Problem. Man vergleiche das Haupthaar des kleinplastischen Bronzejünglings²⁹⁹ in Athen. Auch hier bilden sich zwischen den schwingenden Linien ähnliche Inseln und aufeinanderstoßende Ornamentfelder;³⁰⁰ und bereits hier ist die Erscheinung nicht nur ein Notbehelf, sondern steht durchaus im Dienst einer neuen stofflichen Charakterisierung. Beim Haar des Bronzejünglings und noch beim Faltenystem der Mozia-Figur ist aber charakteristisch, dass sich die Stofflichkeit vor allem auf der Oberfläche abspielt: Haarsträhnen und Gewandfalten kommen nicht aus der Masse des Stofflichen.

Wie weit sich die Darstellung des Stofflichen bereits in den siebziger Jahren entwickelt hat, zeigen der *Wagenlenker von Delphi* und sein Gespann. Das Gewand lässt sich wegen der offenbar anderen Stoffart nicht direkt mit dem der Figur von Mozia vergleichen. Direkt vergleichbar erscheint mir aber der Schweif eines Gespannpferdes³⁰¹: Haarsträhnen und Schnurfalten werden offenbar ähnlicher behandelt als die Falten verschiedener Stoffarten. Die ‚von Natur‘ geschlängelten Haarsträhnen lassen zwischen sich sehr ähnliche ‚Inseln‘ und Aufgabelungen entstehen, wie bei den Gewandfalten der Mozia-Figur. Auch die Füllung dieser Inseln ist vom Schema her ähnlich. Genau verglichen, wirkt aber bei der Figur von Mozia die entsprechende Faltenbildung geradezu ornamental und flächig, während beim Pferdeschweif die Haarsträhnen, welche die ‚Inseln‘ füllen, aus der Tiefe der stofflichen Gesamtmasse empor zu tauchen scheinen. Man muss bei diesem Vergleich allerdings berücksichtigen, dass eine solche stoffliche Vorstellung bei den Strähnen eines Pferdeschwanzes vom Gegenständlichen her leichter zu entwickeln war, als bei den Fältelungen eines Gewand, das eben auch materiell zunächst einmal eine zusammenhängende Fläche ist.

Das ganze System der Schnur- und Flachfalten bei der Statue von Mozia hat eine leichte Eigenbewegung (die das Entstehen der ‚Inseln‘ begünstigt), und diese fließende Bewegung steht in einem schwer zu beschreibenden Zusammenhang und Gegensatz zum Körper. Daraus entspringen oft überraschende Modellierungseffekte, die weniger von der plastischen, als von der linearen Bewegung getragen werden; man vergleiche zum Beispiel das Spielbein von vorn oder die Wade des Standbeines von hinten. Beim Pferdeschweif von Delphi werden solche Effekte noch suggestiver: Obwohl der *Kontur* des Schweifs einen glatten Bogen bildet,³⁰² erscheint er in Aufsicht geradezu plastisch gewellt.

4. Zur Datierung

Die Datierung der Statue bald nach 480 v. Chr. habe ich bereits 1993 ausgesprochen.³⁰³ Diese Datierung hat sich bei der detaillierteren Überprüfung bestätigt. Ich fasse einige Argumente nochmals zusammen.

²⁹⁷ Atti Marsala Taf. XI 2.

²⁹⁸ Ebenda Taf. XI 2.

²⁹⁹ Athen, Nat. Mus. 6445: H. G. Niemeyer, *AntPl III* (1964) Taf. 17 ff.

³⁰⁰ Ebenda Taf. 18 bes. 18 b und 19 bes. 19 b.

³⁰¹ *BrBr* 786-788 S. 15 Abb. 9. 10.

³⁰² Ebenda Abb. 10.

³⁰³ Bode 1993, 104.

Der Bau der Köpfe zeigte sich noch nahe den Köpfen von der Akropolis und dem Kerameikos, die gegen 480 v. Chr. zu datieren sind. Eine Zeitgenossenschaft mit den Tyrantentöttern und dem Wagenlenker von Delphi (478 oder 474 v. Chr.) ist voll verständlich.

Der sterbende ‚Laomedon‘ vom Ägina-Ostgiebel bietet das entscheidende Beispiel dafür, wie eine bestimmte ikonographische Aufgabe – auf einem prinzipiell innovationsbereiten Entwicklungsniveau - bereits um 480 v. Chr. zu ‚fortschrittlichen‘ Lösungen in der Körperhaltung führen kann.

Das Verhältnis von Körper und Gewand steht noch in spätarchaischer und frühstrenger (vgl. Euthydikos-Kore) Tradition. Die Neuerungen in der stofflichen Auffassung des Gewandes gehen deutlich über diese Tradition hinaus; eine bestimmte Gestaltung in der Formation der Plisseefalten lässt sich aber durch den Vergleich mit dem System des Pferdeschweifens vom delphischen Wagenlenker-Monument für dieses Jahrzehnt dingfest machen.

Die inhaltliche Aussage der Somatik

Das passive ruhende Standmotiv offenbart sich durch die Beugung im Knie des rechten vorgestellten Beines, das zum entlasteten Spielbein wird. Der linke Arm, in chiasmischer Antithese, verdeutlicht durch die in die Taille gestemmte Hand den Ausdruck der Passivität und unterstreicht somit das ruhenden Standmotiv. Auch die Position des Kopfes nimmt teil an dem räumlichen Richtungswechsel, denn er ist nicht, wie der Rumpf, nach vorn gerichtet, sondern zur linken Seite und leicht zum Boden geneigt.

Kopf, rechtes Bein und linker Arm sind also in verschiedene, einander *entgegengesetzte* Richtungen orientiert. Jedes dieser Körperglieder verweist in seiner Gestaltung nur auf sich selbst: das Motiv des Beugens von Knie und Arm, die Neigung des schon zur Seite gedrehten Kopfes, wie auch die Haltung in ihrer Gesamtheit mit der chiasmischen Disposition der Körperglieder im Raum bilden somit eine Ausdrucksform, die jede Bewegungsrichtung ‚bricht‘. Das Bemühen, im Motiv jeglichen Hinweis auf eine Bewegung ausdrücklich zu vermeiden, muss als auffälliges Phänomen berücksichtigt werden: Die Ergänzung der fehlenden Teile der Figur darf daher nicht dem Gesamtkonzept des Motivs widersprechen, die Figur darf nicht bewegt und in Aktion, sondern sie muss ‚in sich ruhend‘ rekonstruiert werden.³⁰⁴ Nach der Analyse des Aufbaus wie der Formen muss für den rechten Arm zwingend ein Stützmotiv ergänzt werden.³⁰⁵

Die Haltung der Figur, welche jede Bewegungsrichtung, die eine aktive Handlung voraussetzt, negiert, die Konzentration der potentiell tätigen Glieder auf das ‚Nichts-Tun‘, sprechen für eine Statue, die als Einzelfigur konzipiert wurde.³⁰⁶ Ihre formale Gestaltung konzentriert sich ganz auf *den* Ort, wo die Figur steht. Sie kann also für sich allein existieren, sie benötigt keine anderen Figuren oder andere Formen, um ihre Formensprache verständlich zu machen.

Die Hauptansicht der Statue von Mozia ist mit der Brust planparallel zum Betrachter.³⁰⁷

³⁰⁴ Der stolze Ausdruck und ähnliches, was die Figur ebenfalls zeigt, widerspricht nicht dem hier analysierten Motiv des Ausruhens.

³⁰⁵ An dieser Stelle möchte ich noch mal auf die Haltung von Rumpf, Rücken und Rückgrat der Statue hinweisen: Atti Marsala Taf. VI, die sich m. E. eindeutig auf einen ‚Stützpunkt‘ außerhalb der Figur bezieht, und somit das Stützmotiv sichert.

³⁰⁶ Es ist freilich nicht prinzipiell ausgeschlossen, dass eine Figur dieser Art in einem Gruppenkontext stehen konnte, vgl. z. B. den Oinomaos vom Ostgiebel des olympischen Zeustempels. Es gibt aber für die Statue von Mozia keinen Hinweis auf eine Figurengruppe, die übrigens große Blöcke des in Sizilien kostbaren Marmors voraussetzen würde: Bode 1993 Anm. 1. - Ferner zum Problem: A. H. Borbein, JdI 88, 1973, 182 ff.; Walter-Karydi 30 und 152 Anm. 80. 81.

³⁰⁷ Die gegenwärtige Aufstellung auf der Basis, wie man die Statue bereits während der Ausstellung ‚I Greci in Occidente‘ in Venedig 1996 und dann 2002 in Berlin in der Ausstellung ‚Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit‘ sehen konnte, nämlich mit dem Gesicht zum Betrachter, ist irritierend und m. E. falsch. Dies verrät der Umriss des linken Beins, denn bei dieser Ansicht zeigt die Figur die Kniekehle samt dem rückwärtigen Kontur der

1. Diskussion verschiedener Rekonstruktionsvorschläge³⁰⁸

Das hier analysierte Ruhe-Motiv der Statue wurde nicht immer berücksichtigt. Manche Forscher gingen bei ihrer Rekonstruktion an der Botschaft ihrer Formensprache vorbei, und es wurden oft Werke anderer Zeitperioden und damit anderer Formensprachen zu Hilfe herbeigezogen. Der Vergleich mit Werken anderer Stilperioden ist bei der Statue von Mozia jedoch glücklicherweise nicht notwendig; wenn man eine chronologische Einordnung und eine Analyse des Standmotivs unternimmt, ohne sich zunächst einmal von anderen Überlegungen beeinflussen zu lassen, stellt man fest, dass ein solches Motiv vielfach überliefert ist und gerade in frühklassischer Zeit favorisiert wird.³⁰⁹ Die fremde Ikonographie der Kleidung und die merkwürdigen Abarbeitungen an der Statue dürfen nicht zur Grundlage für die somatische Rekonstruktion und die daraus folgende Interpretation der Figur gemacht werden.³¹⁰

Die Widersprüche für die Rekonstruktion der Statue bei solchen methodischen Verfahren soll im folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden.

Wade, sodass das unbezweifelbare Ruhemotiv durch eine fälschlich suggerierte Vorwärtsbewegung in einen unverständlichen Widerspruch geriete. Außerdem erweckt die Figur bei dieser Ansicht den Eindruck, nach hinten umzukippen (mündlicher Hinweis L. Giuliani). Die ursprüngliche Aufstellung, wie in Atti Marsala Taf. I abgebildet, ist m. E. richtig. Ich folgere dies auch aus gesicherten Aufstellungen von ponderierten Figuren im 5. Jh. v. Chr. Die rechteckigen Basen der Statuen mit den Standspuren sich stützender Athleten in Olympia geben entsprechende Auskunftsdaten (ich beziehe mich auf den Vortrag S. Lehmann, Die Siegerbasen von Olympia. Zum Bild des Olympioniken, München Mai 1995; s. Krumeich Abb. 37-39. 41-42). Die Rekonstruktionen nach den Standspuren zeigen, dass die Frontalität der Brust die Hauptansicht bestimmte. Auch die klassischen Figuren, die in römischen Kopien überliefert sind, bestätigen – wenn die Basis von rechteckiger Form ist – das gleiche. Ebenso lehrt die durch die Basis gesicherte Aufstellung der ponderierten ‚Varvakion Athena‘ (Athen, Nat. Mus. 129), welche eine leichte Kopfwendung zur rechten Seite aufweist, dass solche Figuren mit dem Brust planparallel zum Betrachter aufgestellt waren.

³⁰⁸ Verschiedene Deutungen aufgeführt in: EAA 2. Suppl. III (1971 – 1994) s. v. Mozia 829 ff.; weitere Hinweise bei: A. Spanó Giammellaro, SicArch 72, 1990, 19 ff. Dazu kommen: S. Sande, Il giovane di Mozia. Un attore? ActaAArtHist (1992) 35 ff. (s. u. meine Überlegungen zur Interpretation von Lomía); J. Frel, Auriga di Mozia, 3. Una postilla, in: Studia varia (1994) 42 ff. (zum Problem s. u.); E. Di Filippo Balestrazzi, Il Giovane di Mozia. Una nuova ipotesi interpretativa, NumAntCl 24 (1995) 133 ff. (als Adonis. Der Autor, der die Figur von Mozia richtig im Stützmotiv ergänzt, will die Statue als Jäger verstehen, vermag aber die genaue Haltung der Statue von Mozia in dieser Aussage nur für den *erfolgreichen* Meleager und erst in spätantiken Darstellungen nachzuweisen. Für den *unglücklichen* Jäger Adonis findet sich eine etwa vergleichbare Darstellung ebenfalls erst im 4. Jh. nach Chr. Von der Ikonographie her gibt es also keine bedenkenswerten Hinweise für eine Identifizierung als Adonis. Der Autor interpretiert die halbierten Amphoren, die in der Zone K als Blumentöpfe eingegraben sind, als Adonis-Garten und schließt daraus auf ein Heiligtum des Adonis. Die offenbar feste Installation der Blumentöpfe widerspricht aber eindeutig dem bekanntlich ephemeren Charakter der Adonis-Gärtchen. Schöne Gewächse gehören generell zu Heiligtümern, und eine ähnliche Bepflanzung ist z. B. durch Einarbeitungen in den Felsen und Blumentöpfe an dem Hephaistos und Athena geweihten Theseion in Athen nachgewiesen, s. Garden Lore of Ancient Athens, Excavations of the Athenian Agora, Picture Book No. 8, 1963, Abb. 11 ff. Abgesehen davon ist es nicht sicher, dass die Statue einst überhaupt an dieser Stelle aufgestellt war. – Zu Adonis: E. Lipínski, Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique, Studia Phoenicia 14 (1995) 90 ff. bes. 104 f.); S. Stucchi, La posizione del braccio destro della statua di Mozia ed un torso di Cirene, in: Lo stile severo in Grecia e in Occidente, Studi e Materiali 9 (1995) 79 ff. (s. u.); G. Hafner, Der Schönste seines Jahrhunderts, ebenda 61; M. Bell, III, The Motya charioteer and Pindar's Isthmian 2., MemAmAc 40 (1995) 1 ff. (zum Problem s. u.); S. Lancel, in: Carthage l'histoire, sa trace et son écho. Une exposition des musées de la Ville de Paris. Musée du Petit Palais, Paris 1995, 32 ff. (als Hamilkar); C. O. Pavese, L'auriga di Mozia (1996) 7 ff. (s. u.); M. Denti, Typologie et iconographie de la statue masculine de Mozia, RA 1997, 107 ff. (s. u.); J. Boardman, Griechische Plastik. Die spätarchaische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen (1998) 207 f. („eher Wagenlenker als Priester“); Ch. Berns in: Klassik 147 f. (zu Gunsten der ‚punischen‘ Deutung). - s. auch in: *Einführung*.

³⁰⁹ Die ‚realistischen‘ Bemühungen der Formensprache frühklassischer Zeit müssen also unbedingt ernst genommen werden; vgl. I. *Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers*; II. *Zur Ikonographie der Realien. 1. Rekonstruktion des Gewandes*.

³¹⁰ Weiterhin scheint mir sehr problematisch, die Interpretation und die erst *daraus* folgende Rekonstruktion der Statue aus Schriftquellen zu erschließen. Auf Deutungsvorschläge, die sich nicht zu einer konkreten körperlichen Rekonstruktion durchringen, gehe ich nicht ein.

Die Rekonstruktion der Statue als agierender Herakles (P. Moreno),³¹¹ der in der hochgenommenen rechten Hand die Keule in Kopfhöhe hält, ist mit der Aussage der anderen Körperglieder schwer zu vereinigen: Die agierende Geste des rechten Arms widerspricht der des linken, der auf Nichts-Tun hinweist. In der Tat haben die Heraklesfiguren, die Moreno aus Kleinplastik und Relief als Nachweise für die Rekonstruktion anführt, nicht die Haltung und das Standmotiv der Statue von Mozia: Keines der Vergleichsbeispiele stützt sich mit dem (linken) Arm in die Taille ein, keines ist mit rechtem vorgestellten gebeugten Bein oder zur Seite gewendeten Kopf dargestellt.³¹² Diese Herakles-Figuren, die zum Teil aus dem 5. Jh. v. Chr. stammen, stellen das linke Bein vor:³¹³ ein Motiv, das für die archaischen Kuroi charakteristisch ist und Aktivität bedeutet.³¹⁴ Alle Figuren halten außerdem in der linken Hand ein Objekt, – den Bogen oder den Löwen – womit ebenfalls auf die Aktivität des Helden verwiesen wird.³¹⁵ Als weiteres Argument gegen diese Deutung lässt sich anführen, dass Herakles nie in einem langen Chiton dargestellt wird.³¹⁶

Die Argumente gegen die Herakles-These können im Prinzip auch gegen die Rekonstruktion die Statue von Mozia als einen Schleuderer³¹⁷ ins Feld geführt werden und überhaupt gegen jede andere Rekonstruktion mit einer zielgerichteten Bewegung der Glieder. Die Wendung und die Neigung des Kopfes von der Figur von Mozia stehen im eklatanten Widerspruch dazu. Die auf feinste Realismen bedachte Formensprache des Strengen Stils kennt den Typus eines Werfenden: die Statue des Zeus vom Kap Artemision,³¹⁸ die in Qualität und Größe der Statue von Mozia nicht nachsteht. Die Bronzestatue des Zeus lehrt, wie bei einer solchen Figur alles konsequent übereinstimmt: Der linke ausgestreckte Arm folgt der Richtung des linken vorgestellten Beins; der in die Ferne gerichtete Blick des Gottes bestätigt die Bedeutung seines linken parallel zum Boden geführten Arms - eine Geste, die Unendlichkeit manifestiert.

S. Stucchi deutet die Statue von Mozia als Daidalos und bringt an beiden Armen Flügel an.³¹⁹ Der ausdrücklich in Ruhehaltung dargestellte linke Arm, ist mit der Aktivität des nach oben gerichteten rechten Arms in keiner Weise in Einklang zu bringen.³²⁰

Gegen (und auch für) M. R. La Lomías Deutung als Tanzender,³²¹ ist schwer zu argumentieren, da die Haltung eines Tanzenden symbolisch sein mag und insofern ‚widersprüchlich‘ sein könnte.

³¹¹ P. Moreno, *Il Melquart di Mozia: dal dio di Tiro all'Eracle di Lisipo*, in: *I Fenici: ieri, oggi, domani*. Roma 1994 (1995) 545 ff. Taf. X 2 (Rekonstruktion); ders. in: *Archeo* 9, 1994, 11, 120 ff.; zuletzt: P. Moreno, *La bellezza classica* (2001) 101 ff. s. Abb. 99 (Rekonstruktion). Moreno betrachtet das Standmotiv und die Haltung der Statue nicht in ihrer Gesamtheit.

³¹² Die römische Formensprache braucht hier nicht berücksichtigt zu werden: P. Moreno *Il Melquart di Mozia: dal dio di Tiro all'Eracle di Lisipo*, in: *I Fenici: ieri, oggi, domani*. Roma 1994 (1995) 545 ff. 547 Anm. 8 Abb. IX 3; XIII 2; XIV.

³¹³ M. Yon in: C. Bonnet – E. Lipinski – P. Marchetti (Hrsg.), *Religio Phoenicia*, *Studia Phoenicia* 4 (1986) 148 Abb. 20; 150 Abb. 23; C. Bonnet, *Melquart. Cultes und Mythes de l'Héraclès Tyrien en Méditerranée*, *Studia Phoenicia* 8 (1988) Abb. 2 ff.; *I Fenici* Abb. S. 110; Nunn 19 Taf. 3, 9.

³¹⁴ Bode 1996.

³¹⁵ Auf die Bedeutung dieser Formensprache gehe ich hier nicht weiter ein.

³¹⁶ Nunn 19 Taf. 3, 9. Sie S. 19 schreibt im Bezug auf die Darstellungen von Herakles-Melqart: *Es kommt aber auch ein ganz gefälteltes, ebenso langes Gewand vor*. Nach meiner Nachfrage zum Problem, teilte mir Frau Nunn mit, dass dieser Satz nicht richtig sei. Vgl.: M. Dunand in: *Bulletin du musée de Beyrouth* VII. Paris (1944 – 1945) 104 f. Taf. 18, 15–23; C. Jourdain-Annequin, in: *Transeuphratène* 6, 1993. *Actes du II^e Colloque international „La Syrie-Palestine à l'époque perse: Continuités et ruptures à la lumière des périodes néo-assyrienne et hellénistique“*. Paris 1991 (1993) 69 ff. Taf. 8-10.

³¹⁷ W. Fuchs in: *Atti Marsala* 79 ff. - Ein Schleuderer in Aktion müsste das *linke* Bein vorstellen, um mit dem rechten Arm schleudern zu können.

³¹⁸ Athen, *Nat. Mus. Br.* 15161. Zur Rekonstruktion der Figur als den Blitz schleudernden Zeus: R. Wünsche, *JdI* 84, 1979, 77 ff.

³¹⁹ S. Stucchi in: *Atti Marsala* 83 ff.; ders. *La statua marmorea di Mozia e il viaggio aereo di Dedalo*, *RendPontAcc* 59, 1986-87, 3 ff.; ders., *ArchCl* 41, 1989, 391 ff.

³²⁰ Problematisch sind außerdem das Vorhandensein eines langen und breiten Chitons bei einer geflügelten männlichen Figur und das Fehlen eines Bartes bei Daidalos.

Allerdings fehlt jede Parallele in der qualitätvollen Großplastik der Zeit. Die provinzielle Bronzestatue in Neapel, die die Autorin als Vergleichsbeispiel heranzieht, weist nur vordergründig Übereinstimmungen mit der Figur von Mozia auf.³²² Dass ein Berufstänzer in einer monumentalen Statue dargestellt wird, braucht erst gar nicht erwogen zu werden.

Andere Überlegungen gelten für die Deutung von N. Yalouris, der in der Figur einen „eroe danzatore di pirrica“³²³ sieht, der offenbar aber nicht im Tanz selbst, sondern in Ruhehaltung dargestellt ist. Da der Waffentanz immer mit Schild stattfindet, muss er dem eingestützten linken Arm einen Schild anhängen, was ich nicht zu diskutieren brauche. Nach Yalouris habe der antike Betrachter den Waffentänzer an dem Brustband erkannt. Seine Beispiele für das Band finden sich aber ausnahmslos nur bei meist nackten jungen Frauen: Dieses Band ist nichts anderes als ein Busenband, das bei der heftigen Bewegung *hier* seinen Sinn hat. Es fehlt auch ein Nachweis für den langen Chiton bei einem männlichen Pyrrhichisten, was natürlich kein Zufall ist.

Die Rekonstruktion der Statue von Mozia als Wagenlenker wurde in der Forschung mehrfach vorgeschlagen.³²⁴ Bei der Interpretation ging man von der Gewandikonographie aus, denn im Griechischen ist das Tragen eines langen Chitons ohne Mantel nur für einen kleinen Personenkreis belegt: Wagenlenker, Aulet und Kitharist. Einige syrakusanische Münzen mit der Darstellung eines Wagenlenkers - allerdings immer beim Lenken eines Wagens - aus dem 5. Jh., die E. La Rocca zur Sprache brachte,³²⁵ zeigen den Lenker in einem langen Chiton mit einer breiteren Binde als sonst üblich, die oberhalb der Taille sitzt.³²⁶ Die sowohl durch die zahlreichen zeitgleichen Münzen, wie auch durch den frühklassischen Wagenlenker von Delphi³²⁷ gut belegte Ikonographie des Wagenlenkers steht im Widerspruch zu dem Standmotiv und der Haltung des Ausruhens bei der Figur von Mozia. Möchte man den Wagenlenker zugleich als Sieger ansprechen, erheben sich schwerwiegende Probleme, die im folgenden angeschnitten werden.³²⁸

E. La Rocca³²⁹ und G. Falsone³³⁰ erkannten als erste korrekt das Standmotiv der Figur mit aufgestütztem rechten Arm und brachten Nachweise für das Motiv aus der frühklassischen

³²¹ M. R. La Lomía, *Il Giovane di Mozia é un danzatore?*, PP 44, 1989, 378 ff. Abb. 3. Die Autorin vergleicht die Statue von Mozia mit der Statuette eines Tanzenden in Museo Archeologico Nazionale, Napoli. Die methodische Schwierigkeit dieses Vergleichs ist auch der Autorin bewußt.

³²² Unter anderem beachte man die Haltung der Beine bei der Statuette: Lomía ebenda Abb. 3.

³²³ N. Yalouris, *Ancora sulla statua di Mozia*, PP 45, 1990, 452 ff.

³²⁴ EAA 2. Suppl. III (1971 – 1994) 829 ff. Zuletzt: F. Canciani in: H. Froning (Hrsg.), *Kotinos*, Festschrift für Erika Simon (1992) 174 ff.; M. Denti, RA 1997, 107 ff.; C. O. Pavese, *L'auriga di Mozia* (1966); s. dazu Rez.: E. Bartman, AJA 102, 1998, 645 f.; T. Lorenz, *Nikephoros* 12, 1999, 291 f. - Die gestaffelte Stoffmasse vorne zwischen den Beinen wird von den Anhängern der Wagenlenker-Deutung ignoriert. Wie würde sich dieses Gewand aber wohl beim Fahrtwind verhalten?

³²⁵ E. La Rocca, *Il giovane di Mozia come auriga. Una testimonianza a favore*, PP 40, 1985, 452 ff. mit Abb. 1-6.

³²⁶ In der sehr hoch sitzenden Binde bei der Figur von Mozia sah man die Binde des Wagenlenkers. Als Vergleich dazu brachte man spätrömische Wagenlenkerdarstellungen, vorwiegend im Mosaik; zuletzt: Denti a. O. Abb. 15-17. Die römischen Wagenlenker tragen jedoch eine (oft sehr) kurze und aus diesem Grunde notwendigerweise breit (von der Brust bis zur Taille) verschnürte Tunica. Die Breite dieser Wagenlenkerbinde ist hier sachlich gerechtfertigt. Weitere Beispiele findet man bei: J. H. Humphrey (Hrsg.), *American Schools of Oriental Research, Excavations at Carthage I* 1975 (1976) Abb. 2; M. Moltesen, *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 46 (1990) 25 ff.

³²⁷ Denkmal für den Sieg des Polykalos, Tyrann von Gela 478 oder 474 v. Chr; zuletzt: P. Schollmeyer, *Antike Gespanndenkmäler* (2001) 17 ff. Dass der Wagenlenker von Delphi die Ponderation kennt, beweist sein leicht nach vorn gesetztes *rechtes* Bein. Seine Füße stehen außerdem nicht parallel zu einander, sondern bilden ein deutliches ‚V‘. – Großgriechische Belege zur Ikonographie des Wagenlenkers: Museo Palermo 247 Nr. 85 (Bronzestatue); Münzen von Syrakus, Gela, Himera, Messina, Leontinoi, Katana und Selinunt: Museo Palermo 358 ff. Nr. 171-177; 183-184; 188; 190-191; 197-198; 201-202; 207-208.

³²⁸ Zuletzt: M. Denti, *Typologie et iconographie de la statue masculine de Mozia*, RA 1997, 107 ff. – Auf das soziologische Problem, ob ein Gespannbesitzer, der ja nur als Sieger ausgerufen wird, zugleich der Lenker des Wagens sein könnte, gehe ich hier nicht weiter ein, s. Bode 1993, 105 mit Anm. 20. - Überlegungen zur Bedeutung und Ikonographie des Wagenlenkers an Hand der Denkmäler und Schriftquellen: R. Hampe, *BrBr Text zum Abb.* 786 ff. S. 4 ff., 37 ff.; ders., *Antikes und modernes Griechenland* (1987) 184 ff. – s. auch die Überlegungen von Lorenz zur Interpretation der Statue von Mozia als Wagenlenker: T. Lorenz, *Nikephoros* 12, 1999, 291 ff.

³²⁹ E. La Rocca, PP 40, 1985, 452 ff. Abb. 7.

Vasenmalerei und der Plastik. Aber auch La Rocca deutete die Figur als Wagenlenker, der sich auf das Kentron stützt. Dagegen ist allein von der Haltung her nichts einzuwenden, - außer dass das elastische Kentron dafür nicht geeignet ist.

Der Rekonstruktionsvorschlag von L. Polacco zeigt die Figur nicht mit aufgestützter Rechten;³³¹ sein ‚Wagenlenker von Mozia‘ steht frei ohne Halt im Wagen und präsentiert mit der Rechten den Siegeskranz oder legt – als Alternative - das (zu kurze) Kentron auf die rechte Schulter. Die Zeichnung wurde von rechten Seitenansicht der Statue mit der durchaus üblichen Bewegungsrichtung von links nach rechts angefertigt.³³² Entspräche die Zeichnung tatsächlich der Haltung der Statue von Mozia, wäre das Gesicht der Figur für den Betrachter nicht sichtbar, denn der Kopf ist zur linken und nicht zur rechten Seite gewendet, wie es die Zeichnung suggeriert. Absurd ist die Anknüpfung der Zügel an den Brustgurt.

C. O. Pavese³³³ lässt die Figur sich selber bekränzen,³³⁴ bei M. Denti³³⁵ empfängt der siegreiche Wagenlenker eben den Siegespreis, etwa einen Palmzweig: In beiden Fällen wäre es eine höchst unhöfliche Geste, den Kopf dabei weg zur Seite zu wenden.³³⁶

2. Ikonologie des Körpermotivs in seinem Entwicklungszusammenhang

Das Stand- und Stützmotiv, das die Statue von Mozia zeigt, lässt sich in seiner Entwicklung seit dem Ende der Archaik Schritt für Schritt verfolgen.

Die Darstellung einer Figur in Schrittstellung macht zunächst anschaulich, dass der Mensch in der Lage ist, sich zu bewegen. Eine Schrittstellung mit dem vorgestellten linken Bein, wie es die archaischen Statuen zeigen, fügt der Darstellung eine zusätzliche Information zu: Über die Fähigkeit ‚sich zu bewegen‘ hinaus wird konkret Tatkraft verbildlicht, denn die physische Kraft des Menschen, die sich im rechten aktiven Arm verbirgt, kann nur dann voll zum Ausdruck kommen, wenn das linke Bein vorgestellt ist.³³⁷ Mit dem vorgestellten linken Bein befindet sich der Mensch in einem Zustand der höchsten *δύναμις*.³³⁸

Die Figur der Athena aus dem Westgiebel des Aphaia-Tempels auf Ägina zeigt ebenfalls das vorgestellte linke Bein.³³⁹ Doch die Haltung, die eng mit dem archaischen Motiv der

³³⁰ G. Falsone in: *Stemmata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offerts à Jules Labarbe* (1987) 407 ff. Abb. 7. 8. - Einer der Vorschläge von G. Falsone, dass die Figur von Mozia einen Priester darstelle, würde verlangen, dass man eine priesterliche Aktion rekonstruiert. Die Statue kann aber weder den rechten Arm zur Spende mit der Schale vorgestreckt, noch die Rechte zur Gebetshaltung erhoben haben.

³³¹ L. Polacco in: *Atti Marsala* 109 ff. mit Taf. XLIV-XLVI.

³³² Polacco a. O. Taf. XLIV.

³³³ Die kleine frühklassische Statuette, die Pavese bei der Interpretation der Figur als ein sich bekränzendes Sieger heranzieht, stellt das *linke* Bein vor und hat eine andere Kopfhaltung als ‚Mozia‘: C. O. Pavese, *L' auriga di Mozia* (1996) Abb. 12. Falls das frühklassische Relief von Sunion (Athen, Nat. Mus. 3344), das Pavese a. O. Abb. 10 als ein Beispiel bringt, trotz unterschiedlicher Gattung überhaupt herangezogen werden darf, spräche die Darstellung eher gegen als für Paveses Interpretation: Der ‚sich bekränzende‘ Jüngling wendet den Kopf deutlich zu seinem rechten Arm, der den Kranz hält. – Nach Blech gibt es aber Selbstbekränzung als Ritual nicht: M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (1982) 121; überzeugend die Interpretation von E. Walter-Karydi: Abnehmen des Kranzes als Vorbereitung zur Weihung an eine Gottheit oder einen Heros - Vortrag in München Januar 2003. Der Habitus von ‚Mozia‘ ist in keiner Weise mit einer solchen Handlung zu vereinbaren.

³³⁴ Schon allein der technische Befund, dass auf der Kopfkalotte fünf bronzene Dübel angebracht sind, die eindeutig für eine schwere, eventuell ausladende Kopfbedeckung sprechen, verbietet von vornherein die Interpretation als Wagenlenker.

³³⁵ M. Denti, *Typologie et iconographie de la statue masculine de Mozia*, RA 1997, 123 f.

³³⁶ Auf weitere Widersprüche dieser Art, wie etwa zwischen der Ikonographie eines Wagens mit einem Gespann, das bereits eine Bewegung suggeriert, und einer in sich ruhenden, zur Seite blickenden Figur, gehe ich nicht weiter ein. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass man aus *frühklassischer* Zeit keinen entsprechenden sicheren Nachweis gefunden hat.

³³⁷ Bode 1996, 217 f.

³³⁸ Ebenda 218

³³⁹ s. o. I. *Das Standmotiv und der Haltung des Krieger. 2. Die Stilistische Entwicklung des Motivs in der Plastik.*

„ausschreitenden“ Athena zusammenhängt, bedarf wegen der Ponderation der Athena und des leicht angewinkelten vorgestellten Beins einer anderen Interpretation. Dieses neue Motiv, das eine andere ikonographische Bedeutung hat, markiert den stilistischen Übergang vom archaischen Standmotiv zum klassischen. Wie die Ausführungen bereits gezeigt haben, ist das Motiv als Ausdruck von „Kampfbereitschaft“ zu verstehen.³⁴⁰

Der nächste Schritt in der Entwicklung des Standmotivs ist die Darstellung des *rubenden* Kriegers, nicht des ermüdeten, sondern des auch weiterhin kampf- und siegesbereiten. Die Waffe – eine Lanze oder ein Speer – befindet sich weiterhin in der „tätigen“ Rechten, aber nicht mehr in unmittelbar einsetzbarer Position, sondern wird als „passives“ Gerät vorgeführt, indem es zur Stütze wird.³⁴¹ Als Folge solcher Handlung muß das rechte Bein zum Spielbein werden. Beim erfolgreichen Sich-Stützen muss der rechte Arm erhoben werden.³⁴² Der zur linken Seite, also von dem tötenden Gerät weg gewendete Kopf unterstützt die Aussage der Nicht-Aktivität. Dies ist das Motiv des Ausruhens *par excellence*. Bei diesem Standmotiv wird der Ausdruck der *δύναμις* etwas zurückgenommen, doch bleibt es dem Krieger latent weiterhin vorbehalten, denn der rechte Arm verfügt nach wie vor über die Waffe. Die Formensprache deutet auf das momentane Ausruhen eines Helden nach erfolgreichen Taten, der sich nach Bedarf weiterhin in der Bereitschaft befindet, sogleich einzugreifen. Dies ist eine Ikonographie, die etwa für einen Heros, der sozusagen wacht, gut geeignet ist.

Soll jedoch betont die Passivität eines Kriegers, eines Athleten oder sonst eines Menschen, vielleicht prägnant Frieden,³⁴³ oder etwa seine bevorstehende Niederlage,³⁴⁴ oder die Sphäre des Verstorbenen³⁴⁵ ausgedrückt werden, so hat die auf Nuancen bedachte griechische Formensprache dieser Entwicklungsstufe auch dafür treffende Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Betrachter leicht zugänglich gewesen sein dürften. Die Waffe wechselt den Arm. Nun hält der linke „untätige“ Arm die Lanze, das linke Bein wird zum passiven angewinkelten Spielbein.³⁴⁶ Der rechte Arm und die rechte Hand bleiben frei für eine andere Aussage, etwa um ein inhaltlich relevantes Objekt aufzunehmen. Der geneigte Kopf kann die Aussage der Nicht-Aktivität verstärken, z. B. bei der Darstellung eines Verstorbenen.

Zur Ikonographie der Realien

Für die Deutung der Figur³⁴⁷ sind ihre Tracht und die zu erschließenden verlorenen Attribute, auf die die Abarbeitungen an der Statue hinweisen, von entscheidender Bedeutung. Obwohl exakte

³⁴⁰ Die Haltung der „Riace“-Bronzestatuen ist im Sinne des Milesischen Kriegers (s. I. *Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers*) zu verstehen. Das linke vorgestellte Bein weist auf die „Kampfbereitschaft“ hin, denn die beiden Krieger stützen sich nicht auf und halten ihre Waffen im „tätigen“ rechten Arm.

³⁴¹ s. z. B.: Athena von der Akropolis (Athen, Akro. Mus. 140): Tölle-Kastenbein Abb. 42-44. – Das Motiv ist z. B. auch für einen siegreichen Athleten geeignet. s. die Darstellung eines Athleten auf der Pseudopanathenäischen Amphora des Triptolemos-Malers (München, Staatl. Antikensammlungen 2314): Boardman, RF Abb. 307, 2.

³⁴² s. o. I. *Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers. 1. Exkurs zur Vorgeschichte des Motivs in der Vasenmalerei*.

³⁴³ Vgl. z. B. das Relief der sog. sinnenden Athena, allerdings mit zurückgesetztem linken Bein: Boardman, CP Abb. 41; Tölle-Kastenbein Taf. 45.

³⁴⁴ H. Kyrieleis zeigte in seinem Vortrag „Zeus und Pelops im Ostgiebel des Zeus-Tempel von Olympia“, München November 1996, dass das Halten der Lanze in der linken Hand bei Oinomaos ein schlechtes Omen für ihn bedeutet.

³⁴⁵ s. die Darstellungen auf den Grabstelen, z. B. Grabrelief aus Nisyros: Boardman, CP Abb. 49; Hiller Taf. 5, 3 (?); 10, 2; 15, 2 (?); 18, 2 (einige Darstellungen sind wegen ihres fragmentarischen Zustands schwer zu erschließen).

³⁴⁶ Auch die Darstellungen auf den archaischen Grabstelen weisen wohl darauf hin, dass das Halten des Geräts (Lanze/Speer) in der linken, also untätigen Hand auf Passivität deuten könnte: z. B. Boardman, AP Abb. 231. 234. 235. Die Darstellung der Figur mit dem vorgestellten linken Bein bleibt jedoch im Archaischen weiterhin konventionell: Bode 1996.

³⁴⁷ EAA 2. Suppl. III (1971–1994) s. v. Mozia 829 ff.; P. Moreno in: I Fenici: ieri, oggi, domani. Roma 1994 (1995) 545 (hier die Autoren, die sich für die punische Deutung entschieden haben); s. auch *Einführung*. Dazu: C. Bonnet, Melqart. Cultes et Mythes de l'Héraclès Tyrien en Méditerranée, *Studia Phoenicia* 8 (1988) 274 ff. – Einige Vergleichsbeispiele aus dem punischen Bereich, die ich hier vorführe, wurden schon früher von der Forschung

Parallelen für die Lage des Brustgurtes unter den Achseln, mit seiner im griechischen Bereich unbekannt Form und Bindungsart fehlen, läßt sich die Tracht als orientalisches und darüber hinaus als punisch identifizieren.

1. Rekonstruktion des Gewandes

Das Gewand der Figur von Mozia ist nicht wie ein griechischer langer Chiton drapiert, auch der Schnitt des Chitons ist nicht griechisch (s. u.). Chiton und Brustband gehören funktionell zusammen.

Die wechselnden Richtungen des Plissees waren hilfreich, um den Schnitt und die Drapierung des Gewandes sowie einige ihrer Eigenheiten zu erkennen und richtig zu verstehen.³⁴⁸

Das Gewand bei der Statue von Mozia ist ganz im Sinne des Strengen Stils ‚realistisch‘ wiedergeben, so dass es sich in der Tat aus der Darstellung erschließen läßt. Darüber hinaus darf man behaupten, dass der Künstler sowohl den Schnitt wie auch die Drapierung mit Sicherheit in der Wirklichkeit studiert hat, d. h. der Meister befand sich zur Zeit des Schaffens im entsprechenden (punischen) Ambiente.

1.1 Brustbinde

Die Brustbinde läßt sich in einem charakteristischen Detail mit altorientalischen Hüftgürteln in Verbindung bringen: Das breite Band zieht sich zu abgerundeten Enden zusammen, aus denen jeweils Kordeln entspringen, die verknotet werden. Die stoffliche Fältelung, wo das Band zur Kordel zusammengefaßt wird, weisen in ornamentalisierter Weise schon die Reliefs von Karkemisch³⁴⁹ und eine Stele von Ras Shamra³⁵⁰ auf. Ähnliche ‚Gürtel‘ zeigen die kämpfenden Bogenschützen auf den Bronzetüren von Balawat³⁵¹ und die assyrischen Flachreliefs³⁵².

Ein solcher Gurt unterscheidet sich grundsätzlich von griechischen Gürteln wie z. B. dem des delphischen Wagenlenkers. Der orientalische Gürtel ist beinahe zweimal um den Leib geschlagen, und zwar so, dass *beide* Enden vorn *auf* der ersten Wicklung liegen. Diese Drapierung des Gurts hat zur Voraussetzung, dass die beiden Bahnen auf dem Rücken sich teilweise diagonal überschneiden;³⁵³ dabei entstehen Faltenstaus und Knautschzonen, wie sie sich bei der Skulptur von Mozia realistisch abzeichnen.³⁵⁴

Die Brustbinde ist zweifellos keine bloße Zutat zur Tracht, sondern notwendig, um diese Art der Drapierung zu erzeugen (s. u.).

vorgeschlagen. Es wurde jedoch von keinem anderen Forscher die Statue von Mozia als Darstellung eines punischen *Kriegers* gedeutet.

³⁴⁸ Bei einem Rekonstruktionsversuch zeigte sich, dass gewöhnlicher, also nicht plissierter Stoff, weniger dafür geeignet ist, die entsprechenden Drapierungsfalten zu ‚halten‘, um ein überzeugendes Erscheinungsbild zu liefern.

³⁴⁹ E. Pottier, *Syria* 1, 1920, 269 Abb. 12-15 Taf. 33; Bode 1963 Abb. 1.

³⁵⁰ Die Ba‘al-Stele von Ras Shamra: *Syria* 14, 1933 Taf. XVI; A. Parrot – M. Chéhab – S. Moscati, *Les Phéniciens* (1975) 81 Abb. 80.

³⁵¹ A. Parrot, *Assur* (1961) Abb. 128; R. D. Barnett und F. Forman, *Assyrische Palastreliefs* (Prag o. Jahr) Abb. 168 unten links; R. D. Barnett, *Assyrische Skulpturen im British Museum* (1975) z. B. Abb. 42 unten.

³⁵² Barnett ebenda z. B. Abb. 72. – Weiterhin s. u. II. *Zur Ikonographie der Realien. 1.4 Zur Interpretation des Gewandes.*

³⁵³ Eigene Aufnahmen: die Brustbinde wird von vorn angelegt. Die beiden Enden überschneiden sich auf dem Rücken und werden dann nach vorn geführt.

³⁵⁴ Atti Marsala Taf. X 1. 2.

1.2 Chitonschnitt

Eine längere Stoffbahn wurde in der (späteren) Senkrechten mit Plisseefalten versehen; die Bahn zieht sich dabei zusammen.³⁵⁵

Der obere Teil der Stoffbahn wurde nun etwa 40 cm tief nach innen umgeschlagen³⁵⁶ und zur Hälfte in der Senkrechten zur linken Seite³⁵⁷ zusammengelegt;³⁵⁸ die lockere ‚Halstüte‘, die bei der Statue vom Betrachter aus nach links umschlägt, zeigt einen Teil dieses nach innen geführten Stoffteils.³⁵⁹

Danach wurden die beiden Hälften oben auf der rechten Schulter vernäht, sodass eine Öffnung für den rechten Arm blieb. Eine zweite Naht für die linke Schulter wurde am Ende der Stoffbahnhälften angebracht, sodass für den linken Arm *seitlich* eine Öffnung blieb.³⁶⁰

Die Stoffbahn wurde dann an der linken Seite zu einer breiten Borte vernäht, jedoch so, dass oben (seitlich) noch ein Durchlaß für den linken Arm bestand.³⁶¹ Ein solcher Chitonschnitt verursacht in der Praxis die Kürzung der linken Seite, die an der Statue in der Tat festzustellen ist.³⁶² Dies erweist sich übrigens beim Gehen und Agieren als äußerst praktisch.

1.3 Drapierung

Die spezielle Naht auf den Schultern, – die aus mehreren phasenverschoben sich überschneidenden Zickzacklinien besteht,³⁶³ ermöglicht es, den Stoff sowohl zu lockern, – dann werden Ärmel entstehen –, wie auch ihn zusammen zu ziehen,³⁶⁴ so können die hängenden Ärmel ganz zusammengenommen werden.³⁶⁵ Beim Zusammenziehen des Stoffes ändert sich die Gestalt des Chitons ungefähr zu einer Kegelform.³⁶⁶

Beim weiteren Vorgehen schlägt man die rechte Chitonseite nach vorn, die dadurch entstehende Faltenreihen fächern sich in die Richtung zum Boden auf.³⁶⁷ Diese Falten können schön geordnet werden.

Danach zieht man die linke Seite des Chitons nach vorn, sodass sie die rechte überdeckt.³⁶⁸ Infolgedessen öffnet sich dem Betrachter an der linken Schulter ein Stückchen der *inneren* Seite des Chitons.³⁶⁹ So kann der hier entstandene Wechsel der Plisseerichtung erklärt werden. Die linke Chitonseite bildet wie die rechte vorn eine Faltenreihe.

³⁵⁵ Man kann sich auch vorstellen, dass der Stoff durch ein bestimmtes Webverfahren von vornherein in diesem plisseartigen Zustand erzeugt wurde.

³⁵⁶ Der Umschlag war notwendig um die Festigkeit des Stoffes für die spezielle Naht (s. u.) zu sichern.

³⁵⁷ Die Beschreibungen zur Rekonstruktion des Gewandes gehen von der Figur aus.

³⁵⁸ Rekonstruktionszeichnung Ch. Bergmann.

³⁵⁹ Atti Marsala Taf. I; VII 2.

³⁶⁰ Mit der Öffnung für den linken Arm *an der Seite* unterscheidet sich dieser Chitonschnitt grundsätzlich von dem griechischen; zu letzterem s. Boardman, AP Abb. S. 82.

³⁶¹ Rekonstruktionszeichnung der Verf.

³⁶² Man sieht an der Saumführung zwischen den Beinen, dass die linke Seite des Chitons in der Tat kürzer ist als die rechte.

³⁶³ Atti Marsala Taf. XXIX 1. 2.

³⁶⁴ Dass der Stoff auf den Schultern zusammen gezogen ist, wobei sogar eine Faltenreihe entsteht, sieht man besonders gut auf dem Rücken der Statue: Atti Marsala Taf. VI.

³⁶⁵ Bei meinen Nähversuchen ließ sich eine so funktionierende Naht im Prinzip herstellen. Dabei ist zu bemerken, dass der Stoff an den Schultern zuerst ganz normal zusammengenäht wurde, und dann wurde die Zickzacknaht für die spezielle Funktion ausgeführt.

³⁶⁶ Rekonstruktionszeichnung Ch. Bergmann.

³⁶⁷ Rekonstruktionszeichnung Ch. Bergmann.

³⁶⁸ Rekonstruktionszeichnung Ch. Bergmann.

³⁶⁹ Atti Marsala Taf. I; III; VII 2; VIII.

Die breite senkrechte Borte der linken Chitonseite findet nun ihren Platz vorn, sie wird ihrerseits oben von einer breiten Brustbinde überdeckt.³⁷⁰

Die offensichtlich sehr festgezurrt breite Brustbinde – ihre praktische Funktion wird realistisch durch das hervorquellende Fleisch unter der linken Achsel betont - ist notwendig, um die Stoffmasse in diese Form zu bringen und auch so zu halten. Sie *musste hoch direkt unter den Achseln* angelegt werden. *Andernfalls würden die jetzt unter der Brustbinde zusammengehaltenen reichen Stoffmassen nach vorn überfallen.* Diese Drapierung ist aufschlussreich für Fragen nach dem Verhältnis von Brustbinde zu Gewand und nach ihrer ungewöhnlich hohen Plazierung.

1.4 Zur Interpretation des Gewandes

Die komplizierte, kunstvolle Drapierung des Chitons mit dem Gurt in Achselhöhe war *nur* mit fremder Hilfe möglich;³⁷¹ die normale griechische Tracht konnte dagegen ohne fremde Hilfe angelegt werden. Diese Tatsache weist auf eine sehr spezielle Funktion des Gewandes hin. Einem Hinweis Falsones folgend,³⁷² sehe ich darin eine Tracht, die im Prinzip jener Priestertracht ähnlich ist, wie sie in römischer Zeit für den Oberpriester der Dea Syria von Hierapolis in Darstellung gesichert ist.³⁷³ Allerdings ist dort der Gürtel in Hüfthöhe angelegt, doch auch hier ist er relativ breit und mit Kordel und Knoten versehen und er hält das im Oberteil schräg zur rechten Seite geführte Gewandteil.³⁷⁴

Ein breites und meist ungegürtetes Kleid mit breiten Ärmeln ist als typische phönikisch-punische Tracht bekannt.³⁷⁵ Es ist gut möglich, dass der normale Bürger das Gewand auf diese Weise bequem und locker getragen hat. Beim Krieger, dessen Bekleidung nicht überliefert ist und erst erschlossen werden muß, ist zu bedenken, dass die Breite des Gewandes bei einer Aktion stören würde; es muss also variabel drapiert werden können. Ein breiter Gurt, wie man ihn von den Orientalen kennt, wäre dafür gut geeignet.

Scheinen diese Überlegungen zum funktionellen Kleidungsgebrauch theoretisch auch plausibel, so werden doch die möglichen Variationen in der Drapierung desselben Gewandes in der Kunst selten vorgeführt, offenbar aus repräsentativen Gründen.³⁷⁶ Erst in der frühklassischen Zeit entwickelt sich eine ‚realistische‘ Wiedergabe der Gewänder. Überzeugende Beispiele dafür findet man auf den Reliefs in Persepolis, wo m. E. griechischer Einfluß festzustellen ist.³⁷⁷ Mehrere Darstellungen zeigen den in heftiger Aktion begriffenen König in einem Gewand,³⁷⁸ dessen

³⁷⁰ Rekonstruktionszeichnung Ch. Bergmann.

³⁷¹ Allein schon dies Indiz weist sofort auf ein orientalisches Kleidungsstück hin.

³⁷² G. Falson, in *Stemmata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offerts à Jules Labarbe* (1987) 407 ff., s. 422 Anm. 38.

³⁷³ R. A. Stucky, *Prêtres Syriens II*, Syria 53, 1976, 127 ff. Taf. V 3.

³⁷⁴ Weitere Beispiele für das breite Priestergewand mit dem zur rechten Seite geführten Gewandteil: Stucky ebenda Taf. VI; V. M. Strocka, *JdI* 1979, 94, 166 f. Abb. 5 a-c (griechische Werkstatt in Karthago).

³⁷⁵ V. Tusa in: *Atti Marsala* 57 f. Taf. XXXI 2. 3. 4; XXXII 3. 4; XXXIII 2; I Fenici Abb. S. 521; A. Maes, *Le costume phénicien des stèles d'Umm el-'Amed*, in: E. Lipíński (Hrsg.), *Phoenicia and the Bible*, *Studia Phoenicia* 11 (1991) 209 ff. 212 Abb. 1. 2; 219 Abb. 7 und mehr.

³⁷⁶ Nackte Oberarme werden bei vornehmen Personen in der orientalischen Kunst eigentlich nicht dargestellt; da die Statue von Mozia einen Punier darstellt, könnte dies irritieren. Interessanterweise wird aber auf den Reliefs von Persepolis der König mit nackten Oberarmen dargestellt, wenn er mit einem Löwen oder Fabeltier kämpft. Dass Leistungsfähigkeit durch nackte und somit voll zu bewertende Körperpartien ausgedrückt wird, geht offenbar auf den Einfluß frühklassischer griechischer Darstellungsweise zurück, die hier die Leistungskraft mit Hilfe der Körperlichkeit ikonographisch ausdrückt.

³⁷⁷ Dies habe ich in meinem Exkurs: *Ionische Elemente in der persischen Reliefkunst* näher ausgeführt, der in diese Fassung nicht aufgenommen wurde.

³⁷⁸ Das Gewand des Königs unterscheidet sich zumindest im Schnitt nicht von dem seines Volkes, s. z. B. Koch Taf. 7 und Abb. 152.

Drapierung der jeweiligen Handlung angepasst wurde. Es handelt sich zweifellos um das gleiche Kleidungsstück, das der König auch sonst immer trägt.³⁷⁹

Auf dem Torrelief des Dareios-Palastes ist der König im Kampf mit einem Löwen dargestellt.³⁸⁰ Die Figur wird mit dem linken vorgestellten Bein gezeigt, in der rechten Hand zückt der König einen Dolch, mit der Linken hebt er den Löwen vom Boden hoch. Ein Teil des Rockes ist dabei über dem linken Knie nach oben umgeschlagen und, wie andere Beispiele deutlicher zeigen, in den Gurt gesteckt, sodass man sowohl das nackte Knie wie auch ein wenig von der Innenseite des Rockes sehen kann.³⁸¹ Auch die bei normaler Tragweise sehr breiten Ärmel des Gewandes³⁸² sind im Plissee zusammengefaltet und auf den Schultern zusammengegrafft,³⁸³ sodass man die *nackten Oberarme* sieht – eine für die orientalische Kunst völlig ungewöhnliche Darstellungsweise, die nur durch griechischen Einfluss möglich wurde. Nur so konnten aber in höchst realistischer Manier die angespannten Sehnen und Muskeln des Königs veranschaulicht bzw. bewundert werden.³⁸⁴

Das persische Gewand war vermutlich für verschiedene Tätigkeiten geeignet. Die Kleidung der Figur von Mozia ist m. E. nach dem gleichen, im Orient offensichtlich beliebten, Prinzip ‚konstruiert‘: Ein Normalgewand kann je nach Bedarf für eine spezielle Situation modifiziert werden.

Die eigentümliche Drapierung des Chitons bei der Statue von Mozia habe ich bereits an anderer Stelle als Zurüstung für einen Bogenschützen gedeutet.³⁸⁵ Das fest gezogene Brustband ist bei einem breiten und faltenreichen Chiton absolut erforderlich, denn bei der Aktion – hier schnellt die Bogensehne vorbei – darf das Gewand im Brustbereich nicht stören.³⁸⁶ Die Drapierung des knöchellangen plissierten Chitons mit den gestaffelten Falten vorn ist ebenfalls nicht zufällig, nur sie gewährleistet die für den Bogenschützer unumgängliche breite Schrittstellung.³⁸⁷

Eine in der griechischen Kunst äußerst seltene Darstellung von Bogenschützen im langen Chiton findet sich auf einer Schale in Palermo, die aus Chiusi stammt und gegen 500 v. Chr. zu datieren ist.³⁸⁸ Hier laufen mehrere Schützen mit großen Schritten vor Herakles davon,³⁸⁹ sie tragen alle einen langen Chiton mit vielen ordentlich drapierten Falten vorn und eine über die *linke* Schulter

³⁷⁹ Vgl.: Koch 159 Abb. 106; J. Boardman, *Persia and the West* (2000) 115 ff. Abb. 3.36; Walser 47 Abb. 41.

³⁸⁰ Walser 100 Abb. 107; oder: H. Koch, *Persepolis* (2001) 51 Abb. 75.

³⁸¹ s. auch die anderen Torreliefs mit den Darstellungen des Königs im Kampf mit den verschiedenen Fabeltieren: Walser 85-91 Abb. 90-96; Boardman a. O. 109 Abb. 3.31

³⁸² z. B.: Walser 47 Abb. 41; Koch Abb. 152 und auch Taf. 7.

³⁸³ Walser 100 Abb. 107 und 85-91 Abb. 90-96.

³⁸⁴ Walser 91 Abb. 96.

³⁸⁵ Bode 1993, 105 f.

³⁸⁶ Der Einwand, dass der Verschluss vorne auf der Brustbinde beim Bogenschießen stören könnte, trifft nicht zu. Die Schräge der Sehne bleibt beim Bogenschießen noch links vor der Mitte der Brust. Aus anatomisch-technischen Gründen kann man die Sehne höchstens bis zum Ohr ziehen, dabei wird natürlich der Ziehwinkel immer schmaler. Eine ägyptische Schriftquelle berichtet, wie der junge Pharao im Bogenschießen belehrt wird, und dass er den Bogen bis zu den Ohren ziehen soll: W. Decker, *Sport und Spiel im Alten Ägypten* (1987) 44 f. mit Abb. 15. Die Darstellung zeigt den jungen Amenophis II. bei der Übung. Der lose durchsichtige Chiton des Schülers sollte wohl die richtige Haltung beim Bogenschießen demonstrieren. Der Pharao benutzt einen großen Kompositbogen. Auch für die Karthager bin ich von einem großen Kompositbogen ausgegangen. Beim modernen Bogner ist der Verschluss des schützenden Brustlatzes ebenfalls in der Mitte auf der Brust: Bode 1993 Abb. 2. – Interessant ist die ägyptische Darstellung der Brustbinde des Pharao: Tutanchamun. Ägyptisches Museum, Ausstellung, Berlin 1980 S. 72 Nr. 8; S. 112 Nr. 28 (gute Abb. auf dem Innendeckel). – s. auch die Darstellungen der bogenschießenden Sassanidischen Könige mit einem hoch platzierten ‚Brustgurt‘ mit einem Verschluss (?) in der Mitte, der ein offensichtlich sehr weites ‚Hemd‘ zusammenhält: R. Ghirshman, *Iran* (1962) Abb. 247. 248. 250. 252. 253.

³⁸⁷ Bode 1993, 106 Anm. 32. Die skythischen und persischen Bogner tragen Hosen und ein eng anliegendes Ärmelgewand.

³⁸⁸ ARV² 73, 30; 1623: Epiktetos; F. Brommer, *Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden* (1984) 25 Abb. 8; LIMC (1988) s. v. Eurytos Nr. 4. S.118.

³⁸⁹ Auf der Schale in Palermo (s. o.) sind die Söhne des Eurytos, sagenberühmte Bogenschützen, beim Wettkampf des Herakles um Iole dargestellt.

geführte Pardalee. Die Pardalee,³⁹⁰ die gern von griechischen Helden getragen wird,³⁹¹ hat *hier* offensichtlich eine spezielle Funktion: Sie sollte die für Bogenschützen wichtige linke Brustseite von den Chitonfalten frei halten.³⁹² Die Darstellung auf der Schale in Palermo läßt keinen Zweifel daran, dass dem griechischen Betrachter Bogenschützen im langen Chiton bekannt waren; entsprechend war die Statue von Mozia auch einem griechischen Betrachter als Bogenschütze verständlich, wenn sie die charakteristische Ausrüstung trug.

2. Ikonographie des Kopfes

2.1 Buckellocken

Die Frisur mit den Buckellocken ist zwar in dieser Zeit allgemein bei jungen Männern verbreitet, innerhalb des punischen Kontextes möchte man aber eher eine Parallele zu den Buckellockenfrisuren der phönikischen Sarkophagen³⁹³ ziehen. Dies könnte sogar eine Eigenart der Stilisierung bestätigen. Die Buckellocken innerhalb der griechischen Ikonographie sind fast ausnahmslos als Haarschnecke gestaltet. Die Locken bei der Figur von Mozia sind kugelig, größer und wabenartig angeordnet.³⁹⁴ Genau diese Erscheinungen finden sich bei den punischen Sarkophagen wieder. Merkwürdigerweise sind die Buckellocken bei diesen gepickt, vielleicht um eine bestimmte Eigenart des Kraushaars wiederzugeben. Bei der Figur von Mozia scheinen sie ebenfalls fein gepickt zu sein, am deutlichsten ist dies an der Nackenpartie sichtbar.

Kraushaar ist bei dem semitischen punischen Volk, das auch mit afrikanisch-libyschen Stämmen vermischt war, zu erwarten.³⁹⁵ Die späteren ‚realistischen‘ Darstellungen etwa des Hannibal auf punischen Münzen bestätigen diese ethnische Eigenart.³⁹⁶ Weiterhin zeigen die in der phönikischen Kunst verbreiteten ‚Anhängerköpfchen‘ aus polychromem Glas Buckellocken.³⁹⁷ Die Buckellocken, wie sie bei der Figur von Mozia und bei den phönikisch-punischen anthropoiden Sarkophagen zu sehen sind, können also als Stilisierung des punischen Kraushaars vor allem in der Zeit des 5. Jh.s v. Chr. gedeutet werden.

2.2 Kopfbedeckung

Die Kopfbedeckung muss ziemlich schwer und ausladend, vielleicht aus kostbarem Material gewesen sein, sonst wären für ihre Befestigung nicht fünf bronzene Dübel erforderlich gewesen. Ein hochgeschobener korinthischer Helm³⁹⁸ ist schon wegen des oberen Haarumrisses

³⁹⁰ Bei Homer trägt der Bogenschützer Paris/Alexandros ebenfalls eine Pardalee (παρδαλέη): „...der Held Alexandros, welcher ein Pardelvieß um die Schultern trug und den Bogen...“ (Hom. *Il.* III. 16 f. Übers. nach H. Rupé).

³⁹¹ s. etwa den Perseus auf der Amphora des Berliner Malers ARV 197,11 (München, Staatl. Antikensammlungen 2312); M. Ohly-Dumm und W. Hamdorf, *Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München nach Zeichnungen von K. Reichhold* (1981) Taf. 19. Die Pardalee geht hier über die *rechte* Schulter des Perseus, der ja kein Bogenschütze ist.

³⁹² Vgl. die Position des Brustlatzes auf den linken Seite beim heutigen Sportbogenschützen: Bode 1993 Abb. 2.

³⁹³ z. B.: E. Kukahn, *Anthropoide Sarkophage in Beyrouth* (1955) Taf. 1; 18, 1; P. J. Riis – M. Moltesen – P. Guldager, *Catalog of Ancient Sculptures I*. Copenhagen (1989) Abb. S. 105; zuletzt: Lembke Taf. 3 c. d; 4 b.

³⁹⁴ s. o. *II. Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung. 1.1 Frisur.*

³⁹⁵ s. z. B.: I Fenici Abb. S. 362. 367 (6. – 5. Jh.s v. Chr.); Kat. Nr. 536 (6. – 5. Jh.s v. Chr.).

³⁹⁶ I Fenici Abb. S. 61 (wird von manchen mit Hannibal identifiziert; gemünzt in Spanien 237-218 v. Chr.); die fein ausgeführte Votivstele mit dem Bildnis eines Mannes vom Tophet in Karthago aus dem 3. Jh. v. Chr.: ebenda Abb. S. 62.

³⁹⁷ I Fenici Abb. S. 245. 480. 481; Kat. Nr. 756. 757 und mehr.

³⁹⁸ Wie Schäfer vorschlägt: Th. Schäfer, *JdI* 111, 1996, 37 mit Anm. 39 und 44 f. mit Anm. 71- 80 u. a. mit dem Hinweis auf die rechteckige Abarbeitung auf dem rechten Schulterblatt, die er mit einem herabhängenden Helmbusch in Verbindung bringt. Diese Abarbeitung steht aber in einem Zusammenhang mit mehreren anderen Abarbeitungen am Chiton, sie kann nicht isoliert erklärt werden: Atti Marsala Taf. XLVIII 4; zu den Abarbeitungen s. u. *II. Zur Ikonographie der Realien. 3. Andere verlorene Attribute. Abarbeitungen.* – Zur Frage des Helms bereits: Bode 1993, 107.

auszuschließen.³⁹⁹ Man vergleiche dazu den Kopf des linken Vorkämpfers von Ägina-West (W.IX).⁴⁰⁰ Die Wangenschützer des Helms schneiden rechts und links von den Stirnmitte weit in die Lockenreihen ein und schwingen dann zu den Ohren hin zurück: nichts von dieser sich ergebenden Umrissform ist an den gleichmäßig plastischen Buckellockenreihen bei ‚Mozia‘ abzulesen. Auch die Obergrenze die Lockenreihe von Ohr zu Ohr passte sich nicht an den Schwung des Nackenschutzes eines korinthischen Helms an.

Vom ikonographischen Zusammenhang her würde man einen korinthischen oder sonstigen Hopliten-Helm auf keinen Fall erwarten. Als einziger Typus eines Mannes im langen Chiton mit Helm käme der Wagenlenker eines Kriegsgespans in Frage, aber dies braucht nicht diskutiert zu werden.

Einen Hinweis auf die Kopfbedeckung kann vielleicht die Tatsache geben, dass der obere Rand der Ohren nicht ausgearbeitet ist⁴⁰¹ und dass die Lockenreihe im Nacken horizontal geführt wird.⁴⁰²

Eine der skythischen Mütze verwandte Tiara mit hochgebundenen Seitenlaschen unter die die gleichfalls umgeschlagene Nackenlasche gesteckt sein müsste, könnte dem ikonographischen Kontext entsprechen und zugleich unseren Befund ausfüllen: der horizontale Knick, der beim Umschlag der Nackenlasche entstehen würde, könnte auf der horizontal geführten Lockenreihe im Nacken aufliegen. Mützen dieser Art finden sich bei zyprischen Würdenträger.⁴⁰³ Im punischen Bereich sind hohe spitzkuppelige ‚Tiaren‘ für Würdenträgern bzw. Götter belegt, wenn auch wohl nur mit hängender Nacken- bzw. Seitenlasche.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Den Hinweis verdanke ich H. Pflug. - Ferner ist noch zu fragen, ob von einem punischen Krieger höchsten Ranges (βασιλεύς), wie hier die Statue von Mozia interpretiert wird (s. u. II. *Zur Ikonographie der Realien. 4. Quintessenz*), überhaupt ein griechischer Helm getragen wird (mündliche Bemerkung L.-M. Günter).

⁴⁰⁰ Ohly II Taf. 124-126.

⁴⁰¹ Bode 1993, 107; Schäfer a. O. 43.

⁴⁰² Atti Marsala bes. Taf. IX 2; VI. Die horizontal bzw. gerade geführte Lockenreihe am Nacken beim ‚Mozia‘ unterscheidet sich eben von der rundlichen Führung der Lockenreihe im Nacken wie z. B. beim Aristodikos: Ch. Karusos, Aristodikos (1961) Taf. 3 a; 4 b, oder beim Kopf von Kerameikos P 1455: U. Knigge, AM 98, 1983, 45 ff. Taf. 15, die Schäfer a. O. 35 ff. mit einem korinthischen Helm ergänzt.

⁴⁰³ Bode 1993, 170; A. Hermay, Catalogue des Antiquités de Chypre. Sculptures. Musée du Louvre (1989) 22 ff. s. 32 Nr. 21 (mit hochgesteckten Laschen): um 500 v. Chr. Vorn und auch auf dem Nacken sind die Haarlocken zu sehen (Nr. 21); der Schwung der Kontur über Stirn und Schläfen ist mit ‚Mozia‘ im Prinzip vergleichbar; der obere Rand des Ohrs ist bedeckt. s. auch frühere Beispiele: Nr. 20 ebenda und öfter. - Auch Schäfer hält eine hohe kegelförmige Tiara als Kopfbedeckung für ‚Mozia‘ für möglich: Schäfer a. O. 44 mit Anm. 73 und Anm. 72. 75. 76. 77 (mit berechtigter Ablehnung anderer Formen für die Kopfbedeckung wie: einen flachen Sturzhelm, eine Löwenfellkappe oder eine Perücke). - Im Orient tragen die Tiara (mit sehr kurzen hängenden Laschen) bereits hethitische Fürsten, die mit einem Bogen ausgestattet sind: K. Bittel, Die Hethiter (1976) S. 180 Abb. 201. Sehr ähnlich der oben genannten zyprischen Tiara mit hochgesteckten Laschen und hoch genommenen Nackensatz ist die Tiara bei einem thronenden Fürsten auf einem neuassyrischen Orthostatenrelief in Berlin: Herrmann 436 Abb. 195 (um 730 v. Chr.). Vorn und hinten im Nacken zeigen sich einige Reihen der Buckellocken. Das Ohr ist allerdings, wie auf allen Darstellungen der Zeit, zur Gänze sichtbar.

⁴⁰⁴ Rasiermesser aus Karthago, Skarabäen von Ibiza: C. Bonnet, Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès Tyrien en Méditerranée, Studia Phoenicia 8 (1988) Abb. 11. 16; ders. in: C. Bonnet – E. Lipinski – P. Marchetti (Hrsg.), Religio Phoenicia, Studia Phoenicia 4 (1986) 218 Abb. 1 (Rasiermesser); A. Parrot – M. Chéhab – S. Moscati, Les Phéniciens (1975) 184 Abb. 200 (Rasiermesser). Siegel: E. Gubel, Phoenician Furniture, Studia Phoenicia 7 (1987) Taf. VI 12. 13 (mit hochgesteckten Laschen ?); VII 16. 17; XI 31; XXXVI 130; XL 153. Relief: ebenda Taf. VII 14. - Die Kopfbedeckung ‚Mozia‘ war wahrscheinlich aus kostbaren Materialien wie etwa Gold und Elfenbein geformt: an der Kopfkallotte befinden sich keine Bronzеоxydspuren.

2.3 ‚Jugendlichkeit‘, Bartlosigkeit

Die phönikisch-punische Darstellungen zeigen sowohl bärtige wie auch bartlose Männer.⁴⁰⁵ Bei vielen Bartlosen handelt es sich zweifellos um Priester.⁴⁰⁶ Dieser charakteristische religiöse Brauch, der sich von denen anderer orientalischer Völker unterscheiden mag, ist z. B. für ägyptische Priester ebenfalls belegt.⁴⁰⁷ Dass es in der punischen Ikonographie dafür auch noch andere Bedeutungen gegeben haben könnte, wurde bereits diskutiert.⁴⁰⁸

Die Figur von Mozia stellt keinen Jüngling dar, denn sollte man sich hier ganz an die griechische Ikonographie angelehnt haben, würde man, wie etwa beim Harmodios oder beim Wagenlenker von Delphi Flaumhaar an den Schläfen erwarten. Dass dies bei der Statue von Mozia nicht einfach aufgrund von Nachlässigkeit fehlt, belegt die insgesamt detailreiche Gestaltung der Statue.

Die festgestellten Beobachtungen erlauben, in der Bartlosigkeit dieses reifen Mannes einen realen Brauch zu sehen. Die Erschließung der Figur als Bogenschütze erklärt die Bartlosigkeit. Wie die festgezurrte Brustbinde bei dem langen und weiten Gewand für einen Bogenschützen notwendig ist, so bildet auch die Bartlosigkeit bzw. der allenfalls sehr kurze Bart eine praktische Notwendigkeit.⁴⁰⁹

Auch wenn man die Bartlosigkeit Hannibals auf den Münzen⁴¹⁰ nicht direkt auf die Ikonographie des 5. Jh.s übertragen mag, ist jedoch bemerkenswert, dass im Punischen Rasiermesser reich verziertes Prestigeobjekt sind; sie finden sich nicht nur in Karthago selbst, sondern auch in Spanien, Sardinien, Ibiza und an den anderen Orten,⁴¹¹ d. h. überall dort, wo punisch-karthagisches Militär stationiert war. Die *Kaufleute* haben eben im Unterschied zum rauen karthagischen Militär bestimmt den langen Bart getragen.

Das Gesicht des Mannes von Mozia ist passend zur überlebensgroßen und deshalb heroisierenden Darstellung⁴¹² sicher idealisiert wiedergegeben; das Standmotiv und die ehemals vorhandene Inschrift auf der Basis reichten aus, um die Darstellung zu verstehen. Fein differenzierte Altersstufen wurden in der Kunst des früheren Strengen Stils ohnehin noch nicht thematisiert.⁴¹³

⁴⁰⁵ Die offensichtlich vielschichtige Bedeutung der griechischen Ikonographie hinsichtlich Bärtigkeit und Bartlosigkeit kann nicht ohne weiteres auf die punische übertragen werden. Zum Problem in der griechischen Ikonographie: J. Fink, Zur Bärtigkeit der griechischen Götter und Helden in archaischer Zeit, *Hermes* 80, 1952, 110 ff.; N. Himmelmann-Wildschütz, *MWPr* 1960 (1961) 22 f. und 37 mit Anm. 37.

⁴⁰⁶ G. Ch. Picard, in *Atti Marsala* 101; s. I *Fenici* Abb. S. 306. 307 und mehr; *Atti Marsala* Taf. XXXI 5; XXXII 2; XXXIII 1. 2.

⁴⁰⁷ *Hdt.* II 36 f.

⁴⁰⁸ Bode 1993, 108. Meine frühere Interpretation der Bartlosigkeit des Mannes von Mozia, die ihn als fehlerloses jungliches Opfer erkennen ließe, scheint mir gegenüber der hier vertretenen Auffassung zweitrangig.

⁴⁰⁹ Der Pharao ist beim Bogenschießen immer bartlos dargestellt: H. W. Müller, *Der „Armreif“ des Königs Ahmose und der Handgelenkschutz des Bogenschützen im Alten Ägypten und Vorderasien* (1989) Abb. 16 c; 17 a. c; 20 a-d. - Auf den Felsreliefs sind die hethitischen Fürsten bartlos dargestellt: K. Bittel, *Die Hethiter* (1976) 180 Abb. 201. - Ebenfalls erscheinen bartlos oder tragen den langen Bart geflochten die Bogenschützen auf den kretischen Blechen von Syme: A. Lembessi, *Το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιάννου I, 1 Χάλκινα κρητικά τοιχεύματα* (1985) Taf. 4, A 5. A 6; 5; 12, A 18. A 19 und mehr. - Die bogenschießenden Perser binden ihren Bart mit den langen Laschen der Tiara zusammen (Bode 1993, 108 Anm. 49), s. etwa die Alexandermosaik aus Pompei.

⁴¹⁰ I *Fenici* Abb. S. 61 (gemünzt in Spanien 237-218 v. Chr.).

⁴¹¹ I *Fenici* Kat. Nr. 303 (7. – 6. Jh. v. Chr.); Abb. S. 432 (m. E. frühes 5. Jh. v. Chr.). 434. 435. 111 und mehr. E. Acquaro in: I *Fenici* 428 meint: die Rasiermesser seien nur zur Entfernung der Körperbehaarung der Leiche benutzt und als ‚Symbol‘ neben die Leiche gelegt worden. Für ein normales Gebrauchsgerät sprechen aber allein schon die Ösen an allen Exemplaren, die der Aufhängung dienten.

⁴¹² s. II. *Zur Ikonographie der Realien. 4. Quintessenz.*

⁴¹³ Leichte Stirnfurchen zeigt der etwa um 460 v. Chr. datierte Zeus von Kap Artemision.

Andere verlorene Attribute. Abarbeitungen

Ein Köcher ist beim Bogenschützen geradezu zu erwarten; ich habe bereits vorgeschlagen, in den Abarbeitungen auf dem Rücken der Figur⁴¹⁴ Anpassungen für einen Köcher zu sehen.⁴¹⁵ Auch die von der rechten Seite sich aufgabelnden Vertiefungen im Chiton, die wie Eindrücke von Schnüren in den Stoff wirken, können in diesem Zusammenhang erklärt werden: Hier sind aus anderem Material Riemen zu ergänzen, die den Köcher hielten und seine Lage regulierten, indem der Riemen, der zur linken Schulter führte,⁴¹⁶ zugleich durch den Mittelknoten⁴¹⁷ auf der Brustbinde zu arretieren war. Vorrichtungen dieser Art sind in der Realität notwendig und in vergleichbarer Funktion mehrfach bei den detailfreudigen Darstellungen auf den kretischen Blechen von Syme belegt.⁴¹⁸ Möglicherweise war auch der großen Kompositbogen⁴¹⁹ auf der linken Seite der Figur angebracht,⁴²⁰ weil vorne auf dem linken Oberschenkel eine passende Eintiefung im Stoff zu beobachten ist.⁴²¹ Vielleicht wurde bei der Plünderung der Statue der linke Arm über der Hand absichtlich abgeschlagen,⁴²² um den Handgelenkschutz des Bogenschützen⁴²³ zu rauben, der an der Statue gewiß in kostbarem Material ausgeführt war.

⁴¹⁴ Atti Marsala Taf. XLVIII 4.

⁴¹⁵ Bode 1993, 105 f. – Ein großer Köcher hängt quer über den Rücken mit der Öffnung zur rechten Seite und reicht nach unten bis zum linken Glutäus; vgl. die persischen Bogenschützen auf den Ziegelreliefs aus Susa; die verschiedenen Ansichten bei den nach rechts und nach links gerichteten Gardistenfiguren erlauben die Lage des Köchers zu verstehen: Herrmann Abb. 216 (nach rechts); Koch Taf. 7 (nach rechts); J. Boardman, J. Boardman, *Persia and the West* (2000) Abb. 3. 33 (nach links). Die oben von der Mittelachse nach rechts verschobenen Abarbeitungen auf dem Rücken der Statue von Mozia würden einer solchen Lage des Köchers entsprechen. Außerdem würde auch eine kleine Abarbeitung oberhalb des *linken* Glutäus erklärt: hier lag das Ende des Köchers auf: Atti Marsala Taf. XLVIII 3.

⁴¹⁶ Atti Marsala Taf. I; II; XXIV 2.

⁴¹⁷ Auf einer Infrarotaufnahme sind die Spuren eines verlorenen Schlingengebildes aus anderem Material auf dieser Stelle noch zu sehen: S. Stuechi, *RendPontAcc* 59, 1986-87 (1988) 12 f. Abb. 7. 8.

⁴¹⁸ A. Lembessi, *Το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιάννου I, 1 Χάλκινα κρητικά τορεύματα* (1985) Taf. 4, A 6; 6, A 10; 12, A 19; 33 A 61 und mehr. – s. auch ähnliche Vorrichtungen bei den assyrischen Bogenschützen: R. D. Barnett, *Assyrische Skulpturen im British Museum* (1975) z. B. Abb. 140. 137.

⁴¹⁹ Aus Ägypten sind mehrere Kompositbögen erhalten geblieben: W. Decker, *Sport und Spiel im Alten Ägypten* (1987) 42 ff. Abb. 13-14; Y. Yadin, *The Art of Warfare in biblical Lands* (1963) 6 ff. mit Abb. S. 6. 7. 8. – Beim Feldzug des Xerxes nach Griechenland erwähnt Herodot (VII 69) für die arabischen Hilfstruppen große Bögen: „Bogen, die nach rechts zu spannen waren“ und für die Äthiopier: „Bögen... nicht weniger als vier Ellen lang“. Zu den großen Bögen der Äthiopier ferner: Hdt. III 21. – Der Bogen ist die Waffe des Orients, das absolute Beherrschen des Bogens war eine der herrscherlichen Qualitäten der orientalischen und ägyptischen Könige, s. dazu: O. Keel, *Der Bogen als Herrschaftssymbol*, in: *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* 93, 1977, 156 ff.; V. Haas, *Kompositbogen und Bogenschießen als Wettkampf im Alten Orient*, *Nikephoros* 2, 1989, 27 ff.; W. Decker, *Sport und Spiel im Alten Ägypten* (1987) 44 ff.; H. Otten, *Hethitische Totenrituale* (1958) 130 (I 10); ferner: U. Hölscher, *Die Odyssee* (1988) 67 ff. („Der Bogner“).

⁴²⁰ Der Bogen wird - wenn nicht benutzt – über die linke Schulter gehängt: z. B. H. W. Müller, *Der „Armreif“ des Königs Ahmose und der Handgelenkschutz des Bogenschützen im Alten Ägypten und Vorderasien* (1989) 45 f. Abb. 26 a-b (Hethiter); Barnett a. O. Abb. 160 (Assyrer); Koch Taf. 7 und Boardman a. O. Abb. 3. 33 (Perser). Die Ikonographie des punischen Bogens (wie auch des Köchers, s. o.) ist für das 5. Jh. nicht belegt. Bei meiner Ergänzung der Figur von Mozia mit einem Kompositbogen (Bode 1993 Abb. 3) habe ich mich ungefähr an der Größe und Form des Bogens von König Dareios auf dem Alexandermosaik aus Pompei orientiert. – s. ferner: einen Bogenschiessenden auf einer Schale aus Ugarit: A. Parrot – M. Chéhab – S. Moscati, *Les Phéniciens* (1975) 75 Abb. 75; I Fenici Abb. S. 440; eine Figur mit dem Bogen in ägyptischem Stil aus Idalion: I Fenici Abb. S. 442; einen Bogenschiessenden auf einer phönikischen Münze (vor 430 v. Chr.): J. Elayi in: T. Hackens – Ch. Moucharte (Hrsg.), *Numismatique et histoire économique phéniciennes et puniques*, *Studia Phoenicia* 9 (1992) 23 Taf. VI 6.

⁴²¹ Atti Marsala Taf. III; gut zu sehen auch in: *Carthage l'histoire, sa trace et son écho. Une exposition des musées de la Ville de Paris*. Paris 1995, Abb. S. 33. – Vielleicht waren Köcher und Bogen erst nachträglich angebracht, doch, wegen der Qualität der Anpassung, von dem Meister selbst, s. dazu Bode 1993, 109 f.

⁴²² Atti Marsala Taf. III; V; XII 1. Der Bruch liegt merkwürdig nah an den Fingern. Man würde einen Bruch eher am Handgelenk als der dünnsten Stelle erwarten.

⁴²³ Bei den assyrischen Bogenschützen reicht der Handgelenkschutz vom Ellbogen bis zum Daumen, bei den Ägyptern: vom Ellbogen bis zum Handgelenk: B. Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes* (1965) Taf. 21, 14; H. W. Müller, *Der „Armreif“ des Königs Ahmose und der Handgelenkschutz des Bogenschützen im Alten Ägypten und Vorderasien* (1989) 27 ff. Abb. 16 a-c; 17 a-c; 20 a-d; 31.

Auf dem Unterschenkel des linken *Standbeins* ist eine Abarbeitung zu sehen,⁴²⁴ man kann sie am ehesten mit einer Art Stütze in Form einer zusätzlich sichernden Wandbefestigung in Verbindung bringen, denn die Figur scheint in ihrem Stand tektonisch sehr labil gewesen zu sein.

4. Quintessenz

Bereits die erhaltene Größe der Statue von 1,81 m ohne Füße und Kopfbedeckung weist auf die besondere Bedeutung des Dargestellten hin. Götter, Heroen, berühmte Sportsieger und offensichtlich auch historisch-politische Persönlichkeiten⁴²⁵ wurden in frühklassischer Zeit überlebensgroß dargestellt.

Die Figur des Bogenschützen⁴²⁶ im außerordentlich feinem Gewand wurde mit Attributen aus offenbar kostbaren Materialien ausgestattet. Diese Indizien, die die Bedeutung des Dargestellten unterstreichen, sowie die sehr gut erhaltene Oberfläche der Statue sprechen für ihre Aufstellung in einem Gebäude.⁴²⁷

Dem Vorschlag von G. Ch. Picard,⁴²⁸ B. Servai-Soyez⁴²⁹ und G. Falsone⁴³⁰ in der Statue von Mozia den karthagischen Feldherren (*βασιλεύς*) Hamilkar zu sehen, der nach der verlorenen Schlacht bei Himera um 480 v. Chr., nach *griechischem* Verständnis als Heros verehrt wurde,⁴³¹ steht *nach der hier vorgeschlagenen Deutung als hochrangiger karthagischer Krieger* nichts mehr im Wege. Die zeitliche Einordnung der Statue in den *früheren Strengen Stil* kann die vorgeschlagene Interpretation nur bestätigen.

Überlegungen zum Landschaftsstil⁴³²

Von einer *Marmor*-Bildhauerschule im Sinne eines sizilischen ‚Landschaftsstils‘ kann man m. E. im ersten Viertel des 5. Jh.s nicht sprechen, weil auf sizilischem Boden nur wenige Marmorwerke gefunden wurden, die älter als oder etwa gleichzeitig mit der Statue von Mozia sind. In Sizilien gibt es keine Marmorvorkommen,⁴³³ so kann man verallgemeinernd behaupten, dass die sizilischen Bildhauer, die mit einheimischen Steinen arbeiteten, nicht im Umgang mit Marmor geschult waren, der eine vollkommen andere Art des Meißelschlages und der Glättung verlangt.

Die Statue von Mozia kann demnach kaum als Werk eines *sizilischen* Meisters gelten.⁴³⁴ Unter anderem deutet schon der großkristalline kleinasiatische Marmor⁴³⁵ der Statue darauf hin, dass der

⁴²⁴ Atti Marsala Taf. VI; XLVIII 5.

⁴²⁵ s. I. *Überlegungen zur Identität des Kriegers*.

⁴²⁶ Rekonstruktionsvorschlag. Zeichnung der Verf.

⁴²⁷ In der Nachbarschaft der Statue wurden große Quader gefunden. Daraus schließt man, dass es in der näheren Umgebung ein Gebäude (vielleicht ein Kultgebäude) mit Quadermauern gegeben haben muß, s. II. *Einführung*.

⁴²⁸ G. Ch. Picard in: Atti Marsala 102 scheint jedoch in der Darstellung der Statue den *βασιλεύς* Hamilkar in der Priesterfunktion zu verstehen, d. h. beim Opfern, ebenda 101 f.

⁴²⁹ B. Servai-Soyez ebenda 129 f.

⁴³⁰ G. Falsone in: Stemmata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offerts à Jules Labarbe (1987) 407 ff. 426 (alternativ hält er auch eine Deutung als Priester des Herakles-Melqart für möglich).

⁴³¹ s. *Anhang. Heros Hamilkar: Überlegungen zum religiösen und politischen Kontext*.

⁴³² Forschungsmeinungen: EAA 2. Suppl. III (1971–1994) s. v. Mozia 830 ff.; zuletzt N. Bonacasa in: *Klassik* 584 ff. 585.

⁴³³ s. auch H. Kyrieleis in: F. Krinzinger (Hrsg.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Akten des Symposions*, Wien 1999 (2000) 272 f.

⁴³⁴ Vgl. V. Tusa in: *AKGP* II 1 ff. und H.-P. Isler ebenda 11, halten die Statue für keine sizilische Arbeit, weil es nur wenige Marmorwerke aus der frühen Zeit in Sizilien gibt, und, so Isler „...eine Marmorplastik nur auf einer gewissen Tradition beruhen kann.“; Kyrieleis in: F. Krinzinger (Hrsg.) a. O. 272: „Als Ergebnis ist festzuhalten, daß die meisten archaischen Marmor-Kuroi und –koren in Westgriechenland wohl nicht aus einheimischer Produktion stammen...“.

⁴³⁵ Aus anatolischem Region: Tusa a. O. 2 f. mit Anm. 12; s. o. I. *Daten. 3. Material*.

Meister ein Ostionier sein könnte,⁴³⁶ der sein Handwerk bestens beherrschte; er muß auf die Bearbeitung großkristalliner Marmorsorten spezialisiert gewesen sein, denn die feinkristallinen Sorten verlangen wiederum eine ganz andere Arbeitsweise. Doch ist dies nur *ein* Indiz; im Folgenden werden stilistische Eigenschaften und strukturelle Merkmale aufgezeigt, die m. E. auf die ostgriechisch-kleinasiatische Kunstlandschaft,⁴³⁷ und besonders auf die ostionisch-milesische Schule hinweisen können.⁴³⁸

Man kann davon ausgehen, dass ein so großartiger Künstler wie der ‚Meister von Mozia‘ durchaus souverän das Motiv-Reservoir der Kunst seiner Zeit beherrscht hat, und seine Kenntnis schöpferisch auf das konkrete ikonographisch gestellte Thema anwandte. Es genügt für die landschaftliche Bestimmung also nicht, nur typologisch verwandte Motive aufzuzeigen, es kommt auf die konkrete Art an, wie ein solches Motiv künstlerisch verarbeitet wird.

1. Faltentypus

Zunächst gehe ich auf den charakteristischen Faltentypus der Statue von Mozia ein, der sich in seiner Grundstruktur in verschiedenen Landschaften wiederfindet, ohne dass sich damit eine überzeugende Lokalisierung der Statue von Mozia herstellen ließe.

Der wohl früheste Beleg für den Grundtypus dieser sehr charakteristischen Gewandfalten, ist auf Paros zu finden. Der Chiton einer frühen archaischen Kore⁴³⁹ ist im Unterteil mit Falten dieses Typus‘ versehen, und zwar besteht jeder Faltenzug aus einer mittleren Rinne, die zu den Rändern konvex sanft anschwillt.⁴⁴⁰ Dieser Faltentypus wird auf Paros in die Frühklassik tradiert. Eine überlebensgroße sitzende Marmorfigur aus dem früheren Strengen Stil im Museum von Paros⁴⁴¹ zeigt den Chiton in Falten dieser Art gestaltet. Obwohl sie in ihrer Grundform bei der parischen Sitzenden und der Statue von Mozia gut vergleichbar sind, ist das Verhältnis Körper-Gewand grundsätzlich verschieden. Die Gewandfalten der Sitzenden, die eher ornamental, robust und vor allem wenig flexibel wirken (obgleich sie sich an manchen Stellen ausdehnen), lassen kaum die Körperformen unter dem Stoff spüren; und dies, obwohl gegenständlich auch hier ein feiner am Körper anliegender Chiton (unter dem Mäntelchen) gemeint sein muß. Ähnlich wie bei der archaischen parischen Kore vermitteln sie eher die Chiffre eines Chitons als sinnliche

⁴³⁶ Zur ionischen Kunst und ‚Ionismen‘ im Westen zuletzt: Krinzinger (Hrsg.) a. O. 265 ff.; speziell zum Stil der archaischen ostionischen Marmorplastik: Kyrieleis ebenda 265 ff. - Die Vorschläge zu Pythagoras oder seiner Werkstatt als Urheber bleiben Spekulation: Museo Palermo 232 f.; EAA 2. Suppl. III (1971 –1994) s. v. Mozia 831; dagegen: A. Di Vita in: *Lo stile severo in Grecia e in Occidente*, Studi e Materiali 9 (1995) 73 ff. s. 76 („ein Phantom“); s. auch Lorenz, der daran erinnert, dass Pythagoras aus Rhegion: „...in Bronze und nicht in Marmor gearbeitet hat.“: T. Lorenz, *Nikephoros* 12, 1999, 293.

⁴³⁷ Überblick zu Stil und Datierung der Monumente ostgriechischer Kunstlandschaften in der hier interessierenden Zeitperiode gibt Berger 33 ff.

⁴³⁸ s. Hiller 33 mit Anm. 63-65: „Die stilistischen Verbindungen zwischen den Skulpturen aus Milet, Didyma, und Ephesos scheinen in dieser Zeit sogar besonders eng zu sein. ...Allem Anschein nach war der Raum Milet – Didyma – Ephesos in der uns betreffenden Zeit ein homogener Kunstbereich. Wo sein Zentrum, wo der Sitz der richtungsweisenden Werkstätten war, läßt sich vorläufig nicht sagen. Die Tatsache, dass wir mehrere milesische Künstlernamen, aber keine ephesischen aus jenen Jahrzehnten kennen, scheint eher zugunsten von Milet zu sprechen, doch kann auch sie die Frage nicht entscheiden.“

⁴³⁹ N. Zaphiropoulos in: AKGP I 94 ff. Taf. 36. 37 (zweites Viertel des 6. Jh.s v. Chr.); Karakasi 83 Taf. 79 a-d.

⁴⁴⁰ In einem gedachten Querschnitt wechselt jede positive Falte mit einer inversen negativen ab, so wie es sich beispielsweise am unteren Saum der Relieffigur vom Esquilin abzeichnet: Berger Abb. 55. Die Darstellung der Falten bei der parischen Kore: Zaphiropoulos a.O.; Karakasi Taf. 79 bes. b, erlaubt ihre Grundstruktur gut zu verstehen. Dieser Faltentypus kommt außer in Ostgriechenland bemerkenswerter Weise vor allem in Großgriechenland, wenn auch zeitstilistisch verändert, in frühklassischer Zeit vor (s. o. II. *Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung*. 3. *Kleidung*. 3.1. *Motiv*). Sowohl z. B. bei der Kore von der Akropolis (Athen, Akro. Mus. 685): Richter, Korai Abb. 573–576; Karakasi Taf. 189. 190, bei dem Manteljungling von der Akropolis (Akro. Mus. 633; s. o.) kann man den Aufbau der Fältelung, ja nichteinmal die Entstehung der einzelnen Falte nachvollziehen - im Unterschied zur parischen Kore (s. o.).

⁴⁴¹ Berger Abb. 47. 48 (um 490/480 v. Chr.).

Stofflichkeit. Sollte der beschriebene Faltenantypus zuerst auf Paros gestaltet worden sein, müssen Handwerker anderer Kunstlandschaften ihn übernommen haben.⁴⁴²

Im Museum von Syrakus befindet sich eine spätarchaisch wirkende unterlebensgroße Marmorstatue, die eine nackte männliche Figur mit dem Mantel über der linken Schulter darstellt.⁴⁴³ Einige der Falten des Mantels sind in ihrem Grundschema denen des Gewandes der Statue von Mozia und der oben erwähnten parischen Figuren gleich.⁴⁴⁴ Die genauere zeitliche Einordnung dieser Figur ist schwierig. Die Statue folgt nicht mehr dem Kurosschema, das rechte Bein ist vorgestellt, eine Erscheinung, die erst in der Übergangszeit geläufiger wird.⁴⁴⁵ So wie sich der Mantel an den Körper anschmiegt und wie die Stofflichkeit durch die Bewegung und Dehnung der Falten sinnlich gestaltet wird, sehe ich hier ostionischen Einfluß,⁴⁴⁶ und wiederum im deutlichen Unterschied zum parischen Stil, wie ihn die Sitzende aus Paros vermittelt. B. A. Barletta hält den syrakusanischen Manteljüngling für eine lokale, jedoch von Ionien beeinflusste Arbeit um 500 v. Chr.⁴⁴⁷

Das sog. Harpyien-Monument von Xantos im British Museum⁴⁴⁸ zeigt an einigen Chiton-Falten des hier interessierenden Typus.⁴⁴⁹ Im Verhältnis von Körper und Gewand gibt es eine gewisse Vergleichbarkeit zur Figur von Mozia, die Körperformen kommen durch das Gewand zum Vorschein in einer Weise, die noch die spätarchaische Stilform spüren läßt.⁴⁵⁰ Die Stofflichkeit aber wirkt, trotz mancher sehr weich gestalteter Partien, insgesamt doch trocken und steif. - Auch die kräftigen und in ihren Proportionen sehr gedrunghenen Figuren bieten kaum eine Ähnlichkeit zur Statue von Mozia.

⁴⁴² Auch speziell für den punisch-phönikischen Raum haben parische Handwerker gearbeitet. Im Hof des Museums von Paros steht ein Sarkophag von anthropoidem Typus.

⁴⁴³ B. A. Barletta, *The Draped Kouros Type and the Workshop of the Syracuse Youth*, AJA 91, 1987, 233 ff. Abb. 1. 2.

⁴⁴⁴ Barletta ebenda Abb. 2.

⁴⁴⁵ Es scheint allerdings, dass die neue Möglichkeit, das rechte Bein vorzustellen, zuerst im ostgriechisch-ionischen Bereich aufgetreten ist: Bode 1996, 220.

⁴⁴⁶ s. die Chitonfalten der Koren: einer aus Pergamon: Blümel Nr. 39 Abb. 82-84; Berger Abb. 43 und einer aus Tarent: Blümel Nr. 20 Abb. 52-54. Die kleine Votivkore...“weicht von allen in Süditalien gefundenen so erheblich ab, daß sie wohl nur aus dem Osten importiert sein kann.“: Langlotz 126 Taf. 40, 5-7. Bei den beiden Koren sind die Chitonfalten wellig dargestellt; sie wirken zwar ornamental doch als stoffliche Gesamtheit: hier liegt die Betonung nicht auf der feinen Ausarbeitung jeder einzelnen Falte, wie bei den meisten spätarchaisch-attischen Koren: z. B. Kore von der Akropolis in Athen (Akro. Mus. 670): Boardman, AP Abb. 153; Richter, Korai Abb. 377-379; Karakasi Taf. 152. 153, deren Chitonfalten schematisch einander gleichen, ohne in organischen Kontakt miteinander zu treten. Vielmehr kommt beim Chiton der ‚Tarentinerin‘ und der Pergamon-Kore die Stofflichkeit zum Ausdruck: die Eigenschaften des Stoffes als solchem, seine Reaktion auf die Lage und den Umgang mit ihm. Sowohl bei der Tarentinerin als auch bei der Kore aus Pergamon verjüngen sich die Plissees dort, wo sie auf natürlicher Weise durch eine bestimmte Lage zusammengepresst werden – z. B. unter der Achsel oder im Bereich des gebeugten Arms. Bei der Tarentinerin bauschen sich die Plissees sogar über diesen Stellen auf, wie unter der linken Achsel: Blümel Nr. 20 Abb. 54. Das Phänomen ist auf einer früheren Entwicklungsstufe bereits bei den ostionisch-milesischen Vogelkoren vorhanden. Die Vogelkore aus Milet: Blümel Nr. 49 Abb. 135; Karakasi Taf. 46. 47, zeigt im Prinzip das gleiche Phänomen bei den auseinandergezogenen Rockfalten, die durch das Raffens des Stoffes mit der rechten Hand verursacht werden. Bei der Vogelkore aus Samos: Freyer-Schauenburg Taf. 11, 20; Karakasi Taf. 19 a-d bes. a, sind die wulstigen Falten am Kolpos des Chitons vorhanden, sie schildern die Reaktion, dem Gewicht ausgesetzt, frei hängenden plissierten Stoffes. Vgl. auch die Manifestation des Stofflichen bei Philippe und Ornithe des Geneleos-Weihgeschenks in Samos. Durch das raffens des Chitons und durch den Fall des Stoffes verjüngen sich bzw. breiten sich die Plissees des Rockes aus: Graeve 1983, 18 f. Abb. 19. 25. 26. Vgl. auch die Haardarstellung im Bereich des Ohrs beim wohl nordionischen Mädchenkopf in Berlin 1851: Blümel Nr. 31 Abb. 85; Himmelmann-Wildschütz 35 f. Taf. 21. 22. In allen diesen Fällen wird die Reaktion des Stoffes bzw. Haars auf eine konkrete Haltung gezeigt. - s. u. *II. Überlegungen zum Landschaftsstil. 2. Stofflichkeit.*

⁴⁴⁷ Barletta a. O. 236.

⁴⁴⁸ Berger 129 ff. s. 187 Anm. 329 Abb. 146-151 (um 480 v. Chr.).

⁴⁴⁹ s. etwa die Figur rechts auf der Ostseite: Berger Abb. 146-148. 150. 151.

⁴⁵⁰ Auf die Abhängigkeit der Friese des ‚Harpyien-Monuments‘ von Werken aus dem milesisch-ephesischen Raum wurde schon früher hingewiesen: Hiller 28 ff., 34; Berger 57 (H. Hiller).

Mangels eines Vergleichs für diesen Faltenotypus in der samischen und milesischen Plastik müssen wir hier den Beweis schuldig bleiben. Im Grunde bleibt die konkrete Ausgestaltung der Falten bei der Statue von Mozia isoliert.

2. Stofflichkeit

Im folgenden verwende ich, um die besondere Art der Stofflichkeitsauffassung bei der Statue von Mozia landschaftlich einzugrenzen, nicht nur direkte Motivvergleiche, sondern ich muss, wo dies nicht möglich ist, allgemeinere strukturelle Gesichtspunkte anwenden, um trotz der lückenhaften Überlieferung in den verschiedenen Landschaften eine Vergleichbarkeit herzustellen.

Eine ganz ungewöhnliche Charakterisierung des Stofflichen, das Herausquellen des Fleisches unter der straff gespannten Brustbinde und die Druckstellen der linken Hand im Chiton, haben alle Forscher fasziniert, doch man hat keine vergleichbaren Erscheinungen nachweisen können. Die mutterländische Plastik der Zeit beschäftigte sich nicht mit dem Problem, wie kollidierende gegenständliche Kräfte stofflich aufeinander reagieren.⁴⁵¹ Wo solche Kräfte miteinander in Kontakt kommen, ‚tangieren‘ sie einander nur, ohne wechselweise Auswirkungen zu zeigen.⁴⁵² Die Reaktion wird ikonographisch beschreibend dargestellt, aber nicht stofflich-sinnlich ausgedrückt, wie bei der ostionischen Plastik. Bei der Suche nach dem Phänomen, das die Statue von Mozia so großartig demonstriert,⁴⁵³ findet man es m. E. bei der archaischen ostionisch-milesischen Plastik als eine bereits vorhandene Idee wieder.

Bei zwei milesischen Sitzfiguren in Paris⁴⁵⁴ wird das ikonographisch bedingte Sitzkissen, das unter den Seitenlehnen des Thrones zum Vorschein kommt, verschieden behandelt. In einem Fall wird die Kissenform nur graphisch angedeutet (Louvre Ma 2788), bei der anderen Figur (Louvre Ma 2787) quillt das Kissen unter dem Gewicht des Körpers an den Seiten hervor; hier wird also die Auswirkung, welche die eine Kraft (des menschlichen Körpers) auf die Gegenkraft (des Kissens) ausübt, beachtet und veranschaulicht.⁴⁵⁵

Im Prinzip nicht anders, doch im Sinne der Stofflichkeit weiter fortgeschritten zeigt sich das Phänomen beim Torso von Milet. Bei der Beschreibung der eigenartigen Darstellung der Muskulatoberfläche im Brust- Bauchbereich – hier betrachte ich diese ebenfalls als Charakteristik der Stofflichkeit - wurde festgestellt, dass die Muskelpartien gleichsam nach außen

⁴⁵¹ Der in der Rodin-Werkstatt sensibilisierte Beobachter R. M. Rilke hat das hier beschriebene Phänomen in der *Zweiten der Duineser Elegien* (1923) dichterisch wiedergegeben:

„Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht
menschlicher Geste? War nicht Liebe und Abschied
so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus andern
Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände,
wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.“

⁴⁵² Ein zu der Statue von Mozia guter ‚Gegenvergleich‘ mit dem gleichen Motiv der in die Hüfte gestemmen linken Hand, bietet z. B. Athena von der Akropolis (Athen, Akro. Mus. 140): Tölle-Kastenbein Taf. 44 a. Die Finger – die Fingerreste sind erhalten - verursachen keine Deformation des Peplosstoffes unter dem Handdruck. – Bei der Skulpturengruppe Theseus und Antiope vom Giebel des Apollon-Tempel in Eretria findet ebenfalls keine stoffliche Reaktion am Gewand der Amazone auf den Handdruck des Theseus statt: Boardman AP Abb. 205, 2.

⁴⁵³ Schon oft wurde hier für stilistische Vergleiche auf die Metopen des Tempel E in Selinunt hingewiesen, die entschieden jünger als die Statue von Mozia sind. Die stilistische Ähnlichkeit besonders in der Ausdruck des Stofflichen, ist unübersehbar, was oft dazu führte, die Herkunft der Statue von Mozia einer ‚sizilischen‘ Bildhauerschule zu zuschreiben. - Auffallend in der stilistischen Auffassung, wenn auch nicht so sinnlich im Ausdruck wie bei ‚Mozia‘, ist die Behandlung einer ‚Druckstelle‘ auf der Metope mit Artemis und Aktaion, wo Aktaion mit der linken Hand heftig einen Hund am Hals greift – treffende Beobachtung von Stucchi: S. Stucchi, RendPontAcc 59, 1986-1987, 26 Abb. 23 (das Fragment) s. auch Abb. 24; Museo Palermo Abb. S. 193 (die ganze Metope).

⁴⁵⁴ Paris, Louvre Ma 2787 u. Ma 2788; Himmelmann-Wildschütz, Taf. 8, 1 u. 10.

⁴⁵⁵ Man vgl. auch die anderen Sitzenden in Berlin, Istanbul, Yeniköy: Blümel Abb. 139 –155; Himmelmann-Wildschütz Taf. 2 ff.; Graeve 1983 Abb. 9-10 und den Aiakes in Samos: Freyer-Schauenburg 139 ff. Nr. 67 Taf. 56. 57.

quellen, als ob ein aufgeblasener Körper eingeschnürt sei.⁴⁵⁶ Ähnlich beschreibt Linfert: „Alle Wölbungen der einzelnen Muskelpartien bleiben hinter einer durchgehend leicht gewölbten ‚Relief‘-Vorderebene gefangen, wirken wie von innen gegen sie gepreßt.“⁴⁵⁷ Die beiden Beschreibungen haben das gleiche Phänomen erfaßt. Hier treffen nun Stil und Ikonographie zusammen. Auf Grund eines anderen Körperideals als etwa im Attischen, wird hier das im Ostionischen geschätzte *fettgepolsterte* Karnat mit adäquaten Mitteln der Stofflichkeit ausgedrückt. Ähnlich pressen sich bei der Statue von Mozia die Finger der linken Hand nicht nur vom Motiv her, sondern vor allem auch in der stofflichen Gestaltung in das weiche Karnat.

Die beschriebene Eigenart, das weiche Karnat zum Ausdruck zu bringen, ist ein stilistisches Darstellungsphänomen, das auch an anderen Stellen der Statue von Mozia auftritt, nämlich beim Augapfel, der zwischen den *wulstigen* Rändern der Lider hervorquillt.⁴⁵⁸ Diese Gestaltung steht in der alten Tradition der ostionischen Plastik und m. E. speziell der samisch-milesischen Plastik.⁴⁵⁹ Man vergleiche einen verschleierte Mädchenkopf aus Samos, heute in Berlin.⁴⁶⁰

Der feine Chiton bei der Figur von Mozia will den athletischen Körper des Mannes nicht verbergen, sondern ihn im Gegenteil zeigen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich das Geschlecht durch den Stoff plastisch abzeichnet.

Das Phänomen kommt bei einigen zyprischen Kalkstein-Figuren vor, die einen kurzen oder einen langen Chiton mit Mantel tragen – der zyprische Zeus⁴⁶¹ wurde bereits im Zusammenhang mit dem Falten-Stil erwähnt.⁴⁶² Früher als bei den zyprischen Figuren, deren früheste Beispiele wohl um und nach 500 v. Chr. zu datieren sind,⁴⁶³ findet man diese Eigenart bei den ostionischen-kleinasiatischen Manteljünglingen. Vor allem aber die milesisch-didymäischen Manteljünglinge belegen reichlich dieses Motiv.⁴⁶⁴ Diese Erscheinung ist *nicht selbstverständlich* mit dem Typus der bekleideten männlichen Figur⁴⁶⁵ verbunden, denn es gibt auch solche ohne dieses Motiv.⁴⁶⁶ Hier zeigt sich also offensichtlich eine stilistische Eigenart der Darstellung, die natürlich an den Typus gebunden ist, und wahrscheinlich auch an ein bestimmtes Wertesystem. Die Erscheinung ist nicht nur in der Rundplastik anzutreffen, sondern zeigt sich auch bei Reliefs der Zeit, z. B. bei einer Stele von Bodrum.⁴⁶⁷

⁴⁵⁶ s. I. *Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung 1. Kunstlandschaft.*

⁴⁵⁷ Linfert 85.

⁴⁵⁸ Das gleiche Phänomen, die hervorquellenden Augäpfel zwischen den wulstigen Lidern, kommt auch bei einigen Köpfen der Metopen des Tempel E in Selinunt vor: Museo Palermo Abb. S. 191 (Hera); 199.

⁴⁵⁹ Aus den neuen Grabungen V. v. Graeve gibt es ein noch nicht publiziertes Köpfchen, das ähnlich wulstige Augenlider und hervorquellende Augäpfel zeigt; ich danke Herrn v. Graeve für das mir gezeigte Photo.

⁴⁶⁰ Blümel Nr. 41 Abb. 118 f.

⁴⁶¹ Nicosia, Cyprus Museum Nr. 139: V. Karageorghis, Cyprus (1982) 144 Abb. S. 145 (um 500 v. Chr.).

⁴⁶² Der Marmorjüngling von der Akropolis trägt gleichfalls zyprische Tracht (Athen, Akro. Mus. 633): Schrader Nr. 308 Taf. 128. 129 (um 500 v. Chr.).

⁴⁶³ Zuletzt zur Datierung: Nunn 18 ff. mit Taf. 3 f. – Das sich durchzeichnende Geschlecht kommt auch in der etruskischen Bronzekleinplastik vor, die Beispiele werden üblicherweise um 480 v. Chr. und später datiert: E. Richardson, *Etruscan Votive Bronzes* (1983) Abb. 382; 502; 523; 527; 533; 537; 540.

⁴⁶⁴ Aus Milet/Didyma: Tuchelt Taf. 30. 31 (K 29). 32 (K 31). 34 (K 33 bis). - Mantelkuros von Milet: Graeve 1986, 27 Taf. 7, 3. 4; er datiert das Stück in das letzte Viertel des 6 Jh.s v. Chr. Ein weiterer Mantelkuros (Fragment) aus der Grabung V. v. Graeve (unpubliziert. Ich danke Herrn v. Graeve für die Erlaubnis, darauf hinweisen zu dürfen). - Weiterhin: Mantelkuros von Myus: Blümel Nr. 69 Abb. 217-219; Kuros von Rhodestos: Özgan S. 225 Abb. 29; gute Abbildung: C. Rolley, *La sculpture grecque 1* (1994) Abb. 299; Mantelkuros im Museum Bodrum Inv. 6771: O. Gürman, *AntK* 19, 1976, 82 f. Taf. 17, 6; 18, 1-5. Nach Gürman ebenda in „archaisch-ionischer Tradition“; nach K. Schefold ebenda 116 „ostionisches Werk“.

⁴⁶⁵ Mantelkuroi zusammengestellt bei: B. A. Barletta, *The Draped Kouros Type and the Workshop of the Syracuse Youth*, *AJA* 91, 1987, 244 ff.

⁴⁶⁶ Sowohl auf Zypern: Nunn a. O. Taf. 3, 5; 3, 6; 3, 8, wie auch z. B. auf Samos (Vathy Museum Inv. 68): Freyer-Schauenburg 150 ff. Nr. 72 Taf. 59. 60; Vathy Museum Inv. 73: ebenda 153 Nr. 73 Taf. 61 und in Apollonia: Hiller Taf. 27, 3. 4.

⁴⁶⁷ Stele mit der Darstellung eines Manteljünglings mit Stock (Museum Bodrum Inv. 6004): Gürman a. O. 81 f. Taf. 17, 1-5; Schefold ebenda 115 f. „ostdorisch“ (beide datieren um 500 v. Chr.); auch bei der sog. Borgia-Stele: Berger

Das grundlegende Prinzip, nämlich dass ein tiefer liegendes Element auf der Oberfläche durchscheint, findet sich in der milesischen Plastik auch bei der Schichtung von Gewandteilen, und zwar bereits bei den Branchiden: Die senkrechten Röhrenfalten zwischen den Beinen der Sitzenden zeichnen sich unter dem darüberliegenden, sogar mehrschichtig gestalteten Mantel ab.⁴⁶⁸ Auf fortgeschrittenerem Niveau und gerade in seiner Zurückhaltung besonders stofflich wirkend zeigt sich diese Erscheinung auch bei der Skulptur von Mozia: Die mehrfache Schichtung des Faltenstaus vorn zeichnet sich unter der obersten Fläche des nach vorn gezogenen Chitons ab.

3. Asymmetrien und Proportionen des Körpers

Die in der Forschung oft erwähnte ‚Beweglichkeit‘ der Figur, kann m. E. ebenfalls einen Hinweis auf die Herkunft des ‚Meisters von Mozia‘ geben. Bis jetzt habe ich lediglich auf die Körperasymmetrien hingewiesen, die mit der unterschiedlichen Haltung der Arme und der Beine im Zusammenhang stehen, also *die* Asymmetrien, die sich vor allem in der Fläche des frontalen Vorder- bzw. Rückansicht abspielen; *diese* Asymmetrien sind durch den Stützmotiv verursacht.⁴⁶⁹ Doch auch Asymmetrien anderer Art charakterisieren die Statue. Zusammen mit den beiden Werken aus Milet und Didyma⁴⁷⁰ sowie dem neu gefundenen Kuros aus Milet⁴⁷¹ zeigt die Figur von Mozia ein charakteristisches Merkmal, nämlich eine Verdrehung der Körperebenen um die Mittelachse. Eine der Brust eindeutige planparallele Ansicht läßt sich nicht genau festlegen.

Die linke Brusthälfte ist in die Raumtiefe zurückgenommen, während die Hüftpartie dieser Seite nach vorn gedreht ist. Diese letztere Erscheinung, die bei den Kuroi⁴⁷² und auch bei dem bereits ponderierten Torso von Milet durch das linke vorgestellte Bein gerechtfertigt wird, ist bei der Statue von Mozia vom anatomischen Gesichtspunkt her nicht verständlich. Diese Erscheinung kann also nicht etwa als besonders entwickelte Ponderation erklärt werden, vielmehr ist gleichsam die ältere Tradition in der Drehung des Rumpfes mit dem neuen Standmotiv mit vorgestellten *rechten* Bein kombiniert, das seinerseits – nur seitenvertauscht – noch vom Kuroschema affiziert bleibt: das linke ‚Standbein‘ ist deutlich nach hinten zurückgesetzt und nicht unter den Körperschwerpunkt gestellt.⁴⁷³ Nur die große Meisterschaft des Künstlers erzeugt einen Eindruck, der die Gewaltigkeit dieser Verbindung fast vergessen macht, die aber in einigen Ansichten⁴⁷⁴ fast mißglückt wirken könnte.

Auch durch das Motiv des in die Taille gestützten Arms und zur Seite gewendeten Kopfes ist diese Verdrehung der Körperebenen nicht zu erklären, denn die *attische*⁴⁷⁵ Athena von der Akropolis⁴⁷⁶, die durch das gleiche Motiv bedingt ebenfalls die Schulterlinie aus der Horizontalen verschiebt, zeigt keine ‚Beweglichkeit‘ im Sinne der Statue von Mozia.

Abb. 135, angeblich aus Kleinasien: Hiller 156 ff. – In der Gattung des Reliefs und bei dem Typus der Hundestelen ist das Phänomen ebenfalls nicht selbstverständlich, es fehlt bei der Stele von Orchomenos des Alxenor von Naxos: Berger 44 Abb. 46 (um 490 v. Chr.); Boardman, AP Abb. 244 (auch um 490 v. Chr.).

⁴⁶⁸ s. bei den Figuren: Tuchelt 78 ff. (BM B 278) Taf. 43 (K 47) 44. 46; ebenda 80 (BM B 275) Taf. 47 (K 48); Özgan 198 Abb. 2 (BM B 275); ebenda 202 f. Abb. 6 f. (BM B 278 und 279). Auf das Phänomen hat bereits v. Graeve hingewiesen: Graeve 1980, 83, ausgehend von den sich unter dem Schleier nachzeichnenden Ohren bei Mädchenköpfen. – Dieses Phänomen (Schichtung der Gewandfalten) erscheint früher als das sich durch den Stoff abzeichnende Geschlecht und ist offensichtlich der Pionier dieser Darstellungsweise.

⁴⁶⁹ s. II. *Analytische Beschreibung und zeitstilistische Einordnung. 2.1 Das Stützmotiv. 2.2 Zur Ponderation der Figur.*

⁴⁷⁰ s. o. I. *Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung. 1. Kunstlandschaft.*

⁴⁷¹ Graeve 1986, 26 Taf. 8. 9.

⁴⁷² s. I. Kleemann, *Frühe Bewegung I* (1984) 48 ff.

⁴⁷³ Auch das Geschlecht wirkt zu weit zur linken Seite hin verschoben.

⁴⁷⁴ Atti Marsala Taf. II; III.

⁴⁷⁵ Hier sei noch mal darauf hingewiesen, dass bereits die spätarchaischen attischen Figuren im Kuroschritt (z. B. Aristodikos) keine augenfällige Körperdrehung zeigen; s. o. I. *Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung. 1. Kunstlandschaft.*

⁴⁷⁶ Athen, Akro. Mus 140: Tölle-Kastenbein Taf. 43 a und 42 a.

Schließlich läßt sich in der Proportionierung der Statue von Mozia eine gewisse Verbindung zu milesisch-didymeischen Werken erkennen. Mit der sehr kurzen und breiten Brust und dem langen Unterkörper,⁴⁷⁷ weist die Statue von Mozia eine Proportionierung wie der Milesische Torso und der Weihgeschenkträger von Didyma, die auffallend schmale Oberschenkel zeigen, auf.⁴⁷⁸

Der ‚Meister von Mozia‘ gehörte zu den ganz Großen seiner Zunft. Aber gerade die Qualität seine Arbeit setzt als Hintergrund eine bedeutende Bildhauertradition und eine geübte Praxis der Marmorkunst voraus. Die Ungunst der Überlieferung und vielleicht zugleich die überragende Fähigkeit des Meisters machen es schwer, die Statue direkt an Werke anzubinden, die den gesuchten Schulzusammenhang herstellen. Doch schon die allgemeine Charakteristik der Statue in der Stofflichkeit von Karnat und Gewand lenkt den Blick auf den ostionisch-milesischen Kunstraum.

Wenn man es überhaupt wagen will, nach den näheren Wurzeln zu suchen, so könnte man meines Erachtens den Stil der Statue von Mozia am ehesten aus der Tradition des bedeutenden Kunstzentrums Milet/Didyma und seines Wirkungsbereichs herleiten. Hier zeigen sich schon in frühen Werken Erscheinungen einer besonderen Stofflichkeit, man denke an das Sich-Durchzeichnen eines tiefer geschichteten Elements in der Textur der Oberfläche.⁴⁷⁹ Dass eine ‚Erfindung‘ wie das sich durchdrückende Geschlecht in der Spätarchaik Milets selbst bei Stücken minderer Qualität geläufig ist, heißt, dass hier bereits eine breite Auseinandersetzung mit dem Problem der Stofflichkeit stattgefunden hat. Läßt man diesen Zusammenhang gelten, dann treten auch sublimere aber zugleich strukturell tief verwurzelte Gemeinsamkeiten in den Blick, nämlich in der Proportionierung, den eigentümlichen Asymmetrien und Verdrehungen der Körperachsen, - Erscheinungen, die die Statue von Mozia über den Torso von Milet noch weiter in die Vergangenheit wiederum mit archaischen Werken Milets zu verbinden scheint.

⁴⁷⁷ Die Taille und die breiten Oberschenkel sind seit der Archaik im Mutterland, aber auch z. B. bei den kykladischen Kuroi immer besonders betont werden.

⁴⁷⁸ s. o. I. *Kunstlandschaftliche und zeitliche Einordnung. 1. Kunstlandschaft.*

⁴⁷⁹ Vgl. Graeve 1980, 83.

ERGEBNISSE

Meine Untersuchung zur ionisch-milesischen Plastik konzentriert sich auf zwei Monumente, den sog. Torso von Milet und den sog. Jüngling von Mozia.

Die stilistische Analyse des Torsos von Milet erlaubt, ihn in die frühe Phase des Strengen Stils einzuordnen.

Ein Vergleich mit milesischen Werken archaischer Zeit lässt gemeinsame Strukturen eines Landschaftsstils erkennen.

Der frühklassische Stil im ostionisch-milesischen Raum manifestiert sich vor allem in der Intensität stofflicher Gestaltung, für die ist hier bereits in archaischer Zeit erstaunliche Ansätze gibt. Die zur Anschauung gebrachte Reaktion aufeinandertreffender Kräfte im Stofflichen darf als ein Charakteristikum ostionischer Kunst gelten.

Ikonographisch konnte der Torso zur Statue eines griechischen Kriegers ergänzt werden. Das Standmotiv mit Lanze in der Rechten und Schild in der Linken kann als ein schon in der Archaik verbreitetes Motiv für Kampfbereitschaft interpretiert werden.

Stilistisch und ikonographisch lässt sich die Entstehungszeit der Statue auf die Anfänge des 5. Jh.s v. Chr., in die Zeit des Ionischen Aufstands eingrenzen. Möglicherweise feierte sich hier ein erfolgreicher Strategie.

In der zweiten Einzelstudie zur Statue von Mozia konnten Ergebnisse, die ich bereits an anderer Stelle zu Standmotiv, Datierung und Ikonographie publiziert habe, präzisiert und erweitert werden.

In ikonographischer Hinsicht konnten vor allem Typus und Drapierung des Gewandes geklärt werden. Es handelt sich um eine punische Tracht, die variabel zu gestalten war und auch ohne Gürtung und mit losen Ärmel getragen werden konnte. Die spezifische Drapierung mit einer breiten Brustbinde bei der Statue von Mozia liegt im Motiv begründet: dargestellt ist ein Bogenschütze, dessen Gewand sicher sitzen und ihn bei der Ausübung seiner Tätigkeit nicht behindern durfte. Zu ergänzen sind Attribute, die vermutlich in kostbarem Material ausgeführt waren. Motiv und Material erweisen den Dargestellten als einen punischen Krieger höchsten Ranges. Vor dem historischen, politischen und religiösen Hintergrund im Mozia des frühen 5. Jh.s v. Chr. konnte diese Statue konkret als Hamilkar bzw. als ein $\mu\nu\tilde{\eta}\mu\alpha$ für den nach 480 v. Chr. ‚heroisierten‘ karthagischen Feldherrn gedeutet werden.

Da es in Sizilien keine Marmorvorkommen und somit auch keine alte Tradition kunstvoller Marmorbearbeitung gibt, wird die hochqualitätvolle Statue von Mozia kaum von einem sizilischen Künstler geschaffen worden sein. Aufgrund der stilistischen Analyse besonders im Hinblick auf die stoffliche Gestaltung, wurde das Werk einem ostionischen Künstler zugewiesen. Weitere Charakteristika wie die typische axiale Drehung der Figur und die markanten Proportionen könnten die Entstehung der Statue am ehesten in der Tradition der milesischen Kunst verständlich machen.

Der Künstler wird die Statue schon allein wegen der spezifischen Ikonographie als Auftragswerk unmittelbar vor Ort, d. h. in Sizilien bzw. Mozia selbst, mit importiertem Marmor ausgeführt haben. Er dürfte damit zu einer Gruppe ostionischer Künstler gehört haben, die für die künftige Entwicklung eines eigenen *sizilischen Stils* in der Kalkstein- wie Marmorplastik verantwortlich zeichnen. Als weitere Werke dieser neubegründeten Tradition könnten etwa die Metopen vom Tempel E in Selinunt gelten.

ANHANG

HEROS HAMILKAR: ÜBERLEGUNGEN ZUM RELIGIÖSEN UND POLITISCHEN KONTEXT

In dieser Darlegung soll das Phänomen der Denkmäler für den ‚heroisierten‘ Hamilkar in den historischen Zusammenhang der Zeit eingeordnet und nach dessen politischen Funktion gefragt werden.⁴⁸⁰

Einführung

1. Die Erzählung Herodots vom Tod Hamilkars

Herodot schreibt über die Schlacht von Himera⁴⁸¹ (480 v. Chr.), bei der das karthagische Heer unter dem Feldherrn (βασιλεύς) Hamilkar⁴⁸² von den Griechen unter Gelon vernichtend geschlagen wurde,⁴⁸³ u. a. folgendes:⁴⁸⁴

„Ferner erzählen die Sizilier noch, dass Gelon und Theron den Karchedonier Amilkas in Sizilien am gleichen Tag geschlagen hätten, wie die Griechen die Perser bei Salamis.⁴⁸⁵ Amilkas selbst, dessen Vater ein Karchedonier, die Mutter aber eine Syrakusanerin war und der wegen seiner Tapferkeit König der Karchedonier⁴⁸⁶ geworden war, soll nach dem Zusammenstoß und der verlorenen Schlacht, soviel ich erfahren habe, spurlos verschwunden sein. Man hat ihn nirgends weder tot noch lebendig wiedergesehen, obwohl sich Gelon überallhin wandte, um ihn zu suchen. Bei den Karchedoniern erzählt man sich folgende Geschichte, und sie klingt nicht unglaublich: Die Barbaren hätten mit den Griechen in Sizilien vom Morgen bis in den späten Abend hinein gekämpft; solange dauerte die Schlacht. Während des Kampfes blieb Amilkas im Lager und opferte für einen glücklichen Ausgang, indem er ganze Tierleiber auf einem großen Scheiterhaufen als Opfer verbrennen ließ. Als er die Seinen fliehen sah, stürzte er sich, während er die Spende über die Opfer ausgoß, in die Flammen. So soll er mitverbrannt und auf diese Art verschwunden sein. Mag Amilkas nun so untergegangen sein, wie die Phöniker erzählen oder auf die andere Art, [wie die Karchedonier und Syrakusaner berichten:] jedenfalls opfern ihm die Karchedonier, und sie haben ihm in allen ihren Pflanzstädten Denkmäler (μνήματα) errichtet, das größte aber in Karchedon selbst.“⁴⁸⁷

Diese Darlegung geht auf meine Seminararbeit WS 90/91 bei Prof. H. H. Schmitt zurück.

⁴⁸⁰ Zum gesellschaftlichen und politischen Hintergrund der Unternehmung Hamilkars: L.-M. Günther, Die karthagische Aristokratie und ihre Überseepolitik im 6. und 5. Jh. v. Chr., *Klio* 75, 1993, 76-84.

⁴⁸¹ DNP 5 (1998) 560 f. s. v. Himera.

⁴⁸² DNP 5 (1998) 104 s. v. Hamilkar [1]. – G. Ch. Picard in: E. Lipinski, *Carthago*, *Studia Phoenicia* 6 (1988) 199 ff.

⁴⁸³ Zuletzt ausführlich zum Problem: Ameling 15 ff. bes. 50 ff.

⁴⁸⁴ Hdt. VII 166-67. Übers. Nach J. Felix.

⁴⁸⁵ s. dazu Ameling 22 ff.

⁴⁸⁶ Zum Herodots Begriff (βασιλεύς) für Hamilkar: RE IV A 1 (1931) 643-651 s. v. Sufeten; Ameling 50 f. mit Anm. 174-176; 67 ff. s. auch 90 ff. (βασιλεύς κατὰ νόμους); G. Ch. Picard in: *I Fenici: ieri, oggi, domani*. Roma 1994 (1995) 87 ff. s. 91. Zuletzt zum Sprachgebrauch des βασιλεύς M. Hofer, *Tyrannen. Aristokraten. Demokraten* (2000) 53 ff.

⁴⁸⁷ In einer dritten Version, überliefert bei Diodor (XI 21, 4-22, 1), soll Hamilkar von den Kavalleristen Gelons getötet worden sein, während er dem Poseidon großartige Opfer darbrachte. Diese Version folgt nach Huss 95: „...ganz der progelonischen und proalliierten Tendenz der Gelon-Kapitel des Diodorischen Berichts und ist deshalb

Für den ‚verschwundenen‘ Hamilkar wurde also ein Kult mit Opfern eingerichtet. Der Status, den Hamilkar damit erreicht hatte, wäre nach griechischem Begriff der des ἥρως.⁴⁸⁸ Die Einrichtung eines Kultes muß in einem Staatsakt in Karthago beschlossen worden sein. Ebenso offiziell und auf Staatskosten müssen die Denkmäler jeweils in den punischen Pflanzstädten aufgestellt worden sein.

2. Interpretationen der Forschung zur Herodotstelle über die Verehrung

Hamilkars

Während die Forschung dem ersten Teil des herodoteischen Berichts allgemein den Vorzug gegenüber anderen schriftlichen Quellen gibt, ist Herodots Aussage über die Denkmäler für Hamilkar und dessen Verehrung in Karthago und allen karthagischen Pflanzstädten umstritten.

W. Huss, S. Gsell und O. Meltzer übernehmen die Interpretation von F. C. Movers, Herodot habe den Namen des karthagischen Feldherrn Hamilkar (‚Diener des Melqart‘) mit dem des Gottes Melqart verwechselt.⁴⁸⁹ Meiner Meinung nach ist diese Verwechslung ganz auszuschließen,⁴⁹⁰ denn Herodot war persönlich in Tyros und hat den Herakles-(Melqart-) Tempel und dessen Kult dort beschrieben.⁴⁹¹ Auch an anderen Stellen geht er wieder auf den punischen Herakles-(Melqart-) Kult ein.

Huss⁴⁹² meint ferner, die Verbannung von Hamilkars Sohn Gisgo⁴⁹³ passe nicht zu heroischen Ehren für den Vater. Huss bezieht sich auf eine Stelle bei Diodor, wo dieser behauptet, die Verbannung Gisgos sei wegen der Niederlage Hamilkars ausgesprochen worden.⁴⁹⁴ Dies scheint mir nur eine Interpretation Diodors zu sein. Es ist nirgendwo sonst belegt, dass der Sohn für die militärischen Fehler des Vaters die Verantwortung zu tragen hatte.⁴⁹⁵ Bekannt ist ein Gegenbeispiel:⁴⁹⁶ Der Feldherr Malchos⁴⁹⁷ wird wegen einer Niederlage bei Sardinien zusammen mit dem Rest des geschlagenen Heeres verbannt. Die Verbannten landen vor Karthago, um sich die Rückkehr zu erzwingen. Sein Sohn Karthalo⁴⁹⁸ war einige Zeit vorher in einem hohen

schwerlich vertrauenswürdig.“; vgl. Ameling 52; zum Bericht des Polyainos (I 27, 2; 28, 1): Ameling 52 mit Anm. 180.

⁴⁸⁸ Zum Begriff „Heros“: D. Boehringer, Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit, *Klio*, Beih. N. F. 3 (2001) 25 ff.

⁴⁸⁹ Huss 95 Anm. 21; S. Gsell, *Histoire ancienne de l’Afrique du Nord* IV (1929) 302; O. Meltzer, *Geschichte der Karthager* I (1879) 215 f.; F. C. Movers, *Die Phönizier* I (1841) 612, sieht sich durch Athenagoras (legat. XII 6) bestätigt, der Hamilkar einen Gott nennt, - damit könne eben nur Melqart gemeint sein. Es ist aber gerade die Argumentationsmethode des Kirchenvaters, an dieser Stelle ausnahmslos Heroen aufzuzählen, die von den einen als ‚Götter‘ (d. h. durch Opfer und Feste) verehrt werden, von den anderen aber nicht: Die Lakedämonier verehrten Menelaos, - die Ilier können nicht einmal dessen Namen ausstehen, verehren aber Hektor...und so verehren die Karthager den Hamilkar (gedanklich zu ergänzen: der doch von keinem Griechen verehrt wird). Darum könne auch den Christen nicht der Vorwurf des Atheismus gemacht werden, bloß weil sie nicht dieselben Götter wie ihre Kritiker verehrten. Im übrigen stellt Athenagoras natürlich keine unabhängige Quelle für die Hamilkar-Verehrung dar; er entnimmt seine Beispiele offensichtlich Herodot.

⁴⁹⁰ Ähnlich G. Charles-Picard, *Les religions de l’Afrique antique* (1954) 36 f. Sicher mit Recht sieht er auch in der Tat des Enkels Hannibal von 409 v. Chr. eine Folge der Hamilkar-Verehrung: Hannibal opfert 3000 gefangene Himerer an der Stelle, wo Hamilkar den Tod fand (Diod. XIII 62, 4).

⁴⁹¹ „Um hierüber von jedermann, soweit möglich, genaues zu erfahren, fuhr ich sogar nach Phönikien, weil ich hörte, dort stehe ein Herakles-Tempel.“ (Hdt. II 44).

⁴⁹² Huss 95 Anm. 21.

⁴⁹³ Diod. XIII 43, 5. Zu den verschiedenen Meinungen zu Gisgos Verbannung: B. Wollner, *Die Kompetenzen der karthagischen Feldherrn* (1987) 24 Anm. 36; s. auch Ameling 36 mit Anm. 97.

⁴⁹⁴ Diod. XIII 43,5; 59, 5.

⁴⁹⁵ Vgl. L.-M. Günther, *Die karthagische Aristokratie und ihre Überseepolitik im 6. und 5. Jh. v. Chr.*, *Klio* 75, 1993, 81-82 Anm. 28.

⁴⁹⁶ *Iust.* 18, 7.

⁴⁹⁷ s. Ameling 73 ff.

⁴⁹⁸ s. Ameling 75 f.

Priesteramt von den Karthagern nach Tyros geschickt worden, um dem Herakles den Zehnten von der sizilianischen Beute darzubringen, die sein Vater auf seinem glücklichen Feldzug in Sizilien gemacht hatte. Bei seiner Rückkehr kommt Karthalo am Lager des Vaters vorbei, weigert sich aber zu ihm zu kommen. Er geht in die Stadt, offensichtlich um von der Ausführung seines Auftrags Rechenschaft zu geben. Er wird also nicht als Sohn eines aufrührerischen Vaters verbannt oder auch nur seines Amtes enthoben. Im Gegenteil, er erhält vom Volk ein Ehrengeloh bewilligt und besucht nun mit diesem demonstrativ im vollen Priesterornat seinen Vater (Dass Malchos seinen Sohn daraufhin kreuzigen ließ, berührt den Sachverhalt, auf den es hier ankommt, nicht.).

Gisgos wurde vermutlich wirklich verbannt, aber aus anderen Gründen. Nach Pompeius Trogus/Justin⁴⁹⁹ hatten die drei Söhne Hamilcars nach dem Tod ihres Vaters zusammen mit ihren Cousins, den drei Söhnen Hasdrubals, die Macht fest in den Händen; Kriege gegen die Völker des afrikanischen Hinterlands werden unter ihrer Leitung geführt.

„Dann aber wurde eine so große Familie von Befehlshabern einem freien Staate zur Belastung, zumal diese alles selber taten und auch richteten; deshalb wurden aus der Zahl der Senatoren hundert Richter ausgewählt, welche die aus dem Krieg heimkehrenden Feldherrn wegen ihrer Taten zur Rechenschaft ziehen sollten, ...“

Über eventuelle Folgen dieser Maßnahme wird allerdings nicht berichtet. Die Grundkonstellation - Versuch einer Militärherrschaft der Magoniden-Familie und Opposition der städtischen ‚Senatsaristokratie‘ – ist politisch überaus plausibel (Ob die Institution der 100 Kontrollrichter wirklich schon in diese Zeit gehört, ist für unsere Frage eher zweitrangig.). Falls Gisgo verbannt wurde, dann nicht, weil sein Vater den Krieg von 480 v. Chr. verloren hatte, sondern weil er selbst in der Folgezeit dem Senat von Karthago zu selbstherrlich und mächtig geworden war.

Selbstverbrennung

1. Selbstverbrennung als ehrenrettender Ausweg in aussichtsloser Lage

Die Tat Hamilcars war aus orientalischer wie griechischer Tradition verständlich.⁵⁰⁰

Es sind allerdings griechische Legenden, in denen sich die letzten Assyrerkönige ‚Sardanapal‘⁵⁰¹ und ‚Sarakos‘⁵⁰² in höchster Bedrängnis durch Selbstverbrennung den Tod geben – Sardanapal auf einem Scheiterhaufen mit Frauen, Dienern und allen Schätzen. Doch dahinter wird trotz aller märchenhaften Züge eine wirkliche (orientalische) Handlungsweise gestanden haben.⁵⁰³ Dass es im Orient eine Tradition ruhmvoller Selbstvernichtung dieser Art gab, zeigt das von Herodot⁵⁰⁴ bezeugte Verhalten des Persers Boges, das doch wohl einem vorgegebenen Verhaltensschema folgt. Boges war Kommandant von Eion (an der Strymonmündung), als die Stadt von den Athenern unter Kimon 476/5 v. Chr. belagert wurde; günstige Bedingungen zum Abzug wies er zurück: „...damit der König nicht glaubte, er habe aus Feigheit sein Leben erhalten;...“ Er verteidigt die Festung bis zum äußersten, als die Lebensmittel ausgingen,

⁴⁹⁹ Iust. 19, 2.

⁵⁰⁰ Vgl. Ameling 53 ff.

⁵⁰¹ RE II A1 (1914) 2436 ff. s. v. Sardanapal.

⁵⁰² ebenda 2390 f. s. v. Sarakos.

⁵⁰³ In der Kreis der Sardanapal-Geschichte gehört auch das Schicksal des Königs von Babylon Saosdouchinos, des Bruders von Assurbanipal. Gegen seinen Bruder aufständisch, wird er schließlich besiegt, und von den Göttern in einen Feuerschlund geworfen. Dies könnte die - notwendigerweise negative - Umschreibung für den ‚freiwilligen‘ Feuertod des Saosdouchinos im untergehenden Palast sein. Weissbach glaubt: RE II A1 (1914) 2304 ff. s. v. Saosdouchinos, dass dieser Sachverhalt auf die griechische Sardanapal-Sage eingewirkt habe.

⁵⁰⁴ Hdt. VII 107.

„...errichtete er einen großen Scheiterhaufen, tötete seine Frau und seine Kinder, Nebenfrau und seine Diener; dann warf er sie ins Feuer. Alles Gold aus der Stadt und alles Silber streute er dann von der Mauer herab in den Strymon. Danach stürzte er sich selbst ins Feuer. Darum wird dieser Mann von den Persern mit Recht bis auf den heutigen Tag gerühmt.“

Der Sinn dieser Verhaltensweise ist offensichtlich, in aussichtsloser Situation sich und seinen Besitz dem Gegner zu entziehen, den Tod selbstbestimmt und damit ehrenvoll auf sich zu nehmen, und ihn durch Vernichtung von Gütern (wie bei einem großen Begräbnis) besonders ruhmvoll zu gestalten. Der Feuertod hat im Orient gewiß auch den Sinn, nicht einmal die Leiche dem Gegner zu überlassen, von dem nur die Schändung des Leichnams zu erwarten war.⁵⁰⁵

Selbstmord als letzter Ausweg ist auch in der klassisch-antiken Kultur ehrenrettend und ruhmvoll, doch ist dort die ‚korrekte‘ Art, die vom mythischen Ajax bis zum römischen Varus angewandt wird, der Sturz ins Schwert.⁵⁰⁶

Diese Sinntradition – ehrenrettender Ausweg aus einer Niederlage – bestimmt gewiß auch den ‚Selbstmord‘ Hamilkars mit, doch sein Verhalten und die dafür gezollte Verehrung gehen über die besprochenen Fälle hinaus. Auch dafür finden sich im orientalischen und griechischen Bereich ‚Vorbilder‘.

2. Selbstverbrennung und Heroisierung⁵⁰⁷

Die (griechische) Kroisos-Legende folgt zunächst dem besprochenen Schema: Nach der endgültigen Niederlage (547 v. Chr.) besteigt Kroisos mit Frau und Töchtern den Scheiterhaufen; laut Bakchylides, der ältesten literarischen Quelle, ruft er nun Apollon an, Zeus löscht mit Regen das Feuer, Apollon entrückt den König und seine Familie zu den Hyperboreern.⁵⁰⁸ Der Weg ins Heroen-Jenseits führt hier allerdings nicht durchs Feuer; äußeres Zeichen ist vielmehr das geheimnisvolle Verschwinden, das auch sonst für Heroisierungslegenden typisch ist (s. u.).

Die Selbstverbrennung spielt jedoch eine entscheidende Rolle beim Tod des Herakles. Die Begründung für seine Selbstverbrennung erscheint allerdings wenig ‚heroisch‘ und ist deshalb von Carl Robert als spätere Zutat abgetan worden: Das von der eifersüchtigen Deianeira geschickte Nessosgewand läßt den Helden den Feuertod vorziehen.⁵⁰⁹ Doch unabhängig von der konkreten

⁵⁰⁵ s. dazu etwa das ‚Gartenfest‘ Assurbanipals, wo hinter dem schmausenden König der Kopf eines besiegten Håuptlings im Baum hångt: R. D. Barnett - A. Lorenzini, Assyrische Skulpturen im British Museum (1975) Abb. 169. 171.

⁵⁰⁶ Allerdings ist auch Selbstverbrennung - gewiß nach dem mythischen Vorbild Herakles - möglich: der ehemalige Athlet Timanthes verbrennt sich, als er sich so kraftlos sieht, dass er seinen Bogen nicht mehr spannen kann (Paus. VI 2, 8, 4).

⁵⁰⁷ Zum griechischen Heroenglauben: P. M. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, HAW V 2,1 (1967)³ 184 ff. 715 ff; G. Ekroth, The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Kults in the Archaic to the Early Hellenistic Periods, 1999.

⁵⁰⁸ Bakchylides 3. Ode für Hieron von Syrakus, 468 v. Chr. (Bakchyl. 31, 25 ff. ed. Loeb). Eine andere Version, in der Kroisos von Kyros auf den Scheiterhaufen gezwungen wird, bei Herodot I 86. Die Version vom Selbstverbrennungsversuch und von der Rettung des Kroisos scheint eine griechische Erfindung zu sein. Nach der persischen Keilschriftchronik wird er von Kyros getötet: KP III (1979) 352 f. s. v. Kroisos. - Die Amphora des Myson (Paris, Musée du Louvre, G 197; Beazley ARV² 238, 1): E. Simon, Die griechischen Vasen (1981) Abb. 133, bezeugt die Geschichte von Kroisos auf dem Scheiterhaufen und – implizit – seine Rettung bereits für die Zeit 500/490 v. Chr. Der Diener, der den Scheiterhaufen anzündet, heißt Euthymos: Der positive Name kann nur einen Diener des Kroisos (nicht des Feindes Kyros) meinen; es ist also die freiwillige Selbstverbrennung gemeint, und dafür spricht auch das würdige Thronen des Königs. Auch die demonstrierte Frömmigkeit – Kroisos opfert aus der Spendeschale – läßt den griechischen Betrachter die Geschichte eindeutig ergänzen, dass der König eben wegen dieser Frömmigkeit gerettet wird. – s. Ameling 58 Anm. 211.

⁵⁰⁹ C. Robert, Die griechische Heldensage (1921) 596 ff.

Begründung entspricht die Grundstruktur offenbar dem authentischen Schema: die Selbstverbrennung ist Ausweg aus sonst auswegloser Not.

Der Verbrennungsort ist der Oita, der Berg des Zeus, auf dem dem Gott sonst Opfer dargebracht werden. Die Selbstverbrennung leistet hier nun etwas, das bei den bisherigen Beispielen vielleicht im Hintergrund steht, aber nicht so offensichtlich war: „Ihr ursprünglicher Sinn ist kein anderer gewesen als der, dass Herakles auf dem höchsten Berg der Landschaft, wo er den Göttern am nächsten ist, durch die reinigende Kraft des Feuers alles Menschliche von sich abstreift und sich die Gottheit gewinnt.“⁵¹⁰

Auch Hamilkar hat durch sein Ende einen höheren Zustand erreicht: Dies ist sozusagen theologische Voraussetzung dafür, dass ihm – unabhängig von einem Grab – in den karthagischen Städten regelmäßige Opfer dargebracht werden können.

3. Selbsttötung als Opfer zur Rettung des Staates

Die Opfer, die der verstorbene Hamilkar erhält, setzen darüber hinaus eine politische Deutung seiner Tat voraus, wie sie aus den konkreten Umständen ja auch nahe lag.⁵¹¹

Hamilkar war der oberste Feldherr,⁵¹² aber er hat bei der Entscheidungsschlacht von Himera nicht mit der Waffe in der Hand gekämpft.⁵¹³ Als oberster Feldherr war er zugleich oberster Priester, und deshalb oblag ihm während der Schlacht die Kommunikation mit den Göttern durch Gebet und Opfer.⁵¹⁴ Er verbrennt ganze Tiere, und diesem holokaustischen Opfer fügt er sich am Ende selber zu.⁵¹⁵

Für die historische Interpretation ist die individuelle psychologische Motivation dieser Tat zweitrangig. Nach einer so katastrophalen Niederlage hätte Hamilkar als überlebender Feldherr alle Ehre verloren und wäre selbstverständlich in Karthago zur Rechenschaft gezogen worden.⁵¹⁶ Mit seinem Freitod rettet er zunächst einmal seine eigene Ehre. Dieser Ehrenstandpunkt mag für die persönliche Motivation Hamilkars genügt haben, reicht aber nicht für die offizielle karthagische Einschätzung, die zu der Einrichtung eines Kultes führte, aus.

Für die staatliche Interpretation war vielmehr entscheidend, dass sich die Selbstverbrennung Hamilkars an die Tieropfer für den Gott anschloß, er bringt sich als letztes und äußerstes Opfer dar, um doch noch die Gunst des Gottes für die Sache des karthagischen Staates zu gewinnen.⁵¹⁷

⁵¹⁰ Robert a. O. 597 f. - Während die Vorstellung vom Heros oder Halbgott Herakles, der nicht im Hades weilt, schon auf Homer zurückgeht, ist die Auffahrt des Herakles über dem Scheiterhaufen in den Olymp erst durch attische Vasenbilder ab 430 v. Chr. belegt: K. Schefold – F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1988) 221 ff. Abb. 276.

⁵¹¹ Zur Verknüpfung des ‚privaten‘ Unternehmens Hamilkars mit dem staatlichen Prestige Karthagos und seiner Aristokratie: M.-L. Günther, *Klio* 75, 1993, 81 ff. Ameling 35 ff. (Unternehmen aus privaten Gründen). M. Hofer, *Tyrannen. Aristokraten. Demokraten* (2000) 31 f.: „Der karthagische Angriff erfolgte also gewissermaßen auf Einladung von griechischer Seite. Bemerkenswert ist, dass zwei Bündnisse existierten, die beide nicht formell zwischen den beteiligten Städten geschlossen worden waren, sondern nur aufgrund der persönlichen Beziehung der jeweiligen Herrscher wirksam waren.“

⁵¹² s. Ameling 50 f. und 65.

⁵¹³ Ameling 54 ff. weist auf die Parallele Moses beim Kampf gegen Amalekiter hin, der gleichfalls nicht kämpft sondern betet (2. Mos. 17, 8-13).

⁵¹⁴ Ähnlich: B. Wollner, *Die Kompetenzen der karthagischen Feldherrn* (1987) 23 f.; vgl. Ameling 54 ff.

⁵¹⁵ Vgl. Ameling 57

⁵¹⁶ Bestrafung: Malchos wird nach verlorener Schlacht zusammen mit dem Rest des Heeres vom ‚Senat‘ von Karthago verbannt (Iust. 18, 7); Selbstmord zur Ehrenrettung: Himilko, dessen sonst siegreicher Feldzug in Sizilien durch die Pest beendet wird, führt den Rest des Heeres noch nach Karthago zurück, schließt sich dann in sein Haus ein und begeht durch Hungern Selbstmord (Iust. 19, 3).

⁵¹⁷ Vgl. Ameling 58 ff. 61 f. mit Anm. 228.

Hamilkar hatte dafür vielleicht ein mythisches Vorbild aus der eigenen karthagischen Tradition:⁵¹⁸ Dido/Elissa,⁵¹⁹ tyrische Prinzessin, Gründerin und Königin von Karthago, opferte Tiere auf dem Scheiterhaufen und verbrannte sich dann selbst, um sich der ungewollten Ehe mit einem einheimischen lybischen König zu entziehen.⁵²⁰ Sie rettet damit Karthago die Existenz als selbstständiger Staat – die Verweigerung der Ehe ist dabei wohl eine frauenspezifische Begründung, entscheidend ist das königliche Selbstopfer in einer Notsituation zum Wohle des Staates.⁵²¹ Wenigstens nach Pompeius Trogus und Silius Italicus wurde Elissa als Göttin verehrt.⁵²²

Das Selbstopfer hatte noch einen weiteren, speziell punischen Hintergrund. Das Menschenopfer ist im Phönikischen selbstverständlich, auch Mozia hatte seinen Tophet⁵²³, wo Kinder als Opfer verbrannt wurden. Es ist bekannt, dass gerade die adeligen Familien verpflichtet waren, eines ihrer Kinder dem Baal zu opfern,⁵²⁴ für Niedere war ein Ersatzopfer von Schaf oder Ziege eher erlaubt. Außer den wohl jährlichen Kinderopfern gab es große Menschenopfer in Zeiten der Not, etwa als Karthago 310 v. Chr. von Agathokles bedrängt wurde. Es war bei den Vornehmen Usus geworden, statt der eigenen Kinder gekaufte zu opfern. Unter dem Eindruck des offensichtlichen Götterzorns wurde diese Praxis aufgedeckt, 200 Kinder der Vornehmsten wurden geopfert, 300 erwachsene Vornehme opferten sich freiwillig selbst; die Opfer wurden in eine mit Feuer gefüllte Grube gestürzt.⁵²⁵ Obwohl dieses Ereignis 170 Jahre nach Hamilkars Tat stattfand, lässt sich hierin eine typische Form punischer Religiosität erkennen, die zu Hamilkars Zeiten eher noch größere Wirksamkeit gehabt haben wird als in den nachfolgenden Jahrhunderten.

Die ideologisch-politische Funktion der Hamilkarverehrung

Trotz Hamilkars Selbstopfer geht die Schlacht verloren. Dennoch wird es vom Gott angenommen, wie sein Verschwinden beweist. Honoriert nun die staatliche Verehrung nur den ‚guten Willen‘ des Feldherrn, d. h. das vergeblich vollzogene Selbstopfer? Immerhin ist der folgende Friedensschluß für die Karthager unerwartet günstig verlaufen. Diodor spricht von äußerst milden Friedensbedingungen Gelons.⁵²⁶ Dies war offensichtlich auch die Meinung der

⁵¹⁸ C. Grotanelli, *Encore un regard sur les bûchers d'Amilcar et d'Elissa*, in: *Atti del I Congresso internazionale di Studi Fenici e Punici II*, Roma 1979 (1983) 437 ff.

⁵¹⁹ E. Lipiński, *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique*, *Studia Phoenicia* 14 (1995) 407 ff.

⁵²⁰ Die Geschichte ist uns, wie fast alles andere zur punischen Geschichte, allerdings nur aus griechisch-römischen Quellen bekannt; Pompeius Trogus bei Justin (Iust. 18,6). Er folgt damit der vorvergilischen Tradition, wie sie durch Timaios belegt ist (FGrHist F 82). – Nach Silus Italicus (81-98) wurde der Elissa in Karthago ein Tempel eingerichtet; G. Charles-Picard, *Les religions de l'Afrique antique* (1954) 35 ff. nimmt auf Grund dieser Stelle an, es habe ein Kult der heroisierten Elissa existiert; dagegen Huss 520 mit Anm. 81 („mehr als fraglich“).

⁵²¹ Auch im griechischen Mythos ist die Idee noch faßbar in der Geschichte von Kodros: KP III (1979) 264 f. s. v. Kodros, der absichtlich seinen Tod durch die Athen belagernden Feinde provozierte und damit deren Abzug erreicht. Die komplizierte anekdotenhafte Geschichte folgt dem Grundprinzip: Selbstopfer des Königs rettet in höchster Not den Staat. – Kodros gehörte bei dem marathonischen Weihgeschenk Athens in Delphi mit Theseus und den Phylenheroen zu den mythischen Repräsentanten der Stadt, s. U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen*, *AM Beih.* 5 (1976) 215 ff.

⁵²² Die Heroisierung Elissas ist in der Forschung umstritten. Dafür plädieren auf Grund von Justin (18, 6) und Silius Italicus (81-95): F. Münter, *Religion der Karthager* (1821) 112 ff.; Charles-Picard a. O. 35 ff.

⁵²³ M. G. Amadasi Guzzo in: C. Bonnet – E. Lipiński – P. Marchetti (Hrsg.), *Religio Phoenicia*, *Studia Phoenicia* 4 (1986) 190 ff.

⁵²⁴ Archäologische Quellen: L. E. Stager, *Carthage: A View from the Tophet*, in: H. G. Niemeyer (Hrsg.), *Phönizier im Westen*, *Beiträge des Internationalen Symposiums*, Köln 1979 (1982) 155 ff. – Literarisch-epigraphische Quellen: S. Brown, *Late Carthagian Child Sacrifice* (1991) 21 ff. Auch wenn es mangels punischer Selbstaussagen nicht bewiesen werden kann, ist die Vermutung erlaubt, dass die Geopferten durch die reinigende Kraft des Feuers in eine gottnahe Sphäre übergehen sollten, so F. C. Movers, *Die Phönizier I* (1841) 327 f. Das Unsterblichmachen eines Kindes durch Läuterung im Feuer kennt auch der homerische Demeterhymnos (Hom. *h.* Vers 239 ff.); weiterhin: Ameling 58 f. mit Anm. 213. 214. 216.

⁵²⁵ Diod. XX 14, 4-7.

⁵²⁶ Diod. XI 26, 1-3.

Karthager selbst, denn anders ist ihre materiell großartige Ehrengabe für die vermittelnde Damarete – Gelons Frau – nicht zu verstehen.⁵²⁷ Aber die Niederlage⁵²⁸ muß von den Karthagern damals als Ende ihrer sizilischen Expansionsbestrebungen empfunden worden sein, denn erst nach zwei Generationen, um 410 v. Chr., begann wieder eine militärische offensive Sizilienpolitik Karthagos. Die Zwischenzeit des Friedens hat gerade auch für die sizilischen Niederlassungen Karthagos Wohlstand und Blüte gebracht. Dennoch war die Niederlage Hamilkars nicht vergessen worden, zumindest nicht von Hamilkars Enkel Hannibal, der 409 v. Chr. 3000 Himerer an der Stelle von Hamilkars Untergang töten läßt.⁵²⁹

Mir scheint die außergewöhnliche Maßnahme der Heroisierung Hamilkars eher dafür zu sprechen, dass die damalige Niederlage als schwere Katastrophe aufgefaßt wurde, die nicht zuletzt auch religiöse Mittel zu ihrer Bewältigung erforderte. Eine spitzfindige theologische Fragestellung, ob oder wie Hamilkar diese Ehren verdient hat, scheint dagegen nicht angebracht.

1. Der Heroisierungsbeschuß in Karthago: ein Werk der Magoniden?

Auch wenn Hamilkar mit seinem Feuertod und Selbstopfer in orientalischer Tradition gesehen werden konnte, so war doch die Einrichtung von Mal und Kult für ihn in allen karthagischen Städten etwas Außergewöhnliches und ist m. E. nicht ohne den Hintergrund der griechischen Kultur denkbar. Jedenfalls ist uns keine weitere Parallele im karthagischen Bereich bekannt.

Der Beschluß, Hamilkar einen Kult einzurichten, muß von einem offiziellen Gremium in Karthago gefaßt worden sein, dem ‚Senat‘ oder einem zuständigen Priesterkollegium. Es liegt nahe, hinter dem außergewöhnlichen Beschluß eine ganz speziell motivierte Personengruppe als treibende Kraft zu vermuten.

Folgt man den Angaben des Pompeius Trogus/Justin,⁵³⁰ dann waren die Magoniden – zunächst die Söhne Hamilkars und Hasdrubals – auch nach Hamilkars Tod weiterhin an der Macht, die sich trotz der Einsetzung eines Kontrollgremiums (‚100 Richter‘) und trotz der Verbannung des Hamilkar-Sohnes Gisgo (irgendwann nach 480 v. Chr.) bis zum Ende des 5. Jh.s halten konnten.⁵³¹ Da es für Prestige und Einfluß entscheidend war, ob man einen unglücklichen Feldherren oder einen staatlich verehrten Heros zum Vater und Onkel hatte, dürften in allererster Linie die Magoniden ein hohes Interesse an einem staatlichen Beschluss zur Verehrung Hamilkars gehabt haben.

In der Tatsache des Heroisierungsbeschlusses könnte man sogar ein weiteres Argument dafür sehen, dass der Einfluß der Magoniden durch die Niederlage 480 v. Chr. keineswegs gebrochen war, sondern im Gegenteil ausgereicht hatte, um durch die Heroisierung Hamilkars aus dessen Niederlage noch das Beste zu machen.

2. Der Kult in Karthago und der Reichskult in den Pflanzstädten

Der Hamilkarkult erschöpft sich natürlich nicht in der speziellen Nützlichkeit, die seine Einführung für den Machterhalt der Magoniden 480 v. Chr. gehabt haben muß. Die Maßnahme war nur durchzusetzen, wenn sie allgemein als richtig und sinnvoll erachtet worden war. Ja, selbst

⁵²⁷ Zuletzt: M. Hofer, Tyrannen. Aristokraten. Demokraten (2000) 115 ff. (er sieht die Rolle Damarete – Tochter des Therons von Akragas - als Vertreterin der Interessen von Emmeniden). – Zu Emmeniden: Hofer ebenda 103 ff.

⁵²⁸ Ameling 48 ff. (Die Niederlage hatte keine erkennbaren wirtschaftlichen Konsequenzen für Karthago. Die Schlacht von Himera hatte nicht die Bedeutung, die ihr gerne zugeschrieben wird).

⁵²⁹ Diod. XIII 62, 4.

⁵³⁰ Iust. 19, 2.

⁵³¹ So war Hannibal, der Enkel Hamilkars, offensichtlich nicht mit seinem Vater ins sizilische Exil gegangen, sondern in Karthago – doch wohl im Schoß der dort verbliebenen Magoniden-Familie – groß geworden; er war Feldherr geworden und leitete 410 v. Chr. die militärische Aktion in Sizilien: Huss 109 ff.

für das besondere Interesse der Magoniden war es wichtig, dass diese Maßnahme als allgemeines Staatsinteresse erschien.

Das erste und spontane Interesse war die geistige Bewältigung der Niederlage. Die Hamilkar-Statue von Mozia liefert dazu einen Kommentar, selbst wenn die Ausgestaltung des Hamilkar-Denkmal mit einer Bildnisstatue nur auf Mozia beschränkt gewesen sein sollte. Hamilkar wird weder kämpfend (oder sich zum Kampf vorbereitend) noch etwa opfernd dargestellt, - auf die Situation der Schlacht selbst wird also nicht angespielt. Sein betontes Sich-Ausruhen (mit der Rechten auf die Lanze, mit der Linken in die Hüfte gestützt) meint den selbstbewußten und verdienten Genuß der Ruhe auf Grund von Taten. Die souveräne, tatkräftige und zugleich entspannte Haltung, die athletische Jugendlichkeit hat nicht zufällig einen Teil der heutigen Betrachter dazu verführt, in der Figur die Statue eines Siegers zu sehen. Mit diesem ‚optimistischen‘ Bild wollte man natürlich nicht die Niederlage zu einem Sieg umdeuten. Nicht das Bild des kampfbereiten,⁵³² sondern das des zum Heros verklärten Feldherren bringt eine unglückliche Sache zu einem Abschluß, der über die Niederlage hinausführt. Angesichts dieser Figur könnte man annehmen, dass damit der zwischen Griechen und Karthagern geschlossene Frieden von Letzteren als ehrenvoll akzeptiert wurde. Tatsächlich hat dieser Frieden 70 Jahre gehalten.⁵³³

Auf eine weitere Bedeutung führt die von Herodot berichtete Verbindlichkeit des Kultes für alle karthagischen Pflanzstädte – mit Karthago als dem selbstverständlichen Zentrum, in dem, wie er sagt, das größte *μνῆμα* errichtet worden war. Die Form und Ausgestaltung der Kultmale wird je nach Finanzkraft und kulturellem Stand von den Städten jeweils in eigener Vollmacht bestimmt worden sein; die Art der Opfer und gewiss der Tag des Opferfestes werden für alle einheitlich geregelt worden sein. Offenbar wird somit der Hamilkar-Kult als eine Art einigender ‚Reichskult‘ eingesetzt. Freilich haben im griechischen Bereich Mutterstadt und Apoikie oft gemeinsame Kulte, ohne dass dies eine politische Verbindung oder gar Gemeinschaft bedeuten muß. Bei Karthago und seinen Gründungen liegen die politischen Verhältnisse von vornherein anders. Auch ist Hamilkar weder eine Figur des traditionellen Götterhimmels noch ein Heros mythischer Vorzeit, sondern eine politische Persönlichkeit der jüngsten Vergangenheit. Der Kult Hamilkars muß bedeuten, dass man ihn als den Feldherren verehrt, der im allgemeinen Interesse gehandelt und sich für diese Gemeinschaft von Städten geopfert hat, die ihm jetzt ihrerseits Opfer darbringt. Die Städte, die jeweils für sich an ihrem eigenen Hamilkar-Mal opfern, erscheinen dabei untereinander als gleichberechtigt, dem Zentrum Karthago gegenüber - wo das größte Hamilkar-Mal steht - zwar untergeordnet, aber doch zugleich als Spiegelungen der Hauptstadt in einem gewissen Sinn auch ebenbürtig. Nimmt man die Formulierung Herodots wörtlich (*ἐν πάσῃσι τῆσι πόλῃσι τῶν ἀποικίδων*)⁵³⁴ – und dies hat eine innere Wahrscheinlichkeit für sich – so wären nur die genuin punischen Städte mit den Hamilkar-Malen ausgestattet gewesen. Dies wäre dann wohl eine Auszeichnung der *Καρχηδονίων ὑπαρχοὶ ὅσοι τοσ αὐτοῖς νόμοις χρῶνται* gegenüber den *πήκοοι* und *σύμμαχοι* minderen Rechts – diese Termini werden allerdings von den griechischen Autoren erst auf spätere Verhältnisse des karthagischen ‚Reiches‘ angewendet.⁵³⁵

Die Heroisierung Hamilkars vor dem Hintergrund des griechischen Heroenglaubens

Die Einrichtung von kultischen Ehren für den ‚verschwundenen‘ Hamilkar entspricht griechischem Brauch der Heroisierung, während diese Erscheinung im Punischen isoliert bleibt.

⁵³² s. den Krieger von Milet: I. *Das Standmotiv und die Haltung des Kriegers*.

⁵³³ Zum Verhältnis von Karthago zu den sizilischen Städten im 6. und 5. Jh. v. Chr.: L.-M. Hans, *Karthago und Sizilien* (1983) 33 ff.

⁵³⁴ Hdt. 167.

⁵³⁵ Huss 467 f.

Hier muß zunächst deutlich gemacht werden, dass die phönikische Kultur – im Osten wie im Westen – in dieser Zeit in breitem Maße griechische Elemente aufnimmt.

1. Der griechische Einfluß auf die phönikisch-punische Kultur im späten 6. und im 5. Jh. v. Chr.

Die phönikisch-punische Kunst war bekanntlich immer von anderen Kunstkreisen abhängig. So orientiert sie sich in ihrer Frühzeit an Ägypten, Babylon und Assyrien, seit dem späten 6. Jh. dann an der griechischen Kunst.

Die als Gattung vom Ägyptischen abgeleiteten punischen anthropoiden Sarkophage wurden seit Anfang des 5. Jh.s meist im griechischen Stil ausgeführt.⁵³⁶

Die griechische Kunst leiht nicht nur die Form, sondern auch die Ikonographie, ja sie scheint zuweilen überhaupt für die ‚Bildwerdung‘ verantwortlich zu sein. Jedenfalls ist Melqart erst im griechisch-phönikischen Milieu Zyperns als Figur und in Statuenform faßbar und zwar wiederum seit 500 v. Chr. im griechischen Stil und in Gestalt des griechischen Herakles – allerdings nicht nackt, sondern nach orientalischer Sitte bekleidet.⁵³⁷

Stifterfiguren sind als Gattung eine uralte Einrichtung orientalischer Kultpraxis. In den zypro-phönikischen Heiligtümern erscheinen sie zunächst in orientalisierendem Stil und in orientalischer Tracht, seit dem 3. Viertel des 6. Jh.s folgen sie immer regelmäßiger in Stil, Tracht und Ikonographie griechischer Tradition.⁵³⁸

Melqart- und Stifterfiguren scheinen im punischen Sizilien bisher zu fehlen. Im Übrigen zeigen sich auch hier prinzipiell ähnliche Erscheinungen. Ein anthropoider Sarkophag des frühen 5. Jh.s stammt aus der Nekropole des sikelo-punischen Solunt.⁵³⁹ Eine wohl aus dem archaischen Solunt in die Neugründung des 4. Jh.s v. Chr. überführte Sitzstatue („*dea seduta*“) hat Sphingen ägyptischen Typs als Thron, die Figur selbst ist in griechischem Stil gearbeitet.⁵⁴⁰ Auch aus Mozia sind Kleinkunstwerke des späten 6. und frühen 5. Jh.s im griechischen Stil bekannt, die dort zweifellos als Devotionalien gedient haben.⁵⁴¹

Als Quintessenz ist festzustellen, dass die Phönikier gerade im religiösen Bereich (einschließlich ihres Grabkultes) keine Bedenken hatten, sich griechischer Formen und Ideen zu bedienen.

Die große Freiplastik ist im genuin Phönikischen schon als Gattung unbekannt; wenn eine punische Stadt in dieser Zeit eine Statue haben wollte, dann kam nur Griechisches in Frage. Dies war offensichtlich bei dem Hamilkar-Denkmal der Stadt Mozia der Fall.

Die Münzen der sikelo-punischen Städte kopieren im 5. Jh. griechische Prägungen, auch wenn sie punische Inschriften tragen.⁵⁴²

⁵³⁶ Nunn 25 ff.

⁵³⁷ A. Hermay, *Catalogue des antiquités de Chypre. Sculptures. Musée du Louvre* (1989) Nr. 600 ff.; s. auch Nunn 18 ff. (beachte Anm. in: *I. Die inhaltliche Aussage der Somatik. 1. Diskussion verschiedener Rekonstruktionsvorschläge*).

⁵³⁸ Hermay a. O. Nr. 535 ff.

⁵³⁹ Museo Palermo 234 f. Abb. S. 235.

⁵⁴⁰ A. Wiegand, *RM* 98, 1991, 126 ff.; *I Fenici* Abb. S. 287.

⁵⁴¹ Löwen-Stier-Gruppe wohl des frühen 5. Jh.s.: M. Mertens-Horn in: *Studi sulla Sicilia Occidentale in onore di Vincenzo Tusa* (1993) 139 ff.; spätarchaische Reliefsphinx (Kalkstein): *I Fenici* 647 Nr. 378; ferner Terrakotten des Strengen Stils: ebenda 651 Nr. 402; 653 Nr. 414; H. Thiersch, *JdI* 30, 1915, 179 ff. mit Beil. (ein Köpfchen ca. 6 cm.); die allerdings spätere Matrize: Herakles-Hydra, *SicArch* XXII, 1989, 71 S. 61 Abb. 22 belegt eine ortsansässige Devotionalienproduktion im griechischen Stil.

⁵⁴² *RE* XVI (1933) 387 ff. s. v. Motya, s. 406; G. K. Jenkins, *SNR* 50, 1971, 27 ff. Taf. 1 f.

Schließlich sind enge personelle Verflechtungen zwischen Puniern und sizilischen Griechen in dieser Zeit festzustellen. So war Hamilkar Gastfreund des Terillos, des Tyrannen von Himera, dessen Vertreibung den Vorwand zur punischen Intervention bot.⁵⁴³

Hamilkar selbst war Sohn einer Syrakusanerin.⁵⁴⁴ Wenn beim Friedensschluß nach der Schlacht von Himera die Gattin Gelons Damarete zu Gunsten der Karthager einwirkt,⁵⁴⁵ liegt es fast nahe, eine familiäre Beziehung zu Hamilkars Mutter als Hintergrund zu vermuten.

Später lebt Hamilkars Sohn Gisgo als Verbannter in Selinunt bis zu seinem Tod,⁵⁴⁶ – kein Zweifel, dass man hier Freunde und vielleicht Besitz, Stadthäuser und Landgüter, hatte. Solche Verbindungen waren auf der Ebene des Adels offenbar selbstverständlich, und möglicherweise ebenso üblich auf der niederen Ebene der Händler.

2. Aktualisierung, Personalisierung und Politisierung des griechischen Heroenkultes seit dem späteren 6. Jh. v. Chr.

Die griechische Welt hat wohl den entscheidenden Impuls für die Heroisierung Hamilkars gegeben. Der uralte griechische Heroenkult hatte in dieser Zeit der politischen Bewegungen eine neue Aktualität gewonnen und wurde häufig auch auf zeitgenössische Personen bezogen.⁵⁴⁷

Die spartanischen Heroenreliefs beginnen schon im frühen 6. Jh. Das einzige, das einen Namen trägt, ist bezeichnenderweise um 500 v. Chr. entstanden und nennt Chilon.⁵⁴⁸ Chilon war 556/55 v. Chr. Ephor und hat nach seinem Tod ein Heroon bekommen.

Gegen 520 v. Chr. entsteht, wohl auf den griechischen Inseln, die Gattung der sog. Totenmahlreliefs, die man mit guten Gründen als Heroenreliefs gedeutet hat.⁵⁴⁹

Nach 510 v. Chr. wurden in Athen die ‚Tyrannentöter‘ aufgestellt; wir wissen allerdings nicht, ob ihr Denkmal ein Heroon war. Jedenfalls wurde den beiden als Heroen geopfert,⁵⁵⁰ genauso wie dann den Gefallenen von Marathon.

Ein deutliches Beispiel für die politische Indienstnahme des Heroenkults stellt die Übertragung der Gebeine des Orest nach Sparta⁵⁵¹ um die Mitte des 6. Jh.s und die des Theseus nach Athen⁵⁵² in den 70er Jahren des 5. Jh.s dar.

Heroenverehrung scheint in den großgriechischen Städten sogar besonders intensiv gewesen zu sein,⁵⁵³ eine Verehrung des meist mythischen Gründerheros können wir generell voraussetzen.⁵⁵⁴ Für die besprochene Zeit und die neue Tendenz ist es bezeichnend, dass Pythagoras auf Grund seines politischen Wirkens in Kroton nach seinem Tod 497/6 v. Chr. ‚wie ein Gott‘ verehrt wurde.⁵⁵⁵

⁵⁴³ Hdt. VII 165.

⁵⁴⁴ Hdt. VII 166.

⁵⁴⁵ s. M. Hofer, Tyrannen. Aristokraten. Demokraten (2000) 120 ff. - Zu den Deinomeniden: Hofer ebenda 97 ff.

⁵⁴⁶ Diod. XIII 43, 5.

⁵⁴⁷ Die Heroisierungswelle der Zeit ist allgemein und natürlich nicht nur auf Staatsmänner beschränkt. So werden auch siegreiche Athleten heroisiert, angeblich sogar noch zu Lebzeiten, der Faustkämpfer Euthymos (Olympiasieger 484. 476 und 472 v. Chr.) in Lokroi Epizephyrioi: Paus. VI 2, 6, 6-9; Plin. *nat.* VII 152.

⁵⁴⁸ Sparta Arch. Mus. Inv. Nr. 1005; G. Steinhauer, Museum of Sparta (o. J.) Abb. 20.

⁵⁴⁹ R. N. Thönges-Stringaris, Das griechische Totenmahl, AM 80, 1965, 1 ff.

⁵⁵⁰ Aristot. *Ath. pol.* 58, 1.

⁵⁵¹ Hdt. I 67; Paus. III 3, 5 f.; VIII 54, 4.

⁵⁵² Paus. I 17, 6; III 3, 7.

⁵⁵³ z. B. heroische Verehrung schon zu Lebzeiten des Euthymos in Lokroi Epizephyrioi: Paus. VI 2, 6, 6-9; Plin. *nat.* VII 152.

⁵⁵⁴ W. Leschhorn, Gründer der Stadt (1984) 6 ff. bes. 98 ff.; I. Malkin, Religion and Colonization in Ancient Greece (1987) 204 ff.

⁵⁵⁵ Iust. 20, 4.

Der Brauch der Heroisierung wird in dieser Zeit auch am Rande der griechischen Welt verstanden. Vor seinem Griechenlandfeldzug besucht Xerxes 480 v. Chr. Troja, er opfert der ilischen Athena 1000 Rinder, und er läßt die Magier Trankopfer für die Heroen spenden.⁵⁵⁶ Die Heroisierung wurde von Nichtgriechen in dieser Zeit aber nicht nur verstanden, sondern auch praktiziert: Die Elymerstadt Segesta schlägt um 510 v. Chr. zusammen mit den Puniern ein Heer griechischer Abenteurer. Einer der erschlagenen Anführer war Philippos von Kroton, Olympiasieger und der „schönste Mann unter der Griechen seiner Zeit“, – wie Herodot schreibt. Ihm errichteten die Elymer ein Heroon und „versöhnten ihn durch Opfer“.⁵⁵⁷

3. Ein Aspekt der griechischen Heroen: Untergang und ‚Verschwinden‘

Die Schlacht von Himera war ein Unglück für die Karthager, Hamilcars Selbstopfer besiegelt die Niederlage. Doch er wird damit zum Heros.

Gerade das Unglück kann im griechischen Glauben den Großen zum Heros machen. Ein mythischer Prototyp dafür ist Ajas. Auf ein historisches Beispiel aus der Zeit, die hier interessiert, sei hingewiesen: Bei der Olympiade von 492 v. Chr. hatte Kleomedes aus Astypalaia in der Endrunde des Faustkampfes seinen Gegner erschlagen; der Sieg wird ihm deshalb nicht zuerkannt. Er verfällt in Wahnsinn und bringt in seiner Heimatstadt ein Schulgebäude zum Einsturz; 60 Kinder kommen zu Tode; die Bürger wollen ihn steinigen, aber er verschwindet spurlos. Das delphische Orakel befiehlt nun auf die Befragung der Astypalaier, diesen Mann als Heros zu verehren!⁵⁵⁸

Eine typische Voraussetzung für die Heroisierung - sozusagen ein Beweis für die Entrückung des Heros – ist sein spurloses Verschwinden.⁵⁵⁹ Dies betont auch Herodot bei Hamilkar: „Man hat ihn nirgends weder tot noch lebendig wiedergesehen, obwohl sich Gelon überall hinwandte, um ihn zu suchen.“

Die Selbstverbrennung in höchster Not steht, wie gezeigt, in orientalischer Tradition, und darum ist die karthagische Version von Hamilcars Tod glaubwürdig, - auch Herodot spricht sich so aus. Die Umstände seines Todes erscheinen zugleich wie typische Vorbedingungen für eine Heroisierung nach griechischer Tradition.

Schlußbetrachtung

Die Heroisierung Hamilcars verarbeitet, wie gezeigt, griechische Anregungen für punische Interessen. Rein griechisch sind Form und Gestaltung des Hamilkar-Denkmal in Mozia: die Bildnisstatue Hamilcars. Die nächste Parallele – wenn man die politische Funktion mitberücksichtigt – stellt das Tyrannentöter-Denkmal in Athen dar.⁵⁶⁰

Die politische Bedeutung dieses nach 510 v. Chr. aufgestellten Denkmals war auch von den Persern verstanden worden: Der Perserkönig entführte die Gruppe 480 v. Chr.! Die erste Aufstellung der Tyrannentöter war zunächst nur ein Denkmal der Bürgerbefreiung von der Tyrannenherrschaft (und insofern ein Denkmal der Polis als der selbstbestimmten Gemeinschaft der Bürger). Die zweite Gruppe, aufgestellt nach der Befreiung von den Persern, wurde dagegen zum nationalen Denkmal: Die Tyrannentöter waren jetzt nicht nur die ‚innenpolitischen‘ Täter

⁵⁵⁶ Hdt. VII 43.

⁵⁵⁷ Hdt. V 47.

⁵⁵⁸ Paus. VI 2, 9, 6-8.

⁵⁵⁹ Spurlos verschwindet z. B. der eben genannte Kleomedes, ja selbst der doch schon zu Lebzeiten verehrte Euthymos (s. o.)

⁵⁶⁰ Bode 1993, 110.

von 514 v. Chr., sondern auch die Schutzheroen, die ihrer Stadt 480 v. Chr. gegen den von außen kommenden Versuch der Knechtung beigestanden hatten.⁵⁶¹

Die Situation der Karthager 480 v. Chr. stand allerdings im genauen Gegensatz zur Lage Athens. Doch gerade die Niederlage der Karthager verlangte nach einer geistigen Bewältigung durch eine positive patriotische Identifikationsfigur. Dass die *μνήματα* und regelmäßigen Opfer für Hamilkar in allen punischen Städten eingerichtet wurden, also die Einheit des punischen ‚Reiches‘ betonten, bestätigt diese nationale Funktion.⁵⁶²

⁵⁶¹ Auch die Tyrannentöter waren keine erfolgreichen Sieger, sondern Gescheiterte (der eine wurde an Ort und Stelle erschlagen, der andere nach der Folter getötet) – der politischen Propaganda zufolge haben sie aber für das Wohl des Staates ihr Leben geopfert. Schließlich hatte das Tyrannentöter-Monument auch – so spricht es Thukydides (VI 54-59) kritisch aus – die Aufgabe, eine unangenehme Realität zu verdrängen: Ihre Tat geschah in Wirklichkeit nicht aus politischen, sondern privaten Gründen, sie haben gar nicht den regierenden Tyrannen getötet, sondern nur dessen Brüder, den Tyrannen haben nicht die Athener 514 v. Chr. gestürzt, sondern die Spartaner 510 v. Chr. Die *Heroisierung von Gescheiterten*, das staatliche Monument als psychologische Bewältigung eines dunklen Punktes, die Umbiegung von Geschichte: dies macht in der Funktion die beiden Monumente, die Tyrannentötergruppe und das Hamilkar-Monument von Mozia vergleichbar.

⁵⁶² Ich möchte hier auf den Ort, wo Hamilkar ‚verschwunden‘ ist, eingehen. Als Hannibal – der Enkel Hamilkars – Himera 409 v. Chr. eroberte, ließ er 3000 Bewohner der Stadt an der Stelle, wo Hamilkar sich opferte (nach Hdt. VII 167), foltern und töten (nach Diod. XIII 62, 4 ließ Hannibal die gefangen genommenen männlichen Himeräer an dem Ort, wo sein Großvater Hamilkar „von Gelon getötet worden war“, foltern und töten). Damals, ca. 70 Jahre nach dem Verschwinden Hamilkars, war diese Stelle also immer noch gut bekannt! – Weder Herodot, der mehrere Interpretationen von Hamilkars Tod erwähnt (Hdt. VII 166-67), noch Diodor nennen explizit die Opferstelle. Während sich Hamilkar nach Herodot selbst opferte, als er während der Schlacht im Lager blieb und ganze Tierleiber opferte, berichtet Diodor, dass Hamilkar von Gelon getötet wurde, als er dem Poseidon großartige Opfer brachte (Diod. XI 21, 5). Doch wo blieb dann aber die Leiche Hamilkars? – Nach Herodot hat man Hamilkar nirgends, weder tot noch lebendig, gesehen. Ganz unabhängig davon, ob die eine oder die andere Version richtig ist, muß man davon ausgehen, dass die Leiche an der gleichen Stelle, wo Hamilkar selbst opferte, mitverbrannt wurde. Für die Punier war an dieser Stelle das ‚Grab‘ Hamilkars, und hier – für die Punier gleichsam ein Tophet - brachte Hannibal 409 v. Chr. die großartigen und grauensvollen Opfer für Hamilkar dar. Doch es wurden nicht nur 3000 Himeräer getötet, sondern mitsamt der Stadt auch alle Tempel geplündert und zerstört (nach Diod. XIII 62, 4 plündert Hannibal zunächst die Tempel und setzt sie dann, nach Vertreibung der Asylsuchenden, in Brand. – Abb. der Lage der Stadt: N. Allegro und andere [Hrsg.], *Himera - II* [1976] Taf. 1; Museo Palermo Abb. S. 66. 79; N. Allegro – S. Vassallo, *Kokalos* 38, 1992, 79 ff. s. Taf. 4; N. Allegro - u. a., *Himera* 1989-1983, *Kokalos* 39/40, 1993/94, 1119 ff.; Di Vita in: G. Pugliese Carratelli [Hrsg.], *I Greci in Occidente* [1996] 290 ff. Abb. S. 291. Zuletzt: N. Bonacasa in: H. P. Isler – D. Käch – O. Stefani [Hrsg.], *Wohnbauforschung in Zentral- und Westsizilien*, Zürich 1996 [1997] 55 ff.; N. Allegro ebenda 65 ff. [s. Beil. 1]). – eine merkwürdige Handlung besonders im Vergleich zu Hannibals Vorgehen in Selinus und später in Akragas. Denn vor der Schlacht bei Himera hatte er bereits Selinus erobert und dabei keinen der dortigen Tempel zerstört (s. Huss 111 ff. s. 112 mit Anm 27; 113). Auch bei der Expedition von 406 v. Chr. wurden in Akragas die Tempel nicht zerstört. Nach Diodor wurden die Punier besiegt, indem Gelons Reiterei ins punische Schiffslager, das direkt gegenüber der Stadt lag, als scheinbare Verbündete einritt, und eben dort wurde Hamilkar beim Opfer an Poseidon dann getötet. Es fällt auf, dass der nach 480 v. Chr. errichtete Tempel sog. *Tempio della Vittoria* (D. Mertens, *Der Tempel von Segesta* [1984] 65-68; 195 ff.) direkt am Meer erbaut wurde und nicht wie Tempel üblicherweise auf einer erhöhten Stelle (s. z. B.: I. Malkin, *Religion and Colonization in Ancient Greece* [1987] 183 ff.; S. E. Alcock, - R. Osborne [Hrsg.], *Placing the Gods. Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece* [1994]; V. Hinz, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia* [1998] 49 ff. 164 ff. mit Anm. 955. 956). Ferner besaß er offenbar keinen archaischen Vorläufer und bildete somit eine *constructio ex nihilo* („möglicherweise jedoch über einem älteren Vorgänger“: Hinz a. O. 164 mit Anm. 955. 956; s. N. Allegro in: H. P. Isler – D. Käch – O. Stefani [Hrsg.], *Wohnbauforschung in Zentral- und Westsizilien*, Zürich 1996 [1997] 75 ff. mit Beil. 1 [im untern Teil der Stadt befanden sich einige Gebäude]). Es handelt sich wohl um den Tempel, den Theron von Akragas für den Sieg über die Karthager bei Himera errichtete (Hinz a. O. 164 mit Anm. 956; Nach F. Coarelli – M. Torelli, *Sicilia* [1984] 401 f. wurde der Tempel eher in Zusammenhang mit der Ankunft neuer Siedler um 470-60 v. Chr. errichtet). Es liegt nahe, dass der Tempel an der Stelle der letzten Entscheidung errichtet wurde, also eben da, wo Hamilkar opferte und selbst zu Tode kam. Für die Griechen markierte dieser Tempel den Ort des Sieges, für die Punier das ‚Grab‘ Hamilkars. So gab es auch nach 70 Jahren für die Punier keinen Zweifel, wo der Ort lag, an dem sie zur Befriedigung der Totenseele Hamilkars die Opferung der besiegten Himeräer zu vollziehen hatten. Möglicherweise zerstörten sie dabei zuerst den Tempel, der gleichsam die ihnen heilige Stätte entweiht hatte; dann haben sie diesen Ort zu dem gemacht, was er für sie seit Hamilkars Tod im Angedenken schon immer war, gleichsam zum Tophet für Hamilkar, getränkt mit dem Blut menschlicher Opfer.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die Abkürzungen folgen den Regeln des DAI, zuletzt AA 1997, 611 ff. Außerdem gelten folgende Abkürzungen:

AKGP I. II = H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik I. II. Akten des internationalen Kolloquiums Athen 1985 (1986)

Ameling = W. Ameling, Karthago. Studien zu Militär, Staat und Gesellschaft (1993)

Atti Marsala = N. Bonacasa – A. Buttitta (Hrsg.), La statua di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia. Atti della giornata di studio. Marsala, 1 giugno 1986 (1988)

Berger = E. Berger, Das Basler Arztrelief (1970)

Blümel = C. Blümel, Die archaisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (1963)

Boardman, AP = J. Boardman, Greek Sculpture. The Archaic Period (1978)

Boardman, CP = J. Boardman, Greek Sculpture. The Classical Period (1985)

Boardman, RF = J. Boardman, Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period (1975)

Boardman, BF = J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (1974)

Bode 1993 = N. Bode, Die Statue von Mozia: Hamilkar als Heros, AntK 36, 1993, 103 ff.

Bode 1996 = N. Bode, Zur Bedeutung des linken vorgestellten Beines beim archaischen Kuros, ArchCl 48, 1996, 217 ff.

Braunstein = Danièle Braunstein, En restaurant le *Torse de Milet*: de la technique à l'histoire, Histoire de l'art 32 (1995) 25-33

Busignani = A. Busignani, Gli Eroi di Riace (1981)

DNP = Der Neue Pauly. Enzyklopedie der Antike (1996 ff.)

Freyer-Schauenburg = B. Freyer-Schauenburg, Bildwerke der archaischen Zeit und des strengen Stils. Samos XI (1974)

Graeve 1975 = V. v. Graeve, Eine Sitzfigur aus Milet, IstMitt 25, 1975, 61 ff.

Graeve 1977 = V. v. Graeve, Ein Kopf Strengen Stils aus Milet, AA 1977, 159 ff.

Graeve 1980 = V. von Graeve, Über verschiedene Richtungen der milesischen Skulptur in archaischer Zeit. Bemerkungen zur formalen Gestaltung und zur Lokalisierung. In: W. Müller-Wiener (Hrsg.), Milet 1899-1980. Kolloquium Frankfurt am Main 1980, Beih. 31, IstMitt (1986) 81 ff.

Graeve 1983 = V. v. Graeve, Archaische Plastik in Milet. Ein Beitrag zur Frage der Werkstätten und der Chronologie, MüJb 34, 1983, 7 ff.

Graeve 1986 = V. v. Graeve, Neue archaische Skulpturenfunde aus Milet. In: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik I. Akten des internationalen Kolloquiums Athen 1985 (1986) 21 ff.

Herrmann = J. Herrmann (Hrsg.), Kulturgeschichte des alten Vorderasien. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR 18 (1989)

Hiller = H. Hiller, Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., Beih. 12, *IstMitt* (1975)

Himmelman-Wildschütz = N. Himmelman-Wildschütz, Beiträge zur Chronologie der archaischen ostionischen Plastik, *IstMitt* 15, 1965, 24 ff.

Huss = W. Huss, Geschichte der Karthager, *HdAW* III 8 (1985)

I Fenici = S. Moscati (Hrsg.), *I Fenici* (1998)

Karakasi = K. Karakasi, Archaische Koren (2001)

Klassik = Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1. März – 2. Juni 2002 (2002)

Koch = H. Koch, Es kündigt Dareios der König... Vom Leben im persischen Großreich (1992)

Krumeich = R. Krumeich, Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. (1997)

Langlotz = E. Langlotz, Studien zur nordostgriechischen Kunst (1975)

Langlotz - Hirmer = E. Langlotz, M. Hirmer, Die Kunst der Westgriechen (1963)

Lembke = K. Lembke, Phönizische anthropoide Sarkophage (2001)

Linfert = A. Linfert, Der Torso von Milet, *AntPl* XII (1973) 81 ff. Abb. 1-19 Taf. 21-26

Museo Palermo = *Lo stile severo in Sicilia. Museo Archeologico Regionale Palermo*, 10 febbraio-30 settembre 1990 (1990)

Nunn = A. Nunn, Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr. In: *Orbis Biblicus Orientalis* 18 (2000)

Özgan = R. Özgan, Untersuchungen zur archaischen Plastik Ioniens. Diss., Bonn (1978)

Ohly I = D. Ohly, Die Aegineten. Bd. I. Die Ostgiebelgruppe (1976)

Ohly II = D. Ohly, Die Aegineten. Bd. II/III. Die Westgiebelgruppe. Tafeln (2001)

Richter, Korai = G. M. A. Richter, Korai (1968)

Richter, Kouroi = G. M. A. Richter, Kouroi (1970)

Schrader = H. Schrader, Marmorbildwerke der Akropolis (1939)

Tölle-Kastenbein = R. Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren, Originale (1980)

Tuchelt = K. Tuchelt, Die Archaischen Skulpturen von Didyma (1970)

Walser = G. Walser, Persepolis. Die Königspfalz des Darius (1980)

Walter-Karydi = E. Walter-Karydi, Die äginetische Bildhauerschule. *Alt-Ägina* II, 2 (1987)

Willers = D. Willers, Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, 4. Beih. *AM* (1975)