



<https://publications.dainst.org>

# iDAI.publications

ELEKTRONISCHE PUBLIKATIONEN DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Dies ist eine digitale Reproduktion von | This is a digital reproduction of

Christian Kunze (Hrsg.)

## Antike Plastik. Lieferung 31

Mit Beiträgen von Clemente Marconi – Dimitris Damaskos – Stavros Vlizon –  
Efi Sapouna-Sakellarakis – Evi Touloupa

der Reihe | of the series

## Antike Plastik

Band | Number 31 • 2016

<https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/catalog/view/62/79/664-1>  
urn:nbn:de:0048-books-antpl-31-2016-v62-79-664-14  
Zenon-ID: 001560677

Verantwortliche Redaktion | Publishing editor **Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale**  
Weitere Informationen unter | For further information see <https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/catalog/series/antpl>  
ISBN der gedruckten Ausgabe | ISBN of the printed edition **978-3-95490-177-7**  
Verlag | Publisher **Dr. Ludwig Reichert Verlag | Wiesbaden**

© 2019 **Deutsches Archäologisches Institut**  
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0  
Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) | Web: [dainst.org](http://dainst.org)

**Nutzungsbedingungen:** Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/terms>) von iDAI.publications an. Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen/Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder, Artikel, elektronische Buchausgaben und sonstige Inhalte, die Sie auf den iDAI.publications-Publikationsportalen des Deutschen Archäologischen Instituts finden, unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([idaipublications@dainst.de](mailto:idaipublications@dainst.de)).

**Terms of use:** By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/books/index.php/dai/terms>) of iDAI.publications. All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the online editing-office of the Deutsches Archäologisches Institut ([idaipublications@dainst.de](mailto:idaipublications@dainst.de)).



# ANTIKE PLASTIK 31



Christian Kunze (Hrsg.)

## ANTIKE PLASTIK Lieferung 31

Mit Beiträgen von

Clemente Marconi

Dimitris Damaskos

Stavros Vlizon

Efi Sapouna-Sakellarakis

Evi Touloupa

Die Reihe »Antike Plastik« ist dem Ziel gewidmet, herausragende Werke der griechischen und römischen Skulptur grundlegend zu publizieren und umfassend photographisch zu dokumentieren. In Beiträgen internationaler Wissenschaftler werden wichtige Neufunde antiker Plastik erstmals vorgelegt oder bereits bekannte Stücke in verbesserter Dokumentation neu erschlossen.

Der aktuelle Band 31 enthält folgende Beiträge: Clemente Marconi, The Goddess from Morgantina. – Dimitris Damaskos, Die Statue der Artemis-Bendis aus Amphipolis: ein frühhellenistisches Kultbild? – Stavros Vlizos, Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus. – Efi Sapouna-Sakellarakis, Eine Gruppe des Herakles im Löwenkampf aus Nord-Euböa. – Evi Touloupa, Die Skulpturen des sogenannten Athentempels von Karthaia.

ISBN 978-3-95490-177-7



[www.reichert-verlag.de](http://www.reichert-verlag.de)

Christian Kunze (Hrsg.)

Antike Plastik

Lieferung 31

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

# ANTIKE PLASTIK

Lieferung 31

Herausgegeben im Auftrag des Deutschen  
Archäologischen Instituts von Christian Kunze

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT

Christian Kunze (Hrsg.)

# ANTIKE PLASTIK

## Lieferung 31

Mit Beiträgen von

Clemente Marconi

Dimitris Damaskos

Stavros Vlizon

Efi Sapouna-Sakellarak

Evi Touloupa

REICHERT VERLAG

V, 120 Seiten mit 147 Abbildungen, 35 Tafeln und 2 Beilagen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Verantwortliche Redaktion: Christian Kunze als Herausgeber

Umschlagfoto: J.-B. Stéphane, Nevers Musée Archéologique Inv. 39

Buchgestaltung und Coverkonzeption: hawemannundmosch, Berlin

Prepress: LVD GmbH, Berlin

© 2016 Deutsches Archäologisches Institut

Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden · [www.reichert-verlag.de](http://www.reichert-verlag.de)

ISBN 978-3-95490-177-7

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Deutschen Archäologischen Instituts und des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

# Inhalt

<b>The Goddess from Morgantina</b> <i>by Clemente Marconi</i> Plates 1–13 .....	1
<b>Die Statue der Artemis-Bendis aus Amphipolis: ein frühhellenistisches Kultbild?</b> <i>von Dimitris Damaskos</i> Tafel 14–16 .....	33
<b>Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus</b> <i>von Stavros Vlizos</i> Tafel 17–26 .....	41
<b>Eine Gruppe des Herakles im Löwenkampf aus Nord-Euböa</b> <i>von Efi Sapouna-Sakellarakí</i> Tafel 27–30 .....	55
<b>Die Skulpturen des sogenannten Athenatempels von Karthaia</b> <i>von Evi Touloupa, mit einem Beitrag von Sandro Tufano</i> Tafel 31–35 .....	65





# The Goddess from Morgantina

by *Clemente Marconi*

Plates 1–13

## Introduction

The Goddess from Morgantina (pls. 1–11 figs. 1–6) represents one of the best examples of Greek stone statuary of the Classical period, thanks to both the quality of its workmanship and its remarkable state of preservation. This rather exceptional piece also represents one of the best examples, in sculpture, of the Rich Style of the late fifth century. Known to the public since 1988, and already subject to a variety of interpretations regarding its identification and style, so far the statue has not been the object of a detailed publication. In addition to supplying a rich photographic documentation of the statue, this study will provide readers with a full presentation of the sculpture and of the problems associated with it<sup>1</sup>.

Location: Aidone, Museo Archeologico Regionale inv. no. 19<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> I would like to thank Adolf H. Borbein and Christian Kunze for inviting me to publish this study in *Antike Plastik*, and Karol Wight, Janet B. Grossman, and Kenneth D.S. Lapatin for their warm and generous help with this project at the Getty. I would also like to thank the following people for discussing with me the various problems associated with the statue: Malcolm Bell, Lucia Faedo, Caterina Greco, Olga Palagia, Rosalia Pumo, Salvatore Settis and Paul Zanker. Last but not least, I would like to thank Sonia Amaral Rohter for assisting me with the editing of the text. Unless otherwise specified, dates are all B.C.

## Measurements

Max. pres. height: 2.14 m. – Width at shoulders: 0.54 m. – Max. pres. height of head: 0.26 m. – Height of face: 0.25 m. – Height from upper lip to hairline: 0.185 m. – Height from base of nose to hairline: 0.18 m. – Height from bridge of nose to hairline: 0.088 m. – Height from below chin to base of nose: 0.09 m. – Height from chin to base of nose: 0.083 m. – Distance between earlobes: 0.158 m. – Max. width of face: 0.17 m. – Max. pres. depth of head: 0.239 m. – Width of mouth: 0.057 m. – Distance between inner corners of eyes: 0.045 m. – Distance between outer corner of eyes: 0.125 m. – Width of right eye: 0.05 m. – Width of left eye: 0.05 m. – From right corner of mouth to right ear:

<sup>2</sup> Formerly Malibu, The J. Paul Getty Museum, accession number 88.AA.76. In absence of new inventory numbers in Aidone, references for the fragments will be made to the Getty accession numbers. On July 31, 2007, the Italian Ministry of Culture and the Getty Trust reached an agreement in which the Getty agreed to return forty objects from the Museum's antiquities collection to Italy. Among these objects is the Goddess from Morgantina. This agreement was formally signed in Rome on September 25, 2007. Under the terms of the agreement, the statue remained on view at the Getty Villa until the end of 2010. The statue was returned to Italy and put on display in the Aidone Museum in march 2011.

0.119 m. – From left corner of mouth to left ear: 0.116 m.  
 – Length of nose: 0.085 m. – Max. width of neck: 0.136 m.  
 – Max. pres. length of marble right forearm and hand: 0.523 m. – Max. pres. length of marble right hand: 0.14 m.

## State of Preservation

At the time of its acquisition by the Getty, the limestone body of the statue was broken into three large segments, which had been drilled and pinned to each other in the modern period. The first segment corresponds to the top section, from the shoulders down to the mid-chest. The second segment corresponds to the area between the mid-chest and the top of the knees. The last segment corresponds to the area from the top of the knees down to the termination of the statue. The fractures separating these three segments are roughly horizontal with respect to the vertical stance of the sculpture. In order to reassemble the body, a single 9.5 mm hole was drilled through each of the three segments in such a way that when the segments were assembled a single hole ran down the entire length of the statue along its central axis. After using an epoxy interface to regularize the joining surfaces (which exhibited limited weathering) between the segments a high-strength 9 mm cable was threaded through the hole that ran along the central axis of the three segments. The top of the cable terminated in a threaded insert, which was fitted into an anchor attached to the central hole of the socket for the marble tenon of the head. The lower terminus of the cable was fed through the top of the pedestal where it was connected to a tensioning block<sup>3</sup>.

The marble head, right arm, and right foot have been reattached to the limestone body. Three fragments of the marble left hand and one fragment of the marble left foot cannot be reattached to the statue. Similarly, a total of 103 drapery fragments, belonging for the most part to the himation, remain separate.

## Description

The Goddess from Morgantina stands with its weight on the right leg and with the left leg placed laterally (pls. 1–8). The right foot is flat on the ground, while the left foot, which was positioned slightly behind the right foot, had

The statue is nearly complete and its surface is in remarkably good condition, with the edges of the sculpted forms well preserved. There are, however, some areas of loss, and several areas of damage to the surface.

Of the limestone body (pls. 1–9), the end of the himation at the left arm and the portion of the himation originally drawn upon the neck (and perhaps also over part of the head) are broken away. The following parts are damaged. On the front side: the right breast, the tip of the left breast, the left leg, the right knee, and the lower edge of the statue. On the proper right side: the right shoulder; the right arm, including the sleeve of the chiton; the section of the himation under the sleeve of the chiton; the folds of the himation wrapped around the right lower leg; and the lower edge of the statue. On the back side: the chiton and the himation, particularly in the upper torso, and, in the case of the himation, at the right buttock. On the proper left side: the folds of the himation and the lower edge of the statue.

Of the marble head (pls. 10–11), the nose is broken, particularly the proper left side and part of its middle. There are minor abrasions on the back of the neck, immediately behind the ears. The fingers of the marble right hand (fig. 1) are missing.

Of the marble left arm, the forearm is missing, while the corresponding hand is fragmentary. One fragment corresponds to the palm, and includes part of the wrist (fig. 3). Two smaller fragments correspond, respectively, to part of the little finger and part of the middle finger (fig. 4). These fragments are separate, but they can be rejoined with the main fragment of the left hand.

Of the marble right foot, the distal phalanx of the big toe is broken away. The tips of the fourth toe and the little toe are also broken away. The index toe and the middle toe have been rejoined to the rest of the foot. The marble left foot is missing, except for a fragment consisting of the index and middle toes (fig. 5).

the heel raised off the ground. This stance affects the alignment of the hips, of which the right rises while the left dips. The alignment of the hips is counterbalanced by the position of the shoulders, of which the left one rises

<sup>3</sup> Part of the conservation treatment of the statue at the Getty is described in *Minerva* I 1, 1990, 13.

while the right one dips. The alignment of the shoulders is in keeping with the different positions of the arms. The right arm, which corresponds to the weight-bearing leg, is extended forward. The left arm, which corresponds to the bent, free leg, is bent at the elbow and slightly drawn back. The head is turned slightly to the proper right – the side of the weight-bearing leg – and the eyes do not meet those of an observer standing in front of the statue.

The face forms a regular oval (pl. 10). The contours of the facial features are fairly soft. The forehead is high and triangular and it is framed on both sides by wavy hair suggested in low relief above the temples. The bridge of the nose is somewhat wide. The contours of the eyebrows are sharp at the inner corners and softer towards the sides. The eyes are placed high up in their sockets and closely approach the eyebrows. The upper eyelids are thicker and are made to pass over the lower eyelids at the outer corners. The lacrimal caruncles are indicated at the inner corners, but they are not particularly marked. The eyeballs are slightly convex. The mouth is small and fleshy. The lips curve and the lower lip is shorter and thicker than the upper. A narrow groove between the lips gives the impression that the mouth is slightly parted. The chin is particularly strong and the jaw line is straight. The lobes of the ears are relatively small. The neck is rather tall and in comparison with the head it appears thick.

The marble head and neck are carved in the round (pl. 11). The head ends immediately above the hairline and the earlobes, which suggests the presence of an added section corresponding to the mass of hair. With this added section the head would appear in proportion to the rest of the body, rather than disproportionately small, as it looks now that the hair is missing (the ratio between the height of the face and the original height of the statue can be estimated as about 1:9, which is close to normal). Behind the triangular-shaped forehead, the head slopes back. The top of this part of the head has an ogival profile and its surface has been worked with a point and a chisel

so that the surface appears rough. There are three pinholes on this surface. One is located in the middle, behind the forehead. The other two are located at the sides, above the ears. The pinhole in the middle is vertical (0.018 m in diameter, 0.06 m in depth), while those at the sides are almost horizontal (left pinhole: 0.02 m in diameter, 0.06 m in depth; right pinhole: 0.017 m in diameter, 0.075 m in depth). These three pins must have served to fasten the section added on top of the marble head. Rolley has suggested that this added section would have been made of plaster<sup>4</sup>. The relative irregularity of the joining surface would seem to speak in favor of this possibility<sup>5</sup>. Plaster additions, however, were normally attached using glue or relatively small pins, pins smaller than those evidenced by the three large pinholes seen on the back of our head. There are, of course, exceptions, including a series of Ptolemaic portrait heads that must have originally been completed with plaster and which each preserve one large square pinhole on their backs<sup>6</sup>. However, the number and location of the pinholes on the back of our head suggest that the added section was of a material heavier than plaster. Metal, in particular gilt bronze should be considered first<sup>7</sup>. Pinholes comparable in size to those of our head are in fact often found on heads from akrolithic statues, on which they were probably meant to hold metal attachments<sup>8</sup>. However, the facts that our head slopes back behind the forehead and that the back portion is not fully rendered in marble, would seem to speak against a metal attachment. In Archaic and Classical Greek sculpture, when bronze was used to render the mass of hair covering the head, it was in the form of a wig. Bronze wigs were attached to heads whose crania were fully rendered in marble, including the backs<sup>9</sup>. For this reason, the fact that part of the back of our head was not rendered in marble would seem to speak against the possibility of gilt bronze for the attachment. Unlike bronze, stone is a good candidate. The fact that the joining surface on the back of our head has been worked rough and is irregular does not

4 Rolley 1994, 77; Rolley 1999, caption to figs. 183–184.

5 In general, on the use of plaster by Greek sculptors for completing heads see C. Blümel, *Griechische Marmorköpfe mit Perücken*, AA 1937, 51–59; V.M. Strocka, *Aphroditekopf in Brescia*, JdI 82, 1967, 120–137; C. Blümel, *Stuckfrisuren an Köpfen griechischer Skulpturen des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr.*, RA 1968, 11–24; Häger-Weigel 1997, 152; A. Laronde – F. Queyrel, *Un nouveau portrait de Ptolémée III à Apollonia de Cyrénaïque*, CRAI 2001, 746–759, 773–782.

6 See esp. the head at the Louvre inv. Ma 3168; J. Charbonneaux, *Portraits ptolémaïques au Musée du Louvre*, Mon Piot 47, 1953, 106–111 figs. 10–11 pl. IX; H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (Berlin 1975) 46–51, 171 no. D3 pls. 34–35; R.R.R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Oxford 1988) 165–166 no. 51 pl. 36; Laronde – Queyrel (above n. 5) 746–759.

7 Giuliano 1993, 57 and Bell 2007, 14 and 17 have suggested that our statue had gilt bronze hair. – The best parallel for the pinholes

on our head is offered by the three holes above the temples of the akrolithic head in the Vatican inv. 905: Langlotz 1963, 76 pls. 86–87; Häger-Weigel 1997, 68–74, 147–165, 262 cat. no. 3 pls. 35, 1–36, 2; F. Sinn (ed.), *Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen 3: Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur. Griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte* (Wiesbaden 2006) 17–20 pl. 2, 1–4.

8 See Ch. Reusser, *Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung* (Rome 1993) 173.

9 B.S. Ridgway, *Metal Attachments in Greek Marble Sculpture*, in: M. True – J. Podany (eds.), *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture* (Malibu 1990) 194–195; T. Schäfer, *Gepickt und versteckt. Zur Bedeutung und Funktion aufgerauhter Oberflächen in der spätarchaischen und frühklassischen Plastik*, JdI 111, 1996, 25–74; T. Schäfer, *Marmor und Bronze: Materialluxus griechischer Plastik in spätarchaischer Zeit*, AW 34, 2003, 575–584; Palagia 2006, 262.

represent a problem. One may mention, as a parallel for our statue, the metopes of the Heraion (Temple E) at Selinus, which were carved using the same pseudo-akrolithic technique. The heads belonging to the metopes of the east frieze (fig. 7) show a rendering of the back that is comparable to the head of our statue<sup>10</sup>. One may also mention Roman portraits with separately carved coiffures of the Late Antonine and Severan periods, whose backs are also rough and not very regular<sup>11</sup>. As for the type of stone, marble would hardly be expected, while limestone appears very likely, also in consideration of the fact that our statue was produced using the pseudo-akrolithic technique. Besides stone, wood, the material commonly used for the body of akrolithic statues, should be taken into consideration. The fact that the mass of hair of our statue is entirely missing might imply the use of some perishable material<sup>12</sup>. However, given the consistent use of limestone for the body of our statue, the use of this material for the section added to the head would seem the most likely of the three possibilities.

On the proper right side of the head, there are the remains of two additional pinholes, above and behind the earlobe, circa 0.03 m apart (pl. 11 a). These two additional pinholes, which were both vertical and of about the same size (0.018 m in diameter), were later recut, along with the rest of the upper edge of the head on this side. This later recutting was done with the help of a claw and a chisel, which have left their marks. One last pinhole is found on the proper right side of the nape of the neck. This pinhole is horizontal (0.013 m in diameter, 0.035 m in depth).

As already mentioned, wavy hair is suggested in low relief above the temples (pls. 10, 11 a–c). The relief is too shallow to reproduce the actual hair, and it probably served to mark the lower limit of the added section corresponding to the top of the head<sup>13</sup>. For this reason, two small incisions to the viewer's left, near the top of the forehead, should not be taken as an indication of the di-

vision of the hair into three strands, but rather should be understood as the result of an accident. We have some indication of the original arrangement of the hair on the back of the head. Of the ears, only the lobes are indicated. In addition, slight incisions above the nape of the neck allude to the hairline. One can conclude that the hair, which was parted in the middle above the forehead, was drawn back covering part of the ears, and was gathered in a chignon leaving the nape of the neck free.

Below, the marble neck ends in a tenon, which has an approximately hemispherical section (pl. 11). This tenon, which is not particularly big, sits in the concave socket located between the shoulders of the limestone torso. On the occasion of the conservation treatment of the statue at the Getty, it was noted that the tenon does not fit accurately in its socket, and that it only seats in three or four small spots. There is an ancient hole on the bottom of the tenon, towards the front. Since a modern hole has been drilled in the socket between the shoulders to secure the head, the existence of an ancient hole in this location, corresponding to the hole in the tenon, if any, can no longer be established.

The right arm is extended toward the viewer, and the palm of the hand is turned to the side. Although the fingers are in large part missing, enough remains to suggest that the hand was not entirely open, and that the thumb was bent forward, while the middle finger and the ring finger were slightly bent toward the palm (fig. 1). The turning of the hand to the side precludes the possibility that it held an object, such as a Nike, standing on its palm<sup>14</sup>. The hand, however, was clearly not relaxed but rather was holding an object that is now impossible to identify. A spear or a torch should be excluded, based on the position of the arm, the hand, and the fingers. A scepter or a phiale are both possibilities, although each has its problems. The fact that the arm is too low and the hand is not clenched would seem to speak against a scepter: compare it, by contrast, to the left hand of De-

10 C. Marconi, *Selinunte. Le metope dell'Heraion* (Modena 1994) 88–91, 155–157 nos. 14–15.

11 Cf. esp. K. Fittschen – P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts* (Mainz 1983) 99–100 no. 145 pls. 173–174 (Rome, Museo Capitolino inv. 462); cf. also *ibid.* 83 no. 113 pls. 142–143 (Rome, Museo Capitolino inv. 469). On this technique see in general J.R. Crawford, *Capita Desecta and Marble Coiffures*, *MemAmAc* 1, 1915/1916, 103–119; K. Schauenburg, *Perückenträgerin im Blattkelch*, *StädJb N. F.* 1, 1967, 54–58; Stročka (above n. 5) 118–119 note 16; Fittschen – Zanker (above n. 11) 105 note 105.

12 A parallel for our statue would be offered by the akrolithic head in Malibu, J. Paul Getty Museum inv. 74.AA.33: G. Olbrich, *Ein großgriechischer Akrolith im J. Paul Getty Museum*, *GettyMusJ* 5, 1977, 21–32; Häger-Weigel 1997, 18, 68–74, 166–182, 262–263 cat. no. 4 pls. 37,1–38,2. Häger-Weigel plausibly restores the back of

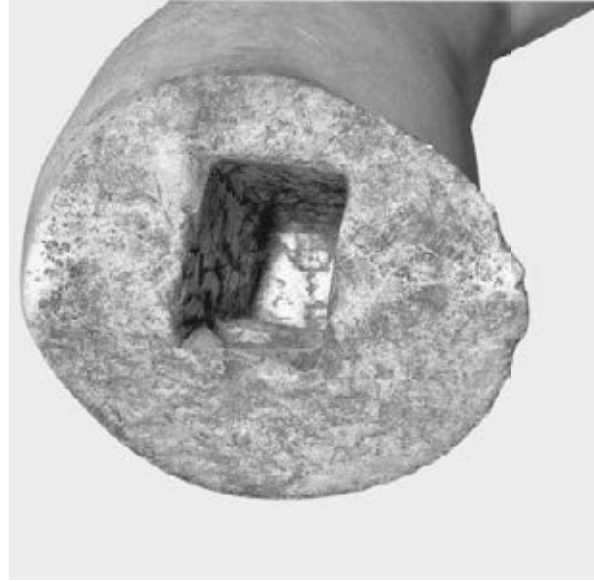
this head in wood. In the center of the back is a rectangular dowel hole.

13 A comparable indication of the hair in shallow relief above the forehead and the temples is visible on an akrolithic head from Cyrene at the British Museum (inv. 61 11-2787), dated to the 2nd century CE: R.M. Smith – E.A. Porcher, *History of the Recent Discoveries at Cyrene* (London 1864) 92 pl. 64; A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum II (London 1900) 262 no. 1506 pl. 25 fig. 2; E. Paribeni, *Volti, teste calve e parrucche*, *AttiMemMagnaGr n.s.* II (1958) 64 no. 7 pl. 19 figs. 1–2; J. Huskinson, *Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum* (London 1975) 66 no. 122 pl. 47; L. Beschi, *Volti e acroliti cirenaici*, in: M. Fano Santi (ed.), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, *Archeologica* 141 (Rome 2004) 86–87 figs. 9–10.

14 As suggested by Giuliano 1993. Cf. below note 70.



1 Goddess from Morgantina. Right Hand. Aidone, Museo Archeologico Regionale



2 Goddess from Morgantina. Back of right arm with dowel hole

meter on the Great Eleusinian Relief<sup>15</sup>. The identification of the object as a phiale is unlikely due to the fact that normally, when statues of deities are holding this vessel, their palms are generally kept parallel to the ground, not turned vertically to the side: compare, for example, the Apollo<sup>16</sup> and the Large Artemis from the Piraeus<sup>17</sup>, the latter represented in the act of pouring a libation but only slightly turning her right hand to the side.

At least four of the fingers were separate pieces and were joined to the right hand in antiquity (fig. 1). Mineralized iron pins are still in situ on the joining surfaces of the index finger and of the ring finger, and the corresponding holes are visible on the joining surfaces of the thumb and middle fingers. The joining surfaces are smooth and thoroughly executed, and the pinholes have been carefully centered. There is no pinhole corresponding to the little finger, which may or may not have been a separate piece. The joining of the fingers to the right hand could depend on limitations of the original marble block or it represents an ancient repair.

Of the right arm, the right hand, the forearm, and the beginning of the elbow are rendered in marble. The marble arm was attached to the limestone body at the elbow by a thick, rectangular dowel (fig. 2). This dowel was slotted into two sockets carved, respectively, into the backside of the marble arm and into the limestone body. A cross-pin running through the outer, proper right side of the forearm, helped to fasten this dowel and counter torsion. On the occasion of the conservation treatment of the statue at the Getty, the form and structure of the socket carved into the backside of the marble arm were carefully investigated. That investigation has suggested that a change to the position of the arm was made in antiquity. The arm was originally positioned roughly 90 degrees to the body and in a roughly straight projection from the body. The position of the arm after the change provided a more downward slope and inward angle to the body. This second position has been selected for the current reconstruction of the statue.

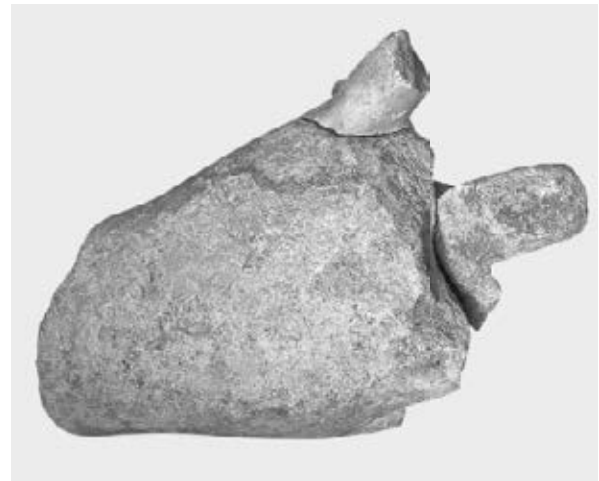
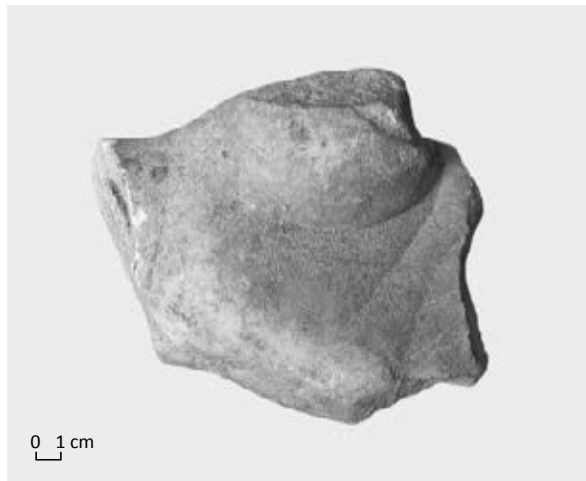
15 Athens, National Archaeological Museum inv. 126: L. Schneider, *Das große Eleusinische Relief und seine Kopien*, AntPl 12 (Berlin 1973) 103–122; Ridgway 1981, 138–141; Boardman 1985, 182 fig. 144; Beschi 1988, 875 no. 375 pl. 588; Güntner 1997, 962 no. 88; Rolley 1999, 157–160 fig. 141; Kaltsas 2002, 100–101 no. 180; K. Clinton – O. Palagia, *The Boy in the Great Eleusinian Relief*, AM 118, 2003, 263–280; Kreikenbom 2004, 214–215. 515 fig. 143, with further lit.

16 Piraeus, Museum inv. P 4645: J. Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period* (London 1978) 85 fig. 150; LIMC II (1984) 239 no. 432 pl. 217 s. v. Apollon (W. Lambrinoudakis et al.); G. Dontas, *Ο χαλκινός Απόλλων του Πειραιά*, in: H. Kyrieleis (ed.), *Archaische und klassische griechische Plastik I* (Mainz 1986) pls. 77–78; J. Floren, *Die griechische Plastik I. Die geometrische und archaische Plastik*,

HdArch 5 (Munich 1987) 316 note 44 pl. 28, 4; Stewart 1990, 109 fig. 168; Rolley 1994, 398–399 fig. 431.

17 Piraeus, Museum inv. P 4647: G. Dontas, *La grande Artémis du Pirée: une œuvre d'Euphranor*, AntK 25, 1982, 15–34; D. Finn – C. Houser, *Greek Monumental Bronze Sculpture* (New York 1983) 62–65; LIMC II (1984) 638 no. 161 pl. 456 s. v. Artemis (L. Kahil); Stewart 1990, 179 fig. 569; L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* (Milan 1993) pl. 213; Boardman 1995, 71 fig. 47; B. S. Ridgway, *Fourth-century Styles in Greek Sculpture* (Madison 1997) 328; O. Palagia, *Reflections on the Piraeus Bronzes*, in: O. Palagia (ed.), *Greek Offerings: Essays on Greek Art in Honour of John Boardman*, Oxbow monograph 89 (Oxford 1997) 187–188 fig. 20; Rolley 1999, 286 fig. 292.





3–4 Goddess from Morgantina. Left hand and back of left hand with portions of the little and middle fingers reattached

The right arm, near the elbow, preserves a textile impression. The specific nature of this impression remains unknown, but it may be related to the use of some fabric to wrap up the marble arm after its modern discovery<sup>18</sup>.

The left arm is pulled back and bent at the elbow. The corresponding hand was extended forward with a slight downward slope. The forearm and hand of the left arm were rendered in marble. The forearm, now missing, was inserted into a circular socket carved into the limestone body at the elbow. The forearm was attached to the limestone body by a thick, rectangular dowel that was the same size as that used to attach the right forearm. This dowel was slotted, presumably, into two sockets carved, respectively, into the backside of the marble forearm and into the circular socket in the limestone body. This second socket is still partly preserved. The hole for a diagonal cross-pin running through the outer, proper left side of the forearm, is also partly preserved. The function of this cross-pin was to fasten the dowel into its socket and to prevent the marble forearm from falling out.

The largest fragment of the left hand (88.AA.76.2) preserves part of the wrist, the entire palm, and parts of the proximal phalanges of the thumb and index fingers (figs. 3–4). Two smaller fragments, which join with the rest of the hand but have not been reattached, consist of the proximal phalanx of the little finger (88.AA.76.4) and that of the middle finger (88.AA.76.3: rejoined from two

smaller fragments). These fragments indicate that the hand was neither clenched in a fist nor completely open (fig. 4). The thumb was held straight alongside the palm and the index finger, while the little finger was slightly pulled back. The hand may have held a thin object with the first four fingers, possibly a piece of drapery.

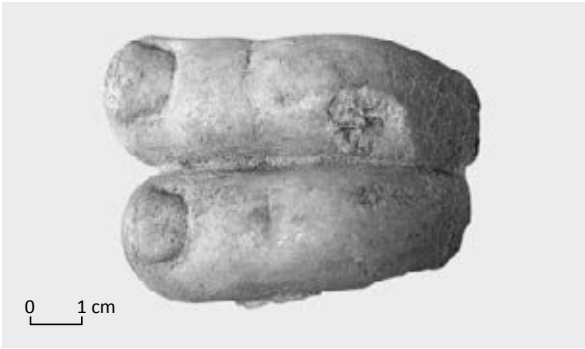
The right foot is flat on the ground. Only the front part of the foot, including the toes, is rendered in marble. The hem of the limestone chiton covers the rest of the foot, whose contours are visible through the cloth, on the proper right side. The join between the limestone body and the back of the marble foot is almost vertical, except for a modest sloping forward on the lateral, proper right side of the foot. The joining surface of the foot is worn and it does not preserve holes for pins or dowels: it was probably left rough, to facilitate the gluing of the marble foot to the limestone body. The sole was not polished, and shows the marks of a rasp.

There is some space between the marble right foot and the lower edge of the limestone body, which suggests that the statue originally wore sandals, whose soles were only a few centimeters thick. A narrow horizontal ridge seen in transparency behind the chiton, under the lateral malleolus, could be an indication of the back of that sole. The straps were presumably rendered with paint, since there is no indication of metal attachments.

Of the left foot, only the forepart was rendered in marble and glued to the limestone body. The only extant

18 Bell 2007, 20, who identifies our statue as Hera, has suggested that the textile impression is ancient, and should be understood as the remains of a belt of fabric held by the goddess in her extended right hand. Bell identifies this belt as the magic belt that Aphrodite presented to Hera as a gift in the *Iliad* (*Iliad* 14, 214, 219), and which Hera used to seduce Zeus on Mount Ida (*Iliad* 14, 292 ff.). Accord-

ingly, Bell suggests that our statue represents the epiphany of Hera before Zeus on Mount Ida. It may be noted, however, that the iconography of Hera extending the magic belt toward Zeus is not documented in ancient art (cf. Kossatz-Deissmann 1988, 683–685). In addition, the position of the fingers seems to exclude the possibility that the right hand of our statue held a small object like a belt.



5 Goddess from Morgantina. Fragment of left foot

fragment (88.AA.76.5) shows the index toe, the middle toe, and part of the depression between the middle toe and the fourth toe (fig. 5). This fragment confirms that the marble foot was raised at the heel and touched the ground only with the tips of the toes. Traces of blue are visible to the naked eye between the index and the middle toe. It is difficult to relate these traces of color to the straps of a sandal because of their position, which is neither between the big toe and the index toe, nor between the phalanx and the metatarsus, as one would expect.

The costume of our statue consists of a long-sleeved chiton and a himation<sup>19</sup>. A large part of the right sleeve of the chiton is broken away and the extant parts below the elbow and on the shoulder and upper arm are considerably worn. Still visible are some of the wavy lines radiating from the buttons of the sleeve, which are indicated by low ridges. The left sleeve of the chiton, on the shoulder and on the upper arm – where this cloth is not covered by the himation – is in a better state of preservation (fig. 6). A little round button holding the chiton is visible near the top of the upper arm. Delicate wavy lines, partly incised



6 Goddess from Morgantina. Left shoulder

and partly indicated by low ridges, radiate from this button. The other buttons on this side are worn, but the wavy lines radiating from two buttons originally located above the shoulder are still visible. These wavy lines are rendered with a series of ridges above the left breast.

In the area of the breasts, the drapery of the chiton is arranged in a series of narrow, tubular ridges with mod-

19 In the literature on our statue, there is little reference to its dress. Portale 2005, 91 has suggested that the goddess wears a chiton and himation while Bell 2007, 20 believes that the goddess is wearing a woolen peplos over a linen chiton, and a himation. This last combination is documented for late fifth-early fourth century sculpture (cf. e. g. the woman on the stele in New York, Metropolitan Museum of Art inv. 36.11.1, dated 400–390: G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art* (Cambridge, Mass. 1954) 54 no. 80 pl. 65; C.W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, 9 Vols. (Kilchberg 1993–95) I, 437 no. 1.772; C.A. Picón et al., *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art* (New York 2007) fig. 151. In general, for the wearing of the chiton under the peplos in late fifth-early fourth century sculpture cf. M. Bieber, *Griechische Kleidung* (Berlin – Leipzig 1928) pl. 16.1; L. Jones Roccas, *Athena from a House on the Areopagus*, *Hesperia* 60, 1991, 401; L. Jones Roccas, *Back-Mantle and Peplos: The Special Costume of Greek Maidens in 4th-Century Funerary and Votive Reliefs*, *Hesperia* 69, 2000, 247–248). However, this combination of a woolen peplos over a linen chiton, and a himation should be excluded in the case of our statue for three main reasons. The first is the thinness of

the cloth, which is best seen at the overfold on both sides. The second is that on the left side, on the shoulder and on the upper arm, one does not see the sharp differentiation between the thick peplos and the thin chiton endymon that one would expect if the statue were wearing these two distinct pieces of cloth (in contrast to, for example, the girls on the southern side of the east side of the Parthenon frieze, who wear chitons under their peploi: cf. F. Brommer, *Der Parthenon-fries* (Mainz 1977) pls. 168 and 170). The last reason is that on the left side, rather than the thick, lateral edge characteristic of a peplos, one sees a transition from the wavy lines radiating from the buttons of the sleeve to the drapery clinging to the left breast. I may add that in my opinion, the drapery seen on the front between the feet, along the lower edge of the statue, does not belong to an undergarment, but is part of the same cloth seen on the torso, on the lower left leg, and above the right foot. Near the right foot, this drapery consists of a small, compressed double-edged fold, and near the left foot the drapery consists of a bunch of small, crimped folds. Similarly crimped folds are seen on the back of the statue, along the lower edge, in correspondence to the left foot. In my opinion, these folds belong to the lower end of the chiton, and not to an undergarment.



erate projection (pls. 1–3. 8 a). These ridges form three catenaries between the breasts and long S-curves at their sides. In addition, a series of drapery ridges forms a long S-curve from the right side across the left breast. The ridges often show bifurcations, and they alternate, particularly on the front, with wide, shallow, flat-bottomed areas. In the area of the lower chest, the chiton clings more closely to the body. Above the right thigh, a series of six flat ridges curves slightly in the direction of the upper body framing the central area of the abdomen. In this area, the thin chiton clings to the body to the point of being almost fully transparent. The area around the navel is damaged, but the navel itself may have been indicated with a depression. The chiton has a long overfold, which reaches below the waist and overlaps the upper edge of the himation above the left thigh and on the proper right side<sup>20</sup>. On this side, three strongly projecting ridges separated by deep, flat-bottomed furrows characterize the surface of the overfold. Above the left thigh, the overfold of the chiton is so filmy, that it nearly merges with the himation beneath. Folds here are very thin and they are rendered with shallow ridges.

In the lower body, the contours of the back of the right foot and the lower left leg are visible through the chiton. On the lower left leg, up-curving folds characterize the rendering of the chiton. These folds are rendered with widely spaced tubular ridges rising vertically from shallow and smoothly worked intervals.

The himation, which covers a large part of the back of the statue, was originally pulled up over the neck and perhaps part of the head as well (pls. 1–7. 8 b. 9 a–b fig. 6)<sup>21</sup>. This portion of the cloth, which was originally added and attached by glue, is no longer in place, except for the raised edge on the back of the left shoulder. That the himation covered at least the lower portion of the neck is indicated by a piece of drapery carved in relief near the top of the right shoulder. This piece of drapery is clearly different from the sleeve of the chiton beneath, and it should be understood as belonging to the portion of the himation hanging down the neck on that side. The surface of the nape of the marble neck was worked rough by a rasp in its lower portion to create a rough surface to assist in the gluing of this limestone addition. Likewise, the horizontal pinhole noted on the proper right side of the

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

7 Marble Head from the East Metopes of the Heraion (Temple E) at Selinus. Palermo, Museo Archeologico Regionale »Antonino Salinas« Inv. 3926

nape of the neck may have assisted in fastening this addition. The fact that the neck is carved in the round would seem to speak against the idea that the head was fully covered by the himation.

The himation is folded double at the top in passing from the back to the proper right side, and it crosses the body on the front (pls. 1–5. 8 a. 9 c–d). On the proper left side, it remains unclear whether the himation was thrown over the left arm at the elbow, or whether it was held in place at the armpit by the lowered left arm. This side of the statue has suffered considerable damage and this part of the cloth has broken away.

Long S-curved drapery lines characterize the rendering of the himation. Echoing with their calligraphic swing the sweeping lines of the pose of the statue, they contribute to its effect of arrested motion (pls. 8 a. 9 d). On the proper right side, the S-curved lines behind the lower leg

20 The Syon House-Munich type, which is thought to represent either Aphrodite or Persephone and whose prototype is dated to about 430–420 and generally attributed to Agorakritos, offers a good parallel for this detail of the overfold of the chiton overlapping the himation at both sides: Despinis 1971, 178–182; B. Vierendeel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Katalog der Skulpturen, Glyptothek München 2* (Munich 1979) 163–177 no. 15 figs. 74–79; E. B. Harrison, *Two Pheidias Heads: Nike and Amazon*, in: D. Kurtz – B. Sparkes (eds.), *The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens* (Cambridge – New York 1982) 50; A. Delivorrias,

*Problèmes de conséquence méthodologique et d'ambiguïté iconographique*, MEFRA 103, 1991, 145; C. Valeri, *Marmora phlegraea: sculture dal Rione Terra di Pozzuoli* (Rome 2005) 85–98 figs. 79–91. Cf. also the Leaning Aphrodite type, on which see below note 67.

21 Cf. Bieber (above n. 19) pl. 27, 2–3. In the literature on the statue, it has often been remarked that the himation would have originally been pulled up over the head: cf. *Acquisitions* 1989, 110 no. 11; Boardman 1993, 135; Boardman 1995, 166; *Handbook of the Antiquities Collection*, J. Paul Getty Museum (Los Angeles 2002) 104; Bell 2007, 19–20.

convey the impression of wind-blown drapery. In comparison with the chiton beneath, the himation is treated as a heavier piece of fabric, and its carving is marked by sharp cuttings and strong plays of light and shade. On the upper back, the drapery of the himation is arranged in several thick, tubular ridges with narrow, shallow, intervening furrows. Some of these ridges bifurcate. In the areas of the left elbow and lower back the ridges are thicker and often strongly undercut. The intervening furrows have been given further depth by carving shallow grooves on their bottoms. In addition, several ridges have been re-furrowed and bifurcate. On the lower back, the drapery of the himation is characterized by four long folds that bend and widen towards the hem, ending in two large double-edged (so-called omega) folds right above the hem of the chiton. On the proper right side, great emphasis has been accorded by the sculptor to the folding up of the himation at the waist. Here, the drapery of the himation clings more closely to the body and it loses the arrangement in thick tubular ridges seen on the

back. Narrow ridges, shallow in the middle and rising vertically towards the edges, characterize the rendering of the himation on this side, particularly in the upper, folded up part. A mannerism of our sculptor that is particularly noticeable in this area is his carving of shallow ridges re-furrowed and often bifurcating at both ends. Behind the right leg, the drapery forms a series of S-curves, which are separated by a deep, shell-like hollow. These motion lines end in a series of strongly projecting folds, two of which are double-edged. On the front, the contrast found on the proper right side between shallow ridges in the middle and ridges rising vertically towards the edges is further enhanced. On this side, there is also some emphasis on the bunching of the folds of the himation around the waist. Finally, on the proper left side, the drapery of the himation is characterized by a series of S-curved, compressed folds behind the leg (pl. 5). These folds are rendered through a series of narrow ridges and intervening furrows, which are in some places deeply undercut.

## Materials and Technique

The Goddess from Morgantina has been produced using the so-called pseudo-akrolithic technique. The clothed body is made from limestone. The exposed parts, namely the head, the forearms, and the foreparts of the feet, are made from marble. The attachment of the marble extremities to the limestone body was done with some difficulty. I have noted that the tenon of the head does not fit accurately into its socket. In addition, as we shall see, the left elbow was damaged during the carving of the circular socket and the dowel hole for attaching the forearm to the limestone body. On the previously mentioned chronologically earlier metopes of the temple of Hera at Selinus (460–450), which were produced using the same pseudo-akrolithic technique, the attachment of the marble parts appears to have been handled more successfully. During the conservation treatment of our statue at the Getty it was suggested that the irregular fit of the head may have been due to the marble parts having originally been used for another statue and later used for our sculpture. The recutting of the upper right section of the head may seem to lend further support to this suggestion. This

is, however, only one possibility. The irregularities could also have been caused by the sculpting of the marble parts by a different sculptor than the limestone body, or by a third, less competent person being put in charge of assembling the various pieces. It is also possible that the sculptor of the statue was simply not familiar with the pseudo-akrolithic technique.

The material of the body is a wackestone limestone, rich in micritic calcite and containing circa 30 % allochems, including foraminifera and echinoid fragments. Petrographic analysis has concluded that this limestone was procured from the Early Miocene Irminio Member of the Ragusa Formation in the Hyblean Plateau of south-eastern Sicily<sup>22</sup>.

The head, forearms, and foot segments are all made of the same white, medium to large grain marble. Isotopic analysis has concluded that the most probable provenance of the marble is Paros<sup>23</sup>.

As for the carving process, there are no traces of marks made by a point on the limestone body. Marks of both a claw chisel and of a flat chisel are visible on the less

22 R. Alaimo – R. Giarrusso – G. Montana – P. Quinn, Petrographic and Micropaleontological Data in Support of a Sicilian Origin for the Statue of Aphrodite, in: *Cult Statue of a Goddess. Summary of Proceedings from a Workshop Held at the Getty Villa May 9, 2007* (Los Angeles 2007) 23–28.

23 The analysis was carried out by Dr. Stanley Margolis of the University of California at Davis and by The Getty Conservation Institute.

finished areas, especially between the folds and under the hanging segments of the drapery. On one of the unrestored drapery fragments (88.AA.139.35) are the cuttings produced by a knife or scraping blade (the width of the blade was circa 3–5 mm). This instrument was used for the carving of the drapery, and it has left other traces in the deep undercuttings between the folds of the statue. Another unrestored drapery fragment (88.AA.139.39) shows the marks of a gouge with a concave blade. There is no definitive evidence for the use of a drill to carve the drapery. The use of this tool was probably limited to the drilling of pinholes. Several rasp marks are visible on large part of the surface of the limestone body and on the unrestored drapery fragments. Rasps of varying size and fineness were used, sometime even in the same area (this is best seen on the unrestored drapery fragment 88.AA.139.60). The rasp appears to have been essential for the treatment of the final surface of the limestone body, which was not polished. This may be due to the particular nature of the limestone, which was a kind that would not accept polish. Not coincidentally, the same lack of polish and abundance of traces of the rasp is found on the surface of a draped female statue from Morgantina (225–200), which petrographic analysis has shown was carved in a limestone similar to that used for our statue<sup>24</sup>.

The exposed surface of the marble extremities was carefully polished. The top of the marble head was worked with both a point and a chisel to create a rough surface. A claw and a flat chisel were used for the recutting of the upper right edge of the head. The marks of a rasp are visible on the nape of the neck and on the sole of the right foot.

The majority of the body was carved from a single block of limestone. There are, however, a number of portions that were separately carved and attached. These portions consist for the most part of sections of the drapery, added because of restrictions in the block size. A case in point is the portion of the himation pulled up over the neck and perhaps pulled over part of the head as well. This section of drapery was rendered in one piece, which extended from near the top of the right shoulder to near the top of the left shoulder. On the left side, this section was attached to the limestone statue by some glue along a smooth joining surface, which is partly preserved (pls. 6. 8 b fig. 6). Another portion that may have been added due to restrictions in the block size concerns the part of the himation immediately below the forearm on the proper left side. A smooth joining surface and a pinhole indicate that a portion of the edge of the himation was originally

attached. Likewise, a portion of the edge of the himation on the proper right side, immediately behind the leg, was attached, as indicated by the smooth joining surface (pl. 9 d). The situation is different for the left elbow, which was separately carved and attached along a smooth, vertical joining surface (pl. 9 a–b). This portion of the arm could be attached to the rest of the body only after placing the left marble forearm into position. It seems unlikely that the elbow was separately carved and attached to the body in order to help with the attachment of the marble forearm or in order to hide that connection. It is more likely that in the process of cutting into the limestone body to create the circular socket and the dowel hole for the forearm, the left elbow was damaged and a replacement was needed. This new section, corresponding to the elbow, was attached to the body using glue, a small rectangular dowel, and possibly the end section of the same dowel used to attach the marble forearm.

A small rectangular socket carved in the back of the left elbow may have been the result of the insertion of a limestone patch, now missing (pl. 9 b). This patch may have been used to mend a flaw in the stone or a mistake in the carving<sup>25</sup>. A hole against the edge of the himation immediately below the left shoulder may have served a similar function.

On the lower back of our statue, immediately above the edge of the himation, one sees a depression behind the left foot, and a hole (0.03 m in diameter, 0.05 m in depth) behind the right foot (pl. 6). The depression and the hole are 0.21 m apart. The hole is located at a height of 0.195 m from the lower edge of the statue. While the depression may simply be due to an accidental break, the hole on the right appears intentional and ancient. It may have served to secure a clamp or a pin, which was used to hold the statue to its base or, less likely, to anchor it to a wall or a niche behind.

The lack of polish of the final surface of the limestone body of our statue was compensated for by the application of paint, which not only contributed to the polychrome effect of the statue, but also served to hide the final tool marks.

Pink, blue, and two shades of red – a deep red and a bright red – are documented for the limestone body. X-ray diffraction, X-ray fluorescence and polarized light microscopy carried out at the Getty Conservation Institute have provided the following information about the pigments. Cinnabar (HgS mercuric sulphide) was used for the deep red. Hematite (Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) was probably used for the bright red. Cinnabar mixed with calcium carbonate

24 Aidone, Museo Archeologico Regionale inv. 56-1749; R. Stillwell – E. Sjöqvist, *Excavations at Serra Orlando. Preliminary Report*, AJA 61, 1957, 159 pl. 60 fig. 32; M. Bell, *Morgantina Studies*, 1. The Terracottas (Princeton 1981) 47 pl. 147 fig. 16; N. Bonacasa – E. Joly,

*L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in: Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca (Milan 1985) 297 fig. 365; Alaimo et al. (above n. 22) 28.

25 Similar patches are well documented on the metopes of the Heraion at Selinus: cf. Marconi (above n. 10) 193.

was used for the pink. Egyptian blue ( $\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$  calcium copper silicate) was used for the blue.

No discernable pattern of painted decoration can be observed with the naked eye.

Conspicuous traces of pink are visible on the limestone body: on the chiton, both on the front and on the lower, proper left side, as well as on the himation, on the proper right side. Pink is also visible on several unrestored drapery fragments<sup>26</sup>.

Under the present lighting conditions, traces of blue cannot be detected with the naked eye on the limestone body. However, traces of this color were noted during the conservation treatment of the statue at the Getty. Blue is also visible on several unrestored drapery fragments<sup>27</sup>. As noted above, it remains unclear whether blue color, visible on the marble fragment of the left foot, was used to indicate the straps of the sandals.

Traces of red are not visible to the naked eye on the limestone body. This color, however, is visible on some unrestored drapery fragments, on which two different shades, one deep and the other bright, were used<sup>28</sup>.

On some of these unrestored drapery fragments, pink, blue, and red are found together on the same fragment<sup>29</sup>.

One of these fragments (88.AA.139.60), whose original surface is remarkably well preserved, is particularly significant for our understanding of the original polychromy of the statue. Under a magnification of circa 20 x, it appears that the layer of pink color is applied directly

to the limestone surface, and is overlaid by a layer of blue color. This finding is confirmed by the observation of three other unrestored drapery fragments (88.AA.139.73, 88.AA.139.79, and 88.AA.139.95), on which a layer of red overlays the layer of pink. The pink was thus applied directly to the limestone surface. It remains unclear, however, whether the surface of the statue was covered in two paint washes, in which case the pink color would have served as underpainting for the finishing coat, which included blue and red for the dress<sup>30</sup>; whether both the chiton and the himation were painted pink, and the use of the blue and of the red was reserved only for borders or patterns; or, finally, whether the statue was later repainted. I would opt for the first possibility, although we know too little about the polychromy of Classical limestone statuary to reach any definitive conclusion on this issue.

As for the marble head, forearms, and feet, which correspond to the exposed parts of the body, it seems clear that the white marble was meant to contribute to the general polychrome effect of the statue, reproducing the whiteness of the female flesh. The same solution was used on the previously mentioned metopes of the temple of Hera at Selinus<sup>31</sup>. A dark color, however, was used on the head of our statue, for rendering details of the anatomy. To the naked eye, the traces of this color can be seen on both the right and left eyes, in correspondence to both lids and the irises, and on the upper, and particularly the lower, lips.

## Style and Dating

The contrapposto of the pose and the treatment of the drapery, in particular the transparency of the chiton and the sweeping folds of the himation, set the Goddess from Morgantina within the context of the so-called Rich Style, which is characteristic of the period between 430 and 400<sup>32</sup>.

More precisely, the pose of our statue and the rendering of her drapery find close parallels in Athenian art of the last quarter of the fifth century, particularly statuary and architectural sculpture of the generation after Pheidias and vase paintings by the Meidias Painter and by

<sup>26</sup> Especially on acc. nos. 88.AA.139.35, 88.AA.139.36, 88.AA.139.39, 88.AA.139.60, 88.AA.139.73, 88.AA.139.79, 88.AA.139.95.

<sup>27</sup> Acc. nos. 88.AA.139.38, 88.AA.139.54, 88.AA.139.58, 88.AA.139.60, 88.AA.139.73, 88.AA.139.95.

<sup>28</sup> Deep red: acc. nos. 88.AA.139.38 and 88.AA.139.77. Bright red: acc. nos. 88.AA.139.73, 88.AA.139.79, and 88.AA.139.95.

<sup>29</sup> Pink, blue, and red: acc. nos. 88.AA.139.73 and 88.AA.139.95. Pink and blue: acc. no. 88.AA.139.60. Pink and red: acc. no. 88.AA.139.79. Blue and red: acc. no. 88.AA.139.38.

<sup>30</sup> Based on comparisons with marble draped female statues of the Hellenistic period (both originals and Roman copies), whose polychromy has been analyzed (cf. V. Brinkmann, *Farben und Maltechnik*, in: V. Brinkmann – R. Wünsche [eds.], *Bunte Götter: die Farbigeit antiker Skulptur* [Munich 2004] 175–178; for the Small Herculeum Woman cf. also C. Vorster, *The Large and Small Herculeum Women Sculptures*, in: J. Daehner [ed.], *The Herculeum Women: History, Context, Identities* [Los Angeles 2007] 67–68), one could speculate that blue was used for the chiton and red for the himation.

<sup>31</sup> On this aspect of the metopes of Temple E see esp. Marconi (above n. 10) 138–140 and Brinkmann (above n. 31) 242.

<sup>32</sup> For the definition of the Rich Style and its dating I am referring to G. Lippold, *Die Griechische Plastik*, HdArch 3,1 (Munich 1950) 182–215; cf. more recently Kreikenbom 2004.

Aristophanes. These parallels suggest a dating of our statue to about 410<sup>33</sup>.

The so-called Agora Aphrodite offers the closest comparison in sculpture for the pose of our statue (pl. 12–13)<sup>34</sup>. In the past, it was occasionally suggested that the Agora statue was a Roman copy<sup>35</sup>, but today there is a general consensus that Harrison's initial suggestion that this sculpture is an original, comparable in style with the work of the Nike Parapet Master A and dating to about 420, is correct. Both the Agora statue and our statue have their feet placed diagonally on the plinth, and both are standing on their right legs, with their left, free legs placed slightly to the back and to the side, and with the corresponding feet raised from the ground. In addition, both statues have a chiasmic alignment of hips and shoulders, which corresponds to the position of their legs. Finally, the left arms of both statues were bent at the elbow, although the forearm of our sculpture was not held horizontal, but rather had a slight downward slope. In addition to these similarities, the two sculptures show some differences. One concerns the position of the right arm, which in the statue of the Agora was not extended forward, as it is in our statue. The turning of the head may also have been different. Our statue turns her head slightly towards the weight-bearing leg, while the Agora statue seems to have turned her head towards the free, trailing foot. One last difference concerns the left leg and foot, which in the Agora statue are drawn to the side slightly more than in our statue. Stewart has suggested that the pose of the Agora statue is a quotation of the Doryphoros. However, although a reference to

the work of Polykleitos in her chiasmic pose is undeniable, the Agora statue shows significant differences from the Doryphoros. One is that the head of the Agora statue was turned towards the free leg, not the weight-bearing leg. The other is that the left leg and foot are placed more laterally than in the Doryphoros, and at the same time they are not trailing as they are in the statue by Polykleitos. Unlike the Doryphoros, the Agora statue is thus not represented in a walking stance, but she is, to use Harrison's perceptive description »standing in a swaying pose as if she had just taken a step and paused to look back.«<sup>36</sup>. A similar comment may apply to our statue.

Within the general stylistic development of draped sculpture between 450 and 370<sup>37</sup>, our statue belongs to the phase in which the value of modeling lines, something that was fully exploited in the frieze and pediments of the Parthenon, was being sharply reduced, in favor of the transparent modeling of the plastic forms (phase 4 in Harrison's sequence). The most significant representative of this phase is the Erechtheion frieze<sup>38</sup>, which is dated epigraphically between 409 and 406, and which is characterized from the stylistic point of view by an entirely new approach to texture and transparency, one which differs not only from the Parthenon frieze and pediments, but also from the Hephaisteion friezes (generally dated 430–425). Closely comparable to the figures of the Erechtheion frieze are some of the sculptures of the Nike Parapet<sup>39</sup>. It has recently been suggested that the parapet was integral to the Nike's temple design from the beginning of the construction process and that the parapet was mentioned

33 These are, thus far, the various dates suggested for our statue in the literature: a) 425–400: Acquisitions 1989, 110 no. 11; Handbook (above n. 21) 104; J.B. Grossmann, *Looking at Greek and Roman Sculpture in Stone* (Los Angeles 2003) 30; G.I. Despinis, *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*, NAWG 8, 2004, 250. b) 420: Stemmer 2001, 97 no. E 23. – c) 410: Portale 2005, 91. – d) 410–400: Giuliano 1993, 57. – e) Late fifth century: Boardman 1995, 166; R.J.A. Wilson, *Archaeology in Sicily 1988–1995*, *ARepLond* 42, 1995/96, 63; J. Boardman, *Greek Art* <sup>3</sup>(London 1996) caption to fig. 161. – f) 400: Rolley 1994, 77. – g) 425–350: R.R. Holloway, *The Archaeology of Ancient Sicily* (London – New York 1991) 109 caption to fig. 134.

34 Athens, Agora Museum inv. S. 1882: E.B. Harrison, *New Sculpture from the Athenian Agora*, 1959, *Hesperia* 29, 373–376 pl. 82; S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods* (London 1967) 52–53; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (Munich 1969) 209–210 fig. 225; Despinis 1971, 188; A. Delivorrias, *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts* (Tübingen 1974) 96 note 428; Vierneisel-Schlörb (above n. 20) 164 note 1a; 172 note 13; Ridgway 1981, 111–112; Delivorrias et al. 1984, 26 no. 162 pl. 19; Boardman 1985, 175–176 fig. 136; Stewart 1990, 167 fig. 425; Todisco (above n. 17) pl. 19; Rolley 1999, 142 fig. 126; Brouskari 1998, 27–28; Stemmer 2001, 97 no. E 22; Palagia 2006, 27 note 88. – The similarity in the pose between the Agora statue and our statue has been noted by Giuliano 1993, 57; Boardman 1995, 166; Rolley 1999, 195; Portale 2005, 91.

35 H. von Heintze, *Herakles Alexikakos*, *RM* 72, 1965, 37 and note 150; cf. Fuchs (above n. 34) 209–210.

36 Harrison (above n. 34) 373.


37 For this see esp. E.B. Harrison, *Style Phases in Greek Sculpture from 450 to 370 B.C.*, in: *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας Αθήνα 4–10 Σεπτεμβρίου 1983 III* (Athens 1988) 99–105.

38 P.N. Boulter, *The Frieze of the Erechtheion*, *AntPl* 10 (Berlin 1970) 7–28; Brouskari 1974, 152–156 figs. 318–331; Ridgway 1981, 93–94; M. Brouskari, *Ζωῖδια λαίβεα. Nouvelles figures de la frise de l'Erechtheion*, in: M. Schmidt (ed.), *Kanon* (Basel 1988) 60–68; Stewart 1990, 167–168 figs. 433–435; Trianti 1998, 338–353 figs. 340–383; Rolley 1999, 117–118 fig. 118; K. Glowacki, *A New Fragment of the Erechtheion Frieze*, *Hesperia* 64, 1995, 325–331; J.M. Hurwit, *The Athenian Acropolis* (Cambridge – New York) 207–208; B. Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes* (Paris 2003) 168–169 figs. 153–155; Palagia 2006, 141–143.

39 W.B. Dinsmoor, *The Sculptured Parapet of Athena Nike*, *AJA* 30, 1926, 1–31; W.B. Dinsmoor, *The Nike Parapet Once More*, *AJA* 34, 1930, 281–295; Carpenter 1929; Brouskari 1974, 156–163 figs. 332–347; Ridgway 1981, 97–98; Harrison (above n. 37) 103–104; Stewart 1990, 166–167 figs. 419–423; I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens*, *Hesperia Suppl.* 26 (Princeton 1993) 76. 90–91; Trianti 1998, 380–393 figs. 401–416; Rolley 1999, 112–115 figs. 100–103; T. Hölscher, *Ritual und Bildsprache. Zur Deutung der Reliefs an der Brüstung um das Heiligtum der Athena Nike in Athen*, *AM* 112, 1997, 143–166; Brouskari 1998; Hurwit (above n. 38) 213–215; Holtzmann (above n. 38) 160–163 figs. 149–151; K. Kalogeropoulos, *Die Botschaft der Nikebalustrade*, *AM* 118, 2003, 281–315; Palagia 2006, 140–141.




Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



8 Figures from the Erechtheion Frieze. Athens, Akropolis Museum Inv. 1071

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



9 Nike from the parapet of the Temple of Athena Nike. Athens, Akropolis Museum Inv. 995

in a decree (IG I<sup>3</sup> 64A) on a project for the Nike sanctuary dated between 430 and 420<sup>40</sup>. However, this would still not be a compelling reason to believe that the actual carving of the parapet began before 421. For the dating of this monument, we still have to rely on stylistic considerations. Unfortunately, however, the reliefs of the Nike Parapet show so many different approaches to the rendering of drapery, that they have been variously regarded as earlier than the Erechtheion frieze (421–415: Carpenter, Boulter, Brouskari; 416–413: Mark), as almost or exactly contemporary with the Erechtheion frieze (410: Ridgway, Holtzmann; 409–406: Rolley, Hurwit), or as carved in three different phases, the last one considerably later than the Erechtheion frieze (after 400: Harrison, Stewart). Be that as it may, in both the Erechtheion frieze and the Nike Parapet we find significant parallels for the drapery style

of our statue<sup>41</sup>. In regards to the relationship of line and plastic form, a treatment comparable to the rendering of the chiton in the area of the breasts of our statue is found, on the Erechtheion frieze, on the figure (Akr. 1071) of a young woman wearing a chiton and a himation (fig. 8)<sup>42</sup>. This figure is part of a couple moving to the right and the two figures have generally been identified as Demeter and Kore. The upper torso of this figure is only partly preserved, but enough remains to show the transparent, thin chiton clinging to the body in the area of the navel and abdomen, along with a few low, smooth ridges at the sides and above. The treatment of the chiton on this figure is very similar to that of our statue. A similar relationship of line and plastic form is found, in the Nike Parapet, on the figure (Akr. 995) of Nike moving right (fig. 9)<sup>43</sup>. Carpenter has attributed this figure to Master C and consequently

<sup>40</sup> P. Schultz, *The Date of the Nike Temple Parapet*, *AJA* 106, 2002, 294–295.

<sup>41</sup> Both the Erechtheion frieze and the Nike Parapet have often been mentioned as parallels for our statue: cf. Boardman 1993, 135; Giuliano 1993, 65; Portale 2005, 91.

<sup>42</sup> Athens, Akropolis Museum inv. 1071: Boulter (above n. 38) 12 pls. 11–12; Brouskari 1974, 156 fig. 331; Stewart 1990, fig. 434; Trianti 1998, fig. 383; Palagia 2006, 142 fig. 46.

<sup>43</sup> Athens, Akropolis Museum inv. 995: Carpenter 1929, 38 no. 6 pl. 15; Brouskari 1974, 161 fig. 340; Brouskari 1998, 177–179 pl. 41.

proposed its location on the west side of the parapet. This figure offers a good parallel for our statue in its drapery ridge that curves in a long arc from the girdle across the left breast, an arrangement that does not follow the actual curves of the body. Another significant parallel for our statue is offered by a female figure (Akr. 1077) depicted frontally on the Erechtheion frieze (fig. 10)<sup>44</sup>. This figure displays a similar rendering of the himation around the lower body. I am referring, in particular, to the fold between the thighs along the lower hem of the upper, folded, part of the himation, and to the draping of this cloth at the right ankle and above the left knee. The twisting crimped folds of the chiton hanging out below the himation between the legs of both sculptures are also very similar. This last rendering is characteristic of the style of the Nike Parapet Master A, as best seen on the figure (Akr. 972+2680) of Nike restraining a bull<sup>45</sup>. The author of our statue shares with Master A the same tendency to rely on the minute effects of close chisel-work, with the consequent overelaboration of every drapery ridge.

As a parallel for the rendering of the drapery of our statue, we may add the already mentioned so-called Agora Aphrodite (pl. 12–13). The sculptors of the two statues share the same interest in flamboyant drapery and in the contrast between the thinner material of the chiton and the thicker himation. The two statues might also have had in common the arrangement of the himation thrown over the bent, left arm, which is seen in the Agora statue and may have also been featured in our statue. The main similarities in the drapery style between the two statues consist of the re-furrowed drapery ridges, seen on the chiton of the Agora statue and on both the chiton and the himation of our statue, and in the deeply-cut furrows, seen on the lower chiton and on the himation of the Agora statue and on the himation of our statue, particularly on its left side. These last two features make both sculptures comparable with the work of Master A of the Nike Parapet.

The Erechtheion frieze, the reliefs of the Nike Parapet, and the so-called Agora Aphrodite, offer the best parallels for the drapery style of our statue. Along with these Athenian examples, one may also mention the Nike of the Messenians and Naupaktians in Olympia, a work of Paio-

Abbildung aufgrund fehlender  
Digitalrechte ausgeblendet.

10 Female figure, from the Erechtheion Frieze. Athens, Akropolis Museum Inv. 1077

nios of Mende, apparently an Athenian-trained sculptor<sup>46</sup>. The Nike commemorates the contribution of the Messenians to the Athenian victory against the Spartans at the Battle of Sphakteria in 425, and it is generally dated at the latest to about 420. Similarities between the Nike by Paionios and our statue include the swirling drapery, the transparency of the chiton in the area of the lower chest,


<sup>44</sup> Athens, Akropolis Museum inv. 1077: Boulter (above n. 38) 9–10 pls. 3–4; Brouskari 1974, 154 fig. 320; Delivorrias et al. 1984, 28 no. 181 pl. 21; Stewart 1990, fig. 433; Trianti 1998, fig. 382.

<sup>45</sup> Athens, Akropolis Museum inv. 972+2680: Carpenter 1929, 19 no. 11 pl. 5, 6, 4; Brouskari 1974, 160–161 fig. 342; Brouskari 1998, 119–128 pls. 2–3; Trianti 1998, fig. 410; Holtzmann (above n. 38), fig. 150.

<sup>46</sup> Olympia, Archaeological Museum inv. 46–8: C. Hofkes-Bruker, *Vermutete Werke des Paionios*, BABesch 42, 1967, 10–11 figs. 1–2; A.H. Borbein, *Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. Formanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nach-*

*klassik*, JdI 88, 1973, 165–173 figs. 89–90; T. Hölscher, *Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v. Chr.*, JdI 89, 1974, figs. 1–3; C. Hofkes-Bruker – A. Mallwitz, *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung* (Munich 1975) figs. 39–40. 42; Ridgway 1981, 108–111 fig. 84; Harrison (above n. 20) 53–88; Stewart 1990, 89–92. 271 figs. 408–411; Todisco (above n. 17) pl. 16; Rolley 1999, 123–125 figs. 113–114; B. Schmaltz, *Typus und Stil im historischen Umfeld*, JdI 112, 1997, 77–84; Kreikenbom 2004, 198–199. 512 fig. 125, with further lit. – The Nike of Paionios is mentioned as a parallel for our statue by Portale 2005, 91.

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.



11 Chous by the Meidias Painter. New York, Metropolitan Museum of Art 75.2.11

the up-curving folds seen on the right leg of the Nike and on the lower left leg of our statue, and the drapery folds across the right ankle. A closer parallel between the two statues concerns the shape and the plastic treatment with deep undercutting of the folds of the lower peplos of the Nike (on both sides) and the himation of our statue (on the proper right side and on the back). The shell-like hollow visible on the proper right side of our statue and on both sides of the Nike should also be noted as a point of similarity between the sculptures.

As for Athenian red-figure vase painting of the last quarter of the fifth century, a close parallel for the pose, costume, and drapery style of our statue can be found on a chous from Athens attributed to the Meidias Painter and today in the Metropolitan Museum, which features two women perfuming clothes in the presence of a small boy (fig. 11). The woman to the right of a hanging stool comes particularly close to our statue<sup>47</sup>. A lekythos attributed to Aristophanes and featuring two women flanking Phaon in the company of Eros (formerly in Berlin and now lost)<sup>48</sup>, offers another close comparison for the pose

and drapery style of our statue, particularly in the figure of the woman to the right of Phaon.

Among Roman copies of fifth century works, the Aphrodite Louvre-Naples<sup>49</sup> (previously known as the Frejus Aphrodite) and the Dancing Maenads Reliefs<sup>50</sup> offer the best parallels for the drapery style of our statue. The similarities with the Aphrodite Louvre-Naples (whose original is generally dated to about 410–400) concern in particular the transparent modeling of the plastic forms under the chiton, which in the Aphrodite is slightly more advanced but is still associated with the use of modeling lines. The similarities with the Dancing Maenads Reliefs (whose original is generally dated to about 400) mainly concern the decorative rendering of the flamboyant drapery, including the double-edged folds at the bottom of pleats, which offer a close parallel for the folds of the himation on the back of our statue.

I have mentioned the suggestion that the marble parts of our statue may have previously been used for a different sculpture. Stylistically, it should be noted that the head of our statue does not look earlier than the lime-

47 New York, Metropolitan Museum of Art inv. 75.2.11: ARV<sup>2</sup> 1313, 11; Para 477; Add<sup>2</sup> 362; L. Burn, *The Meidias Painter* (Oxford 1987) M 12, 89–90, 92–93, 98 pl. 52b.

48 Berlin inv. F 2706: ARV<sup>2</sup> 1319.5; W. Hahland, *Vasen um Meidias* (Leipzig 1930) 13 pl. 21c; I. Wehgartner, *Das Ideal maßvoller Liebe auf einem attischen Vasenbild. Neues zur Lekythos F 2705 im Berliner Antikenmuseum*, JdI 102, 1987, 188 fig. 4; Staatliche Museen zu Berlin. Dokumentation der Verluste. Antikensammlung V 1, Skulpturen, Vasen, Elfenbein und Knochen, Goldschmuck, Gemmen und Kameen (Berlin 2005) 133–134 fig.

49 Ridgway 1981, 198–201 figs. 126–127; Delivorrias et al. 1984, 34–35 no. 225 pl. 25; P. Karanastassis, *Untersuchungen zur kaiser-*

zeitlichen Plastik in Griechenland, 1. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Aphrodite-Typen des 5. Jhs. v. Chr., AM 101, 1986, 211–259, 279–290 pls. 46–65; Boardman 1985, fig. 197; Stewart 1990, 167 fig. 426; M. Brinke, *Die Aphrodite Louvre-Neapel*, AntPl 25 (Munich 1996) 7–64; Rolley 1999, 142–143 fig. 127; Kreikenbom 2004, 199, 512–513 fig. 126, with further lit.

50 Ridgway 1981, 210–213 figs. 134–135; Boardman 1985, fig. 243b; Stewart 1990, 271; L.-A. Touchette, *The Dancing Maenad Reliefs* (London 1995); LIMC VIII (1997) 785 no. 29 pl. 527 and 795 no. 144 pl. 549 s. v. Mainades (I. Krauskopf – E. Simon); Rolley 1999, 153–154 fig. 137; Kreikenbom 2004, 190–191, 510–511 fig. 118, with further lit.



stone body, but it appears to belong to about the same period. This is best revealed by a comparative analysis of the facial features, in particular the rendering of the eye and of the mouth, which over the course of the second half of the fifth century underwent a series of significant transformations<sup>51</sup>.

The facial features of the head of our statue are more advanced than those of the Laborde Head (fig. 12), which is generally associated with one of the pediments of the Parthenon<sup>52</sup>. We cannot judge the nose, mouth and chin of the Laborde Head, which were restored in the 19th century by Pierre-Charles Simart. However, in spite of some damage to the eyebrows, the eyes of the Laborde Head are fairly well preserved and they do not show the same degree of differentiation in the thickness of the eyelids that one sees on the head of our statue. On the Laborde Head, the lower eyelids are still thick and comparable in size to the upper eyelids while the lower eyelids of our statue are thinner than the upper eyelids and they appear much softer than the lower eyelids of the Laborde Head. The heads of two Nikai from the Nike Parapet<sup>53</sup> and the head of a goddess from the Athenian Agora (dated 440–420)<sup>54</sup> offer a good parallel for the rendering of the eyes of our statue, not only in regards to the differentiation between the two eyelids, but also the cutting of the upper eyelid. The head from the Agora also offers a good comparison for the rendering of the mouth. It is the so-called Hera head from the Argive Heraion, which is generally dated to about 400, that offers the closest parallel for this feature, in spite of the slight weathering of the upper lip<sup>55</sup>. The lips of the Argive head have the same curve, the same relative proportions, and the same shape as those of our statue. Even the projection of the lower lip above the chin area appears the same. By fourth century standards, the upper lip of our statue is still not round and fleshy enough. Likewise, the eyes are still rather large and they are not sunk into the head. Both features speak

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

12 Laborde Head. Paris, Louvre Inv. Ma 740

against a dating of the head of our statue too much later than the end of the fifth century.

Thus far, I have reserved my discussion of the features of the head of our statue to the rendering of the eyes and mouth. The most distinctive features of this head, however, are the remarkably full, strong chin and the tall neck. Both features are characteristic of akrolithic heads of Western Greek provenance, such as the Ludovisi Akrolith (460)<sup>56</sup>, the Vatican Head (450)<sup>57</sup>, and a head in Ma-

51 See esp. G.M.A. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths*<sup>3</sup> (London 1970) 45–56; Fuchs (above n. 34) 549–567.

52 Paris, Louvre inv. Ma 740: F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (Mainz 1963) 66–67 no. 18 pl. 132; E.B. Harrison, *Athena and Athens in the East Pediment of the Parthenon*, *AJA* 71, 1967, 39–41 pl. 19 fig. 20; M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Département des antiquités grecques, étrusques et romaines. Les sculptures grecques*. 2 vols. (Paris 1992–98) I, 136–137 no. 128; O. Palagia, *The Pediments of the Parthenon*<sup>2</sup> (Leiden 1998) 24–25 fig. 64; L. Beschi, *La testa Laborde nel suo contesto partenonico. Una proposta*, *Rend-Linc* 6, 1995, 491–512; Rolley 1999, 99 fig. 89.

53 Athens, Akropolis Museum inv. 1014: Carpenter 1929, 27 no. 8 pl. 9, 10, 1; Brouskari 1974, 161, fig. 341; Brouskari 1998, 202–205 pl. 58. – Athens, Akropolis Museum inv. 992: Carpenter 1929, 29 fig. 2; Brouskari 1998, 170 pl. 34.

54 Athens, Agora Museum inv. S. 2094: Harrison (above n. 36) 369–370 pl. 81a–b; Fuchs (above n. 34) 559 fig. 671; E.D. Reeder (ed.), *Pandora: Women in Classical Greece*, exhibition catalogue, Baltimore, Walters Art Gallery (Princeton 1995) 141–142 no. 11.

55 Athens, National Museum inv. 1571: C. Waldstein, *The Argive Heraeum*. 2 vols. (Boston – New York 1902–05) I, 189–191 pl. 36; F. Eichler, *Die Skulpturen des Heraions bei Argos*, *ÖJh* 19/20, 1919, 131–134 figs. 77, 80; D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*, *JdI* Ergh. 25 (Berlin 1969) 82–83 pl. 6b; E. La Rocca, *Una testa femminile nel nuovo Museo dei Conservatori e l'Afrodite Louvre-Napoli*, *ASAtene* 50/51, 1972/73, 426–429 figs. 10–11; A. Linfert, *Die Schule des Polyklet*, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, exhibition catalogue Frankfurt am Main, Liebieghaus, Museum alter Plastik (Mainz 1990) 259 fig. 122; Todisco (above n. 17) pl. 41; Rolley 1999, 50–51 fig. 37; Ridgway (above n. 17) 29; Kaltsas 2002, 115 no. 204; Kreikenbom 2004, 215, 516 fig. 145.

56 Rome, Palazzo Altemps inv. 8598: Langlotz 1963, 71 pls. 62–63; B. Palma in: A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 5. I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano* (Rome 1983) 130–133 no. 57; Häger-Weigel 1997, 18, 64–68, 115–146, 260–261 cat. no. 2 pls. 32, 1–34, 2.

57 Vatican Museums inv. 905: cf. supra note 7.

libu (450)<sup>58</sup>. The piecing of the head may have suggested a taller neck, and in turn the taller neck may have required an adjustment in the proportions of the lower face. The full, strong chin of our statue is also strongly reminiscent of heads of goddesses and nymphs on Sicilian coins of the late fifth and early fourth century. Especially relevant here is the comparison with the female head on the obverse of the Syracusan silver dekadrachms signed by Euainetos, particularly those belonging to the mature phase of this master<sup>59</sup>. The Syracusan silver dekadrachms signed by Kimon and Euainetos have traditionally been associated with the Athenian defeat of 413, but in the last few decades these coins have been connected with the reign of Dionysius I (405–367), and the mature phase of Euaine-

tos has consequently been lowered to about 395–370<sup>60</sup>. A recent reexamination of the archaeological evidence, however, has called for a return to the traditional dating of these coins to the period before the rise to power of Dionysius I<sup>61</sup>. Be that as it may, the Arethusa on the coins signed by Euainetos shows the same idealized treatment of the facial features and the same fleshy expression of serene beauty as the head of our statue. A comparison of the details is no less telling: the heavily lidded eyes, the almost smooth, unbroken contour between brow and nose, the lips, and the full, strong chin are remarkably similar. The heads of some terracotta figurines from southeastern Sicily dating to the late fifth and early fourth century show analogous features<sup>62</sup>.

58 Malibu, J. Paul Getty Museum inv. 74.AA.33: Olbrich (above n. 12); Häger-Weigel 1997, 18. 68–74. 166–182. 262–263 cat. no. 4 pls. 37,1–38,2.

59 Cf. esp. G.E. Rizzo, *Monete greche della Sicilia* (Rome 1946) 249 pls. LIV 7. LVII 1; cf. also C.M. Kraay, *Greek Coins* (London 1966) 291 pl. 34 no. 104; S. Garaffo, *Il rilievo monetale tra il VI e il IV secolo a.C.*, in: *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca* (Milan 1985) 274–275 fig. 315; Holloway (above n. 33) 134 fig. 176; Rolley 1999, 193 fig. 180; N.K. Rutter, *The Greek Coinages of Southern Italy and Sicily* (London 1997) 156 fig. 173. On Euainetos see esp. EAA III (1960) 508–510 s. v. Euainetos (L. Breglia); Garraffo (above n. 59) 270–275; Holloway (above n. 33) 130–135.

60 See esp. C. Boehringer, *Zu Finanzpolitik und Münzprägung des Dionysios von Syrakus*, in: *Greek numismatics and archaeology. Essays in honor of Margaret Thompson* (Wetteren 1979) 13–14. Cf. also A. Stazio et al. (eds.), *La monetazione dell'età dionigiana: Atti dell'VIII Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici*, Napoli 29 maggio–1 giugno 1983 (Rome 1993) *passim* and more recently Rutter (above n. 59) 156–157.

61 M. Caccamo Caltabiano, *La monetazione di Dionisio I fra economia e propaganda*, in: N. Bonacasa – L. Braccisi – E. De Miro (eds.), *La Sicilia dei due Dionisi* (Rome 2002) 33–36; M. Caccamo Caltabiano, *Dinamiche economiche in Sicilia tra guerre e controllo del territorio*, in: *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII–III sec. a.C.). Arte, prassi e teoria della pace e della guerra. Atti delle quinte giornate internazionali di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo* Erice 12–15 ottobre 2003 (Pisa 2006) 659–661; M. Caccamo Caltabiano – D. Castrizio, *Da Berretto Frigio a Elmo Italico. Personaggi e copricapi orientali sulle monete siciliane del V sec. a.C.*, in: F. Giudice – R. Panvini (eds.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, 4. Atti del convegno internazionale di studi Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa 14–19 maggio 2001 (Rome 2007) 157–160.

62 See esp. the head from Camarina now in Syracuse (Museo Archeologico Regionale »Paolo Orsi« inv. 29138) illustrated by Bell

2007, fig. 4. – The full, strong chin is also characteristic of Sicilian terracotta busts of the fourth century (the best discussion of these busts is offered by M. Bell, *Two Terracotta Busts from the Iudica Collection*, *ArchCl* 24, 1972, 1–12; see also G.E. Rizzo, *Busti fittili di Agrigento*, *ÖJh* 13, 1910, 63–86; P. Marconi, *Agrigento. Topografia e Arte* (Firenze 1929) 182–187; G. Zuntz, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia* (Oxford 1971) 150–157; N. Allegro, *Tipi della coroplastica imerese*, in: *Quaderno Imerese I*, 1972, 35–37; M.F. Kilmer, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy* (Göteborg 1977); Bell (above n. 24) 27–34; De Miro in: G. Rizza – E. De Miro, *Le arti figurative dalle origini al V secolo a.C.*, in: *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca* (Milan 1985) 234–236; A. Pautasso, *Terrecotte arcaiche e classiche del Museo Civico di Castello Ursino a Catania* (Rome 1996) 136. 144; E.C. Portale, *Le terrecotte di Scornavacche e il problema del »classicismo« nella coroplastica siceliota del IV secolo*, in: *Un ponte fra l'Italia e la Grecia. Atti del Simposio in onore di Antonino di Vita*, Ragusa, 13–15 febbraio 1998 (Padova 2000) 273–275). It should be pointed out, however, that there are significant differences between these busts and the head of our statue. On the busts, particularly those from Agrigento, the neck tends to be massive, rather than slender as in our statue. In addition, the faces of the busts are rather broad, and they do not have the elegant oval shape of our head. Among Sicilian terracotta busts, the polychrome bust from the »Pozzo di Artemide« in Syracuse comes closest to our statue (G. Voza, *L'attività della Soprintendenza alle antichità della Sicilia orientale fra il 1965 e il 1968*, *Kokalos* 14/15, 1968/69, 363 pl. 72; G. Voza, *Esplorazioni nell'area delle necropoli e dell'abitato*, in: P. Pelagatti – G. Voza (eds.), *Archeologia nella Sicilia sud-orientale* (Naples 1973) 102–104 no. 348 pl. 30; Bonacasa – Joly (above n. 24) 313 fig. 396; Portale (above n. 62) 274–275). The neck of this bust, however, is still too heavy, in comparison to our statue. This bust is generally dated to the late fifth–early fourth century, but the materials with which it was found range from the fourth to the first half of the third century: its dating might be somewhat later.

## Identification

In the literature, the Goddess from Morgantina has been variously identified, in order of appearance, with Aphrodite, Demeter, Persephone, and Hera<sup>63</sup>. In the absence of the attributes that may have helped in recognizing the goddess, such a variety of suggestions is unsurprising.

The identification with Aphrodite is strongly suggested by the sensuous body, the costume, and the pose. I have already mentioned the similarity in the pose with the so-called *Agora Aphrodite*. The sensuous body, and to some extent the costume and the pose, also find a parallel in the so-called *Aphrodite Doria*. This is a Roman copy of an original generally dated to about 430 and attributed to either *Agorakritos* or *Pheidias*<sup>64</sup>. The fact that the himation is pulled up over the neck and possibly part of the head would not speak against the identification of our statue as Aphrodite. In fact, representations of Aphrodite with her head veiled by the himation are documented for the end of the fifth century<sup>65</sup>. One such example is the bronze plaque from Chalkis (about 400), featuring a female figure leaning on a pillar on the left, with Eros in the center in conversation with a woman on the right<sup>66</sup>. There is now a consensus that the figure on the left should be identified as Aphrodite. This figure wears a chiton and a himation, which she has pulled up over her head and holds at her side with her raised left hand. This image echoes the statuary type of the *Leaning Aphrodite*, whose original is generally attributed to *Alkamenes* and dated to

about 440–430. One variant of this type in Naples shows the himation pulled up over the head<sup>67</sup>. The possibility that this variant goes back to a fifth century original cannot be excluded.

It has been objected to the identification of our statue with Aphrodite that the neckline of the chiton does not slip to uncover the shoulder. This iconographical solution, which is first encountered on Figure M of the east pediment of the Parthenon, alludes to the erotic power of the goddess, and it appears to have been a characteristic feature of several statues of Aphrodite produced in the last third of the fifth century and known from Roman copies, including the already mentioned *Aphrodite Doria*<sup>68</sup>. The absence of this *décolletage* on our statue, though, could be attributed to a technical problem, resulting as a consequence of the decision to carve the sculpture in the pseudo-akrolithic technique. This technique required the parts of the statue that represented flesh to be rendered in marble, which would have posed serious problems, particularly in joining the head and shoulders to the limestone body, had the drapery been shown slipping off of the shoulder. It may be added that there seem to have been exceptions to the general tendency to represent Aphrodite with one shoulder uncovered. One may mention a torso in the Akropolis Museum, dated to about 410–400, and recently connected to the Sanctuary of Aphrodite and Eros on the north slope of the

63 Aphrodite: True 1997, cf. I. Love, *CMGr* 28, 1988, 442; J. Walsh, Introduction: The Collections and the Year's Activities, *Getty-MusJ* 17, 1989, 100; Acquisitions 1989, 110 no. 11; Rolley 1999, 194–195; True 1997, 144; Handbook (above n. 21) 104; Despinis (above n. 33) 250; LIMC Suppl. (2009) 69–73 (pl. 37) s. v. Aphrodite (A. Hermay). – Demeter: Love (above n. 63) 442; Boardman 1993, 135; Giuliano 1993; Boardman 1995, 166; Wilson (above n. 33) 63; Boardman (above n. 33) caption to fig. 161; C. Greco, *Afrodite o Demetra?*, *Kalós* 19.2, 2007, 10–15. – Persephone: Portale 2005, 91. – Hera: Bell 2007, 20.

64 Despinis 1971, 159–161; B. Palma in: R. Calza (ed.), *Antichità di Villa Doria Pamphili* (Rome 1977) 44–45 no. 12 pls. 10–11; Ridgway 1981, 217–218 no. 6; Karanastassis (above n. 49) 215–217. 264–267 pl. 70,1; Delivorrias et al. 1984, 25 no. 157 pl. 18; Delivorrias (above n. 20) 135–137; A. Delivorrias, *Über die letzte Schöpfung des Phidias in Athen: die Diskontinuität der historischen Zeugnisse und die Kohärenz der übrigen Beweismittel*, in: E. Pöhlmann and W. Gauer (eds.), *Griechische Klassik. Vorträge bei der interdisziplinären Tagung des Deutschen Archäologenverbandes und der Mommsengesellschaft* (Nürnberg 1994) 266–269; Rolley 1999, 134; A. Delivorrias in: Stemmer 2001, 78 fig. 2; A. Pasquier, *Une grande Aphrodite en marbre au Musée du Louvre*, *MonPiot* 82, 2003, 99–138; Kaltsas 2002, 122–123 no. 229; Kreikenbom 2004, 188–190. 510 fig. 115; M. Weber, *Die Kultbilder der Aphrodite Urania der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v.Chr. in Athen-Attika und das Bürgerrechtsgesetz von 451/0 v.Chr.*, *AM* 121, 2006, 197–205. 209–210 pls. 25–27.

65 Cf. in general Delivorrias et al. 1984, 29–30.

66 Athens, National Archaeological Museum inv. 14486; B. Rutkowski, *Griechische Kandelaber*, *JdI* 94, 1979, 180–183 figs. 4–5; W.-D. Heilmeyer, *Kopierte Klassik*, in: *Praestant Interna* (Tübingen 1982) 59–62 pl. 6,4; Delivorrias et al. 1984, 30 no. 189 with lit.; C. Rolley, *Greek Bronzes* (London 1986) 170 fig. 150; Rolley 1999, 141. 190 fig. 176.

67 Naples, Museo Archeologico Nazionale inv. 6396; Delivorrias et al. 1984, 29 no. 185 pl. 21; Boardman 1985, fig. 216; I. Romeo, *Sull' »Afrodite nei giardini« di Alcamene*, *XeniaAnt* 2, 1993, 36–37 figs. 10–12; C. Gasparri, *L'Afrodite seduta tipo Agrippina-Olympia*. Sulla produzione di sculture in Atene nel V sec. a.C., *Prospettiva* 100, 2000, 5 fig. 9; Weber (above n. 64) 211 pl. 26,1. On the *Leaning Aphrodite* cf. B. Schlörb, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias* (Waldsassen 1964) 17–22; A. Delivorrias, *Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni*, *AntPl* 8 (Berlin 1986) 19–34; Ridgway 1981, 116. 175; Delivorrias et al. 1984, 29–30; Romeo (above n. 67) 31–44; O. Dally, *Kulte und Kultbilder der Aphrodite in Attika im späteren 5. Jahrhundert vor Christus*, *JdI* 112, 1997, 10–11; I. Romeo in: I. Romeo – E.C. Portale, *Gortina III. Le sculture. Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente* 8 (Rome 1998) 85–88 no. 11; Rolley 1999, 140–142; Gasparri (above n. 67) 5–6; Weber (above n. 67) 165–223.

68 See esp. Delivorrias (above n. 20) 135–150; cf. also Ridgway 1981, 199 and more recently A. Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece* (Cambridge – New York) 102.

Akropolis. On this torso, the chiton does not slip to reveal the body<sup>69</sup>. Weber has recently disputed the traditional identification of this torso with Aphrodite, though I still find the identification of this statue as Aphrodite the most plausible hypothesis.

The identification of our statue as Demeter<sup>70</sup> is suggested by the mature body and the partial veiling of the head. For the forms of the body one may mention as a comparison the Demeter on the Great Eleusinian Relief, generally dated to about 430<sup>71</sup>. For the veiled head one may mention the so-called Cherkel Demeter<sup>72</sup>, which is likely to represent this goddess, and whose original is generally dated to about 440.

A problem with this identification is presented by the costume, in particular by the combination of chiton and himation. Beginning with the Great Eleusinian Relief, sculptural representations of Demeter, mainly reliefs, consistently show the goddess wearing the peplos, whereas the chiton and himation are reserved for her daughter Kore<sup>73</sup>. In Athenian red-figure vase painting of the fifth century this distinction in the costume is not observed, and both Demeter and Kore may wear the chiton and himation or the peplos (more often the first)<sup>74</sup>. In particular, for a representation of Demeter wearing a chi-

ton and himation one may mention the anodos scene on the name vase of the Persephone Painter in New York, in which the mother, depicted on the right holding a scepter, is wearing these two garments<sup>75</sup>. Still, in my view, even with these examples from vase painting at hand, the problem with the identification of our statue as Demeter remains.

The mature body and the veiled head could also speak in favor of the identification of our statue as Hera. A general characteristic of the iconography of this goddess in ancient art, best seen in reliefs and vase paintings, is her matronly appearance, in terms of both physique and costume<sup>76</sup>. The latter generally consists of a peplos, but in the case of this goddess it is important to avoid generalizations. In ancient art, Hera appears to have been represented as a single figure less frequently than other goddesses and her identification in statuary types dating back to the Classical period is consequently not easy<sup>77</sup>. In the list of fifth and fourth century, non-narrative sculptural representations collected by Kossatz-Deissmann, there are only three cases in which the identification as Hera appears safe, based on provenance from her sanctuaries. These are a statue and a votive relief from Samos<sup>78</sup>, and a statuette from Foce del Sele near Paestum<sup>79</sup>.

69 Athens, Akropolis Museum inv. 2861: Delivorrias (above n. 67) 25 note 38 fig. 5; Delivorrias et al. 1984, 32 no. 203 pl. 23; Dally (above n. 67) 16–18 figs. 3–4; Stemmer 2001, 44 figs. 8–9; Weber (above n. 64) 194–195; A. Delivorrias, *The Worship of Aphrodite in Athens and Attica*, in: N. Kaltsas – A. Shapiro (eds.), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens* (New York 2008) 110 fig. 4. On the North Slope sanctuary see more recently Stemmer 2001, 42–43 and R. Rosenzweig, *Worshipping Aphrodite: Art and Cult in Classical Athens* (Ann Arbor 2003) 35–40.

70 The most elaborate case for the identification of our statue as Demeter has been made by Giuliano 1993 (followed by P. Pelagatti, *Sulla dispersione del patrimonio archeologico: le ragioni di un secondo incontro e il caso Sicilia*, in: P. Pelagatti – P.G. Guzzo (eds.), *Antichità senza provenienza II. Atti del colloquio internazionale 17–18 ottobre 1997*, BdA Suppl. ai numm. 101–102 (Rome 1997) 11 and Greco (above n. 63)), who has compared our sculpture with the representation of Demeter on the obverse of bronze coins of Enna of the Hellenistic period (Beschi 1988, 851 no. 37 pl. 565; Giuliano 1993, figs. 1–8). The image of Demeter on these coins has often been identified with a statue mentioned by Cicero (Verr. 2, 4, 110) in the sanctuary of Demeter at Enna, which was placed in the open air along with a sculpture representing Triptolemos. According to Cicero, the statue of Demeter fell prey to the rapacity of Verres, who was unable to remove the sculpture, which was too large, but was able to steal the Nike that the goddess held in her right hand. It remains uncertain whether the Demeter on the coins can be identified with the statue mentioned by Cicero, but neither of them seem to have anything to do with our sculpture. This is because our statue could not possibly have held the figure of Nike in her right hand, like the sculpture mentioned by Cicero, or in her left hand, like the image on the bronze coins. Thus, Giuliano's other suggestion (Giuliano 1993), that our statue was a copy made for Morgantina of the Demeter at Enna, is also excluded.

71 Cf. *supra* note 15.

72 J. Dörig, *Kalamis-Studien*, JdI 80, 1965, 241–253; Ridgway 1981, 186 no. 5; Boardman 1985, fig. 208; Beschi 1988, 852 no. 54 pl. 566; Rolley 1999, 160.

73 For this characteristic of the iconography of Demeter in sculpture see esp. Despinis 1971, 179; Peschlow-Bindokat 1972, 112; G. Neumann, *Probleme des griechischen Weihreliefs* (Tübingen 1979) 57; Beschi 1988, 884, 888; Vierneisel-Schlörb, *Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs*, Katalog der Skulpturen, Glyptothek München 3 (Munich 1988) 2.

74 See esp. Peschlow-Bindokat 1972, 78–102.

75 New York, Metropolitan Museum of Art inv. 28.57.23: ARV<sup>2</sup> 1012.1; Para 440; Add<sup>2</sup> 314; Peschlow-Bindokat 1972, 94. 148 no. V 96 fig. 31; Beschi 1988, 872 no. 328; Reeder (above n. 54) 289–291 no. 82. 76 See in general Kossatz-Deissmann 1988.

77 And often wrong, as in the case of the so-called Hera Borghese, which is now generally identified, for good reasons, with Aphrodite: Ridgway 1981, 196 n. 4. 217; Boardman 1985, fig. 214; Kossatz-Deissmann 1988, 671 no. 102; Stewart 1990, 270; A. Delivorrias, *Der statuarische Typus der sogenannten Hera Borghese*, in: H. Beck – P.C. Bol (eds.), *Polykletforschungen* (Berlin 1993) 221–252; A. Delivorrias, *Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty*, in: W. G. Moon (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition* (Madison 1995) 202–204; Rolley 1999, 46 fig. 32; A. Pasquier, *Le type statuaire de l'Héra Borghese au Musée du Louvre*, CRAI 2004, 711–741.

78 Marble statue, Berlin inv. SK 1725: Kossatz-Deissmann 1988, 672–673 no. 108 pl. 409; B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture*. 3 vols. (Madison 1990–2002) I, 53–54. 60 with note 36, 360. – Votive relief: Samos, Vathy Museum inv. 78: Kossatz-Deissmann 1988, 673 no. 109.

79 P. Zancani Montuoro, *Persefone e Afrodite sul mare*, in: L. Freeman Sandler (ed.), *Essays in Memory of Karl Lehmann* (New York 1964) 386–395; M. Napoli, *Il Museo di Paestum* (Cava dei Tirreni 1969) 41 fig. 17; Kossatz-Deissmann 1988, 673 no. 113; M. Cipriani,



These three sculptures are dated to the fourth century. While the statue from Samos shows the goddess wearing a peplos and a mantle (this detail remains unclear in the case of the votive relief) the statuette from Foce del Sele shows the goddess wearing a combination of chiton and himation.

Unlike Demeter and Hera, in the case of Persephone we know of a series of statuary representations, both originals and Roman copies, dating back to the second half of the fifth century, whose identification as Persephone can be regarded as safe<sup>80</sup>. Two of them offer a good parallel for the pose of our statue: these are the statue from the Piraeus<sup>81</sup> (dated to about 420), and the statue from the Illisos area<sup>82</sup> (dated to about 400), both in the National Archaeological Museum in Athens. Except for the veiling of the head, the statue from the Piraeus offers also a good parallel for the draping of the chiton and of the himation – the costume most commonly worn by Persephone in sculptural representations of the Classical period – including the lack of the triangular overfall of the himation which is so characteristic of images of this goddess from the last decades of the fifth century<sup>83</sup>. The veiling of the head is not documented among fifth century statuary representations of Persephone, but it is well attested in other media, including the pinakes from Locri Epizephyrii in Southern Italy and from Francavilla in Sicily<sup>84</sup>. For a chronologically and stylistically closer parallel, one may mention a fragmentary marble votive relief from the Athenian Agora, dated to the end of the fifth century, and featuring Kore in the company of Demeter – now almost completely missing except for the left hand holding a scepter – and a young man<sup>85</sup>. On this relief, Kore is shown with the himation pulled over her head.

One may object to this identification of our statue as Persephone, by pointing out that Persephone is generally represented with a rather youthful body, as we see, for example, in the previously mentioned fragment of the Erechtheion frieze (Akr. 1071), which is thought to represent the figures of Demeter and Kore (fig. 8). On this fragment, the modeling of the breasts of Kore is rather flat, in order to indicate her young age and contrast the daughter with the mature mother. However, in the late fifth century Persephone was not always depicted as a youthful figure, as we see in the so-called »Demeter« in Eleusis<sup>86</sup>. This over-life-sized marble statue, generally dated to about 410, has traditionally been identified with Demeter, based on her garment – a peplos belted over the overfold and a shoulder mantle – and her matronly appearance. A recent new analysis of the statue by Baumer, however, has emphasized the fact that in Athenian art of the late fifth century, the peplos belted over the overfold is typical of younger women. Baumer has consequently argued for the identification of this statue as Persephone, who would be thus represented in the act of unveiling herself on the occasion of her anodos<sup>87</sup>. Based on parallels such as the »Demeter« in Eleusis, the identification of our statue with Persephone remains a possibility, and it is the one that I am inclined to favor.

This comparative analysis of the pose, physique, and costume shows that based on these elements alone it is impossible to reach any definitive conclusion about the identification of our statue. All the identifications proposed in the literature are more or less viable and in order to reach any definitive conclusion one would need the attributes and a clearer idea of the original context of display of the statue.

I Lucani a Paestum (Paestum 1996) 57 f.; G. Greco, *Da Hera argiva ad Hera pestana*, in: S. Adamo Muscettola – G. Greco (eds.), *I culti della Campania antica. Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele*, Napoli 15–17 maggio 1995 (Rome 1998) 59 pl. 15,1; A. Pontrandolfo, *Spunti di riflessione attorno alla Hera pestana*, in: S. Adamo Muscettola – G. Greco (eds.), *I culti della Campania antica. Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele*, Napoli 15–17 maggio 1995 (Rome 1998) 64–66; B. Ferrara in: S. Settis – M.C. Parra (eds.), *Magna Graecia: archeologia di un sapere* (Milan 2005) 336 no. II.239.

<sup>80</sup> Güntner 1997, 957–958.

<sup>81</sup> Athens, National Archaeological Museum inv. 176: Despinis 1971, 190–191; S. Karusu, *Das »Mädchen vom Piräus« und die Originalstatuen in Venedig*, AM 82, 1967, 158–169; Ridgway 1981, 194 fig. 125; Güntner 1997, 958 no. 7 pl. 640; Rolley 1999, 21; Kaltsas 2002, 120 no. 221; Kreikenbom 2004, 213. 515 fig. 141; N. Kaltsas in: N. Kaltsas – A. Shapiro (eds.), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens* (New York 2008) 138–139.

<sup>82</sup> Athens, National Archaeological Museum inv. 4762: A. Delivorias, *Eine klassische Kora-Statue vom Metroon am Ilisos*, AntPl 9 (Berlin 1969) 7–14; Despinis 1971, 191; Güntner 1997, 958 no. 8 pl. 640; Kaltsas 2002, 125 no. 234.

<sup>83</sup> See esp. Harrison (above n. 20) 53–88.

<sup>84</sup> Lokri: Langlotz 1963, 73 pl. 72; H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (Mainz 1968); Güntner 1997, 966 no. 172; M. Cardoso et al., *I pinakes di Locri Epizefiri. Musei di Reggio Calabria e di Locri. Parte I. 4 vols. AttiMGrecia s. IV 1* (Rome 1996–1999); E. Grillo et al., *I pinakes di Locri Epizefiri. Musei di Reggio Calabria e di Locri. Parte II. 5 Vols. AttiMGrecia s. IV 2* (Rome 2000–2003); F. Barello et al., *I pinakes di Locri Epizefiri. Musei di Reggio Calabria e di Locri. Parte III. 5 Vols. AttiMGrecia s. IV 3* (Rome 2004–2007); M. Mertens-Horn, *Initiation und Mädchenraub am Fest der lokrischen Persephone*, RM 112, 2005/6, 7–76. – Francavilla: U. Spigo, *I pinakes di Francavilla di Sicilia 1*, BdA 111, 2000, 1–60; U. Spigo, *I pinakes di Francavilla di Sicilia 2*, BdA 113, 2000, 1–78.

<sup>85</sup> Athens, Agora Museum inv. S. 1119: Beschi 1988, 875 no. 377; Güntner 1997, 965 no. 148 pl. 648.

<sup>86</sup> Eleusis, Museum inv. 64: Peschlow-Bindokat 1972, 127–128. 156 S 1; Ridgway 1981, 123 no. 1 fig. 96; Boardman 1985, 176 fig. 137; Beschi 1988, 851 no. 50; L.E. Baumer, *Betrachtungen zur »Demeter von Eleusis«*, AntK 38, 1995, 11–25; Rolley 1999, 133; Kreikenbom 2004, 222–223. 517 fig. 157, with further lit.

<sup>87</sup> Baumer (above n. 86). See already Neumann (above n. 73) 59–60. See now also LIMC Suppl. (2009) 164 no. 50 s. v. Demeter (E. Lippolis).

## Function and Provenance

In regards to its function, in literature the Goddess from Morgantina has been identified as either a cult or a votive statue<sup>88</sup>. The breaks at the breasts and at the knees appear to be impact damage, most likely from a fall. This would suggest that the statue was originally installed on a base of some height. In addition, the application of a delicate color like cinnabar to its surface makes it very unlikely that the statue was originally installed outdoors. The statue is also finished on all four sides, and the treatment of its back does not suggest that it was originally set against a wall or a niche. Such a possibility, however, still needs to be taken into account since our statue is a Greek original of the late fifth century, and there is a tendency in this period to thoroughly finish the backs of statues even when they were not meant to be visible. The large size of the statue (originally some 2.20–2.25 m high, it was over-life size) and its pose would seem to speak in favor of its identification as a cult statue (compare, for example, its size to that of the Cherkel Demeter – 2.10 m in height – whose original is generally thought to have been a cult statue). However, in both regards, a votive function cannot in principle be excluded for our statue. For a contemporary statue of comparable size with a votive function, one may refer to the previously mentioned Nike of Paionios (h. 2.16 m), and perhaps also to the Hera Borghese (h. 2.13 m), for which a votive function of the original has also been suggested. As for the pose, the so-called Agora Aphrodite, which is so similar to our statue, would seem to have served as a vo-

tive. Size and pose do not offer conclusive evidence regarding the original function of our statue.

According to the results of the investigations by the Italian authorities – namely the Procura of Enna, the Comando Nucleo Tutela Patrimonio Artistico of the Carabinieri in Rome, and the Italian Ministry of Culture – our statue was found in Morgantina, Sicily, between 1978 and 1979, during an illicit dig in the area of San Francesco Bisconti<sup>89</sup>.

Two elements support the idea that our statue had a Sicilian provenance. One is the pseudo-akrolithic technique in which the sculpture was produced, and the other is the strong Athenian inspiration of its style.

The term pseudo-akrolithic is used to refer to sculptures that combine limestone bodies with white marble extremities<sup>90</sup>. Through the use of this term, pseudo-akrolithic sculptures are at the same time associated with and distinguished from proper akrolithic statues (from the Greek word *akrolithos*, meaning »with extremities of stone«)<sup>91</sup>. Unlike pseudo-akrolithic sculptures, akrolithic statues only used stone for the extremities, the rest of the body being made of wood or some other cheap material, which was often painted, gilded or covered by clothes<sup>92</sup>. The earliest known akrolithic statues date back to about 520 (the two akrolithic statues of Demeter and Kore from Morgantina, now in the Museum of Aidone), and their use thus predates, and may have directly inspired the production of pseudo-akrolithic sculptures.

88 Cult statue: Walsh (above n. 63) 100; Acquisitions 1989, 110 no. 11; Boardman 1993, 135; Boardman 1995, 166; Boardman (above n. 33), caption to fig. 161; Wilson (above n. 33) 63; True 1997, 144; Handbook (above n. 21) 104; Bell 2007, 14. – Votive statue: Giuliano 1993, 57. – The distinction is not an easy one, both from the religious and the artistic point of view: cf. EAA II Supplemento V (1997) 382–392 s. v. Statua di culto (S. De Angeli); A.A. Donohue, The Greek Images of the Gods: Considerations on Terminology and Methodology, *Hephaistos* 15, 1997, 31–45; T. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik (Munich 2000); S. Bettinetti, La statua di culto nella pratica rituale greca (Bari 2001); B.S. Ridgway, »Periklean« Cult Images and Their Media, in: J.M. Barringer – J. M. Hurwit (eds.), *Periklean Athens and Its Legacy* (Austin 2005) 111–118.

89 See esp. J. Felch – R. Frammolino, *Chasing Aphrodite* (Boston 2011); S. Raffiotta, *Caccia ai tesori di Morgantina* (Enna 2013) 103–157; C. Greco, Traffico di reperti archeologici e iniziative per il recupero dei beni: il caso di Enna, in: *Un secolo di magnanime virtù: i Carabinieri nei documenti degli archivi siciliani* (Palermo 2002) 181–183. On the provenance of our statue see also T. Holding – G. Fiorentini – I. Love, *CMGr* 28, 1988, 440–442; True 1997, 144–145; M. Brand, Introduction, in: *Cult Statue of a Goddess. Summary of Proceedings from a Workshop Held at the Getty Villa May 9, 2007* (Los Angeles 2007) 2–3.

90 For the definition see esp. EAA I (1958) 49 s. v. Acrolito (D. Mustilli); on pseudo-akrolithic sculpture in general cf. also C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque: La sculpture*. 5 vols. (Paris 1935–66) I, 210; P. Noelke – U. Rüdiger, Ein spätklassischer Jünglingskopf in Gallipoli, *AA* 1967, 371–372; J. Pollini, Acrolithic or Pseudo-acrolithic Sculpture of the Mature Classical Greek Period in the Archaeological Museum of the Johns Hopkins University, in: N. Herz – M. Waelkens (eds.), *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade* (Dordrecht – Boston 1988) 207–216. The use of the term pseudo-akrolithic has recently been challenged by Despinis (above n. 33) 250–251. This term is retained here, though, in consideration of its purely conventional nature and its extensive use in the archaeological literature.

91 In the literature, our statue is often inappropriately referred to as an akrolith: cf. Acquisitions 1989, 110 no. 11; Boardman 1993, 135; Giuliano 1993, 57; Boardman 1995, 166; Rolley 1999, 194–195; True 1997, 144; Portale 2005, 91.

92 On akrolithic statues see in general EAA I (1958) 48–50 s. v. Acrolito (D. Mustilli); G. Despinis, *Ακρόλιθα* (Athens 1975); Häger-Weigel 1997; N. Giustozzi, Gli dèi »a pezzi«: l'Hercules Πολυκλέους e la tecnica acrolitica nel II secolo a.C., *BCom* 102, 2001, 7–82; Laronde – Queyrel (above n. 5) 746–759; Despinis (above n. 33) 245–301; C. Marconi, Gli acroliti da Morgantina, *Prospettiva* 130–131, 2008, 2–21.

Pseudo-akrolithic sculptures also call to mind statues made in the so-called composite technique, which consisted of piecing together marbles with different physical characteristics – such as color, grain, and texture – while reserving the white marble for the exposed parts<sup>93</sup>. The composite technique, which is attested later than the pseudo-akrolithic technique, is best documented in a series of Late Classical and Hellenistic statuettes from Kos and Delos, in which extremities of white marble have been attached to bodies of blue-gray marble<sup>94</sup>. To a certain extent, the composite technique anticipates the combination of colored marble for the body and white marble for the extremities found in some Roman sculptures of the Imperial period<sup>95</sup>.

The combination of limestone and marble is often found in Greek architecture of the Archaic and Classical periods. Mainly resulting from economic and technical considerations, this combination generally consists of the inclusion of marble elements, especially capitals, in otherwise limestone structures<sup>96</sup>. Unlike architecture, Greek sculpture of the Archaic and Classical periods rarely combines limestone and marble. Apart from our statue, the

only other known examples of pseudo-akrolithic sculpture are the Early Classical metopes of the Heraion at Selinus (460–450) mentioned earlier (fig. 7)<sup>97</sup>. These metopes were carved in the local limestone from the quarries near Menfi, except for the exposed parts of the female bodies (heads, hands, arms, and feet), which were carved in marble imported from Paros. Other instances of the combination of limestone and marble in Archaic and Classical Greek sculpture are hypothetical. For the most part, they concern isolated marble heads that are supposed to have been attached to bodies made of limestone, but which may instead have been made of wood. In this category belong three Late Archaic heads from Paestum (510–480)<sup>98</sup>. It is unclear whether these heads originally belonged to the same monument, and whether they belonged to sculptures in the round or to reliefs. It also remains unclear whether these heads were originally combined with bodies made of wood, or of limestone. Likewise, an Early Classical marble head from Cyrene (470–460), which has been tentatively attributed by Langlotz to a pseudo-akrolithic relief, was later referred to by Häger-Weigel as part of an akrolithic statue<sup>99</sup>. Other instances are even more uncertain, or implausible<sup>100</sup>.

93 A. Claridge, *Roman Statuary and the Supply of Statuary Marble*, in: J.C. Fant (ed.) *Ancient Marble Quarrying and Trade* (Oxford 1988) 144; P. Jockey, *La technique composite à Délos à l'époque hellénistique*, in: M. Schvoerer (ed.), *Archéomatériaux. Marbres et Autres Roches*, ASMOSIA IV (Bordeaux – Talence 1999) 305–316; S. Brusini, *La decorazione scultorea della villa romana di Monte Calvo* (Rome 2001) 266–267. – The combination of different marbles for the same statue was in use as early as the Archaic period, at which time it seems to have been due to technical considerations. A case in point is the kore Akropolis Museum inv. 684 (G.M.A. Richter, *Korai. Archaic Greek Maidens* (London 1968) 101 no. 182 figs. 578–582; E. Langlotz in: H. Schrader (ed.), *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis* (Frankfurt a. M. 1939) 104–106 no. 55 pls. 78–81; Boardman (above n. 16) fig. 159; Floren (above n. 16) 267 note 19; K. Karakasi, *Archaic Korai* (Los Angeles 2003) pls. 192–194), whose torso is made of island marble, and whose right forearm appears to be of Pentelic. This combination of different marbles was probably due to the fact that the statue was finished at final destination and the forearms, which projected beyond the limits of the original block of island marble, were pieced together using locally available marble: cf. M.C. Sturgeon, *Archaic Athens and the Cyclades*, in: O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods* (New York 2006) 53.

94 Kos: R. Kabus-Preissshofen, *Statuettengruppe aus dem Demeterheiligtum bei Kyparissi auf Kos*, *AntPl* 15 (Berlin 1975) Statuette A 36–39 pls. 11–12; Statuette C 43–46 pls. 16–18. – Delos: Jockey (above n. 93).

95 Cf. H. Gregarek, *Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor*, *KölnJb* 32, 1999, 33–284; H. Gregarek, *Roman Imperial Sculpture of Colored Marbles*, in: J.J. Herrmann – N. Herz – R. Newman (eds.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, ASMOSIA V (London 2002), 206–214; R.M. Schneider, *Nuove immagini del potere romano. Sculture di marmo colorato nell'Impero romano*, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (eds.), *I marmi colorati della Roma imperiale* (Venice 2002) 83–105.

96 See esp. R. Martin, *Manuel d'architecture grecque I* (Paris 1965) 135; cf. more recently M. Waelkens – P. Degryse – L. Vandeput, *Polychrome Architecture at Sagalassos (Pisidia) during the Hellenistic*

and Imperial Period against the Background of Greco-Roman Coloured Architecture, in: L. Lazzarini (ed.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, ASMOSIA VI (Padova 2002) 518–519.

97 Marconi (above n. 10).

98 Paestum, Museo Archeologico Nazionale inv. nos. 133150 and 133151: Langlotz 1963, 67–68 pl. 45; R.R. Holloway, *Influences and Styles in the Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture of Sicily and Magna Graecia* (Louvain 1975) 1–2. 47 figs. 1–8. 10; Rolley 1994, 309 fig. 335; C. Rolley, *Têtes de marbre de Paestum*, in: N. Bonacasa (ed.), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente* (Rome 1995) 107–113; Giustozzi (above n. 92) 62 note 232; M. Cipriani in: M. Bennett – A.J. Paul (eds.), *Magna Graecia. Greek Art from South Italy and Sicily*, exhibition catalogue, The Cleveland Museum of Art (Cleveland 2002) 132–133.

99 Cyrene inv. 14.413: E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (Rome 1959) 23 no. 26 pls. 33–34; E. Langlotz, *Studien zur nordostgriechischen Kunst* (Mainz 1975) 205 on figs. 47,3–4; Häger-Weigel 1997, 21–22. 96–98. 266–267 cat. no. 10 pls. 6,1–7,1; Beschi (above n. 13) 82–83.

100 The use of pseudo-akrolithic technique has been suggested for the following sculptures from South Italy and Sicily dating to the Archaic and Classical periods:

1) Fragment of neck of white marble, from Pizzica Pantanello, near Metaponto: J.C. Carter, *Preliminary Report on the Excavations at Pizzica Pantanello, 1974–1976*, *NSc suppl.* 31, 1977 (1983) 478 no. 93 fig. 54. The fragment, which was originally set into a body of a different material, has been compared to the marble heads from Paestum. – It may be pointed out in connection with this fragment that a fair amount of marble statuary of the Archaic and Classical periods comes from Metaponto. Thus far, this site does not seem to have produced any evidence for the use of pseudo-akrolithic sculpture: cf. M. Mertens-Horn, *La scultura di marmo*, in: A. De Siena (ed.), *Metaponto: archeologia di una colonia greca* (Taranto 2001) 84.

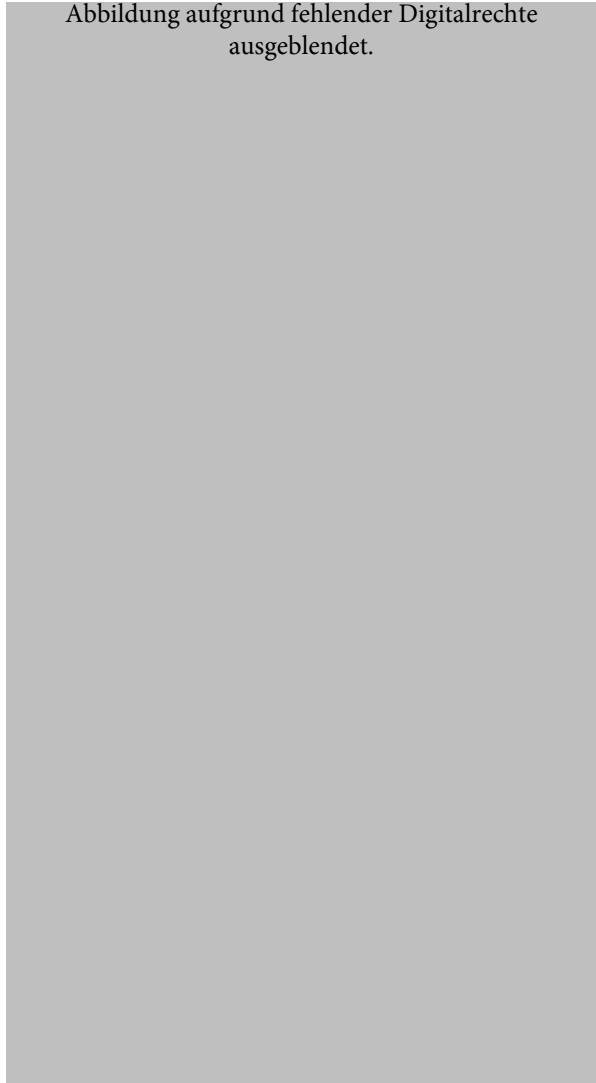
2) The pediments of the temple of Olympian Zeus (ca. 430) at Agrigento. J.A. De Waele, *I frontoni dell'Olympion agrigentino*, in: *Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias* (Pisa 1982) 271–278 and Bell 2007, 16 have sug-

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



13 Female Statue from Morgantina. Aidone, Museo Archeologico Regionale Inv. 56-1749

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



14 So-called Zeus from Solunto. Palermo, Museo Archeologico Regionale »Antonino Salinas« Inv. 5574

For the Late Classical and Hellenistic periods, our evidence for pseudo-akrolithic sculpture is more consistent.

In Sicily, the pseudo-akrolithic technique was used for the previously mentioned female statue from Morgantina (225–200) (fig. 13). This sculpture combined hard

limestone for the body with marble for the head, arms and feet, which are now missing. A variation of the same technique was used for the so-called Zeus from Solunto (150–100) (fig. 14), a statue in which the use of marble is limited to the face, while the rest of the body is of soft limestone<sup>101</sup>. A draped female statue from Centuripe,

gested that the pediments of this building may have been carved in the pseudo-akrolithic technique. The few fragments of the pediments that have come down to us do not offer any indication in this regard. 3) Two marble fragments (a section of a face and a fragment of hair) in the Archaeological Collection of Johns Hopkins University (410–380). Pollini (above n. 90) has suggested that these two fragments could belong to pseudo-akrolithic metopes from a temple in Taranto. However, too little is preserved of them to establish whether they belonged to akrolithic or pseudo-akrolithic sculptures (Häger-Weigel 1997, 44 note 124 argues against both possibilities).

4) Marble female head, Taranto Museo Archeologico Nazionale inv. 3893. Dated late fifth-early fourth century: P. Wullemier,

Tarente des origines a la conquête romaine (Paris 1939) 279–280 pl. V 2; Langlotz 1963, 88 pl. 132; R. Belli Pasqua, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto IV 1: Taranto. La scultura in marmo e in pietra* (Taranto 1995) 51–52 no. III.3. Thought by Langlotz to belong to a pseudo-akrolithic funerary relief, and by Belli Pasqua to a pseudo-akrolithic pediment.

101 Palermo, Museo Archeologico Regionale »Antonino Salinas« inv. 5574: Bonacasa – Joly (above n. 24) 296 figs. 327–330; S. Vlizos, *Der thronende Zeus. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätklassischen und hellenistischen Kunst* (Rahden/Westfalen 1999) 32–34.



dated to the early 1st century B.C., combined hard limestone for the body with marble for the head, arms and feet, which are now missing<sup>102</sup>.

In Southern Italy, the pseudo-akrolithic technique is attested by a series of statuettes from Taranto featuring maids, which combine limestone bodies with marble heads<sup>103</sup>. These statuettes are generally dated to the third-second century, and they are thought to belong to funerary monuments. Other instances of this technique are purely hypothetical<sup>104</sup>.

At Cyrene, the practice of adding marble heads, hands, and feet to a body made of local limestone is well attested from the Late Classical period down to Roman times<sup>105</sup>. The earliest documented instance of the pseudo-akrolithic technique is a female face of Parian marble<sup>106</sup>, found in the area of the agora, dated to the fourth century and thought to belong to a votive statuette. An old photograph shows the top of the head – now lost – made of limestone. Later – dated to the first half of the first century – is a seated statue (Statue I) from the Sanctuary of Demeter and Kore, with a limestone body and separately carved head, feet and hands made of marble<sup>107</sup>. These marble parts are missing, but the corresponding sockets in the limestone body are well preserved. The pseudo-akrolithic method may have also

been used for a second statue from the same sanctuary (Statue II), dated to the same period and showing a similar iconography<sup>108</sup>.

This review of the evidence for the use of the pseudo-akrolithic technique in Greek sculpture from the Archaic to the Hellenistic period strongly supports the idea that the provenance of our statue was Sicily. To date, Sicily appears, in fact, to be the only region of the Greek world in which the combination of limestone and white marble is documented in sculpture before the end of the fifth century.

Sicily is also a very good candidate from a stylistic point of view. In fact, few other regions of the Greek world show a comparable level of inspiration from Athenian art and architecture of the Classical period before the end of the fifth century.

Inspiration from Athens can already be identified in the architecture and the visual arts of Sicily during the Archaic and Early Classical periods. This inspiration, however, became particularly strong during the last third of the fifth century. This trend is clearly connected to the intensification of Athenian involvement with the island, from the first expedition of 427, led by Laches and Charoiades, to the disastrous second, great expedition against Syracuse of 415–413<sup>109</sup>.

102 R.P.A. Patané, Quattro sculture nel Museo Civico di Centuripe, in: R. Gigli (ed.), *MEΓΑΛΑΙ ΝΗΣΟΙ. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno 2* (Catania 2005) 286–292 figs. 12–15. – A different combination of marble and limestone documented in Sicily between the 5th and 4th centuries B.C. consists in fastening relief figures carved separately in white marble against a limestone background (a method attested in Greece for both the Erechtheion frieze and statue bases). See 1) Marble relief head from Pachino (ca. 450), Syracuse, Museo Archeologico Regionale »Paolo Orsi«: P. Orsi, Due teste di rilievi funebri attici rinvenute in Sicilia, in: *Miscellanea di archeologia, storia e filologia dedicata al Prof. Antonino Salinas, nel XL anniversario del suo insegnamento accademico* (Palermo 1907) 30–35; Holloway (above n. 98) 37. 47 no. 1 fig. 229. 2) Draped female torso from Camarina: P. Orsi, Camarina (campagna archeologica del 1896), *MonAnt* 9, 1899, 258 fig. 50; Orsi (above n. 102) 32–33.

103 See e. g. 1) Taranto, Museo Archeologico Nazionale inv. 6218: P. Willeumier, Statues inédites de Tarente, *MEFRA*, 1936, 124–125 fig. 1; H. Klumbach, Tarentiner Grabkunst (Reutlingen 1937) 32 no. 178; Willeumier (above n. 100) 287 pl. 8,4; Noelke – Rüdiger (above n. 90) 371 note 8; E.M. De Juliis – D. Loiacono, Taranto. Il Museo Archeologico (Taranto 1986) 104 fig. 86. 2) Private Collection: Willeumier (above n. 103) 124–127 pl. 1; Willeumier (above n. 100) 287 pl. 8,3; Noelke – Rüdiger (above n. 90) 371 note 8.

104 It has been suggested that a marble head (thought to belong to a male figure by Carter, and to a female by Belli Pasqua) dated to the early third century may have belonged to a pseudo-akrolithic statue. This head was found in association with the remains of Tomb 18 (Via Maturi, 1961) and with some fragments of sculptures in limestone and marble (Taranto, Museo Archeologico Nazionale inv. 119142: J.C. Carter, The Figure in the Naiskos. Marble Sculptures from the Necropolis of Taranto, *OpRom* 9, 1973, 100–101 no. 2 figs. 3–5; Belli Pasqua (above n. 100) 79–80 no. IV.9). Among these sculptural fragments there are a section of an exposed leg in marble

(inv. 119145) and a limestone fragment of a draped left shoulder (inv. 119148), both tentatively associated by Carter with the marble head. However, as pointed out by Belli Pasqua, it is now difficult to establish with any certainty which of the materials found with the head would belong with it. – It has also been suggested that another marble female head from Taranto (once Taranto, Museo Archeologico Nazionale inv. 4997), now lost, and dated to the Hellenistic period, belonged to a pseudo-akrolithic sculpture: cf. Belli Pasqua (above n. 100), 222.

105 See in general S.E. Kane, Sculpture from Cyrene in Its Mediterranean Context, in: J.C. Fant (ed.), *Ancient Marble Quarrying and Trade* (Oxford 1988) 132 and Beschi (above n. 13) 81–91.

106 Cyrene inv. 14.019: Beschi (above n. 99) 83–84 fig. 4.

107 Cyrene inv. 71-705. 73-279. 73-409. 73-276: S. Kane, Dedications in the Sanctuary of Demeter and Kore at Cyrene, *LibSt* 25, 1994, 159–162 fig. 1; S. Kane, The Limestone Goddesses from the Sanctuary of Demeter and Kore-Persephone at Cyrene, Libya, in: K.J. Hartswick – M.C. Sturgeon (eds.), *Stephanos: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway* (Philadelphia 1998) 146–147 figs. 16,1–2; S. Kane, Transforming Power. The Use of Statues in the Cult of Demeter at Cyrene, in: C.A. Di Stefano (ed.), *Demetra: la divinità, i santuari, il culto, la leggenda* (Pisa 2008) 170 fig. 1.

108 Later examples of pseudo-akrolithic sculpture from Cyrene are: 1) Cyrene inv. 14.419. Statuette of Kore. Dated 1st century: Paribeni (above n. 99) 46 no. 74 pl. 60.

2) Cyrene inv. 14.420. Statue of Cyrene and the lion. Dated 2nd century CE: Paribeni (above n. 99) 75 no. 176 pl. 102.

109 See esp. H. Wentker, Sizilien und Athen (Heidelberg 1956); G. Maddoli, Il VI e V secolo a.C., in: E. Gabba – G. Vallet (eds.), *La Sicilia antica II* (Naples 1980) 67–88; C. Ampolo, I contributi alla prima spedizione ateniese in Sicilia (427–424 a.C.), *PP* 42, 1987, 5–11; C. Ampolo, Gli Ateniesi e la Sicilia nel V secolo. Politica e diplomazia, economia e guerra, *Opus* 11, 1992, 25–35; A. Andrewes, The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition, *CAH V* <sup>2</sup>(1992)

In the architecture of this period in Sicily, two important examples of the inspiration from Athens are offered by the temple at Segesta (420–410) and by the Propylon to the Sanctuary of Demeter Malophoros at Selinus (420). Mertens has shown the relationship in the design of the façade between the temple at Segesta and the temple of the Athenians on Delos, and concluded that the Sicilian Greek architect responsible for the temple at Segesta was aware of contemporary developments in Athenian temple architecture. According to Mertens, this was probably not because the architect had visited Athens, but rather because he had obtained detailed information about Athenian practice, in particular individual temple plans<sup>110</sup>. Along similar lines, Miles has shown that the proportions of the Doric capitals and of the elevations of the facades of the Selinuntine propylon were inspired by the Attic Doric style of the Periklean period<sup>111</sup>.

Among the visual arts, red-figure vase painting offers the best evidence for Athenian inspiration. Early Sicilian vase painting shows significant stylistic affinities with contemporary vase painting in Athens<sup>112</sup>. A case in point is the Chequer Painter, who appears very close to the Pothos Painter and, in a later phase, to the Jena Painter. The figures of the Chequer Painter resemble so strongly those on Athenian red-figure vases of the last two decades of the fifth century that the main criteria for distinguishing his vases from the Athenian are the appearance of the fired clay and the poor quality of the black glaze<sup>113</sup>. The difficulty in distinguishing Early Sicilian vases from Attic vases has prompted the suggestion that the first Sicilian vases might have been the work of Athenians who took part in the Athenian expedition and gained their freedom through their skill as vase decorators<sup>114</sup>. On a slightly different note, it has also been suggested that Early Sicilian

vases were the product of itinerant Athenian vase painters who had left their city on the occasion of the Peloponnesian War and of the plague<sup>115</sup>. Be that as it may, a strong connection between Early Sicilian vase painting and Attic vase painting in the late fifth-century appears undeniable.

After vase painting, coinage offers the most significant evidence for Athenian inspiration. At times, this inspiration translates into the conscious adoption of Pheidonian and post-Pheidonian style by the master engravers. A case in point is offered by the silver tetradrachms of Syracuse signed by Eukleidas, which date to the late fifth century. Eukleidas, probably a Syracusan, and in any case a Dorian based on his signature, was responsible for two important innovations in Syracusan coinage: the substitution of Athena for the frequently non-specific female head of the tetradrachms, and the execution of the first dies with a head in three-quarter view. The head of Athena (410) by Eukleidas is clearly inspired by Pheidias' Athena Parthenos, as shown by the triple crested helmet and by the rich style in the rendering of the wavy plumes and flowing hair<sup>116</sup>.

I have already commented on the similarities between the head of our statue and the female head on the obverse of the Syracusan silver dekadrachms signed by Euainetos. In regards to the pose and the drapery style of our statue, among Sicilian coins of the last decades of the fifth century, the silver tetradrachms of Himera deserve a special mention. These tetradrachms feature the homonymous nymph pouring a libation at the altar in the presence of a satyr (fig. 15). The figure of the nymph on the reverse of a series of tetradrachms now dated to about 420–409, displays the same contrapposto and the same draping of the himation thrown over one arm seen on the so-called Agoraphrodite<sup>117</sup>.

446–463; P. Anello, *La Sicilia da Gelone ad Ermocrate*, in: E. Greco – M. Lombardo (eds.), *Atene e l'Occidente* (Athens 2007) 225–233, S. Cataldi, *Atene e l'Occidente: trattati e alleanze dal 433 al 424*, in: E. Greco – M. Lombardo (eds.), *Atene e l'Occidente* (Athens 2007) 436–461; CMGr 47, 2008; Lyons et al. 2013.

110 D. Mertens, *Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit* (Mainz 1984) 179–183, 203–205, 220–227.

111 M.M. Miles, *The Propylon to the Sanctuary of Demeter Malophoros at Selinus*, *AJA* 102, 1998, 43–44, 52, 57; for the capitals see already J.J. Coulton, *Doric Capitals. A Proportional Analysis*, *BSA* 74, 1979, 91, 93, 102; see in general M. M. Miles, *Classical Greek Architecture in Sicily*, in: Lyons et al. 2013, 146–158.

112 See in general A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (Oxford 1967) 194–221 and A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (London 1989) 29–30; cf. also more recently F. Giudice, *I ceramografi del IV secolo a.C.*, in: Sikanie. *Storia e civiltà della Sicilia greca* (Milan 1985) 243–260 and F. Giudice, *La ceramica attica del IV secolo a.C. in Sicilia ed il problema della formazione delle officine locali*, in: N. Bonacasa – L. Braccisi – E. De Miro (eds.), *La Sicilia dei due Dionisi* (Rome 2002) 169–201; M. De Cesare, *Il Pittore della Scacchiera e la nascita della ceramica figurata siceliota*, in: C. Ampolo (ed.), *Immagine e immag-*

*ini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico. Atti delle seste giornate internazionali di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo*. Erice, 12–16 ottobre 2006 I (Pisa 2009) 277–294; S. Barresi, *Vase Painting*, in: Lyons et al. 2013, 210–218. – On the import of Attic vases in Sicily during the second half of the fifth century cf. G. Giudice, *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a.C. Rotte e vie di distribuzione* (Rome 2007) 245–276, 355–367.

113 Trendall (above n. 112) 196–201.

114 Trendall (above n. 112) 194; Trendall (above n. 112) 29.

115 Giudice (above n. 112); cf. also Giudice (above n. 112) 362–364.

116 G.E. Rizzo, *Saggi preliminari su l'arte della moneta nella Sicilia greca* (Rome 1938) 77–105; Rizzo (above n. 59); Breglia (above n. 59); Garraffo (above n. 59) 271–272; Holloway (above n. 33) 131–132; T. Visser, *Die Athena Parthenos des Phidias auf den Tetradrachmen des Eukleidas von Syrakus. Eine griechische »evocation«-Vorstellung*, *NumAntCl* 23, 1994, 93–98; Rolley 1999, 193; Portale (above n. 62) 272; C. Arnold-Biucchi, *The Art of Coinage*, in: Lyons et al. 2013, 175–185.

117 E. Gabrici, *Topografia e numismatica dell'antica Imera (e di Terme)* (Naples 1894) 68–72 pl. 6, 12; F. Gutmann – W. Schwabacher, *Die Tetradrachmen- und Didrachmenprägung von Himera (472–409 v. Chr.)*, *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Ge-*

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.

15 Silver Tetradrachm of Himera

The evidence available for the production of large-scale statuary in Sicily during the second half of the fifth century is still limited. However, a marble female head from Agrigento (fig. 16) gives us an idea of the remarkable possibilities in this medium, and of the strong Athenian inspiration of local sculptors<sup>118</sup>. It is more likely that this veiled head belonged to an over-life size statue of Demeter, possibly from one of the large peripteral temples built in Akragas during the second half of the fifth century. De Miro has compared this head to the veiled head from the base of Agorakritos' statue of Nemesis at Rhamnous, which is usually dated to about 420<sup>119</sup>. An even closer parallel is offered by the Laborde Head, especially in regards to the rendering of the strands of hair and of the facial features, particularly the thick eyelids (fig. 12). These paral-



16 Marble, female head from Agrigento. Agrigento, Museo Archeologico Regionale Inv. AG 9245

els strongly argue for a dating of the head from Agrigento between 430 and 420. The same parallels also indicate the strong Athenian inspiration of the carver of this head, who was hardly an Athenian, judging from the massive neck on which the head sits. In contrast, a marble relief from Catania featuring Demeter and Kore, and dating to about 420–400, would appear to be an Athenian product. Material, style, iconography, and function are, in fact, all suggestive of Athenian workmanship<sup>120</sup>.

Athenian inspiration in Sicily was also very strong in coroplastic art. The terracotta statuettes from the votive deposits of the Sanctuary of Demeter at Syracuse, in Piazza della Vittoria, deserve a particular mention here<sup>121</sup>.

sellschaft 47, 1929, Group III, nos. 18–19 pl. 10; Rizzo (above n. 59) 127 fig. 28b pl. 21 no. 22; P.R. Franke – M. Hirmer, *Die Griechische Münze* (Munich 1964) fig. 22 left; Kraay (above n. 59) 287 pl. 22 no. 69; A. Tusa Cutroni, *La monetazione di Himera: aspetti e problemi*, in: *Quaderno Imerese* (Rome 1972) 120 pl. 56,8; C. Arnold Biocchi, *La monetazione d'argento di Himera classica. I tetradrammi*, *NumAntCl* 17, 1988, pl. 3 nos. 20–21. On the iconography see LIMC V (1990) 424–425 s. v. Himera (M.C. Caltabiano). It may be added that on these coins the nymph Himera has the same mature body as our statue. The fact that the himation is not drawn up over her head and neck, would seem to preclude the possibility of identifying our statue with this or another Sicilian nymph.

118 Agrigento, Museo Archeologico Regionale inv. AG 9245: E. De Miro, *Sculture agrigentine degli ultimi decenni del V secolo a.C.*, *ArchCl* 18, 1966, 190–196 pls. 68–70,1; Beschi 1988, 862 no. 190 pl. 574; G. Pugliese Carratelli – G. Fiorentini, *Agrigento: Museo Archeologico* (Palermo 1992) 87 fig. 91a–b; De Miro in: Rizza – De Miro (above n. 62) 234 pl. A; E. De Miro, *Agrigento. I. I santuari urbani. L'area sacra tra il tempio di Zeus e porta V*, 2 vols. (Rome 2000) 97 pl. 43; Bell 2007, 16 fig. 3.

119 Athens, National Archaeological Museum inv. 203; Despinis 1971; Ridgway 1981, 172–173; Boardman 1985, 147 figs. 122–123; V.C. Petrakos, *Προβλήματα της βάσης του αγάλματος της Νεμέσεως*, in: H. Kyrieleis (ed.), *Archaische und klassische griechische Plastik* (Mainz 1986) 89–107; V.C. Petrakos, *La base de la Némésis d'Agoracrite*, *BCH* 105, 1987, 227–253; Stewart 1990, 270; Rolley 1999, 134–137.

120 Catania, Museo Civico: G. Libertini, «Δημητριακά», *AEphem* 1937, 715–726; Zuntz (above n. 2) 155; Peschlow-Bindokat 1972, 113. 150 R 5 fig. 35; Neumann (above n. 73) 57–59 pl. 32a; Beschi 1988, 865 no. 229 pl. 577; A. Comella, *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza*, *Bibliotheca archaeologica* 11 (Bari 2002) 93. 206–207 fig. 88; G. Rizza, *Demetra a Catania*, in: C. A. Di Stefano (ed.), *Demetra: la divinità, i santuari, il culto, la leggenda* (Pisa 2008) 187–188 fig. 1; C. Marconi, *Sculpture in Sicily from the Age of the Tyrants to the Reign of Hieron II*, in: Lyons et al. 2013, 168.

121 G. Voza, *L'attività della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Orientale II*, *Kokalos* 22/23, 1976/77, 556–558 pls. 95–98; M.T. Lanza in: B.D. Westcoat (ed.), *Syracuse, the Fairest Greek City*.

Many of these figurines, dated between the end of the fifth and the early fourth century based on the coins from the votive deposits in which they were found, feature the familiar type of the woman holding a piglet, a torch, or an offering basket. The poses and the draping of the chitons and himations of many of these statuettes come particularly close to Attic sculpture of the last three decades of the fifth century, and offer in several instances very good parallels for our statue<sup>122</sup>.

In this medium, however, a small terracotta statue (h. 0.535 m) from the Akropolis of Gela offers by far the best evidence for Athenian inspiration in Sicily towards the end of the fifth century<sup>123</sup>. This small statue features a goddess – Demeter or Kore, based on her provenance – wearing polos, chiton, and himation, standing on her left foot with her right foot drawn to the side. Except for the head, which is conservative and has a Late Archaic/Early Classical look, the style of this image belongs to the last decades of the fifth century and reveals a strong Attic inspiration. In particular, both her stance and dress are reminiscent of our statue. The small terracotta statue was found in the northern chamber of Sacello XII. This was a shrine of Demeter, which was built over the remains of an earlier structure that had been burnt on the occasion of the destruction of Gela by the Carthaginians in 405. Sacello XII was rebuilt between the end of the fifth century and the early fourth century, as indicated by the materials from a votive deposit found in the southern room. Likewise, the small terracotta statue was found together with votive materials dated between the end of the fifth cen-

tury and the early fourth century. The small statue may still be dated before the end of the fifth century.

This review of the evidence concerning Athenian inspiration in the architecture and the visual arts of Sicily during the last quarter of the fifth century, besides lending further support to the idea of a provenance from the island, should help in placing the problem of the authorship of our statue in the proper context. It has been proposed that the creator of our sculpture was an itinerant sculptor from Greece<sup>124</sup>, and the possibility has even been raised that he may in fact have been a member of the Athenian expedition<sup>125</sup>. Both are, of course, serious possibilities. However, we have noted in the previous review the existence in late fifth century Sicily of sculptures of the quality and monumentality of our statue, which could be the work of local sculptors. An inscription suggests the presence in Mainland Greece of a sculptor from Sicily during the last decades of the fifth century<sup>126</sup>. Especially if the carver of the head of our statue was also the carver of the limestone body<sup>127</sup>, the possibility that he was a local sculptor from Sicily who had the chance to visit Mainland Greece and work closely with sculptors active in Athens should be taken into serious consideration<sup>128</sup>.

The incrustations that our statue carried at the time of its acquisition by the Getty, and the weathering of both its limestone body and its marble parts, suggest that the sculpture was buried until recent times. That it was found during an illicit dig is confirmed by the fact that its limestone body was broken into three pieces after the discovery, for easy packing and smuggling across the border<sup>129</sup>.

Ancient Art from the Museo Archeologico regionale Paolo Orsi, exhibition catalogue Emory University Museum of Art and Archaeology, Atlanta (Rome 1989) 98–99 no. 18; E.C. Portale in: G. Pugliese Carratelli (ed.), *I Greci in Occidente* (Milan 1996) 748–749 no. 378, I–X; V. Hinz, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia*, Palilia 4 (Wiesbaden 1998) 102–107; E. De Miro, *Thesmophoria di Sicilia*, in: C.A. Di Stefano (ed.), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda* (Pisa – Rome 2008) 68–72 fig. 47.

122 Athenian influence is also apparent in a terracotta statuette of Athena Ergane from Scornavacche (A. Di Vita, *Athena Ergane in una terracotta dalla Sicilia ed il culto della dea in Atene*, *ASAtene* 30–32, 1952–54, figs. 1–3; S. Stucchi, *Una recente terracotta Siciliana di Atena ergane ed una proposta intorno all'Atena detta di Endoios*, *RM* 63, 1956, 122 fig. 1; P. Demargne, *Athena*, in: *LIMC* II (1984) 962–963 no. 54; Portale (above n. 62) 272). The statuette is dated to the period between 340 and 310, but it could be related to a prototype of the late fifth or early fourth century.

123 Gela, Museo Archeologico Regionale inv. 35699: E. De Miro – G. Fiorentini, *Relazione sull'attività della Soprintendenza alle antichità di Agrigento, 1972–1976*, *Kokalos* 22/23, 1976/77, 435. 443 pl. 38,1; G. Fiorentini, *Sacelli sull'acropoli di Gela e a Monte Adranone nella valle del Belice*, *CronA* 16, 1977, 110–112 pl. 26,3; G. Fiorentini, *Gela. La città antica e il suo territorio. Il museo* (Palermo 1985) 18–19 pl. 10; R. Panvini, *Gelas. Storia e archeologia dell'antica Gela* (Torino 1996) pl. 51; Hinz (above n. 121) 65; R. Panvini in: R. Panvini (ed.), *Gela: Il Museo archeologico: Catalogo*

(Palermo 1998) 72; G. Fiorentini, *L'età dionigiana a Gela e Agrigento*, in: N. Bonacasa – L. Braccisi – E. De Miro (eds.), *La Sicilia dei due Dionisi* (Rome 2002) 159 fig. 11; De Miro (above n. 121) 51 fig. 9.

124 Boardman 1993, 135; Boardman 1995, 166.

125 Giuliano 1993, 57.

126 The base of a bronze dedication by a Selinuntine from the Sanctuary of Apollo at Delphi, carries the signature of Akron, son of Praton, from Selinus. The signature and the monument are now dated 430–400. Delphi inv. 3522: É. Bourguet, *Inscriptions de l'entrée du sanctuaire au trésor des Athéniens*, *FdD* III 1 (Paris 1929) 330–331 no. 506 fig. 48; Lippold (above n. 32) 211 note 16; *EAA* I (1958) 183–184 s. v. Akron (L. Guerrini); D. Rößler in: R. Vollkommer (ed.), *Künstlerlexikon der Antike* (Hamburg 2007) 19.

127 Cf. *supra* for the possibility that the head may have originally belonged to a different statue. Giuliano 1993, 65 has mentioned the possibility that the sculptor of the limestone body may have been different from that of the marble head.

128 Both Rolley 1999, 195 and Portale 2005, 91 have suggested that our statue is the work of a Western Greek sculptor.

129 According to the conservators at the Getty, no obvious evidence of tool marks was found to suggest that the fractures were forced by chisels or saw cuts. The breakage of the statue, however, is clearly recent. The practice, in the illicit traffic of antiquities, of breaking up statues and packing the pieces in fairly small cases is unfortunately well documented: cp. the cases of the Metropolitan Kouros (New York, Metropolitan Museum of Art inv. 32.11.1: Richter (above n. 19) 1–2 no. 1 pls. 1–3; Richter (above n. 51) 41–42



The suggestion by the Italian authorities that our statue was found during an illicit dig in the area of San Francesco Bisconti in Morgantina has at times been called into question or disputed<sup>130</sup>. Both the previously noted fact that the material for the body of our statue came from the area around Ragusa and the fact that a similar kind of limestone was used for a statue found at Morgantina would seem to support this suggestion. The statue is the previously mentioned draped female figure of the Hellenistic period, which was carved in the same pseudo-akrolithic technique as our statue (fig. 13). It may be added that the site of San Francesco Bisconti at Morgantina represents a perfectly plausible location for our statue. San Francesco Bisconti was the location of a major, monumental sanctuary of Demeter, which was in use from the second half of the sixth century down to the third century<sup>131</sup>. This sanctuary was articulated into a series of terraces, and it housed a series of buildings that were also used for the display of images, including large-size terracotta and stone statues, such as the akrolithic images of Demeter and Kore mentioned earlier. This sanctuary has thus far only been partially excavated by archaeologists and one can only hope that in the not-too-distant future it will be subject to a systematic exploration.

If its provenance is the monumental sanctuary of Demeter at San Francesco Bisconti in Morgantina, the identification of our statue with Demeter, or, as I prefer, Persephone, would appear the most likely. Visiting gods in the form of votive statues, however, are well documented in Greek sanctuaries<sup>132</sup>. The alternative identification of our statue as Aphrodite should consequently be retained as a possibility. This is also in consideration of the association of Aphrodite with Persephone, which is best seen at Locri Epizephyrii<sup>133</sup>, and which is attested at Morgantina for the Hellenistic period<sup>134</sup>.

In conclusion, I may point to the fact that according to Thucydides (4, 65, 1), in 424, at the Congress of Gela, Camarina took Morgantina from the Syracusans<sup>135</sup>. Morgantina seems to have remained under the control of Camarina until 405, the year in which the Greek colony fell to the Carthaginians. This is interesting, because close diplomatic ties are documented between Camarina and Athens for the period between 422 and 415<sup>136</sup>. These ties are reflected in the local, sculptural production, including a fragmentary funerary stele depicting a warrior, of white, possibly insular marble, dated to about 430–420, and very close to Attic works<sup>137</sup>. This series of facts makes me wonder whether our statue could not have been dedicated at

no. 1 figs. 25–32. 60–62; Floren (above n. 16) 252 note 6) and of the Kouros from Anavysos (Athens, National Archaeological Museum inv. 3851: A. Philadelphus, *The Anavysos Kouros*, BSA 36, 1935/36, 1–2; Richter (above n. 51) 118–119 no. 136 figs. 395–398. 400–401; Floren (above n. 16) 255 note 21 pl. 20,3; Kaltsas 2002, 58 no. 69). – In addition, it may be noted that one (inv. 88.AA.139.39) of the loose drapery fragments may show traces of the pick used for digging out the statue.

130 Walsh (above n. 63) 100; M. Bell, *Introduzione alla tavola rotonda*, in: P. Pelagatti – M. Bell (eds.), *Antichità senza provenienza. Atti della tavola rotonda American Academy in Rome* 18 febbraio 1995, BdA Suppl. 89–90 (Rome 1995) 4 note 8; Wilson (above n. 33) 63; Pelagatti (above n. 70) 11; True 1997, 144; Portale 2005, 91; Bell 2007, 22.

131 E. De Miro – G. Fiorentini, *L'attività della Soprintendenza Archeologica di Agrigento dal 1976 al 1980*, BCASic 1.1–4 (1980) 134–137 figs. 28–29; G. Fiorentini, *Ricerche archeologiche nella Sicilia centro-meridionale*, Kokalos 26/27, 1980/81, 593–598 pls. 81–85; Hinz (above n. 121) 124–127; Greco (above n. 89) 186; S. Raffiotta, *Terrecotte figurate dal santuario di San Francesco Bisconti a Morgantina* (Assoro 2007) 21–28; M. Bell, *Hiera Oikopeda*, in: C. A. Di Stefano (ed.), *Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda* (Pisa – Roma) 156 note 8 fig. 3 F; S. Raffiotta, *Nuove testimonianze del culto di Demetra e Persefone a Morgantina*, in: G. Guzzetta (ed.), *Morgantina, a cinquant'anni dall'inizio delle ricerche sistematiche. Atti dell'Incontro di Studi*. Aidone, 10 dicembre 2005, (Caltanissetta 2009) 105–139.

132 B. Alroth, *Greek Gods and Figurines*, Boreas 18 (Uppsala 1989) 65–105; Rolley 1994, 32.

133 See esp. P. Zancani Montuoro, *Piccola statua di Hera*, in: E. Homann-Wedeking – B. Segall (eds.), *Festschrift Eugen v. Mercklin* (Waldsassen 1964) 174–178; M. Torelli, *I culti di Locri*, CMGr 16, 1977, 175–179; C. Sourvinou-Inwood, *Persephone and Aphrodite at Locri*, JHS 98, 1978, 101–121 (cf. C. Sourvinou-Inwood, «Reading» Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths [New York

1991] 147–188). On the relationship between Aphrodite and Persephone, particularly in regards to their similarities in Classical and Late Classical iconography, cf. more recently I.K. Leventi, *Περσεφόνη και Εκάτη στην Τεγέα*, ADelt 49/50.1, 1994/95, 83–96.

134 Contrada Agnese: H.L. Allen, *Excavations at Morgantina* (Serra Orlando), 1970–1972. Preliminary report XI, AJA 78, 1974, 381 pl. 75 fig. 23; H.L. Allen, *I luoghi sacri di Morgantina*, CronA 16, 1977, 139; V. Tusa – E. De Miro, *Sicilia occidentale* (Rome 1983) 280–281; F. Coarelli – M. Torelli, *Sicilia* (Rome – Bari 1984) 191; Hinz (above n. 121) 131 note 773.

135 E. Sjöquist, *Perché Morgantina?*, RendLinc 15, 1960, 292–293; Bell (above n. 24) 5; G. Manganaro, *La Syrakosion dekate*, Camarina e Morgantina nel 424 a.C., ZPE 128, 1999, 120–123; M. Bell, *Camarina e Morgantina al congresso di Gela*, in: *Un ponte fra l'Italia e la Grecia. Atti del Simposio in onore di Antonino di Vita*, Ragusa, 13–15 febbraio 1998 (Padova 2000) 291–297; M. Mattioli, *Camarina città greca. La tradizione scritta* (Milan 2002) 51–52; M. Bell, *Rapporti Urbanistici fra Camarina e Morgantina*, in: P. Pelagatti – G. Di Stefano – L. de Lachenal (eds.), *Camarina 2600 anni dopo la fondazione. Nuovi studi sulla città e sul territorio. Atti del Convegno Internazionale Ragusa, 7 dicembre 2002 / 7–9 aprile 2003* (Rome 2006) 253.

136 422: cf. Thuc. 5, 4, 6. – 415: cf. Thuc. 6, 52, 1; 6, 75, 3 – 6, 88, 2. In general see F. Cordano, *Camarina fra il 461 e il 405 a.c.: un caso esemplare*, in: *Un ponte fra l'Italia e la Grecia. Atti del Simposio in onore di Antonino di Vita*, Ragusa, 13–15 febbraio 1998 (Padova 2000) 192; Mattioli (above n. 135) *passim*; F. Cordano, *Camarina città democratica?*, PP 59, 2004, 290–292; F. Cordano, *Guerra e pace nella Sicilia orientale. Il ruolo di Camarina*, in: *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII–III sec. a.C.). Arte, prassi e teoria della pace e della guerra. Atti delle quinte giornate internazionali di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo*, Erice 12–15 ottobre 2003 (Pisa 2006) 140–141.

137 Syracuse, Museo Archeologico Regionale «Paolo Orsi» inv. 24882: P. Orsi, *Camarina. Nuovi scavi nella necropoli*, NSc 2,

Morgantina under the sponsorship of Camarina, within the context of the patronage of the Greek colony over Morgantina, which had been refounded around the middle of the fifth century with a new settlement on Serra Orlando<sup>138</sup>. This is, of course, only a conjecture, and an attempt to explain the possible original context of our

statue following the suggestion by the Italian authorities. One can only hope that the progress of archaeological research will bring further clarification regarding the original provenance and context of display of the Goddess from Morgantina.

## Literature on the Statue:

T. Holding – G. Fiorentini – I. Love in: *CMGr* 28, 1988, 440–442; Walsh (above n. 63) 100; *Acquisitions* 1989, 110 no. 11; Holloway (above n. 33) fig. 134; J. Boardman, in: Boardman 1993, 135 no. 125 pl. XI; Giuliano 1993, 49–65; Rolley 1994, 77 note 76; Rolley 1999, 194–195 note 66 figs. 183–184; Boardman 1995, 166 figs. 191,1–2; Wilson (above n. 33) 63; M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, *Studia archeologica* 88 (Rome 1997) 201–203 fig. 137; Häger-Weigel 1997, 43. 47 pl. 11,2; True 1997, 144–145 fig. 12; Stewart 2000, 20–21 fig. 13; Grossman

(above n. 33) 30. 98; Portale 2005, 91–92. 214–215; Greco (above n. 63) 10–15; C. Marconi, *Una dea da Morgantina a Malibu*, *Kalos* 19,2, 2007, 4–9; *Cult Statue of a Goddess. Summary of Proceedings from a Workshop Held at the Getty Villa May 9, 2007* (Los Angeles 2007); *LIMC Suppl.* (2009) 70 num. add.4 (pl. 37) s. v. Aphrodite (A. Herymar); C. Marconi, *L'identificazione della »Dea« di Morgantina*, *Prospettiva* 141/142, 2011, 2–31; C. Bonanno, *Il Museo archeologico di Morgantina: Catalogo* (Rome 2013), 85–86; C. Marconi, *The Goddess from Morgantina*, in: Lyons et al. 2013, 60–61.

## Abbreviations

In addition to the abbreviations set out in *Archäologischer Anzeiger* 2005, 329–399, the following are also used:

**Acquisitions 1989** *Acquisitions* 1988, *GettyMusJ* 17, 1989, 110 no. 11.

**Add<sup>2</sup>** T.H. Carpenter, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV<sup>2</sup> and Paralipomena<sup>2</sup>* (Oxford – New York 1989).

**Bell 2007** M. Bell, *Observations on the Cult Statue*, in: *Cult Statue of a Goddess. Summary of Proceedings from a Workshop Held at the Getty Villa May 9, 2007* (Los Angeles 2007) 14–22.

**Beschi 1988** L. Beschi, *Demeter*, in: *LIMC IV* (1988) 844–892.

**Boardman 1985** J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period* (London 1985).

**Boardman 1993** J. Boardman (ed.), *The Oxford History of Classical Art* (Oxford – New York 1993).

**Boardman 1995** J. Boardman, *Greek Sculpture. The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas* (London 1995).

**Brouskari 1974** M.S. Brouskari, *The Acropolis Museum. A Descriptive Catalogue* (Athens 1974).

**Brouskari 1998** M.S. Brouskari, *Τό θωράκιο του ναού της Αθηνάς Νίκης*, *AEphem* 137, 1998, 1–268.

**Carpenter 1929** R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (Cambridge, Mass. 1929).

1905, 429 fig. 17; Orsi (above n. 102) 26–30 pl. I; Lippold (above n. 32) 178 note 4; Holloway (above n. 98) 37. 44 fig. 230 (the suggested dating to the Early Classical period appears too early); E. Ghisellini, *Stele funerarie di età classica della Sicilia sudorientale*,

in: G. Adornato (ed.), *Scolpire il marmo. Imortazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico*, (Milan 2010) 282–285, fig. 4.

138 Bell (above n. 135) 253–258; Bell (above n. 131) 155–159.

- Delivorrias et al. 1984** A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann, Aphrodite, in: LIMC II (1984) 2–151.
- Despinis 1971** G.I. Despinis, Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου (Athens 1971).
- Giuliano 1993** A. Giuliano, Signum Cereris, *RendLinc* 4, 1993, 49–65.
- Güntner 1997** G. Güntner, Persephone, in: LIMC VIII (1997) 956–978.
- Häger-Weigel 1997** E. Häger-Weigel, Griechische Akrolith-Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. (Berlin 1997)
- Kaltsas 2002** N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum (Athens 2002).
- Kossatz-Deissmann 1988** A. Kossatz-Deissmann, Hera, in: LIMC IV (1988) 659–719.
- Kreikenbom 2004** D. Kreikenbom, Der Reiche Stil, in: P.C. Bol (ed.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik (Mainz 2004) 185–258.
- Langlotz 1963** E. Langlotz, Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien (Munich 1963).
- Lyons et al. 2013** C.L. Lyons – M. Bennett – C. Marconi (eds.), Sicily: Art and Invention between Greece and Rome (Los Angeles 2013)
- Palagia 2006** O. Palagia, Classical Athens, in: O. Palagia (ed.), Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods (New York 2006) 119–162.
- Para** J.D. Beazley, Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters (Oxford 1971).
- Peschlow-Bindokat 1972** A. Peschlow-Bindokat, Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts, *JdI* 87, 1972, 60–157.
- Portale 2005** E.C. Portale, La statua di Morgantina, in: P. Minà (ed.), Urbanistica e architettura nella Sicilia greca (Palermo 2005) 91f. 214f.
- Ridgway 1981** B.S. Ridgway, Fifth Century Styles in Greek Sculpture (Princeton 1981).
- Rolley 1994** C. Rolley, La sculpture grecque I. Des origines au milieu du Ve siècle (Paris 1994).
- Rolley 1999** C. Rolley, La sculpture grecque II. La période classique (Paris 1999).
- Stemmer 2001** K. Stemmer (ed.), In den Gärten der Aphrodite (Berlin 2001).
- Stewart 1990** A. Stewart, Greek Sculpture. An Exploration (New Haven 1990).
- Stewart 2000** A. Stewart, Greek Sculpture, in: M. Kemp (ed.), The Oxford History of Western Art (Oxford – New York 2000) 12–23.
- Trianti 1998** I. Trianti, Το Μουσείο Ακροπόλεως (Athens 1998).
- True 1997** M. True, Refining Policy to Promote Partnership, in: P. Pelagatti – P.G. Guzzo (eds.), Antichità senza provenienza II. Atti del colloquio internazionale 17–18 ottobre 1997, *BdA Suppl.* nos. 101–102 (Rome 1997) 137–146.

## List of Illustrations

- Fig. 1** Goddess from Morgantina. Right hand. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Fig. 2** Goddess from Morgantina. Back of right arm with dowel hole. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Fig. 3** Goddess from Morgantina. Left hand. Photo: Author.
- Fig. 4** Goddess from Morgantina. Back of left hand with portions of the little and middle fingers reattached. Photo: Author.
- Fig. 5** Goddess from Morgantina. Fragment of left foot. Photo: Author.
- Fig. 6** Goddess from Morgantina. Left shoulder. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Fig. 7** Marble Head from the East Metopes of the Heraion (Temple E) at Selinus. Palermo, Museo Archeologico Regionale »Antonino Salinas« inv. 3926. Right side. Source: Langlotz 1963, fig. 111.
- Fig. 8** Figures from the Erechtheion Frieze. Athens, Akropolis Museum inv. 1071. Source Trianti 1998, fig. 383.
- Fig. 9** Nike from the parapet of the Temple of Athena Nike. Athens, Akropolis Museum inv. 995. Source: Brouskari 1998, pl. 41.
- Fig. 10** Female figure from the Erechtheion Frieze. Athens, Akropolis Museum inv. 1077. Source: Trianti 1998, fig. 382.
- Fig. 11** Chous by the Meidias Painter. New York, Metropolitan Museum of Art 75.2.11. Source: L. Burn, The Meidias Painter (Oxford 1987) pl. 52 b.
- Fig. 12** Laborde Head. Paris, Louvre inv. Ma 740. Photo: Photo Hirmer 684.3011.



- Fig. 13** Female Statue from Morgantina. Aidone, Museo Archeologico Regionale inv. 56-1749. Source: G. Pugliese Carratelli (ed.), *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia Greca* (Rome 1985) fig. 365.
- Fig. 14** So-called Zeus from Solunto. Palermo, Museo Archeologico Regionale »Antonino Salinas« inv. 5574. Source: G. Pugliese

- Carratelli (ed.), *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia Greca* (Rome 1985) fig. 327.
- Fig. 15** Silver Tetradrachm of Himera. Source: P. R. Franke – M. Hirmer, *Die Griechische Münze* (Munich 1964) Taf. 22 left.
- Fig. 16** Marble, female head from Agrigento. Agrigento, Museo Archeologico Regionale inv. AG 9245. Photo A. Pitrone.

## List of Plates

- Pl. 1** Goddess from Morgantina. Frontal view. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 2** Goddess from Morgantina. Frontal view. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 3** Goddess from Morgantina. Three-quarter view of front, left side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 4** Goddess from Morgantina. View of right side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 5** Goddess from Morgantina. View of left side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 6** Goddess from Morgantina. View of back side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 7** Goddess from Morgantina. Three-quarter view of back, right side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 8 a** Goddess from Morgantina. Three-quarter view of front, right side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 8 b** Goddess from Morgantina. Three-quarter view of back, left side. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 9 a** Goddess from Morgantina. Detail of left side with draped, left arm. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 9 b** Goddess from Morgantina. Detail of back side with draped, left arm. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 9 c** Goddess from Morgantina. Detail of left side with himation. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 9 d** Goddess from Morgantina. Detail of right side with himation. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 10 a** Goddess from Morgantina. Frontal view of head. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 10 b** Goddess from Morgantina. Three-quarter view of left side of head. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 11 a** Goddess from Morgantina. Right side of head. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 11 b** Goddess from Morgantina. Left side of head. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 11 c** Goddess from Morgantina. Three-quarter view of right side of head. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 11 d** Goddess from Morgantina. Back of head, from above. Photo: Courtesy The J. Paul Getty Museum.
- Pl. 12** Agora Aphrodite. Frontal view. Athens, Agora Museum inv. S. 1882. Photo: American School of Classical Studies, Agora Excavations.
- Pl. 13 a** Agora Aphrodite. View of right side. Athens, Agora Museum inv. S. 1882. Photo: American School of Classical Studies, Agora Excavations.
- Pl. 13 b** Agora Aphrodite. View of left side. Athens, Agora Museum inv. S. 1882. Photo: American School of Classical Studies, Agora Excavations.



# Die Statue der Artemis-Bendis aus Amphipolis: ein frühhellenistisches Kultbild?

von *Dimitris Damaskos*

Tafel 14–16

Im Museum von Kavala wird ein leicht überlebensgroßer Torso einer weiblichen Marmorstatue aufbewahrt, der 1938 im Bereich von Amphipolis ohne weiteren archäologischen Kontext gefunden wurde (Taf. 14–16)<sup>1</sup>. Die Statue (Inv. 782) kann als die Göttin Bendis identifiziert werden. Es handelt sich hier um eine Hypostase der Artemis, von der Darstellungen aus der Vasenmalerei, von

attischen Reliefs und im Statuettenformat bekannt sind. Insgesamt ist deren Anzahl in der antiken Kunst jedoch relativ gering<sup>2</sup>. Bei der Statue in Kavala handelt es sich um die einzige bisher bekannte großplastische Darstellung dieser Göttin. Trotz ihrer Bedeutung blieb sie von der Forschung bisher nahezu unbeachtet.

## Beschreibung

Die Statue besteht aus feinkristallinem weißen Marmor. Der erhaltene Torso mißt 1,20 m in der Höhe, 0,72 m in der Breite und 0,35 m in der Tiefe. Es fehlen der separat

gearbeitete Kopf, der ganze rechte Arm, die linke Hand, sowie die Beine ab unterhalb der Knie. Die ursprüngliche Höhe der Statue dürfte knapp 2 m betragen haben.

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit entstand aus meiner Beschäftigung mit den Skulpturen im Museum von Kavala. In dem inzwischen publizierten Skulpturenkatalog ist auch die hier behandelte Statue der Artemis-Bendis summarisch besprochen: D. Damaskos, Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας (Thessaloniki 2013) 46–48 Nr. 15 Abb. 41–45. Dank schulde ich dem ehemaligen Direktor des Archäologischen Dienstes in Kavala, Dr. Zisis Bonias, für seine ständige Unterstützung meiner Arbeit, desweiteren Dr. E. Kourinou, Direktorin der Skulpturensammlung des Atheners Nationalmuseums für den Zugang zu den dort befindlichen Vergleichsstücken, sowie Prof. G. Despinis (†) für wertvolle Hinweise. Die Fotos der besprochenen Statue nahm St. Stournaras auf.

Die einzigen Erwähnungen der Statue befinden sich bei D. Lazaridis, Νεάπολις, Χριστούπολις, Καβάλα. Οδηγός Μουσείου Καβάλας (Athen 1969) 111–112 und LIMC II (1984) 652 s. v. Artemis Nr. 362 (L. Kahil). Die Statue wurde 1938 nach dem Museumsinventar an der Kreuzung der Straßen zwischen Kavala und Strymon und zwischen Serres nach Tsagezi (=Amphipolis) gefunden. Ins Museum wurde sie 1954 transportiert. Vorher war sie wohl an einem unbekannten Ort in Amphipolis deponiert.

<sup>2</sup> s. dazu LIMC III (1986) 95–97 s. v. Bendis (D. Gočeva – D. Popov); L. E. Baumer, Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus (Bern 1997) 75 f.; M. Deoudi,

Die Aushöhlung für den eingesetzten Kopf (max. Tiefe: 0,16 m) ist rechts ausgebrochen (Abb. 1). Dort war ursprünglich der heute fehlende, wohl vorgestreckte rechte Arm mit zwei Stiftlöchern eingedübelt. Das eine hat einen Durchmesser von 20 mm und sitzt an der rechten Seite der Brust, das andere rechteckige in der Kopfhöhlung mißt ca. 70 × 30 mm. Die linke Hand war aus einem separat gearbeiteten Marmorstück gefertigt, wie die beiden runden Dübellöcher belegen (Dm. 15 mm und 20 mm). Das rechte Bein ist das Standbein, das linke wird leicht nach vorne genommen. An seiner Rückseite wird das rechte Bein von einem kleinen Marmorsteg gestützt, der direkt unter dem Chiton ansetzt und abgebrochen ist. Die Figur trägt einen Chiton, dessen Ärmel mindestens bis zum Ellenbogen herabreichen. Er endet oberhalb der Knie und ist in viele feine Falten gelegt. Diejenigen auf dem rechten Bein sind tiefer, fallen vertikal und lassen den Oberschenkel unter dem Stoff fast verschwinden. Im Gegensatz dazu sind die Falten auf dem linken Bein flacher, das Spielbein zeichnet sich deutlich ab. Der Chiton formt an der linken Seite eine tief unterschrittene Falte, die über die Nebris lappt, zwischen den Brüsten bilden sich V-Falten. Auf Hüfthöhe befindet sich ein kräftiger Überschlag. Über dem Chiton liegt eine dünne Nebris, die um den Körper gewickelt ist und mit einem schmalen Gürtel von

25 mm Breite in der Taille gehalten wird. Der Kopf der Nebris liegt genau auf dem Bauch und wird vom Gürtel spiegelsymmetrisch geteilt, ein Bein mit Hufen – es muß sich um das Hinterbein handeln – hängt vorne zwischen die Schenkel herab, ein Vorderbein, ebenfalls mit Hufen, hängt genau an der rechten Flanke bis hinunter zum Saum des Chitons. Die Nebris ist diagonal über den Oberkörper geführt und bildet einen Überschlag aus. Die rechte Brust ist völlig von der Tierhaut bedeckt, während auf der linken flach der gefaltete Chiton liegt, der zwischen den Brüsten ein Bündel tiefer Röhrenfalten ausbildet. Ein kleines rundes Stifloch von 10 mm Durchmesser befindet sich auf dem Gürtel an der rechten Körperseite. Um den linken vorgestreckten Arm ist ein reichlich gefaltetes Himation gewickelt, dessen dicke Stoffmasse mit übereinander liegenden Falten die linke Seite der Figur mit starken Licht-Schatten-Effekten dominiert. Das Himation liegt als dicker Wulst mit kleinen tiefen Falten über der linken Schulter und Brust und fällt dann hinter dem Arm mit vertikalen Falten an der Körperseite herab. Am Oberarm ist der geknöppte Ärmel des Chitons sichtbar. Die Rückseite der Statue ist vollständig ausgearbeitet, in den Einzelformen jedoch einfacher angelegt. Das Himation wird dort in drei große horizontale Schichten gestaffelt, die der Statue Tiefe verleihen.

## Zur Ikonographie der Bendis

Die Göttin Bendis wurde im griechischen bzw. thrakischen Bereich zwischen den Flußtälern von Axios, Strymon und Nestos von den Thrakern als Schützerin der Natur und der Tiere verehrt. Es handelt sich also um eine Hypostase der Artemis oder der Großen Mutter<sup>3</sup>. Ihr Kult wurde in den letzten Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr. von eingewanderten Thrakern in Attika eingeführt. In Piräus ist ein Heiligtum der Göttin in Mounychia epigraphisch und durch Quellen belegt. Die erhaltenen epigraphischen

Zeugnisse belegen die Kontinuität des Kultes bis ins 3.–2. Jh. v. Chr. In Laurion und in Salamis werden Filialheiligtümer vermutet<sup>4</sup>.

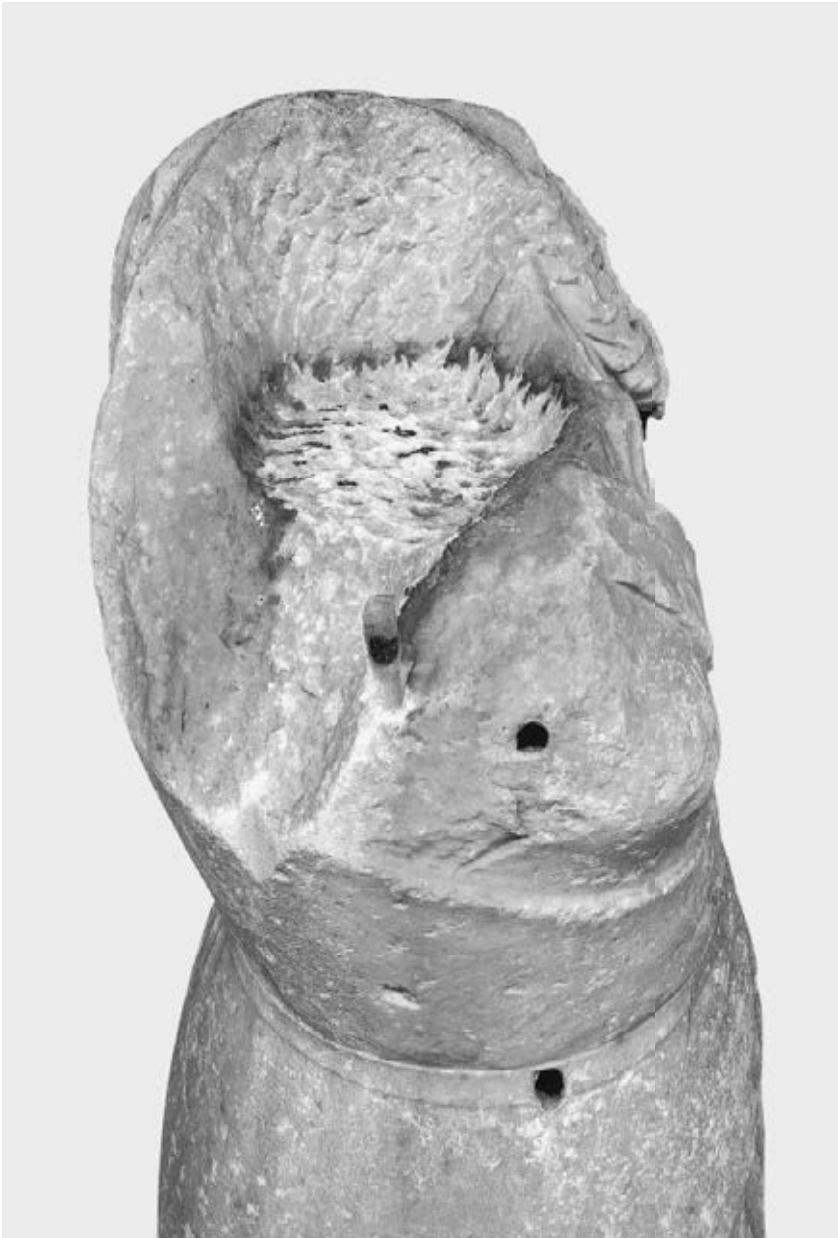
Darstellungen der Bendis sind vor allem in Reliefs und im Statuettenformat erhalten. Merkwürdig ist, daß alle Beispiele aus Bereichen außerhalb Thrakiens stammen. Bei der Untersuchung ihrer Ikonographie wird deutlich, wie schwer Darstellungen der Bendis von entsprechenden der

Bendis – Kulturell geprägtes Gesicht einer thrakischen Göttin, in: *Thrace in the Graeco-Roman World, Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Congress of Thracology*, Komotini-Alexandroupolis 18–23. October 2005 (Athen 2007) 120–129.

<sup>3</sup> LIMC II (1984) 690–693 s. v. Artemis (L. Kahil). Obwohl die Statue aus Amphipolis dort unter der Nr. 362 erwähnt ist, wird sie einfach unter die Typen der Artemis eingeordnet, die eine Tierhaut tragen.

<sup>4</sup> Erhalten sind Fragmente von der *lex sacra* des Heiligtums, die 413/12 v. Chr. datiert werden und wo das Kultbild der Göttin erwähnt wird, s. dazu N. G. Papadakis, *Ιερός νόμος Βενδιδαίων*, *AEphem* 1937 III, 808–823; s. auch Xen. *hell.* 2, 4, 11. Es bleibt frag-

lich, wo genau das Heiligtum zu lokalisieren ist, s. K.-V. von Eickstedt, *Beiträge zur Topographie des antiken Piräus* (Athen 1991) 114; L. Palaiokrassa, *Το ιερό της Αρτέμιδος Μουνυχίας* (Athen 1991) 36 Anm. 21; zuletzt zum Kult zusammenfassend, s. Baumer a. O. 75 Anm. 527 (mit der älteren Literatur); J. Mikalson, *Religion in Hellenistic Athens* (Berkeley – Los Angeles – London 1998) 140–143, 145, 151–153; B. Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen. Nichtgriechen im klassischen Athen und ihre archäologische Hinterlassenschaft* (Stuttgart – Leipzig 1998) 49 f. 190 f.; L. Beschi, *Culti stranieri e fondazioni private nell' Attica classica*, *ASAtene* 80, Serie III 2 (2002) 15–19.



1 Artemis Bendis aus Amphipolis.  
Kavala, Museum Inv. 782

Artemis unterschieden werden können. Dies wird sowohl beim Durchblättern der Lemmata von Artemis und Bendis im LIMC augenfällig, als auch bei der Durchsicht der Liste von L. Baumer, der sich zuletzt mit der Ikonographie der Göttin befaßt hat<sup>5</sup>.

Wichtige Hinweise für die Ikonographie der Göttin liefern zwei Reliefs aus Attika, ein weiteres aus Thessaloniki und sechs Statuetten, die ebenfalls aus Attika stammen. Zu diesen Werken seien in der folgenden Auflistung einige kurze Bemerkungen angeführt. Die Aufzählung

unterscheidet sich von der entsprechenden von L. Baumer dadurch, daß sie Skulpturen berücksichtigt, die in LIMC unter der Rubrik »Artemis portant une peau de bête«<sup>6</sup> gelistet wurden. Diese wurden von L. Baumer nicht berücksichtigt. Mit der erneuten Besprechung dieser Stücke soll versucht werden, die für den Kult wichtige Frage zu klären, ob man aus den erhaltenen Werken und unter besonderer Berücksichtigung der Statue aus Amphipolis einen ikonographischen Typus der Göttin festlegen kann.

5 Baumer a. O. (Anm. 2). Vgl. auch Beschi a. O. (Anm. 4).

6 LIMC a. O. (Anm. 3) 651–653.

1. Das erste Relief, heute in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen<sup>7</sup>, ist ein Urkundenrelief aus dem Jahr 329/28 v. Chr. Die Göttin trägt Mantel, kurzen Chiton und Nebris, die an der rechten Schulter befestigt ist. Auf dem Kopf sitzt eine Alopekis, an den Füßen trägt sie die typisch thrakischen, Endromides genannten, hohen Lederstiefel. Sie hält eine Phiale in der vorgestreckten rechten Hand und ein Szepter (?) in der erhobenen linken. Das rechte Bein ist das Standbein. Sie steht an der rechten Seite des Reliefs, und ist zur Mitte der Komposition hin geneigt. Rechts neben ihr steht Deloptes, ein thrakischer Gott, dessen Ikonographie leicht mit der des Asklepios verwechselt werden kann. Vor den beiden Göttern stehen zwei Adoranten und im Hintergrund über den Adoranten Hermes, die Nymphen und Pan. Das Relief wurde in Piräus gefunden und stammt laut Inschrift aus dem Bendideion von Mounychia.
2. Das zweite Relief stammt ebenfalls aus dem Piräus und wird heute im Britischen Museum in London aufbewahrt. Es handelt sich um ein Weihrelief aus den Jahren kurz nach 320 v. Chr.<sup>8</sup>. Dargestellt ist die Göttin vor zehn Adoranten. Bendis trägt einen Ärmelchiton, darüber eine Nebris, die an der linken Schulter befestigt ist, und einen Mantel. Auf dem Kopf sitzt eine Alopekis, an den Füßen trägt sie Endromides. In der erhobenen linken Hand hält Bendis eine Lanze, in der vorgestreckten Rechten eine Phiale. Das rechte Bein ist das Standbein, das linke das Spielbein.
3. Weniger aufschlußreich über das Aussehen der Göttin ist ein stark bestoßenes Relieffragment in Thessaloniki<sup>9</sup>, in dem Bendis vor einem Altar steht, mit einer Phiale in der rechten und einer Lanze (?) in der erhobenen linken Hand. Ein Himation fällt von ihrem linken Arm. Die Göttin trägt sowohl Nebris als auch Alopekis. Standbein ist das rechte, Spielbein das linke Bein. Das Relief wird um die Jahre 330/20 v. Chr. datiert.
4. In der Dresdener Antikensammlung befindet sich eine kopflose Statuette (H. ohne Ergänzung 0,65 m.), die von Stackelberg in Salamis erworben wurde und gegen Ende des 5. Jhs v. Chr. datiert wird<sup>10</sup>. Die Statuette ist die älteste erhaltene rundplastische Darstellung der Göttin. Bendis

trägt einen kurzen Chiton und darüber die Nebris, die die rechte Brust freiläßt, einen am Hals gebundenen Mantel und an den Füßen Endromides. Das linke Bein ist das Spielbein, das rechte das Standbein. Beide Arme sind leicht nach vorne gestreckt.

5. Eine Statuette aus pentelischem Marmor im Getty Museum (H. 47 cm) wird in die letzten Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr. datiert. Standbein ist das rechte, Spielbein das linke Bein. Statt Mantel trägt die Göttin ein kleines Himation über dem linken vorgestreckten Arm. Kopf und Füße fehlen<sup>11</sup>.

6. Eine Statuette (H. 45 cm) im Museum von Mariemont wird in die letzten Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr. datiert<sup>12</sup>. Die Göttin trägt an den Füßen Endromides und eine Alopekis auf dem Kopf. Die Nebris über dem kurzen Chiton bedeckt die linke Brust. Ein Mantel fällt von den Schultern bis auf die Füße. Beide Hände sind vorgestreckt, das rechte Bein ist das Standbein, das linke das Spielbein. Ein Hund steht links neben ihr.

7. Eine Statuette im Athener Nationalmuseum wurde in Laurion gefunden (NM 1862)<sup>13</sup>. Sie besteht aus pentelischem Marmor und mißt 75 cm in der Höhe. Ihre Plinthe ist erhalten (H 5 cm), sowie der Bleiverguß für die Befestigung der Statue in der Basis. Das linke Bein ist das Spielbein, das rechte das Standbein. In der linken Hand hielt sie einen heute nicht mehr erhaltenen länglichen Gegenstand – wohl ein Szepter oder eine Lanze –, in der vorgestreckten rechten, die aus einem anderen Marmorstück gefertigt war, eine Phiale. Auf dem Kopf, der leicht nach rechts geneigt war, trug sie die Alopekis. Die Nebris ist an der linken Schulter befestigt, ebenso der Mantel, der die linke Hand bedeckt und von der Schulter hinten bis auf dem Boden hinunter fällt. Er fungiert dadurch gleichsam als eine Art von Stütze. Das interessanteste Merkmal der Statuette ist, daß der Chiton grob gearbeitet und mit deutlichen Raspelspuren belassen wurde, wahrscheinlich für die Bemalung dieses Kleidungsstücks. Die Statuette wird an das Ende des 4. bis Anfang des 3. Jhs. v. Chr. datiert<sup>14</sup>.

8. Ebenfalls im Athener Nationalmuseum befindet sich ein Torso (NM 3742a), der aus Koropi/Attika stammt und

7 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 462: P. Hartwig, Bendis: eine archäologische Untersuchung (Leipzig/Berlin 1897) 4–9 Taf. 1 Abb. 1; G. Lippold, Antike Skulpturen der Glyptothek Ny Carlsberg (Leipzig 1924) 17 f. Taf. 15; M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs, 13. Beih. AM (Berlin 1989) 296 Kat. A 107 Taf. 32, 2; LIMC a. O. (Anm. 2) 96 Nr. 4; Baumer a. O. (Anm. 2) 143 R 46 Taf. 34, 6 (mit der älteren Literatur).

8 BM 2155; LIMC a. O. (Anm. 2) 96 Nr. 3; Baumer a. O. (Anm. 2) 145 R 49 Taf. 35, 3 (mit der älteren Literatur).

9 Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. 30 p. Baumer a. O. (Anm. 2) 152 R 60 Taf. 37, 4.

10 H. Protzmann, Griechische Skulpturen und Fragmente. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung (Dresden 1989) 21 (mit der älteren Literatur); K. Knoll u. a., Die Antiken im

Albertinum (Mainz 1993) 22 Nr. 7 (H. Protzmann); M. Sturgeon, The Corinth Amazon. Formation of a Roman classical sculpture, AJA 99, 1995, 489 f. Abb. 7; Beschi a. O. (Anm. 4) 17 Abb. 2.

11 GettyMusJ 12 (1984) 235 Nr. 11 (Aquisitions).

12 F. Cumont, Une statuette de Bendis, RA 1903, II, 381–386 und Taf. 16; LIMC a. O. (Anm. 2) 96 Nr. 7; N. Himmelmann-Wildschütz, Eine frühhellenistische Dionysos-Statuette aus Attika, in: Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift Friedrich Hiller (Saarbrücken 1986) 48.

13 Athen, NM 1862. Hartwig a. O. (Anm. 8) 16 f. Abb. 3; LIMC a. O. (Anm. 2) 97 Nr. 8; Baumer a. O. (Anm. 2) 76 Anm. 542; Beschi a. O. (Anm. 4) 17 Abb. 3.

14 So. z. B. Beschi a. O. (Anm. 4).



in den Frühhellenismus datiert wird<sup>15</sup>. Er mißt 42,5 cm in der Höhe und besteht wie das vorige Stück aus pentelischem Marmor. Es fehlen der Kopf und die Beine ab dem Knie. Der linke Arm fehlt ab dem Ansatz, der heute ebenfalls verlorene rechte war wohl vorgestreckt. Er war aus einem anderen Marmorstück gearbeitet und angedübelt. Das linke Bein ist das Spielbein, das rechte das Standbein. Die Nebris ist an der linken Schulter befestigt. Der Mantel formt breite V-Falten am Rücken und bedeckt beide Arme. Das Haar der Göttin fiel lang auf den Rücken herab. Jeweils zwei Zöpfe lagen vorne links und rechts auf der Brust. Die Oberfläche ist summarisch, fast malerisch wiedergegeben. Die Göttin trug keine Kopfbedeckung. Das untere Ende eines Nackenzopfes ist am Rücken zu sehen.

9. In Kyrene wurde eine kopflose Statuette aus pentelischem Marmor gefunden, die jetzt im dortigen Museum aufbewahrt wird, und die nach E. Paribeni aus hellenistischer Zeit stammen soll<sup>16</sup>. Die nur 35 cm hohe Arbeit weist, mit Ausnahme der Alopekis, die sich aus Resten auf der Schulter erschließen läßt, große Ähnlichkeiten zu der Statue aus Amphipolis auf, was Ponderation, Gürtung der Nebris und Himation angeht<sup>17</sup>.

Alle angeführten Werke, mit Ausnahme des Reliefs aus Thessaloniki, sind attischer Herkunft, wie Fundort und Material, nämlich der pentelische Marmor, verraten. Statuetten sowie die Reliefdarstellungen der Bendis geben demnach attische Typen wieder. Aus der Betrachtung der Darstellungen der Göttin läßt sich aber kein verbindlicher ikonographischer Typus festlegen, der von der Klassik bis zum Hellenismus kontinuierlich wiederholt wurde. Ponderation, Körperhaltung und ikonographische Elemente wie Details der Bekleidung waren nicht kodifiziert. Zu demselben Ergebnis gelangte auch L. Baumer anhand seiner Untersuchungen<sup>18</sup>.

Versucht man die Entstehung des Typus zurückzufolgen, stößt man auf Schwierigkeiten. Es ist klar, daß alle Werke mehr oder weniger auf ein oder eventuell mehrere Originale zurückzuführen sind. Eine Entstehung in Attika kann angenommen werden. Der Kult der Bendis in Attika war seit den letzten Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr. nicht nur unter den dort eingewanderten Thrakern sehr bedeutsam, sondern auch bei den Athenern, wie die Inschriften belegen<sup>19</sup>. Man könnte unter diesen Bedingungen an-

nehmen, daß sowohl das Heiligtum der Göttin in Piräus, als auch andere, wie z. B. das in Laurion oder sogar das auf Salamis, Kultbilder besaßen, die als Statuen, Statuetten, Reliefs usw. mehrfach wiederholt wurden. Dabei würde man natürlich annehmen, daß das Hauptheiligtum in Attika, nämlich dasjenige in Piräus, ein besonders wichtiges Bild der Göttin besaß. Aufgrund der allgemein sparsamen Überlieferung der Darstellungen der Bendis erscheint es zunächst schwierig, einen Haupttypus festzulegen, zumal man nicht weiß, ob das Heiligtum in Piräus das erste große Heiligtum der Göttin war. Bei Heiligtümern des Asklepios läßt sich beobachten, daß offenbar der Kultbildtypus des jeweiligen Hauptheiligtums in den Filialheiligtümern wiederholt worden ist<sup>20</sup>. In unserem Zusammenhang stellt sich daher die Frage, ob sich ein solcher Befund auch auf die Kultstätten der Bendis übertragen läßt. Können wir also im Fall der Bendis einen attischen Kultbildtypus fassen?

Die Statue aus Amphipolis erweitert die Überlieferung zur Ikonographie der Bendis beträchtlich. Sie ist, wie bereits erwähnt, die bisher einzige großplastische Darstellung der Göttin. Es besteht kein Zweifel daran, daß die Göttin die hohen Endromides trug und sie mit einer Phiale in der linken vorgestreckten und einem Szepter oder einer Lanze in der rechten erhobenen Hand ergänzt werden kann. Es sind aber an der Statue aus Amphipolis keine Spuren von einer Alopekis zu finden. Es fehlt zudem der Mantel. Abgesehen von diesen beiden Merkmalen scheint die Statue aus Amphipolis den attischen Darstellungen der Göttin aber sehr nahe zu stehen. Die größten Übereinstimmungen gibt es mit dem hellenistischen Beispiel aus Kyrene. Bemerkenswert ist, daß Bendis in der Statue aus Amphipolis nicht mit den ›thrakischen‹ Merkmalen ihrer Ikonographie auftritt, sondern sich von allen übrigen Darstellungen dadurch unterscheidet, daß sie ein ›griechisches‹ Gesicht zeigt, was neben der fehlenden Alopekis auch durch das über dem linken Arm getragene Himation deutlich wird. Es scheint so, daß die attischen Bildhauer den thrakischen Charakter der Göttin zu unterstreichen versuchten, das Werk aus Amphipolis dagegen den einheimischen Charakter des Bendis ›abmildert‹. Handelt es sich demnach um einen neuen Statuenentwurf?

Eine weitere bedeutende Fragestellung bezieht sich auf die Funktion der Statue: War sie Kult- oder Votivsta-

15 L. Beschi, *Statue di culto e statuette votive classiche*, in: *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας* (Athen 1988) 243 Taf. 87, 3. Beschi erwähnt weitere unpublizierte Stücke in Brauron und Sounion, ebenda 244 Anm. 15; s. auch Baumer a. O. (Anm. 2) 76. 156 K4 Taf. 41.

16 E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso* (Rom 1959) 70 f. Nr. 160 Taf. 92; LIMC a. O. (Anm. 3) 652 Nr. 371 a.

17 Paribeni publiziert noch eine Statuette aus pentelischem Marmor, die er noch in die klassische Zeit datiert. Nur die Haltung der Arme und die Gürtung der Nebris sind gegenüber der Statue aus Amphipolis von den Seiten her vertauscht. Paribeni a. O. (Anm. 16) 70 Nr. 159 Taf. 92.

18 Baumer a. O. (Anm. 2) 76.

19 s. dazu Mikalson a. O. (Anm. 4) und Bähler a. O. (Anm. 4).

20 s. dazu J. Riethmüller, *Asklepios. Heiligtümer und Kulte I* (Heidelberg 2005) 229–240.



tue? Trotz des Fehlens jeglichen archäologischen Befundes kann man ernsthaft die Möglichkeit in Betracht ziehen, es könnte sich hier um das Kultbild eines Bendis-Heiligtums in Amphipolis handeln. Nicht nur die Größe und die hohe künstlerische Qualität der Bildhauerarbeit sprechen für ein bedeutendes Werk, das sich durchaus als Kultstatue verstehen ließe, sondern auch der Umstand, daß aus Amphipolis ansonsten nur kleinfor-

matige Skulpturen erhalten sind. Aus der Stadt ist bisher kein anderes großplastisches Werk aus hellenistischer Zeit erhalten. Diese Feststellung hebt die Statue aus der üblichen städtischen Produktion deutlich heraus<sup>21</sup>. Man kann vermuten, daß die Statue ehemals den Tempel der Göttin schmückte, deren Kult, wenn man die Zeugnisse für den der Artemis in der Stadt hinzurechnet<sup>22</sup>, bedeutend gewesen sein mußte.

## Zur Datierung

Die Statue zeichnet sich durch die hohe künstlerische Qualität der Bildhauerarbeit aus. Die Feinheit der Faltenmodellierung zusammen mit den starken Licht-Schatten-Effekten, vor allem an der linken Körperseite, ist besonders hervorzuheben (Taf. 15 b). Die voluminöse Ausarbeitung des Himations steht in starkem Kontrast zu der einfach gehaltenen rechten Seite (Taf. 15 a). Letztere wirkt mit dem Standbein und der leicht zur Seite vortretenden Hüfte insgesamt schlichter im Gegensatz zu der aufwendig gestalteten linken Seite (Taf. 16 b). Bei der Stofflichkeit der Gewänder unterscheidet der Bildhauer genau zwischen dem dünnen knittigen Chiton und dem dicken, wulstigen Himation mit den tiefen Falten, die in mehreren Ebenen auf dem Arm, der Schulter und der Rückseite liegen und vor allem dem linken Profil der Statue starke Dreidimensionalität verleihen. Es wird hier der Eindruck eines dicken Stoffes hervorgerufen – im Gegensatz zu der üblichen Darstellung eines leichten Himations, das den Körper in fließendem Faltschwingung umhüllt oder von einem Arm herabfällt.

Die Datierung der Statue wird durch die Modellierung der feinen vertikalen knittigen Chitonfalten ermöglicht, die charakteristisch für Werke des Frühhellenismus ist. Es ist im Rahmen der oben angestellten Überlegungen nicht verwunderlich, daß die Statue gut mit attischen Werken verglichen werden kann. Beispiele aus den letzten Jahrzehnten des 4. Jhs. weisen eine vergleichbare Modellierung des Chitons auf. Genannt seien hier exemplarisch die Frau von dem sog. Letzten Grabrelief aus Athen<sup>23</sup>, die Themis von Rhamnous<sup>24</sup> oder die Große und die Kleine Herkulanerin<sup>25</sup> und der Dionysos vom Typus Sardanapal<sup>26</sup>, die alle aus attischen Werkstätten stammen. Diese bezeichnende Stoffdarstellung reicht mit dem sog. Orientalisierenden Diener aus der Skulpturen Ausstattung des Mausoleions von Belevi bis in die ersten Jahrzehnte des 3. Jhs. v. Chr. Dieser wurde zuletzt in die erste Bauphase des Mausoleions datiert<sup>27</sup> und schließt sozusagen die Reihe der Beispiele mit diesem stilistischen Merkmal zeitlich nach unten hin ab.

21 Vgl. die Auflistung der Werke von D. Lazaridis, *Αμφίπολις και Ἀργυλλος* (Athen 1972) 24 f., die bisher in Amphipolis gefunden wurden. Die Funde aus der Stadt befanden sich bis in die 1990er Jahre im Museum von Kavala. Nach dem Bau eines Museums in Amphipolis wurde ein großer Teil der Stücke dorthin transportiert und ein kleinerer Teil verblieb in Kavala. Bei der Untersuchung der Statuen im Museum von Kavala wird zwar eine reiche Vielfalt innerhalb des hellenistischen Themenrepertoires ersichtlich, es handelt sich aber grundsätzlich um Werke von kleinem Format. Dasselbe Bild bieten die Skulpturen im Magazin des Museums von Amphipolis, wie Th. Stephanidou-Tiveriou mir freundlicherweise mitteilte. Die einzige Ausnahme bildet eine leicht überlebensgroße kopflose Peplophoros, die von D. Lazaridis als frühkaiserzeitliche Kopie der Eirene des Kephisodot identifiziert wurde, deren Datierung aber noch zu untersuchen ist (Kavala, Museum A 607): Lazaridis a. O. (Anm. 1) 143 f. Taf. 55.

22 In der Stadt wurden zahlreiche Artemisstatuetten aus Marmor und Ton gefunden. Die noch unpublizierten Werke verteilen sich

auf die Museen von Kavala und Amphipolis (teilweise magaziniert). Vgl. auch das Zitat aus den sog. Hypomnemata Alexanders, wo explizit berichtet wird, daß Alexander einen großen Tempel für Artemis Tauropolos in Amphipolis erbauen wollte (Diod. 18, 4, 4); dazu zuletzt, T. Mattern, Ein Vermächtnis Alexanders des Großen? Antiochos IV. und drei monumentale hellenistische Tempel, in: Chr. Franek et al. (Hrsg.), *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag* (Wien 2008) 620–622.

23 R. von den Hoff, Die Plastik der Diadochenzeit, in: P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Mainz 2008) Abb. 7.

24 Von den Hoff a. O. (Anm. 23) Abb. 22.

25 Von den Hoff a. O. (Anm. 23) Abb. 30 f.

26 Von den Hoff a. O. (Anm. 23) 24 f. Abb. 29.

27 s. zuletzt mit der gesamten Literatur P. Ruggendorfer, Zum Fundkontext der Statue des Orientalen in der Grabkammer des Mausoleions von Belevi, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), *Synergia. Festschrift für F. Krinzinger I* (Wien 2005) 287–294.

Daß die Statue attischen Werken des Frühhellenismus nahe steht, ist aus historischen Gründen nicht verwunderlich. Amphipolis war schon immer mit Athen eng verbunden, da die Stadt 437 v. Chr. von Athenern gegründet worden war<sup>28</sup>. In der Diadochenzeit, als Attika unter makedonischer Herrschaft stand, galt Amphipolis als ein

wichtiges politisches Zentrum. Kulturelle Beziehungen zwischen beiden Städten kann man folglich leicht feststellen. Außerdem hebt sich die Bendis von der übrigen Statuenproduktion in Amphipolis so deutlich ab, daß die Annahme, die Statue sei vom athenischen Kunstkreis abhängig, naheliegt.

## Ein neuer Statuentypus?

Bemerkenswerterweise stammen alle angeführten Darstellungen der Bendis, mit Ausnahme der Statuette in Dresden, aus dem Ende des 4. Jhs. v. Chr. Unklar ist allerdings noch die Datierung der Statuette in Kyrene (eventuell auch frühhellenistisch?). Könnte dies vielleicht für eine Wiederbelebung des Bendiskultes in Attika sprechen, die mit der dortigen makedonischen Präsenz zusammenhängt? Trifft dies zu, wäre eine direkte Abhängigkeit des statuarischen Typus von Amphipolis von einem entsprechenden attischen Vorbild in Betracht zu ziehen. In diesem Fall könnte es sich bei dem vorbildlichen attischen Typus entweder um einen neuen Statuentwurf vom Ende des 4. Jhs. v. Chr. handeln oder um ein älteres Werk, das von attischen Bildhauern damals wieder aufgenommen wurde. Wie zuletzt bei den attischen Weihreliefs bemerkt wurde, tauchen in der attischen Ikonographie des späten 4. und des frühen 3. Jhs v. Chr. vermehrt nicht-traditionelle Gottheiten auf, was auf die allgemeine sozio-politische Situation der Zeit zurückgeführt werden kann: in dieser Zeit gerät Athen unter der makedonischen Herrschaft, was in Athen zu einer gewissen Verunsicherung und – damit verbunden – zu neuen kulturellen Aktivitäten geführt haben mag<sup>29</sup>.

Zwischen den Darstellungen der Bendis in der Statue aus Amphipolis und denjenigen im Statuettenformat und auf den attischen Reliefs bestehen aber auch wesentliche Unterschiede. Sie erlauben meines Erachtens die Abtrennung des Statuentypus von Amphipolis von den attischen Beispielen. Es sind dies das Fehlen des Mantels und der Alopekis, sowie das über der Schulter getragene Himation. Unterstützt wird diese Beobachtung durch eine kaiserzeitliche Statuette des 1. Jhs. n. Chr., die im Museo Nazionale Romano in Rom aufbewahrt wird. Die Statuette

aus pentelischem Marmor stellt ein kleines Mädchen in der Tracht der Bendis dar<sup>30</sup>. Das Mädchen trägt einen kurzen Chiton und eine Nebris. Das linke Bein ist das Spielbein, das rechte das Standbein. Ein Himation fällt von der linken Schulter aus über den vorgestreckten Arm herab. Trotz der mäßigen Qualität der Arbeit wird deutlich, daß die Statuette in Rom und die Statue aus Amphipolis ohne Zweifel demselben Grundentwurf folgen.

Aus den vorangegangenen Ausführungen läßt sich folgender Schluß ziehen: Die Statue aus Amphipolis ist das beste bekannte Exemplar eines – sehr wahrscheinlich – frühhellenistischen Kultbild-Typus der Bendis, der bis in die frühe Kaiserzeit wiederholt wurde. Sein Entstehungsort läßt sich nicht mit Sicherheit festlegen. Beim derzeitigen Wissensstand kann nicht entschieden werden, ob es sich bei der Statue aus Amphipolis um das Hauptkultbild oder um ein Kultbild aus einem Filialheiligtum handelt. Man kann aber die geographische Verbreitung des Typus in der Diadochenzeit bestimmen und die Wiederbelebung des Kultes in Attika möglicherweise mit der dortigen makedonischen Herrschaft in Verbindung bringen.

Treffen diese Überlegungen zu, gewinnt man mit der Bendis aus Amphipolis den frühhellenistischen Statuentypus bzw. Kultbildtypus einer Gottheit, die speziell in Makedonien verehrt wurde. Die Statue ergänzt unser Wissen über hellenistische Kultbilder in diesem Teil Griechenlands erheblich. Bisher sind nur zwei Beispiele aus den damals regional bedeutenden Städten Aigai und Dion bekannt<sup>31</sup>. Aber auch wenn man nun mit der Statue aus Amphipolis diesem Kreis ein weiteres Kultbild hinzufügen kann, bleibt doch die Überlieferung für den makedonischen Bereich immer noch zu spärlich, um daraus fundierte Aussagen über landestypische Eigenheiten ableiten zu können.

28 Thuk. 4, 102; s. auch zusammenfassend zur Stadtgeschichte, Lazaridis a. O. (Anm. 21) 11–19; D. Lazaridis, *Amphipolis* (Athen 1997) 14–20.

29 I. Leventi, Παρατηρήσεις στα αττικά αναθηματικά ανάγλυφα του ύστερου 4ου και πρώιμου 3ου αι. π.Χ., in: O. Palagia – St. V. Tracy (Hrsg.), *The Macedonians in Athens, 322–229 B.C.* Proceedings of an

International Conference held at the University of Athens, May 24–26, 2001 (Oxford 2003) 136–139.

30 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 749: A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture I 2* (Rom 1981) 328 f. Nr. 34 (E. Paribeni); Baumer a. O. (Anm. 2) 75 Anm. 533.

31 D. Damaskos, Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern (Stuttgart 1999) 6–11.

## Nachtrag

Angesichts der spektakulären Neufunde aus Amphipolis im Jahr 2014 ist die Aussage über die meist kleinformatige Skulpturenproduktion von Amphipolis wohl zu modifizieren. Es scheint, daß in der Stadt auch großformatige Skulpturen reichlich vorhanden waren, die allerdings bislang noch kaum ausgegraben worden sind; allgemein zur Skulpturenproduktion im vorkaiserzeitlichen Makedonien s. demnächst einen Beitrag des Verfassers in: O. Palagia (Hrsg.), *De Gruyter Handbook of Greek Sculpture* (im Druck). Falls die Skulpturen aus dem neuentdeckten Grab von Amphipolis tatsächlich in die Zeit des späten 4. Jhs. v. Chr. zu datieren sind, stammen sie, wie auch die hier behandelte Statue der Bendis, entweder aus einer einheimischen Werkstatt, die stark von der attischen Produktion geprägt war, oder es sind Werke attischer Bildhauer, die vielleicht nach Makedonien ausgewandert sind.

Abschließend sei noch kurz die Frage aufgeworfen, ob die hier publizierte Statue nicht vielleicht auch Dionysos (statt Bendis) darstellen könnte, da die Brüste der Figur, vor allem auf der linken Körperseite unter dem Chiton, nur wenig hervortreten. Tatsächlich ist etwa die spätklas-

sische Dionysosstatue im Typus Hope (LIMC III [1986] 436–437 Nr. 128 s. v. Dionysos [C. Gasparri]) den hier betrachteten Bendisdarstellungen ikonographisch eng verwandt, vgl. dazu auch N. Himmelmann-Wildschütz, Eine frühhellenistische Dionysos-Statuette aus Attika, in: *Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift Friedrich Hiller* (Saarbrücken 1986) 43. Die spitz hervortretende Brust auf der linken Körperseite der Statue aus Kavalla, unter dem Fell und von diesem sorgfältig gerahmt, geht aber wohl über das hinaus, was man einer männlichen Figur, auch einem »effeminierten Dionysos«, zutrauen möchte. Im Gegensatz zu unserer Statue weist der Dionysos Hope auf beiden Schultern auch lang herabfallende Locken auf. Es scheint, dass unsere Artemis/Bendis hochgesteckte Haare und vergleichsweise kleine Brüste hatte, die vielleicht den mädchenhaften Charakter der Göttin unterstreichen sollten. In dem o. Anm. 1 genannten Katalog der Skulpturen des Museums von Kavala ist auch eine kleine Artemisstatuette publiziert, die mit unserer Statue der Bendis in manchen Zügen übereinstimmt (ebenda 48–49 Nr. 16 Abb. 46–49).

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1** Artemis Bendis aus Amphipolis. Kavala, Museum Inv. 782. Photo: S. Stournaras.

## Tafelverzeichnis

**Taf. 14** Artemis Bendis aus Amphipolis. Kavala, Museum Inv. 782. Vorderansicht. Photo: S. Stournaras.

**Taf. 15 a** desgl. linke Flanke. Photo: S. Stournaras.

**Taf. 15 b** desgl. rechte Flanke. Photo: S. Stournaras.

**Taf. 16 a** desgl. Rückansicht. Photo: S. Stournaras.

**Taf. 16 b** desgl. Vorderansicht, Detail. Photo: S. Stournaras.

## Zusatzinformationen der digitalen Version

Die Rechte über das abgebildete antike Objekt liegen beim Ministerium für Kultur und Sport.

© Das Copyright verbleibt beim Hellenic Ministry of Culture and Sports/Archaeological Receipts Fund sowie bei der 18. Ephorie Kavala.

# Eine kaiserzeitliche Statuengruppe aus dem Piräus

von *Stavros Vlizos*

Tafel 17–26

für *Angelos Delivorrias*

## Herkunft und Forschungsgeschichte\*

Zu den zahlreichen Kunstwerken, die sich im Archäologischen Museum von Piräus befinden, gehört auch eine der Forschung bisher unbekannte Gruppe von drei Skulpturen stehender männlicher Gestalten (Inv. 330. 383. 384; Taf. 17 a. c–d; 21–26), die seit der Neueröffnung des Museums in dessen Garten betrachtet werden können. Schon an dieser Stelle muß betont werden, daß die besondere Art der ›Bekleidung‹ der nackten jugendlichen Körper der Figuren innerhalb der griechisch-römischen Plastik keine sonstigen Parallelen findet, und die Figuren somit ikonographisch singulär sind. Zudem verfügen wir leider nicht über ausreichende Informationen bezüglich des

Fundortes und des entsprechenden Kontextes ihrer Auffindung. Die Sammlungs- und Restaurierungsgeschichte des Museums lassen hier keine weiterführenden Schlüsse zu. Im Buch der Neuzugänge der Ephorie Piräus, das zugleich die einzige Quelle zu den Statuen Inv. 383 (Taf. 17 c; 23. 24) und Inv. 384 (Taf. 17 d; 25. 26) ist, wird lediglich bemerkt, daß diese 1915 in einem Privathaus in Piräus entdeckt wurden<sup>1</sup>. Etwas besser dokumentiert ist die Statue Inv. 330 (Taf. 17 a; 21. 22), da diese als einzige, wenn auch nur selten, Eingang in die wissenschaftliche Literatur gefunden hat. Als erster erwähnt sie Julius Ziehen in einem kurzen Artikel von 1894, der als Herkunfts-

\* Die vorliegende Untersuchung ist das Ergebnis von Überlegungen, die am Department of Classics der UCLA, der American School of Classical Studies in Athen und dem Archäologischen Institut der Humboldt Universität in Berlin zur Diskussion gestellt werden konnten. Mein Dank gilt an erster Stelle Efi Lygouri, der ehemaligen Direktorin der Ephorie in Piräus, für die Publikations-erlaubnis der Statuen im Piräus-Museum, die sie mir großzügig genehmigte. Aus gleichem Grund bin ich für die Statue im Musée Archéologique de la Porte du Croux in Nevers der Kuratorin des Museums, Françoise Reginster, zu großem Dank verpflichtet. Ganz herzlich möchte ich mich noch für Hinweise und ihre Diskussionsbereitschaft bei folgenden Kollegen bedanken: Angelos Delivorrias, Giorgos Despinis, Valentina Di Napoli, Florens Felten, Dimitrios Grigoropoulos, John Papadopoulos, Stephan Schmid, Theodosia Stefanidou-Tiveriou, Jutta Stroszcek, Christiane Vorster. Die Bildvorlagen, die von der Redaktion finanziert wurden, verdanke ich im Falle der Statuen im Piräus-Museum Valtin von Eickstedt, im Falle

der Statue in Nevers Jean-Baptiste Stéphane. Zutiefst verbunden bin ich schließlich Adolf Borbein und besonders Christian Kunze, auf welche die Aufnahme dieser Arbeit in die Reihe »Antike Plastik« zurückgeht. Eine kurze und vorläufige Besprechung der Statuengruppe ist bereits publiziert: S. Vlizos, An Early Imperial Group of Three Male Figures from Piraeus, in: Les ateliers de sculpture régionaux: Techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain Arles et Aix-en-Provence 21–23 mai 2007 (Arles 2009), 279–285.

<sup>1</sup> Im Haus des G. Gabeiras an der Alkibiades Straße 192. Zur Stadtentwicklung des Piräus s. RE 19 (1937) 71–100 s. v. Peiraieus (Th. Lenschau); R. Garland, The Piraeus from the Fifth to the First Century B.C. (Ithaca, NY 1987); K.-V. v. Eickstedt, Beiträge zur Topographie des antiken Piräus (Athen 1991); L. Palaiokrassa, Το ιερό της Αρτέμιδος Μουνιχίας (Athen 1991); G. Steinhauer, Το Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς (Athen 2001) 25–33.

ort der Statue die Gegend nahe dem Zollamt von Piräus nennt, allerdings mit der Bemerkung, daß diese für einige Zeit von seinem angeblichen Finder versteckt gehalten wurde<sup>2</sup>. Drei Jahre später, im Jahr 1897, wurde die Statue, ohne weitere Details anzugeben, im zweiten Band von Salomon Reinach's *Répertoire de la statuaire* aufgenommen<sup>3</sup>. Von besonderer Bedeutung im Rahmen unserer Untersuchung ist jedoch, daß sowohl hier, wie auch in Reinach's Arbeit zu den Antiken im Museum von Nevers aus dem Jahr 1898<sup>4</sup>, der Jüngling 330 zusammen mit der ikonographisch nahezu identischen Statue im Museum von Nevers erwähnt und besprochen wird (Taf. 17 b; 18–20)<sup>5</sup>. Wie man den Angaben Reinach's zur letztgenannten Statue entnehmen kann, ist sie nicht nur aufgrund ihrer typologischen Merkmale, sondern auch aus einem weiteren Grund zweifellos der oben genannten Gruppe vom Piräus zuzuordnen: sie wurde zusammen mit anderen Werken

1853 vom französischen Admiral Jacquinet aus der griechischen Hafenstadt verschleppt und am 22. Mai 1856 der Stadt Nevers als Geschenk überreicht<sup>6</sup>. Giulio Quirino Giglioli ist schließlich der Letzte, der im Jahr 1950 in einer kurzen Anmerkung beide Statuen als vom Piräus stammend erwähnt und diese als zusammengehörig bezeichnet<sup>7</sup>. Die Informationen, daß die Skulpturen zum Teil in einem Privathaus gelagert und zum Teil ausgegraben wurden, sprechen dafür, den Zeitpunkt ihrer Entdeckung wohl kurz vor 1855 anzusetzen und als Fundort den Bereich des damaligen Zollamtes im Hafen von Piräus zu bestimmen.

Bezüglich des Forschungsstandes zu den hier behandelten Statuen ist also festzuhalten, daß einerseits diesen Werken bislang nur wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden ist und daß andererseits die Tatsache unbeachtet geblieben ist, daß diese eine einheitliche Gruppe bilden. Eben dies soll in der folgenden Untersuchung untermauert werden.

## Die Skulpturen

### 1 | Taf. 17 b; 18–20

**Nevers, Musée archéologique de la Porte du Croux, Inv. 39**

Höhe 0,98 m, Breite 0,37 m, Tiefe 0,28 m

Erhaltung: Es fehlen die Beine ab der Mitte der Unterschenkel. Abgeplatzt sind nur Teile der Augenbrauen, der Nase mit der Oberlippe, mancher Stoffränder, sowie des mit der rechten Hand gehaltenen Strophions. Die Marmoroberfläche ist in einem insgesamt sehr guten Zustand erhalten. Die Statue ist auf ihrer Rückseite nur sehr grob ausgearbeitet.

Attribute: Ein Alabastron und zwei Strophia.

Lit.: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine II* (Paris 1897) 537 Nr. 5; S. Reinach, *Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers*, RA 1898, 166 f. Taf. 3; G. Q. Giglioli, *Phyllobolia*, ArchCl 2, 1950, 34 Anm. 3.

### 2 | Taf. 17 a; 21. 22

**Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 330**

Höhe 0,95 m, Breite 0,42 m, Tiefe 0,28 m

Erhaltung: Vom originalen Bestand der Statue fehlen der Kopf, der größte Teil des rechten Armes mit Ellbogen, das linke Bein ab der Mitte des Oberschenkels und das Rechte ab der Mitte des Schienbeines. Die Oberfläche ist gut erhalten, nur am oberen Brustbereich und am Stoff, der die Schultern bedeckt, sporadisch abgerieben. Am rechten Bein und den Händen gibt es Spuren von Glättung. An einzelnen Stellen des rechten Beines ist eine rote Verfärbung festzustellen, die durch Sinter verursacht wurde.

Attribute: Ein Alabastron (Höhe 0,30 m) und ein Bündel mit vier sichtbaren Buchrollen<sup>8</sup>.

Lit.: J. Ziehen, *Statue eines Tänienträgers im Piräus*, AM 19, 1894, 137–139; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine II* (Paris 1897) 537 Nr. 4; S. Reinach, *Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers*, RA 1898, 167; G. Q. Giglioli, *Phyllobolia*, ArchCl 2, 1950, 34 Taf. 13, 3.

2 Ziehen 1894, 137–139.

3 Reinach 1897, 537 Nr. 4.

4 Reinach 1898, 161–168 Taf. 3.

5 Reinach 1898, 167 Taf. 3.

6 Reinach 1898, 166. Informationen zur Herkunft der Statue werden Françoise Reginster, der Kuratorin des Museums in Nevers, verdankt.

7 Giglioli 1950, 34 f. Taf. 13, 3.

8 Ziehen 1894, 137.

**3 | Taf. 17 c; 23. 24****Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 383**

Höhe 0,95 m, Breite 0,38 m, Tiefe 0,28 m

Erhaltung: Abgebrochen sind große Teile der Hände und des Objektes, das sie halten, sowie der Strophia am linken Ellbogen. Besonders an den Faltenrücken und der Gewandoberfläche allgemein ist die Substanz abgeplatzt und relativ stark abgerieben.

Attribute: Ein Kästchen (?) und zwei Strophia.

Unpubliziert.

**4 | Taf. 17 d; 25. 26****Piräus, Archäologisches Museum, Inv. 384**

Höhe 0,84 m, Breite 0,39 m, Tiefe 0,21 m

Erhaltung: Es fehlen beide Beine ab den Knien und der Kopf. Abgebrochen ist der Ellbogen des rechten Armes. Die Gewandoberfläche ist stellenweise abgerieben. Daß

die Statue nicht vollendet wurde, kann besonders an der rechten Schmalseite beobachtet werden, da dort die rückwärtigen Partien nur grob bearbeitet sind.

Attribute: Zwei Strophia.

Unpubliziert.

Alle vier Statuen sind in einem relativ guten Zustand erhalten und aus pentelischem Marmor gearbeitet. Besonders an den Beispielen im Piräus Museum ist zu sehen, daß der Marmor nicht nur im Bruch, sondern auch in der Art der Oberflächenwitterung ähnlich ist. Bei allen Werken fehlen große Teile der Beine, während sporadisch an verschiedenen Stellen der Oberfläche Abplatzspuren zu erkennen sind. Die Statue Inv. 384 (Taf. 25. 26), sowie die Statue in Nevers (Taf. 18–20), wurden nicht vollständig ausgearbeitet und weisen – am stärksten die Figur in Nevers – eine deutlich vernachlässigte Rückseite auf. Der Kopf ist lediglich bei der Statue in Nevers erhalten (Taf. 20 a–d). Die am meisten beschädigte Statue ist Inv. 383 (Taf. 23. 24). Den besten Erhaltungszustand weisen dagegen die Statue Inv. 330 (Taf. 21. 22) und vor allem die vollständige Figur in Nevers auf (Taf. 18–20).

## Beschreibung

Übereinstimmend zeigen die Statuen die Figur eines leicht unterlebensgroßen jungen Mannes, der frontal, aufrecht und fast unbewegt wiedergegeben ist. Das ruhige und flache Aussehen wird durch den zurückhaltenden Kontrapost mit dem linken Stand- und dem rechten, am Knie leicht angewinkelten Spielbein, sowie den zaghaft zu seiner Rechten gewandten Oberkörper betont. Im Rahmen dieses verhaltenen S-förmigen Schwunges sind Brust und Schultern mehr oder weniger in Schrittrichtung orientiert. Deutlicher als die übrigen Figuren zeigt die samt Kopferhaltene Statue in Nevers, daß sich der Dargestellte zu seiner Rechten hin orientiert. Abgesehen von dem senkrecht herabgeführten rechten Arm dieser Figur sind bei den übrigen Statuen die Arme eng am Körper vor die Brust geführt, wo sie verschiedene Gegenstände tragen. Bei der Statue Inv. 330 wird der Brustbereich durch ein Bündel mit mindestens vier Buchrollen in der rechten und ein Alabastron in der linken Hand bedeckt. Bei der Figur Inv. 383 (Taf. 23. 24) sind beide Arme horizontal und parallel zueinander am Bauch angelegt, wo sie sehr wahrscheinlich ein Kästchen halten. Zudem führt diese Figur zwei fragmentarisch erhaltene, um den linken Ellenbogen geschlungene, Strophia mit sich. Das Strophion kehrt in ähnliche Anordnung und an gleicher Stelle auch bei der

Statue Inv. 384 (Taf. 25. 26) wieder. Hier liegen die Hände jedoch mit offener Innenfläche auf der Brust ohne ein weiteres Objekt zu halten. Eine Zwischenstellung bezüglich der Attribute und Armhaltung nimmt der Jüngling in Nevers ein (Taf. 18–20): je ein Strophion befindet sich auf dem Kopf und in der herabgeführten rechten Hand, während das Alabastron – entsprechend der Figur Inv. 330 (Taf. 21. 22) – vor der linken Brust gehalten wird.

An den Partien, an denen der Körper sichtbar wird – also den Hüften, der Brust und den Armen –, ist zu erkennen, daß die Figuren nackt sind. Die weich formulierten Einzelformen, die auf das jugendliche Alter der Dargestellten hinweisen, werden durch eine große Anzahl von teils übereinander gelegten Tänien mit zungenförmigem Abschluß bedeckt – ungefähr fünf an jeder Seite. Am Brustbein ergibt sich daraus ein ausgeprägter V-förmiger Ausschnitt. Die Tänien fallen vertikal von den Schultern und Oberarmen herab und reichen von den Knien an der Vorderseite bis zu den Fersen an der Rückseite der Figuren. Eine Abweichung von diesem Schema ist – insbesondere bei der Figur Inv. 384 – im Bereich des rechten Oberarmes zu erkennen: hier verläuft eine Gruppe von Bändern fast horizontal vom Rücken zur Brust nach vorn. Auffällig ist ferner die ungleichmä-

ßige Behandlung des Stoffvolumens der Tänen. Während sie an der Vorderseite sorgfältig plastisch akzentuiert und in eine nachvollziehbare Ordnung gebracht sind, erscheinen sie an der Rückseite, besonders in der unteren Hälfte, einheitlich als eine kompakte flache Masse mit nur linearer Unterteilung gestaltet.

Wie bereits erwähnt, sind wir für die Beurteilung der Köpfe der Figuren ausschließlich auf die Statue in Nevers angewiesen. Immerhin bestätigen aber die Bruchstellen am Hals der Statuen im Piräus Museum, daß ihre Köpfe in der Haltung und der Grundanlage demjenigen der Statue in Nevers entsprochen haben dürften. Der Kopf der Statue in Nevers (Taf. 20) ruht auf einem hohen Hals mit kräftigem Nacken und ist leicht nach rechts gewendet und geneigt; der Blick der Figur scheint leicht nach oben

gerichtet. Die bisher geschilderten Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Statuen lassen kaum Zweifel daran aufkommen, daß sich auch die Köpfe der Figuren weitgehend ähnelten. Das bartlose Gesicht der Statue in Nevers ist rund und glatt, nur die niedrige Stirn ist horizontal gewölbt. Wangen und Hals bilden eine einheitliche volle Masse, aus welcher das Kinn nur zaghafte hervortritt. Unter den geschwollenen Brauen sitzen, nicht sehr tief, die großen, mandelförmigen Augen. Volle und geschlossene Lippen kennzeichnen den kleinen Mund. Die in der Mitte gescheitelte Frisur besteht aus dichtem kurzem Haar, dessen grob eingetragene Sichellocken keinem präzisen Ordnungsprinzip folgen. Die Haare lassen die Ohren frei und sind im Nacken kurz und gerade abgeschnitten.

## Technische Merkmale

Es gibt wenige Anzeichen, die auf die Benutzung eines Bohrers hinweisen. Spuren dieses Werkzeuges sind sporadisch bei Inv. 384 am Umriß der Binden und der Finger zu erkennen. Daß einige nackt belassene Körperteile sorgfältig poliert waren, ist besonders an den Beinen der Statuen Inv. 330 und 383, sowie den Unterarmen von Inv. 384 erkennbar. Dagegen sind auf der Oberfläche der Stoffbinden und der Attribute noch Spuren von Zahneisen und Raspel zu sehen. Dieser Kontrast wird sicherlich damit zusammenhängen, daß für diese rauh belassenen Partien ein Farbauftrag vorgesehen war. Allerdings haben sich keine Farbspuren mehr erhalten. Umgekehrt scheint es wahrscheinlich, daß die nackten Körperpartien keine farbige Fassung erhalten sollten; sie sind vielmehr – ähnlich wie auf den im Piräus gefundenen neuattischen Reliefs<sup>9</sup> – sorgfältig poliert worden.

Schließlich sind noch einige Partien zu erkennen, an denen die Arbeit unvollendet geblieben ist: an der rechten Schmalseite und stellenweise auf der Rückseite der Statue Inv. 384 ist die Masse des Marmors nur grob abgearbeitet worden (Taf. 25 b; 26 b). Noch deutlicher ist dies bei der Statue in Nevers (Taf. 18–20) zu beobachten. Es scheint also, daß der Künstler entweder keine Zeit mehr hatte, seine Arbeit zu vollenden, oder eine detaillierte Bearbeitung der Oberfläche hier als nicht notwendig angesehen hat. In jedem Fall sollten diese Unregelmäßigkeiten bei der endgültigen Aufstellung der Statue wohl nicht sichtbar sein, was auf eine Aufstellung vor einem geschlossenen Hintergrund oder in einer Nische hinweist.

## Datierung

Die chronologische Einordnung der Skulpturen wird durch die lückenhaften Informationen zu ihrer genauen Herkunft erschwert. Insofern müssen wir uns hier ausschließlich auf die stilistische Analyse der Figuren beschränken. Die bisher einzigen Versuche, sich diesem

Problem zu nähern, bezogen sich auf die Statuen Piräus Inv. 330 und Nevers Inv. 39. Ziehen unterstrich in seinem Aufsatz zu Figur 330, daß die Statue zweifellos aus römischer Zeit stamme<sup>10</sup>. Bezogen auf beide Werke schloß sich kurz darauf auch Reinach dieser Meinung an, mit der

<sup>9</sup> T. Stefanidou-Tiveriou, *Νεοαττικά. Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι του Πειραιά* (Athen 1979) 50.

<sup>10</sup> Ziehen 1894, 138: »die Statue stammt ohne Zweifel aus römischer Zeit«.



Bemerkung, daß die Zerstörung des Piräus durch Sulla 86 v. Chr. keine nachhaltigen Folgen für die darauffolgende Kunstproduktion hatte<sup>11</sup>. Der Datierung in die römische Kaiserzeit schloß sich, allerdings ohne näher darauf einzugehen, auch Giglioli an<sup>12</sup>.

Besonders der statuarische Aufbau und die Haltungsmotive erweisen die Statuen aus dem Piräus als klassizistische Schöpfungen der römischen Kaiserzeit<sup>13</sup>. Kennzeichnend sind die Frontalität und die Flachheit der Figuren, sowie der Mangel an lebendiger Körperbewegung, den Hauptakzent der Darstellung bilden vielmehr die differenziert wiedergegebene ›Gewandung‹ (Stoffbinden), sowie die prominent ins Licht gerückten Attribute. Auch hinsichtlich des Verhältnisses von Körper und ›Gewand‹ wird deutlich, daß das Hauptaugenmerk der Plastizität und Textur der Stoffbinden gilt, während anatomische Details und die Körperbildung demgegenüber ›unterdrückt‹ erscheinen. An den Beinen, den Armen und dem V-Ausschnitt im Brustbereich ist zu erkennen, daß die Körperoberfläche sich aus großen, übersichtlichen Flächen zusammensetzt, die gespannt erscheinen. Die Wiedergabe der Muskulatur beschränkt sich auf das Wesentliche. Die zurückhaltende Modellierung, sowie die Bearbeitung und Wiedergabe der Körperformen kommen in ähnlicher Weise bei der Statue eines Epheben in Athen<sup>14</sup>, sowie dem Grabrelief einer Athenerin vor<sup>15</sup>, welche attischen Werkstätten des ausgehenden 1. Jhs. n. Chr. zugeschrieben werden können. Auch in Bezug auf die Gestaltung des Stoffes lassen sich Übereinstimmungen erkennen. Besonders die unproportionierte Wiedergabe der großen Hände mit den starren Fingern und glatten Oberflächen erlauben einen Vergleich mit der Darstellung auf einem Grabrelief in Thessaloniki ebenfalls aus dem letztem Jahrzehnt des 1. Jhs. n. Chr.<sup>16</sup>. Schließlich sind ähnliche stilistische Eigenschaften, sowohl in der Art der Körperbildung, als auch in der Gewandbehandlung in gleichartiger Weise bei der Sta-

tue eines Jünglings im Benaki Museum anzutreffen, die in dieser Zeit entstanden ist<sup>17</sup>.

Wie vor allem dem erhaltenen Kopf der Statue in Nevers (Taf. 20) abzulesen ist, läßt sich die Gruppe aus dem Piräus gut der flavischen Zeit zuordnen. Das volle und glatte Untergesicht ist oval gebildet, die untere Stirnhälfte scheint vorgewölbt und die darunterliegenden Augenpartien unscharf geformt. Einen starken optischen Akzent des Gesichtes bildet, zusammen mit den Augen, der Mund, dessen volle Lippen weich im umgebenden Inkarnat verschwimmen. Das glatt gebildete Gesicht erfährt durch die Gestaltung des Stirnhaares eine gewisse Belebung. Während das Haar auf der Kalotte als dichte, kompakte Masse aus dicken Strähnen gestaltet ist, sind die Haare über der Stirn fülliger und aufgelockert wiedergegeben, ohne daß dabei isolierte Lockenmotive auftreten. Eine akzentuierende Wirkung wird hier dennoch durch einzelne Bohrfurchen hervorgerufen, durch welche die Stirnlocken aufgelockert werden und verhaltene Licht-Schatten Kontraste entstehen. Ähnliche Charakteristika finden sich an einem Kopf einer Jünglingsstatue im Athener Nationalmuseum, die, wie Valentina Di Napoli überzeugend darlegte, vermutlich in einer attischen Werkstatt im dritten Viertel des 1. Jhs. n. Chr. entstanden ist<sup>18</sup>. Gut zu vergleichen ist auch ein weiteres Porträt eines jungen Mannes von der Athener Agora, das in frühflavischer Zeit geschaffen sein dürfte<sup>19</sup>. Wie an beiden Vergleichsbeispielen zu erkennen ist, gehört die Form der Haare mit den kurzen aber dicken Strähnen über der Stirn zu einer Vorstufe der künstlerisch und voluminöser gestalteten Frisuren der spätflavischen Kunst<sup>20</sup>.

Aufgrund der vorangegangenen Analyse und in Verbindung mit den genannten Vergleichsstücken bekleideter Figuren scheint eine Datierung der Statuen aus dem Piräus in die flavische Zeit (ca. 70–90 n. Chr.) am wahrscheinlichsten.

11 Reinach 1898, 167.

12 Giglioli 1950, 34.

13 Zu den klassizistischen Stiltendenzen s. J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986) 164–175; P. Zanker, *Die römische Kunst* (München 2007) 27–32; P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der römischen Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians* (Mainz 2010) *passim* (mit weiterführender Lit.).

14 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 4476: Rhomiopoulou 1997, 37 Nr. 24.

15 Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 2558: Rhomiopoulou 1997, 40 Nr. 27.

16 Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 60: G. Despinis – T. Stefanidou-Tiveriou – E. Voutiras (Hrsg.), *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης II* (Thessaloniki 2003) 144 f. Nr. 116 (E. Voutiras).

17 Athen, Benaki Museum 33096: S. Vlizos (Hrsg.), *Ελληνική και ρωμαϊκή γλυπτική από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη* (Athen 2004) 268 Nr. 76 (D. Damaskos).

18 Athen, Nationalmuseum Inv. 3314: V. Di Napoli, *Δύο εικονιστικές κεφαλές από το Ωδείο του Περικλέους και το αττικό Πορτρέτο του 1ο αι. π.Χ. και τον 1ο αι. μ.Χ.*, in: S. Vlizos (Hrsg.), *Athens during the Roman Times: Recent Discoveries, New Evidence* (Athen 2008) 337 f.

19 Athen, Agora Museum Inv. S 1319: E.B. Harrison, *Agora I. Portrait Sculpture* (Princeton, N.J. 1953) 25 Nr. 14 Taf. 11; Di Napoli a. O. 337 mit Anm. 6.

20 Vgl. J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (Mainz 1979) 172 f. Nr. 129 Taf. 105, 1; 105, 3. 4; 106.

## Werkstatt

Die stilistische und motivische Homogenität der vier Statuen aus dem Piräus deutet darauf hin, daß sie nicht nur gemeinsam in einer Gruppe aufgestellt waren, sondern auch ein und derselben Bildhauerwerkstatt entstammen. Ob diese im Piräus angesiedelt war, läßt sich freilich nicht mit Sicherheit feststellen.

Die gemeinsame Herkunft der Statuen aus ein und demselben Bildhaueratelier wird insbesondere anhand der Details der Ausarbeitung deutlich. Charakteristisch ist etwa die flache Gesamtanlage der Figuren. Diese läßt – zusammen mit der nur grob bearbeiteten Rückseite – erkennen, daß die Statuen auf ihre Vorderseite ausgerichtet waren und sicherlich nicht frei im Raum standen. Denselben Werkstattzusammenhang verrät auch die ähnlich am Brustkorb ausgearbeitete V-förmige Öffnung des sonst bedeckten Oberkörpers. Besonders aber wird die gemeinsame Machart der Statuen durch das ungewöhnliche Motiv der Tänien und deren geradezu identische Modellierung unterstrichen. Den Körper bedeckten jeweils zwischen zehn und elf breite Stoffbinden, die in den übereinstimmenden Maßen, in der kontrastreichen Wiedergabe der konkaven und flachen Textiloberfläche an Vorder- und Rückseite, sowie in der Form der Tänien, mit den charakteristischen zungenförmigen Endungen genau übereinstimmen. Auch die diagonale Anordnung der Stoffbahnen am Rücken und deren flache und grobe Ausarbeitung ebendort bieten weitere Argumente, die die Annahme eines gemeinsamen Ursprungs der Statuen aus derselben Werkstatt nahelegen. In diesem Zusammenhang kann schließlich noch auf die Gesamterscheinung der einzelnen Figuren wie auch der Gruppe als Ganzes eingegangen werden. Bereits in der Beschreibung der Sta-

tuen wurde deutlich, daß sie alle etwa 1,20 m hoch waren und klassischen Stil in eklektischer Weise reproduzieren. Einen gemeinsamen Entwurf verrät auch die ruhige und ausgewogene Gestaltung, die für alle vier Statuen bezeichnend ist. Generell spielten bekanntlich die Bildhauerwerkstätten Athens in der klassizistisch geprägten Kunstproduktion dieser Zeit eine führende Rolle<sup>21</sup>. Zudem wurden die Statuen aus dem Piräus aus demselben Material, nämlich pentelischem Marmor, hergestellt. Wie Klaus Fittschen bemerkt hat, ist das verwendete Material vorerst das einzige einigermaßen aussagekräftige Kriterium, um zu entscheiden, an welchem Ort ein Werk gefertigt worden ist: »Besteht eine Skulptur aus pentelischem Marmor, so liegt die Vermutung nahe, daß sie in Athen (oder einem anderen Ort Attikas) gearbeitet worden ist«<sup>22</sup>.

Dasselbe Material, handwerkliche Übereinstimmungen, sowie die übereinstimmenden Maße, deuten also mit großer Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß es sich um eine zusammenhängende Gruppe einer Werkstatt handelt, die höchstwahrscheinlich in Athen oder Attika beheimatet war. Auch die stilistischen Merkmale der Gruppe lassen sich, wie der vorangehende Abschnitt zur Datierung der Statuen gezeigt hat, insbesondere hinsichtlich der Gestaltung des Kopfes der Statue in Nevers eng mit attischen Porträtstatuen der Zeit verbinden. Ob die Werkstatt in Athen selbst oder, wie es bei den neuattischen Reliefs aus dem Piräus der Fall zu sein scheint<sup>23</sup>, im Piräus angesiedelt war, muß offen bleiben. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß bislang attische Bildhauerwerkstätten der römischen Kaiserzeit weder ergraben noch lokalisiert werden konnten<sup>24</sup>.

## Ikonographie und Deutung

Was die Deutung der Figuren betrifft, so hat Ziehen die Statue Inv. 330 (Taf. 21. 22) aufgrund der Tänien und der mitgeführten Attribute als Diener oder Gehilfen bei der

Preisverteilung nach musischen oder athletischen Spielen interpretiert<sup>25</sup>. Davon ausgehend ordnete auch Reinach dieses Werk im zweiten Band seines *Répertoire de la sta-*

21 G. Kokkorou-Alewrass, Δραστηριότητες των αττικών εργαστηρίων γλυπτικής την εποχή της ρωμαιοκρατίας, in: Καλλιόπεια. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Τζάχου-Αλεξανδρή (2001) 319–348; Fittschen 2008, 326.

22 s. Fittschen 2008, 326 f. mit Anm. 11, wo auch auf die Frage eingegangen wird, ob neuattische Bildhauer auch mit anderen Marmorsorten, z. B. parischem Marmor, oder in Bronze gearbeitet haben.

23 Zu den neuattischen Werkstätten s. Steinhauer a. O. (Anm. 1) 369; Stephanidou-Tiveriou a. O. (Anm. 9) 51; M. Fuchs, *In hoc etiam*

*genere graeciae nihil cedamus*. Studien zur Romanisierung der spät-hellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. (Mainz 1999) 9–22 Taf. 1–13; Kokkorou-Alewrass a. O. 319–348; Steinhauer a. O. 367–370; Vgl. ferner EAA II Suppl. 2 (1995) 893 s. v. Neoatticismo (H.-U. Cain) mit der gesamten älteren Lit.; Fittschen 2008, 327–332.

24 Fittschen 2008, 328; Vgl. ferner G. Dontas, Εικονιστικά Β', ArchDelt 26, 1971, Mel 16–33 Taf. 1–7; H.A. Thompson – R.E. Wycherley, *The Agora of Athens*. Agora 14 (Princeton, N.J. 1972) 187 f.

25 Ziehen 1894, 139.

tuale der Kategorie der »appariteurs des jeux« zu<sup>26</sup>. Als er nur ein Jahr später die Statue in Nevers Inv. 39 (Taf. 18–20) publizierte, unterbreitet er besonders wegen des auf dem Haupt getragenen Strophions den Vorschlag, in dieser Figur den geehrten Sieger eines Wettbewerbes zu sehen, während die Statue Inv. 330 weiterhin als Hilfskraft bei diesen Handlungen bezeichnet wird<sup>27</sup>. Im Rahmen seiner Untersuchung zur Bedeutung und Funktion von Tänien deutet Giglioli dann auch die Statue Inv. 330 als Darstellung eines jugendlichen Athleten<sup>28</sup>. Schon dort wurde deutlich, daß man aufgrund fehlender zeitgleichen Parallelen hier auf Vergleichsbeispiele aus dem gesamten Fundus der griechisch-römischen Kunstproduktion angewiesen ist. In diesem Sinn wird es auch in der folgenden Besprechung der Statuen aus dem Piräus notwendig sein, auch Werke anderer Epochen und Gattungen zu berücksichtigen und einzubeziehen. Eine gewisse Rechtfertigung erhält dieses Verfahren vielleicht dadurch, daß manche ikonographischen Merkmale gerade aus den Bereichen der Religion, des Grabkults und des Sports ja relativ konstant von Zeit zu Zeit adaptiert und übertragen worden sind.

Ausgangspunkt für die Deutung der Statuengruppe aus dem Piräus muß der Umstand sein, daß hier vier gleichartige Figuren mit übereinstimmenden ikonographischen Merkmalen nebeneinander zur Aufstellung kamen. Die Nacktheit der Figuren, die zurückhaltende Körperbildung in Kombination mit der geringen Bewegtheit, sowie die Behandlung der anatomischen Details sind Indizien, die auf ein jugendliches Alter der Dargestellten hinweisen. Gleiches gilt in aller Deutlichkeit für den einzigen erhaltenen Kopf der Gruppe, nämlich denjenigen der Statue in Nevers (Taf. 20). Eine genauere Bestimmung hängt allerdings hauptsächlich von der Interpretation der Attribute ab. In diesem Zusammenhang ist die Existenz und Anordnung der Tänien von besonderer Bedeutung. Aus diesem Grund müssen vorab die Verwendungs- und Bedeutungsmöglichkeiten dieses Attributes in der griechisch-römischen Antike untersucht werden.

Wie Antje Krug 1968 darlegte, können Stoffbinden im Kontext der griechischen Kleidung verschiedene Funktio-

nen erfüllen: sie begegnen als geläufiges Element des Haarschmucks oder als Teil der Kleidung selbst, etwa in Form eines Gürtels, sie können aber auch als charakterisierende Attribute auf bestimmte Eigenschaften und Tätigkeiten hinweisen<sup>29</sup>. Gut belegt ist etwa die Verwendung von Stoffbinden bei offiziellen Tätigkeiten im kultischen Bereich. Das bezeugt etwa die Darstellung auf dem Rundaltar der Athena Pronaia in Delphi<sup>30</sup> oder Reliefbilder auf verschiedenen Denkmälern des Späthellenismus und der Kaiserzeit, auf denen Kultorte (z. B. Altäre) und Tempel mit Tänien dekoriert wurden. Im gleichen Zusammenhang, als Weihgabe oder als Ausdruck der Verehrung, ist die Stoffbinde Teil des rituellen Schmucks von Kultstatuen und Kultbildern, kann aber ebenso von Personen getragen werden, die der Gottheit verehrend gegenüberreten. Dabei gewinnt die Stoffbinde aber nicht den Charakter eines festgelegten Attributs, das etwa speziell einen Priester oder sonstiges Kultpersonal auszeichnen würde, sondern erscheint allgemein als Teil des rituellen Festschmucks von Betenden und Opfernden.

Lange Stoffbinden, überreicht von Eros, Nike oder einem Priester, erscheinen ferner vor allem in Zusammenhang mit athletischen oder anderen Wettbewerben<sup>31</sup>. Daß diese Ehrenbinden schon bei archaischen Kuroi auftreten und dabei als eine Auszeichnung für siegreiche Athleten verstehen sind, konnte kürzlich Elisabeth Walde wahrscheinlich machen<sup>32</sup>. Besonders am Kuros von Merenda erkennt sie nicht nur um den Hals, sondern auch auf dem Rücken, am Gesäß und am rechten Oberschenkel aufgemalte Reste roter Binden<sup>33</sup>. Diese umgebundenen roten Schleifen, wie sie wenig später auch in der attischen Vasenmalerei dargestellt wurden, können als Auszeichnung erfolgreicher Sportler bei der Siegerehrung verstanden werden<sup>34</sup>. Auf attisch-rotfigurigen Vasenbildern, auf die man sich wegen der Überlieferungslage leider beschränken muß, tritt vor allem ein Merkmal auf, das in Bezug auf die Piräusstatuen besonders betont werden muß: die große Anzahl von Binden<sup>35</sup>. Die aktiv dargestellten und gewöhnlich nackten Sieger der attischen Vasenbilder unterscheiden sich in anderer Hinsicht aber grundsätzlich von den hier behandelten Statuen. Anders als auf den Beispielen der Vasenmalerei zu sehen ist, sind die Jüng-

26 Reinach 1897, 537 Nr. 4.

27 Reinach 1898, 167.

28 Giglioli 1950, 34.

29 Krug 1968, 131.

30 Delphi, Archäologisches Museum Inv. 8771: C. Picard – P. De La Coste-Messelière, *Sculptures Grecques de Delphes* (Paris 1927) 42 Taf. 77; J.-F. Bommelaer (Hrsg.), *Marmaria. Le sanctuaire d'Athéna à Delphes* (Paris 1997) 41 Abb. 19.

31 E. Kefalidou, NIKHTHE (Thessaloniki 1996); E. Kefalidou, *Victory Ceremonies and Post-Victory Celebrations*, in: N. Kaltsas (Hrsg.), *Agon. Ausstellungskatalog Athen* (Athen 2004) 70–90.

32 E. Walde, *Schöne Männer. Die Körperkunst der Kouroi*, in: C. Franek u. a. (Hrsg.), *THIASOS. Festschrift für Erwin Pochmarski*

zum 65. Geburtstag (Wien 2008) 1123 f. Zudem wird von den Schriftquellen bestätigt, daß derlei Binden ein persönliches Geschenk waren, das von Freunden dem Sieger überreicht wurde (Paus. 6, 2, 2; Athen. 610 a).

33 Walde a. O. 1124.

34 Vgl. dazu vor allem das von Giglioli 1950, Taf. 6–13 gesammelte Material; s. dazu allg. auch R. Wünsche – F. Knauf (Hrsg.), *Lockender Lorbeer. Sport und Spiel in der Antike*, *Ausstellungskatalog München* (München 2004) 304–319 (M. Bentz).

35 Im Rahmen seiner Untersuchung zu den Phyllobolia und mit Hilfe der Schriftquellen (Eratosthenes) setzt Giglioli 1950, 41–45 die große Anzahl der Tänien in einen direkten Bezug zu lokalen athletischen Wettbewerben in Athen.

linge aus dem Piräus weder intensiv bewegt, noch tragen sie die Tānien zu Schleifen gebunden an verschiedenen Körperteilen.

Die Darstellung der Tānien bei den Statuen aus dem Piräus weist also insbesondere aufgrund der großen Anzahl der Binden auf den Bereich athletischer Siegerehrungen. Durch die Anordnung und Trageweise dieser Binden wird aber auch deutlich, daß die Statuen aus dem Piräus wohl kaum die Sieger selbst darstellen, sondern eher das Hilfspersonal meinen, das bei solchen Siegerehrungen tätig wird. Diese Vermutung soll im Folgenden noch weiter erhärtet werden.

In keinem der genannten Fälle wurden die Stoffbinden allerdings in ähnlicher Weise getragen, um nämlich, wie dies bei den Statuen aus dem Piräus der Fall ist, den Körper der Figuren in dieser spezifischen Form fast vollständig zu bedecken. Eine gewisse Ausnahme stellt, um zur Verwendung von Stoffbinden im kultischen Bereich zurückzukehren, die Darstellung eines jungen *minister* auf einem augusteischen Friesfragment in Rom dar<sup>36</sup>. Der Opfergehilfe trägt hier einen über die linke Schulter gelegten, breiten Stoffstreifen, der von Frederike Fless als fransenbesetztes Tuch bezeichnet wird<sup>37</sup>, jedoch deutlich in Struktur und Anlage – vorn kürzer, hinten länger – mit den eben beschriebenen Tānien verglichen werden kann. Zu verweisen wäre auch auf die Szene einer Opferdarstellung auf dem sog. Vespasiansaltar in Pompeji<sup>38</sup>. Auf der linken Seite der Darstellung – und mit dem Fragment in Rom übereinstimmend – trägt auch hier ein jugendlicher Opferdiener neben den charakteristischen Kultgefäßen (Kanne und Griffschale) über seiner Tunika auch ein – allerdings um den Hals gelegtes – langes Tuch. Wie Fless dargelegt hat, handelt es sich hier um ein mit flauschigen Zotteln bedecktes Tuch, das eine den Rand begleitende Borte, sowie Fransen an den Kanten besitzt. Auf beiden Reliefs wurde dieses Tuch in Kombination mit dem übrigen Opfergerät wohl vorrangig als Handtuch verwendet, wodurch ein funktioneller Zusammenhang mit der Handwaschung und dem Reinigungszeremoniell verdeutlicht wird<sup>39</sup>. Wichtig für unsere Zwecke ist die Tatsache, daß es sich auch bei diesen Darstellungen jeweils um Hilfspersonal handelt, was die bereits formulierte These bestätigt: daß es sich nämlich auch bei den Figuren aus dem Piräus um dienstbares Personal handeln dürfte. Darüber hinaus schließen grundsätzliche Unterschiede in der Anzahl der

Tānien, in der Trageweise derselben über einem Kleidungsstück bzw. über dem nackten Körper, in dem Alter der Dargestellten, sowie in Form und Herrichtung des Stofftuches, jeglichen weiteren Vergleich aus.

Nach den bisherigen Beobachtungen scheint es am wahrscheinlichsten, die Stoffbinden unserer Statuen als Indizien für eine Zeremonie mit sportlichem Hintergrund oder von Wettbewerben allgemein zu sehen. Aufgrund der Trageweise und der hohen Zahl der Binden scheint es zudem plausibel, zumindest die Statuen Inv. 330, 383 und 384 nicht als die eigentlichen Athleten anzusprechen, sondern sie eher als Darstellungen von Personen zu verstehen, die diese Preise transportierten, um sie anschließend dem Sieger oder den zuständigen Beamten der Siegerehrung zu überreichen. Nur die jugendliche Gestalt der Statue in Nevers Inv. 39 (Taf. 18–20) scheint von diesem Schema abzuweichen: trotz übereinstimmender Gestaltung am Körper würde man ihn wegen des auf dem Kopf getragenen Strophions zunächst wohl eher als Sieger betrachten wollen.

Das Strophion in Form einer einfachen zylindrischen Binde ist ein weiteres charakteristisches Attribut, das die Figuren Inv. 383 und 384 (Taf. 23–26) jeweils am linken Ellbogen und die Statue in Nevers (Taf. 18–20), sowohl auf dem Kopf, als auch in der Hand tragen. Es handelt sich hierbei um eine aus Wolle gefertigte Binde, die um ihre eigene Achse gerollt dem Kopf aufgesetzt und mit einer Schleife am Nacken befestigt wurde<sup>40</sup>.

Literarische Quellen und epigraphische Zeugnisse (Epict. 3, 21, 16; Plut. Arist. 5) bezeugen, daß das Strophion hauptsächlich am Kopf alter Männer anzutreffen ist und dann als Attribut eines Priesters zu verstehen ist<sup>41</sup>. In Athen kommt diese charakteristische Wulstbinde etwa am Porträt eines Priesters aus der Zeit um 40 v. Chr. vor<sup>42</sup>. Auch ein weiteres attisches Porträt eines alten Mannes aus dem späten 3. Jh. n. Chr. zeigt ein ähnlich gebildetes Strophion, das den Dargestellten wohl als Priester kennzeichnet<sup>43</sup>. Im Fall der römischen Porträts mit Strophion aus dem Asklepiosheiligtum von Epidauros dürfte es sich ebenfalls um Personen handeln, die der Priesterschaft des Asklepieions angehörten<sup>44</sup>. Obwohl wir nichts über ein mögliches Mindestalter von Mitgliedern dieser Priesterschaft wissen, kann prinzipiell nicht ausgeschlossen werden, daß das Strophion auch jugendliche Personen als Priester kennzeichnen konnte, da etwa Hierophanten ihr

36 Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 489: Fless 1995, 17 mit Anm. 21; 104 Kat. 7 Taf. 2.

37 Fless 1995, 17.

38 Fless 1995, 16 f. Taf. 19, 2.

39 Fless 1995, 17.

40 Zum Strophion s. besonders Krug 1968, passim (Typ Nr. 12).

41 Vgl. H. Seyrig, *Quatre cultes de Thasos*, BCH 51, 1927, bes. 226 f.; L. Robert, *Notes d'épigraphie hellénistique*, BCH 59, 1935, 434–436 und L. Robert, *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numis-*

*matique et d'antiquités grecques* XI–XII (Paris 1960) 449–453; Vgl. zuletzt J. Rumscheid, Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit, *IstForsch* 43 (Tübingen 2000) 2–4. 20 mit Anm. 131; 50 (mit weiterführender Lit.).

42 Rhomiopoulou 1997, 21 Nr. 7 (Inv. 437).

43 Rhomiopoulou 1997, 124 Nr. 131 (Inv. 349).

44 S. Katakis, *Επίδαυρος. Τα γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων από το ιερό του Απόλλωνος Μαλεάτα και του Ασκληπιού* (Athen 2002) 274 f.

Amt nachweislich bereits in jugendlichem Alter antreten konnten<sup>45</sup>. Vor diesem Hintergrund sind zwei im 3. Jh. n. Chr. entstandene Jünglingsstatuetten aus Epidauros wohl ebenfalls als Darstellungen von Mitgliedern der Priesterschaft des Asklepios anzusprechen<sup>46</sup>.

Allerdings ist hervorzuheben, daß in den meisten Fällen, in denen jugendliche Personen mit solchen Wulstbinden dargestellt sind, diese wohl als Athleten gedeutet werden müssen. Wie Giorgos Despinis anhand des im 2. Jh. n. Chr. entstandenen Kopfes eines Jugendlichen in Thessaloniki dargelegt hat, weist das Strophion hier auf die athletischen Verdienste des Dargestellten hin<sup>47</sup>. Dem schließt sich auch Katerina Romiopolou an, die ein jugendliches Porträt des 4. Jhs. n. Chr. aus Athen aufgrund des Strophions als Darstellung eines athletischen Siegers deutet<sup>48</sup>. Daß der Jüngling in Nevers Inv. 39 trotz des am Kopf getragenen Strophions nicht unbedingt als Sieger sondern, wie auch die übrigen Figuren, weiterhin als Mitglied des für die Zeremonie zuständigen Hilfspersonals betrachtet werden kann, geht aus dem Vergleich mit der Darstellung auf einer verschollenen rotfigurigen Schale hervor<sup>49</sup>. Zwei je ein Strophion auf dem Kopf tragende Epheben, die von Giglioli schon wegen des Alters fälschlich als Trainer (*«istruttori»*) bezeichnet wurden<sup>50</sup>, überreichen hier dem bekränzten nackten Sieger jeweils eine lange Tanie.

Anhand der Betrachtung zur Funktion und Deutung des Strophions bestätigt sich die bereits geäußerte Deutung, daß die Statuengruppe aus dem Piräus aufgrund der zur Übergabe mitgeführten Attribute (Tänien und Strophion) das bei einer Zeremonie von sportlichen oder musischen Wettbewerben mitwirkende Personal darstellt.

Wenden wir uns nun der Interpretation der übrigen Attribute der Statuengruppe aus dem Piräus zu, die ebenso wie die bisher genannten in ihrer spezifischen Verwendung und Anordnung in der römischen Ikonographie keine genauen Parallelen finden. In Kombination oder auch allein kommen Alabastron und Tanie, sowie Kranz und verein-

zelt auch das Kästchen hauptsächlich in Grabszenen der unteritalischen Vasenmalerei vor, wo besonders die beiden erstgenannten Gegenstände als Beigaben für den Verstorbenen überaus häufig belegt sind<sup>51</sup> – und gleiches gilt bereits für Bilder der Grabpflege auf weißgrundigen attischen Grablekythen<sup>52</sup>. Im Zentrum der unteritalischen Grabnaikos-Szenen empfängt der meist nackt dargestellte Verstorbene innerhalb eines Grabbaus die Gaben, die ihm von den symmetrisch ihn umstehenden Gabenbringer-Figuren dargebracht werden, so vor allem Tänien, Lekythen, Alabastra und kleine Kästchen<sup>53</sup>. Wie schon Hans Angermeier bemerkte, diente besonders das Alabastron schon immer demselben Zweck<sup>54</sup>: der Aufnahme und Aufbewahrung von aromatischen Duftstoffen, Ölen und Parfümen. Ab dem 5. Jh. v. Chr. und bis zur Spätantike kommt es als Gegenstand hauptsächlich beim Totenkult vor, da es der bevorzugte Behälter für die zur Salbung des Toten nötigen wohlriechenden Essenzen ist<sup>55</sup>. Die Tatsache, daß das Alabastron vor allem in sepulkralem Zusammenhang auftritt, könnte im Einklang mit der Ikonographie apulischer Grabszenen, auf denen ähnliche Attribute und Figuren wie bei unserer Statuengruppe vorkommen, folgenden Schluß nahelegen: die Gruppe der Epheben aus dem Piräus gehört zur Kategorie der Grabbesucher und Gabenbringer, welche die Fürsorge für den Toten und den Schmuck seines Grabes übernahmen. In diesem Fall wären sie, wie dies Ursula Kästner bezüglich der entsprechenden Figuren auf den apulischen Vasenbildern formuliert hat, eine anonyme, über den Familienverband hinausgehende Trauergemeinde, die dem Verstorbenen die ihm zukommenden Ehrengaben überreicht<sup>56</sup>. Wie vor allem von Konrad Schauenburg verschiedentlich ausgeführt, mag es im allgemeinen durchaus gewisse Verbindungen zwischen der spätklassischen Grabikonographie Großgriechenlands und der römischen Bild- und Vorstellungswelt gegeben haben<sup>57</sup>. Im vorliegenden Fall bleiben die Parallelen jedoch allzu vage, und lassen es kaum zu, die Deutung der Figuren aus dem Piräus mit dem Hinweis

45 Vgl. D. Salzmann, Ein Priesterbildnis in Zadar, *Boreas* 18, 1995, 101–104.

46 Katakis a. O. (Anm. 44) 272 f.

47 Thessaloniki, Archäologisches Museum Inv. 880: G. Despinis – T. Stefanidou-Tiveriou – E. Voutiras (Hrsg.), *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης*, II (Thessaloniki 2003) 61 (G. Despinis). – Ein Strophion ist auch als Abzeichen eines Gymnasiarchen belegt, s. Rumscheid a. O. 20 mit Anm. 131.

48 Rhomiopolou 1997, 132 Nr. 145 (Inv. 459).

49 s. Giglioli 1950, 33 Taf. 12, 2.

50 Giglioli 1950, 33.

51 Vgl. allg. H. Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen (Berlin 1979); L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (Berlin 1995); K. Knoll – R. Hurschmann – A. Hoffmann (Hrsg.), *Die Lebenden und die Seligen. Unteritalisch-rotfigurige Vasen der Dresdner Skulpturensammlung* (Mainz 2003).

52 Die Gegenstände der Grabpflege und Totenehrung auf weißgrundigen Lekythen sind bislang nicht zusammenfassend untersucht worden. Einen Überblick über die Ikonographie bietet das reiche Material in: E. Kunze-Götte, CVA München (15).

53 Vgl. M. Schmidt, Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst (Basel 1976); A.D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia II* (Oxford 1982) Taf. 165, 2. 4; 166, 4; 172, 2; 195 (rechts); 197–198; 201, 2; 268, 2. 4; 274, 3. 5; 282, 6; 320, 4.

54 H.E. Angermeier, *Das Alabastron* (Ein Beitrag zur Lekythen-Forschung) (Diss. Justus-Liebig-Universität Universität Giessen 1936) 10.

55 Angermeier a. O. 46.

56 K. Schade – S. Altenkamp (Hrsg.), *»Zur Hölle!«*. Eine Reise in die antike Unterwelt, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 2007) 123 (U. Kästner).

57 K. Schauenburg, Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei, *BjB* 161, 1961, 234 f.



auf apulische Vasenbilder verbindlich auf den sepulkralen Bereich festzulegen. Ein direkter Bezug, besonders aufgrund des Alabastrons, kann also vorläufig nicht bestätigt werden. Im übrigen scheint das Alabastron nicht ausschließlich in der Grabpflege verwendet worden zu sein, sondern begegnet in der römischen Kaiserzeit gelegentlich auch als Attribut von Priestern, kann also offenbar auch auf den kultischen Bereich verweisen<sup>58</sup>.

Auch das schon von Ziehen als ein Bündel von Buchrollen identifizierte Objekt in der rechten Hand der Statue Inv. 330 (Taf. 21. 22) findet in der kaiserzeitlichen Ikonographie keine befriedigende Parallele<sup>59</sup>. Schon auf spät-klassischen apulischen Vasen sind einzelne Szenen belegt, in denen der Verstorbene in der einen Hand eine Schriftrolle hält, die wohl einen religiösen oder literarischen Text enthielt, der den Toten ins Jenseits begleiten sollte<sup>60</sup>. Die geschlossene, in einer Hand gehaltene Buchrolle stellt aber auch eines der häufigsten Attribute auf römischen historischen Reliefs mit Opferszenen dar und begegnet – in nichtsakralen Kontext – vielfach bei Grab- und Ehrenstatuen dieser Periode<sup>61</sup>. Anders als bei den Statuen aus dem Piräus ist es in der Regel aber immer nur eine Schriftrolle, die in der linken oder rechten Hand gehalten wird<sup>62</sup>. Ein geschnürtes Bündel mit Buchrollen findet sich dagegen öfters als beigeordnetes, nicht in der Hand gehaltenes Attribut von Statuen oder auch von gelagerten Figuren auf Sarkophagdeckeln, wo es wohl allgemein auf die Bildung, vielleicht gelegentlich auch auf die Amtsstellung des Dargestellten verweist<sup>63</sup>. Generell ist die Buchrolle, wie von Frederike Fless betont, primär ein Gegenstand des täglichen Gebrauches und kann als solcher je nach Darstellungskontext unterschiedlich interpretiert werden<sup>64</sup>. Was den kultischen Bereich betrifft, so liegt es gemäß Henri Irénée Marrou nahe, die Buchrolle als die schriftlich niedergelegte Form der kultischen Lieder und Gebete anzusehen<sup>65</sup>. Diese Texte waren von den Pontifices und anderen Priesterschaften niedergeschrieben und archiviert worden, und wurden zu den kultischen Handlungen mitgeführt. Dabei muß freilich angemerkt werden, daß die Verwendung von Buchrollen im Rahmen von Opferdarstellungen im wesentlichen der römischen Ikonographie

entspricht, auf griechischen Denkmälern, auch solchen der Kaiserzeit, jedoch kaum zu belegen ist<sup>66</sup>. Das Bündel von Buchrollen, das eine der Figuren der Statuengruppe aus dem Piräus in Händen hält, bleibt somit schwer zu interpretieren. Die große Zahl von Buchrollen, die er mit sich führt, könnte vielleicht als Hinweis auf praktische Aktivitäten bewertet werden. Es wäre etwa denkbar, daß auf diesen Rollen Berichte eines Collegiums im Rahmen einer Zeremonie aufgenommen wurden, und daß der Jüngling, der sie trägt, vielleicht die Aufgabe eines Gehilfen erfüllt hat, indem er diese, wie auch die Tänien, herbeibringt. Der Empfänger und Nutzer dieses Buchbündels könnte das Amt entweder eines Priesters oder jenes des Sekretärs einer Priesterschaft inne gehabt haben.

Aufgrund des allgemein schlechten Erhaltungszustands der Statue Inv. 383 (Taf. 23. 24) und besonders der fragmentarischen Erhaltung des zentralen Attributes, das die Figur zwischen den Händen hält, wurde die Frage nach der ikonographischen Bedeutung dieses Gegenstandes an das Ende der Betrachtung gestellt. Obwohl seine Identifizierung als Kästchen letztlich nicht zweifelsfrei erwiesen werden kann, ist zumindest an der senkrechten Fläche der ebenen rechten Seite zu erkennen, daß es sich um einen kistenförmigen Volumen handelt. Ungefähr in der Mitte dieses Bereiches ist eine horizontale dünne Ritzlinie zu erkennen. Der Umriss des beschädigten Gegenstandes und die Armhaltung würden also eine Deutung als kleines Kästchen zumindest nicht ausschließen.

In diesem Zusammenhang und speziell im Hinblick auf die Verbindung eines Kästchens mit Tänien ist auf die Darstellung eines nackten stehenden Jünglings auf dem Fragment eines Grabreliefs in Samos aus der Zeit um 420 v. Chr. hinzuweisen<sup>67</sup>. Auf ähnlicher Weise hält der dort dargestellte Ephebe klassischer Zeit ein Kästchen im linken Arm, aus dem er eine gerollte Tänie genommen hat, um sie dem vor ihm sitzenden Mann zu überreichen. Zudem hängen weitere Tänien vom oberen Rahmen des Reliefs herab. Es kommen, also, in beiden Fällen (Samos und Piräus) signifikante Details vor, die in den Bereich der Ikonographie sepulkraler Kulthandlungen weisen.

58 s. Rumscheid a. O. (Anm. 41) 96–98. 108. 111. Die Beispiele stammen allerdings alle aus dem nordsyrisch-palmyrenischen Bereich, ihre Ikonographie ist also nicht ohne weiteres auf ein attisches Denkmal zu übertragen.

59 Ziehen 1894, 137.

60 Schmidt a. O. 33.

61 s. allg. Birt 1907; M. Oppermann, *Römische Kaiserreliefs* (Leipzig 1985) 44–47 Abb. 8.

62 Vgl. E. Voutiras, *Libelli ... Persephoniae maxima dona*, in: H.-U. Cain (Hrsg.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, BJB Beih. 47 (Mainz 1989) 355–360; Rhomiopoulou 1997, 31 Nr. 17; 33 Nr. 20; 45 Nr. 34.

63 Zu beiden Fällen s. ausführlich Birt 1907, 219 Abb. 144 b; 252 Abb. 162; 256 f. Abb. 165–167; H.R. Goette, *Studien zu römischen*

*Togadarstellungen* (Mainz 1987) Taf. 14, 3; 22, 3; 26, 4; 27, 4. 5; 36, 3; 37, 5; 40, 1. 4; 45, 4–6; 46, 2; 82, 6; Rhomiopoulou 1997, 49 Nr. 38; 115 Nr. 120.

64 Fless 1995, 34.

65 H.I. Marrou, *MOYCIKOC ANHP. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains* (Rom 1964) 190–191; s. dazu auch P. Zanker – B.Ch. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage* (München 2004) 185–188. 253–255.

66 s. die Materialzusammenstellung von Birt 1907; zur Buchrolle in römischen Opferszenen s. Fless 1995, 15. 33–35.

67 Samos, Archäologisches Museum Inv. 78: D. Kreikenbom, *Der reiche Stil: Auseinandersetzungen mit Polyklet*, in: P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*

In ihrer Untersuchung zu den Gerätschaften, die auf römischen Prozessionsdarstellungen abgebildet werden, ging Frederike Fless ausführlich auch auf die Funktion und Bedeutung von Weihrauchkästchen und Pyxiden ein<sup>68</sup>. Diese werden als Kultgerät bei Opferhandlungen auf historischen Reliefs, wie der sog. Domitius-Ara oder dem kleinen Fries der Ara Pacis, in den Händen der Opfergehilfen, der *ministri*, dargestellt<sup>69</sup>. Für die Verwendung der *accera* (Weihrauchkästchen) und der Pyxis als Behältnis für Weihrauch, der im Rahmen des Weihrauchopfers benutzt wurde, sprechen die auf verschiedenen römischen historischen Reliefs wiedergegebenen Weihrauchkörner. Dort ist zu erkennen wie jeweils ein Opfergehilfe am Altar steht und frontal ein geöffnetes Weihrauchkästchen, oder eine Pyxis auf einem Tablett hält. Sowohl diese Darstellungen wie auch unsere Statue aus dem Piräus vermitteln nahezu übereinstimmend das Bild eines statisch stehenden Opfergehilfen mit dem Kästchen in den Händen, was, gemäß Fless, auf die der Libation vorausgehende Weihrauchspende hinweist<sup>70</sup>.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die nunmehr aus vier Statuen bestehende Gruppe nackter Jünglinge aus dem Piräus mit Attributen ausgestattet sind, die ihnen offenbar nicht primär selbst zukommen, sondern die sie zu einem bestimmten Zweck als dienstbares Personal herbeibringen, vergleichbar mit untergeordnetem Kultpersonal, die bei einer öffentlichen Zeremonie im Rahmen von Spielen und/oder einem Kult bzw. auch einem Grabkult ihren Dienst verrichten<sup>71</sup>. Wie die Betrachtung der Attribute gezeigt hat, weisen diese auf verschiedene, sich überlappende Tätigkeitsbereiche. In den Kontext

athletischer oder musischer Wettkämpfe ließen sich aufgrund ikonographischer Parallelen die Tānien und die Strophia, sowie die Nacktheit der Figuren problemlos einordnen, nicht aber die Alabastra, das Kästchen oder die Buchrollen. Auf den Bereich der Kultausbübung könnten die Tānien, das auf dem Kopf getragene Strophion sowie das Kästchen verweisen, während das Bündel von Buchrollen, die Nacktheit der Figuren, die in den Händen gehaltenen Strophia, sowie – mit gewissen Abstrichen – die Alabastra in diesem Kontext zumindest ganz unüblich sind. Mit Grabpflege und Totenehrung schließlich ließen sich wiederum die Tānien, die Alabastra, sowie das Kästchen, nur mit Einschränkungen aber die Nacktheit der Figuren (zumindest für die römische Kaiserzeit), die Strophia und die Buchrollen verbinden. Generell ist zu fragen, ob die Attribute notwendigerweise auf einen bestimmten, einheitlich festgelegten Handlungskontext verweisen müssen, oder ob sie vielleicht auch kumulativ verschiedene Tätigkeitsfelder der hier versammelten Figuren verdeutlichen sollten. Die dargestellten Personen sind einheitlich als nackte Jünglinge gekennzeichnet. Dies weist auf einen bestimmten, festgelegten Personenkreis hin. In erster Linie kommt hier die Gruppe der attischen Epheben in Frage, für die auch alle hier anhand der Attribute benannten Tätigkeitsbereiche charakteristisch wären: sie haben sich bei athletischen Wettkämpfen zu bewähren und mußten zugleich bei verschiedenen Götter-, aber auch Heroenkulten ihren Dienst versehen – und die gebündelten Buchrollen könnten in diesem Zusammenhang auf den Bildungsaspekt der gymnasialen Erziehung verweisen<sup>72</sup>.

## Aufstellung

Zum Aufstellungskontext der Statuengruppe aus dem Piräus sind leider keine spezifischen Hinweise vorhanden. Bis heute findet sich der einzige Versuch, diesen Kontext näher zu definieren, in der Publikation der Statue Inv. 330

durch Ziehen<sup>73</sup>. Aufgrund der Tānien stellte Ziehen einen Bezug zu athletischen Wettkämpfen und einem Gymnasium im Haupthafen des Piräus, dem Kantharos, her, was aber wegen fehlender archäologischer und literarisch/

(Mainz 2004) 247–248. 521–522 Abb. 185 a–b; K. Tsakos, Σάμος, in A. Βλαχόπουλος (Hrsg.), *Αρχαιολογία. Νησιά του Αιγαίου* (Athen 2005) 148 mit Abb.

<sup>68</sup> Fless 1995, 17–20.

<sup>69</sup> Vgl. besonders Fless 1995, Taf. 2, 1; 12, 1. 2; 14, 1; 46, 2.

<sup>70</sup> Fless 1995, 18; zur Verwendung solcher Kästchen in der griechischen Ikonographie, sowohl im Kult, wie auch bei der Grabpflege, s. E. Brümmer, *Griechische Truhenbehälter*, JdI 100, 1985, 138–151. 154–158.

<sup>71</sup> Hinsichtlich der Bedeutung und Funktion dieser Attribute geht Ziehen 1894, 139 – freilich ohne Parallelen zu nennen – davon

aus, daß Alabastra und Buchrollen, ebenso wie Tānien und Strophia, auf den Bereich der musischen und athletischen Agone weisen würden.

<sup>72</sup> Zur attischen Ephebie s. zusammenfassend C. Pélékidis, *Histoire de l'éphébie attique* (Paris 1962). Zu den – nicht unbedeutenden – Dienstpflichten der attischen Epheben innerhalb des Piräus s. Garland a. O. (Anm. 1) 80. 169. 197.

<sup>73</sup> Ziehen 1894, 139; gefolgt von Giglioli 1950, 34. Zu den musischen und athletischen Agone s. ausführlich Kaltsas a.O. (Anm. 31) bes. 37–63 und 272 f. Nr. 156.



epigraphischer Zeugnisse zu einem im Piräus gelegenen Gymnasium zweifelhaft bleiben muß<sup>74</sup>. Falls die Statuen um die Mitte des 19. Jhs. nicht dorthin verschleppt worden sind, erlauben die Informationen zur Auffindung der Skulpturen Piräus Inv. 330 (Taf. 21. 22) und Nevers Inv. 39 (Taf. 18–20) zumindest die Hypothese, daß die gesamte Gruppe in einem Gebäude nahe am Hafen gelagert oder dort aufgestellt war. Im ersten Fall könnte es sich um für den Export bestimmte Skulpturen handeln. Im anderen Fall könnte die Gruppe, wie auch andere, im Kantharos-Hafen gefundene Statuen<sup>75</sup>, in einer der Säulenhallen, die entlang der Wasserfront errichtet waren, aufgestellt gewesen sein. Der Bereich des Emporion war ja die prestigereichste Stelle, von wo aus man von der See her kommend, Athen erreichen konnte<sup>76</sup>.

Die gemeinsame Herkunft, die gleichartigen Werkstattmerkmale, das einheitliche Motivrepertoire und Format, sowie die gleichzeitige Entstehung erlauben die Annahme, daß die vier Statuen einst eine zusammenhängende Skulpturengruppe bildeten, die wohl im öffentlichen Raum aufgestellt war. Darüber hinaus legen der relativ gute Erhaltungszustand der Oberfläche, die flache Anlage und die ganz auf die Vorderansicht konzentrierte Modellierung den Schluß nahe, daß die Gruppe wohl nicht frei im Raum stehend, sondern vor einer Wand oder Nische, vielleicht sogar in einem geschlossenen und überdachten Gebäude aufgestellt war. Vielleicht läßt sich anhand der Attribute – nur die Statue Inv. 384 (Taf. 25. 26) trägt, neben den Tānien, lediglich ein einziges Attribut, während die übrigen drei Figuren jeweils zwei Attribute mitführen – folgendes hypothetisches Bild einer Reihenfolge dieser Jünglingsfiguren rekonstruieren (vgl. Taf. 17 a–d): das Alabastron der Statue Inv. 330 verbindet diese Figur mit der Statue in Nevers Inv. 39, die wiederum aufgrund der Strophia und des zweiten Attributes der Statue Inv. 383 benachbart gewesen sein könnte. Eben diese Strophia und die Art, wie sie herbeigetragen werden, könnten dann zu der Figur Inv. 384 übergeleitet haben, die mit leeren Händen lediglich die beiden Strophia am Ellbogen mit sich führt.

Die so erschlossene Figurenanordnung verweist in Verbindung mit dem bereits bei der stilistischen Betrachtung festgestellten klassizistischen Merkmalen der Gruppe auf freiplastische Gruppenbildungen des 5. und 4. Jhs. v. Chr., die sich laut Heinz Luschey durch eine ruhige, parataktische Aufreihung der Figuren auszeichnen<sup>77</sup>. Wie Luschey darüber hinaus feststellte, zeigt sich in der römischen Kunst ein Wiederaufgreifen dieser handlungslosen, klassischen Gruppenbildung<sup>78</sup>. Zum anderen setzt sich nun das schon im Hellenismus aufkommende Prinzip der Zentralkomposition durch: in der kaiserzeitlichen Kunst entwickelt sich eine zunehmende Betonung der Bildmitte als Ort einer hervorgehobenen Zentralfigur, die durch rahmende Begleitfiguren zusätzlich erhöht wird<sup>79</sup>. Gegen eine streng symmetrische Anordnung spricht in unserem Fall jedoch der Umstand, daß alle vier erhaltenen Figuren dieselbe Verteilung von Stand- und Spielbein, sowie offenbar auch dieselbe Kopfwendung aufweisen, die Statuen sich also nicht zu spiegelsymmetrischen Paaren zusammenschließen.

Grundsätzlich sind für die Anordnung unserer Statuen zwei alternative Modelle vorstellbar. Zum einen könnte es sich um eine parataktische Reihung gleichartiger Figuren handeln, die entweder nur die vier erhaltenen Statuen oder eventuell auch noch weitere, verlorene Figuren entsprechender Motivik enthielt. Zum anderen könnten die erhaltenen Figuren wegen ihres dienstbaren Charakters aber auch eine (verlorene) Zentralfigur oder ein zentrales sonstiges Denkmal rahmend umstanden haben. Denkbar wäre entsprechend der Deutungsmöglichkeiten der mitgeführten Attribute etwa die Statue oder das Monument eines siegreichen Athleten oder eines bedeutenden Wohltäters, der sich als Kosmet, als Gymnasiarch oder als reiche Privatperson um die Ephebie verdient gemacht hat. Wenn man die kultischen Verwendungsmöglichkeiten der mitgeführten Gegenstände betonen möchte, so wäre zur Not vielleicht auch die Statue eines von den Epheben verehrten Heros, z. B. des Herakles, als Zentralmotiv vorstellbar. Im Hinblick auf die sepulkralen Ver-

74 Gut belegt sind hingegen zumindest längere Aufenthalte von attischen Epheben im Piräus, besonders im Bereich des Hafens und des Flottendienstes, s. dazu o. Anm. 72.

75 G. Steinhauer, *Ο Ιππόδαμος και η διαίρεσις του Πειραιώς*, in: E. Greco – M. Lombardo (Hrsg.), *Atene e l'Occidente, i grandi temi: le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente*, *Atti del convegno internazionale, Atene, 25–27 maggio 2006* (Athen 2007) 191–209.

76 Bezüglich der Kontinuität und des Wandels sakraler und kultureller Räume im kaiserzeitlichen Piräus ist eine frühkaiserzeitliche, in Athen gefundene Inschrift (IG II3 1035) von besonderem Interesse. Auf dieser wurden alle Verordnungen niedergeschrieben, die Restaurationsarbeiten an öffentlichen und sakralen Bezirken in Athen, Piräus und Salamis betrafen. Ihre Bedeutung beruht nicht nur darauf, daß sie Hinweise zu einem umfassenden öffentlichen

Projekt der urbanen Neugestaltung in der frühen Kaiserzeit bietet. Von besonderem Interesse sind die vielen Details zur Topographie der Stadt während dieser Zeit. Aus dem Text der Inschrift folgert G.R. Culley (*The Restoration of Sanctuaries in Attica, II. The Structure of IG II3, 1035 and the Topography of Salamis*, *Hesperia* 46, 1977, 282–298), daß das Dekret die Restaurierung von etwa 17 solcher sakraler Bezirke im Piräus belegt. Sollte das zutreffen, wären bis zum Ende des 1. Jhs. n. Chr. eine beträchtliche Anzahl traditioneller Kultorte der vorsullanischen Zeit nicht nur renoviert worden, sondern auch wieder in Betrieb gewesen. Für Hinweise hinsichtlich der Stadtentwicklung des Piräus in römischer Zeit möchte ich besonders Dimitrios Grigoropoulos danken, der mir freundlicherweise seine noch unpublizierte Doktorarbeit zu Verfügung stellte.

77 Luschey 2002, 71.

78 Luschey 2002, 72–74.

79 Luschey 2002, 73 f.

wendungsmöglichkeiten der Attribute könnte man die vier Figuren vielleicht sogar als rahmende Begleitfiguren eines Grabbezirks deuten, der dann einem eng mit dem Gymnasium und der Ephebie verbundenen Person gehört haben müsste. Der vermutliche Fundort der Statuen spricht aber wohl gegen diese wegen der Vierzahl der erhaltenen Figuren und deren unterlebensgroßen Format vielleicht verlockende Lösung, da dieser innerhalb des Stadtgebietes des Piräus und nicht in einem Nekropolena-real gelegen ist – es sei denn, man geht, wie etwa im Fall des Philopappos<sup>80</sup>, von einer ganz außerordentlichen Eh-rung durch eine Grabstätte innerhalb des Stadtgebietes aus. Letztlich müssen wir es hier mit solchen hypotheti-schen Gedankenspielen bewenden lassen; die Frage, ob

die erhaltenen Figuren als eigenständige Statuengruppe oder als rahmender Akzent eines verlorenen Zentralmo-numents aufgestellt waren, ist angesichts der ungeklärten Fundumstände nicht mehr zu beantworten.

Die ikonographischen und inhaltlichen Merkmale un-sere Skulpturengruppe lassen in ihren allgemeinsten Zü-gen einen gewissen Zusammenhang mit attischen Ehren-dekreten für Kosmeten aus dem 2. Jh. n. Chr. erkennen<sup>81</sup>. Besonders hervorzuheben ist die Darstellung auf einem Relief des Athener Nationalmuseums (Inv. 1469)<sup>82</sup>. Sie zeigt eine repräsentative Aufreihung von Epheben, die in Struktur und Aufbau vielleicht eine entfernte Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen der hier behandelten Skulpturengruppe aus dem Piräus vermitteln kann.

## Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen folgen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts, s. Archäologischer Anzeiger 2005, 329–399. Darüber hinaus werden folgende Kürzel verwendet:

- Birt 1907** T. Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Archäolo-gisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen (Leipzig 1907).
- Fittschen 2008** K. Fittschen, Über den Beitrag der Bild-hauer in Athen zur Kunstproduktion im Römischen Reich, in: S. Vlizos (Hrsg.), Athens during the Roman Times: Recent Discoveries, New Evidence (Athen 2008) 325–336.
- Fless 1995** F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchun-gen zur Ikonographie, Funktion und Benennung (Mainz 1995).
- Giglioli 1950** G.Q. Giglioli, Phyllobolia, ArchCl 2, 1950, 31–45.

**Krug 1968** A. Krug, Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie (6.–1. Jh. v. Chr.) (Mainz 1968).

**Luschey 2002** H. Luschey, Rechts und Links. Unter-suchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bild-sprache (Berlin 2002).

**Reinach 1897** S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine II (Paris 1897).

**Reinach 1898** S. Reinach, Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers, RA 1898, 161–168 Taf. 3.

**Rhomiopoulou 1997** K. Rhomiopoulou, Ελληνιστομαϊκά γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (Athen 1997).

**Ziehen 1894** J. Ziehen, Statue eines Tänienträgers im Piräus, AM 19, 1894, 137–139.

<sup>80</sup> D.E.E. Kleiner, The Monument of Philopappos in Athens (Rom 1983).

<sup>81</sup> E. Lattanzi, I ritratti dei cosmeti nel Museo Nazionale di Atene (Rom 1968) 80–83 Taf. 35 b–38; Rhomiopoulou 1997, 49 Nr. 35–38.

<sup>82</sup> Lattanzi a. O. 80 f. Taf. 35 b.

## Tafelverzeichnis

- Taf. 17 a** Statue Piräus Museum Inv. 330.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 17 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 17 c** Statue Piräus Museum Inv. 383.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 17 d** Statue Piräus Museum Inv. 384.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 18 a** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
Frontalansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 18 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
Rückansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 19 a** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
rechte Seitenansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 19 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
linke Seitenansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 a** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
Kopf, Vorderansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 b** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
Kopf, Rückansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 c** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
Kopf, rechte Seitenansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 20 d** Statue Nevers, Musée Archéologique Inv. 39,  
Kopf, linke Seitenansicht.  
(Photo J.-B. Stéphane, Nevers)
- Taf. 21 a** Statue Piräus Museum Inv. 330, Vorder-  
ansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 21 b** Statue Piräus Museum Inv. 330, Rückansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 22 a** Statue Piräus Museum Inv. 330, rechte  
Seitenansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 22 b** Statue Piräus Museum Inv. 330, linke Seiten-  
ansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 23 a** Statue Piräus Museum Inv. 383, Vorder-  
ansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 23 b** Statue Piräus Museum Inv. 383, Rückansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 24 a** Statue Piräus Museum Inv. 383, rechte  
Seitenansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 24 b** Statue Piräus Museum Inv. 383, linke Seiten-  
ansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 25 a** Statue Piräus Museum Inv. 384, Vorder-  
ansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 25 b** Statue Piräus Museum Inv. 384, Rückansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 26 a** Statue Piräus Museum Inv. 384, rechte Sei-  
tenansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)
- Taf. 26 b** Statue Piräus Museum Inv. 384, linke Seiten-  
ansicht.  
(Photo V. von Eickstedt, Athen)

# Eine Gruppe des Herakles im Löwenkampf aus Nord-Euböa

von *Efi Sapouna-Sakellaraki*

Tafel 27–30

Die Gruppe eines Mannes, der mit einem Löwen ringt (Taf. 27–30 Abb. 1), wurde 1992 im nördlichen Euböa und zwar in der Gegend des antiken Oreos (im Küstengebiet der Pyrgos) bei Bauarbeiten gefunden. An der Fundstelle wurden 1992 und 1996 Ausgrabungen durchgeführt, was außerordentlich schwierig war, weil die antiken Reste heute durch die Absenkung des Geländes von Meerwasser bedeckt sind. Dennoch haben diese Ausgrabungen wertvolle Aufschlüsse über den ursprünglichen Aufstellungsort der Gruppe erbracht<sup>1</sup>.

Es handelt sich um ein Heiligtum der archaischen Zeit, an einer Stelle mit kontinuierlicher Nutzung von der protogeometrischen Periode bis zur totalen Zerstörung im frühen 5. Jahrhundert durch die Perser, die 480 v. Chr. nach der Seeschlacht vor Kap Artemision alle Küstensiedlungen im Gebiet von Histiaia und Oreos, zu denen das Heiligtum gehörte, verwüsteten (Hdt. 8, 3). An Bauresten haben sich nur zwei große, parallel verlaufende

Mauern erhalten, die eine kreis- oder hufeneisenförmige Anlage einrahmen, dazu einige kleinere Mäuerchen sowie Steinansammlungen, die von der antiken Zerstörung herrühren<sup>2</sup>. Wichtig ist vor allem die wegen der Verwüstung des Heiligtums nur in Fragmenten erhaltene Keramik, welche alle Perioden von ca. 900 v. Chr. bis zur Aufgabe des Heiligtums 480 v. Chr. umfaßt<sup>3</sup>.

Wie der Vergleich mit Darstellungen auf Architekturreliefs des späten 6. / frühen 5. Jhs. v. Chr. auf Vasenbildern<sup>4</sup> oder Schildbändern aus Olympia<sup>5</sup>, aber auch mit einer Bronzestatuettengruppe in Stuttgart<sup>6</sup> sowie einer kürzlich in Theben gefundenen Statuette<sup>7</sup> zeigt, stellt unsere Gruppe Herakles im Kampf mit dem Nemeischen Löwen dar<sup>8</sup>.

Herakles ist in der mythischen Überlieferung mit Euböa verbunden<sup>9</sup>, und zwar nicht nur mit dem von ihm eroberten Oichalia in Zentralböotien durch seine Heirat

1 Die Marmorgruppe ist heute im Museum von Eretris aufgestellt, Sammlung Oreoi Inv. 364. – Zur Auffindung und den Fundumständen s. Sapouna-Sakellaraki 2009.

2 s. Sapouna-Sakellaraki 2009, 17–31. 54–63, mit Plänen Taf. A–B.

3 Sapouna-Sakellaraki 2009, 32–53.

4 F. Brommer, Denkmälerliste zur griechischen Heldensage I. Herakles (Marburg 1971) 1–29.

5 E. Kunze, Archaische Schildbänder. OF II (1950) Nr. IIIc Taf. 14; vgl. LIMC V (1990) Nr. 1799. 1830. 1839 s. v. Herakles (J. Boardman).

6 s. u. Anm. 13.

7 s. V.L. Arvantinos, Θήβα, in: Εύβοια και Στερεά Ελλάδα (Athen 2008) 238 Abb. 380.

8 Zur Ikonographie der Szene in archaischer Zeit vgl. zuletzt B. Kaeser in: Herakles/Herkules, Ausstellungskatalog München (München 2003) 69–90. Die Gruppe aus Oreos entspricht – außer in der frontalen Stellung des Löwenkopfes – dem ikonographischen Schema ebenda 74 f. (»Brust gegen Kopf«).

9 Zum folgenden s. die Zusammenstellung der Schriftquellen in: RE Suppl. III (1918) 957 (O. Gruppe).



1 Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Ansicht von oben. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364

mit Iole, der Tochter des Herrschers von Oichalia Eurytos, sondern auch mit Kenaion in Nordeuböa, wo seine Gemahlin Deianeira aus Rache für seinen Ehebruch mit Iole ihn mit dem Chiton des Nessos vergiftete. Im übrigen wurde Herakles überall auf Euböa verehrt, besonders auch im Norden der Insel und in Aidipos, der Nachbarstadt von Oreos, was wohl auf die enge Beziehung des

Heros mit Quellen und Wasser, vor allem aber mit Heilquellen, die in dieser Gegend häufig sind, zurückzuführen ist. Auch die ringförmige Anlage, die in den Bau-resten des Heiligtums aufgedeckt wurde, läßt sich auf den Herakleskult beziehen, ebenso auf die Verehrung von Unterweltgottheiten wie Charon oder Pankrates, mit denen der Heros häufig in Verbindung gebracht wird<sup>10</sup>.

## Die Gruppe

Die Gruppe des Herakles in tödlicher Umarmung mit dem Löwen (Taf. 27–30 Abb. 1) ist aus nesiotischem, wahrscheinlich naxischem Marmor gefertigt, wobei es schwierig ist, immer genau den Steinbruch zu bestimmen, aus dem der jeweilige Marmor stammt<sup>11</sup>. Hervorzuheben ist, daß Marmor als Material für das Empfinden der Aristokraten der archaischen Zeit anscheinend ein geradezu unverzichtbares Element einer als Dank an die

Götter gestifteten Votivstatue war. »Schönheit und Material sind nicht voneinander zu trennen«, wie Chr. Karouzos schreibt<sup>12</sup>.

Die Skulptur entwickelt sich in annähernder Dreiecksform im Raum und weist in dem tödlichen Ringen eine kräftige Torsion auf. Deutlich ist das Bestreben des Bildhauers, das Volumen der Gruppe zu verdichten, was vielleicht mit der Struktur des naxischen Marmors zu

<sup>10</sup> s. Sapouna-Sakellarakis 2009, 58–61.

<sup>11</sup> Zur naturwissenschaftlichen Bestimmung naxischer Marmor-sorten s.G. Kokkorou-Alewaras – V. Mandi – A. P. Grimanis – Y. Maniatis, *The Traditional Archaeological Characterisation of Marble*

*Sculpture*, in: Y. Maniatis u. a. (Hrsg.), *The Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity*, ASMOSIA III (Athen 1995) 95–102.

<sup>12</sup> Ch. Karouzos, *Περικαλλές Ἀγαλμα. Επιτύμβιον Χρήστου Τσοῦντα* (Athen 1941) 539.

erklären ist. Da dieser sich leicht spaltet, sind naxische Bildhauerarbeiten meist relativ flach ausgearbeitet. So macht unsere Gruppe denn auch in der Vorderansicht fast den Eindruck eines ausgeschnittenen Reliefs.

Das Erhaltene ist aus zwei Bruchstücken, a) dem Torso des Herakles mit dem Vorderteil des Löwen und b) dem Hinterleib des Löwen, wieder zusammengefügt. Die Gestalt des Herakles ist von den Knien bis zur Schulter mit einer Höhe von 1,20 m erhalten. Die Figur war aus mindestens drei verschiedenen Marmorteilen zusammengesetzt, von denen zwei fehlen.

Das erste dieser Teilstücke war angedübelt und umfaßte die rechte obere Partie des Körpers mit dem Kopf, der nach außen gewendet gewesen sein wird, sowie den rechten Arm des Herakles und die linke Pranke des Löwen. In der Ansatzfläche, die mit dem Spitz Eisen aufgeraut ist um die Haltbarkeit der Klebung zu erhöhen, sind drei rechteckige Dübellöcher erhalten. Diese haben, in der Reihenfolge von oben nach unten, folgende Abmessungen: das erste  $3,4 \times 5$  cm, Tiefe 5 cm; das zweite  $3 \times 5$  cm, Tiefe 4 cm; das dritte  $3 \times 3$  cm, Tiefe 3,5 cm. Demnach war das Loch für den obersten Dübel etwas tiefer als die beiden anderen.

Das zweite der angesetzten Teilstücke umfaßte das linke Bein des Herakles von oberhalb des Knies abwärts. Die am unteren Ende des Oberschenkels erhaltene Herrichtung zum Ansetzen von Knie und Unterschenkel besteht aus einem 6,5 cm langen konischen Zapfen von ca. 10,9 cm Durchmesser, über dem der untere Rand des Oberschenkels in Form von »festonartig« hängenden Bögen mit dazwischen liegenden dreieckigen Leeren ausgearbeitet ist.

Die hier verwendete Anstückungstechnik mit den »festonartig« gebildeten Anschlußkanten und dem angearbeiteten Zapfen unter dem linken Knie des Herakles ist anderweitig ohne jede Parallele, weder aus archaischer Zeit noch aus späterer Zeit. Die vergleichsweise grobe Herrichtung der Anstückungsflächen – man beachte auch die nur oberflächlich geglättete Bruchkante am Oberkörper des Herakles – mag dazu verleiten, diese Maßnahme als eine spätzeitliche Reparatur der vielleicht beschädigten Gruppe zu deuten. Da das Heiligtum aber offenbar um 480 v. Chr. vollständig aufgegeben worden ist (s. o.), ist eine Datierung nach diesem Zeitpunkt zumindest wenig wahrscheinlich. Andererseits wird man kaum annehmen wollen, daß die Gruppe von Anfang an in dieser ungewöhnlich zusammengestückelten Form entworfen und geschaffen worden ist. Es liegt daher nahe, die Anstückungen als Zeichen einer antiken Reparatur zu interpretieren, die vielleicht durch eine Beschädigung des Stückes während des Transports oder während der Aufstellung der

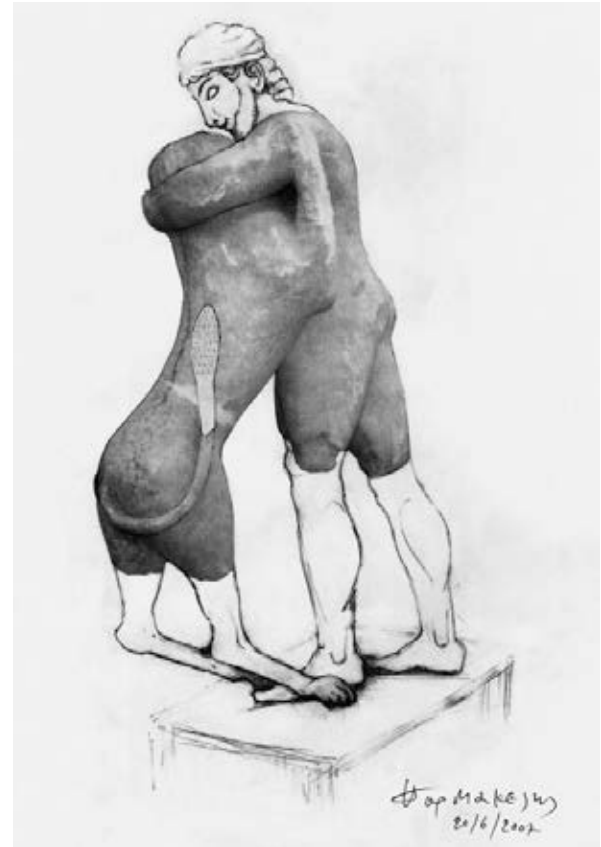
Gruppe notwendig geworden ist. Die Partie der Knie zählt neben derjenigen der Fesseln ja ohnehin zu den am stärksten bruchgefährdeten Stellen einer solchen Skulptur und der Bruch am Oberkörper des Herakles verläuft weitgehend entlang der natürlichen Schichtung des verwendeten Marmors. Die etwas grobe und ganz unkanonische Form der Anstückungen könnte dann darauf hinweisen, daß diese Reparaturen nicht von dem durchaus fähigen, wohl naxischen (s. u.) Bildhauer, der die ursprünglich Gruppe geschaffen hat, durchgeführt wurden, sondern vielleicht von lokalen Handwerkern, die mit den Herstellungsroutinen monumentaler Marmorwerke weniger vertraut waren, ausgeführt wurden.

Die Rückansicht des Herakles (Taf. 29 a), die bis auf die Linie des Rückgrates nicht sehr sorgfältig ausgearbeitet ist, gleicht in der aufrechten und gestreckten Haltung derjenigen eines Kuros. Sein Körper neigt sich nach rechts, das linke Bein ist vorgestreckt. Der Kopf ist nicht erhalten. Da sich auch auf der Schulter keine Reste der Frisur finden, war der Heros offenbar mit kurzem Haar dargestellt. Weiter fehlen der rechte Arm und die rechte Schulter sowie beide Unterschenkel.

Der Körper des Herakles ist kraftvoll aber ohne Angabe von anatomischen Einzelheiten geformt. Nur die Leistengegend ist in flachem Relief angegeben. Das Geschlechtsteil ist plastisch dargestellt. An den starken Oberschenkeln ist die Muskulatur durch flach eingemeißelte Furchen angedeutet, die von der Leistengegend abwärts führen (Taf. 30 c). Die Muskulatur über dem rechten Knie ist in Form flacher gebogener Wülste stilisiert, ein charakteristisches Kennzeichen früher Kuroi. Die rechte Schulter war zu dem Löwen hin gewendet, während der jetzt fehlende rechte Arm losgelöst vom Körper bis zum Maul des Löwen reichte, wo sich noch ein Stück des rechten Daumens mit dem Nagel erhalten hat (Taf. 30 a). Mit dem linken Arm, dessen Muskulatur verhältnismäßig deutlich wiedergegeben ist (Taf. 28. 30 b), umklammert der Heros den Kopf des Löwen. Mit der linken Hand, die, wie man trotz der starken Beschädigung noch erkennen kann (Taf. 30 a–b), als Faust und mit abgewinkeltem Daumen dargestellt war, reißt er, ebenso wie mit der rechten Hand von der anderen Seite, das Maul des Löwen auf.

Aufgrund des erhaltenen Bestandes und des verwendeten ikonographischen Schemas läßt sich folglich das ursprüngliche Aussehen der Gruppe annähernd rekonstruieren (Abb. 2 a–c). Die ursprüngliche Gesamthöhe der Gruppe dürfte ausgehend von den erhaltenen Körpermaßen des Herakles von 1,20 m sowie von dem üblichen Proportionierungssystem archaischer Skulpturen etwa 2,30–2,50 m betragen haben.





2 a-c Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Rekonstruktionszeichnungen J. Parmakelis

## Kunstlandschaftliche Zuweisung und Datierung

Zur landschaftlichen und zeitlichen Einordnung der Figur des Herakles muß man diesen vor allem mit Kuros-Statuen ähnlicher Zeitstellung vergleichen, zumal manche Figuren archaischer Gruppenkompositionen nach Meinung einiger Forscher nur Variationen des Kurostypus darstellen<sup>13</sup>.

Der Körper des Herakles weist keine der charakteristischen Stilmerkmale der frühen attischen Kuroi der Sunion-Gruppe des frühen 6. Jahrhunderts auf<sup>14</sup>, bei denen viele anatomische Einzelheiten des Körpers plastisch oder durch eingetieft Linien wiedergegeben sind, – eine Darstellungsweise, die auch noch die zeitlich folgende Gruppe Orchomenos-Thera (ca. 575–560 v. Chr.)<sup>15</sup> kennzeichnet. Die stämmige Gestalt des Herakles, dessen Kraft sich vor allem in der gewaltsamen Aktion des linken Armes manifestiert, erinnert stark an die Gruppe von Herakles im Kampf mit Triton aus dem Porosgiebel des alten Athenatempels auf der Akropolis<sup>16</sup>, der um 570 v. Chr. datiert wird. Dieser Vergleich betrifft jedoch mehr die Zeitstellung und ist nicht als Hinweis auf eine attische Bildhauerwerkstatt zu verstehen.

Zahlreich sind vielmehr charakteristisch nesiotische Stilelemente in der Figur des Herakles vorzufinden: kraftvoller Körperbau; feste, ruhige Oberflächen; weiche, subtile Formung des Oberflächenreliefs ohne Kanten oder abrupte Übergänge in der Darstellung der Muskulatur; sparsame Verwendung anatomischer Details.

Zu der einen der großen Gruppen kykladischer Kuroi, der parischen, besteht offenbar keine nähere stilistische Beziehung. Parische Kuroi sind zwar athletisch, aber mit langgestrecktem Körper und gewölbter Brust; es handelt sich um schlanke, geschmeidige Gestalten mit zart reliefierter und schön geglätteter Oberfläche<sup>17</sup>.

Dagegen bestehen enge Beziehungen zu naxischen Kuroi in dem monumentalen Format, der relativ schlanken Körpermitte, dem sanft gewölbten Leistenwulst, der Vorliebe für glatte, sorgfältig gearbeitete Oberflächen ohne intensive Betonung der Muskulatur<sup>18</sup>, der sparsamen Verwendung von Einzelheiten der Oberfläche, der zurückhaltenden linearen Wiedergabe anatomischer Details und der technischen Kühnheit<sup>19</sup> dieser, nach den Worten von Chr. Karouzos, heiteren, anmutigen Gestalten<sup>20</sup>. Der Umriß des Oberkörpers wächst wie bei diesen Kuroi aus einer schmalen Taille empor. Andere mit den naxischen Kuroi gemeinsame Charakteristika sind die gerundeten Hüften, die breiten Konkavformen in der Körperdarstellung und eine Neigung zu harmonischer, ornamentaler Stilisierung. Die Verbindung von Unterleib und Oberschenkeln ist bei diesen Kuroi durch einfache, aber fein abgestufte plastische Übergänge gekennzeichnet, im Gegensatz zu den attischen Kuroi, bei denen diese Partie mit kräftigen plastischen Akzenten betont ist. Die Muskeln des Unterarmes des Herakles (Taf. 30 b) sind durch eine weiche Einsenkung voneinander abgehoben. Die charakteristischen Vertiefungen längs der Oberschenkel des Herakles (Taf. 30 c) entsprechen ganz ähnlichen Bildungen an naxischen Kuroi wie z. B. dem aus naxischem Marmor gearbeiteten Kuros Ma 688 im Louvre<sup>21</sup>. Der Verzicht auf Einzelheiten in der Wiedergabe des Körpers ist charakteristisch für Kuroi, die der naxischen Schule des späten 7. Jhs. v. Chr. zugeschrieben werden wie z. B. der Kuros von Thera<sup>22</sup>, ebenso wie für den naxischen Kuros der Mitte des 6. Jhs. in Berlin<sup>23</sup> oder den 1972 in Grotta auf Naxos gefundenen, etwa um die gleiche Zeit entstandenen Torso eines Läufers<sup>24</sup>.

13 Vgl. B. S. Ridgway, *Late Archaic Sculpture*, in: C. G. Boulter (Hrsg.), *Greek Art. Archaic into Classical. A Symposium Held at the University of Cincinnati April 2–3, 1982* (Leiden 1985) 1–17; zu rundplastischen Gruppenbildungen archaischer Zeit s. zuletzt H. Bumke, *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*, 32. Ergh. JdI (2004) 57–109; s. insbesondere die kleinformatige archaische Bronzegruppe von Herakles im Löwenkampf in Stuttgart, die ikonographisch der großplastischen Gruppe aus Oreos recht nahe steht, ebenda 117 f. Taf. 23 a–b.

14 Richter 1970, 30–58; vgl. zu dieser Gruppe auch H. Kyrieleis, *Der große Kuros von Samos, Samos X* (Bonn 1996) 52–65; W. D. Niemeier, *Der Kuros vom Heiligen Tor* (Mainz 2002).

15 s. Richter 1970, 59–74.

16 R. Lullies, *Griechische Plastik* <sup>4</sup>(München 1979) Taf. 24; M. S. Brouskari, *The Acropolis Museum. A descriptive catalogue* (Athen 1974) 39 f. Nr. 36.

17 Zur parischen Skulptur archaischer Zeit s. zuletzt Ph. N. Zaphiropoulou, *Parische Skulpturen*, in: *AntPl* 27 (2000) 7–33 Taf. 1–12.

18 A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven – London 1990) 118 f.

19 Vgl. N. Kontoleon, *Κούροι εκ Θήρας*, *AEphem* 1939–41, 1–33.

20 Chr. Karouzos, *Φροντίσματα*, *AEphem* 1953/54, 19–26.

21 M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques I* <sup>2</sup>(2001) 77 f. Nr. 71.

22 Kokkorou-Alewrass 1975, 88 K 4 (mit weiterer Lit.); Kokkorou-Alewrass 1995, 83 Nr. 10 Taf. 15; vgl. auch die Torsen ebenda 82–86 Nr. 6. 13. 14. Taf. 11. 19 Abb. 28–30.

23 Berlin, Staatliche Museen, Antikenabteilung Inv. Sk 1555: Kokkorou-Alewrass 1975, 29 f. Nr. K 25; Kokkorou-Alewrass 1995, 97 Nr. 36 Taf. 28.

24 N. Kontoleon, *Ergon* 1972, 97 Abb. 92; V. Lambrinoudakis, *Die Physiognomie der späarchaischen und frühklassischen naxischen Plastik*, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), *Archaische und Klassische Griechische Plastik I* (Mainz 1986) 109–113 Taf. 42–44; Kokkorou-Alewrass 1995, 95 f. Nr. 30.

Offensichtlich also ist die Figur des Herakles mit der kykladischen, und zwar mit der naxischen Bildhauerschule zu verbinden und in die Zeit um 560–550 v. Chr. zu datieren.

Der Löwe der Gruppe (Taf. 27–30 a–b Abb. 1) ist besser erhalten. Seine Höhe im heutigen Zustand beträgt 1,25 m. Es fehlen die Hinterbeine, die oberhalb der Sprunggelenke weggebrochen sind, und der vordere Teil des linken Vorderbeines. Der Hinterleib ist schlanker als der kraftvolle Vorderteil des Körpers. Das Raubtier ist auf den Hinterbeinen aufgerichtet und stemmt sich nach links geneigt mit den Vorderbeinen gegen den Körper des Herakles. Mit dem rechten Vorderlauf, der auf der Rückseite nicht ausgearbeitet ist sondern noch Werkzeugspuren von der ersten Rohbearbeitung des Marmors aufweist (Taf. 28), hält der Löwe die linke Schulter des Herakles gepackt. Die linke Vorderpranke war gegen die Brust des Heros gepreßt. Der Kopf ist in Frontalansicht zur Seite und leicht nach oben gewendet (Abb. 1). Der in starkem Relief ausgeführte Schwanz ist im Bogen um den rechten Hinterchenkel gelegt und bis auf die Flanke des Löwen hinaufgeführt (Taf. 28. 29 b). Vom Ende des Schwanzes mit der »Quaste« sind nur die Umrisse erhalten. Das Glied ist wie bei den meisten Löwendarstellungen plastisch am Unterleib anliegend wiedergegeben. Der Kopf, der bis zur Schulter des Herakles reicht, ist in seinem rückwärtigen Teil recht gut erhalten (Taf. 30 b), das »Gesicht« dagegen weitgehend zerstört. Von dem aufgerissenen Rachen ist nur ein Rest der Vertiefung erhalten sowie der Umriß des Unterkiefers, an dessen Rand eine Reihe von Einkerbungen zu erkennen ist (Taf. 30 a). Etwas mehr ist vom oberen Teil der Vorderseite des Kopfes erhalten, wo man außer den Vertiefungen der Augen noch eine scharfe senkrechte Falte in der Stirn und die Falten der Schnauze erkennt (Abb. 1). Rhombisch-lanzettförmige Mähnenzotten bedecken den Schädel sowie einen Teil des Rückens und umrahmen das Gesicht<sup>25</sup>. Die Mähne ist mit einem leichten Reliefrand von der Stirn abgesetzt (Abb. 1). In die linke Flanke des Löwen ist die Weihinschrift eingemeißelt: QYAIQN ANEΘEKEN (Abb. 3–4).

25 Die welligen Strähnen an den Seiten des Kopfes (Taf. 30 a) ähneln denen am Kopf eines Kuros der Melos-Gruppe, der vor einiger Zeit in Chalkis gefunden wurde. Siehe E. Sapouna – Sakellaraki, *ADelt* 48, 1993, Chron. 190 f. Taf. 65 β–γ; E. Sapouna – Sakellaraki, Chalkis (1995) Abb. 9; Sapouna-Sakellaraki 2009, 94–102 Abb. 22–26.

26 E. Buschor, *Mitteilungen aus dem Kerameikos III. Ein Kopf vom Dipylon*, *AM* 52, 1927, 209 f. Beil. XXV 1–2; E. Walter-Karydi, *Die Aeginetische Bildhauerschule. Alt-Agina II 2* (Mainz 1987) 49 f. Taf. 9,4.

27 G. Kokkorou-Alewrass 1995, 118 Nr. 87 Taf. 54. 55 (mit weiterführender Lit.).

28 G. Kokkorou-Alewrass, *AntK* 36, 1993, 94 Taf. 26, 1; A. Hermary – Ph. Jockey – F. Queyrel, *Sculptures Déliennes* (Paris 1996) 34 f. Nr. 10 mit Abb.

Zur typologischen und chronologischen Einordnung des Löwen werden im folgenden sowohl die bekannten archaischen Löwenkulpturen als auch Beispiele von Sphinxen, die wegen ihres Löwenkörpers häufig zusammen mit diesen behandelt werden, zum Vergleich herangezogen.

Um mit den frühesten Beispielen zu beginnen, so weist der Löwe unserer Gruppe in der Form des Hinterleibes und des Schwanzes eine gewisse Beziehung zu der Sphinx von Ägina auf, die ins 3. Viertel des 7. Jhs. v. Chr. datiert wird<sup>26</sup>. Engere Beziehungen bestehen indessen zu Sphinxen des frühen 6. Jhs. v. Chr. wie etwa der Sphinx der Naxier in Delphi<sup>27</sup>, die um 570–560 v. Chr. datiert wird, oder einer parischen Sphinx auf Delos<sup>28</sup>, ebenso auch zur Sphinx von Sparta, die um 570–550 v. Chr. datiert wird<sup>29</sup>, der Sphinx vom Kerameikos<sup>30</sup> oder der Sphinx von Korinth<sup>31</sup>, die beide Werke des 2. Viertels des 6. Jhs. v. Chr. sind. Mit den genannten Beispielen aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. verbindet unseren Löwen der langgestreckte Körper, mit dem Unterschied allerdings, daß bei diesen auch die Rippen dargestellt sind.

Schwieriger ist der Vergleich mit kykladischen Löwen des 6. Jhs. und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen: zum einen, weil es anhand der bisher bekannten Beispiele noch nicht gelungen ist, einen spezifisch kykladischen Löwentypus zu definieren, und zum anderen wegen der widerstreitenden Auffassungen, die hinsichtlich der Chronologie in der Forschung herrschen. Für die naxischen Löwen von Delos z. B. hat G. Kokkorou-Alewrass in ihrer Studie zu diesem Thema<sup>32</sup> die unterschiedlichen Ansätze zusammengestellt. So datiert E. Walter-Karydi diese Löwen um die Mitte des 7. Jhs. v. Chr., A. Stewart um 575 v. Chr.; H. Gabelmann, der sich ausführlich mit den archaischen Löwen beschäftigt hat, datiert sie um 560–540 v. Chr.<sup>33</sup>, während Kokkorou-Alewrass einen Zeitansatz um 500–490 v. Chr. vertritt. Die Datierungsvorschläge für ein und dasselbe Monument differieren also um mehr als 80 Jahre.

Maßgebliche Forscher<sup>34</sup> diskutieren andererseits außer den Löwen von Delos eine ganze Reihe anderer Löwenfiguren, die ein bevorzugtes Thema der archaischen Plastik darstellen: die Löwen von Kerkyra, von Kythera, von

29 N. Kaltsas, *Sculptures in the National Archaeological Museum, Athens* (Los Angeles 2002) 54 Nr. 56 Taf. III.

30 G.M.A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (London 1961) 15 f. Nr. 11 Abb. 34–39.

31 E. Deilaki, *ADelt* 29, 1973/74, B 2 Chron. Taf. 141–42.

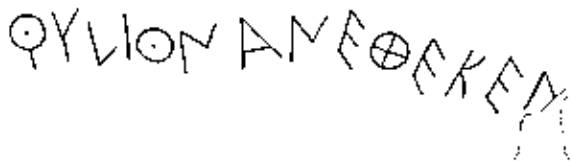
32 G. Kokkorou-Alewrass, *Die Entstehungszeit der naxischen Delos-Löwen und anderer Tierskulpturen der Archaik*, *AntK* 36, 1993, 91–102; vgl. Kokkorou-Alewrass 1995, 121 f. Nr. 92.

33 Gabelmann 1965, 74–81, bes. 79 f.

34 Gabelmann 1965, 66–105; B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture* (Princeton, NJ 1977) 153; P. Müller, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst* (Zürich 1978) 155–158; M. Mertens-Horn, *Studien zu griechischen Löwenbildern*, *RM* 93, 1986, 1–61.



3 Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Detailansicht: Weihinschrift des Kylon. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364



4 Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Weihinschrift des Kylon, Umzeichnung B. Kritzas

der Athener Akropolis, und der Athener Agora, aus dem Kerameikos, aus Perachora, Olympia, Knidos usw. sowie kykladische Beispiele wie einen Löwen aus Thera, einen Kopf aus Siphnos und den aus dem anstehenden Felsen gehauenen Löwen von Kea.

Der Löwe der Gruppe aus Euböa zeigt einige Charakteristika, die denen der früheren der genannten Löwen entsprechen. Im Prinzip muß die kompakte, fast schematisierte Formgebung, verglichen mit den mehr naturalistischen Formen späterer Löwen, als Merkmal einer frühen Stilstufe gelten. Der langgestreckte schlanke Körper, der wie bei den früheren Löwen durch geometrische, »abstrakte« Formgebung gekennzeichnet ist, hat kaum etwas gemeinsam mit der plastischen Durchgliederung des

Körpers bei dem Löwen von Komotini, den Kokkorou-Alewrass für kykladisch hält, oder dem ähnlich fülligen Löwen von Kythera, die beide eher dem Naturvorbild nachgebildet sind<sup>35</sup>. Dagegen besteht unserer Meinung nach mehr Ähnlichkeit mit den naxischen Löwen von Delos, die, wie bereits erwähnt, in den meisten Publikationen in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden. Der in Relief ausgeführte Schwanz des Löwen aus Euböa (Taf. 28. 29 b) ist ein charakteristisches Kennzeichen früher archaischer Löwenfiguren monumentaler Größe. Die frontale Wiedergabe des Kopfes (Abb. 1) kennen wir außer von der Vasenmalerei des 6. Jhs. auch von plastischen Werken der 2. Hälfte des 6. Jhs. wie dem Giebel von Platanistó Karystias<sup>36</sup>, einer Reliefdarstellung des Herakles im Löwenkampf von der Athener Agora<sup>37</sup>, dem Fries des Siphnier-Schatzhauses in Delphi<sup>38</sup> oder einer Giebelfigur vom Olympieion<sup>39</sup>, aber auch von einem älteren Porosgiebel in der Agora aus der Zeit um 570–550 v. Chr.<sup>40</sup>. Die Mähne unseres Löwen (Taf. 30 a–b. Abb. 1) weist verschiedenartige Formelemente auf: sie folgt der Kontur des Oberkopfes und bedeckt den Nacken und einen Teil des Rückens wie bei den naxischen Löwen von Delos, aber auch bei den jüngeren Löwen aus Komotini und Kythera<sup>41</sup>. Sie ist mit scharf ein-

35 Kokkorou-Alewrass a. O. (Anm. 32) 91–101, mit Diskussion der Chronologie. Zum Löwen in Komotini s. ebenda 98 f. Taf. 25,1–2, zum Löwen von Kythera ebenda 93. 97 Taf. 23,2.

36 E. Sapouna-Sakellari, Chalkis (Athen 1995) 71 Abb. 40.

37 E. Harrison, *Archaic and Archaistic Sculpture*, Agora XI (Princeton, NJ 1965) 28 Nr. 95 Taf. 15 A–B (um 530–520 v. Chr.).

38 Lullies a. O. (Anm. 16) Taf. 48.

39 Floren 1987, 243 Anm. 31 Taf. 24,2.

40 Harrison a. O. (Anm. 37) 31 Nr. 94 Taf. 14.

41 s. o. Anm. 35; zum Löwen von Komotini s. auch G. Kokkorou-Alewrass, *To λιοντάρι αρ. 274 του Αρχαιολογικού Μουσείου Κομοτηνής*, in: *Πρακτικά Β' Συμποσίου Θρακικών Σπουδών 1992* (Komotini 1997) 591–599.

geschnittenen Formen in flachem Relief wiedergegeben. Es ist nicht die pompöse »Kragenmähne«, die die Köpfe einiger Löwen der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts wie ein Kranz umrahmt, wie z. B. bei dem Löwen vom Kerameikos, den Löwen aus Loutraki in Kopenhagen und dem aus Perachora in Boston<sup>42</sup>. Weniger ausladend ist die Mähne bei einem Löwen aus Thera<sup>43</sup>, der unserem Löwen aus Euböa mit seiner flach reliefierten, schuppenartigen Mähne und der schlichten Wiedergabe des langen schlanken Körpers nahe steht. In der technischen Ausführung erinnert die Mähne des euböischen Löwen an die Art der Ausführung bei den frühesten archaischen Löwen, angefangen von dem Löwen des späten 7. Jhs. in Olympia<sup>44</sup>, auch wenn dieser typologisch verschieden ist. Unter den Löwen des 6. Jhs. bestehen nähere Beziehungen vor allem zu den naxischen Löwen von Delos, deren Datierung allerdings, wie bereits erwähnt, zwischen dem Ende des 7. Jhs. und dem Ende des 6. Jhs. schwankt. Mit den Löwen von Delos verbindet unseren Löwen vor allem die Art, wie die Mähne ohne plastische Erhebungen und in einfach gemeißeltem leichtem Relief vom Kopf auf Hals und Rücken fließt – ein Motiv, das auch an den früheren, wenn auch, wie gesagt, typologisch andersartigen Löwen des 6. Jhs. aus Perachora, Loutraki und aus dem Kerameikos begegnet. Es findet sich auch bei dem Giebellöwen von der Athener Agora, der um 575–550 v. Chr. datiert wird, nicht jedoch bei den oben erwähnten<sup>45</sup> Löwen der zweiten Hälfte des 6. Jhs. vom Olympieion und aus Karystos und dem Löwen auf den Reliefs von der Agora, deren Mähnen mit stark plastischen Zotteln wiedergegeben sind.

Eine Datierung des Löwen der Gruppe aus Nord-euböa in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. wird durch die stilistischen Beziehungen zu Sphingen dieses Zeitraumes und zu den früheren Löwen des 6. Jahrhunderts bestätigt.

Die chronologische Einordnung der Gruppe, die nicht in einem ungestörten archäologischen Kontext gefunden

worden ist, stützt sich hauptsächlich auf stilistische Kriterien. Ein wichtiges Element für die Datierungsfrage bildet indessen auch die Inschrift  $\text{QYAIQN ANEΘEKEN}$ , die in den Körper des Löwen eingemeißelt ist (Abb. 3–4). Diese Inschrift, die im euböischen Alphabet verfaßt ist und deren Buchstaben 2,6 bis 4,7 cm hoch sind, gehört nach dem Urteil des Epigraphikers Ch. Kritzas<sup>46</sup> in die erste Hälfte des 6. Jhs. v. Chr.

Die Gruppe ist das Weihgeschenk eines Mannes namens Kylon, der vielleicht – nach einem bekannten Brauch aristokratischer Familien der archaischen Zeit – die Genealogie seines Geschlechts von dem Heros herleitete<sup>47</sup> und der mit diesem Anathem sowohl der Erinnerung an seine Abstammung als auch der Propagierung seiner hervorgehobenen gesellschaftlichen Stellung bleibenden monumentalen Ausdruck verleihen wollte.

Das Formular der Inschrift mit dem Namen des Stifters und dem Verb  $\text{ἀνέθηκεν}$  ist das in der Entstehungszeit dieses Werkes gebräuchliche<sup>48</sup>. Der Name Kylon ist sonst nicht bekannt, doch gibt es ähnlich Namensformen wie Kylos, Kyllis usw.<sup>49</sup>. Aus Eretria kennen wir den Namen Kylon<sup>50</sup>.

Die hier vorgestellte Gruppe von Herakles und dem Löwen aus Oreos ist für die Kunstgeschichte der archaischen Zeit von großer Bedeutung. Sie belegt, daß in archaischer Zeit zumindest vereinzelt auch bewegte Handlungsszenen in freiplastischer Form und monumentalem Format dargestellt wurden – und zwar nicht erst, wie meist angenommen<sup>51</sup>, als Zeichen einer beginnenden Auflösung des archaischen Figurenformulars in spätarchaischer Zeit, sondern bereits in der hocharchaischen Kunst um 560/50 v. Chr.<sup>52</sup>. Für die Gestaltung des Themas hat der Künstler – ähnlich wie bei der themengleichen archaischen Bronze-statuettengruppe in Stuttgart<sup>53</sup> und der oben genannten, späteren Statuettengruppe aus Theben<sup>54</sup>, ein bereits bestehendes ikonographisches Schema der Flächenkunst übernommen<sup>55</sup> und in eine rundplastische Komposition überführt.

42 Zum Löwen aus dem Kerameikos vgl. W.D. Niemeier, Der Kuros vom Heiligen Tor (Mainz 2002) 36, ebenda 34 Abb. 44 das Fragment eines ähnlichen, früher gefundenen Löwen im Kerameikos. Zu den Löwen aus Loutraki vgl. Gabelmann 1965, 115 Nr. 58 Taf. 8; Niemeier a. O. 36 Abb. 50, zum Löwen aus Perachora vgl. Gabelmann 1965, 113 Kat. Nr. 29 Taf. 5; Niemeier a. O. 36 Abb. 49.

43 N. Kontoleon, Theräische Kuroi, AM 73, 1958, 125 f. Beil. 95. 96; Gabelmann 1965, 55 f. Kat. Nr. 45; Kokkorou-Alewras 1995, 123 Nr. 97 Abb. 89 Taf. 51 a.

44 Gabelmann 1965, 111 Nr. 2 Taf. 1; Floren 1987, 129 Anm. 50 Taf. 7,4.

45 Vgl. Anm. 36. 37. 39. 40.

46 Ch. Kritzas in: Sapouna-Sakellarakı 2009, 136–138.

47 H. Kyrieleis, Der große Kuros von Samos, Samos X (Bonn 1996) 88–101, bes. 98 (mit weiterführender Lit.).

48 Vgl. M.L. Lazzarini, Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica, MemLinc Ser. 8, 19, 1976.

49 Zu den Namensformen s. Kritzas a. O. (Anm. 46) 137 f.

50 IG XII (9) 245, B 319 (4.–3. Jh. v. Chr.).

51 Zur entsprechenden Diskussion s. H. Bumke, Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst, 32. Ergh. JdI (2004) 57–109.

52 Zu bewegten archaischen Figuren bereits in der hocharchaischen Freiplastik vgl. auch die Statue eines Läufers aus Grotta auf Naxos, o. Anm. 24.

53 s. o. Anm. 13.

54 s. o. Anm. 7.

55 s. o. Anm. 4–6.



Zusammen mit einem anderen Neufund, dem »Kopf von Chalkis«, der zu einem überlebensgroßen Kuros gehörte<sup>56</sup>, stellt die Gruppe aus Oreos außerdem die früheste uns erhaltene Monumentalskulptur auf Euböa dar. Sie bezeugt, daß auf Euböa schon früh Bildhauerzentren existierten, in denen bedeutende Künstler, in diesem Falle offenbar ein ausgezeichneter Bildhauer aus Naxos, arbeiteten. Daß solche Künstler, speziell aus Naxos und Paros, auch außerhalb ihrer Heimatorte Aufträge erhiel-

ten und vermutlich auch herumreisten, ist in der erhaltenen Überlieferung gut bezeugt<sup>57</sup>. Das 7. und 6. Jahrhundert war die Blütezeit der naxischen Plastik, mit vielen Werkstätten unterschiedlicher Stilrichtungen<sup>58</sup>. Die erfahrenen Bildhauer begleiteten vermutlich oft den Marmor, um die Skulpturen an ihrem Bestimmungsort zu vollenden. Dasselbe gilt wohl auch für den Künstler, der dieses Meisterwerk der archaischen Plastik geschaffen hat.

## Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen folgen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts, s. Archäologischer Anzeiger 2005, 329–399. Darüber hinaus werden folgende Kürzel verwendet:

**Floren 1987** J. Floren, Die geometrische und archaische Plastik. Die Griechische Plastik I, HdArch (München 1987).

**Gabelmann** H. Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild (Berlin 1965).

**Kokkorou-Alewras 1975** G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1975).

**Kokkorou-Alewras 1995** G. Kokkorou-Alewras, Die archaische naxische Bildhauerei, in: AntPl 24 (1995) 37–130.

**Richter 1970** G.M.A. Richter, Kouroi. Archaic Greek Youths<sup>3</sup> (London 1970).

**Sapouna-Sakellarakis 2009** E. Sapouna-Sakellarakis, Σύμπλεγμα Ηρακλή με λέοντα από τους Ωρεούς Ιστιαίας (Athen 2009).

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Ansicht von oben. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.

**Abb. 2 a–c** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Rekonstruktionszeichnungen J. Parmakelis.

**Abb. 3** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Detailansicht: Weihinschrift des Kylon. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.

**Abb. 4** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Weihinschrift des Kylon, Umzeichnung B. Kritzas.

<sup>56</sup> s. o. Anm. 25.

<sup>57</sup> Zum Export naxischer Skulptur s. Floren 1987, 151, für die parische Skulptur s. ebenda 161.

<sup>58</sup> N. Kontoleon, Κούροι εκ Θήρας, AEphem 1939–41, 23.



## Tafelverzeichnis

- Taf. 27** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Frontalansicht. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 28** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Rückansicht. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 29 a** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Ansicht auf die rechte Flanke. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 29 b** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Ansicht auf die linke Flanke. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 30 a** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Detailansicht. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 30 b** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Detailansicht. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 30 c** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Detailansicht. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364.. Photo: Ilias Iliadis.
- Taf. 30 d** Herakles-Löwen-Gruppe aus Oreos, Detailansicht. Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364. Photo: Ilias Iliadis.

# Die Skulpturen des sogenannten Athenatempels von Karthaia<sup>1</sup>

von *Evi Touloupa*

mit einem Beitrag von *Sandro Tufano*

*Alexandros Papanikolaou* zum Andenken

Tafel 31–35

Kea<sup>2</sup> ist die westlichste Kykladeninsel und war in der Antike als Keos oder Hydroussa<sup>3</sup> bekannt. Früher zeichnete sich die Insel durch die Agrarwirtschaft, die reichen

Bodenschätze und ihre sicheren Häfen aus; heutzutage basiert die lokale Wirtschaft hauptsächlich auf dem Tourismus.

1 Mehr als 15 Jahre sind seit der Veröffentlichung meines ersten Beitrags zu den Skulpturen aus Karthaia in den Akten einer Konferenz über Kea und Kythnos vergangen (s. E. Touloupa in: Kea – Kythnos 1998, 609–623). Diese lange Verzögerung ist auf verschiedene Umstände, vor allem aber auf den äußerst fragmentarischen Zustand des Materials und die schwierigen Arbeitsbedingungen vor Ort, zurückzuführen. Außerdem hatte ich damals noch die Hoffnung gehegt, daß sich noch weitere Fragmente der Skulpturen aus der Grabung in Karthaia in den verschiedenen Magazinen auf der Insel Kea oder in anderen Museen finden würden, aber die Neufunde blieben leider spärlich. Aus diesem Grund habe ich mir vorgenommen, mich auf diejenigen Fragmente zu konzentrieren, die im Museum von Kea aufbewahrt werden. Bei diesem Vorhaben hat mich I. Trianti stets freundlich unterstützt und ermuntert. Dafür sowie für ihre Kommentare, die mir eine große Hilfe waren, bin ich ihr besonders dankbar. Auch die Zusammenarbeit mit dem Architekten S. Tufano, dem die Rekonstruktionszeichnungen der Giebel (Beil. 1–2) und des Akroters der Südseite des Tempels (Abb. 77 a–d) zu verdanken sind, hat sich als äußerst erfolgreich erwiesen. Die Zeichnungen wurden durch die finanzielle Unterstützung der Stiftung Psychas ermöglicht, bei der ich mich auch an dieser Stelle herzlich bedanken möchte. L. Mendoni haben wir alle, die wir in Karthaia gearbeitet haben, viel zu verdanken. Mein besonderer Dank gilt nicht zuletzt D. Grigoropoulos für die Übersetzung des griechischen Textes, H. Philipp-Koenigs für wertvolle Verbesserungsvorschläge, B. Griesbach für die Überprüfung der Literaturzitate sowie C. Kunze für die Aufnahme der vorliegenden Arbeit in die Publikationsreihe der Antiken Plastik.

Die Mehrheit der hier benutzten Abbildungen stammt aus dem Photoarchiv des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Athen, bei dem ich mich für die Publikationsgenehmigung herzlich bedanken möchte. Der Photograph E. Gehnen, dem die meisten Aufnahmen zu verdanken sind, wurde im Auftrag des damaligen Direktors des DAI Athen, K. Fittschen, der auch an der Kea-Konferenz 1994 teilgenommen hatte, nach Karthaia entsandt und erlag rasch dem Zauber dieser wenig bekannten archäologischen Stätte. Weitere Aufnahmen wurden von dem Photographen des Restaurierungsdienstes der Akropolis-Denkmäler (ΥΣΜΑ), Telemachos Souvlakis, der hier mit den Kürzeln »TS« bezeichnet wird, angefertigt. Schließlich werden hier auch Aufnahmen aus dem Archiv des Museums von Ioulis auf Kea benutzt (hier mit dem Kürzel »MK« gekennzeichnet). Mit wenigen Ausnahmen, auf die hier eigens hingewiesen wird, ist der Hauptteil des hier vorgelegten Materials bisher unpubliziert geblieben. Für die Beschreibung der Skulpturenfragmente habe ich mich zusätzlich auch auf die Aufzeichnungen von I. Trianti im Inventarbuch des Museums gestützt. I. Trianti sind zudem viele Anpassungen von Fragmenten zu verdanken. Die im Katalog und im Text diskutierten Skulpturenfunde, die sich im Museum von Ioulis auf Kea befinden, werden hier mit der dortigen Inventarnummer sowie mit dem Kürzel »MK« (Museum Kea) gekennzeichnet.

2 Zum antiken Kea s. den Beitrag von L.G. Mendoni in: Kea – Kythnos 1998, 17–48; vgl. auch Choremi – Vlassopoulou 2000, *passim*. Zur Restaurierung und Erschließung der antiken Denkmäler von Karthaia s. Karthaia 2009, *passim*.

3 Plin. nat. 4, 62. 65.

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

- 1 Tempel des Apollon Pythios
- 2 »Athenatempel«
- 3 Propylon
- 4 Gebäude D
- 5 Theater
- 6 »Prozessionsweg«
- 7 Befestigungsmauer
- 7a–b Terrassenmauern
- 8 Römischer Grabbau
- 9 Koulas
- 10 Moderner Magazinbau
- 11 Spätantike Gräber
- 12 Cisternen

1 Stadtplan von Karthaia

Dank der Ausgrabungen von J.L. Caskey<sup>4</sup> wurde eine bedeutende prähistorische Kultur auf der Halbinsel von Agia Marina bekannt. Freigelegt wurden die Reste einer bronzezeitlichen befestigten Palastanlage mit zahlreichen Funden, darunter viele Fragmente tönerner Frauenfiguren, die in einem Raum geborgen wurden, der ein Heiligtum gewesen zu sein scheint. Der Kult setzte sich dort anscheinend bis in die archaische Zeit fort, wie aus dem Kopf einer in demselben Raum in einer spätgeometrischen Schicht gefundenen Statue und einem Tonbecher der Zeit um 500 v. Chr. mit Weihinschrift an Dionysos zu schließen ist<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> J.L. Caskey, Excavations in Keos 1960–61, *Hesperia* 31, 1962, 263–283; J.L. Caskey, Excavations in Keos 1963, *Hesperia* 33, 1964, 314–335; J.L. Caskey, Excavations in Keos 1964–65, *Hesperia* 35, 1966, 363–376; J.L. Caskey, Notes on Keos and Tzia, *Hesperia* 50, 1981, 320–326.

Im 7. Jh. v. Chr. gelangte die Insel mit der Herausbildung einer organisierten Tetrapolis zu einer bemerkenswerten kulturellen Blüte. Die Tetrapolis bestand aus den vier Städten Ioulis (das heutige Chora), Korressia (das heutige Livadi oder Limani), Poiessa (das heutige Poisses) und Karthaia (das heutige Poles). Während Ioulis und Korressia offenbar engere Kontakte zu Attika und Euböa gepflegt haben, waren Karthaia und Poiessa eher dem inselägäischen Bereich zugewandt<sup>6</sup>. Korressia ist zudem der Fundort des Kuros im Archäologischen Nationalmuseum (Inv. Nr. 3686), auf den später näher eingegangen wird.

<sup>5</sup> M.E. Caskey, Ayia Irini: Temple Studies, in: *Kea – Kythnos* 1998, 122–138 Abb. 24. 27. 28; s. auch M. Caskey, *Keos II. The Temple of Ayia Irini. Part I: the statues* (Princeton 1986) pl. 1b.

<sup>6</sup> L.G. Mendoni, Συμβολή στην προσωπογραφία της Κέας, *Κείοι εκτός συνόρων*, in: E. Simantoni-Bournia – A.A. Laimou – L.G. Mendoni – N. Kourou (Hrsg.), *Αμύμονα Έργα. Τιμητικός τόμος για*

Reste der Akropolismauern, der Stadtbebauung sowie von Tempeln und Nekropolen sind in den entsprechenden Siedlungsgebieten aller vier »Poleis« erhalten. Laut Strabon<sup>7</sup> bestanden schon seit dem 6. Jh. v. Chr. Beziehungen zwischen Kea und Eretria; und in diesem Zusammenhang ist wohl auch die Lobpreisung des aus Kea stammenden Dichters Simonides<sup>8</sup> für den in der Schlacht von Ephesos 499 v. Chr. gefallenem Strategen Eualkidas aus Eretria zu verstehen. Unklar bleibt allerdings, ob die Insel von der euböischen Stadt tatsächlich abhängig war oder ob es sich dabei um eine gegenseitige Freundschaft bzw. ein Bündnis handelte. Jedenfalls verband beide Staaten sowohl während der Perserkriege als auch im Verlauf des ersten Athenischen Seebundes, als Kea auch zu wirtschaftlichem Wohlstand gelangte, ein gemeinsames Schicksal<sup>9</sup>. Die Insel verfügte über reiche Vorkommen des als *μίλτος* bekannten Eisenoxids, dessen Alleinverkaufs- bzw. Handelsrecht im Besitz Athens war<sup>10</sup>. Im 4. Jh. v. Chr. dürfte auch die Mehrheit der auf der Insel erhaltenen Wehrtürme, von denen der Turm bei Agia Marina<sup>11</sup> am besten erhalten ist, entstanden sein.

Auf der Anhöhe Aspri Vigla (H 117 m) bei der Bucht Poles im Südosten der Insel wurden schon im 18. Jh. vom Forschungsreisenden J.-B. Gaspard D'Ansse de Villosion<sup>12</sup>, der sich damals im Gefolge des französischen Botschafters an der Hohen Pforte, A. Choiseul Gouffier, befand, antike Überreste festgestellt, die er mit der antiken Stadt Ioulis gleichsetzen wollte. Anhand epigraphischer Belege, die bei den Grabungen P.O. Brøndstedts<sup>13</sup> 1811 zu-

tage kamen, stellte sich allerdings heraus, daß die dortigen Ruinen mit Karthaia zu identifizierten sind.

Im Stadtgebiet Karthaias sind bisher zwei Tempel lokalisiert und ausgegraben worden (Abb. 1). Es handelt sich zum einen um den Tempel des Apollon Pythios auf der Ostterrasse, der als der ältere gilt und um 530 v. Chr. errichtet wurde<sup>14</sup>, zum anderen um den jüngeren sog. Athenatempel auf der höher gelegenen Westterrasse, der zwischen 500 und 490 v. Chr. entstanden sein dürfte<sup>15</sup>. Auf derselben Ebene befinden sich außerdem ein Propylon<sup>16</sup>, das um 460–450 v. Chr. errichtet wurde, sowie ein prostyles Gebäude aus dem Anfang des 3. Jhs. v. Chr.<sup>17</sup>. Beide Terrassen werden durch den Felssporn des Choregeion<sup>18</sup> getrennt. Südwestlich der Terrasse des sog. Athena-Tempels, 200 m vom Meer entfernt, wurde ein Teil eines antiken Theaters freigelegt<sup>19</sup>. Darüber liegt die Akropolis.

Beiderseits der erwähnten Anhöhe erstrecken sich zwei Fruchtebenen: die Fruchtebene Kalamitsi läuft bis zum Nordhafen (Megales Poles), diejenige von Vathypotamos bis zum Südhafen (Mikres Poles) hin. In der Antike war der Vathypotamos-Hafen durch einen natürlichen 160 m langen und 35 m breiten Hafendamm geschützt. Obwohl dieser Hafendamm heutzutage unter Wasser liegt, wurde nach einer Unterwasseruntersuchung festgestellt, daß er ursprünglich bis zur nebenan liegenden Kleininsel hinausreichte und über eine Öffnung zur Ein- und Ausfahrt der Schiffe verfügte<sup>20</sup>. Aufgrund des windgeschützten Hafens und der auf der Ostseite 1,50 m mächtigen und 12 m hohen Mauer war Karthaia eine besonders gut befestigte Stadt<sup>21</sup>.

τον καθηγητή Βασίλη Λαμπρινουδάκη, *Archaiognosia* Suppl. 5 (Athen 2007) 529–558.

<sup>7</sup> Strab. X 10.

<sup>8</sup> Hdt. 5, 102.

<sup>9</sup> Hdt. 4, 35 berichtet von einem »Κηίων ἱστυτόριον« auf Delos. Vgl. G. Gruben, *Naxos und Delos: Studien zur archaischen Architektur der Kykladen*, JdI 112, 1997, 378 f. Abb. 58. – Zur Blüte der Insel in dieser Zeit vgl. den von den Bewohnern von Kea für die Apollonfeier in Delos in Auftrag gegebenen 4. Paian des Pindar, mit dem stolzen Bekenntnis: »ist auch Karthaia nur ein Stück Land, schmalrückig und klein, ich werde es doch nie mit Babylons (Reichtümern) tauschen« (Pindarus II, fragmenta, ed. H. Maehler (1989/2001) Paean IV [=fr. 52 d]; Übersetzung O. Werner).

<sup>10</sup> Theophr. *Περὶ λίθων* 52; s. A. Papastamataki, *Μεταλλουργικές δραστηριότητες στην Κέα κατά την αρχαιότητα* in: Kea – Kythnos 1998, 759. M. Caskey – L. Mendoni – A. Papastamataki – N. Beloyannis, *Metals in Keos: A first approach*, in: P.G. Marinos – G.C. Koukis (Hrsg.), *Engineering Geology of Ancient Works* (Rotterdam 1988) 1739–1745; L.G. Mendoni – N. Beloyannis, *Μεταλλευτικές και μεταλλουργικές δραστηριότητες στην αρχαία Κέα*, *Archaiognosia* 7, 1991/92 (1993) 91–104.

<sup>11</sup> L.G. Mendoni in: Kea – Kythnos 1998, 275–308; K. Kazamiakis, *Πύργος Αγίας Μαρίας ενίσχυση θεμελίωσης & στερέωση τής ανωδομής*, *Ανθέμιον* 10, 2003, 24–29.

<sup>12</sup> Seine Schrift *Histoire complète de la Grece ancienne et moderne* ist nicht abgeschlossen worden.

<sup>13</sup> Brøndsted 1826, 19.

<sup>14</sup> Papanikolaou 1998, 556–558 Abb. 3–17; Karthaia 2009, Abb. 124–125.

<sup>15</sup> Papanikolaou 1998, 558. Dies ist Brøndstedts »Bau DD«.

<sup>16</sup> Papanikolaou 1998, 559 Abb. 30; Karthaia 2009, 129–139 Abb. 96, 97 (E. Simantoni-Bournia).

<sup>17</sup> »Bau D« nach Brøndsted 1826, 14 Taf. VI; C. Kanellopoulos, *The Classical and Hellenistic Building Phases of the Acropolis of Ancient Karthaia, Kea*, AM 118, 2003, 21–238; E. Simantoni-Bournia – L.G. Mendoni, *Το κτήριο D στην Καρθαία, Παρατηρήσεις για τη χρήση του*, *Τεκμήρια* 19, 2009 (im Druck); Karthaia 2009, 141–155 (E. Simantoni-Bournia). Laut Savignoni 1898, 228 wurden von diesem Bau drei Säulen »parischen Marmors« entfernt und zum Kai des heutigen Hafens transportiert. Nach Psyllas 1921, 294 i gehörten diese Säulen zum sog. Athena-Tempel.

<sup>18</sup> Zum Choregeion des Simonides in Karthaia, in dem der Dichter die Chöre eingeübt haben soll s. Athen. 10, 456 F: »Λέγεται δὲ ἐν τῇ Καρθαίᾳ διατρίβοντα αὐτὸν [Σιμωνίδην] διδάσκειν τὸς χοροῦς. Εἶναι δὲ τὸ χορηγεῖον ἄνω πρὸς Ἀπόλλωνος ἱερῷ μακρὰν τῆς θαλάσσης«.

<sup>19</sup> Mendoni 1989, 152.

<sup>20</sup> L.G. Mendoni – N. Mourtzas, *Παλαιογεωμορφολογική αναπαράσταση του ὁρμου Πόλες*, *Archaiognosia* 4, 1985–90, 127–138; s. auch L.G. Mendoni – N. Mourtzas, *An Archaeological Approach to Coastal Sites: The Example of the Ancient Harbor of Karthaia*, *Parassos* 32, 1990, 387–403.

<sup>21</sup> A. Miliarakis, *Υπομνήματα περιγραφικά των Κυκλάδων νήσων* (Athen 1880) 256; Savignoni 1898, 256. Graindor 1921, 84–88; L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece* (Oxford 1963) 297; Mendoni 1989, 156–57; Karthaia 2009, Abb. 73–79.

## Forschungsgeschichte

Die erste Grabung wurde in Karthaia 1811 von dem dänischen Altertumsforscher P.O. Brøndsted unternommen und konzentrierte sich vornehmlich auf den Tempel des Apollon Pythios (Abb. 1, Nr. 1). Dabei handelt es sich um einen normal proportionierten, 16,10 m breiten und 31,5 m langen Antentempel mit sechs Säulen *in antis* und mit einer mittleren Säulenstellung im Inneren der Cella. Außerhalb der Südwestecke des Tempels hat sich eine Schwelle erhalten, die anscheinend zu einem Dachgeschoß führte. Eine Statue des Gottes war offenbar in einer Nische im nordwestlichen Bereich der Terrasse aufgestellt<sup>22</sup>, entlang welcher Basen für Inschriftstelen mit den Dekreten der Polis erhalten sind. Insgesamt sind 26 Einlaßlöcher zur Aufnahme dieser Stelen bzw. von Weihgeschenken erhalten<sup>23</sup>. Brøndsted lokalisierte auch einige weitere Baudenkmäler, die er aber nicht durch Grabung untersuchte, und kennzeichnete sie in seinem Plan mit folgenden Buchstaben: es handelt sich um den erhöhten Antebau mit vier Säulen *in antis* aus dem 3. Jh. v. Chr. (D; hier Abb. 1, Nr. 4), den sog. Athena-Tempel (DD; hier Abb. 1, Nr. 2), das antike Theater (G; hier Abb. 1, Nr. 5) und die Akropolis am Ort Myrtidiotissa (nicht im Plan), wo K. Manthos später einen Tempel der Artemis vermutete.

In dem Bericht über seine Untersuchungen, der 15 Jahre nach der Grabung in Paris erschien, erklärt Brøndsted, daß er seine Funde, darunter drei mit Chiton und Himation bekleidete Körper von Frauenstatuen aus parischem Marmor, weitere Skulpturenfragmente, Inschriften, Gefäße, Statuetten und Münzen, »alles, was er retten konnte«, auf ein englisches Segelschiff laden ließ, macht allerdings keine Angaben zu dem weiteren Schicksal dieser Fundstücke<sup>24</sup>. Höchstwahrscheinlich wurden die

Funde an Antikenhändler weiterverkauft und gelangten anschließend in Privatsammlungen und Museen, wo sie bis heute der Allgemeinheit vorenthalten sind. Hierzu hat die kürzlich von Aristeia Papanikolaou-Christensen publizierte Studie über die Korrespondenz Brøndsteds mit dem Schiffskapitän und anderen Personen aufschlußreiche Hinweise erbracht<sup>25</sup>. Aufgrund seiner mitfühlenden Aufzeichnungen zu den Inselbewohnern bleibt uns Brøndsted gleichwohl sympathisch<sup>26</sup>.

Schon in früherer Zeit wurden von europäischen Reisenden Funde in Karthaia gemacht. Eine Statue aus Karthaia, die bislang nicht identifiziert werden konnte, hatte der Naturforscher J.P. Tournefort im Jahr 1718 beschrieben und gezeichnet<sup>27</sup>. Während der osmanischen Herrschaft wurden dann auch weitere Kunstwerke aus Karthaia verschleppt<sup>28</sup>. So berichtet im Jahr 1772 C. d'Anse de Villosion, daß nach Angaben der Inselbewohner eine große Zahl antiker Kunstwerke auf einem russischen Schiff, das sich damals in der Bucht von Karthaia aufhielt, ohne bekannten Zielort abtransportiert wurden<sup>29</sup>. Nach d'Anse de Villosion geschah dies 1770 während des Feldzugs von Orlof; diesen Bericht zitieren dann auch auch Brøndsted und Graindor<sup>30</sup>.

Gleich nach der Gründung des griechischen Staates 1830 schickte der örtliche Staatsvertreter I. Vratsanos ein Anschreiben an das kleine Museum auf Ägina, das im Gebäude des Waisenhauses untergebracht war, mit der Aufforderung, die Altertümer von Kea dort zusammenzustellen<sup>31</sup>. Vratsanos informierte den Ephoren des archäologischen Museums auf Ägina über »sein Vorhaben, nach Karthaia zu fahren und sich [dort] eine Woche lang aufzuhalten, um mit in seinem Lohn stehenden Arbeitern Ausgrabungen durchzuführen.« Es bleibt jedoch unklar,

22 Zu diesem Befund s. Brøndsted 1826, Taf. VIII; P. A. Papanikolaou-Christensen, P.O. Brøndsted, the Fortunes of the Finds from Karthaia and other Antiquities from Greece, *Avθέμων* 18, 2008, 163.

23 J. Lund, P.O. Brøndsteds Excavations at Karthaia, Kea, in: B. Bundgaard Rasmussen u. a. (Hrsg.), Peter Oluf Brøndsted (1780–1842): A Danish Classicist in his European Context, acts of a conference at the Royal Danish Academy of Sciences and Letters, 5.–6. October 2006 (Kopenhagen 2008) 62–76 Taf. 8; Brøndsted 1826, 18–25; Karthaia 2009, Abb. 124. 125.

24 Brøndsted 1826, 25. Das Schiff »La Bella Nina« kam aus Malta und der Kapitän hieß Lothringen.

25 A. Papanikolaou-Christensen a. O. (Anm. 22) 3–17, s. besonders die Abbildung einer Peplophoros auf Seite 5; s. auch die Akten der Kopenhagener Konferenz B. Bundgaard Rasmussen a. O. (Anm. 23) passim, s. besonders den Beitrag von John Lund, The fate of the sculptures, ebenda 71.

26 Brøndsted 1826, 16 Anm. 2: »Übrigens wünsche und hoffe ich, daß die Griechen selbst, wenn sie einst (Gott gebe bald!) im eigenen Lande frei und ruhig geworden sind, auch auf die Kunstschatze des

herrlichen Bodens ihre Aufmerksamkeit hinwenden mögen. Daß sie selbst bis jetzt wenig dafür taten, ist nicht zu verwundern. Die Sklaverei beschränkt, ihrer plumpen Natur nach, den Sinn und den Gedanken des Bedrückten auf Herbeischaffung der materiellen Bedingungen des Lebens; und so wie die Pflanze erst Wurzel und Nahrung haben muß, bevor sie blühen kann, so bilden sich in der Regel, und selbst bei dem glücklichst organisierten Volke, der Sinn für das Schöne und die Sehnsucht nach höherem Erkennen erst dann aus, wenn die Gemüther von ängstlicher Sorge für die physischen Bedürfnisse frei geworden sind«.

27 J. Pitton de Tournefort, Relation d'un voyage au Levant (Paris 1718) 214–218. Am Ende des Hafenkais sah er eine hand- bzw. kopflose Statue, die er als Nemesis identifizierte.

28 Savignoni 1898, 219–248.

29 s. o. Anm. 12.

30 Graindor 1905, 343; Brøndsted 1826, 36.

31 Unpublizierte Urkunde in der Nationalbibliothek Griechenlands, Nr. 2570. Mendoni 1989, 152 Anm. 12.

ob er dieses Vorhaben auch in die Tat umsetzte. 1840 besuchte L. Ross<sup>32</sup> die Insel und hinterließ eine kurze Beschreibung der dort sichtbaren Ruinenstätten, allerdings besichtigte er Karthaia nicht.

Inschriften aus Karthaia wurden im zweiten Band des *Corpus Inscriptionum Graecarum*, der 1848 erschienen ist, aufgenommen. Im 1855 publizierte Werk des A. Rizos Rangavis *Antiquités Helléniques* wurden zahlreiche neue Texte der Stadt aufgenommen, während weitere Inschriften aus Karthaia in der *Ephemeris Archaeologica* der Jahre 1855–1859 von K. Pittakis publiziert wurden<sup>33</sup>. 1878 unternahm K. Manthos, der schon früher die Insel bereist und Altertümer aufgenommen hatte, Ausgrabungen auf der Akropolis von Karthaia<sup>34</sup>. Manthos berichtete hier unter anderem von der Entdeckung einer mit Chiton und Himation bekleideten kopflosen Frauenstatue aus parischem Marmor in der Nähe der östlichen Stadtmauer<sup>35</sup>. In seiner Privatwohnung sammelte er Inschriften und Statuen, die er später dem griechischen Staat schenkte<sup>36</sup>. In seinem Privatbesitz befanden sich auch Fundstücke aus Karthaia, die Th. Bent sah<sup>37</sup>, deren Schicksal allerdings unklar bleibt. Dasselbe gilt für die Kunstwerke, die laut L. Savignoni<sup>38</sup>, der 1898 Karthaia besuchte, »von westeuropäischen Reisenden während der Türkenherrschaft verschleppt wurden«. In seinen Aufzeichnungen beschreibt Savignoni zudem die eindrucksvollen Stadtmauern und erwähnt als erster architektonische Überreste auf dem Fels von Koulas (Abb. 1, Nr. 9)<sup>39</sup>.

Erste systematische Ausgrabungen am sog. Athentempel in Karthaia unternahm 1902 der Belgier P. Graindor<sup>40</sup>. Graindor sorgte dafür, daß die Funde aus seiner

Grabung in eine öffentliche Einrichtung in Ioulis gebracht wurden. Zu diesen Funden zählte auch der Körper einer Athenastatue (MK 65; Kat. 1) (Taf. 31 a–d), der ihn dazu verleitete, den Tempel dieser Göttin zuzuschreiben. Graindor erforschte außerdem die Reste einer frühchristlichen Basilika bei Vathypotamos und stellte fest, daß sie auf einem älteren Demeterempel erbaut war. Nach Graindors Untersuchungen folgte eine lange Zeitspanne, in der die antike Stätte verlassen und möglicherweise auch geplündert wurde, obwohl es, wie das Beispiel des gelehrten I. Psyllas zeigt<sup>41</sup>, an Interesse für die Geschichte der Insel von lokaler Seite her nicht gefehlt hat.

Die Arbeiten des Griechischen Archäologischen Dienstes in Karthaia begannen 1963 unter der Leitung des damaligen Ephoren N. Zappeiropoulos und des beaufsichtigenden Kurators Chr. Doulas, der den Ort systematisch erforschte und dabei viele wichtige Funde bergen konnte, die zunächst in eine öffentliche Einrichtung und später in das Museum von Chora transportiert wurden<sup>42</sup>. Zu diesen Funden gehört auch der Körper einer Frauenstatue (MK 85; Kat. 66) (Taf. 33 a–b; 34 a–b). 1965 legte Zappeiropoulos einen Schnitt am antiken Theater an, den er zum besseren Schutz des Bodendenkmals wieder zuschütten ließ<sup>43</sup>. In späteren Jahren erfolgte eine Reihe von Einzeluntersuchungen zur Architektur der beiden Tempel, darunter die Studien von F.G. Maier<sup>44</sup>, E. Østby<sup>45</sup>, M. Schuller<sup>46</sup>, A. Ohnesorg<sup>47</sup> und A. Papanikolaou<sup>48</sup>. Wichtige Fortschritte in der Erforschung des Ortes erbrachte dann eine im Jahr 1994 auf Kea organisierte Konferenz, deren Abhandlungen in einem umfangreichen Band publiziert wurden<sup>49</sup>.

32 L. Ross, Reisen auf den griechischen Inseln des ägäischen Meeres (Stuttgart 1840) 127–134.

33 L.G. Mendoni, Ο Κωνσταντίνος Μάνθος και η ιστορία των επιγραφών της Κέας, in: M. Lagogianni-Georgakarakou (Hrsg.), Πολιτεύεσθαι τους Κείους κατά πόλεις. Η διάσπαση ως μέσον πολιτικού ελέγχου (Athen 2007) 15. Die Publikation des Corpus der Inschriften von Karthaia wird von L.G. Mendoni vorbereitet, der ich für die hilfreichen Informationen zu den Inschriften und viele sonstige Hinweise dankbar bin.

34 Manthos 1981, 57 f.

35 Manthos 1981, 55–56 Anm. 273. 274.

36 Manthos 1981, 102. 151. Die Sammlung Manthos ist 1870 durch die Archäologische Gesellschaft in Athen erworben worden, wobei Stephanos Koumanoudis zahlreiche antike Fragmente dokumentierte. Nach mündlicher Mitteilung der Kollegen am Athener Nationalmuseum sollen zwei Objekte aus dieser Sammlung, die aber nichts mit unserem Thema zu tun haben, dort aufbewahrt sein.

37 T. Bent, Aegean Islands. The Cyclades or Life among the Insular Greeks (London 1885) 463, ebenda wird auch eine Artemis-Statuette aus einem Tempel (?) in Karthaia erwähnt.

38 Savignoni 1898, 219–248; s. auch Miliarakis a. O. (Anm. 21) 184–263; s. auch A. Miliarakis, Κυκλαδικά (Athen 1874) 46–51.

39 Savignoni 1898, 226.

40 Graindor 1905, 342–7 Abb. 8–10; Graindor 1921, 78–108.

41 Psyllas 1921, 31–34, 294.

42 C. Doulas, ADelt 18, 1963, Chron. 281 f.; F. Papadopoulos, ADelt 20, 1965, Chron. 507–508; N. Zappeiropoulos, AAA 4, 1971, 225.

43 Neue Grabungen am Theater fanden 1987 in Zusammenarbeit mit der Universität Athen statt. Dabei sind 20 Stufen der Cavea bis zur Orchestra hin freigelegt worden. Außerdem fanden sich im Laufe derselben Grabung viele Skulpturenfragmente aus dem sog. Athena-Tempel. Zum Theater s. Karthaia 2009, Abb. 145–147; s. auch Mendoni 1989, 170, Vgl. o. Anm. 19.

44 F.G. Maier, Stadtmauer auf Keos, AM 73, 1958, 13–15.

45 E. Østby, The Athenaion of Karthaia, OpAth 13, 1980, 189–223.

46 M. Schuller, Dorische Architektur der Kykladen, JdI 100, 1985, 367–383.

47 A. Ohnesorg, Inselionische Marmordächer, DAA 18, 2 (Berlin – New York 1993) 88.

48 Papanikolaou 1998; Papanikolaou pflegte mit der Forschungsgruppe der Universität Athen zwischen 1989 und 1993 eine sehr enge Zusammenarbeit. Nach seinem Tod wurden mit dem Einverständnis seiner Frau und der Kommission für die Akropolis-Denkmalpflege (EEMA) alle seine Pläne und Aufzeichnungen an Prof. Dr. E. Simantoni-Bournia übergeben, die das Projekt »Restaurierung und Förderung des antiken Karthaia auf Kea« des Griechischen Kulturministeriums leitete.

49 Kea – Kythnos 1998.



## Der sogenannte Athenatempel

Angesichts fehlender inschriftlicher Zeugnisse bleibt uns die Gottheit, die in diesem Tempel verehrt wurde, unbekannt. Möglicherweise handelt es sich dabei um Artemis, da diese häufig in der Nähe ihres Bruders Apollon verehrt wurde. In einem auf eine hellenistische Vorlage zurückgehenden Passus der Metamorphosen des Antoninus Liberalis ist überliefert, daß das Artemisheiligtum von Karthaia in unmittelbarer Nähe (genauer: in Wurfdistanz) des – anhand von Inschriften sicher identifizierten – Apollontempels gelegen war<sup>50</sup>. Daraus schloß bereits A. Pridik, daß auf dem Felsrücken nördlich des Apollontempels sowohl der Tempel der Artemis wie auch das Choregeion des Simonides zu lokalisieren ist<sup>51</sup>. Allgemein ist dann auch auf die Untersuchung von K.C. Storck hinzuweisen<sup>52</sup>, der aufgrund der Schriftquellen feststellen konnte, daß Aphrodite nur von den Bewohnern von Ioulis, Artemis hingegen von den Bewohnern der übrigen Städte der Insel besonders verehrt worden ist.

Der sog. Athena-Tempel stellt vielleicht das älteste Beispiel eines dorischen Peripteraltempels auf den Kykladen dar<sup>53</sup>. Am Stylobat betragen seine Dimensionen 11,98 × 23,20 m. Wohl aufgrund der Geländebeschaffenheit – für die Einrichtung der Terrasse mußte eigens ein Teil des Felsens abgetragen werden – verläuft seine Orientierung von Nord nach Süd. Mit 6 × 11 Säulen weist der Bau eine für die archaische Zeit ungewöhnlich gedrungene Proportionierung auf. Erhalten sind 8 untere Säulentrommeln aus Porosstein am West-Pteron, 2 Trommeln der vierten Nordsäule und ein am Boden liegendes dorisches Kapitell. Die Cella ist *distyl in antis*, die erhaltene Höhe der Cellamauer beträgt 1,29 m. Für die Errichtung des Tempels wurden verschiedene Baumaterialien verwendet: grauer Kalkstein für die Fundamente bis zum Stylobat hin, lokaler weißer Marmor und Schiefer für die Cellamauer, verputzter Porosstein aus Kenchreai<sup>54</sup> für die Säulen und das Gebälk. Alle aufgehenden architektoni-

schen Glieder waren mit einem Feinputz versehen. Die Skulpturen der Giebel und der Akrotere sowie die Dachziegel waren in parischem Marmor ausgeführt.

Nach Abschluß der Arbeiten der zuständigen »Kommission zur Restaurierung und Förderung des antiken Karthaia« wurde die südöstliche Ecksäule auf ihre ursprüngliche Höhe mit modernem Steinmaterial und mit einem neu angefertigten Ersatzkapitell ergänzt. In ähnlicher Weise wurden auch eine seit der Antike halbfertige Säule auf der Westseite und zwei Säulentrommeln auf der Nordseite ergänzt; schließlich wurde eine weitere halbfertige Säule an der Südwestecke aufgestellt und die Mauer wurden stellenweise mit teils antikem und teils neuem Baumaterial ergänzt<sup>55</sup>. Die an den Arbeiten der Kommission beteiligten Archäologen und Architekten führten darüber hinaus weitere Untersuchungen zum Tempel und seiner Umgebung durch. Von besonderem Interesse sind die Funde aus den Sondagen<sup>56</sup> am Ostpteron des Tempels: es handelt sich um Keramikfragmente, die sich in das 6. Jh. v. Chr. datieren lassen. Eine weitere Sondage innerhalb der Cella erbrachte Keramikfunde, die auf eine ältere kultische Nutzung des Platzes hindeuten.

Mit der Erforschung der Skulpturen des Tempels hatte sich zunächst E. Walter-Karydi<sup>57</sup> mit Genehmigung von Chr. Doulas beschäftigt. Als Kea später dem Aufgabenbereich der Akropolis-Ephorie zugewiesen wurde und ich als Direktorin derselben die Aufsicht der Arbeiten der Gruppe der Universität Athen und der Zusammenstellung der Funde im Museum übernahm, wurde mir auch die Verantwortung für die Publikation dieser Fundgruppe übertragen<sup>58</sup>. Zuvor hatte bereits M. Y. Goldberg drei Figuren des Fundkomplexes publiziert<sup>59</sup>.

Thema der vorliegenden Arbeit ist die Skulpturenausstattung des sog. Athena-Tempels, d. h. die Skulpturen des Südgiebels und der beiden Akrotere. Eine erste und vorläufige Übersicht über das Fundmaterial erschien be-

50 Antoninus Liberalis, *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* 1, 1; Vgl. dazu A. Westermann, *Mythographoi: scriptores poeticae historiae graeci* (Brunswick 1843) 201–238.

51 A. Pridik, *De Cei insulae rebus* (Amsterdam 1892) 5 (*templum Dianae*). Zu dem laut Athenaios ebenfalls oberhalb des Apollonheiligtums gelegenen Choregeion des Simonides s. o. Anm. 18.

52 K.C. Storck, *Die ältesten Sagen der Insel Keos* (Mainz 1912) 27; vgl. auch Brøndsted 1826, 48.

53 Zur Architektur des Tempels s. die o. Anm. 44–48 genannte Lit.

54 Die Säulen des sog. Athena-Tempels sind aus Poros-Stein, der aus dem korinthischen Kenchreai stammt. Das Mauerwerk besteht aus weißem Cippolino lokaler Herkunft. Die Materialuntersuchung wurde im Zentrum für Steinforschung (Κέντρο Λίθου) des Griechischen Archäologischen Dienstes durchgeführt, s. dazu Karthaia 2009, 123.

55 Simantoni – Bournia 2006, 248–269 Taf. 15. Das antike Kapitell ist vor Ort in geschützter Lage aufgestellt, Karthaia 2009, Abb. 94.

56 Zu den Sondagen und Keramikfunden s. Simantoni – Bournia 2006, 258–269.

57 Walter-Karydi 1987, 354 Anm. 17.

58 Meinen Nachfolgern in der Direktion der Akropolis-Ephorie, P. Kalligas, I. Trianti, A. Choremi und A. Mantis, möchte ich meinen Dank dafür ausdrücken, daß sie meine Arbeit im Magazin des Museums von Kea ermöglicht haben. Mein Dank gilt auch der Direktorin der Ephorie für die Kykladen, M. Marthari, für ihr freundliches Entgegenkommen.

59 M.Y. Goldberg, *Types and Distribution of Archaic Greek Akroteria* (Ann Arbor 1984) 337. 342. 344.

reits 1994 in knapper Form in den Akten der Konferenz über Kea. Trotz ihres arg fragmentarischen Erhaltungszustands scheint mir eine detaillierte Vorlage der erhaltenen Fundstücke zum gegenwärtigen Zeitpunkt sinnvoll

und notwendig. Neue Erkenntnisse durch Untersuchungen vor Ort in Karthaia oder im Magazin des Archäologischen Museums von Kea sind vorerst kaum zu erwarten<sup>60</sup>.

## Die Skulpturenfragmente

Die wichtigsten Skulpturen aus dem sog. Athena-Tempel, darunter die Athenastatue (MK 65; Kat. 1) (Taf. 31 a–d), der Körper einer Amazone (MK 85; Kat. 66) (Taf. 33 a–b; 34 a–b), der männliche Kopf (MK 20; Kat. 67) (Taf. 35 a–d), das Fragment einer laufenden weiblichen Figur (MK 86; Kat. 63) (Taf. 32 a–c; Abb. 60 a–b), sowie einige der anscheinlichsten Fragmente sind im Obergeschoß des Archäologischen Museums von Kea ausgestellt. Die meisten Fragmente befinden sich jedoch im Museumsmagazin. Es handelt sich um Bruchstücke von Armen, Beinen, Gliedmaßen von Pferden, Gewandfalten und anderen Partien, die nicht näher bestimmbar sind. Von Anfang an wurde dank der Beobachtung von A. Papanikolaou deutlich, daß sich die erhaltenen Fragmente auf zwei unterschiedliche Formatgruppen verteilen lassen. Wie unten erläutert, sind die Figuren kleineren Formats der Giebelkomposition und die größeren Figuren den Akroteren zuzuweisen. Die Höhe

der zentralen Giebelfigur der Athena läßt sich auf etwa 1,30 m berechnen, während die Figurengröße des Theseus, der zum Akroter gehört haben muß, etwa 1,55 m betragen hat (Kat. 67). Auf den ersten Blick mag es erstaunlich erscheinen, daß die Akroterfiguren eines Tempels größer dimensioniert waren als die zugehörigen Giebelfiguren. Dies ist jedoch auch andernorts, etwa bei den Skulpturen des Apollontempels von Eretria<sup>61</sup>, belegt. Wie die systematische Untersuchung zu griechischen Akroteren von P. Danner<sup>62</sup> gezeigt hat, war die Aufstellung freiplastischer Figuren als Akrotere durchaus üblich, und es ist sogar zu vermuten, daß manche altbekannte und gemeinhin als selbstständige Statue beurteilte Figur einst als Akroter gedient haben könnte. Nach gängiger Forschungsmeinung war zum Beispiel das Siphnierschatzhaus in Delphi mit einem großen Kuros und der Apollontempel in Delphi mit einer Nike<sup>63</sup> als Akroter geschmückt.

## Katalog

### Die Fragmente der Giebelfiguren

Die Skulpturen kleineren Formats stammen wohl von den Giebeln des Tempels, deren lichte Länge 10 m und deren lichte Höhe in der Mitte 1,50 m betragen. Da die erhaltenen Fragmente offenbar zu einer Darstellung der Amazonomachie gehören, möchte ich sie dem Südgiebel des Tempels zuweisen. Auch das Akroterion der Südseite

weist ein verwandtes Thema auf, nämlich den Raub der Amazone Antiope durch Theseus. Als weiteres Argument kommt hinzu, daß sowohl die Giebelfiguren wie auch die Akroterfiguren der Südseite eine gleichartige Verwitterung aufweisen, die auf ihre den südlichen Meereswinden ausgesetzte Lage zurückzuführen ist. Man vergleiche dagegen den weit besseren Erhaltungszustand der Fragmente des durch seine Lage vergleichsweise geschützten Nordakroters (Kat. 63, Taf. 32).

60 Touloupa 1998, 609–623 Abb. 1–12. In den viel zu kleinen Magazinraum des dortigen Museums werden alle Streufunde und Funde aus Notgrabungen aus der ganzen Insel gebracht. Daher könnten noch weitere Skulpturenfragmente von älteren Forschungsuntersuchungen in Karthaia in derzeit unzugänglichen und verschlossenen Kisten verborgen sein.

61 E. Touloupa, Το κεντρικό ακρωτήριο του ναού του Δαφνηφόρου Απόλλωνος στην Ερέτρια, Μουσείο Μπενάκη, Αφιέρωμα στη μνήμη Στ. Τριάντη (Athen 2002) 73–82.

62 P. Danner, Griechische Akrotere der archaischen und klassischen Zeit, RdA Suppl. 5 (Rom 1989).

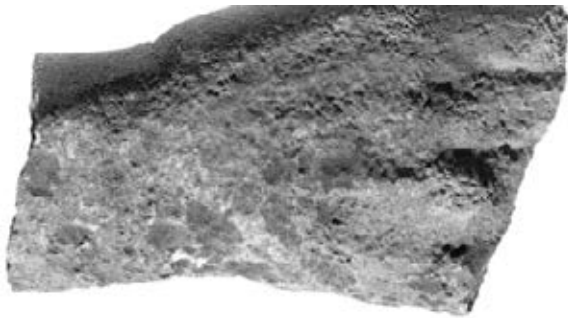
63 P. de La Coste-Messelière, Art archaïque: Sculptures des temples, FdD IV 3 (1931) 55–62 Taf. 34.



0 1 cm



2 a–b Fragment einer rechten Hand. Ioulis, Museum Inv. 277 (Kat. 2)



0 1 cm



3 a–b Fragment einer linken Hand. Ioulis, Museum Inv. 286 (Kat. 3)

## 1 | Taf. 31 a–d

**Körperfragment einer Athenastatue, MK 65**

Erhalten ist die Figur vom unteren Ansatz des Halses bis zur Mitte der Oberschenkel. Der linke Arm ab der Schulter und der rechte Arm von ungefähr der Mitte des Unterarms an fehlen. Die Figur trägt Chiton und Himation, das reiche, vom vorgestreckten rechten Unterarm herabfallende Falten aufweist. Auf der Brust sind 12 Löcher gleicher Größe und noch ein kleineres erhalten, die zur Befestigung des Gorgoneion gedient haben. Drei weitere Löcher sind auf der linken Körperseite zu sehen und ein zusätzliches Loch befindet sich am Schulterblatt. Auf der Rückseite läßt das faltenlose Himation die Plastizität des Körpers zum Vorschein kommen.

Die Gesamthöhe der Figur muß etwa 1,30 m betragen haben. Das in Graindors Publikation abgebildete Fragment der Unterschenkel konnte nicht mehr lokalisiert werden (s. unten zu Kat. 20–22). Da dieses Fragment nicht direkt am Körper angefügt war, wurde es möglicherweise in kleinere Bruchstücke zersplittert, so daß die Fragmente Kat. 19, 20 und 21 ursprünglich zu ihm gehört haben könnten. Dies wäre auch deshalb vorstellbar, weil das zuletzt genannte Fragment von einem Bewohner abgegeben wurde und alle anderen in unmittelbarer Nähe der archäologischen Stätte gefunden wurden.

H 0,56 m. Löcher auf der Brust: Dm ca. 1 cm, T 2 cm. Löcher auf der linken Seite: T 0,007 bis 1 cm.

Lit.: Walter-Karydi 1987, 109 f. Abb. 177–179; Touloupa 1998, 613 Abb. 1; Choremi – Vlassopoulou 2000, Abb. 39.

## 2 | Abb. 2 a–b

**Fragment einer rechten Hand, MK 277**

Abgebrochen ist der Oberteil der Handfläche samt Fingern. Erhalten ist ein Teil des Handgelenks. Der auf der Innenseite sichtbare Überrest eines durchbohrten Lochs weist auf ein von der Figur gehaltenes zylindrisches Objekt, wahrscheinlich einen Speer, hin. Beim erhaltenen Wulst handelt es sich um einen Überrest der geballten Finger. Auf der Außenseite ist die Hand sehr schlecht erhalten und durch die starke Verwitterung löchrig.

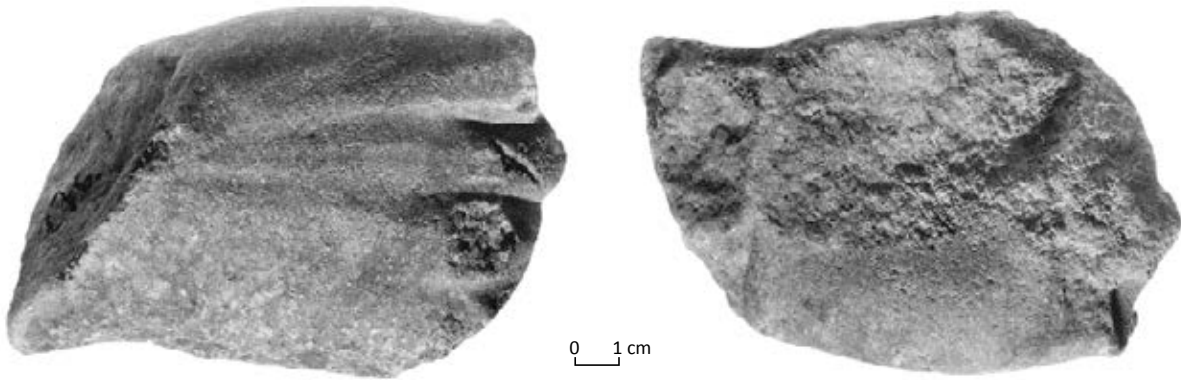
L 7 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 618 Abb. 66.

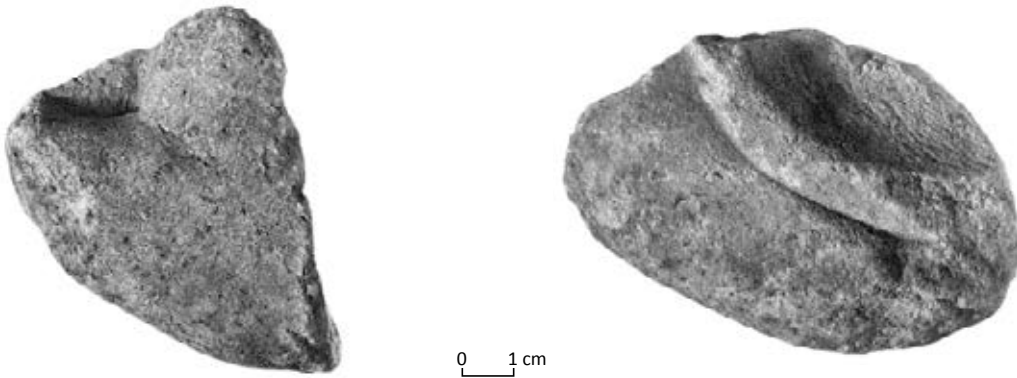
## 3 | Abb. 3 a–b

**Fragment einer linken Hand, MK 286**

Erhalten ist die Hand mit Handgelenk. Alle Finger sind abgebrochen und weisen darauf hin, daß die Hand geöff-



4 a–b Fragment einer linken Hand. Ioulis, Museum Inv. 276 (Kat. 4)



5 a–b Fragment einer rechten (?) Hand. Ioulis, Museum Inv. 278 (Kat. 5)

net, die Finger aber nicht gespreizt waren. Die Hand ist leicht nach links geneigt und die Handlinien sind durch Einritzungen wiedergegeben. Die Außenseite der Mittelhand ist stark verwittert.

L 10 cm. B 6 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 618 Abb. 6γ.

#### 4 | Abb. 4 a–b

##### **Fragment einer linken Hand, MK 276**

Erhalten ist die Hand mit Handgelenk. Alle Finger sind abgebrochen und weisen eine leichte Neigung nach links. Die Außenseite der Mittelhand ist stark verwittert.

L 11 cm. B 7 cm.

Unpubliziert.

#### 5 | Abb. 5 a–b

##### **Fragment einer rechten (?) Hand, MK 278**

Erhalten ist der Daumenballen und ein Teil der Hand unterhalb des Zeigefingers. Auf der Innenseite der Handflä-

che befindet sich ein konkaves Objekt mit kreisförmigem Rand, wohl ein Schwert.

Dimensionen 7 × 6 cm.

Unpubliziert.

#### 6 | Abb. 6 a–c

##### **Fragment einer linken Hand, MK 103**

Erhalten sind die untere Hälfte einer Hand und ein Teil des Handgelenks, das durch einen Ärmelsaum überdeckt ist.

L 9,5 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 618 Abb. 6β. ε.

#### 7 | Abb. 7

##### **Mittelteil eines rechten (?) Unterarms, MK 281**

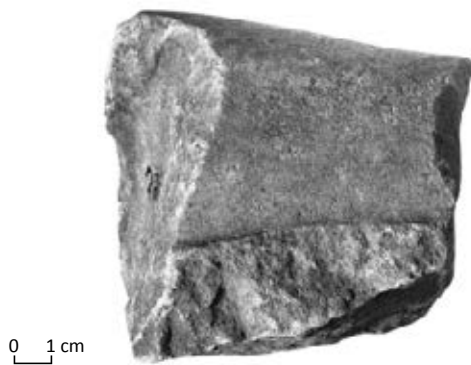
Das Fragment weist entlang einer Seite eine längliche Bruchfläche auf. Es könnte von der Figur eines zu Boden gefallenen Kriegers stammen.

Erh. L 9 cm.

Unpubliziert.



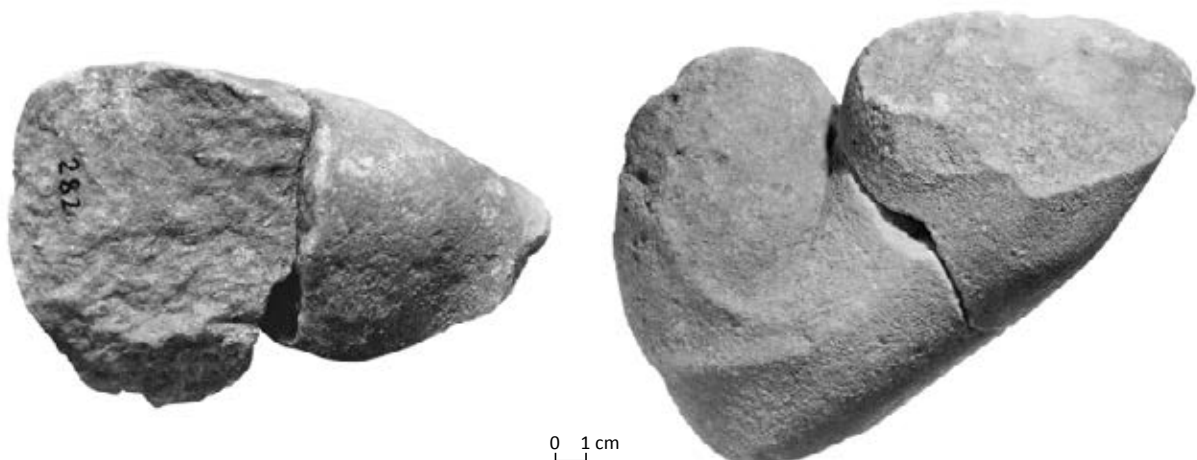
6 a–c Fragment einer linken Hand. Iouliis, Museum Inv. 103 (Kat. 6)



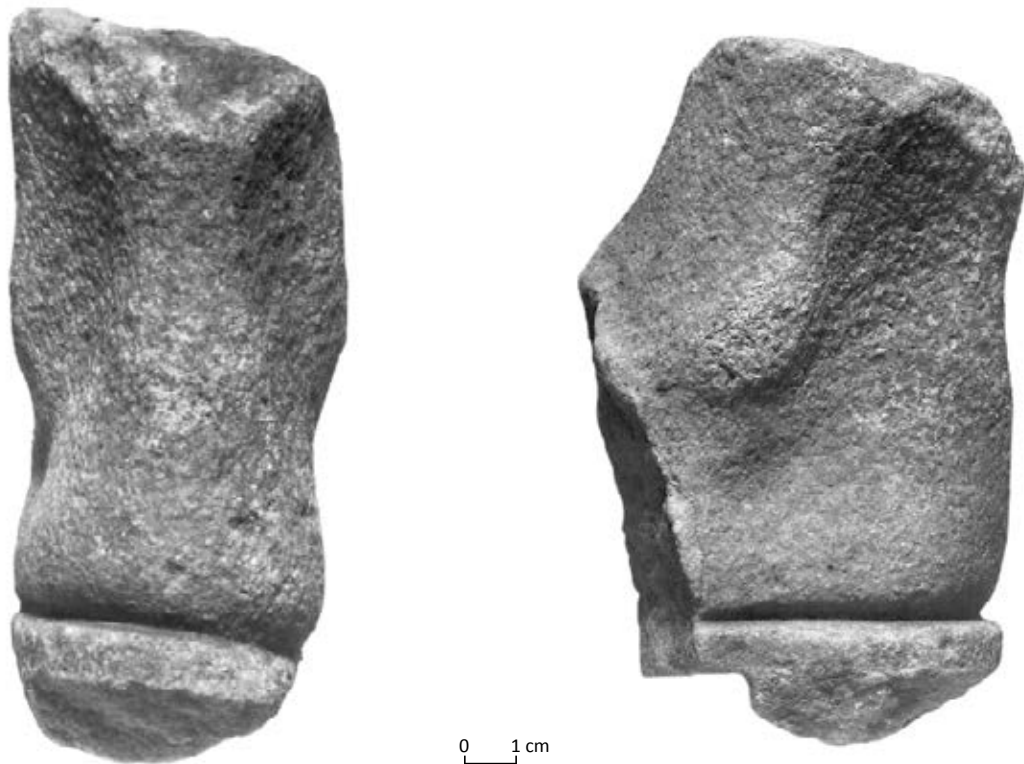
7 Mittelteil eines rechten (?) Unterarms.  
Iouliis, Museum Inv. 281 (Kat. 7)



8 Fragment eines linken Oberarms.  
Iouliis, Museum Inv. 279 (Kat. 8)



9 a–b Fragment eines rechten Oberarms. Iouliis, Museum Inv. 282 (Kat. 9)



10 a–b Fragment eines rechten Fußes. Ioulis, Museum Inv. 296 (Kat. 10)

#### 8 | Abb. 8

##### Fragment eines linken Oberarms, MK 279

Erhalten ist der Unterteil eines am Ellbogen angewinkelten Oberarms. Erkennbar ist auch der Ansatz zum Körper. Sehr verwittert.

L 11 cm.

Unpubliziert.

#### 9 | Abb. 9 a–b

##### Fragment eines am Ellbogen gebeugten rechten Oberarms, MK 282

Aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt. Die Außenseite des Unterarms ist abgebrochen. Nahe dem Ellenbogen sind zwei gekrümmte Adern plastisch deutlich hervorgehoben. Die Fragmente wurden 1989 vom Steinmetz L. Zacharopoulos zusammengesetzt.

L 13 cm. Dm oben 10 cm. Dm unten 8 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 618 Abb. 6a.

#### 10 | Abb. 10 a–b

##### Fragment eines rechten Fußes, MK 296

Erhalten sind der unterste Teil des Schenkels und die Ferse. Der Fuß trägt eine Sandale, deren Sohle geglättet ist. Hinten unterhalb der Ferse ist der Rest einer rechteckigen Bruchfläche sichtbar, wohl eines abgebrochenen Zapfens.

H 12,5 cm. Erh. L 8 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 619 Abb. 7γ.

#### 11 | Abb. 11 a–b

##### Fragment eines rechten Fußes, MK 293

Erhalten ist der hintere Teil des Fußes bis knapp oberhalb der Knöchel. Der rückwärtige Teil der Ferse ist abgebrochen. Die Fußsohle ist geglättet.

H 9,5 cm. L 7,5 cm.

Gefunden am Südhang von Aspri Vigla (Streifund).

Unpubliziert.





Abb. 11 a–b Fragment eines rechten Fußes. Ioulis, Museum Inv. 293 (Kat. 11)



12 a–b Fragment eines rechten Unterschenkels. Ioulis, Museum Inv. 295 (Kat. 12)

## 12 | Abb. 12 a–b

### Fragment eines rechten Unterschenkels, MK 295

Erhalten ist der unterste Teil des Schenkels mit Fußgelenk. Die Figur trug eine Beinschiene, die durch feine Ritzlinien angegeben ist.

H 7 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 619 Abb. 7.α.δ.

## 13 | Abb. 13

### Fragment eines linken Fußes, MK 294

Erhalten ist der Mittelfuß. Die Fußsohle ist nackt und in zwei Ebenen, die eine Kante bilden, geglättet.

H 6 cm. L 7 cm.

Unpubliziert.



13 Fragment eines linken Fußes. Ioulis, Museum Inv. 294 (Kat. 13)



14 a–b Linker Fuß mit Plinthe. Ioulis, Museum Inv. 298 (Kat. 14)

#### 14 | Abb. 14 a–b

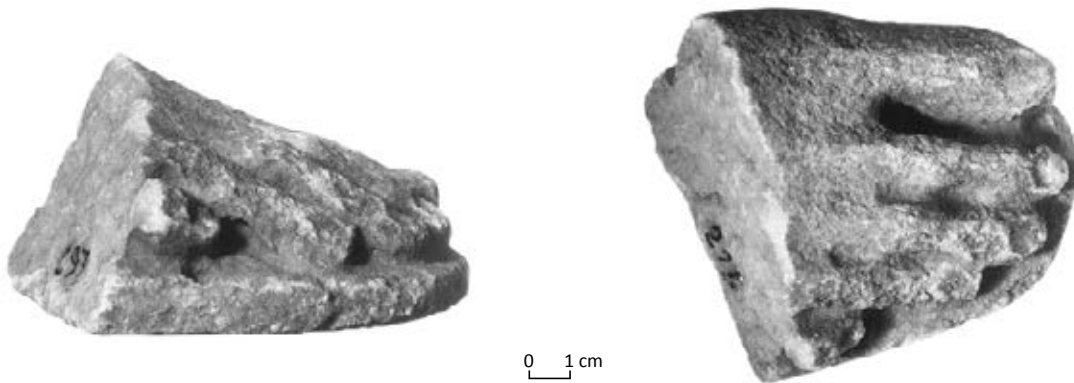
##### **Linker Fuß mit Plinthe, aus einem Block gearbeitet, MK 298**

Abgebrochen ist der große Zeh und die Spitze des zweiten Zehs. Die Seitenfläche der Plinthe ist am besten auf

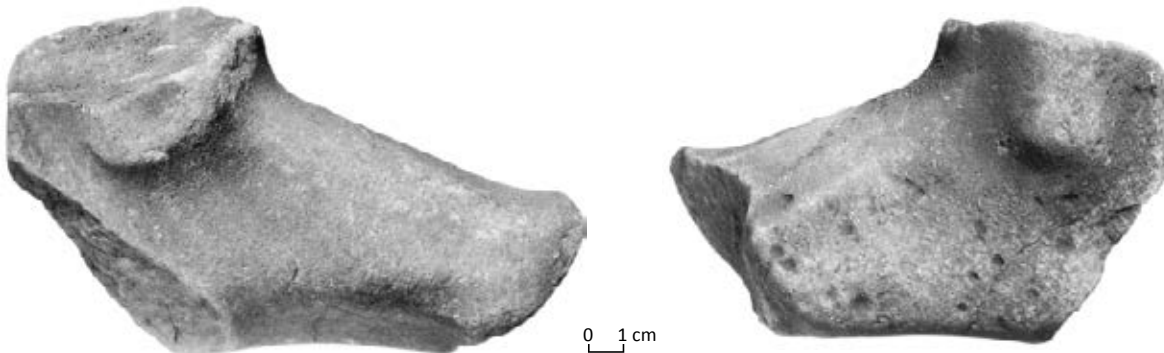
der Vorder- und Innenseite des Fußes erhalten. Die Zehen sind schlank gebildet, die Nägel werden durch Ritzlinien und die Sehnen durch Furchen wiedergegeben.

Erh. H 9 cm. L 1,8 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 619 Abb. 7ε.



15 a–b Fragment eines rechten Fußes. Ioulis, Museum Inv. 297 (Kat. 15)



16 a–b Fragment eines linken Fußes. Ioulis, Museum Inv. 292 (Kat. 16)

## 15 | Abb. 15 a–b

### Fragment eines rechten Fußes, MK 297

Erhalten ist nur der vordere Teil des Fußes. Die Zehen sind schmal und die Nägel wurden mit Ritzlinien abgegrenzt. Die Sohle der Sandale ist auf der Unterseite geglättet. Die Löcher rechts und links der Fußsohle dienten möglicherweise zur Befestigung von Schnürriemen.

H 5,5 cm. L 9,5 cm. T der Löcher 1 cm. Dm des linken Lochs 0,5 cm. Dm des rechten Lochs 0,7 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 619 Abb. 7στ.

## 16 | Abb. 16 a–b

### Fragment eines linken Fußes, MK 292

Erhalten ist der Fuß von knapp oberhalb des Fußgelenks bis zum Ansatz der Zehen. Die Ferse ist größtenteils ab-

gebrochen. Die Fußsohle ist geglättet und zeigt auf der Innenseite einen kantigen Zuschnitt<sup>64</sup>.

H 8,5 cm. L 13,5 cm.

Abb. 15 a, b (DAI Athen).

Lit.: Touloupa 1998, 619 Abb. 7β.

## 17 | Abb. 17

### Fragment eines linken Oberschenkels, MK 288

Erhalten ist der oberste Teil des Oberschenkels mit dem Ansatz des linken Glutäus.

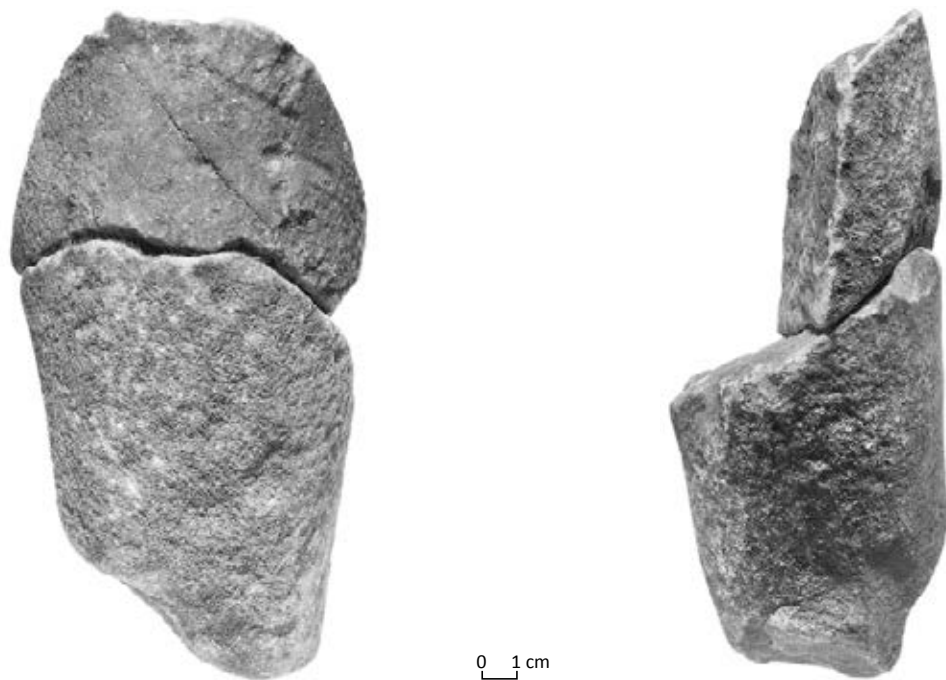
H 17 cm.

Unpubliziert.

<sup>64</sup> Es handelt sich wahrscheinlich um das von Graindor 1905, 351 erwähnte Fragment.



17 Fragment eines linken Oberschenkels. Ioulis, Museum Inv. 288 (Kat. 17)



18 a–b Fragment eines rechten Oberschenkels. Ioulis, Museum Inv. 287 (Kat. 18)

#### 18 | Abb. 18 a–b

##### Fragment eines rechten Oberschenkels, MK 287

Erhalten ist ein aus zwei Bruchstücken zusammengefügt-ter Teil des Oberschenkels.

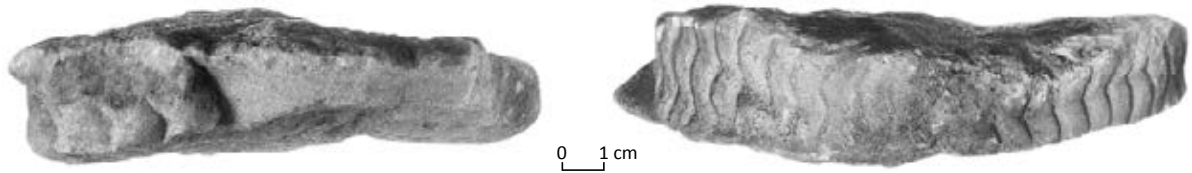
L 17,5 cm.

Unpubliziert.

#### 19 | Abb. 19 a–b

##### Bruchstück des Halses einer weiblichen Figur (Kore), MK 285

Das Fragment ist horizontal scheibenartig abgeschnitten. Erhalten ist eine Partie des Halsausschnitts mit den Resten von drei Haarsträhnen rechts des Halses. Die Haar-



19 a–b Bruchstück des Halses einer weiblichen Figur. Ioulis, Museum Inv. 285 (Kat. 19)



20 Fragment einer Gewandfalte.  
Ioulis, Museum Inv. 423 (Kat. 20)



21 Fragment einer Gewandfalte.  
Ioulis, Museum Inv. 378 (Kat. 21)

masse wird am Nacken durch wellenartige stilisierte Strähnen angedeutet.

H 3 cm. B 12,5 cm.

Unpubliziert.

## 20 | Abb. 20

### Fragment einer Gewandfalte, MK 423

Auf der oberen horizontalen Bruchfläche befinden sich zwei Bohrungen, die wahrscheinlich auf eine moderne Beschädigung vor der Übergabe des Fragments an das Museum zurückzuführen sind. Darunter ist der Rest einer gratigen, weit vortretenden, d. h. tiefen Falte zu sehen, deren eine Seite wie ein Band wirkt. Hier ist die Oberfläche unversehrt.

Dimensionen 18 × 12 cm.

Unpubliziert.

## 21 | Abb. 21

### Fragment einer Gewandfalte, MK 378

Die Oberfläche ist sehr stark verwittert. Gefunden 1987 am Nordhang in der Nähe der antiken Terrassenmauer der Akropolis.

H 21 cm. B 9 cm. Max. D 1,5 cm.

Unpubliziert.

## 22 | Abb. 22 a–b

### Fragment mit Gewandfalten, MK 300

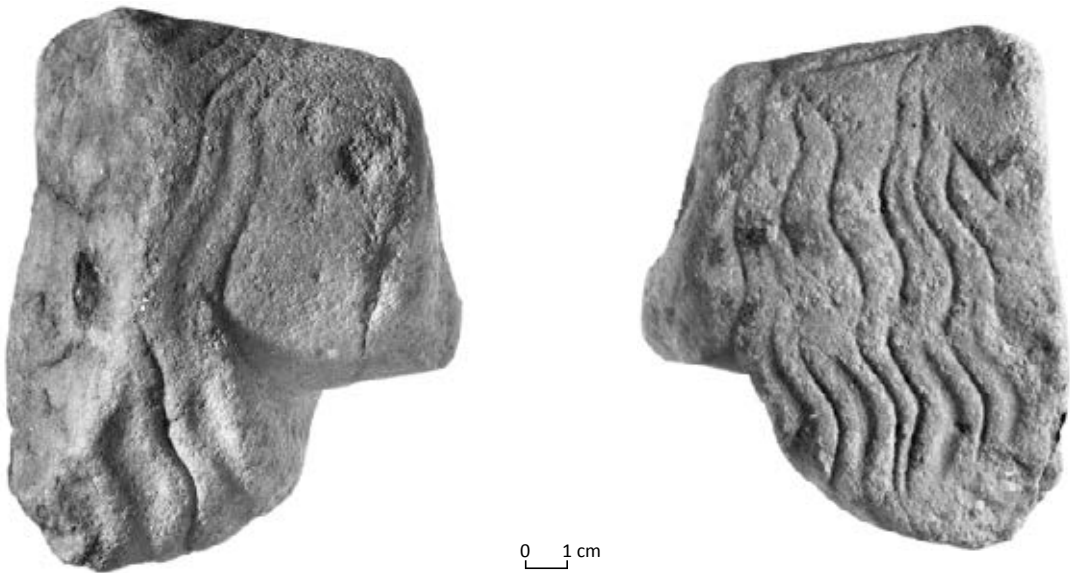
Fragment eines senkrecht herabfallenden Himation-Randes. Erhalten ist eine breite, plastisch bewegte Falte. Die Oberfläche ist sehr stark verwittert.

H 17 cm.

Unpubliziert.



22 a–b Fragment einer Gewandfalte. Ioulis, Museum Inv. 378 (Kat. 21)



23 a–b Schulterfragment mit Gewand. Ioulis, Museum Inv. 79 (Kat. 23)

## 23 | Abb. 23 a–b

### Schulterfragment mit Gewand, MK 79

Erhalten ist der Oberteil einer Schulter mit dem Ansatz eines erhobenen Armes, die beiderseits durch wellenar-

tige Falten bedeckt ist. Die Oberfläche ist stellenweise mit dem Spitzisen bearbeitet.

H 14 cm. B 10 cm. D 7 cm.

Unpubliziert.





24 Schulterfragment mit Gewand.  
Ioulis, Museum Inv. 299 (Kat. 24)



25 Fragment einer sitzenden Figur.  
Ioulis, Museum Inv. 216 (Kat. 25)

#### 24 | Abb. 24

##### Schulterfragment mit Gewand, MK 299

Erhalten ist ein Teil eines wellenartig gefalteten Gewandes, das dem zuvor besprochenen Fragment ähnlich ist und anscheinend den Rücken einer Figur bedeckte, wie aus dem Ansatz des linken, erhobenen Armes ersichtlich wird.

H 20 cm. B 20,5 cm. D 3–6 cm.

Unpubliziert.

0 1 cm



26 Gewandfragment. Ioulis, Museum Inv. 338 (Kat. 26)

#### 25 | Abb. 25

##### Fragment einer sitzenden Figur, MK 216

Das Fragment gehört zu einer Sitzfigur, die einen Chiton mit seitlich schräg abfallenden Falten trägt.

H 0,225 m.

Unpubliziert.

#### 26 | Abb. 26

##### Gewandfragment, MK 338

Es handelt sich vielleicht um den Rand eines Himation mit unterschiedlichen, leicht gewellten Falten.

L 0,06 m.

Unpubliziert.

#### 27 | Abb. 27 a: rechte Seite; b: linke Seite; c: Oberseite

##### Pferdekopf, Neufund, MK 651

Abgebrochen ist der hintere Teil des Kopfes, das Maul und die Lippen fehlen. Erhalten sind die Stirn, die ausgearbeiteten Augen und die Augenlider, die von einer Rille umgeben sind. Auf der Bruchfläche des Mauls ist ein (durchbohrtes?) Loch zur Halterung der Zügel vorhanden. Erkennbar sind auch noch der Ansatz des linken Ohres sowie – schlechter erhalten – ein kleines Ansatzstück des rechten Ohres. Die Oberfläche ist stellenweise verwittert. Das Fragment ist wohl dem Pferd auf der rechten Giebelhälfte zuzuweisen.

Dimensionen 19 × 17 cm. Dm des Lochs 0,7 cm. T ± 1 cm.

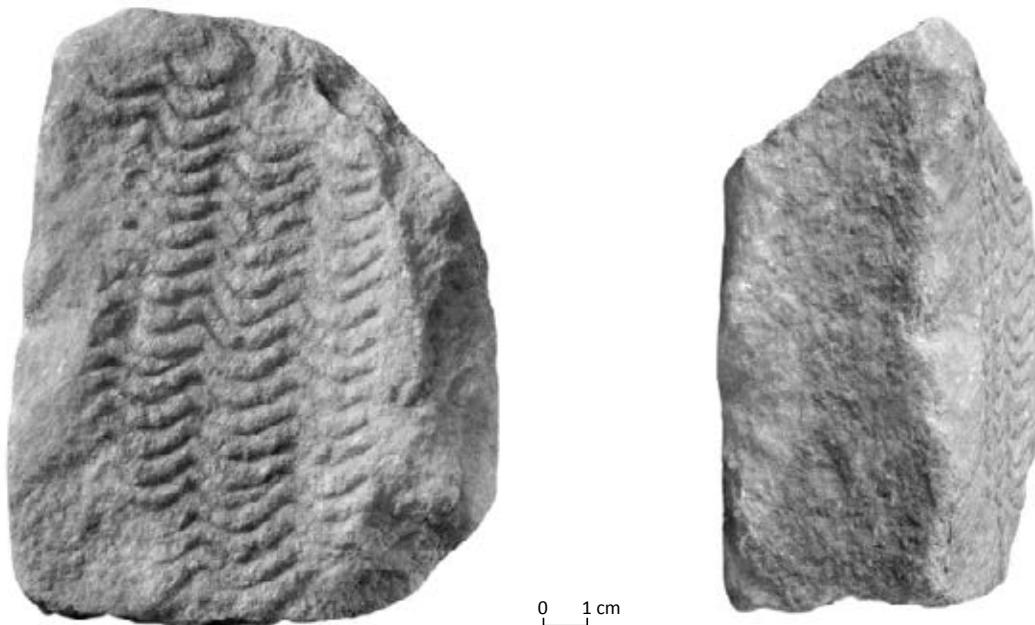
Unpubliziert.



27 a-c Pferdeköpf. Louvre, Museum Inv. 651 (Kat. 27)



28 Fragment eines Pferdekopfs. Ioulis, Museum Inv. 543 (Kat. 28)



29 a–b Fragment einer Pferdemähne. Ioulis, Museum Inv. 587 (Kat. 29)

## 28 | Abb. 28

### Fragment eines Pferdekopfs, MK 543

Erhalten ist ein Teil der Schnauze (?). Das Fragment ist wohl dem Pferd auf der linken Giebelhälfte zuzuweisen.

Dm 10,5 cm.

Unpubliziert.

## 29 | Abb. 29 a–b

### Fragment einer Pferdemähne, MK 587

Die Strähnen der Mähne sind nur auf der Vorderseite in der Art eines Fischgrätenmusters durch parallel verlaufende wellenartige Furchen angedeutet. Das Fragment

ist wohl dem Pferd auf der rechten Giebelhälfte zuzuweisen.

H 11 cm. L 14 cm. D 6 cm.

Unpubliziert.

## 30 | Abb. 30 a–b

### Fragment eines Pferdebeins, MK 318

Erhalten ist das Gelenk und ein Teil des Mittelhandknochens des rechten Vorderbeins. Details der Muskulatur, der Sehnen und Adern sind plastisch herausgearbeitet. Das Fragment gehört zusammen mit Kat. 31 demselben linken Vorderbein des rechten Pferdes.

H 16 cm.

Unpubliziert.



30 a–b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 318 (Kat. 30)



31 Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 328 (Kat. 31)

32 Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 320 (Kat. 32)

### 31 | Abb. 31

#### Fragment eines Pferdebeins, MK 328

Erhalten ist die Fessel, d. h. das Gelenk direkt oberhalb des Hufes, eines linken Vorderbeins. Das Fragment gehört zusammen mit Kat. 30 demselben linken Vorderbein des rechten Pferdes.

L 7 cm.

Unpubliziert.

### 32 | Abb. 32

#### Fragment eines Pferdebeins, MK 320

Kleines Fragment des Mittelhandknochens, erhalten in der Höhe des Handwurzelknochens eines Vorderbeins. Das Fragment gehört dem linken Vorderbein des linken Pferdes.

H 4,2 cm.

Unpubliziert.



33 a–b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 337 (Kat. 33)



34 a–b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 321 (Kat. 34)

### 33 | Abb. 33 a–b

#### Fragment eines Pferdebeins, MK 337

Erhalten ist der obere Teil eines nach oben sich verdickenden Unterschenkels mit Gelenk.

H 11,2 cm.

Unpubliziert.

### 34 | Abb. 34 a–b

#### Fragment eines Pferdebeins, MK 321

Erhalten ist Fersenbein und ein Teil des Mittelfußes des rechten Hinterbeins.

H 11,2 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 621 Abb. 9y.



35 Pferdebein. Ioulis, Museum Inv. 399 + 322 (Kat. 35)

0 1 cm



36 a–b Pferdebein. Ioulis, Museum Inv. 327 + 332 (Kat. 36)



#### 36 | Abb. 36 a–b

##### Pferdebein, MK 327 + 332

Erhalten sind das untere Ende des Unterarms und das obere Ende des Mittelhandknochens mit Handwurzelknochen eines Vorderbeins. Die Zusammensetzung der Stücke erfolgte nach der Identifizierung durch A. Mantis.

H 18,6 cm.

Unpubliziert.

#### 37 | Abb. 37

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 329

Erhalten ist der obere Teil des Schienbeins sowie ein Teil des Ansatzes zum Bauch. Auf der Innenseite sind zwei Adern in Relief angegeben.

H 8,7 cm.

Unpubliziert.

#### 38 | Abb. 38

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 333

Erhalten ist der Oberteil eines linken Fersenbeins.

H 12 cm. B 9 cm.

Unpubliziert.



0 1 cm

37 Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 329 (Kat. 37)

#### 35 | Abb. 35

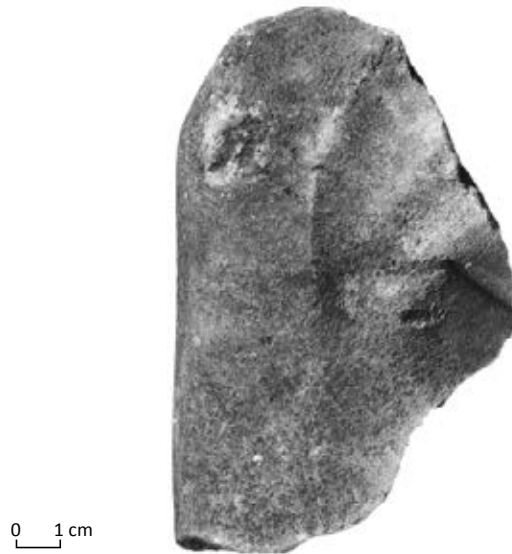
##### Pferdebein, MK 399 + 322

Zusammengesetzt aus zwei Bruchstücken (eines wurde 1988 bei einer Sondage am Theater entdeckt). Erhalten ist der Mittelhandknochen mit dem Ansatz des Handwurzelknochens eines Vorderbeins.

H 7,2 cm + 9 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 621 Abb. 9α.





38 Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 333 (Kat. 38)



39 a–c Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 530 (Kat. 39)

#### 39 | Abb. 39 a–c

##### **Fragment eines Pferdebeins, MK 530**

Das Stück ist vielleicht mit dem Fragment MK 350, das im Museum nicht aufgefunden werden konnte, zu identifizieren. Erhalten ist das Fersenbein eines rechten Hinterbeins. Hervorzuheben ist, daß beide Seiten gut bearbeitet sind.

H 11 cm. Dm ca. 5 cm.

Unpubliziert.

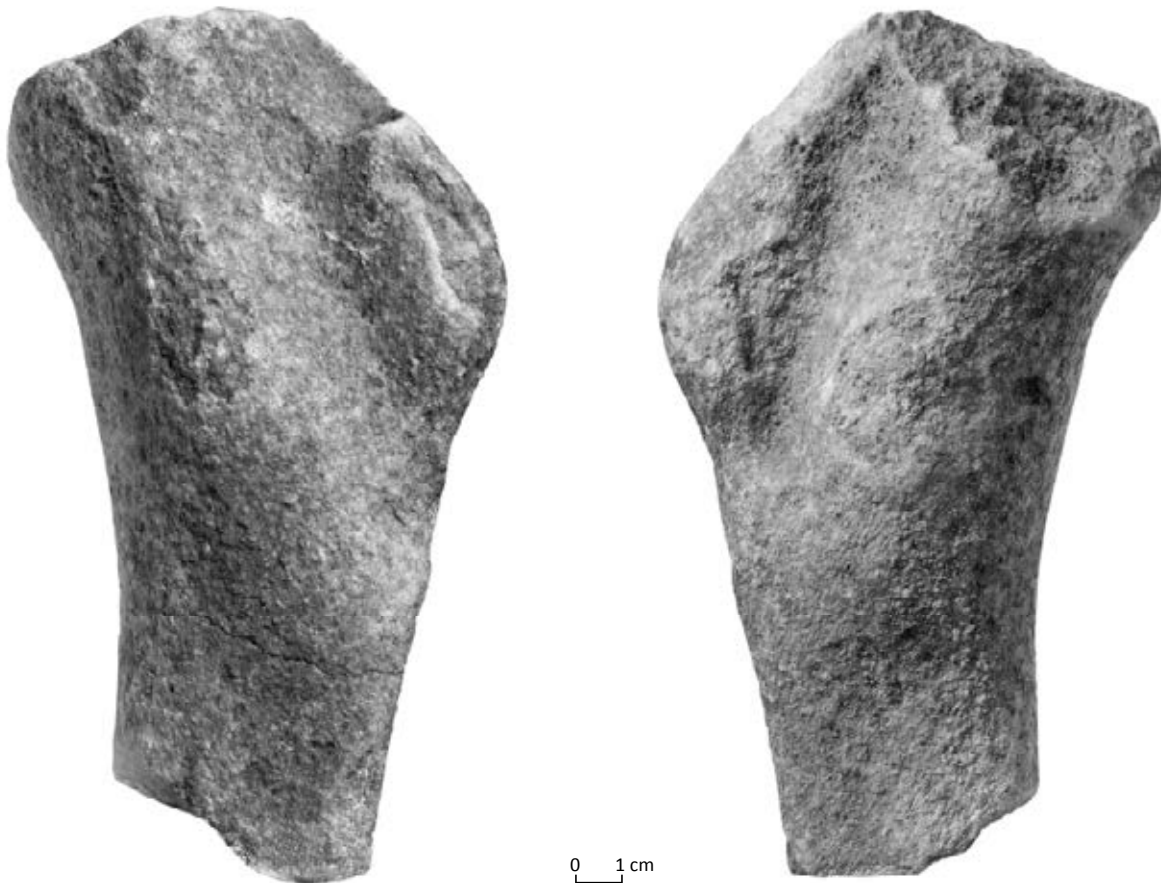
#### 40 | Abb. 40 a–b

##### **Fragment eines Pferdebeins, MK 316**

Erhalten ist das Fersenbein und Teil des Mittelfußes eines rechten Hinterbeins. Das Fragment weist Ähnlichkeiten mit MK 318 (Kat. 30) auf, ist aber – vielleicht wegen seines besseren Erhaltungszustands – ein wenig dicker. Gleiche Ablagerung auf der Oberfläche wie beim Schwanzfragment Kat. 52.

H 20 cm.

Unpubliziert.



40 a–b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 316 (Kat. 40)

#### 41 | Abb. 41

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 325

Erhalten ist ein Teil des Fersenbeins oder des Handwurzelknochens eines Hinter- bzw. eines Vorderbeins. Vgl. das Fragment Kat. 34, das vielleicht von einem Bein desselben Pferdes stammt.

H 4,5 cm.

Unpubliziert.



41 Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 325 (Kat. 41)

#### 42 | Abb. 42 a–b

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 319

Erhalten sind das Handwurzelgelenk, ein Teil des Mittelhanknochens und der Ansatz des Unterarmes eines linken (?) Vorderbeins.

Vgl. Kat. 47.

H 11,3 cm.

Unpubliziert.

#### 43 | Abb. 43 a–b

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 317

Erhalten ist das Fersenbein und ein Teil des Mittelfußknochens eines linken Hinterbeins.

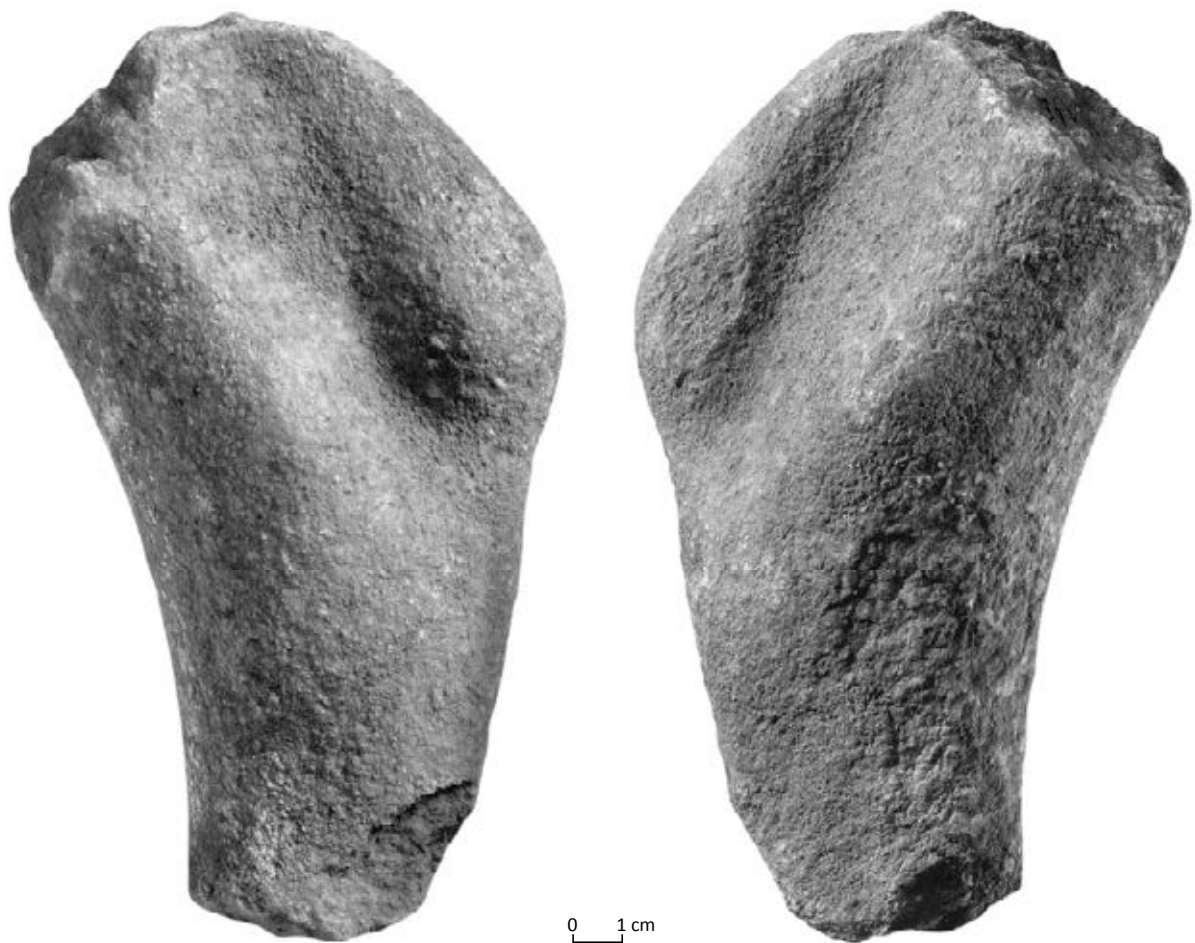
H 19 cm.

Vgl. Kat. 40. 48. 52. 50.

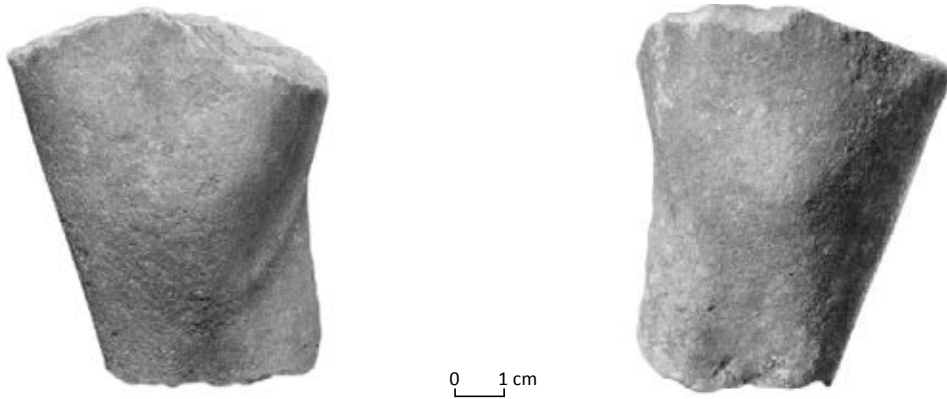
Unpubliziert.



42 a-b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 319 (Kat. 42)



43 a-b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 317 (Kat. 43)



44 a–b Fragment eines Pferdebeins. Ioulis, Museum Inv. 331 (Kat. 44)



45 Fragment eines Pferdebeins.  
Ioulis, Museum Inv. 323 (Kat. 45)

46 Fragment eines Pferdebeins.  
Ioulis, Museum Inv. 324 (Kat. 46)

47 Fragment eines Pferdebeins.  
Ioulis, Museum Inv. 326 (Kat. 47)

#### 44 | Abb. 44 a–b

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 331

Erhalten sind Teile des Mittelhandknochens, der Handwurzel und des Unterarms eines Pferdebeins.

H 8 cm.

Vgl. Kat. 31.

Unpubliziert.

#### 45 | Abb. 45

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 323

Erhalten ist der Bereich über dem Gelenk der Zehen oder Finger mit einem Teil des Mittelfußes oder der Mittel-

hand. Das Fragment gehört zusammen mit Kat. 32 und 49 dem linken Vorderbein des linken Pferdes.

H 10 cm.

Unpubliziert.

#### 46 | Abb. 46

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 324

Erhalten ist das Fersenbein und ein Teil des Mittelfußes eines Hinterbeins. Die Oberfläche ist verwittert, abgenutzt und löst sich ab.

H 11 cm.

Unpubliziert.



48 Huf eines Pferdes. Ioulis, Museum Inv. 314 (Kat. 48)

0 1 cm



49 Huf eines Pferdes. Ioulis, Museum Inv. 313 (Kat. 49)

#### 47 | Abb. 47

##### Fragment eines Pferdebeins, MK 326

Erhalten ist das Handwurzelgelenk mit dem Ansatz von Unterarm und Mittelhand eines rechten (?) Vorderbeins.

Vgl. Kat. 42.

H 9 cm.

Unpubliziert.

#### 48 | Abb. 48

##### Huf eines Pferdes, MK 314

Erhalten ist der Huf samt Plinthe eines rechten Hinterfußes.

H 7 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 621 Abb. 9e.

#### 49 | Abb. 49

##### Huf eines Pferdes, MK 313

Die geglättete Unterseite weist darauf hin, daß der Fuß frei erhoben war. Die Oberfläche ist stark verwittert.

H 8,5 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 621 Abb. 9e.

#### 50 | Abb. 50

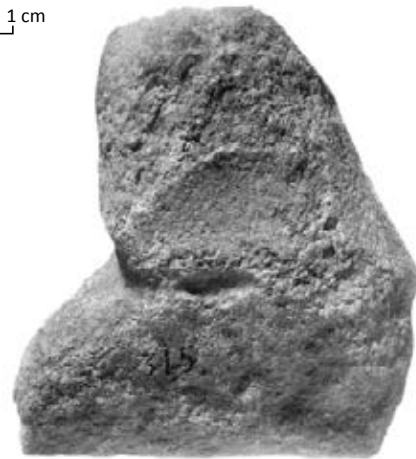
##### Huf eines Pferdes, MK 315

Erhalten ist der Huf mit einem Teil der aus dem gleichen Stück gearbeiteten Plinthe, die mit dem kleinen Spitzzeisen bearbeitet ist. Die Oberfläche ist verwittert und löst sich ab.

H 9,2 cm (Huf) + 3,5 cm (Plinthe).

Unpubliziert.

0 1 cm



50 Huf eines Pferdes. Ioulis, Museum Inv. 315 (Kat. 50)

#### 51 | Abb. 51

##### Fragment eines Pferdeschweifs, MK 396

Der Schweif ist strähnig und mit 10 wellenartigen Relieflinien versehen. Auf der Innenseite leicht konkav und unverziert.

L 8 cm.

Unpubliziert.

#### 52 | Abb. 52

##### Pferdeschweif, MK 312

Fast von der Wurzel an abgebrochen, das untere Ende fehlt. Die Außenseite ist stark verwittert, die Innenseite konkav gestaltet und halbfertig belassen. In der Mitte ist ein vortretender Grat erkennbar, der im oberen Teil stärker ausgeprägt ist. An den Seiten zur Innenseite hin ist der Schweif kantig zugeschnitten.



51 Fragment eines Pferdeschweifs. Ioulis, Museum Inv. 396 (Kat. 51)



53 Fragment der Genitalien eines Pferdes. Ioulis, Museum Inv. 588 (Kat. 53)

H Innenseite 22 cm. H Außenseite 26,5 cm. B oben 7,5 cm. B unten 6 cm. Vgl. die Fragmente Kat. 30. 40. 43.

Lit.: Touloupa 1998, 621 Abb. 96.

#### 53 | Abb. 53

##### Fragment der Genitalien eines Pferdes, MK 588

Erhalten ist der Penis, der am Ansatz drei plastische Wülste aufweist.

L 12 cm.

Unpubliziert.

Die folgenden Fragmente Kat. 54–62 sind trotz ihrer laut Museumsinventar angeblich gleichen Herkunft nicht mit Sicherheit der Giebelkomposition zuzuweisen, da einige nur schwer zuzuordnen sind und andere aus andersartigem Marmor bestehen.

#### 54 | Abb. 54

##### Fragment vom Körper eines Pferdes, MK 334

Pentelischer Marmor? Zwei zusammengesetzte Bruchstücke, vielleicht vom Oberschenkel eines Pferdes.

L 15 cm. B 6,3 cm.

Unpubliziert.

#### 55 | Abb. 55

##### Skulpturenfragment, MK 219

Fragment mit zwei Löchern, eines davon mit Metallspuren.

L 16 cm.

Unpubliziert.



52 Pferdeschweif. Ioulis, Museum Inv. 312 (Kat. 52)

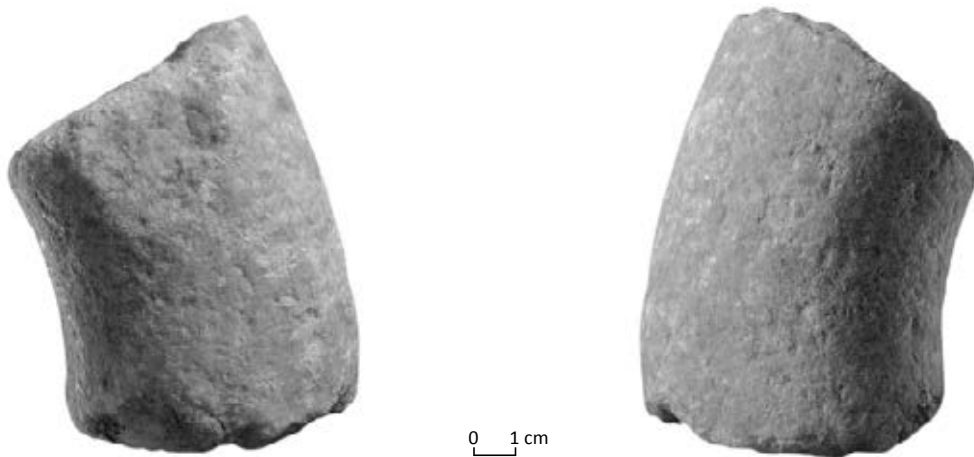




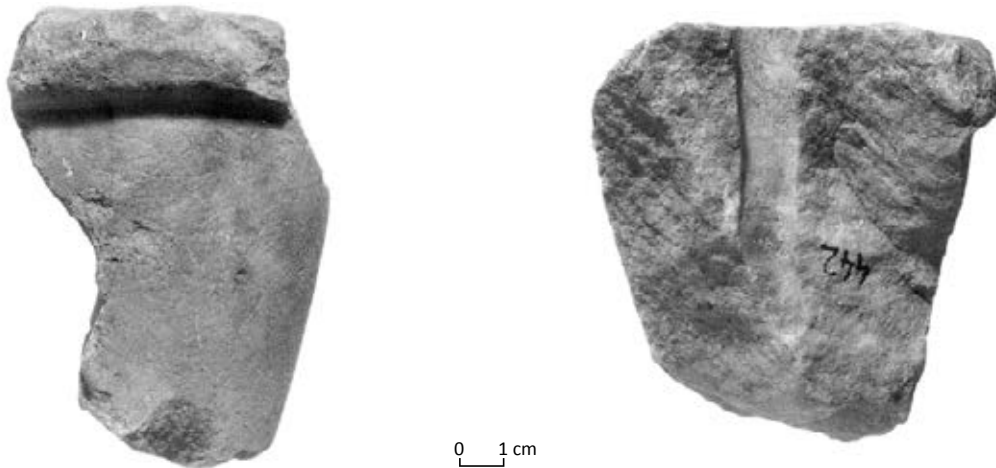
54 Fragment vom Körper eines Pferdes. Ioulis, Museum Inv. 334 (Kat. 54)



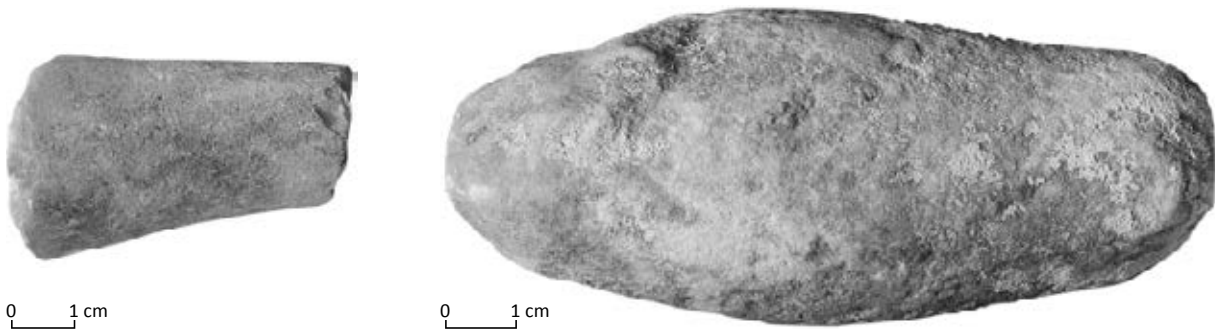
55 Skulpturenfragment. Ioulis, Museum Inv. 219 (Kat. 55)



56 a–b Skulpturenfragment. Ioulis, Museum Inv. 596 (Kat. 56)



57 a–b Skulpturenfragment. Ioulis, Museum Inv. 442 (Kat. 57)



58 Zylindrisches Fragment.  
Ioulis, Museum Inv. 335 (Kat. 58)

59 Zylindrisches Fragment. Ioulis, Museum Inv. 336 (Kat. 59)

## 56 | Abb. 56 a–b

### Skulpturenfragment, MK 596

Zylindrisches, leicht gebogenes Fragment, das einem Tierschwanz bzw. Schlangenkörper ähnelt. Gräulicher grobkristalliner Marmor.

L 8–12 cm. Dm 8,5 cm.

Unpubliziert.

## 57 | Abb. 57 a–b

### Skulpturenfragment, MK 442

Pentelischer Marmor. Konvexe Oberfläche mit abgesetztem Rand, innen ein tiefes Dübelloch. Möglicherweise ein Unterarm mit Schildarmbügel.

Dimensionen 9 × 8,4 cm. L des Dübellochs 6,5 cm. Dm des Dübellochs 1 cm.

Unpubliziert.

## 58 | Abb. 58

### Zylindrisches Fragment, MK 335

Das Fragment ist etwas abgeflacht und verbreitert sich zum (im Bild) linken Rand hin.

L 3,5 cm.

Unpubliziert.

## 59 | Abb. 59

### Zylindrisches Fragment, MK 336

Wahrscheinlich gehört das Fragment zu einem besonders kleinen linken Unterarm.

L 11 cm.

Unpubliziert.



60 a–b Unterteil einer nach rechts laufenden Frauenfigur. Ioulis, Museum Inv. 86 + 218 (Kat. 63)

60 | o. Abb.

#### Fragment eines Menschen- oder Tierbeins, MK 301

Das Fragment hat eine konvex gewölbte und eine flache Seite.

H 9 cm. B 9 cm.

Unpubliziert.

61 | o. Abb.

#### Zylindrisches Fragment, MK 405

Das Volumen ist in der Mitte größer als zu den Seiten hin.

Dimensionen 8 × 6,5 cm.

Unpubliziert.

62 | o. Abb.

#### Fragment eines Tierfußes oder einer Statuenstütze

H 4,6 cm.

Unpubliziert.

## Die Akroterfragmente

63 | Taf. 32 a–c; Abb. 60 a–b

#### Unterteil einer nach rechts laufenden Frauenfigur, MK 86 + 218

Der Unterschenkel des linken Beins zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Das rechte Bein ist von der Mitte des Unterschenkels an erhalten und wird teilweise vom Saum des Himation bedeckt. Der unter dem Gewand heraustretende Fuß trägt eine Sandale. Das Himation fällt zwischen den Beinen in zwei ineinander fließenden Faltengruppen herab. Die Plinthe steigt dachartig zur Mitte hin an und weist in der Mitte einen leichten Knick auf. Es handelt daher mit Sicherheit um die zentrale Figur eines Firstakroters. Der Firstziegel des Schräggeisons, der wegen seines Gewichtes nicht ins Museum gebracht werden konnte, weist auf der Vorderseite eine Einarbeitung, in der die Plinthe eingebettet war, auf.

Dank der Identifizierung durch Ismini Trianti wurde 1991 ein weiteres kleines Gewandfragment angefügt, das auf der Vorderseite zwei senkrecht geführte, gleich breite Falten und auf der Rückseite wellenartige Falten aufweist (s. Abb. 60 a–b).

H 58 cm. B 73 cm.

Gefunden 1962 beim Nordstylobat des Tempels.

Lit.: ADelt 18, 1963, Chron. 282 Taf. 327γ; G. Daux, *Chronique des fouilles* 1964, BCH 89, 1965, 858 Abb. 7; M.Y. Goldberg, *Types and Distribution of Archaic Greek Akroteria* (Ann Arbor 1984) 217 Nr.



61 a–c Linker Oberarm und Teil des Unterarms einer weiblichen Figur. Ioulis, Museum Inv. 211 (Kat. 64)



62 Fragment einer weiblichen Figur. Ioulis, Museum Inv. 539 (Kat. 65)

20; E. Østby, *The Athenaion of Karthaiia*, *OpAth* 13, 1980, 280; Touloupa 1998, 616 Abb. 4α–γ; Walter-Karydi 1987, 110 f. 114 f. Abb. 182–183; E. Walter-Karydi, *Die Mittelakrotere des Peripteraltempels in Karthaiia*, *AA* 1994, 354 f. Abb. 4; Choremi – Vlassopoulou 2000, Abb. 46. 47.

#### 64 | Abb. 61 a–c

##### Linker Oberarm und Teil des Unterarms einer weiblichen Figur, MK 211

Erhalten ist ein Teil vom Ärmelsaum des Gewandes etwas oberhalb des Ellbogengelenks. Der Arm war leicht angewinkelt. Die Oberfläche, besonders der oberen Partien, weist Verwitterungsspuren auf (wohl wegen der ausgesetzten Lage der Skulptur im Freien). Die Bruchstelle auf

der Innenseite zeigt, daß der Arm dort ursprünglich an den Körper angelegt war.

L 33 cm.

Lit.: Touloupa 1998, 623 Abb. 12α–β.

#### 65 | Abb. 62

##### Fragment einer weiblichen Figur MK 539

Fragment der Brust einer weiblichen Figur mit dünnen, vertikalen gewellten Falten eines Chiton.

L 29 cm.

Gefunden 1990 während der Grabung, aus den oberen Schichten im NO des Tempels.

Unpubliziert.

**66 | Taf. 33 a–b; 34 a–b****Weibliche Figur, MK 85**

Der Kopf, die Arme (vom Ansatz der Oberarme an) und die Beine ab den Knien fehlen. Die gesamte Oberfläche ist verwittert. Die Figur trägt einen an beiden Schultern mit einer Nadel oder Fibel befestigten Peplos. Die rechte Nadel/Fibel war größer, was man aufgrund des Loches, das zur Befestigung gedient hat, erkennen kann (Dm 3 cm; T 6 cm); dagegen war die linke kleiner (Dm 1 cm). Die Figur trug unter dem Peplos wahrscheinlich einen dünnen Chiton, der am Hals und am rechten Oberarm sichtbar wird. Das linke Bein tritt kräftig hervor, vor dem rechten, zurückgesetzten Bein zeichnen sich dünne Falten ab. Der linke Arm ist vorgestreckt, der rechte vom Körper weg nach hinten geführt. Zwei Löcher (T ca. 2–3 cm) vor dem Überfall des Peplos auf der Vorderseite weisen auf die Anbringung eines Gürtels hin. An der rechten Hüfte liegen 5 schräg angeordnete Löcher (Dm 0,6–1,5 cm; T 2–3,3 cm), die zu einem vom Gürtel herabhängenden Gegenstand stammen könnten oder der Verbindung mit einem weiteren Objekt dienten. Auf der Rückseite reicht der Peplos bis zu den Oberschenkeln herab; der Gewandfall wird jedoch an zwei Stellen durch zwei größere Aushöhlungen unterbrochen: einerseits durch eine größere Aushöhlung im Bereich der rechten Rückenpartie, die bis zur Gürtellinie reicht, andererseits durch eine Aushöhlung unterhalb davon im Bereich des Gesäßes. Auf Höhe des angenommenen Gürtels befinden sich auf der Rückseite drei große Dübellöcher (Maße, von links nach rechts: a: Dm 2,5 cm, T 3 cm; b: Dm 2 cm, T 3,5 cm; c: Dm 1,5 cm, T 3 cm. Loch a ist nach links unten, Loch b nach rechts unten und Loch c geradeaus ausgerichtet). Sie könnten vielleicht der Anbringung einer Stütze gedient haben. Auf der gebrochenen Halsfläche sind Spuren von zwei weiteren, horizontal verlaufenden und etwa fingerbreiten Bohrkanälen zu erkennen. Sollten sie nicht auf einen späteren Versuch, den Kopf zu entfernen, zurückzuführen sein, so könnten sie vielleicht auf die Anstückung zusätzlicher Haarteile hindeuten.

Die links auf der Rückseite der Figur von der linken Schulter schräg nach unten verlaufende Bruchfläche könnte auf einen einst hier angebrachten, nun abgebrochenen Pfeilköcher hinweisen. Damit wären auch die beiden Bohrlöcher zu erklären, die sich jeweils oberhalb und unterhalb (nahe des Gürtels) dieser Bruchfläche befinden.

H 79 cm. B 43 cm. Die Gesamthöhe wird auf 1,25–1,35 m berechnet. Zu der Figur könnte auch das Handgelenk Kat. 69 gehören.

Gefunden 1962 beim sog. Athena-Tempel. Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um das in ADelt 18 (1963) 282 erwähnte Stück.

Lit.: Touloupa 1998, 614 Abb. 2α–δ.

**67 | Taf. 35 a–d****Fragment eines Männerkopfes, MK 20**

Erhalten ist der Bereich von Augenhöhe bis zum Halsansatz. Offensichtlich trug der Kopf einen Helm mit Nackenschutz<sup>65</sup> und vermutlich auch Wangenklappen. Die 22 erhaltenen, den Kopf vor den Ohren und entlang der unteren Helmkante umgebenden Bohrlöcher dienten zur Befestigung metallener Haarsträhnen, der Wangenklappen und des Helmbusches.

T der Löcher: 1,5 cm. Dm 0,7 cm. Auf der linken Seite befinden sich vor den Ohren 5, auf der rechten Seite 3 Löcher; über dem dritten Loch der rechten Seite befindet sich ein weiteres Dübelloch von 2,6 cm Länge; auf der Rückseite befinden sich in der Mitte des Nackenschutzes 2 Löcher, von denen das größere von 4 cm tief ist. Auf der abgebrochenen Oberseite ist ein Lochboden zu erkennen. Diese drei letztgenannten Bohrungen dienten wohl der Befestigung des Helmbusches.

H 17 cm. Die Gesamthöhe der Figur wird, ohne Helm und Helmbusch, auf etwa 1,55 m berechnet, s. den nachfolgenden Beitrag von S. Tufano

Literatur: M.Y. Goldberg, *Types and Distribution of Archaic Greek Akroteria* (Ann Arbor 1984) 342; Graindor 1905, 346 Abb. 10; Graindor, 1921, 94 Abb. 14 (jeweils mit Deutung als Athenakopf); Touloupa 1998, 615, Abb. 3α–δ; Choremi – Vlassopoulou 2000, 46 Abb. 43. 44.

**68 | Abb. 63 a–c****Großes Körperfragment einer männlichen Figur mit Brustpanzer, MK 196**

Erhalten sind der Bauch und die Hüften der Figur, die offensichtlich einen Brustpanzer mit – im Ansatz noch deutlich erkennbaren – Panzerlaschen (Ptera) trägt. Das rechte Bein muß stark angehoben gewesen sein. Auf der linken Seite dienten zwei Löcher vielleicht zur Befestigung eines Schwertes.

L 33 cm.

Unpubliziert.

**69 | Abb. 64****Fragment eines rechten Arms, MK 283**

Erhalten ist die untere Teil des Unterarms und das Handgelenk mit plastischer Angabe des Handwurzelknöchels

65 Bei den meisten Helmen bildet der Nackenschutz einen aufgebogenen Rand, vgl. dazu Ohly I 1976, Taf. 34; A. Moustaka, Πελοπόννησος και Μακεδονία. Παρατηρήσεις στα λεγόμενα κράνη

ιλλυρικού τύπου με κάθετη γραμμή στο καταυχένιο, in: Μύρτος. Μνήμη Ιουλίας Βοκοτοπούλου (Thessaloniki 2000) 393–410; H. Pflug, *Antike Helme* (Köln 1989) 22 Abb. 17.



63 a–c Körperfragment einer männlichen Figur mit Brustpanzer. Ioulis, Museum Inv. 196 (Kat. 68)



64 Fragment eines rechten Arms.  
Ioulis, Museum Inv. 283 (Kat. 69)



65 Fragment eines linken Oberarms.  
Ioulis, Museum Inv. 280 (Kat. 70)

0 1 cm

auf der Außenseite und der angespannten Sehnen auf der Innenseite. Das Fragment könnte auch von einer weiblichen Figur stammen.

Max. L 7,6 cm. Dm 6,2 cm.

Unpubliziert.

#### 70 | Abb. 65

##### Fragment eines linken Oberarms, MK 280

Sehr verwittert auf der Außenseite, innen etwas besser erhalten. Erhalten ist der Unterteil des am Ellbogen angewinkelten Oberarms mit Bizeps. Unten sind der Ansatz des Unterarms und oben der Ansatz zum Körper zu erkennen.

L 8–12 cm. Dm ± 8 cm.

Unpubliziert.

#### 71 | Abb. 66 a–b

##### Fragment eines linken (?) Oberarms, MK 303

Erhalten ist der obere Teil eines Oberarms, auf dessen Innenseite der Ansatz zum Körper erkennbar ist.

L 13 cm. D 14 cm.

Unpubliziert.

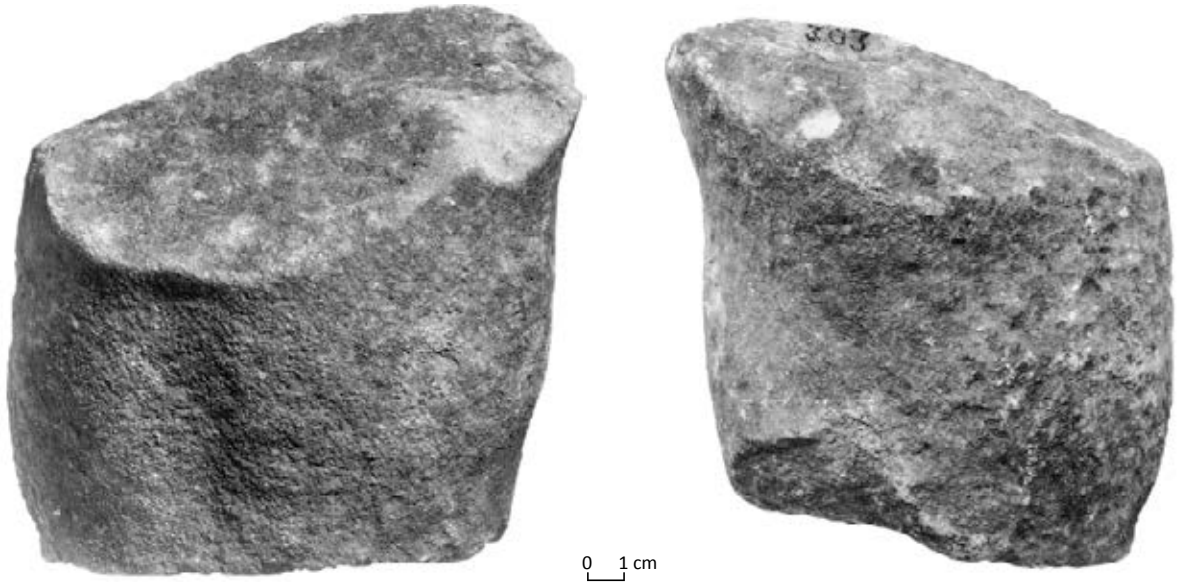
#### 72 | Abb. 67

##### Fragment eines Unterarms, MK 284

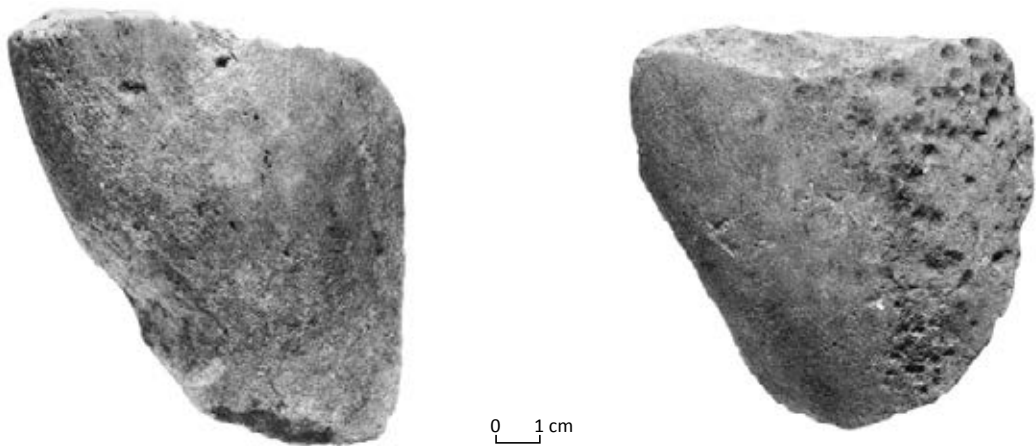
L 11 cm.

Unpubliziert.





66 a–b Fragment eines linken (?) Oberarms. Ioulis, Museum Inv. 303 (Kat. 71)



67 Fragment eines Unterarms.  
Ioulis, Museum Inv. 284 (Kat. 72)

68 Fragment eines Unterarms (?).  
Ioulis, Museum Inv. 302 (Kat. 73)

### 73 | Abb. 68

#### Fragment eines Unterarms (?), MK 302

Erhalten ist eine glatte gewölbte Fläche, auf der einen Seite stark verwittert.

H 8,5 cm. B 8,5 cm.

Unpubliziert.

### 74 | Abb. 69

#### Fragment eines rechten Oberarms, MK 304

Erhalten ist der Oberteil des Oberarms sowie ein Teil der Schulter. An der Seite ist der Ansatz zum Körper zu er-

kennen. Oberfläche verwittert. Das Fragment scheint größer dimensioniert als die zuvor genannten Armfragmente.

H 17 cm. B 13 cm.

Unpubliziert.

### 75 | Abb. 70

#### Fragment eines Unterschenkels (?), MK 291

Erhalten ist der Bereich von der Mitte des Wadenmuskels an abwärts. Oberfläche verwittert.

L 10 cm.

Unpubliziert.



0 1 cm

69 Fragment eines rechten Oberarms.  
Ioulis, Museum Inv. 304 (Kat. 74)



0 1 cm

70 Fragment eines Unterschenkels (?).  
Ioulis, Museum Inv. 291 (Kat. 75)



0 1 cm

71 Fragment eines linken (?) Unterschenkels.  
Ioulis, Museum Inv. 290 (Kat. 76)



0 1 cm

72 Fragment eines linken (?) Unterschenkels.  
Ioulis, Museum Inv. 289 (Kat. 77)

#### 76 | Abb. 71

##### Fragment eines linken (?) Unterschenkels, MK 290

Aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt. Oben horizontal gebrochen. Das Schienbein ist als leicht gebogener Grat gebildet. Eine scharf gezogene, plastisch abgesetzte Linie in einer Furche des Wadenmuskels ist möglicherweise als Angabe einer Beinschiene zu deuten.

H 14 cm.

Unpubliziert.

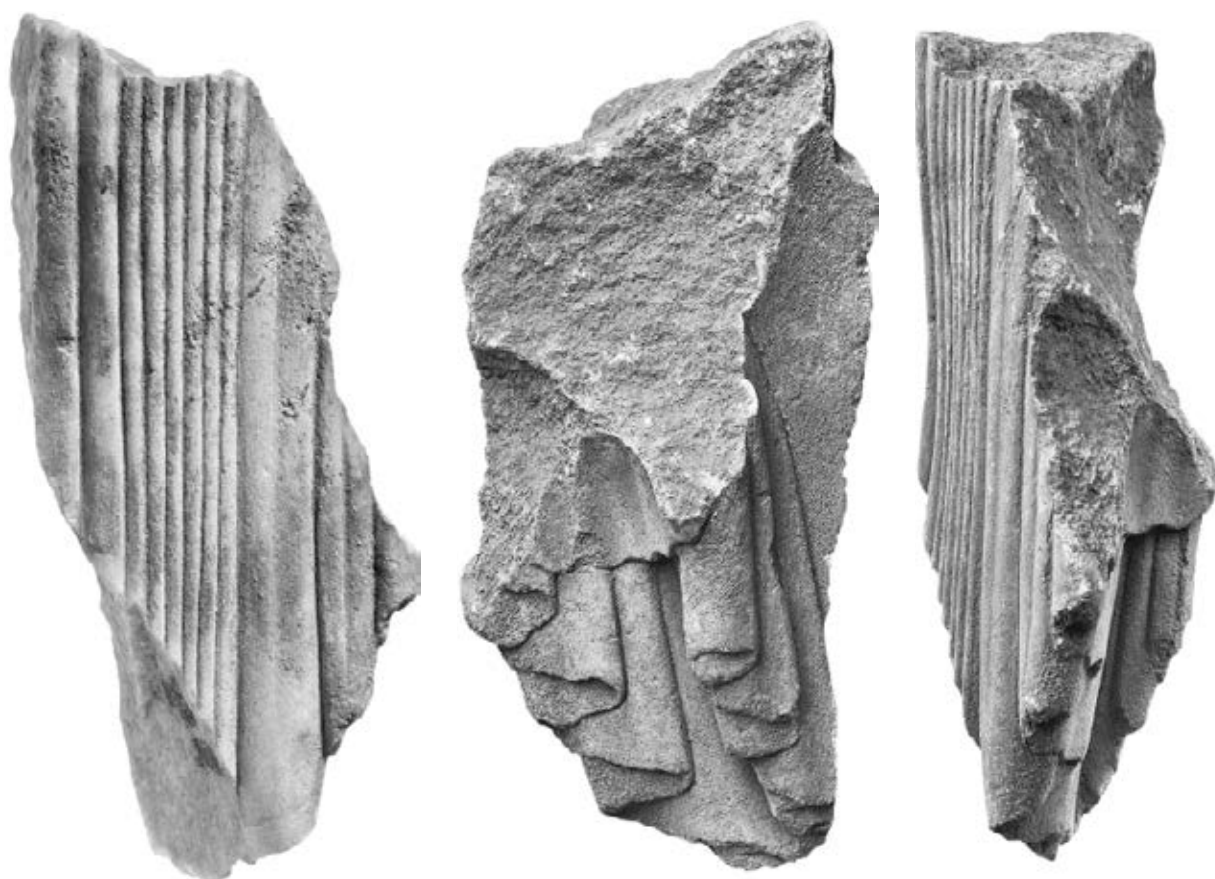
#### 77 | Abb. 72

##### Fragment eines linken (?) Unterschenkels, MK 289

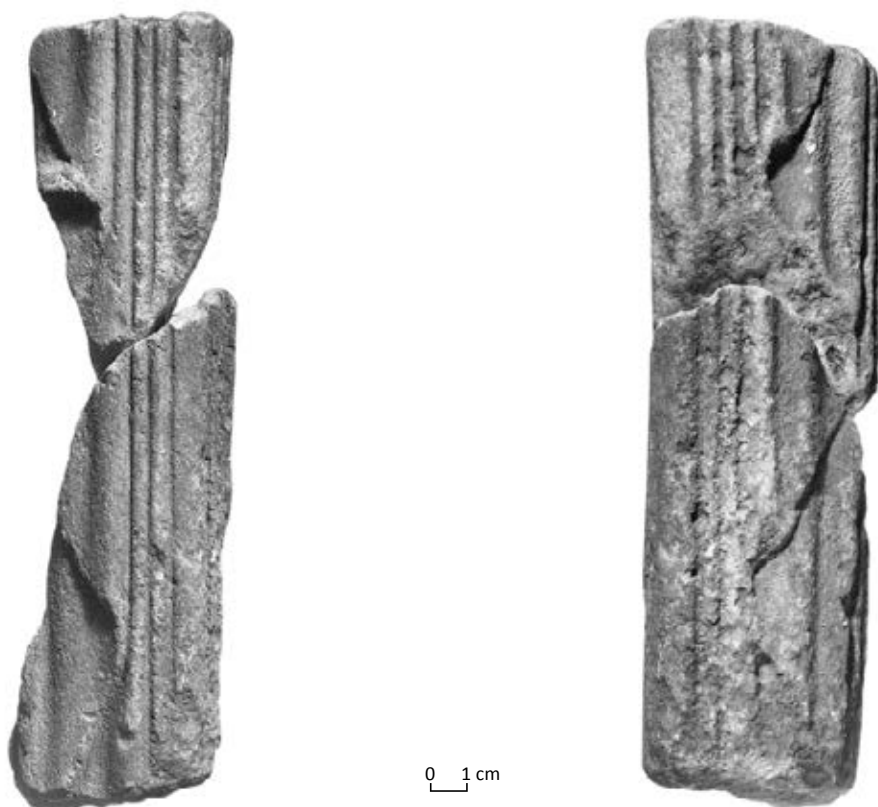
Erhalten ist der mittlere Teil des Unterschenkels. Die Linie des Schienbeins ist als leicht gebogener Grat gebildet, mit plastischer Angabe der Sehnen auf der Innen- und Außenseite des Wadenmuskels. Spuren einer Beinschiene erkennbar.

H 14 cm.

Unpubliziert.



73 a–c Fragment einer weiblichen Figur. Ioulis, Museum Inv. 83 (Kat. 78)



0 1 cm

Abb. 74 a–b Gewandfragment. Ioulis, Museum Inv. 220 α–β (Kat. 79)

**78 | Abb. 73a–c****Fragment einer weiblichen Figur, MK 83**

Fragment eines Himation mit sehr qualitätvoller Gestaltung der Faltenmotive. Auf der einen Seite – wohl der Rückseite – sind flache vertikale Faltenzüge ausgebildet und auf der anderen Seite – wohl der Vorderseite der Figur – ist ein in wellenförmigen, sich überlappenden Falten aufgefächerter Gewandsaum zu erkennen. Auf der Unterseite ist die Spur eines 2,1 cm tiefen Dübellochs sichtbar.

Gefunden 1962 am Tempel.

H 24 cm. B 10,5 cm.

Unpubliziert.

**79 | Abb. 74 a–b****Zwei zusammengesetzte Fragmente einer weiblichen Figur, MK 220 α–β**

Erhalten sind senkrechte dicht gestaffelte Gewandfalten.

α. H 13 cm. β. H 9,5 cm.

Literatur: Meletemata 620, Abb. 8β.

Unpubliziert.

## Unbestimmte Fragmente

Im Museumsinventar befinden sich noch folgende Fragmente, die sich nicht mit Sicherheit den Akroterskulpturen des Tempels zuweisen lassen, die ich aber hier vollständigkeitshalber erwähnen möchte:

**80 | o. Abb.****Fragment einer Gewandfalte, MK 365**

Dimensionen 10 × 11 cm.

Gefunden in der Nähe des Athena-Tempels und 1987 von N. Mykonias dem Griechischen Antikendienst übergeben.

Unpubliziert.

**81 | o. Abb.****Fragment mit Gewandfalten, MK 213**

Zu erkennen sind breite Gewandfalten sowie ein Loch zur Befestigung eines Metallobjektes.

Max. L 22,5 cm.

Unpubliziert.

**82 | o. Abb.****Fragment einer Gewandfalte (?), MK 380**

Dimensionen 35 × 13,5 cm. Max. Stärke 1,5 cm (an der modernen Bruchstelle). 5 cm (Oberseite).

Gefunden 1987 am Nordhang, unterhalb der Tempelterrasse.

Unpubliziert.

**83 | o. Abb.****Skulpturenfragment, MK 592**

Erhalten ist eine leicht konvexe, grob bearbeitete Oberfläche.

L 19,5 cm. D 4 cm.

Unpubliziert.

**84 | o. Abb.****Fragment einer überlebensgroßen linken Hand, MK 593**

L 14,5 cm. D 7 cm.

Unpubliziert.

**85 | o. Abb.****Fragment eines rechten Fußes, MK 594**

L 15,5 cm. B 10 cm.

Unpubliziert.

## Architekturteile

**86 | Abb. 75 a–b; 77****Giebelsima mit ionischem Kymation und Astragal als oberen Abschluß, MK 176**

Oben ist der Sima ein annähernd waagrecht abschließender Sockel aufgesetzt, der auf der Oberseite die Einlassungen für die Plinthe der (linken) Akroterfigur aufweist, mit zwei erhaltenen großen Klammerlöchern zur Befestigung der Plinthe. Auf dem Sockel findet sich links die Beischrift ΘΗΣΕΥΣ.

H 32 cm. L 76 cm.

Lit.: A. Ohnesorg, Die Mittelakrotere des Peripteraltempels in Karthaia, AA 1994, 349–354 Abb. 1 a–b; Papanikolaou 1998, 587–590 Abb. 17–25.



75 a–b Giebelsima. Ioulis, Museum Inv. 176 (Kat. 86)



76 a–b Giebelsima. Ioulis, Museum Inv. 652 (Kat. 87)



77 Giebelsima. Ioulis, Museum Inv. 176 + 652 (Kat. 86 + 87)

87 | Abb. 76 a–b; 77

**Giebelsima (wie Nr. 86), MK 652**

Die erhaltene Inschrift ANTIOPIEIA ist stark verwittert. Auf der Oberseite ist die Einlassung für die Plinthe der

rechten Hälfte des Firstakroters erhalten, mit einem großen Klammerloch zur Befestigung der Plinthe.

H 0,38 m. L 0,79 m.

Lit.: wie Kat. 86.

## Technische Merkmale

An den beiden ohne Kopf erhaltenen Torsen der Athena Kat. 1 (Taf. 31 a–d) und der weiblichen Figur des Südakroters Kat. 66 (Taf. 33 a–b; 34 a–b) sowie am Männerkopf Kat. 67 (Taf. 35 a–d) läßt sich eine große Zahl von Bohrlöchern unterschiedlicher Größe erkennen. Die kleinen Bohrlöcher dienten wohl zur Befestigung von Attributen und schmückendem Zierrat, so z. B. bei der Figur der Athena eines Gorgoneion vor der Brust, eines Schilds an der linken Körperseite sowie vielleicht einer Haarsträhne am linken Schulterblatt<sup>66</sup>. Bei dem Fragment Kat. 15 (Abb. 15 a–b) waren mit zwei kleinen Löchern die metallenen Riemen der Sandalen befestigt. Eine Vielzahl von Bohrlöchern findet sich auch bei der weiblichen Figur des Südakroters Kat. 66, die unterhalb des Überfalls wahrscheinlich zur Befestigung eines Gürtels und an den Schultern für eine Gewandnadel oder Fibel dienten. Die großen Löcher an der linken Schulter (Dm 3 cm; T 6 cm) und auf der Rückseite (Dm 1,5–2,5 cm, T 3 cm) dienten möglicherweise zur Befestigung eines Köchers. Schwer zu erklären sind dagegen zwei parallele, horizontal entlang der Bruchfläche des Halses zum Nacken hin geführte Bohrkanäle.

Der männliche Kopf Kat. 67, der von Graindor einer Athena-Figur zugeschrieben wurde<sup>67</sup>, weist 22 Bohrlöcher rund um den Helmrand auf, die zur Befestigung von

Haarsträhnen, vielleicht auch von Wangenklappen, gedient haben mögen. Fünf solche 4 cm tiefe Löcher sind auf der linken, drei auf der rechten und zwei auf der Rückseite zu beobachten. Die letzteren dienten wohl zur Befestigung des Helmbusches. Beim Frauentorso Kat. 66 erhebt sich die Frage, weshalb einige direkt nebeneinander liegende Löcher, die offenbar demselben Zweck dienten, nicht denselben Durchmesser haben. Eine plausible Erklärung dafür liefert der nachfolgende Beitrag von S. Tufano zur Rekonstruktion des Südakroters (s. u. S. 144–46).

Konkrete Spuren von Anstückungen aus Metall (Bronze, Silber, Blei) sind an den Skulpturen selbst nicht erhalten. Aus Metall könnten auch die Schlangenköpfe des Gorgoneions, die Lanzenspitze sowie der Helmbusch der Athena gefertigt gewesen sein. Die Frauenfigur Kat. 66 (Taf. 33 a–b; 34 a–b) trug mit Sicherheit einen breiten Metallgürtel. Die an den Wangen unter dem Helm hervortretenden Haarsträhnen, sowie auch der Helmbusch der männlichen Figur Kat. 67 (Taf. 35 a–d) waren wohl ebenfalls aus Metall. Nach einer von dem Chemiker Nikos Belogiannis durchgeführten Untersuchung der Schicht unter dem Blei, das in einem Loch am Frauenkörperfragment des Akroters abgelagert ist, zeigte sich, daß es unter dem Blei keine Bronzereste bzw. Spuren von ei-

<sup>66</sup> Laut Graindor 1921, 92 soll das letztgenannte Bohrloch zur Befestigung der Figur an der Giebelwand gedient haben. Dagegen sprechen aber die exzentrische Lage und die geringe Größe des Bohrlochs.

<sup>67</sup> Graindor 1905, Abb. 10.



nem Bronzedübel gab. Möglicherweise war der Dübel aus Holz.

An den Skulpturen sind keine offensichtlich unfertigen Stellen nachzuweisen. Auch die Rückseiten der Figu-

ren sind, sofern die stark verwitterte Oberfläche ein Urteil zuläßt, voll ausgearbeitet worden, sind aber mitunter motivisch einfacher angelegt als die Vorderseite, s. bes. Kat. 29 (Abb. 29 a–b).

## Die Bildthemen der Giebelkomposition

Die Skulpturenfragmente des sog. Athenatempels von Karthaia legen den Schluß nahe, daß am Südgiebel eine Amazonomachie mit frontal stehender Athena in der Giebelmitte dargestellt war. Diese Annahme stützt sich auf die langen, eng geschlossenen und bis zur Handwurzel reichenden Ärmel von Kat. 6 (Abb. 6 a–c) sowie auf die große Zahl von Pferdebeinfragmenten, die auf wohl mehrere berittene Figuren, also auf eine Kampfszene mit Reitern, hinweisen.

Wie auch bei anderen Giebelkompositionen ähnlicher Zeitstellung, bei denen Kampfszenen dargestellt wurden (Aphaiatempel auf Aigina, Apollontempel in Eretria), wird auch hier Athena als eine den Kriegern unsichtbare Göttin, die den Griechen zu Hilfe kommt, in die Giebelmitte gerückt<sup>68</sup>.

Die dargestellten Hopliten sind vermutlich mit den Athenern, die mit Theseus an der Schlacht gegen die Amazonen bei Themiskyra teilnahmen, zu identifizieren. Nur wenige Fragmente von ihnen sind erhalten.

Obwohl die Amazonen kaum direkt mit den Persern verbunden werden können, spielen sie, wie bei vielen an-

deren nach den Perserkriegen entstandenen Denkmälern, vielleicht doch allgemein auf die Gefahr aus dem Orient an, die nach der Hilfestellung Athens und Eretrias für die aufständischen Ionier und nach der Zerstörung von Persepolis zu erwarten war. Da Karthaia – im Gegensatz zu Eretria – dieser Gefahr wohl nicht direkt ausgesetzt war, mag die Übernahme desselben Bildthemas der Amazonomachie wie an dem Apollontempel in Eretria darauf hinweisen, wie eng die Beziehungen zwischen Karthaia und Eretria damals waren<sup>69</sup>. Man würde vielleicht erwarten, daß auf der Haupt- und Eingangsseite eines Tempels ein die verehrte Gottheit direkt betreffendes Thema, vielleicht – wie am Apollontempel von Delphi – die Epiphanie der Gottheit dargestellt war. Am Apollontempel in Eretria schmückte die Amazonomachie den rückwärtigen, westlichen Tempelgiebel. Am Tempel der Aphaia auf Aigina wurden hingegen beide Giebel gleichermaßen mit Kampfszenen dekoriert, was in diesem Fall allerdings auch mit dem speziellen Umstand des (nachträglichen) Austauschs der Ostgiebelkomposition zusammen hängen mag<sup>70</sup>.

## Rekonstruktionsvorschlag der Giebelkomposition

Geht man also davon aus, daß in dem Giebel des Athenatempels von Karthaia eine Amazonomachie mit teilweise berittenen Figuren dargestellt war, so läßt sich eine hypothetische Rekonstruktion der Giebelkomposition erarbeiten, die auch das Verständnis und die Zuordnung der hier vorgelegten Fragmente entscheidend fördern kann. Dieser mühsamen Aufgabe, die häufige Reisen nach Kea erforderte und unter schwierigen Bedingungen im Magazin des Museums durchgeführt wurde, widmete sich der

Bauforscher Sandro Tufano. Er fertigte als Ergebnis seiner Untersuchungen eine Zeichnung des mittleren Bereichs des Giebels an, in die etwa 30 Fragmente aufgenommen worden sind (s. Beilage 1–2).

Dargestellt war wahrscheinlich ein Kampf zwischen Hopliten und Amazonen. Wie aus den zahlreichen Pferdefragmenten zu erschließen ist, umfaßte die Komposition auch berittene Figuren<sup>71</sup>. Ein Indiz für die Darstellung von Amazonen ist das langärmelige Gewand von

68 Ohly I 1976, Beil. E ; II 2001, Beil. F; Danner a. O. (Anm. 62) 73; W. Gauer, Das Athenerschatzhaus und die marathonischen Akrothinia in Delphi, in: Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch (Innsbruck 1980) 131–2; Touloupa 2002, 56–57.

69 Touloupa 2002, 48–50.

70 D. Ohly, Tempel und Heiligtum der Aphaia auf Aegina (München 1977) 43–45; H. Bankel, Der spätarchaische Tempel der Aphaia auf Aegina, DAA 19 (Berlin 1993) 30–51 Anm. 145.

71 Hier sei noch erwähnt, daß berittene Amazonen auch an dem von Griechenland nach Rom transferierten Giebel des Tempels des Apollon Sosianus dargestellt sind. Die erhaltenen Skulpturen wer-

Fragment Kat. 6 (Abb. 6 a–c), das von Graindor der Figur eines Trojaners zugeschrieben worden ist<sup>72</sup>. Weitere Hinweise geben einzelne Fragmente von Händen und Füßen, die im Vergleich zu entsprechenden männlichen Körperteilen feiner und zartgliedriger gebildet sind und somit darauf hindeuten, daß die Giebelkomposition auch weibliche Figuren enthielt (Kat. 6. 8. 11. 13). In der Vasenmalerei sind Darstellungen von berittenen Amazonen seit dem mittleren 6. Jh. v. Chr. in großer Zahl belegt, sowohl im Kampf mit ebenfalls berittenen Gegnern wie auch im Kampf mit Hoplit<sup>73</sup>.

Beim Giebel des Apollontempels von Eretria gehören die Pferdefragmente zu Gespannen; dies hat man auch für das etwa gleichzeitige Schatzhaus der Athener in Delphi vermutet<sup>74</sup>. In Karthaia ist hingegen das Vorhandensein von zwei Pferdegespannen, wie dies im Rahmen der spätarchaischen Symmetrie zu erwarten wäre, aufgrund der geringen Größe des Giebels (L: 10 m) auszuschließen. Es wäre beiderseits der Athena bis zu den Giebelecken hin nicht genug Platz für sie vorhanden. Andererseits kann hier auch nicht – wie beim Giebel des Apollontempels von Eretria – ein einzelnes Pferdegespann in der Giebelmitte neben Athena gestanden haben, da die zentrale Szene, zu der das Pferdegespann im Giebel von Eretria gehört – der Raub der Antiope durch Theseus – hier auf die Akroterkomposition übertragen worden ist. Für den Apollontempel von Ägina vermutet E. Walter-Karydi, daß am Westgiebel der Kampf zwischen Hoplit<sup>75</sup> und Amazonen dargestellt war, während sie die Fragmente der Pferdegespanne dem Ostgiebel zuweist<sup>75</sup>. Angesichts der großen Zahl von Pferdebein- und Huf Fragmenten wäre theoretisch auch für den Tempel von Karthaia eine ähnliche Lösung denkbar, allerdings fehlen hier jegliche Hinweise auf Pferdegespanne.

Der Umstand, daß auf der Nordseite des Tempels von Karthaia nachweislich eine figürliche Akrotergruppe angebracht war, läßt darauf schließen, daß wohl auch der Nordgiebel einst mit einer figürlichen Szene geschmückt worden war. Es besteht somit theoretisch die Möglichkeit, daß die Pferdefragmente unseres Skulpturenkomplexes zum Nordgiebel gehört haben könnten. In diesem Fall könnten die Hoplit<sup>76</sup> und Amazonen des Südgiebels auch zu Fuß gegeneinander gekämpft haben. Nach Abwä-

gung aller Argumente möchte ich mich allerdings hier der Lösung anschließen, die S. Tufano in seiner Rekonstruktionszeichnung vorschlägt (s. Beilage 1–2).

Im Gegensatz zu stark bewegten Athenafiguren in älteren Giebelkompositionen, in denen sie bei Götterkämpfen Partei ergreift, kann die frontal und ruhig dastehende Athenafigur aus Karthaia – wie auch im Giebel des Apollontempels von Eretria<sup>76</sup> – nur in der Giebelmitte aufgestellt gewesen sein. Wie in Eretria, so dürfte sie auch hier wohl in der linken Hand den Schild und in der rechten eine Lanze getragen haben. Die Anordnung entspricht überdies weitgehend derjenigen der Athena vom Westgiebel des Aphaiatempels<sup>77</sup>, während die Athena des Ostgiebels desselben Tempels mit den beiderseits dargestellten Krieger<sup>78</sup> von einer stärkeren Bewegung erfaßt ist. Der linke Fuß der Athena aus Karthaia war möglicherweise leicht nach links gedreht, wie ich dies auch für die Athena des Giebels von Eretria vermutet habe. Der bodenlange, mit einfachen geraden Falten versehene Chiton wird von dem darüber getragenen Himation fast vollständig verdeckt und ist nur im vorderen Bereich des rechten Arms unterhalb des Himationrandes noch sichtbar. Die Ägis bedeckt über der Brust und den Schultern den gesamten Oberkörper der Figur. Vom Gorgoneion sind nur die Stifflöcher erhalten. Wie bei der Athena aus Eretria müssen das Gorgoneion und die Ägis von Schlangenköpfen gerahmt gewesen sein. An den Füßen trug die Göttin offenbar Sandalen, s. Kat. 15 (Abb. 15 a–b), an denen sich Löcher zur Befestigung der Riemen erkennen lassen, ähnlich wie bei der Athena des Westgiebels des Aphaiatempels<sup>79</sup>.

Der Figur der Athena lassen sich vielleicht die rechte Hand Kat. 2 (Abb. 2 a–b), die linke Hand Kat. 3 (Abb. 3 a–b), der rechte Fuß Kat. 15 (Abb. 15) und Fragmente ihres Himation (Kat. 20. 21. 22) zuweisen. Die nicht erhaltene untere Partie des Himation wurde in der Rekonstruktionszeichnung anhand der Abbildung bei Graindor, die den Torso noch mit einem angefügten Fragment der Beinpartie zeigt<sup>80</sup>, sowie anhand der entsprechenden Zuordnung der Fragmente Kat. 20, 21 und 22 (Abb. 20; 21; 22 a–b) ergänzt. Links und rechts von Athena war wahrscheinlich je ein gegen die Feinde kämpfender Hoplit dargestellt. Daß die Göttin statt dessen von zwei be-

den zwar in die Zeit nach der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. datiert, aber die Giebelfiguren dieses Tempels sollen nach dem Vorschlag von E. La Rocca, *Amazonomachia* (Rom 1985) 76–78 diejenigen des spätarchaischen Tempels von Eretria nach der Perserzerstörung ersetzt haben. Deshalb kann nicht ausgeschlossen werden, daß auch in der älteren Giebelkomposition berittene Amazonen dargestellt waren.

<sup>72</sup> Graindor 1921, 94.

<sup>73</sup> Bothmer 1957, 103–105; in LIMC I (1981) 630 Nr. 709\* s. v. *Amazones* (P. Devambez – A. Kauffmann-Samaras) wird als älteste Darstellung (um 575–550 v. Chr.) einer berittenen Amazone diejenige auf einer Schale im Museum von Rhodos, Inv. 15430, erwähnt.

<sup>74</sup> K. Schefold, *Kleisthenes*, *MusHelv* 3, 1946, 59.

<sup>75</sup> Walter-Karydi 1987, 146–149 Abb. 220 (Rekonstruktionszeichnung).

<sup>76</sup> Touloupa 2002, 56–57.

<sup>77</sup> Ohly II 2001, Beil. G.

<sup>78</sup> Ohly I 1976, Beil. E.

<sup>79</sup> Ohly II, 2001, Taf. 87.

<sup>80</sup> Graindor 1905, 344 Abb. 9.

rittenen Figuren (Amazonen) flankiert worden wären, wobei die Pferde ihr dann das Hinterteil zuwenden, erscheint hingegen kaum vorstellbar – zumal Athena dann auch als Schutzherrin der Amazonen, und nicht der Griechen, auftreten würde. Dem Hopliten der rechten Giebelhälfte lassen sich folgende Fragmente zuordnen: die rechte Hand Kat. 5 (Abb. 5 a–b), die offenbar ein Schwert hält, das Fragment eines rechten Oberschenkels Kat. 18 (Abb. 18 a–b), das Fragment des linken Oberschenkels mit Teil der Hinterbacke Kat. 17 (Abb. 17), der Teil des linken Fußes Kat. 16 (Abb. 16 a–b), das Brustfragment Kat. 55 (Abb. 55) und das Fragment eines frei herabfallenden Gewandsaums Kat. 26 (Abb. 26).

Zur berittenen Amazone der rechten Giebelhälfte gehören wahrscheinlich der linke Ellenbogen Kat. 8 (Abb. 8) und das linke Bein Kat. 13 (Abb. 13). Möglicherweise ist ihr auch das Fragment einer rechten Schulter mit gefälteltem Chiton Kat. 23 (Abb. 23 a–b) und das Hüftfragment mit einem Teil des Oberschenkels Kat. 25 (Abb. 25) zuzuweisen, das einen fein gefältelten Chiton als Bekleidung zeigt.

Der Amazone der linken Giebelhälfte habe ich die charakteristische Hand mit dem Ärmelsaum Kat. 6 (Abb. 6 a–c) zugewiesen, die auch einen Bogen gehalten zu haben scheint. Abgesehen von fliehenden Figuren, die dann häufig, sich zurückwendend, den »parthischen Schuß« abgeben, sind allerdings ansonsten kaum Darstellungen von bogenschießenden Amazonen im Kampf belegt; die Amazonen kämpfen eher mit Lanzen oder Äxten und tragen manchmal auch den Bogen auf dem Rücken<sup>81</sup>. Vielleicht gehört das Fragment daher auch zu einer anderen Amazone, die in hockender Position eine der Giebelecken füllte und mit dem Bogen schoß, wie dies auch im Giebel von Eretria zu rekonstruieren ist<sup>82</sup>. Zu derselben Amazone gehört möglicherweise auch das Fragment eines rechten Beins Kat. 11 (Abb. 11 a–b), sowie das Fragment eines mit wellenartigen Falten versehenen Chitons Kat. 24 (Abb. 24).

Von den vielen fragmentarisch erhaltenen Pferdebeinen wurden die beiden zusammengehörigen Fragmente Kat. 35 (Abb. 35) dem linken Vorderbein und die beiden weiteren Fragmente Kat. 30 und 31 (Abb. 30 a–b; 31)

dem rechten Vorderbein eines Pferdes der rechten Giebelhälfte zugewiesen. Die Fragmente Kat. 33 und 34 (Abb. 33 a–b; 34 a–b) gehören zum linken bzw. zum rechten Hinterbein, an den sich auch das Huffragment Kat. 48 (Abb. 48) anpassen läßt. Demselben Pferd sind auch die beiden Fragmente des Pferdeschwanzes Kat. 51 (Abb. 51) und der Genitalien Kat. 53 (Abb. 53) zuzuweisen.

Als bedeutendster Neufund ist der im Jahr 2002 in Karthaia entdeckte, leider ohne Maul erhaltene, Pferdekopf Kat. 27 (Abb. 27 a–c) zu nennen<sup>83</sup>, zu dem wahrscheinlich das Fragment der Mähne Kat. 29 (Abb. 29 a–b) gehört. Dieses qualitätvolle Pferdekopffragment läßt sich wahrscheinlich dem Pferd in der rechten Giebelhälfte zuweisen, während umgekehrt das Fragment Kat. 28 (Abb. 28) dem Kopf des Pferdes in der linken Giebelhälfte zugehören dürfte. Dem rechten und linken Vorderbein dieses Pferdes könnten ferner die beiden jeweils zusammengehörigen Fragmente Kat. 36 sowie Kat. 32 und 45 (Abb. 36 a–b; 32; 45) zugewiesen werden. Zu einem linken Vorderbein gehört dann auch der Huf Kat. 49 (Abb. 49). Die beiden zusammengesetzten Fragmente Kat. 54 (Abb. 54) ließen sich dann der rechten Hinterbacke des Tieres zuordnen.

Wenn man schließlich das Fragment Kat. 55 (Abb. 55) dem Brustkorb des Hopliten in der linken Giebelhälfte zuweisen darf, so ergibt sich, daß von den etwa 60 Bruchstücken, die den Skulpturen des Südgiebels zugeordnet wurden, etwa die Hälfte in das hier vorgeschlagene Rekonstruktionsschema eingefügt werden konnten. Rund 20 Fragmente konnten den hier rekonstruierten Figuren nicht zugewiesen werden und wurden daher auch nicht in die Rekonstruktionszeichnung aufgenommen. Es handelt sich dabei – hinsichtlich der Fragmente von menschlichen Figuren – um zwei Handfragmente, zwei Füße und ein Gewandfaltenfragment sowie – unter den Fragmenten von Pferden – um sieben Beinfragmente, zwei Huffragmente und weitere sieben nur schwer deutbare Pferdekörperfragmente. Zu den Giebelecken hin könnte jeweils ein aufrechtes bzw. kniendes Hopliten-Amazonenpaar dargestellt gewesen sein; zu einer dieser Amazonen könnte auch die Hand mit Bogen Kat. 6 (Abb. 6 a–c) gehört haben.

81 Im allgemeinen werden skythische Bogenschützen als berittene Figuren dargestellt, s. M.F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting* (Groningen 1963) 74.

82 Touloupa 2002, Taf. 45–47 Rekonstruktionszeichnungen 2–3.

83 Bei Prof. Dr. E. Simantoni-Bournia möchte ich mich für die Erlaubnis zum Studium dieses Fragments sowie für ihre Anmerkungen und Hinweise herzlich bedanken.

# Rekonstruktion und Deutung der Akrotere

## Der Nordakroter

Die laufende weibliche Figur Kat. 63 (Taf. 32 a–c; Abb. 60 a–b) (im folgenden auch als »Laufende« bezeichnet) war in den erhaltenen Block der Simaspitze mit angearbeitetem Firstbalken eingelassen, der aufgrund seines großen Gewichts und seiner Dimensionen (L 1,30 m; B 0,63 m) nicht in das Museum transportiert werden konnte. Dieser wurde von Chr. Doumas an der Nordseite des Tempels entdeckt, wo er auch heute aufbewahrt wird<sup>84</sup>. Dadurch wird bestätigt, daß die laufende Figur zum Nordakroter, die weiter unten zu besprechenden Figuren des Theseus und der Antiope hingegen zum Südakroter des Tempels gehören.

Erhalten ist auch ein weiterer, links (vom Betrachter aus) an das Mittelstück direkt anschließender Simablock, der von A. Papanikolaou entdeckt wurde<sup>85</sup> und auf seiner Oberseite ebenfalls die Einlaßspur einer Akroterfigur zeigt. Daraus geht hervor, daß die erhaltene Mittelfigur von – aus Symmetriegründen – zwei weiteren Figuren eingerahmt war. E. Walter-Karydi deutete die Figur als Thetis mit den Tieren, in die sie sich verwandelte<sup>86</sup>; zuvor hatte sie die Figur noch als Eos interpretiert.

Die kräftig ausschreitende Figur des Nordakroters erinnert an die Statue der Athena Promachos aus Paros<sup>87</sup>, allerdings mit dem Unterschied, daß bei der Figur aus Karthaia die Gewandfalten des Peplos etwas schematischer gestaltet sind. Ein ähnlicher Eindruck ergibt sich aus dem Vergleich mit der Gewandwiedergabe anderer Skulpturen, wie der Nymphe von dem Altarplatz des Aphaiaheiligtums auf Aigina<sup>88</sup> und des laufenden Mädchens aus Eleusis<sup>89</sup>. In der Bewegung und ihrem Faltenwurf entspricht die Akroterfigur aus Karthaia jedoch

weitgehend den hier genannten Skulpturen, so daß sie etwa zwischen 500 und 480 v. Chr. entstanden sein dürfte. Möglicherweise stellt die Figur eine der Artemis dienende Jungfrau<sup>90</sup> dar, da der Tempel vielleicht dieser Gottheit geweiht war. Unter den Funden, die Manthos in seiner Wohnung gesammelt hatte, befand sich laut Bent auch eine Statuette von Artemis, wobei er bemerkte, daß sie von einem Tempel (?) aus Karthaia stamme<sup>91</sup>.

## Der Südakroter: Theseus und Antiope

Die kopflose Frauenfigur Kat. 66 (Taf. 33 a–b; 34 a–b) kann der Amazonenkönigin Antiope, der männliche Kopf Kat. 67 (Taf. 35 a–d) dem Theseus zugeschrieben werden. Dies geht aus den Inschriften der beiden erhaltenen Simablöcke des Südakroters hervor, laut denen die linke Akroterfigur als »Theseus«, die rechte als »Antiope« bezeichnet ist. Nachdem der Simablock mit der Aufschrift »Antiopeia« in das Museum transportiert worden ist, konnte er zweifelsfrei mit dem spiegelbildlich entsprechenden Simablock, der eine gleichartige Inschrift mit dem Namen »Theseus« trägt, verbunden werden<sup>92</sup>. Die Beischriften scheinen nach ihren Buchstabenformen erst später, nämlich im 4. Jh. v. Chr. eingeritzt worden zu sein, vielleicht erst zu einem Zeitpunkt, als die Beziehungen zwischen Athen und Karthaia im Rahmen des Zweiten Athenischen Seebundes erneuert wurden<sup>93</sup>. Die beiden Figuren erhoben sich als Akrotergruppe oberhalb des Amazonomachie-Giebels auf der Südseite des Tempels, die als Eingangsseite dem Besucher des Heiligtums beim

<sup>84</sup> Laut der schriftlichen Aufzeichnung von C. Doumas. Zum Block s. Papanikolaou 1998, 586 Abb. 13. 14. 16; A. Ohnesorg, Die Mittelakrotere des Peripteraltempels in Karthaia, AA 1994, 351–54 Abb. 2; Karthaia 2009, Abb. 89. 168.

<sup>85</sup> Papanikolaou 1998, 586 Abb. 12. 14. 16; Ohnesorg a. O. (Anm. 84) 351–54 Abb. 2.

<sup>86</sup> E. Walter-Karydi, Die Mittelakrotere des Peripteraltempels in Karthaia, AA 1994, 349–35.

<sup>87</sup> A. Kostoglou-Despini, Προβλήματα της Παριανής Πλαστικής του 5ου αι. π.Χ. (Thessaloniki 1979) 63.

<sup>88</sup> Ohly III (2001) Abb. 165. Es könnte theoretisch auch dem Akroter der Ostseite des Tempels, das später samt der ganzen Giebelkomposition der Ostseite ersetzt wurde, zugewiesen werden. Allerdings schließen die drei als Akrotere verwendeten Palmetten diese Möglichkeit wohl aus.

<sup>89</sup> F. Willemsen, Zu dem laufenden Mädchen aus Eleusis, AM 69/70, 1954/55, 33–40 Beil. 19.

<sup>90</sup> Zum Laufmotiv solcher im Dienst der Artemis stehenden Mädchen vgl. etwa die Darstellung auf einem schwarzfigurigen Krateriskos aus dem Heiligtum der Artemis Mounychia im Piräus-Museum Inv.Nr. 5424: L. Palaiokrassa, Το ιερό της Αρτέμιδος Μουνυχίας (Athen 1991) Abb. 5 Taf. 37 b.

<sup>91</sup> s. o. Anm. 34. 36. 37.

<sup>92</sup> Der Transport der Marmorblöcke von Karthaia nach Ioulis im Jahr 2002 war eine Heldentat, die dank der hohen Leistungsfähigkeit der technischen Mitarbeiter der Ephorie der Akropolis erfolgreich abgeschlossen werden konnte. Dieselben Mitarbeiter haben auch für die Ausstellung der Skulpturen aus Karthaia im Museum einen maßgeblichen Beitrag geleistet.

<sup>93</sup> Wie durch die Bemerkungen von L.G. Mendoni, Addenda et corrigenda ad inscriptiones Ceae, Μελετήματα ποικίλα 10, 1990, 288–292 und auch nach mündlicher Mitteilung von Charalambos Kritzas bestätigt, vgl. C. Doumas, ADelt 18, 1963, Chron. 282.

Betreten des Propylon zuerst vor Augen stand. Da diese Figuren, ebenso wie diejenigen des Giebels, den Meereswinden ausgesetzt waren, sind sie sehr stark verwittert.

Unter Mitwirkung des Architekten S. Tufano wurde versucht, den Figuren von Theseus und Antiope noch weitere Fragmente, vor allem Hand- und Beinfragmente, zuzuweisen. Wie aus den Beschreibungen der Fragmente Kat. 68–76 ersichtlich ist, erwies sich dies leider als unmöglich, da kein Bruchstück den beiden Figuren mit Bestimmtheit zugeordnet werden konnte. Das gilt auch für die Gewandfragmente Kat. 77–81. Auf der Grundlage einer gründlichen Analyse der Figuren und ihrer Anschlußstellen wurde von S. Tufano eine Rekonstruktion des Südakroters erarbeitet, die in seinem nachfolgenden Beitrag näher erläutert wird (Abb. 78 a–d)<sup>94</sup>.

Meines Erachtens sind die von S. Tufano vorgeschlagene Rekonstruktion sowie seine Erläuterungen zum Südakroter vollauf überzeugend. Auf der Grundlage dieses Rekonstruktionsvorschlags wäre festzustellen, daß Antiope hier – im Gegensatz zur entsprechenden Darstellung in dem Giebel des Apollontempels von Eretria, in der sie in ihren Raub einzuwilligen scheint – offenbar lebhafteren Widerstand leistet, wie dies an ihrer Handbewegung zu erkennen ist. Das Gesicht des Theseus drückt dementsprechend die Genugtuung über seinen Sieg aus und erinnert darin an den Ausdruck des Zeus beim Raub des Ganymed bei der Terrakottagruppe aus Olympia<sup>95</sup>. Von Bedeutung ist ferner der von Tufano aufgrund verschiedener Indizien vermutete Umstand, daß die Gruppe einst beschädigt/zu Boden gefallen und dann sekundär wieder aufgestellt worden sei. Diese antike Restaurierung und Wiederaufstellung ließe sich dann auch mit der Anbringung der Inschriften ΘΗΣΕΥΣ – ΑΝΤΙΟΠΕΙΑ in Verbindung bringen, die offenbar erst im 4. Jh. v. Chr. eingeritzt wurden.

Raubpaare wie Thetis und Peleus<sup>96</sup>, Oreithyia und Boreas<sup>97</sup>, Korone und Theseus<sup>98</sup>, Leto und Tityos<sup>99</sup> oder Ganymed und Zeus – letztere auf einem jüngeren Tonakro-

ter von einem Schatzhaus in Olympia<sup>100</sup> – stellten im späten 6. und frühen 5 Jh. v. Chr. (und darüber hinaus) ein besonders beliebtes Thema auch für Akroterkompositionen dar. Der Raub der Antiope durch Theseus, eine Heldentat im Rahmen seines Feldzugs in Themiskyra, ist ansonsten auch auf verschiedenen Vasenbildern spätarachaischer Zeit und – besonders eindrucksvoll – am Giebel des Apollontempels von Eretria dargestellt<sup>101</sup>. Die Darstellung desselben Themas am Tempel von Karthaia mag daher auf einen Einfluß von Eretria her deuten, wo diese Tat des attischen Heros im Giebel des wichtigsten Tempels der Stadt bereits prominent vor Augen geführt worden ist, aber auch eine direkte Verbindung mit Athen ist für diesen Zeitraum nicht auszuschließen. Das Thema des Frauenraubs blieb auch in späteren Zeiten für Akroterfiguren beliebt, so etwa beim Tempel der Athener auf Delos (Boreas und Oreithyia; 3. Viertel des 5. Jhs. v. Chr.)<sup>102</sup> oder beim Asklepiostempels in Epidauros (Apollon und Koronis; um 380/70 v. Chr.)<sup>103</sup>. Bildliche Darstellungen des Raubs der Antiope durch Theseus sind vor allem in der spätarachaischen Kunst verbreitet und nach den Perserkriegen nur noch selten belegt<sup>104</sup>.

Hinsichtlich der Komposition des Südakroters von Karthaia muß schließlich noch auf einen diesbezüglichen Rekonstruktionssvorschlag von A. Papanikolaou kurz eingegangen werden<sup>105</sup>. Bei seiner Untersuchung der zahlreichen Architekturteile im Museum von Ioulis auf Kea hat der unermüdliche Bauforscher zwei Marmorfragmente zusammengestellt, die dort schon seit 1962 lagerten. An einem der Fragmente erkannte er den Teil eines Rades und am anderen einen Teil von der Vorderseite eines Wagens. Ausgehend von diesen sowie auch von weiteren Fragmenten, die Einlaßlöcher zur Aufnahme von (bronzenen) Pferdebeinen aufweisen, schlug er vor, daß direkt hinter der Gruppe von Theseus und Antiope entlang des Firstbalkens ein zu derselben Szene gehöriges Gespann mit zwei Pferden aufgestellt worden sei. Dieser Vorschlag kann jedoch aus verschiedenen Gründen nicht überzeu-

94 Zur ikonographischen Tradition der Szene vgl. LIMC I 1 (1981) 857–859 s. v. Antiope II (A. Kauffmann-Samaras).

95 s. Moustaka 1993, Taf. 39.

96 M. Ohly-Dumm, Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München nach Zeichnungen von Karl Reichhold II (München 1975) Taf. 12 (Schale Inv. 2619 A).

97 M. Ohly-Dumm, Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München nach Zeichnungen von Karl Reichhold I (München 1975) Taf. 24 (Spitzamphora Inv. 2345).

98 M. Ohly-Dumm, Attische Vasenbilder der Antikensammlungen in München nach Zeichnungen von Karl Reichhold I (München 1975) Taf. 5 (Bauchamphora des Euthymides Inv. 8730).

99 K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarachaischen Kunst (München 1978) 69 Abb. 82 (Amphora des Phintias im Louvre).

100 s. o. Anm. 95. – Allgemein zur Beliebtheit solcher Themen in spätarachaischer und frühklassischer Zeit s. S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs. v. Chr. (Bern 1979); zur Darstellung solcher Themen in Form figürlicher Akrotere s. Danner a. O. (Anm. 62) 22–26. 48–54.

101 Touloupa 2002, 50–51.

102 J. Marcadé, Les sculptures décoratives du Monument des Taux à Délos, BCH 75, 1951, 83. 87; A. Hermay, La sculpture archaïque et classique, Délos XXXIV 1 (Paris 1984) 26–28 Nr. 15 Taf. 14–16; A. Hermay u. a., Sculptures déliennes (Paris 1996) 66 f. Nr. 24.

103 N. Yalouris, Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros, AntPl 21 (1993) 18 Abb. 1 Taf. 85 (Athen, NM Inv. 4723).

104 s. LIMC I (1981) 858 f. Nr. 1–14 s. v. Antiope II (A. Kauffmann-Samaras).

105 Papanikolaou 1998, 587–589 Abb. 21–25.



gen. So würde eine derart aufwendige und umfangreiche Figurengruppe kaum zu dem kleinen Tempel passen und sehr unwahrscheinlich erscheint auch die Annahme, daß die Gruppe zumindest teilweise – nämlich im Falle des Pferdegespanns – aus Bronze gefertigt gewesen sei. Bei

einer späteren Untersuchung aller im Museum aufbewahrten Fragmente, die angeblich dem Zweigespann zuzuweisen seien, stellte sich heraus, daß zumindest eines dieser Fragmente (MK 541) vielleicht von einem Wasserbecken jüngerer Zeit stammt.

## Zur Datierung der Skulpturen

Aufgrund der halbkreisförmig auslaufenden Glyphen wurde der Tempel in Karthaia von Graindor<sup>106</sup> in die Zeit noch vor dem Aphaiaempel von Aigina datiert. Dieser Ansicht schloß sich auch A. Papanikolaou an<sup>107</sup>. E. Østby<sup>108</sup> verglich das Kapitell aus Karthaia mit denjenigen des Tempels der Athena Alipheira, des Apollontempels von Eretria, des Aphaiaempels und des spätarchaischen Tempels der Athena Pronaia in Delphi. Die Sima datierte er zwischen dem Tempel der Athena Polias und dem spätarchaischen Apollontempel von Delphi (510–500 v. Chr.) und die Skulpturen in die Zeit zwischen 500 und 490 v. Chr. Barron dagegen meint, daß der Tempel zwischen 500 und 475 v. Chr. erbaut wurde, und wirft die Frage auf, ob die Akrotere vor oder nach den Perserkriegen angefertigt wurden bzw. ob sie erst in kimonischer Zeit entstanden seien<sup>109</sup>.

Die Figur der Athena Kat. 1 (Taf. 31 a–d) ähnelt in ihrer Gesamterscheinung der Athena aus Delos, die von Marcadé<sup>110</sup> um 515 v. Chr. datiert wurde. Stilistisch scheinen mir allerdings die motivisch vergleichbaren Figuren des Aphaiaempels von Aigina und des Apollontempels von Eretria, die beide etwa um 500 v. Chr. entstanden sind, den Skulpturen aus Karthaia weit näher zu stehen. Auch die Haltung der Athena Kat. 1 ist mit der Athena des Westgiebels des Aphaiaempels und mit der Athena des Apollontempels von Eretria gut zu vergleichen.

Der Theseuskopf Kat. 67 (Taf. 35 a–d) weist Übereinstimmungen mit einem Kopf aus dem Westgiebel des

Aphaiaempels auf<sup>111</sup>, der um 500/490 v. Chr. entstanden ist, steht allerdings manchen Köpfen des um 10 Jahre jüngeren Ostgiebels<sup>112</sup> noch näher. Im Profil erinnert er auch an den Kopf des Aristodikos<sup>113</sup>. In der Mundbildung zeigen sich ferner gewisse Übereinstimmungen mit dem kleinen Kopf von der Akropolis 621<sup>114</sup>, und chronologisch scheint der Kopf aus Karthaia auch nicht weit vom Kritios-Knaben<sup>115</sup> entfernt zu sein.

Die »Laufende« Kat. 63 (Taf. 32 a–c; Abb. 60 a–b) ist schon oben mit Figuren verglichen worden, die zwischen 500 und 480 v. Chr. datiert werden. Dabei wurde deutlich, daß sie in ihrem Faltenwurf und ihrer Bewegung vor allem mit der Athena aus Paros<sup>116</sup> sowie auch mit der Nike des Kallimachos (490 v. Chr.)<sup>117</sup> weitgehende Übereinstimmungen aufweist und somit in den beiden ersten Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr. entstanden sein dürfte.

Mir scheint, daß die Karthäer für die Bildthemen der Amazonomachie und des Raubs der Antiope durch Theseus sich den Apollontempel von Eretria als Vorbild genommen haben. Dieser muß kurz vor 500 v. Chr. erbaut worden sein, da er 490 v. Chr. zerstört wurde und seine Skulpturen anscheinend nicht lange im Freien aufgestellt waren. Daraus ist zu erschließen, daß der Bauschmuck des Tempels von Karthaia möglicherweise erst nach 500 v. Chr. begonnen, seine Anfertigung während des Persereinfalls unterbrochen und erst gegen 480 v. Chr. abgeschlossen wurde.

106 Graindor 1921, 87.

107 Papanikolaou 1998, 583 Anm. 105.

108 s. Østby a. O. (Anm. 45) 199 Anm. 34; Karthaia 2009, Abb. 94.

109 J.P. Barron, Chios in the Athenian Empire, in: J. Boardman – C.E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984 (Oxford 1986) 89–103.

110 J. Marcadé, Notes sur trois sculptures archaïques récemment reconstituées à Délos, BCH 74 (1950) 182–193 Abb. 3. 5–8 Taf. 32.

111 Ohly II 2001, Taf. 117.

112 Ohly II 2001, Taf. 222; vgl. auch den Sphinx-Kopf vom Akroter, ebenda Taf. 224.

113 C. Karouzos, Aristodikos. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue (Stuttgart 1961) Taf. 7–10.

114 M.S. Brouskari, The Acropolis Museum. A Descriptive Catalogue (Athen 1974) 96 Abb. 180–81.

115 Brouskari a. O. (Anm. 114) 124 f. Abb. 238.

116 s. o. Anm. 87.

117 Brouskari a. O. (Anm. 114) 125 f. Abb. 239–240.



## Werkstattfragen und kunstlandschaftliche Einordnung

Die Ähnlichkeiten zwischen den Figuren aus Karthaia und denjenigen der Giebelskulpturen des Aphaia-tempels von Aigina sind schon in den vorausgegangenen Bemerkungen zur Datierung deutlich geworden. Gut zu vergleichen ist ferner die Figur einer Athena im Louvre, bei der es sich ebenfalls um ein äginetisches Werk handelt<sup>118</sup>. Trotz seines fragmentarischen Erhaltungszustands scheint auch der Theseuskopf Kat. 67 (Taf. 35 a–d) mit Köpfen aus den beiden Giebeln des Aphaia-tempels sowie mit den Kriegerköpfen aus Ägina im Archäologischen Nationalmuseum (Inv. Nr. 1934, 1935)<sup>119</sup> eng übereinzustimmen. Im jüngeren Ostgiebel des Aphaia-tempels werden an den Männerbeinen die Sehnen und Adern plastisch hervorgehoben, was an den entsprechenden Partien der Figuren aus Karthaia nicht mit gleicher Deutlichkeit erkennen ist.

Das kunstvoll gefälte Gewandfragment Kat. 78 (Abb. 73 a–c) erinnert an das Himation der Athena aus dem Westgiebel des Aphaia-tempels<sup>120</sup>; die Gewandfalten der »Laufenden« vom Nordakroter Kat. 63 weisen ähnliche Motive und Gestaltungsmerkmale auf wie bei der Nymphe<sup>121</sup> aus dem Altarbereich des Heiligtums der Aphaia. Der Einfluß Äginas auf den Skulpturenschmuck des Tempels in Karthaia wurde bereits von P. Graindor<sup>122</sup> hervorgehoben.

### Die Beziehung zu Eretria

Der figürliche Bauschmuck des Apollontempels in Eretria und des Tempel in Karthaia zeigt in beiden Fällen dieselben Bildthemen: die Amazonomachie mit Athena in der Mitte des Giebels sowie den Raub der Antiope durch Theseus. Gemeinsam ist beiden Tempeln auch, daß die Akroterfiguren größer dimensioniert sind als die Giebelskulpturen. Allerdings unterscheiden sich die zwei Skulpturenkomplexe stilistisch voneinander. Die Figuren aus Eretria weisen einen starken Einfluß von attischen Werken der Zeit um 500 v. Chr. auf<sup>123</sup>. Im Vergleich zu den kräftig gebauten Händen der Skulpturen aus Eretria wirken die Handfragmente Kat. 3–6 (Abb. 3 a–b; 4 a–b; 5 a–b; 6 a–c)

etwas feiner und zarter. Sowohl das kleine, mit welligen Strähnen gegliederte Pferdeschwanzfragment Kat. 51 (Abb. 51), als auch der andere, glatter gebildete Kat. 52 (Abb. 52) sind kaum mit den Pferdeschwänzen aus Eretria zu vergleichen, die sich durch eine reiche, stark plastisch akzentuierte Strähnengliederung auszeichnen. Auch die Pferdehufe aus Eretria sind mit klar abgrenzten Relieflinien<sup>124</sup> ausgeformt, während die Hufe aus Karthaia etwas unklarer wirken. Ein gewisser Unterschied wird auch bei dem Vergleich der Theseus-Antiope-Gruppe deutlich: die Komposition im Giebel von Eretria wirkt ruhig und wenig dramatisch<sup>125</sup>, die Figurengruppe aus Karthaia hingegen scheint fast zentrifugal bewegt.

### Die Beziehung zu den Kykladen

Laut E. Buschor läßt sich der Kuros aus Kea im Archäologischen Nationalmuseum (Inv.Nr. 3686)<sup>126</sup> stilistisch einer westkykladischen Werkstatt zuweisen, deren Zentrum vielleicht in Eretria zu suchen sei, und verglich ihn mit einem Kopf im Museum von Chalkis (Inv. Nr. 44)<sup>127</sup>. Als weiteres Vergleichsstück würde ich auch den Kopf einer Herme im Museum von Eretria (Inv.Nr. 19495) heranziehen<sup>128</sup>. Trianti meint, daß es auf Kea eine lokale Werkstatt mit parischem Einfluß gab<sup>129</sup>, ebenso Walter-Karydi, die zusätzlich eine Beziehung zur nordwestlichen Peloponnes sieht<sup>130</sup>.

Die Gewandpartien der Giebelskulpturen aus Karthaia sind leider sehr schlecht erhalten, so daß sie keinen Vergleich mit anderen Skulpturen zulassen. Die Faltenwiedergabe wirkt stellenweise fast kunstlos und ähnelt darin der Faltengebung einer Kore aus Eretria<sup>131</sup> und der Figur eines Gefallenen aus Topolia in Böotien<sup>132</sup>. Das ausgezeichnet erhaltene Himationfragment Kat. 78 (Abb. 73 a–c) deutet jedoch darauf hin, daß hier begabte parische Bildhauer tätig waren. Dieses Fragment scheint weder zur Athena des Giebels noch zur Antiope des Südakroters zu gehören, läßt sich vielleicht aber der »Laufenden« Kat. 63 (Taf. 32 a–c; Abb. 60 a–b) zuweisen. Falls es zur »Laufenden« am Nor-

118 M. Hamiaux, Musée du Louvre, Les sculptures grecques I (1992) 105 Nr. 93 (Ma 3109).

119 N. Kaltsas, Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002) 78 Abb. 125. 126.

120 Ohly II 2001, Taf. 83.

121 Ohly II 2001, Taf. 164–165.

122 Graindor 1921, 96.

123 Touloupa 2002, 90, vgl. ebenda 7.

124 Touloupa 2002, Taf. 40 Abb. 104–105, Taf. 42 Abb. 113–114. Vgl. die Pferdefragmente vom Apollon-Tempel auf Ägina: Walter-Karydi 1987, Taf. 61–64.

125 Touloupa 2002, Taf. 3–6.

126 Kaltsas a. O. (Anm. 119) 58 Abb. 68.

127 Touloupa 2002, 78 Abb. 177.

128 Touloupa 2002, Abb. 189.

129 Trianti 1998, 453.

130 Walter-Karydi 1987, 114.

131 Touloupa 2002, Taf. 68 Abb. 187.

132 K. Demakopoulou – D. Konsola, Archäologisches Museum Theben (Athen 1981) 37 Nr. 10 Abb. 4.

dakroter gehörte, muß es einst abgebrochen und vorzeitig unter die Erde gekommen sein, da es von der Verwitterung, die an dem Fragment Kat. 63 festzustellen ist, verschont geblieben ist. Es ist aber letztlich auch nicht auszuschließen, daß das Himationfragment nicht zu den hier behandelten Bauskulpturen des Tempels gehört, sondern vielleicht von einer Votivstatue stammt.

## Die Beziehung zu Attika

Ausgehend von dem Kuros aus Kea im Athener Nationalmuseum (Inv. 3686) nahm J. Floren an, daß auf Kea eine

lokale Werkstatt tätig war, die unter attischem Einfluß stand<sup>133</sup>. Mir scheint, daß der Theseuskopf Kat. 67 (Taf. 35 a–d), obwohl nur fragmentarisch erhalten, gewisse Ähnlichkeiten mit dem Kopf des Aristodikos<sup>134</sup> aufweist, sich aber auch mit anderen attischen Werken wie der Kore von der Akropolis Inv. 696, noch mehr aber mit der Akropoliskore Inv. 684<sup>135</sup> und dem Relief aus Sunion im Athener Nationalmuseum (Inv. 3344) vergleichen läßt<sup>136</sup>.

Auch die Giebelskulpturen des Apollontempels von Eretria wurden zumeist einer attischen Werkstatt zugeschrieben<sup>137</sup>. Sie scheinen allerdings der Zeit des Bildhauers Antenor näher zu stehen, während die Skulpturen aus Karthaia eher im zeitlichen Umfeld der Statue des Aristodikos entstanden sein dürften.

## Die archaische Skulptur von Kea

Auf Kea sind bislang wenige Skulpturen archaischer Zeit entdeckt worden. Zu den bekanntesten zählt der liegende Löwe, ein Markenzeichen der Stadt Ioulis, und der oben erwähnte Kuros im Athener Nationalmuseum. Der in Fels gehauene kolossale Löwe ist um 600 v. Chr. entstanden<sup>138</sup>. Der große Kouros im Athener Nationalmuseum (Inv. 3686), der allgemein um 530/520 v. Chr. datiert wird, wurde 1930 in Koressia von F. Stavropoulos entdeckt<sup>139</sup>. Richter<sup>140</sup> hielt ihn für eines der feinsten Kunstwerke seiner Zeit und erkennt in ihm attischen Einfluß. Sie fügt hinzu, daß der Dichter Simonides, der 556 v. Chr. geboren ist, den Kuros einst gesehen haben könnte, als er etwa 30 Jahre alt war. E. Buschor<sup>141</sup> nahm an, daß der Kuros von Kea mit seinem »vollblühenden Liebreiz« im inselgriechischen Raum eine neue Entwicklung eingeleitet habe und verglich ihn mit einem Kopf im Museum von Chalkis (Inv. 44)<sup>142</sup>. Auf dieser Grundlage schrieb er den Kouros einer westkykladischen Werkstatt zu. I. Trianti wies den Kouros hingegen einer lokalen Werkstatt unter parischem Einfluß zu<sup>143</sup>. Etwas früher muß ein Kuros aus Koressia entstanden sein (MK 8), von dem nur der Unterkörper erhalten ist<sup>144</sup>.

Aus Karthaia stammt ferner eine Kore (MK 74), die von I. Trianti in das letzte Jahrzehnt des 6. Jhs. v. Chr. datiert wurde<sup>145</sup>. Auf einer Basis mit Weihinschrift an Apollon von der Akropolis von Poiessa ist der Fuß eines in den Jahren um 520/510 v. Chr. entstandenen Kuros aus parischem Marmor erhalten<sup>146</sup>. Aus Ioulis stammt ferner ein Weihrelief mit der Darstellung einer sitzenden Athena aus dem beginnenden 5. Jh. v. Chr.<sup>147</sup>. Im Museum von Kea ist der gut erhaltene Torso eines Pferdes (MK 10) aus Karthaia ausgestellt<sup>148</sup>. Aufgrund seines abweichenden Formats kann das Fragment nicht den hier vorgelegten Giebelskulpturen des sogenannten Athenatempels von Karthaia zugewiesen werden. Es scheint auch nicht mit dem von Brøndsted erwähnten Pferd identisch zu sein, das auf einer Basis (an dem in den alten Plänen mit dem Buchstaben b gekennzeichneten Ort) innerhalb des Apollonheiligtums von Karthaia aufgestellt war<sup>149</sup>. Laut Graindor wurde das Fragment in einem byzantinischen Bauwerk vermauert gefunden<sup>150</sup>. Im Magazin von Ioulis befindet sich schließlich eine Kore, die in einer noch unpublizierten Konferenz über Neufunde archaischer Pla-

133 W. Fuchs – J. Floren, *Die griechische Plastik I. Die geometrische und archaische Plastik*, HdArch (München 1987) 182 mit Anm. 16–17. – Laut G.M.A. Richter, *Kouroi* (London 1970) 113. 122 Nr. 144 Abb. 419–424 handelt es sich bei dem Kuros von Kea um ein attisches Werk.

134 s. o. Anm. 113.

135 Brouskari a. O. (Anm. 114) 68 Abb. 123 und 70 Abb. 125–126.

136 Kaltsas a. O. (Anm. 119) Abb. 152.

137 Touloupa 2002, 91, vgl. auch ebenda 8.

138 Trianti 1998, 449 Anm. 1 (mit weiterer Lit.).

139 F. Stavropoulos, *Ο Κούρος της Κέας*, *AEphem* 1937, 687–93 Taf. 1–2; Fuchs – Floren a. O. (Anm. 133) Taf. 13, 4.

140 Richter a. O. (Anm. 133) 113. 122 Nr. 144 Abb. 419–424.

141 E. Buschor, *Frühgriechische Jünglinge* (München 1950) 132.

142 Touloupa 2002, Taf. 66 Abb. 177.

143 Trianti 1998, 452–453 (mit weiterer Lit.).

144 Trianti 1998, 451 Anm. 30 Abb. 6–7.

145 Trianti 1998, 450 Anm. 10 Abb. 2–3; Choremi – Vlassopoulou 2000, Abb. 35.

146 Trianti 1998, 451 Abb. 4–5.

147 C. Vlassopoulou, *Μαρμαρίνο αναθηματικό ανάγλυφο από την Ιουλίδα*, in: *Kea – Kythnos* 1998, 459–464 Abb. 1–2.

148 Choremi – Vlassopoulou 2000, Abb. 37.

149 Brøndsted 1826, Taf. VIII o.

150 Graindor 1905, 343 Abb. 8; Brøndsted 1826, 26, mit Darstellung der Basis in Taf. VIII.

stik im Jahr 2007 am Deutschen Archäologischen Institut von Athen zum ersten Mal vorgestellt worden ist<sup>151</sup>.

Trotz des zeitlichen Abstands von etwa 30 bis 40 Jahren zwischen dem Kuros im Athener Nationalmuseum und den hier besprochenen Skulpturen ist dieser doch als der bedeutendste lokale Vorläufer der Giebel- und Akroteriskulpturen von Karthaia zu betrachten. Zumindest scheint zu Beginn des 5. Jhs. auf Kea eine lokale Werkstatt eines durchaus bedeutenden Künstlers tätig gewesen zu sein, die gegen 490/80 v. Chr. nach dem Vorbild der Bildthemen des Apollontempels von Eretria, aber unter dem Einfluß der sich im raschen Wandel befindlichen attischen

Skulptur die hier betrachteten Bauskulpturen des sog. Athenatempels von Karthaia geschaffen hat. Da Kea näher an Attika gelegen ist als alle anderen Inseln der Kykladen, erscheint ein reger, auch künstlerischer Austausch mit Athen ohnehin wahrscheinlich<sup>152</sup>. Daß bei manchen Details, wie zum Beispiel dem Faltenwurf, die Skulpturen des Tempels von Karthaia eine gewisse Grazie archaischer Formtradition beibehalten, ist wohl auf die Tätigkeit bzw. den Einfluß parischer Bildhauer zurückzuführen. Diese waren bekanntlich an unterschiedlichsten Orten der Ägäis tätig und bearbeiteten mit ihrem unvergleichlichen Können den von ihrer Insel stammenden Marmor.

## Abkürzungsverzeichnis

Die Abkürzungen folgen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts, s. Archäologischer Anzeiger 2005, 329–399. Darüber hinaus werden folgende Kürzel verwendet:

**Bothmer 1957** D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957).

**Brøndsted 1826** P.O Brøndsted, *Reisen und Untersuchungen in Griechenland* (*Voyages et Recherches dans la Grece*) (Paris 1826).

**Choremi – Vlassopoulou 2000** A. Choremi – C. Vlassopoulou, *Κέα, Ιστορία και αρχαιότητες* (Athen 2000).

**Graindor 1905** P. Graindor, *Fouilles de Karthaia*, BCH 29, 1905, 329–361.

**Graindor 1908** P. Graindor, *Keos*, Musée Belge 12, 1908, 5–33.

**Graindor 1921** P. Graindor, *Kykladika*, Musée Belge 25, 1921, 69–125.

**Karthaia 2009** E. Simantoni-Bournia – L.G. Mendoni – T.-M. Panagou, *Καρθαία, ελαχύνωτον στέρνων χθονός* (Athen 2009).

**Kea – Kythnos 1998** L.G. Mendoni – A. Mazarakis Ainian (Hrsg.), *Kea – Kythnos: History and Archaeology*, *Proceedings of an International Symposium Kea – Kythnos*, 22.–25. June 1994, *Meletemata* 27 (Athen 1998).

**Manthos 1981** K. Manthos, *Ιστορία της νήσου Κέας*. Εισαγωγή – Μεταγραφή Σχόλια Α.Γ. Μενδώνη (Bourkariani 1981).

**Mendon 1989** L.G. Mendoni, *Αρχαιολογικές έρευνες στην αρχαία Καρθαία*, *Archaionnosia* 4, 1985/6 (1989), 149–184.

**Moustaka 1993** A. Moustaka, *Großplastik aus Ton in Olympia*, OF 22 (Berlin 1993).

**Ohly I 1976; II 2001** D. Ohly, *Die Aegineten: die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina*, *Katalog Glyptothek München I–II* (München 1976, 2001).

**Papanikolaou 1998** A. Papanikolaou, *Η οικοδομική δραστηριότητα στην Ν. κλιτύ της ακροπόλεως της Καρθαίας. Η στέγη του ναού της Αθηνάς στην Καρθαία*, in: *Kea Kythnos 1998*, 555–608.

**Savignoni 1898** L. Savignoni, *Αρχαιότητες της Κέας*, *AEphem* 1898, 219–247.

**Simantoni-Bournia 2006** E. Simantoni-Bournia u. a., *Το έργο »Συντήρηση και Ανάδειξη της Αρχαίας Καρθαίας« της νήσου Κέας κατά τα έτη 2002–4*, *Archaionnosia* 14, 2006, 237–284.

**Touloupa 1998** E. Touloupa, *Ο γλυπτικός διάκοσμος του ναού της Αθηνάς στην Καρθαία, περίληψη*, in: *Kea – Kythnos 1998*, 609–623.

**Touloupa 2002** E. Touloupa, *Τα εναέτια γλυπτά του ναού του Απόλλωνος Δαφνηφόρου στην Ερέτρια* (Athen 2002).

**Trianti 1998** I. Trianti, *Αρχαϊκά αγάλματα της νήσου Κέας*, in: *Kea – Kythnos 1998*, 449–458.

**Walter-Karydi 1987** E. Walter-Karydi, *Die äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen*, *Alt-Aegina II* 2 (Mainz am Rhein 1987).

**Psyllas 1921** I. Psyllas, *Ιστορία της νήσου Κέας από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*, (Athen 1921).

151 Karthaia 2009, 195 Abb. 17.

152 Vgl. o. Anm. 6.

## Pensieri per una ricostruzione grafica del gruppo marmoreo raffigurante il ratto di Antiope da parte di Teseo, acroterio centrale del tempio di Atena a Karthaia di Kea

von Sandro Tufano

La ricostruzione del gruppo marmoreo raffigurante Antiope e Teseo (Abb. 78 a–d), posto come acroterio centrale del tempio dedicato ad Atena a Karthaia di Kea, è fondamentalmente basata sul significato che vien dato ai grossi fori situati sulla fascia scavata sul dorso di Antiope (Tav. 33 b), all'altezza della cintura di questa, e che potevano essere utilizzati per:

- Fissare il braccio di Teseo al corpo di Antiope unendo così le due figure
- Sostenere la statua di Antiope tramite una fascia metallica da puntellare poi sul basamento
- Intervento statico avvenuto in epoca più tarda per sorreggere la statua pericolante e nel quale si operò come per la seconda ipotesi.

La terza ipotesi non ha immediata relazione con la ricostruzione e sarebbe potuta verificarsi in ogni caso per sorreggere le statue, probabilmente quando queste non erano quasi più riconoscibili, tanto da dover incidere i nomi degli eroi sulla sima per ricordarli e quando forse non era più così importante che la superficie sulla quale appoggiare la fascia metallica fosse o meno perfettamente piana.

A favore della prima ipotesi è il fatto che un artista che trattò con tale cura la parte posteriore della statua, assottigliando lo spessore del chitone fino a renderlo traslucido, difficilmente avrebbe compromesso questa immagine con un sostegno così incongruente. Inoltre, perché potesse adattarsi la fascia metallica alla superficie d'appoggio quest'ultima sarebbe dovuta essere piana, mentre in questo caso la superficie corrispondente scavata sul dorso di Antiope è piuttosto concava, più adatta certo alla forma arrotondata di un avambraccio di marmo che a quella di una fascia metallica. Quindi per la ricostruzione grafica del gruppo marmoreo sembra più adatta la prima ipotesi.

Per il dimensionamento delle due statue, di Antiope e di Teseo in base ai frammenti ritrovati e già descritti è stata presa in considerazione la frequenza con la quale ricorre il rapporto 1:7,5 tra la testa e l'altezza totale di *korai* e di *kouroi* in statuaria dell'epoca per cui, anche mancando la testa di Antiope, è stato possibile ricavare per analogia la sua altezza (circa m 1,35). Per quanto riguarda la testa di Teseo della quale si conserva solo la parte inferiore, dal naso in giù, si è considerata la distanza dal mento all' inizio del naso che corrisponde normal-

mente a poco più di 1/3 della testa, element che ci consente di ricavare, conoscendo tale distanza (6,5 cm), la dimensione della testa (circa 20 cm) e l'altezza totale (circa cm 155) escluso elmo e cimiero.

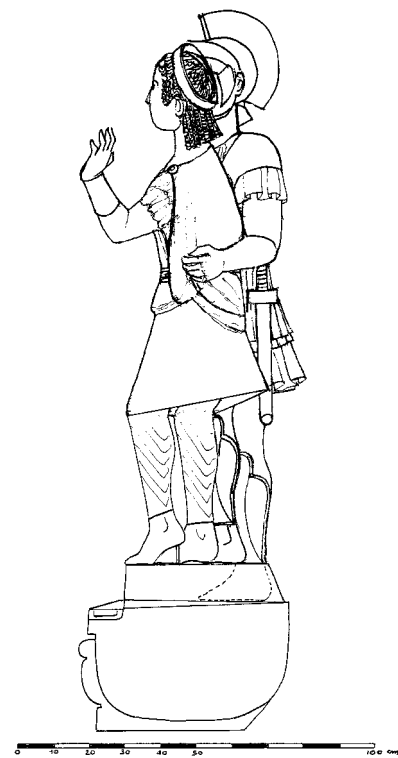
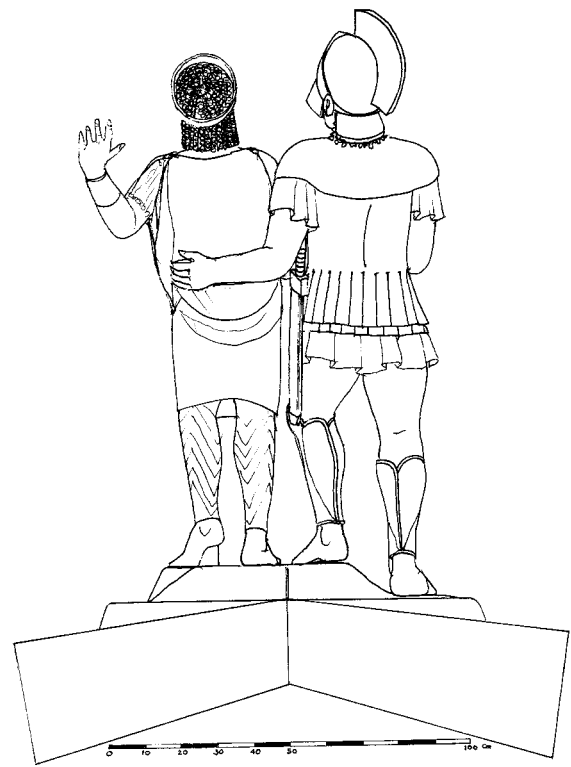
Un semplice controllo ottico che si può ottenere ponendo la testa di Teseo vicino alla statua di Antiope, ad una altezza corrispondente alla testa mancante, verifica questa differenza, la quale, d'altra parte, è giustificata dalla differenza in altezza tra uomo e donna.

Osservando la posizione dei fori sulla vita di Antiope, si nota che il braccio di Teseo viene a cingerla orizzontalmente; ma questo può avvenire solo, se la vita di Antiope ed il braccio di Teseo sono alla stessa altezza da terra. Normalmente l'altezza del gomito e, quindi, la linea inferiore del braccio, coincide con l'altezza dell'ombelico, che, in questo caso, non coincide con i fori situati sulla vita di Antiope: la distanza dei fori ai quali doveva essere fissato il braccio di Teseo con il braccio stesso è di circa 17 cm e quindi il braccio non avrebbe mai potuto cingere la vita di Antiope, se i piedi delle statue poggiavano su uno stesso livello. Questo si sarebbe potuto ottenere ponendo un masso sotto i piedi di Antiope per poter coprire la differenza di livello e sul quale avrebbe potuto poggiare anche il piede sinistro di Teseo, piede che dal frammento del bacino di Teseo sembra sollevarsi. In questo caso potevano essere unite insieme la gamba sinistra di Teseo con quella destra di Antiope per una maggiore stabilità.

Sarebbe in ogni caso impensabile che l'intero gruppo marmoreo di Teseo e Antiope potesse sostenersi solo sulle gambe di Teseo lì, sulla sommità del tempio, come acroterio centrale esposto alla furia dei venti, anche con l'eventuale uso di sostegni di marmo, alti almeno 17 cm, sotto i piedi di un'Antiope in posizione sbilanciata.

Se Teseo con il suo braccio sinistro veniva a cingere la vita di Antiope, con la mano destra avrebbe dovuto stringerle il fianco destro per completare la presa. Se osserviamo la statua di Antiope possiamo notare un'incavo sul fianco destro poco più in alto della cintura, che potrebbe giustificare la presenza della mano destra di Teseo in quel punto.

Ancora più significativi in questo caso sembrano i fori sulla gamba destra di Antiope, che, in questo caso, avrebbero potuto ancorare l'eventuale mantello che copriva il braccio destro di Teseo per legare fra loro le due figure nel



78 a–d Akrotergruppe Theseus-Antiope, Rekonstruktionszeichnungen S. Tufano

modo migliore. L'andamento irregolare dei fori potrebbe corrispondere all'andamento irregolare delle pieghe del tessuto.

Osservando la testa di Teseo (Tav. 35), nella parte inferiore dell'elmo che copre il collo e che porta le tracce evidenti dell'attacco dei riccioli, si nota la diversità di trattamento tra la parte sinistra e la parte destra, dal momento che nella parte sinistra manca una parte dei riccioli. Questo potrebbe dipendere dal fatto che la parte destra della testa di Teseo era completamente in vista; l'assenza dei riccioli nella parte sinistra potrebbe però giustificare la presenza di un mantello, che, passando dal braccio destro di Teseo dietro sua spalla sinistra, avrebbe coperto i riccioli di quella parte continuando poi a scendere lungo il braccio sinistro, costituendo così un valido rinforzo al braccio forato di Teseo, ancorato sulla vita di Antiope. Da notare, che in questo caso l'eventuale mantello partendo dall'ancoraggio sul fianco destro di Antiope, passando sulla spalla di Teseo e terminando di nuovo sul corpo di Antiope, poteva costituire un elemento di rinforzo di tutto il gruppo.

Teseo figura completamente armato: elmo e cimiero, armature e spada sul fianco sinistro. Probabilmente anche gambali sulle gambe andate perdute. Antiope ha solo il peplos, forse la corona sulla testa, che manca, e una cintura probabilmente molto decorata. In realtà anche l'Antiope di Eretria aveva una bellissima armature e non aveva armi, come non aveva armi neanche Teseo, coperto solo e ben poco dal suo mantello: quello era un ratto con-

sensuale, questo sembra esserlo molto meno e per questo ci si aspetterebbe qui un'Antiope guerriera. Se osserviamo la parte destra di Antiope, vediamo che il peplos scende sul fianco con pieghe ondulate e ci aspetteremmo lo stesso sul lato sinistro. Lì invece c'è una grande frattura, che interessa tutto il fianco sinistro, dal quale manca molto materiale. Però subito sotto la scapola si possono notare le tracce di due fori su una superficie che non sembra casuale e che si prolunga verso la cintura, lì dove un foro diverso dagli altri (con una zona di rispetto a  $\frac{1}{4}$  di cerchio) probabilmente poteva consentire la presenza di qualcos'altro (cintura, mano di Teseo etc.). Questa superficie suggerisce la base di una faretra in marmo, come quella dell'amazzone di Eretria, che erano scolpite direttamente sul corpo e chiuse poi con un coperchio, che dava la forma finale alla faretra.

Il braccio destro di Antiope è volto all'indietro e verso il basso, come per spingere il braccio di Teseo per allontanarlo.

Per quanto riguarda il braccio sinistro di Antiope, che dalle traccie sembra protendersi decisamente in avanti, non possiamo stabilire la posizione dell'avambraccio e della mano, che però probabilmente doveva essere sollevata e aperta come per chiedere aiuto.

La ricostruzione grafica ha cercato di tener conto e di dar forma alle varie osservazioni sopra citate nel modo più semplice, usando però due elementi, il masso ed il mantello, dei quali mancano tracce, ma la presenza dei quali viene necessariamente suggerita da altri dati.

## Abbildungsverzeichnis

- |                   |  |                    |  |
|-------------------|--|--------------------|--|
| <b>Abb. 1</b>     | Stadtplan von Karthaia, nach Karthaia 2009, Abb. 29.   | <b>Abb. 7</b>      | Mittelteil eines rechten (?) Unterarms, Kat. 7, MK 281. Photo: D-DAI-ATH-1994.456 (E. Gehnen).                       |
| <b>Abb. 2 a–b</b> | Fragment einer rechten Hand, Kat. 2, MK 277. Photo: D-DAI-ATH-1994.518 und 1994.520 (E. Gehnen).                                     | <b>Abb. 8</b>      | Fragment eines linken Oberarms, Kat. 8, MK 279. Photo: D-DAI-ATH-1994.457 (E. Gehnen).                               |
| <b>Abb. 3 a–b</b> | Fragment einer linken Hand, Kat. 3, MK 286. Photo: D-DAI-ATH-1994.458 und 1994.447 (E. Gehnen).                                      | <b>Abb. 9 a–b</b>  | Fragment eines rechten Oberarms, Kat. 9, MK 282, Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea und D-DAI-ATH-1994.489 (E. Gehnen). |
| <b>Abb. 4 a–b</b> | Fragment einer linken Hand, Kat. 4, MK 276. Photo: D-DAI-ATH-1994.448 und 1994.449 (E. Gehnen).                                      | <b>Abb. 10 a–b</b> | Fragment eines rechten Fußes, Kat. 10, MK 296. Photo: D-DAI-ATH-1994.499 und 1994.517 (E. Gehnen).                   |
| <b>Abb. 5 a–b</b> | Fragment einer rechten (?) Hand, Kat. 5, MK 278. Photo: D-DAI-ATH-1994.441 und 1994.439 (E. Gehnen).                                 | <b>Abb. 11 a–b</b> | Fragment eines rechten Fußes, Kat. 11, MK 293. Photo: D-DAI-ATH-1994.468 und 1994.467 (E. Gehnen).                   |
| <b>Abb. 6 a–c</b> | Fragment einer linken Hand, Kat. 6, MK 103. Photo: D-DAI-ATH-1973.1684 und 1973.1683 und 1994.451 (E. Feiler, E. Feiler, E. Gehnen). | <b>Abb. 12 a–b</b> | Fragment eines rechten Unterschenkels, Kat. 12, MK 295. Photo: D-DAI-  |



- ATH-1994.488 und 1994.505 (E. Gehnen).
- Abb. 13** Fragment eines linken Fußes, Kat. 13, MK 294. Photo: D-DAI-ATH-1994.482 (E. Gehnen).
- Abb. 14 a–b** Linker Fuß mit Plinthe, Kat. 14, MK 298. Photo: D-DAI-ATH-1994.442 und 1994.504 (E. Gehnen).
- Abb. 15 a–b** Fragment eines rechten Fußes, Kat. 15, MK 297. Photo: D-DAI-ATH-1994.500 und 1994.487 (E. Gehnen).
- Abb. 16 a–b** Fragment eines linken Fußes, Kat. 16, MK 292. Photo: D-DAI-ATH-1994.470 und 1994.469 (E. Gehnen).
- Abb. 17** Fragment eines linken Oberschenkels, Kat. 17, MK 288. Photo: D-DAI-ATH-1994.454 (E. Gehnen).
- Abb. 18 a–b** Fragment eines rechten Oberschenkels, Kat. 18, MK 287. Photo: D-DAI-ATH-1994.547 und 1994.548 (E. Gehnen).
- Abb. 19 a–b** Bruchstück des Halses einer weiblichen Figur, Kat. 19, MK 285. Photo: D-DAI-ATH-1994.542 und 1994.543 (E. Gehnen).
- Abb. 20** Fragment einer Gewandfalte, Kat. 20, MK 423. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 21** Fragment einer Gewandfalte, Kat. 21, MK 378. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 22 a–b** Fragment mit Gewandfalten, Kat. 22, MK 300. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 23 a–b** Schulterfragment mit Gewand, Kat. 23, MK 79. Photo: D-DAI-ATH-1994.521 und 1994.438 (E. Gehnen).
- Abb. 24** Schulterfragment mit Gewand, Kat. 24, MK 299. Photo: D-DAI-ATH-1994.528 (E. Gehnen).
- Abb. 25** Fragment einer sitzenden Figur, Kat. 25, MK 216. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 26** Gewandfragment, Kat. 26, MK 338. Photo: D-DAI-ATH-1994.491 (E. Gehnen).
- Abb. 27 a–c** Pferdekopf, Kat. 27, MK 651. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 28** Fragment eines Pferdekopfs, Kat. 28, MK 543. Photo: D-DAI-ATH-1994.481 (E. Gehnen).
- Abb. 29 a–b** Fragment einer Pferdemähne, Kat. 29, MK 587. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 30 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 30, MK 318. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 31** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 31, MK 328. Photo: D-DAI-ATH-1994.463 (E. Gehnen).
- Abb. 32** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 32, MK 320. Photo: D-DAI-ATH-1994.462 (E. Gehnen).
- Abb. 33 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 33, MK 337. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 34 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 34, MK 321. Photo: D-DAI-ATH-1994.498 und 1994.486 (E. Gehnen).
- Abb. 35** Pferdebein, Kat. 35, MK 399 + 322. Photo: D-DAI-ATH-1994.464 (E. Gehnen).
- Abb. 36 a–b** Pferdebein, Kat. 36, MK 327 + 332. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 37** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 37, MK 329. Photo: D-DAI-ATH-1994.508 (E. Gehnen).
- Abb. 38** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 38, MK 333. Photo: D-DAI-ATH-1994.476.
- Abb. 39 a–c** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 39, MK 530. Photo: D-DAI-ATH-1994.474 und 1994.475 und 1994.477 (E. Gehnen).
- Abb. 40 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 40, MK 316. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 41** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 41, MK 325. Photo: D-DAI-ATH-1994.459 (E. Gehnen).
- Abb. 42 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 42, MK 319. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 43 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 43, MK 317. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 44 a–b** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 44, MK 331. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 45** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 45, MK 323. Photo: D-DAI-ATH-1994.497 (E. Gehnen).
- Abb. 46** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 46, MK 324. Photo: D-DAI-ATH-1994.465 (E. Gehnen).
- Abb. 47** Fragment eines Pferdebeins, Kat. 47, MK 326. Photo: D-DAI-ATH-1994.460 (E. Gehnen).
- Abb. 48** Huf eines Pferdes, Kat. 48, MK 314. Photo: D-DAI-ATH-1994.510 (E. Gehnen).
- Abb. 49** Huf eines Pferdes, Kat. 49, MK 313. Photo: D-DAI-ATH-1994.509 (E. Gehnen).
- Abb. 50** Huf eines Pferdes, Kat. 50, MK 315. Photo: D-DAI-ATH-1994.484 (E. Gehnen).

- Abb. 51** Fragment eines Pferdeschweifs, Kat. 51, MK 396. Photo: D-DAI-ATH-1994.466 (E. Gehnen).
- Abb. 52** Pferdeschweif, Kat. 52, MK 312. Photo: D-DAI-ATH-1994.480 (E. Gehnen).
- Abb. 53** Fragment der Genitalien eines Pferdes, Kat. 53, MK 588. Photo: D-DAI-ATH-1994.551 (E. Gehnen).
- Abb. 54** Fragment vom Körper eines Pferdes, Kat. 54, MK 334. Photo: D-DAI-ATH-1994.483 (E. Gehnen).
- Abb. 55** Skulpturenfragment, Kat. 55, MK 219. Photo: D-DAI-ATH-1994.552 (E. Gehnen).
- Abb. 56 a–b** Skulpturenfragment, Kat. 56, MK 596. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 57 a–b** Skulpturenfragment, Kat. 57, MK 442. Photo: D-DAI-ATH-1994.445 und 1994.444 (E. Gehnen).
- Abb. 58** Zylindrisches Fragment, Kat. 58, MK 335. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 59** Zylindrisches Fragment, Kat. 59, MK 336. Photo: T. Souvlakis.
- Abb. 60 a–b** Unterteil einer nach rechts laufenden Frauenfigur, Kat. 63, MK 86 + 218. Photo: D-DAI-ATH-1994.585 und 1994.541 (E. Gehnen).
- Abb. 61 a–c** Linker Oberarm und Teil des Unterarms einer weiblichen Figur, Kat. 64, MK 211. Photo: D-DAI-ATH-1994.515 und 1994.514 und 1994.506 (E. Gehnen).
- Abb. 62** Fragment einer weiblichen Figur, Kat. 65, MK 539. Photo: D-DAI-ATH-1994.527 (E. Gehnen).
- Abb. 63 a–c** Körperfragment einer männlichen Figur mit Brustpanzer, Kat. 68, MK 196. Photo: S. Tufano.
- Abb. 64** Fragment eines rechten Arms, Kat. 69, MK 283. Photo: D-DAI-ATH-1994.490 (E. Gehnen).
- Abb. 65** Fragment eines linken Oberarms, Kat. 70, MK 280. Photo: D-DAI-ATH-1994.472 (E. Gehnen).
- Abb. 66 a–b** Fragment eines linken (?) Oberarms, Kat. 71, MK 303. Photo: D-DAI-ATH-1994.471 und 1994.470 (E. Gehnen).
- Abb. 67** Fragment eines Unterarms, Kat. 72, MK 284. Photo: D-DAI-ATH-1994.455 (E. Gehnen).
- Abb. 68** Fragment eines Unterarms (?), Kat. 73, MK 302. Photo: D-DAI-ATH-1994.455 (E. Gehnen).
- Abb. 69** Fragment eines rechten Oberarms, Kat. 74, MK 304. Photo: D-DAI-ATH-1994.473 (E. Gehnen).
- Abb. 70** Fragment eines Unterschenkels (?), Kat. 75, MK 291. Photo: D-DAI-ATH-1994.443 (E. Gehnen).
- Abb. 71** Fragment eines linken (?) Unterschenkels, Kat. 76, MK 290. Photo: D-DAI-ATH-1994.452 (E. Gehnen).
- Abb. 72** Fragment eines linken (?) Unterschenkels, Kat. 77, MK 289. Photo: D-DAI-ATH-1994.453 (E. Gehnen).
- Abb. 73 a–c** Fragment einer weiblichen Figur, Kat. 78, MK 83. Photo: D-DAI-ATH-1994.496 (E. Gehnen) und 1973.1680 (E. Feiler) und 1973.1681 (E. Feiler).
- Abb. 74 a–b** Gewandfragment, Kat. 79, MK 220  $\alpha$ – $\beta$ . Photo: D-DAI-ATH-1994.512 und 1994.494 (E. Gehnen).
- Abb. 75 a–b** Giebelsima, Kat. 86, MK 176. Photo: D-DAI-ATH-1994.557 (E. Gehnen) und Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 76 a–b** Giebelsima, Kat. 87, MK 652. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 77** Giebelsima, Kat. 86 und 87, MK 176 und 652. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.
- Abb. 78 a–d** Akrotergruppe Theseus-Antiope, Rekonstruktionszeichnungen S. Tufano.

## Tafelverzeichnis

- Taf. 31 a** Athenastatue, Frontalansicht, Kat. 1, MK 65. Photo: D-DAI-ATH-1973.1664 (E. Feiler).
- Taf. 31 b** Athenastatue, Rückansicht, Kat. 1, MK 65. Photo: D-DAI-ATH-1973.1667 (E. Feiler).
- Taf. 31 c** Athenastatue, rechte Seitenansicht, Kat. 1, MK 65. Photo: D-DAI-ATH-1973.1665 (E. Feiler).
- Taf. 31 d** Athenastatue, linke Seitenansicht, Kat. 1, MK 65. Photo: D-DAI-ATH-1973.1666 (E. Feiler).
- Taf. 32 a** Unterteil einer nach rechts laufenden Frauenfigur, Kat. 63, MK 86. Photo: D-DAI-ATH-1973.1674 (E. Feiler).

- |   |   |
|---|---|
| <p><b>Taf. 32 b</b> Unterteil einer nach rechts laufenden Frauenfigur, Kat. 63, MK 86. Photo: D-DAI-ATH-1973.1676 (E. Feiler).</p> <p><b>Taf. 32 c</b> Unterteil einer nach rechts laufenden Frauenfigur, Kat. 63, MK 86 + 218. Photo: Museumsarchiv Ioulis/Kea.</p> <p><b>Taf. 33 a</b> Weibliche Figur, Frontalansicht, Kat. 66, MK 85. Photo: D-DAI-ATH-1994.576 (E. Gehnen).</p> <p><b>Taf. 33 b</b> Weibliche Figur, Rückansicht, Kat. 66, MK 85. Photo: D-DAI-ATH-1994.578 (E. Gehnen).</p> <p><b>Taf. 34 a</b> Weibliche Figur, rechte Seitenansicht, Kat. 66, MK 85. Photo: D-DAI-ATH-1994.579 (E. Gehnen).</p> | <p><b>Taf. 34 b</b> Weibliche Figur, linke Seitenansicht, Kat. 66, MK 85. Photo: D-DAI-ATH-1994.580 (E. Gehnen).</p> <p><b>Taf. 35 a</b> Fragment eines Männerkopfes, Frontalansicht, Kat. 67, MK 20. Photo: D-DAI-ATH-1973.1677 (E. Feiler).</p> <p><b>Taf. 35 b</b> Fragment eines Männerkopfes, Rückansicht, Kat. 67, MK 20. Photo: D-DAI-ATH-1973.1679 (E. Feiler).</p> <p><b>Taf. 35 c</b> Fragment eines Männerkopfes, rechte Seitenansicht, Kat. 67, MK 20. Photo: D-DAI-ATH-1973.1678 (E. Feiler).</p> <p><b>Taf. 35 d</b> Fragment eines Männerkopfes, linke Seitenansicht, Kat. 67, MK 20. Photo: D-DAI-ATH-1994.530 (E. Gehnen).</p> |
|---|---|

## Beilagen

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>Beilage 1</b> Südfront des Tempels von Karthaia, Rekonstruktionszeichnung S. Tufano.</p> | <p><b>Beilage 2</b> Südgiebel des Tempels von Karthaia, Rekonstruktionszeichnung S. Tufano.</p> |
|--|---|

Tafeln





Aidone, Museo Archeologico Regionale





Aidone, Museo Archeologico Regionale



Aidone, Museo Archeologico Regionale



Aidone, Museo Archeologico Regionale



Aidone, Museo Archeologico Regionale



Aidone, Museo Archeologico Regionale



Aidone, Museo Archeologico Regionale





a



b

Aidone, Museo Archeologico Regionale



a



b

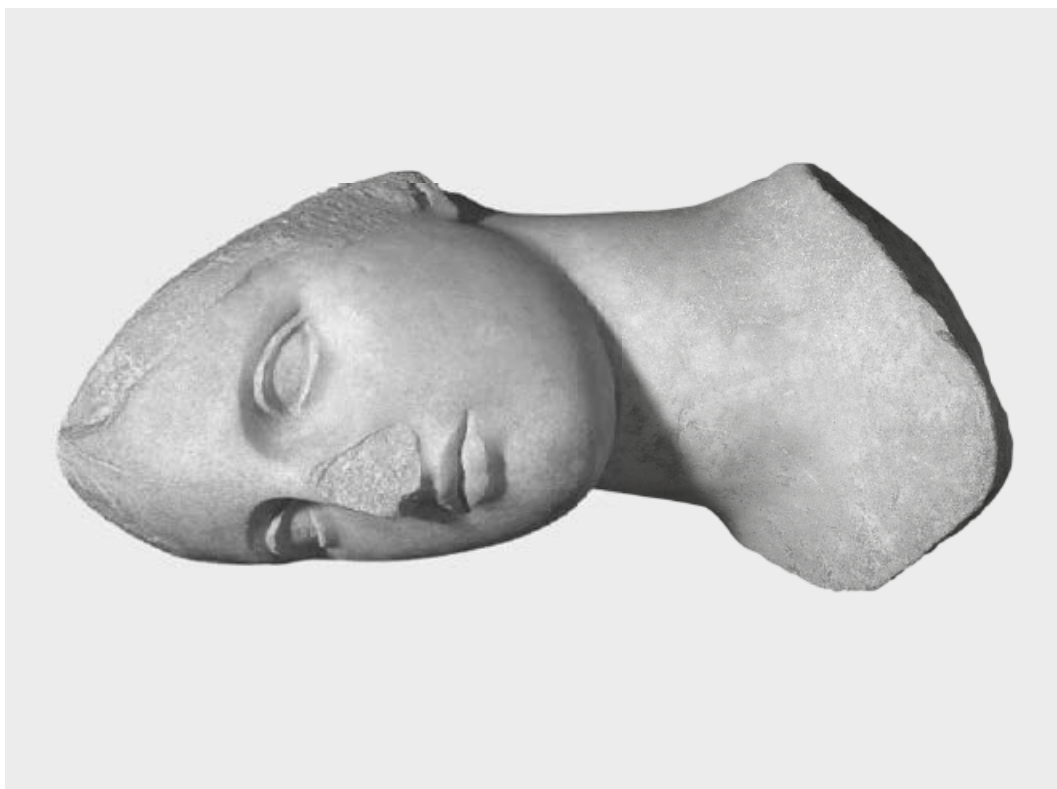


c

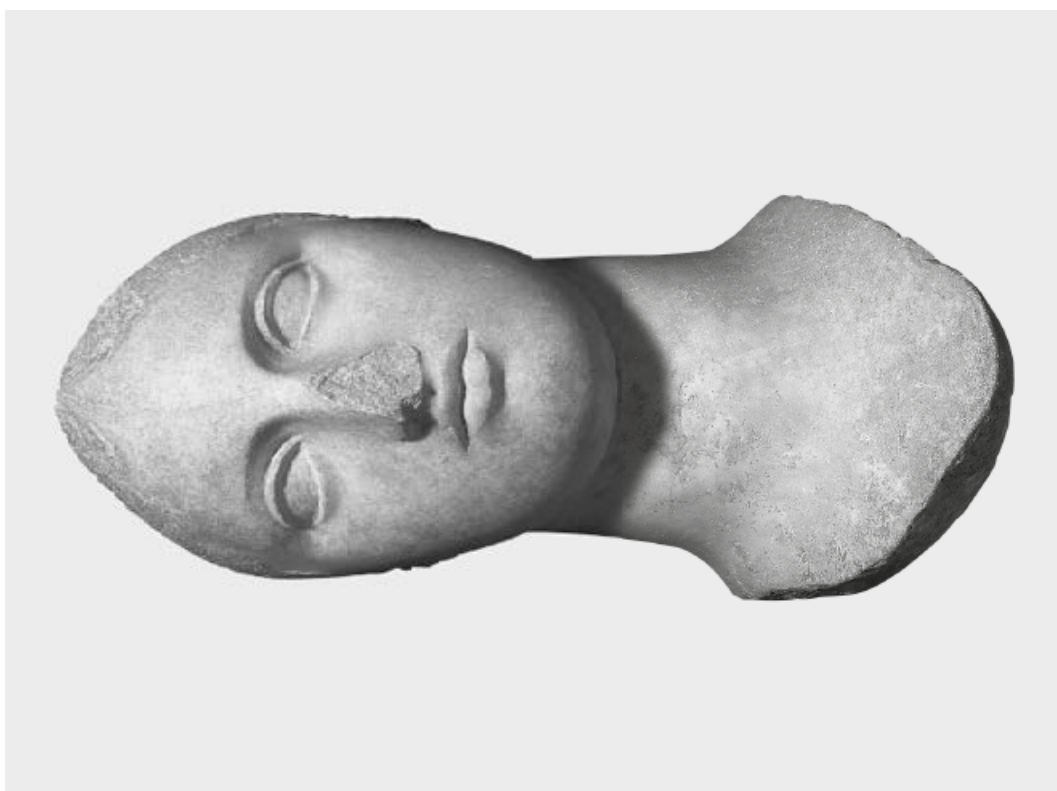


d

Aidone, Museo Archeologico Regionale



b



a

Aidone, Museo Archeologico Regionale



a



b



c




d

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.




Athens, Agora Museum Inv. S. 1882

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b

Athens, Agora Museum Inv. S. 1882



Kavala, Museum Inv. 782





a



b

Kavala, Museum Inv. 782



b



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Piräus, Museum Inv. 384

d

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Piräus, Museum Inv. 383

c

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Nevers, Musée Archéologique Inv. 39


b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.

Piräus, Museum Inv. 330


a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.




a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.




b

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b

Nevers, Musée Archéologique Inv. 39

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.

a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.

b


Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.

c

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.


d

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.




b

Piräus, Museum Inv. 330




Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a

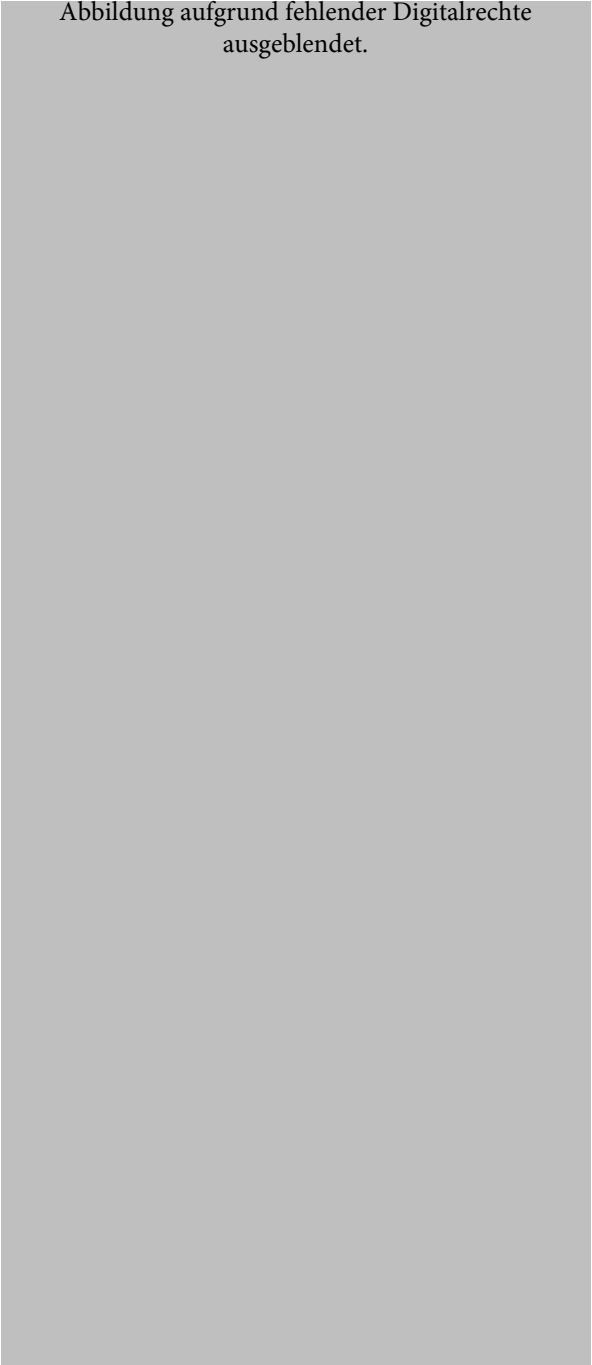
Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b


Piräus, Museum Inv. 330

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a


Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b


Piräus, Museum Inv. 383

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a

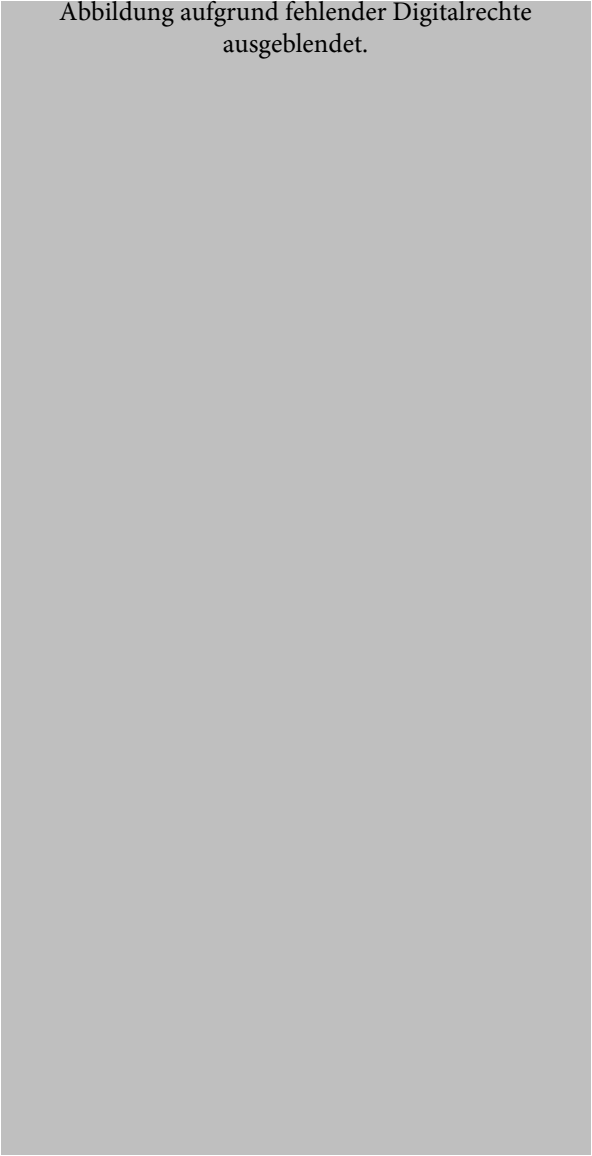
Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b


Piräus, Museum Inv. 383

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a


Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b

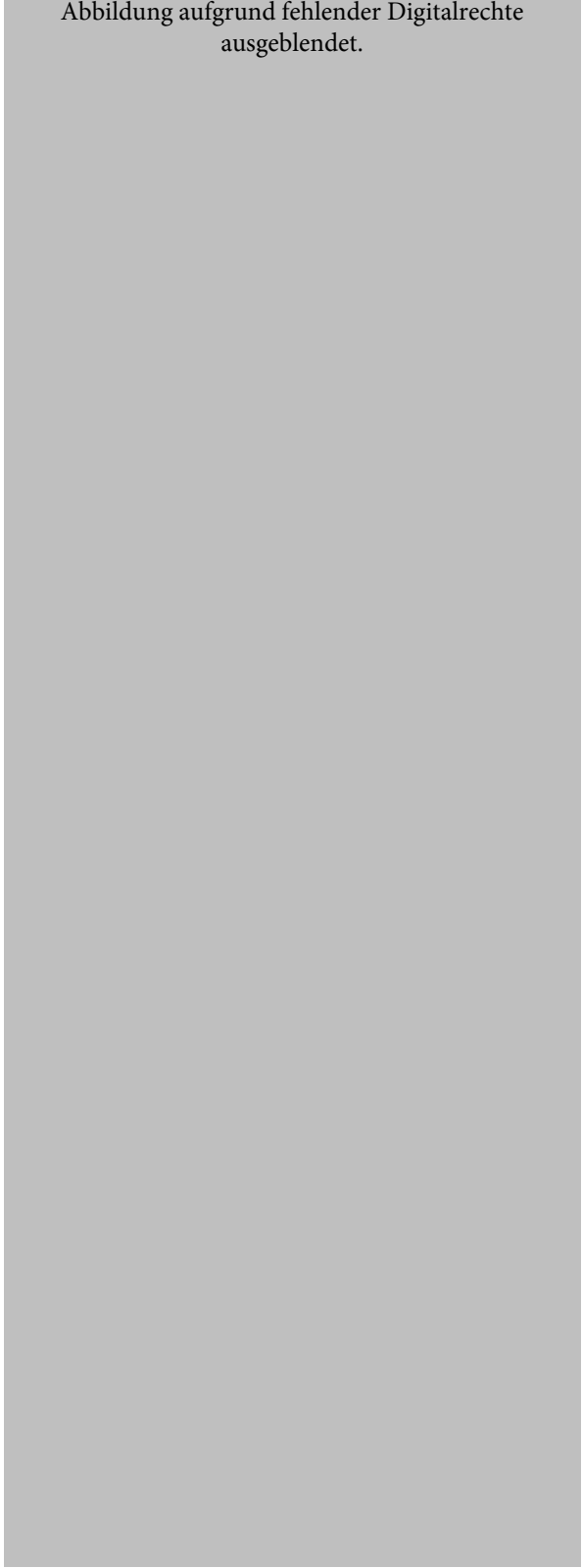
Piräus, Museum Inv. 384

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



a

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte  
ausgeblendet.



b



Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364



Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364





a



b

Eretria, Museum, Sammlung Oreoi Inv. 364



a



b



c



d



a



b

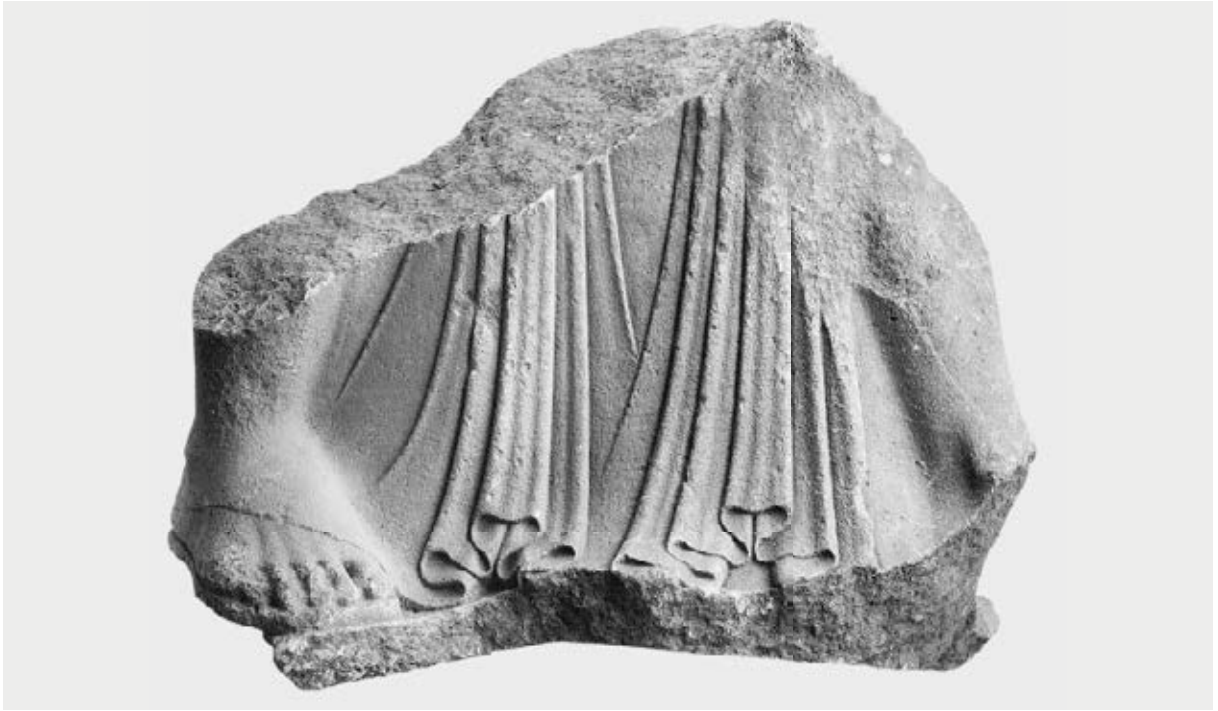


c



d





a



b



c

Ioulis, Museum Inv. 86 + 218



a



b

Ioulis, Museum Inv. 85



a



b

Ioulis, Museum Inv. 85



a



b



c

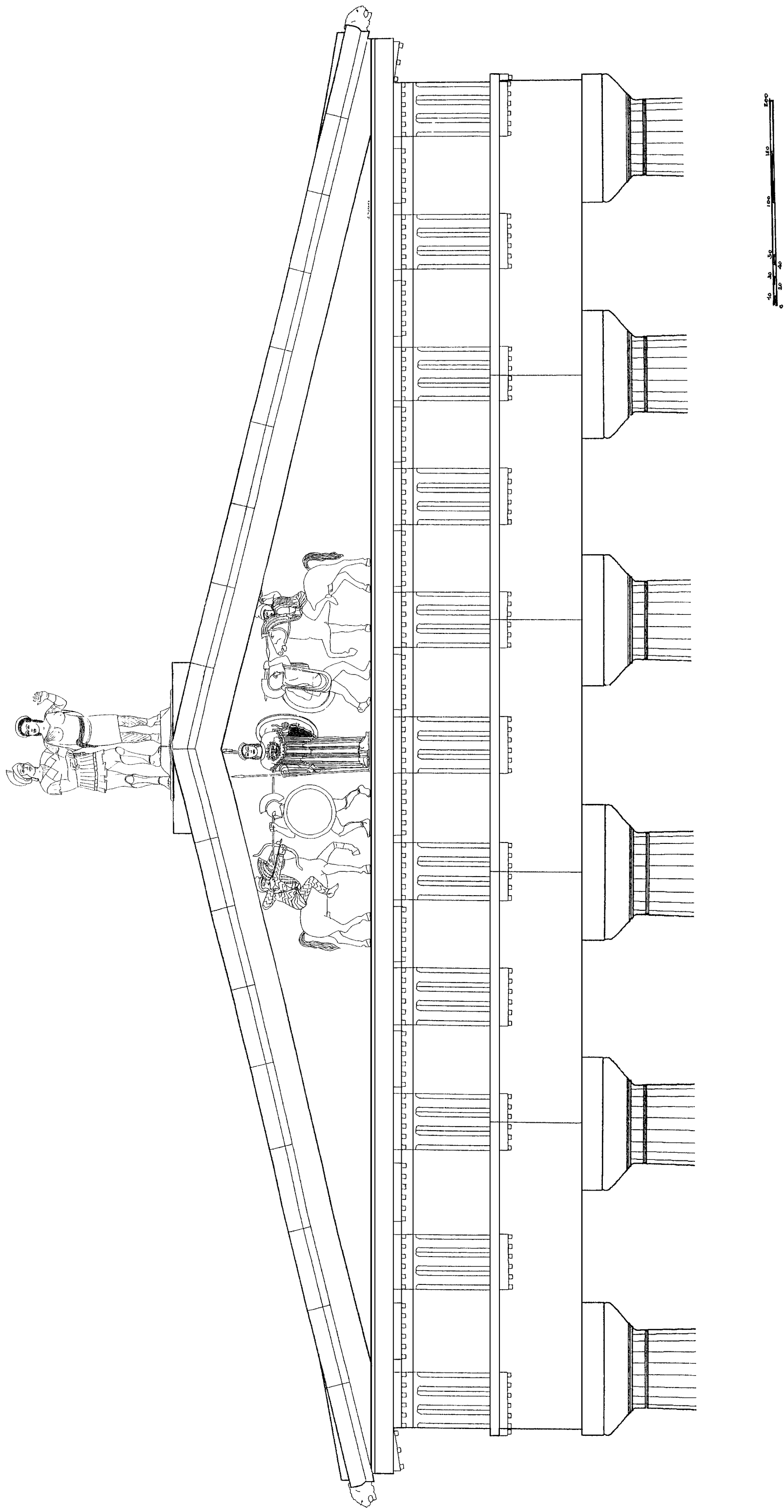


d

Ioulis, Museum Inv. 20







Beilage 1 Südfront des Tempels von Karthaia, Rekonstruktionszeichnung

