

**Peter C. BOL (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. I. Frühgriechische Plastik, bearbeitet von P.C. BOL u.a., Mainz 2002 (Ph. v. Zabern), IX + 343 S. Text; 376 S. Abb.**

Der zu besprechende Band ist der erste Teil einer Reihe zur Geschichte der antiken Bildhauerkunst, die den Bereich von der Frühzeit bis zum Ende der Antike umfassen soll. Der Band behandelt auf 343 Text- und 376 Tafelseiten griechische Plastik von der protogeometrischen bis in die spätarchaische, bzw. frühklassische Zeit. Er gliedert sich in zwei große Abschnitte: zur geometrischen Epoche und zur Archaik. Bol trägt dabei neben dem Vorwort mit einem Beitrag zur proto- bis spätgeometrischen Zeit bei (S. 3-21). M. Flashar rundet den ersten Abschnitt mit einem Beitrag zur „Subgeometrischen Zeit“ ab (S. 23-41). Im zweiten Teil bilden „Der orientalisierende Stil“ von M. Maaß (S. 45-69) und „Dädalische Plastik“ von G. Kaminski (S. 71-95) die Grundlage für die Artikel von C. Vorster („Früharchaische Plastik“, S. 97-132), D. Kreikenbom („Reifarchaische Plastik“, S. 133-169), P. Karanastassis („Hocharchaische Plastik“, S. 171-221), C. Maderna-Lauter („Spätarchaische Plastik“, S. 223-269) und V. Brinkmann („Die Ausläufer der archaischen Skulptur und die archaischen Formelemente in der Zeit der frühen Klassik“, S. 271-280).

Der Herausgeber betont in seinem Vorwort, dass die Geschichte der Bildhauerkunst kein Handbuch für „Altertumswissenschaftler und Kunsthistoriker“ sein soll, sondern sich an „... alle Liebhaber der antiken Kunst, die sich eingehender mit antiker Skulptur beschäftigen wollen“ richtet (S. VII). Die Zielgruppe umfasst somit vor allem den Kreis der interessierten Laien. Vermutlich soll dies auch die fehlenden Anmerkungen rechtfertigen<sup>1</sup>.

Das ehrgeizige Vorhaben, die gesamte antike Skulptur zu behandeln, ist schon oft gescheitert, wie dies zuletzt der bisher einzige von drei geplanten Bänden zur Griechischen Plastik von W. Fuchs und J. Floren zeigt<sup>2</sup>. Allein das macht Bols Versuch um so lobenswerter und lässt hoffen, dass weitere Bände bald folgen. Aufgrund der desolaten Literaturlage bei deutschsprachigen Übersichtswerken wird deshalb auch der ‚Kunsthistoriker‘ immer wieder in dieses Buch schauen wollen, um sich einen schnellen Überblick über die neuere Forschung zu verschaffen.

---

<sup>1</sup> S. die berechtigte Kritik bei K. Fittschen, GGA 255 (2003) 1-2, 1ff., bes. 2.

<sup>2</sup> W. Fuchs–J. Floren, Griechische Plastik I. Handbuch der Altertumswissenschaften (1987). – S. die Rezension von A. Borbein, Gnomon 63 (1991) 529ff.

Dem ‚Wissenschaftler‘ bieten das Museumsregister und die recht knappen Literaturangaben einen schnelleren Zugang zu weitergehenden Informationen. Der ‚Liebhaber‘ dürfte allerdings auch den Wunsch haben, etwas speziell über den Dipylonkopf, die Phrasikleia usw. zu lesen. Weitere allgemeine Indizes zu Schlagwörtern können hier also den guten Willen und die Freude des Lesers nur erhöhen. Die z.T. selektiven Literaturangaben zu den einzelnen Abbildungen weisen nur bei D. Kreikenbom durchgängig zusätzliche Informationen zu Datierungen, Provenienzfragen usw. auf<sup>3</sup>. Dies ist eine große Arbeitserleichterung, die den Kenner zumindest teilweise über die fehlenden Fußnoten hinwegtröstet. Dem Laien gewährt sie Einblick in die wissenschaftliche Diskussion, ohne ihn zu überfordern, zumal absolute Datierungen innerhalb der Texte zumeist fehlen und oft die Frage nach dem Alter der jeweiligen Skulptur provozieren können. Wenn diese Zusatzinformationen bei allen bibliographischen Angaben vorhanden wären, steigerte dies die Benutzbarkeit des Buches.

Offenbar ist der Band nicht dazu gedacht, ihn auf einmal und vom Anfang bis zum Ende zu lesen. Die jeweiligen Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln zeigen dies sehr deutlich, da die stellenweise auftretende Redundanz im Abschnitt zur Archaik bei der Erläuterung der historischen Hintergründe anders nicht zu erklären ist, da fast alle Autoren den gleichen historischen Hintergrund abhandeln. Insofern überrascht es, dass man dem interessierten Laien nicht auch durchgängig eine Zusammenfassung am Ende des jeweiligen Kapitels liefert, wie dies didaktisch sinnvoll wäre. So könnte nach einem zeitlichen Abstand der Wiedereinstieg in die Lektüre erheblich erleichtert werden. Symptomatisch ist hier der Beitrag von V. Brinkmann, der eigentlich eine ausführliche Zusammenfassung der archaischen Formprinzipien liefern könnte, da es in diesem Band kein Schlusswort gibt. Stattdessen widmet er sich bis zuletzt der Beschreibung einzelner Monumente und verweist im Falle der Esquilinstele sogar auf den nächsten, noch nicht erschienenen Band (S. 280)! Der Vergleich ohne entsprechende Abbildung ist in diesem Fall für den ‚Liebhaber‘ der antiken Kunst schwer verständlich, da er ohne Vorkenntnisse und umfassende Hausbibliothek verloren ist.

In diesem Zusammenhang ist es ebenfalls problematisch, wenn einzelne Autoren die jeweiligen Skulpturen in unterschiedliche Provenienzen unterteilen, ohne dem Laien die für die jeweiligen Kunstlandschaften charakteristischen Züge vorzustellen. So bespricht C. Vorster die marmornen Kuroi offensichtlich nur unter chronologischen Aspekten und erweckt den Eindruck, als sei allein die zeitliche Entwicklung für das unterschiedliche Aussehen der Jünglingssta-

---

<sup>3</sup> Bei G. Kaminski (Abb. 141-169) und P. Karanastassis (Abb. 249-304) sind diese wenigstens noch teilweise vorhanden.

tuen verantwortlich, nicht auch der Landschaftsstil (S. 116ff.). D. Kreikenbom beginnt seine Ausführungen zur reifarchaischen Plastik mit böotischen Werken, ohne die Hauptcharakteristika der Skulptur dieser Zeit eingeführt zu haben (S. 133f.); P. Karanastassis und C. Lauter-Maderna behandeln „attische“ und „außerattische“ Kuroi so, dass sich inselionische neben ostionischen und korinthischen Skulpturen nahezu undifferenziert in einer Reihe finden (S. 172ff.). Ihre Kapiteleinteilungen sind der schlagendste Beweis für die stark auf Athen fixierte Betrachtungsweise der archaischen Plastik, die der Herausgeber im Vorwort nur knapp anspricht: „Wenn wir die gleichzeitige Plastik Ägyptens, Phrygiens oder Etruriens übergehen und auch die Skulpturen der griechischen Siedlungsgebiete in Unteritalien und Sizilien nur am Rande zur Kenntnis nehmen, so besagt dies nichts über deren künstlerischen Rang“ (S. VII). Das ionische Gebiet soll hier also explizit mitbehandelt werden, wird allerdings oft sträflich vernachlässigt. So werden die Säulentrommeln vom älteren Artemision in Ephesos nicht erwähnt, obwohl sie einen Eckpunkt der Chronologie archaischer Plastik bilden<sup>4</sup>.

Der Herausgeber verweist im Vorwort ausdrücklich darauf, dass der feinen Gliederung des Bandes in immerhin sieben Kapitel zur Archaik das Generationenprinzip innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung zugrunde liege (S. VII). Diese Einteilung anhand des Stils von Bildhauergenerationen ist allerdings schon seit Pinder als problematisch erkannt und offenbart ihre Schwächen auch in diesem Band<sup>5</sup>. Die Stile der angenommenen Generationen überschneiden sich, zumal vermeintlich Jüngerer oftmals gleichzeitig mit dem vermeintlich Älteren sein kann, wie dies in der Klassik dann auch nachweisbar ist – man denke nur an die unterschiedlich ausgeführten Metopen des Parthenon. Die Trennung einzelner Generationen erweist sich deshalb als sehr schwierig und wird hier mit unterschiedlichem Erfolg vollzogen.

P.C. Bol behandelt in seinem Beitrag die proto- bis spätgeometrische Zeit. Er weist schon zu Beginn darauf hin, dass er bewusst auf absolute Datierungen verzichtet, da diese zu ungenau seien (S. 4). Deshalb kann er die Problematik der Generationeneinteilung am besten umgehen. Einen wesentlichen Anteil innerhalb der Besprechung der geometrischen Plastik nehmen bei ihm die Bronzepferde ein (S. 6ff.). Nach einer Einleitung über den funktionalen Kontext dieser Gattung stellt er die Pferde jeweils als große Gruppen vor und geht dabei wenig auf die relative Chronologie ein. Seine Gruppen umfassen einen

---

<sup>4</sup> Angesichts immer wieder beklagter Schwierigkeit der absolutchronologischen Ordnung ist dies sehr verwunderlich.

<sup>5</sup> W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1928) 27ff. – Deshalb wird eine derartig feine Einteilung auch ansonsten gemieden.

nicht weiter besprochenen Haupttypus, den Orthia-Typus, den Perachora-Typus und den Akropolis-Typus. Die jeweiligen Typennamen resultieren aus den Hauptfundorten, die die Untersuchung der Bronzen unabhängig von angenommenen Produktionszentren und der damit verbundenen Landschaftseinteilung ermöglichen soll. Damit umgeht Bol vermeintlich geschickt ein für die geometrische Kunst oft besprochenes Problem<sup>6</sup>. Den Orthia-Typus stellt er in einen engen Zusammenhang mit dem Haupttypus (S. 8), aber da er diesen nicht definiert und vom anvisierten Leser auch keine genauere Kenntnis erwarten kann, bleibt diese Gegenüberstellung unklar. In seiner Typeneinteilung folgt er wahrscheinlich weitestgehend H.-V. Hermanns Ordnung, die allerdings von Produktionszentren ausgeht<sup>7</sup>. Aufgrund der fehlenden Fußnoten als Belege für die Gedankengänge des Autors entsteht der Eindruck, als habe er dem Kind lediglich einen neuen Namen gegeben und auch die zuvor kritisierten Grundlagen der Ordnung übernommen. Dabei sorgt besonders Bols Beispiel für seinen Haupttypus für Verwirrung. Das von ihm so benannte Bronze Pferd aus Olympia gilt allgemein als argivisch,<sup>8</sup> und Hermann schlägt es dem Orthia-Typus zu. Bol folgt im Großen und Ganzen seiner Typeneinteilung – wie die abgebildeten Beispiele zeigen –, sondert das olympische Pferd allerdings aus der Orthia-Gruppe aus und nennt es stellvertretend für den Haupttypus. Die nach Bol enge Verwandtschaft beider Typen muss unter dieser Voraussetzung also nicht verwundern. Bol verweist im Text häufig auf die gleichzeitige Vasenmalerei, ohne diese abzubilden (S. 4. 5. 6.). An dieser Stelle zeigt sich, dass Abbildungen von Vasen durchaus sinnvoll sind und häufiger erfolgen sollten, da sonst dem ‚Liebhaber‘ die Ordnungskriterien der Archäologen nicht klar werden.

Die Trennung zwischen spät- und subgeometrischer Plastik ist nicht leicht, wie M. Flashar zu Recht bemerkt, hier firmieren aber allgemein als spätgeometrisch besprochene Werke wie z.B. der Lanzenschwinger von der Athener Akropolis (S. 23f.) als subgeometrisch<sup>9</sup>. Das willkürlich gesetzte absolute Ende der geometrischen Zeit um 700 v.Chr. kann dafür nicht die Begründung liefern. Vielmehr zeigt sich besonders hier, dass alle Bedenken gegen absolute Chronologien in der Frühzeit ihre Berechtigung haben. Die geometrische Kunst hört sicher nicht schlagartig auf, genausowenig wie die Vorläufer der Archaik schlagartig beginnen. Vielmehr gibt es Übergänge, die die Bezeich-

<sup>6</sup> S. zuletzt: J.-L. Zimmermann, *Les chevaux de bronze dans l'art géométrique grec* (1989) 8ff. – Dagegen: A. Borbein, *Gnomon* 63 (1991) 529ff., bes. 532.

<sup>7</sup> H.-V. Hermann, *JdI* 79 (1964) 17ff.

<sup>8</sup> Hochgeometrische Bronzestatue eines Pferdes aus Olympia, Olympia, *Museum Inv.* B 869; S. 8 u. Abb. 15; Fuchs–Floren, a.O. 45; Hermann, a.O. 19. – Zum Orthia-Typus: S. 8ff.; Fuchs–Floren, a.O. 51f.

<sup>9</sup> Fuchs–Floren, a.O. Taf. 4,3.

nungen „sub-“ (allgemein gebräuchlich für späte Ausläufer) und „proto-“ nur schwer rechtfertigen, da nicht klar entschieden werden kann, welche Stilrichtung den stärkeren Anteil hat.

Der orientalisierende Stil als Grundlage der Archaik zeigt ebenfalls deutlich, wie schwer die Abgrenzung zum Dädalischen ist. M. Maaß' Beitrag erweckt beim Leser den Anschein, als sei das Orientalisierende ein besonders zu behandelndes Phänomen innerhalb der frühen griechischen Plastik. Dieses stelle laut Maaß allerdings nur eine von außen kommende Bereicherung der allgemeinen künstlerischen Entwicklung in Griechenland dar und sei an sich kein eigenständiger und sich kontinuierlich weiterentwickelnder Zug (S. 69). Inwiefern diese Bereicherung wichtig ist für die nachfolgende dädalische Plastik, wird nicht deutlich. Deshalb wirken auch die bei ihm häufig behandelten Bleche im Rahmen der Bildhauerkunst deplatziert, da sie nichts Eigentliches über deren Entwicklung aussagen. Sie bilden allerdings – wie die jeweils gleichzeitige Vasenmalerei – eine willkommene Ergänzung. Deshalb ist es bedauerlich, dass lediglich Maaß selbst mit dem Vergleich von Greifenprotomen mit einer Kanne in London (S. 59 mit Abb. 112) und G. Kaminski durch den Vergleich eines protokorinthischen Aryballos mit dädalischen Köpfen (S. 72 mit Abb. 141) die Verbindung zwischen den Gattungen andeuten und dem ‚Liebhaber‘ einen Einblick in das Theoriengespinnst des ‚Kunsthistorikers‘ liefern.

G. Kaminski behandelt den dädalischen Stil und verweist schon zu Beginn (S. 72) darauf, dass dieser Stil durch die Auseinandersetzung mit dem Orientalisierenden entstanden sei. Sie führt dies am Beispiel der unbekleideten nackten weiblichen Figur und der Übernahme von deren Gesten durch die Bekleidete aus. Daraufhin datiert sie die Sphyrelata von Dreros an das Ende des 1. Viertels des 7. Jhs. v.Chr. (S. 84) und weicht damit deutlich von der bei Flashar angedeuteten Datierung ans Ende des 8. Jhs. v.Chr. (S. 29) ab. Ob die innerhalb des Bandes vertretenen unterschiedlichen Zeitansätze dem ‚Liebhaber‘ auffallen, bleibt zu fragen<sup>10</sup>. Gerade die Gruppe aus Dreros zeigt aber wiederum die Grenzen der Kapiteleinteilung des Bandes auf. Zumeist und zu Recht werden sie mit den Sphyrelata aus Olympia in Verbindung gebracht<sup>11</sup>, die allerdings M. Maaß (S. 65ff.) im Kapitel zum orientalisierenden Stil und Kaminski (S. 85) selbst besprechen. Maaß behandelt lediglich die bei den olympischen Figuren wiederverwendeten orientalischen Bleche, nicht aber den Stil an sich. Dies

---

<sup>10</sup> Kaminskis – in diesem Falle sehr ausführliche und kommentierte – bibliographische Angaben zur Abbildung der Sphyrelata weisen allerdings wieder auf die innerwissenschaftliche Diskussion hin.

<sup>11</sup> Fuchs-Floren, a.O. 135; D. Borell, in: dies.–D. Rittig, OIF XXVI (1998) 63ff. – Querverweise: S. 66. 85.

bleibt dem Kapitel zum dädalischen Stil vorbehalten. Gerade die direkte Besprechung beider Sphyrrelaton-Gruppen im Rahmen des orientalisierenden Stils hätte jedoch eine Möglichkeit geboten, die Konsequenzen des orientalischen Einflusses auf die spätere dädalische Plastik direkt und anschaulich zu beschreiben. Außerdem wäre dann der außergewöhnlichen Stellung der Gruppen aus Dreros und Olympia innerhalb der griechischen Kunst Rechnung getragen, da sie ganz deutlich als Bindeglieder zu verstehen sind, die sich gerade nicht der Generationeneinteilung unterwerfen lassen. Kaminski erwähnt nur nebenbei den subminoischen und spätgeometrischen Einfluss auf die Gruppe aus Dreros (S. 83)<sup>12</sup>. Obwohl ihre Bibliographie viele Hinweise darauf liefert, dass sie die stratifizierte (!) Bronzefigur aus Aphrati kennt, hat das für ihre Datierung keine Konsequenzen<sup>13</sup>.

Innerhalb der Archaik sind Übergänge ebenfalls fließend und nur schwer in das feine Gliederungsraster des Bandes einzufügen. C. Vorster deutet dies in ihrer geistesgeschichtlichen Einleitung (S. 97) schon an, und ihr Vergleich der ‚Dame von Auxerre‘, die als rein dädalisch angesprochen wird, und der Nikandre als früharchaisches Werk (S. 98ff.) verdeutlicht dies. Die durch die Gliederung des Bandes vorgegebene Trennung der beiden ist hier nur schwer vermittelbar und in der Begründung von Vorster auch nicht überzeugend. Mag die Statue der Nikandre auch etwas jünger sein, bleibt das Formprinzip (kurzer Oberkörper im Vergleich zu sehr langem Unterkörper) doch gleich, da die „schwellende Üppigkeit“ (S. 99) der ‚Dame von Auxerre‘ auch landschaftlich oder durch das unterschiedliche Format bedingt sein kann. Außergewöhnlich ist auch Vorsters Herangehensweise an die Statue der Nikandre, da sie das Pferd von hinten aufzäumt und mit der geistesgeschichtlichen Deutung beginnt. Sie steht damit im Widerspruch zu den vom Herausgeber postulierten Thesen im Vorwort. Denn: „Erst über die Betrachtung seiner Form [gemeint: des Kunstwerks] erschließt sich die Aussage einer Skulptur oder eines Gemäldes zu historischen, soziologischen oder philosophischen Fragen. Daher bildet eine stilistische Analyse die Grundlage für jede Erörterung, zu der ein Kunstwerk herangezogen wird.“ (S. VIII). Ihre Gedanken zur Nikandre hätten besser in ihr Kapitel „Kouros und Kore als Leitformen der früharchaischen Kunst“ (S. 127ff.) gepasst. Vosters Bemerkungen zu den technische Aspekten

<sup>12</sup> S. dazu, wenn auch mit zu hoch angesetzter Datierung: I. Beyer, Die Tempel von Dreros und Prinias A und ihre Chronologie der kretischen Kunst des 8. Jhs. v. Chr. (1976) 18f. – Subminoisch: J. Boardman, BSA 62 (1967) 53ff. bes. 61.

<sup>13</sup> Bronzefigur aus Aphrati, Heraklion, Museum o. Inv.; A. Lebesi, in: Festschr. N. Kontoléon (1980) 87ff.; N. Coldstream, AJA 85 (1981) 345f., bes. 346; C. Rolley, La sculpture grecque (1994) 113; A. Borbein, Gnomon 63 (1991) 529ff., bes. 535. – Die Tatsache, dass diese Figur auch in J. Boardman, Griechische Plastik. Die archaische Zeit (<sup>4</sup>1994) Abb. 17 abgebildet ist, zeigt eindeutig ihre allgemeine Bekanntheit.

der Bildhauerkunst (S. 100f. 119f.) dienen zur Veranschaulichung der Leistungen der Bildhauer, allerdings sind ihre Thesen zum Schmirgel fraglich, da schon S. Casson darauf hingewiesen hat, dass für die Herstellung der Kykladenidole Schmirgel verwendet wurde. Von seiner Entdeckung in der früharchaischen Zeit kann also keine Rede sein<sup>14</sup>.

D. Kreikenboms Besprechung der reifarchaischen Plastik beginnt mit böotischen Kuroi, die üblicherweise als provinziell eingestuft werden, also von einem der Orte kommen, „... von denen, soweit bekannt, schon vordem keine entscheidenden in andere Gebiete ausstrahlenden Impulse ausgegangen waren“ (S. 135). Diese stellt er früheren attischen Werken gegenüber, so dass beim Leser der Eindruck der Rückständigkeit nur verstärkt wird. Das erweist sich zur Einleitung in die reifarchaische Plastik als didaktisch unklug, da vermeintlich Rückständiges und lokal Begrenztes nicht stellvertretend für das Reifarchaische an sich stehen kann<sup>15</sup>. Auch sein Einstieg in die Werke peloponnesischer Provenienz ist problematisch, da Kreikenbom mit der ‚Hera‘ aus Olympia beginnt, die er wie viele andere als Kultbild bezeichnet (S. 140), wobei er die Deutung als Giebelfigur nicht erwähnt<sup>16</sup>. Die zahlreichen Asymmetrien im Gesicht des Frauenkopfes machen es schwer, das „Wesen“ peloponnesischer Kunst oder die Charakteristika reifarchaischer Plastik an sich zu beschreiben. Seine Bibliographie gibt zwar einen Hinweis darauf, dass es eine rege Diskussion um den Frauenkopf gibt, aber es bleibt unverständlich, warum die Gedanken des in seiner Zeit wirklich außergewöhnlichen Archäologen A. Furtwängler noch immer unkritisch übernommen werden<sup>17</sup>. Bei der Bibliographie zur Kore des Cheramyas überrascht es, dass der Autor bei aller sonstigen Sorgfalt die umfassende Publikation von H. Kyrieleis nicht erwähnt<sup>18</sup>. Anders als alle anderen Autoren verwendet er eine sehr fein nach Landschaften getrennte Kapitelunterteilung, die in den folgenden Kapiteln für Verwirrung sorgt.

P. Karanastassis' Beitrag zur hocharchaischen Plastik nimmt den größten Raum innerhalb des Bandes ein. Wie bereits erwähnt, stellt sie die attischen Kuroi der großen Gruppe der außerattischen Jünglingsstatuen entgegen. Das muss den Leser verwirren, der zuvor bei Kreikenbom eine sehr differenzierte

<sup>14</sup> S. Casson, *The Technique of Early Greek Sculpture* (1933) 19ff.

<sup>15</sup> Auch wenn dahinter das Ziel steht, die Schwäche einer teleologischen Entwicklungsreihe aufzuzeigen, weiß der „Liebhaber“ dies kaum zu würdigen.

<sup>16</sup> Nur seine äußerst informative Bibliographie zu der Abbildung weist den Leser auf die wissenschaftliche Diskussion hin.

<sup>17</sup> S. zur Problematik der Benennung und zur Forschungsgeschichte: U. Sinn, *AM* 99 (1984) 77ff.

<sup>18</sup> H. Kyrieleis, *Eine neue Kore des Cheramyas*, *AntPl* 24 (1995) 7ff.

Einteilung der Skulpturen nach Landschaften vorgefunden hat. Karanastassis begründet ihre veränderte Gliederung des Materials erst in ihrer Einleitung zu den Koren (S. 186). Ihrer sehr ausführlichen Besprechung der Frauen aus der Geneleosgruppe stellt sie die jüngere Kore mit Steinhuhn aus Milet (S. 188) gegenüber. Diese datiert sie allerdings in spätarchaische Zeit. So verwundert es, dass nicht C. Lauter-Maderna sie bespricht, wie dies konsequenterweise hätte geschehen müssen. Die Besprechung der milesischen Kore hat allerdings an dieser Stelle ihre volle Berechtigung, wie ihre einfühlsame Beschreibung deutlich macht<sup>19</sup>. Karanastassis folgt dabei allerdings der gängigen Spätdatierung milesischer Plastik und dem Abhängigkeitsverhältnis der ionischen von der attischen Plastik nach der Mitte des 6. Jhs. v.Chr.<sup>20</sup>. Dies zeigt auch die Besprechung der attischen Lyon-Kore, die nach Karanastassis von der ionischen Tracht beeinflusst sei (S. 190); ihr Standmotiv und die Darstellung der Rückansicht seien dagegen attisch und hier zum ersten Mal greifbar (S. 192). Gerade die jüngere Vogelkore aus Milet kann hier eines Besseren belehren. Sie wurde von V. von Graeve überzeugend früher als bisher datiert (um 540 v.Chr. und somit gleichzeitig mit der Lyon-Kore) und kann zeigen, dass auch das Standmotiv und die Behandlung der Rückansicht ionischen Ursprungs sein können<sup>21</sup>. Dies löst auch den inneren Widerspruch auf, der sich sonst aus Karanastassis' Äußerungen ergibt. Innerhalb ihres Beitrages geht die Autorin streng nach einer Ordnung der jeweiligen Skulpturen nach Typen vor. Diese ist zur Veranschaulichung ihrer Ziele sicher sinnvoll, im Falle der Geneleos-Gruppe allerdings auch bedauerlich, da diese an immerhin drei verschiedenen Stellen unter verschiedenen Gesichtspunkten besprochen werden muss (S. 186ff. 197f. 200ff.). Das schon vorhandene Kapitel zum Geneleos-Weihegeschenk (S. 200ff.) hätte hier den passenden Rahmen geboten, zumal so die Bedeutung der Gruppenweihung innerhalb der archaischen Plastik noch stärker hätte betont werden können<sup>22</sup>.

C. Lauter-Maderna bespricht im Anschluss die spätarchaische Plastik. Sie wählt wie Karanastassis die Unterteilung in attische und außerattische Kuroi. Im Rahmen der außerattischen bespricht sie auch einen Kuros aus dem böotischen Apollon-Heiligtum von Ptoion (S. 230, ebenso S. 172). Hier dürfte den

<sup>19</sup> Die Erwähnung der Unfertigkeit der Kore wäre allerdings noch eine wichtige Ergänzung, um den Eindruck der „überspitzt wirkenden Akzente“ (S. 188) zu korrigieren. – S. V. von Graeve, *MüJb* 34 (1983) 7ff., bes. 13.

<sup>20</sup> S. dazu auch: B. Freyer-Schauenburg, *Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils, Samos IX* (1974) 52.

<sup>21</sup> Von Graeve, a.O. 7ff.

<sup>22</sup> Abgesehen von der bei Kyrieleis, a.O. postulierten weiteren umfangreichen Weihung des Cheramyes ist die Geneleos-Gruppe in der Archaik singulär, so dass eine alles umfassende Besprechung sicher gerechtfertigt ist.

Leser die unterschiedliche Schreibweise irritieren, da Kreikenbom (S. 138f.) dasselbe Heiligtum als Ptoon eingeführt hat. Allgemein bezeichnet Ptoion allerdings nur das Gebirge, keine Siedlung<sup>23</sup>. Eines der Unterkapitel trägt den Titel „Themen und Erzählweise“ (S. 260ff.). Spätestens hier hätte der große Marmorsarkophag aus der Troas Erwähnung finden müssen, da er eine sehr eindrückliche Bereicherung aufgrund der Lebendigkeit seiner Darstellung geboten hätte<sup>24</sup>. Obendrein hätte er das zunehmend von attischer Kunst geprägte Bild des Bandes um einen der seltenen nordionischen Belege erweitert und bereichert.

Den Abschluss bildet V. Brinkmanns Beitrag zu den „... Ausläufern der archaischen Skulptur und der archaischen Formelemente in der Zeit der frühen Klassik“. Zu Beginn geht er knapp auf die historischen Hintergründe ein und stellt Archaik und Frühklassik in griffigen Thesen einander gegenüber. Das „Archaistische“ dagegen erklärt er erst an späterer Stelle (S. 275) und zeigt eine didaktische Schwäche. Er kann von seinen Lesern – zumal den ‚Liebhabern‘ – nicht erwarten, dass ihnen die genaue fachliche Bedeutung des Begriffes präsent ist.

Die Besprechung der einzelnen Skulpturen leitet er dann mit folgenden Worten ein: „Ich möchte im folgenden versuchen, die einzelnen Stellungnahmen der jüngeren Forschung zusammenzutragen, um sie mit eigenen Überlegungen zu ergänzen. Allerdings ergibt sich im ganzen ein erst vorläufiges Bild, das in vielen Punkten der bisherigen Handbuchmeinung entgegenläuft.“ (S. 272). Er hat sich damit ein großes Ziel gesetzt, aber seine Gedankengänge überzeugen den ‚Kunsthistoriker‘ wegen der fehlenden Anmerkungen zur weiteren Beweisführung nicht immer. Zu den inhaltlichen Punkten hat sich schon sehr ausführlich K. Fittschen geäußert, so dass an dieser Stelle darauf verzichtet werden kann<sup>25</sup>. Im Gegensatz zur Aussage Fittschens bespricht Brinkmann den ‚Blonden Kopf‘ nicht als archaisierendes Werk, sondern nutzt ihn nur, um die Zeitstellung der Euthydikos-Kore (S. 278f.) zu verdeutlichen. Dass er an dieser Stelle ein Werk abbildet, das dann im nächsten Band hoffentlich eine ausführliche Besprechung erfährt, lässt den bereits kritisierten Verweis auf die Esquilinstele als einen Lapsus des Autors erscheinen. Brinkmanns Ausführungen zum „Kontrapost in der Frühklassik“ (S. 279) sind allerdings problematisch, da das Prinzip des Tragen und Entlastens wohl eher als ‚ponderierter Stand‘ bezeichnet werden sollte. Die Umsetzung des Kontrapost ist

<sup>23</sup> RE 23, 2 (1959) 1506ff. s.v. Ptoion (S. Lauffer).

<sup>24</sup> Marmorsarkophag aus der Troas, Çanakale, Museum; N. Sevinç, *Studia Troica* 6 (1996) 251ff.

<sup>25</sup> Fittschen, a.O. 1ff., bes. 10ff.

erst bei Polyklet vollständig greifbar. Als eines der letzten Monumente bespricht Brinkmann kurz eine der Platten vom Harpyien-Monument von Xanthos (S. 280), einen lykischen (!) Grabpfeiler, und liefert so dem ‚Liebhaber‘ einen überaus interessanten Hinweis auf die außergriechische, wenn auch griechisch beeinflusste Kunst<sup>26</sup>. Sein Versuch, den allzu eng gesetzten Rahmen des Herausgebers (s.o. S. VII) zu sprengen, lässt darauf hoffen, dass auch in den folgenden Bänden Monumente wie etwa das Nereidenmonument von Xanthos, die sidonischen Sarkophage o.ä. nicht totgeschwiegen werden.

Trotz der hier vorgetragenen Kritik füllt die Reihe „Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst“ eine bestehende Lücke innerhalb der deutschsprachigen Literatur zur Plastik aus. Grundsätzlich hätte stärker auf die redaktionelle Einheitlichkeit der Textgestaltung und didaktisch auf den ‚Liebhaber‘ als Leser geachtet werden müssen, denn der Autor übernimmt – wie Fittschen formuliert – gegenüber dem Leser eine Verantwortung<sup>27</sup>. Die in weiten Teilen ausreichende Bebilderung und das Preis-Leistungs-Verhältnis machen den Band aber trotz aller fachlichen Bedenken zu einer lohnenswerten Anschaffung.

Tanja Carl M.A.  
Ruhr-Universität-Bochum  
Institut für Archäologie  
Universitätsstraße 150  
D-44780 Bochum  
e-mail: TanjaCarl@t-online.de

---

<sup>26</sup> C. Rudolph, Das ‚Harpyien-Monument‘ von Xanthos (2003).

<sup>27</sup> Fittschen, a.O. 1ff., bes. 10.