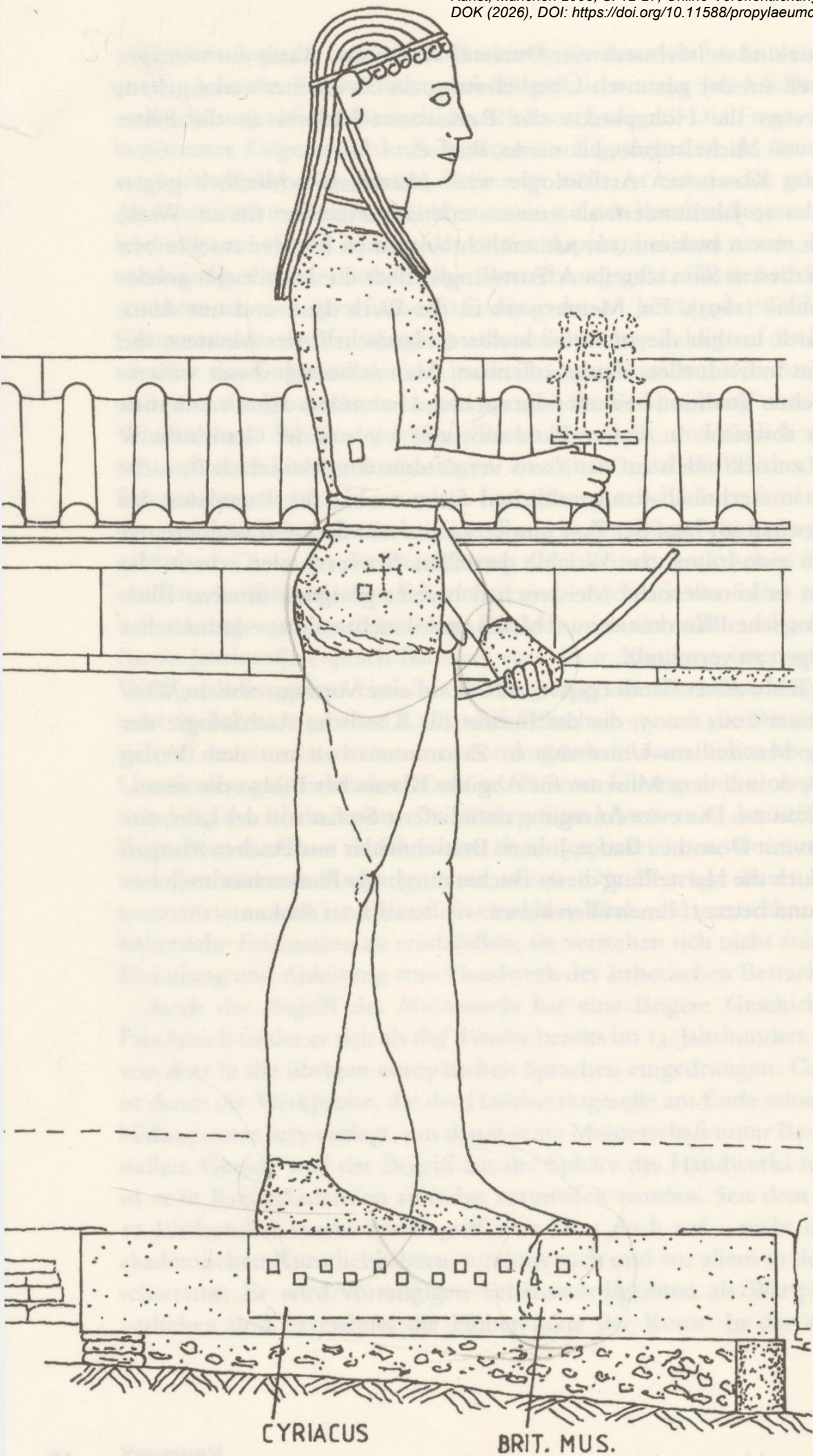




DER KOLOSS DER NAXIER

LUCA GIULIANI

Gegen Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. weihten die Einwohner der Insel Naxos im Heiligtum des Apollon auf Delos ein riesiges, marmornes Standbild. Dessen Reste fielen bereits dem Cyriacus von Ancona auf, einem reiselustigen italienischen Humanisten und Antiquar, der das Heiligtum von Delos um die Mitte des 15. Jahrhunderts besuchte. Cyriacus skizzierte auf einem Blatt seines Reisetagebuchs zwei Fragmente der Statue (Abb. 2): den Oberkörper mit dem Kopf, dessen langes Haar auf die Schultern herabfällt, und den Unterkörper mit den Oberschenkeln, von denen der linke in Schrittstellung vorwärts bewegt ist. Auf der Rückseite (Abb. 3) notierte Cyriacus die gewaltigen Maße der zugehörigen Basis: *Marmorea Apollinis collosi simulachri marmorei basis Larg. p. XII Long. XVI*; dazu zeichnete er ein Fragment des rechten Fußes.

Diese Basis, 12 Fuß breit und 16 Fuß lang, liegt heute noch dort, wo Cyriacus sie gesehen und wo das Weihgeschenk um 600 v. Chr. errichtet worden war: nahe beim südlichen Eingang zum Heiligtum; sie trägt an ihrer Vorderseite eine kurze Inschrift, die Cyriacus ebenfalls notiert hatte: *Naxioi Apolloni*, die Naxier dem Apollon. Der rechte Fuß aus der Zeichnung des Cyriacus ist inzwischen längst verloren gegangen, aber Ober- und Unterkörper sind erhalten geblieben – freilich inzwischen ohne den Kopf und die Oberschenkel. Das Oberkörper-Fragment (Abb. 4–5) erreicht eine Höhe von 2,3 m; das entspricht etwas mehr als der fünffachen Lebensgröße. Die gesamte Statue dürfte demnach ungefähr 9 m hoch gewesen sein. Bei aller Lädierung der Oberfläche erkennt man an der Rückseite deutlich die Schulterblätter sowie die vertikale Rückenlängsfurche; an der Vorderseite ist die Halsgrube angegeben, die Brustwarzen sind stark nach außen verschoben; im Nacken sieht man noch Reste der langen, spiralförmig nach innen gedrehten Locken; vorne waren die Lockenspitzen in Metall angesetzt: erhalten haben sich lediglich die Stiftlöcher. An den Seiten, etwa 40 cm oberhalb der Gürtellinie, befinden sich die Ansätze rechteckiger Stege, die den Torso mit den Armen verbanden. Am Becken (Abb. 6) sind hingegen keine entsprechenden Verbindungsstege festzustellen; also müssen beide Unterarme angehoben

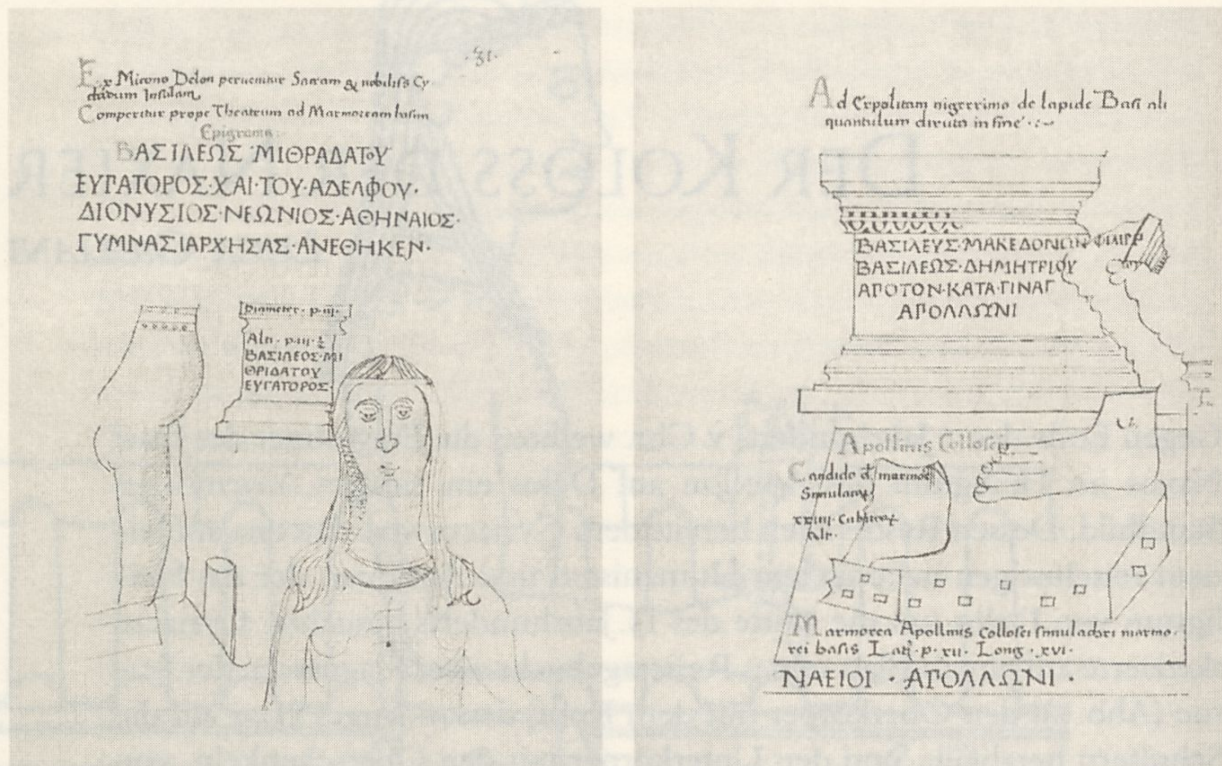


ABB. 2 und 3 Notizen des Cyriacus von Ancona: Fragmente der Apollonstatue, Basis und Fußfragment

gewesen sein. Sowohl am Oberkörper wie auch am Becken wird die Taille durch horizontale Reihen von Stiftlöchern markiert: die Figur muß einen metallenen Gürtel getragen haben. Schließlich weist das Beckenfragment hinten und an der Seite Löcher auf; sie zeugen von einem erfolglosen Versuch, den Block mit Hilfe von Keilen zu spalten.

Zu derselben Riesenstatue gehört auch ein Plinthenfragment mit einem linken Fuß, das sich heute in London befindet; als Plinthe bezeichnet man die Standplatte unter den Füßen, die zur Einfügung in die Basis bestimmt war: und tatsächlich paßt das Fragment auch exakt in die Betung auf der Basis (Abb. 7). Der Fuß erreicht beinahe die siebenfache Lebensgröße: offenkundig hat man die unteren Teile der Statue, um die Statik zu verbessern, noch etwas größer proportioniert als den Rest. Ebenfalls zugehörig ist das Fragment einer linken Hand im Museum von Delos, deren Neigung im Verhältnis zum Körper sich durch den Verlauf der Marmorschichten genau bestimmen läßt. Die Innenseite ist ausgearbeitet, also hat die Hand den Körper nicht berührt; da sie durchbohrt ist, müssen die Finger einen Gegenstand umschlossen haben.

Die riesige Figur wird schon von weitem sichtbar gewesen sein. Wer sich dem Heiligtum von Süden kommend über die Prozessionsstraße näherte, der schritt direkt auf die Statue zu und stand schließlich, als er den Kultplatz erreicht hatte, unmittelbar vor ihr. Der Koloß, der somit auch in topographischer Hinsicht eine zentrale Stelle besetzte, hat alle damali-



ABB. 4 Apollonstatue, Fragment des Oberkörpers

gen Gebäude des Heiligtums weit überragt. Diese, zumal sie aus grauem, lokalem Granit gebaut waren, dürften neben der neuen Marmorstatue klein und bescheiden ausgesehen haben.

Es handelt sich um ein gewaltiges Werk. Allein die Statue mit ihrer Plinthe dürfte ein Gewicht von etwa 25 Tonnen erreicht haben; wenn man den Schutzmantel noch dazu rechnet, der erst am Schluß abgemeißelt wurde, kommt man leicht auf 30 Tonnen. Bereits die Aufrichtung eines solchen Kolosses erforderte einen gewaltigen Aufwand. Die Technik hat sich bis in die frühe Neuzeit kaum verändert. Erst wird die Basis stabil verlegt; darüber errichtet man ein Holzgerüst, das in diesem Fall mindestens 11 m hoch gewesen sein muß. Dann wird durch Flaschenzüge und Winden die Statue aufgerichtet und auf der Basis plazierte; sie wird



ABB. 5 Apollonstatue, Fragment des Oberkörpers

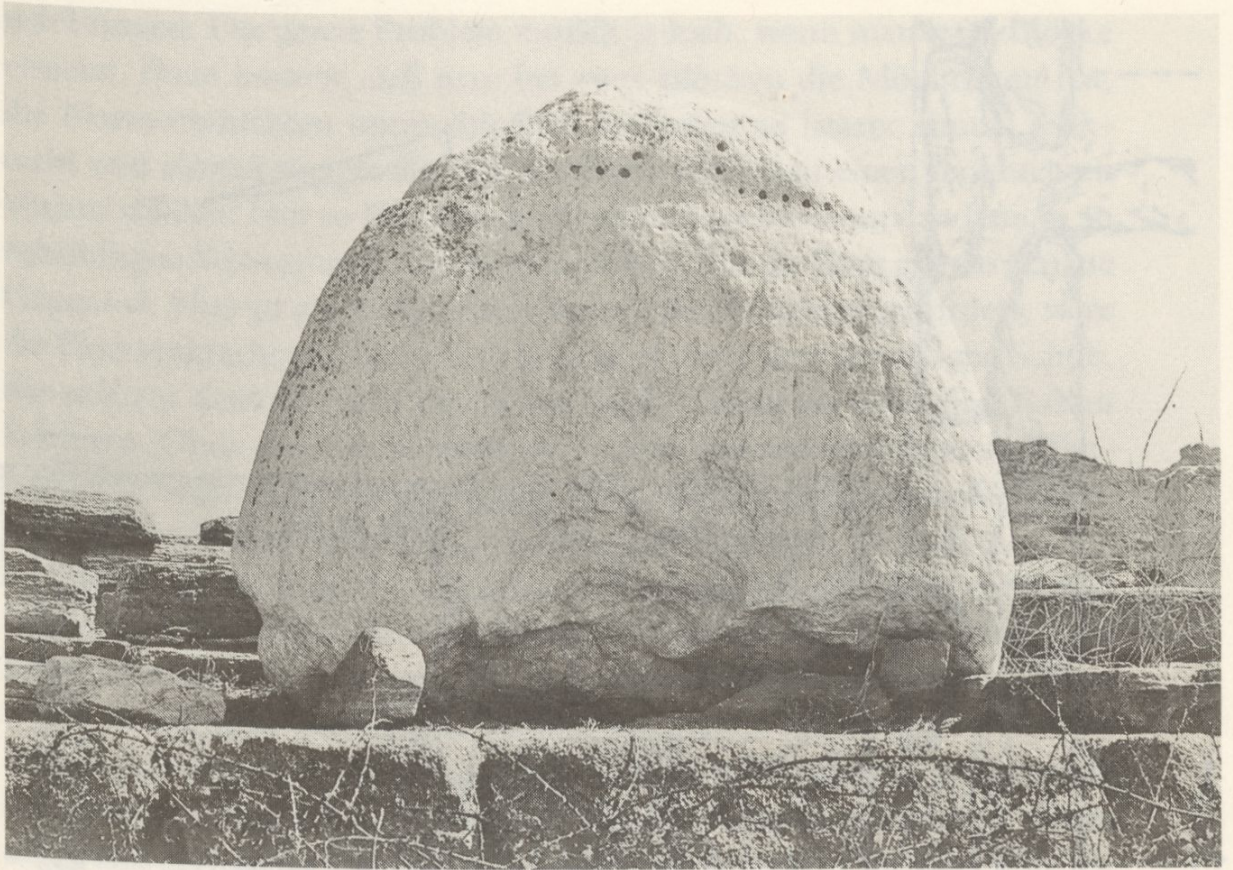


ABB. 6 Apollonstatue, Fragment des Beckens

mit Keilen unterlegt und so lange justiert, bis sie genau lotrecht steht (aus diesem Grund ist die Bettung für die Plinthe in der Basis in aller Regel nicht waagrecht, sondern leicht abfallend – das erleichtert die Justierung). Schließlich wird der Raum zwischen Plinthe und Plinthenbettung mit Blei ausgegossen; dieser Bleiverguß verbindet Plinthe und Basis zu einer Einheit, wie wenn es sich um einen einzigen Block handelte: ein Herauslösen der Plinthe ist nur noch durch Einsatz massiver Gewalt möglich. Die naxischen Meister haben also die Statue mit der Plinthe aus einem Block und die Basis aus einem zweiten Block gemeißelt. Diese Trennung von Statue und Basis ist eine bedeutende Errungenschaft griechischer Steinmetzen des späten 7. Jahrhunderts gewesen, denn bis dahin hatte man Statue und Basis aus einem einzigen Block gefertigt. Die Trennung brachte eine ganze Reihe von Vorteilen mit sich und eröffnete dadurch überhaupt erst den Weg für eine Marmorbildhauerei im großen Format. Die Stabilität einer Basis ist nicht von deren Höhe, sondern von der Breite und Tiefe abhängig. Solange man die Basis aus demselben Block arbeitet wie die Figur, wird man die Basis aber nicht wesentlich breiter und tiefer anlegen können als die Figur selbst. Jede Vergrößerung der Basis über die maximalen Maße der Figur hinaus würde einen entsprechend größeren Block voraussetzen und damit einen immensen Materialverlust mit

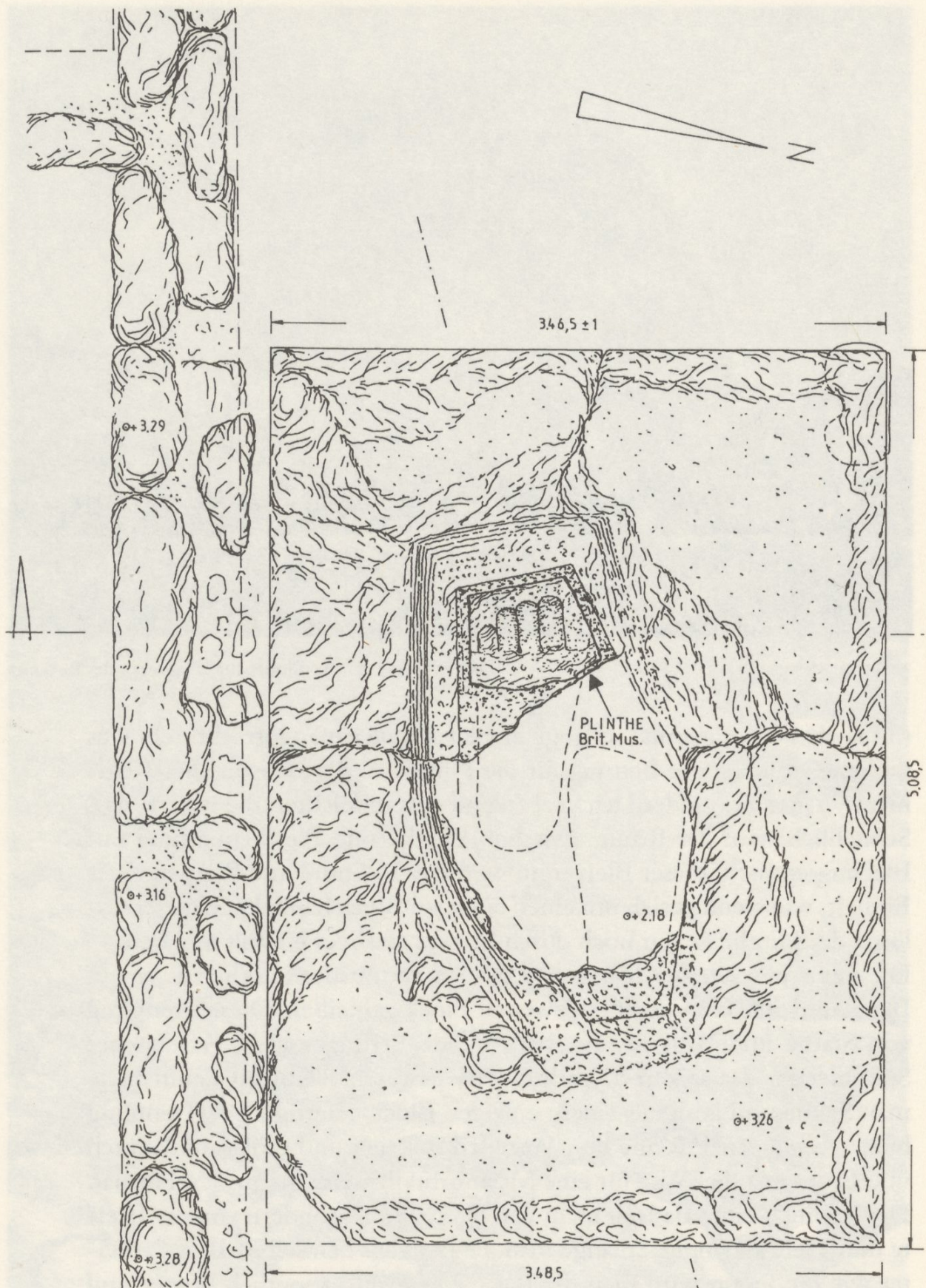


ABB. 7 Basis der Apollonstatue mit eingefügtem Fragment der Plinthe, Aufsicht (nach G. Gruben), links die nördliche Längswand des Naxier-Oikos

sich bringen. Das ganze Problem entfällt jedoch, wenn man zwei Blöcke einsetzt. Dazu kommt, daß man bei zwei Blöcken die Möglichkeit hat, die Marmorschichten unterschiedlich verlaufen zu lassen: einmal senkrecht und einmal waagrecht. Für die Figur wird man einen senkrechten Verlauf wählen. Nur so läßt sich der Gefahr eines horizontalen Bruchs an zukünftigen Schwachstellen entgegenwirken. Für die Basis gilt das genaue Gegenteil. Hier ist ein waagrechter Verlauf der Schichten gefordert; wäre die Basis senkrecht geschichtet, so könnte es unter dem gewaltigen Schub, der sich aus dem Gewicht der Statue ergibt, leicht zu vertikalen Rissen kommen. Ohne die Plinthentechnik und die dadurch ermöglichte Trennung von Statue und Basis hätte ein Werk wie der naxische Koloß überhaupt nicht geplant, geschweige denn realisiert werden können.

Um die Bedeutung des naxischen Kolosses einzuschätzen, muß man sich vergegenwärtigen, daß bereits das Material zu dieser Zeit etwas ganz Besonderes ist. Um 600 wird Marmor nur auf Naxos, und auch dort nur in einem einzigen Steinbruch im Inneren der Insel gebrochen. Erst im frühen 6. Jahrhundert wird ein zweiter Steinbruch nahe am Meer eröffnet. Um 590 beginnt man auch auf Samos Marmor zu brechen (allerdings von geringerer Qualität; der samische Marmor ist nie über eine lokale Bedeutung hinausgelangt). Etwas später beginnen andere Orte nachzuziehen. Im zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts setzt der Marmorabbau in Attika ein: Bis dahin hatten auch die Athener ausschließlich naxischen Marmor verwendet; zuerst werden die Brüche am Hymettos eröffnet, bald darauf jene am Penteli, die von der Stadt etwas weiter entfernt sind, aber dafür einen qualitätvolleren Stein liefern. Um die Mitte des Jahrhunderts schließlich beginnt man auf Paros und Siphnos Marmor zu brechen. Nunmehr gibt es in der griechischen Welt eine Vielfalt konkurrierender Marmorexporteure. An dieser Konkurrenz sind die Naxier letzten Endes gescheitert; in nacharchaischer Zeit hat naxischer Marmor keine Verwendung mehr gefunden. Aber im späten 7. Jahrhundert ist man von solchen Verhältnissen noch weit entfernt: Marmor ist zu dieser Zeit ein – wahrscheinlich hochbegehrtes – naxisches Monopolgut.

Hinzu kommt, daß dieser naxische Marmor damals noch ein vergleichsweise junger Werkstoff war. Der naxische Marmorbruch scheint – nach den ältesten Marmorstandbildern zu schließen – um die Mitte des 7. Jahrhunderts in Betrieb genommen worden zu sein. Am Anfang der Produktion stehen bekleidete weibliche Figuren, die wegen der geschlossenen Gestalt in statischer Hinsicht keine Probleme stellten; die hohen und schmalen Umrisse des Blockes sind bei ihnen noch deutlich zu erkennen. Mit einer geringen Verzögerung setzt dann die Produktion nackter männlicher Statuen ein. Alle folgen dem gleichen Typus – aufrecht, mit



ABB. 8 Gewandstatue im Steinbruch von Apollona auf Naxos, Kupferstich von 1840

leicht angewinkelten Armen und das linke Bein vorgestellt. Mit einem modernen, konventionellen Begriff bezeichnet man solche Figuren als Kuroi (das griechische Wort für junge Männer). Auch unser Koloß steht formal ganz in der Tradition der Kuroi; freilich sind bei ihm die Maße bis aufs äußerste dessen gesteigert, was in statischer Hinsicht überhaupt möglich erscheint. Das größte Problem betrifft die Statik: Die schmalste Stelle sind bei einem Kuros die Knöchel, und diese schmalen Knöchel müssen die ganze Last tragen. Man braucht sich nicht darüber zu wundern, daß die Maße des Kolosses nie wieder überboten worden sind.

Die Herstellung solcher Riesenstatuen war immer mit Risiken verbunden; für das gelegentliche Scheitern gibt es Zeugnisse. Im gleichen Steinbruch, aus dem der Koloß stammt, liegt bis heute ein Kuros aus dem frühen 6. Jahrhundert. Er ist wesentlich kleiner als der Koloß, erreicht aber immerhin eine Höhe von über 5 m. Die Figur ist vorne und hinten bearbeitet, also hat man sie gedreht; auch hat man den Stein zwischen den Beinen weggemeißelt, um das Transportgewicht zu verringern; dabei nahm man ein erhöhtes Risiko in Kauf, und tatsächlich brachen die Beine; danach hat man die Figur aufgegeben und als Schrottengelassen. Etwas anders und gewissermaßen umgekehrt verhält es sich bei der unvollendeten, riesenhaften Statue eines bekleideten bärtigen Mannes im jüngeren naxischen Steinbruch in der Nähe der Küste (Abb. 8). Sie stammt aus dem mittleren 6. Jahrhundert, wahrscheinlich sollte daraus ein Standbild des Dionysos werden. Das lange Gewand gibt der ganzen Figur einen massiven Charakter; das verringerte die Gefahr eines Bruches, weshalb man die Größe noch über die des delischen Ko-

losses hinaus glaubte steigern zu können: Das ganze Gebilde würde – aufgerichtet – eine Höhe von 10 m erreichen. Die Figur wurde durch Keile vom Untergrund gelöst und um eine winzige Strecke verschoben, aber dann gab man das Projekt auf. Vielleicht hatte sich der Transport als nicht durchführbar erwiesen: Möglicherweise war das ganze Gebilde einfach zu schwer, um mit damaligen Mitteln bewegt zu werden; vielleicht hatte man aber auch im Steinblock inzwischen Risse festgestellt.

Bis jetzt haben wir Marmor ausschließlich als Material für Standbilder betrachtet. Tatsächlich spielt Marmor als Baumaterial im 7. Jahrhundert noch kaum eine Rolle. Standardmaterialien sind Kalkstein oder Granit, Lehm und Holz. Aber das ändert sich um 600. Kurz nach der Vollen- dung des Kolosses stellten die Naxier ihm einen eleganten Bau an die Seite, den sogenannten Naxier-Oikos; er wurde vielleicht für festliche Bankette im Heiligtum, vielleicht auch als Schatzhaus verwendet. Die Front mit dem Eingang schaute – wie die Statue – nach Westen und öff- nete sich damit auf die Prozessionsstraße; die nördliche Längswand war so eng an die Basis des Kolosses herangerückt, daß der Oikos mit diesem einen einheitlichen Komplex bildete – wie eine Kirche mit ihrem Turm. Es handelt sich, aus architekturgeschichtlicher Perspektive, um einen äu- ßerst innovativen Bau. Sein auffälligstes Charakteristikum freilich besteht aus dem Material. Bis dahin hatte man im delischen Heiligtum alle Bau- ten aus lokalem Granit errichtet; beim Oikos hingegen verwendete man Granitquader nur für die Wände, die dann verputzt wurden; ansonsten setzte man Marmor ein. Mit Marmorplatten ist der Boden gepflastert, aus Marmor bestehen die Anten, Schwellen und Türlaibungen, der obere Abschluß der Wände sowie die Säulen, die Balken der Decke und die Dachziegel; diese waren so dünn gearbeitet, daß sie eine Spur Son- nenlicht durchließen – der schimmernde Raum muß wie ein Wunder- werk gewirkt haben. Nebeneinander stehend führten Koloß und Oikos das Anwendungspotential des naxischen Marmors in seiner ganzen Breite, Elastizität und Vielfalt vor Augen.

Kehren wir noch einmal zur Basis des Kolosses zurück. Sie ist unten leicht konvex und paßt sich dadurch einer Mulde im felsigen Boden an, befindet sich also sicherlich heute noch am selben Ort, für den sie ge- schaffen wurde. Sie ist an allen Seiten sorgfältig geglättet und geschliffen, auch an der Südseite, die an den Oikos anstößt; auch diese ist auf Sicht gearbeitet. Umgekehrt ist die Nordwand des Oikos aus kleineren Steinen gebaut, die an die Basis herangeschoben wurden. Daraus ergibt sich, daß die Naxier erst die Basis verlegt und dann den Oikos errichtet haben; aber es liegt nahe zu vermuten, daß Koloß und Oikos in einem Zug ge- plant worden sind. An der westlichen Schmalseite, die der Prozessions-

straße zugewendet ist und daher als Vorderseite zu gelten hat, trägt die Basis die eingangs bereits erwähnte Dedikationsinschrift *Naxioi Apolloni*. Epigraphiker datieren die Form der Buchstaben in das 4. Jahrhundert; sie sind demnach mindestens zwei Jahrhunderte jünger als die Figur. Von einer älteren Inschrift fehlt an dieser Seite der Basis jede Spur. Die ursprüngliche Dedikationsinschrift, die vermutlich den gleichen Wortlaut gehabt haben dürfte, stand demnach nicht auf der Basis, sondern muß – wie es damals üblich war – am Körper der Statue selbst zu lesen gewesen sein. Eine zweite, längere Inschrift befindet sich an der Rückseite der Basis, nahe an der oberen Kante des Blocks (Abb. 9). In archaischen Buchstaben ist da zu lesen: *[t]o avuto litho emi andrias kai to sphelas* – aus dem gleichen Stein bin ich, Statue und Schemel. Auffällig ist zunächst die Platzierung an der Rückseite: der Betrachter, der vor dem Koloß stand, mußte um die Statue herumgehen, um die Inschrift zu entdecken. Das entspricht natürlich nicht dem Normalfall: Es handelt sich offenkundig nicht um die Hauptinschrift. Wie aber ist diese zweite Inschrift zu verstehen?

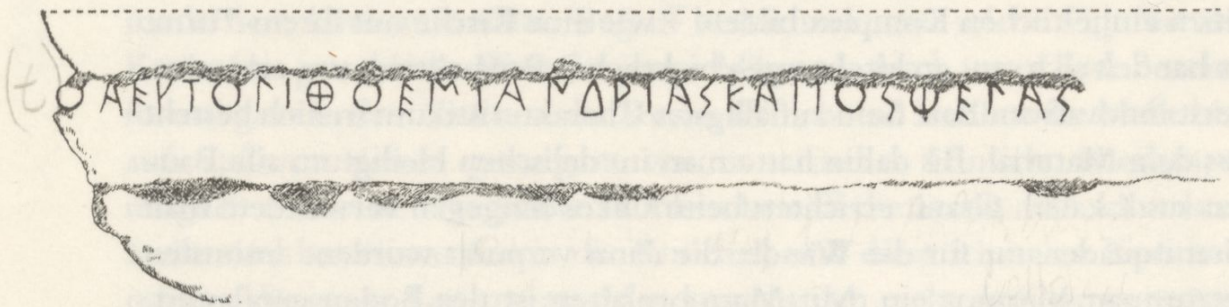


ABB. 9 Apollonstatue, archaische Inschrift an der Rückseite der Basis

Man hat vermutet, daß die Inschrift unvollständig überliefert sei, aber das ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht der Fall. Zwar fehlt der obere Rand der Basis – die Kante des Blockes ist gerade an der Ostseite systematisch abgemeißelt worden; die Absicht bestand offenkundig darin, die Oberfläche auf das Niveau der Plinthenbettung herunterzumeißeln, um damit wieder einen vollständigen Quader zu erhalten. In der abgeschlagenen Partie wäre durchaus genug Platz für eine weitere Zeile gewesen. Aber was sollte in einer solchen Zeile gestanden haben? Eine Dedikation ist auszuschließen, denn diese hätte man auf keinen Fall an der Rückseite angebracht. Außerdem ist die erhaltene Zeile in grammatikalischer ebenso wie in semantischer Hinsicht vollständig und bedarf keiner Zusätze: Die Wahrscheinlichkeit spricht also eindeutig dafür, daß der erhaltene Text im wesentlichen (bis auf ein oder zwei Anfangsbuchstaben) vollständig ist.

Man hat diesen Satz meistens als einen Vers betrachtet und ihn als iam-bischen Trimeter interpretiert, ist dabei allerdings auf Unstimmigkeiten gestoßen und hat daraus geschlossen, daß es sich um einen fehlerhaften Vers handle. Daß die Naxier sich an einem so anspruchsvollen Werk in der Inschrift einen metrischen Schnitzer geleistet hätten, ist kaum wahrscheinlich. In Wirklichkeit handelt es sich nicht um einen fehlerhaften Vers, sondern um fehlerfreie Prosa. Dieser prosaische Charakter paßt wiederum sehr gut zur Plazierung auf der Rückseite. Verse sind in archaischer Zeit grundsätzlich dazu bestimmt, als Gesang vorgetragen zu werden, und das wäre bei unserer Inschrift kaum sinnvoll; aus einer funktionalen Perspektive betrachtet ist sie nichts anderes als eine Fußnote, im eigentlichen und konkretesten Sinn des Wortes – eine beiläufige Bemerkung, die als solche eben auch in Prosa verfaßt ist. Aber was steht nun eigentlich in dieser Note? Die gelehrten Interpreten sind über die inhaltliche Deutung der Inschrift erstaunlicherweise zu keinem Konsens gelangt. Ausgangspunkt aller Schwierigkeiten ist das Verständnis von *lithos*. Das Wort kann sowohl einen bestimmten Steinblock als auch Stein im Sinn einer allgemeinen Materialangabe (in diesem Fall: Marmor) bezeichnen. Im ersten Fall würde man *to avuto litho* mit *ex eodem lapide* übersetzen: aus ein und demselben Block; im zweiten Fall: *ex eodem marmore*, aus demselben Marmor. Gehen wir von der ersten Möglichkeit aus. In diesem Fall entspräche die Aussage der Inschrift ziemlich genau dem, was Plinius zur Laokoon-Gruppe vermerkte, die er im Palast des Titus gesehen hatte: sie sei *ex uno lapide* gemeißelt, aus einem einzigen Block. Die von Plinius erwähnte Skulptur ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit mit jener Marmorgruppe zu identifizieren, die 1506 in einem Weinberg bei S. Pietro in Vincoli in Rom gefunden wurde. Dabei wird man feststellen müssen, daß Plinius sich in der Sache geirrt hat: Die Gruppe besteht tatsächlich nicht aus einem einzigen Block, sondern ist aus sieben Teilstücken zusammengesetzt. Dennoch vermittelt sie sehr wohl diesen täuschenden Eindruck. Die Skulptur präsentiert sich dem Betrachter als ein virtuoseres Kunststück, *wie* aus einem Block gemeißelt: Auf dieser wirkungsästhetischen Ebene trifft die Aussage des Plinius den Nagel auf den Kopf. Aber gilt ähnliches auch für den Koloß? Hier kommt einiges darauf an, wie man den zweiten Teil der Zeile versteht: *andrias kai to sphelas* – die Statue und der Fußschemel. *Andrias* ist eindeutig und kann nichts anderes als die Statue selbst meinen. *Sphelas* würde man unter dieser Voraussetzung am liebsten auf die Basis beziehen. Aber dann gerät man in erhebliche Schwierigkeiten: Natürlich sind Statue und Basis gerade *nicht* aus einem Block gearbeitet und sollten auch niemals einen solchen Eindruck hervorrufen. Daraus folgt, daß mit *lithos* eben

nicht der eine Steinblock gemeint gewesen sein kann. Das Wort ist offenkundig im Sinn einer Materialangabe zu verstehen: Statue und Basis seien *ex eodem marmore* gearbeitet. Die Stifter rühmen nicht eigentlich das Werk und auch nicht seine Riesengröße, sondern das Material: «Seht, das ist alles Marmor aus Naxos». Diese Deutung der Inschrift ist auf den ersten Blick ebenso schlicht wie einleuchtend. Gerade deswegen ist sie von verschiedenen Kommentatoren als zu banal empfunden worden: Zwar sei die Aussage, daß Statue und Basis aus demselben Marmor bestehen, durchaus zutreffend – aber was wäre daran besonders bemerkenswert?

Dieser Eindruck von Banalität verfliegt allerdings, sobald man vom Schreibtisch aufblickt und sich die konkreten Umstände vergegenwärtigt. Die Marmorblöcke für Statue und Basis stammen aus dem naxischen Steinbruch Phlerio bei Melanes; dieser liegt im Inneren der Insel und ist etwa 10 km vom Hafen entfernt. Die Statue mit der Plinthe dürfte fast 30 Tonnen gewogen haben. Der ursprüngliche, noch unbehauene Quader dürfte etwa doppelt so schwer gewesen sein. Freilich wird man ihn bereits im Steinbruch in eine menschengestaltige Rohform gebracht und dadurch wesentlich leichter gemacht haben. Aber je weiter man das Gewicht reduzierte, indem man etwa den Marmor zwischen den Beinen entfernte, desto mehr verlor die Figur an Stabilität und desto höher wurde die Gefahr, daß sie beim Transport zerbrechen könnte, wie es bei dem kleineren, aber immer noch riesenhaften Kuros im gleichen Steinbruch geschehen ist. Bei der Basis stellte sich dieses Problem zumindest nicht; hier ging es ausschließlich um das Gewicht. Aber dieses ist beträchtlich. Die Basis ist 5 m lang, 3,5 m breit und fast 1 m hoch. Als sie transportiert wurde, wird sie an allen Seiten durch einen Werkzoll geschützt gewesen sein; daraus ergibt sich ein Gewicht von 40 Tonnen. Der Transport einer solchen Last bringt heute noch bemerkenswerte Schwierigkeiten mit sich. Am beschwerlichsten dürfte der weite Weg vom Steinbruch bis hinunter zum Meer gewesen sein; aber auch die Verladung auf ein Schiff sowie das Entladen dürften eine Herausforderung dargestellt haben.

Auf Delos selbst gibt es nur Gneis und Granit. Aus solchem Gestein hätte man weder den Koloß noch auch die Basis herstellen können. Für die Basis hätte man allenfalls Kalkstein verwenden können; der wäre auf der Nachbarinsel Rheneia zu finden gewesen, aber der entsprechende Steinbruch ist erst viel später entdeckt worden. Um 600 gab es also zum naxischen Marmor keine Alternativen – weder für den Koloß noch für die Basis. Und weil die Inschrift sich nicht nur auf die Statue (*andrias*), sondern ebenso auch auf die Basis (*sphelas*) bezieht, war es nur konsequent, daß man sie (im Gegensatz zur Weihinschrift) nicht an der Figur

selbst, sondern an der Basis anbrachte. Aus ihr spricht der ganze Stolz der Naxier auf das kostbare, in so gewaltiger und verschwenderischer Fülle zur Schau gestellte Material. Wo sonst gibt es makellose Marmorblöcke von dieser Größe, ohne eine Ader und ohne einen Riß? *Lithos* heißt unter diesen Umständen nicht einfach Stein, sondern ganz spezifisch Marmor, beziehungsweise noch genauer *naxischer Marmor* im Sinn eines exklusiven Qualitätsprädikates. Dieser Stolz ist im späten 7. Jahrhundert gut zu verstehen, denn damals waren die Naxier immer noch die einzigen, die aus der Marmorgewinnung ein florierendes (und wohl entsprechend lukratives) Gewerbe gemacht hatten. Die selbstbewußte Stiftung von Koloß und Oikos hatte somit auch und nicht zuletzt konkrete kommerzielle Implikationen. Der Koloß führte vor Augen, was mit solchem Marmor – wenn man entsprechend virtuos damit umzugehen wußte – alles geleistet werden konnte: Eine Statue von diesen Dimensionen wäre schlechterdings in keinem anderen Stein zu verwirklichen gewesen. Ähnliches gilt aber auch für den Oikos mit seinem marmornen, durchschimmernden Dach; die älteren Bauten aus dunklem Granit müssen daneben geradezu kümmerlich ausgesehen haben.

Der Koloß ist ein Werk von erstaunlicher Kühnheit, das alle Grenzen sprengt. In seiner Ikonographie aber hält er sich eng an die herkömmliche Tradition des Kuros. Eine gewisse Abweichung ist lediglich bei der linken Hand gegeben. Sie ist wie üblich zur Faust geschlossen, weist aber eine Bohrung auf: Die Finger müssen einen Gegenstand umschlossen haben. Man hat diesen Gegenstand plausiblerweise mit einem Bogen identifiziert, und darauf gründet auch die geläufige Benennung der Figur als Apoll. Wenn der Gott seinen Bogen in der Linken trug, so muß sich in der verlorenen Rechten ein anderes, mindestens ebenso wichtiges Attribut befunden haben. Dazu paßt nun ausgezeichnet das, was literarische und bildliche Zeugnisse vom delischen Kultbild des Apollon überliefern: Es habe in der einen Hand den Bogen, in der anderen die Gestalten der drei Chariten gehalten – jede der drei mit einem anderen Musikinstrument. Vom Kultbild selbst hat sich nichts erhalten, und seine Entstehungszeit ist ungewiß. Das Motiv (Bogen in der Linken, die drei Chariten in der Rechten) muß jedenfalls für das Kultbild erfunden worden sein, denn man wird sich kaum vorstellen können, daß die Ikonographie des Kultbildes sich nach einem älteren Weihgeschenk gerichtet hätte. Wenn der Naxierkoloß ebenfalls einen Bogen in der Linken und die Chariten in der Rechten getragen hat, so ergäbe sich daraus ein Anhaltspunkt für die Datierung des Kultbildes. Man sollte annehmen, daß eine entsprechend gebildete Kultstatue des delischen Apollon bereits im späten 7. Jahrhundert existiert und der Koloß sich unmittelbar an dessen Ikonographie ge-

halten hat. Beim Koloß wird man die Chariten in diesem Fall sicher nicht aus Marmor gearbeitet haben, das wäre aus statischen Gründen unmöglich gewesen; viel eher dürfte es sich um Figuren aus Bronzeblech gehandelt haben, um sogenannte *Sphyrelata*.

Wir hätten es dann mit einem beispielhaften Fall zu tun: Motivische Originalität ist in archaischer Zeit kein zentraler Parameter für künstlerische Qualität. Die Urheber der Kolossalstatue hätten den Gott genau so dargestellt, wie es der Ikonographie des delischen Kultbildes entsprach, ohne motivisch etwas wegzulassen oder hinzuzufügen. Es ging ihnen nicht um die Originalität einer Bilderfindung, sondern um die Umsetzung eines traditionellen Motivs in das neue Material, das sie so stolz als *lithos* bezeichneten; dabei sollte dessen Leistungsfähigkeit ebenso deutlich vor Augen geführt werden wie auch das eigene Können. Tatsächlich sind die naxischen Bildhauer in der Steigerung des Formats bis an die äußersten Grenzen dessen gegangen, was technisch überhaupt möglich ist. Sie ließen die ganze Masse dieses Marmorturmes auf der vergleichsweise geringen Fläche des Querschnitts beider Knöchel lasten – ohne daß es zu einem Bruch gekommen wäre. Das war ein statischer Balanceakt erster Güte und eine materialtechnische Tour de force. Der Koloß ist der größte Marmorkuros geblieben, der je aufgestellt worden ist.

Damit kommen wir zu einem letzten Problem. Im frühen 6. Jahrhundert finden wir auch in anderen Regionen Griechenlands kolossale Marmorstatuen, wenn sie auch nie das Format des Naxierkolosses erreichen: Ein samischer Kuros mißt immerhin fast 5 m, ein Kuros vom attischen Poseidonheiligtum in Sunion kommt auf über 3 m. Seit dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts sind aber keine Kolosse mehr überliefert; die Statuen pendeln sich um ein Maß ein, das geringfügig über der Lebensgröße liegt. Wie ist das zu erklären? Daß die höchsten Marmorstatuen in die Frühzeit gehören, ist erstaunlich. Entspricht es nicht einem allgemeinen, anthropologischen Gesetz, daß die Leistungen im Lauf der Zeit immer höher geschraubt werden? Ein geradezu klassisches Beispiel für die Tendenz zum fortschreitenden, wechselseitigen Sich-Überbieten liefert der französische Kirchenbau des 12. und 13. Jahrhunderts. Um 1150 erhält die Kathedrale von Noyon ein Mittelschiff von 26 m Höhe; Notre Dame in Paris (seit 1163) erreicht 35 m; bei der Kathedrale in Reims (seit 1211) ist das Mittelschiff dann schon 38 m hoch, in Amiens (seit 1220) 42,5 m und in Beauvais (seit 1247) schließlich 48 m. Die Beispiele für eine allmähliche und kontinuierliche Steigerung der Leistung durch andauernden Wettbewerb ließen sich beliebig vermehren. Warum verläuft die Entwicklung in der archaischen Plastik *nicht* nach diesem Muster?

Zunächst ist festzuhalten, daß dem Naxier-Koloß Figuren von eher

unauffälliger, lebensähnlicher Größe vorausgegangen zu sein scheinen. Der Koloß ist also nicht das Ergebnis einer längeren Entwicklung, sondern einer punktuellen Entscheidung zur Steigerung des Formats. Die Schöpfer der Statue haben diese Steigerung auch gleich bis an die äußersten Grenzen dessen getrieben, was im Medium der Marmorplastik überhaupt möglich ist; sie haben die technischen Möglichkeiten ausgereizt und insofern auch erschöpft. Der samische Riese ist etwas mehr als halb so groß, weist aber eine wesentlich weitere Schrittstellung auf, geht insofern gleichfalls bis an die Grenze des Möglichen. Anders als im gotischen Kirchenbau sind die Grenzen dessen, was technisch möglich ist, anscheinend sofort und auf Anhieb erreicht worden; es gab keine technische Steigerungsmöglichkeit, die es erlaubt hätte, die Höhe des Kolosses nochmal zu überbieten. Das heißt aber auch, daß das reine Format in diesem Fall kein sinnvoller Parameter für Wettbewerb sein konnte. Wettbewerb definiert sich eben dadurch, daß er offen ist; ein Wettbewerb, bei dem die erste Position längst vergeben ist, verliert seinen Sinn.

Aber es gibt noch einen zweiten Aspekt. Eine wesentliche Absicht archaischer Bildhauer dürfte darin bestanden haben, den Eindruck feingliedriger Eleganz und Beweglichkeit zu erwecken, dem Stein den Anschein organischer Lebendigkeit zu verleihen. Je größer aber eine Statue ist, desto stärker wird ihr Erscheinungsbild durch statische Notwendigkeiten bedingt. Bei aller Virtuosität der Ausführung kamen die Urheber des naxischen Kolosses doch nicht darum herum, Füße und Knöchel überproportional zu vergrößern und zu verstärken; mit der Feingliedrigkeit, wie sie spätere Kuroi an den Tag legen, konnte der Koloß kaum konkurrieren. Hinzu kommt, daß allein schon die riesenhafte Höhe den Eindruck von Eleganz und Lebendigkeit konterkariert: je größer eine Figur ist, desto eher wird sie den Eindruck eines Turmes und nicht den eines lebendigen Körpers vermitteln. Die Steigerung des Formats ist bei menschlichen Figuren (anders als etwa bei Kirchen) auch mit ästhetischen Nachteilen verbunden. Eine Bildhauerei, deren zentraler ästhetischer Wert in der Verlebendigung des Steines und der Anmut der Gestalt besteht, wird mit Figuren von kolossalem Format über kurz oder lang Schwierigkeiten haben und sich eher auf Lebensgröße einpendeln. Genau das ist seit dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts in der griechischen Plastik auch zu beobachten, wobei die unterschiedlichen Möglichkeiten, den Eindruck von Lebendigkeit zu steigern, wiederum ein unbegrenztes Feld für Wettbewerb eröffneten. Spätere Bildhauer werden am Koloß vermutlich dessen blockhafte, steinerne, vergleichsweise unorganische Erscheinung zu kritisieren gehabt haben. In seiner überragenden Größe und als Meisterwerk der Marmor-Technik blieb er dennoch unübertroffen.