

Nikolaus Dietrich

›Archaischer Realismus‹

Archaische Plastik als alternatives Konzept von Realismus im Bild¹

A. Realismus in der Klassischen Archäologie: Über den schwierigen Umgang mit einem ›falschen Begriff‹

Von einem Bild zu sagen, es sei realistisch, hat mehr den Charakter einer Behauptung als den einer sachlichen Beschreibung. Schließlich ist jede Aussage über den Realismus eines Bildes auch eine Aussage über die Wirklichkeit selbst und was an ihr das Entscheidende ist. Welche genau die Kriterien für den Realismus eines Bildes sind, ist damit keine reine Definitionsfrage mehr, sondern wird zu einer Bekenntnisfrage². Daraus könnte man schließen, dass sich dieser Begriff für den wissenschaftlichen Diskurs gar nicht eignet. In der gegenwärtigen deutschsprachigen archäologischen Literatur findet er sich dementsprechend nur relativ selten³. Sogar für das römische Porträt, das traditionell für seine ungeschönte Wirklichkeitsnähe gerühmt wurde, ist der Begriff des Realismus heutzutage beinahe schon tabu: Wer solche Bilder realistisch nennt, gerät leicht in den Verdacht, ideologische Strukturen, welche Form und Inhalt *eigentlich* bestimmen

¹ Der Artikel ist die erweiterte Fassung eines Vortrags am 3. 2. 2011 im Rahmen der Ringvorlesung »Neues aus dem Altertum« des August-Boeckh-Antikezentrums an der Humboldt-Universität Berlin. Von der anschließenden Diskussion konnte ich viel profitieren. Hervorgehoben seien hier die Beiträge von Susanne Muth, Stephan Schmid und Colin King. Entscheidend gefördert wurde meine Beschäftigung mit dem Thema insbesondere durch die herausfordernden Diskussionen mit Luca Giuliani.

² Der Bekenntnischarakter von Realismus im Bild wird z. B. unmittelbar deutlich in der Kunstrichtung des Sozialistischen Realismus, bei der die behauptete Realitätsnähe der Bilder einhergeht mit einer bestimmten – marxistisch-leninistischen – Auffassung der Wirklichkeit. In den Kontext solchen Realismus stellt sich – sei es aus Opportunismus, Überzeugung oder beidem – auch der von M. Kunze im (Ost-)Berliner Akademie-Verlag herausgegebene Aufsatzband »Beiträge zum antiken Realismus«: Kunze 1977; s. darin insbes. J. Irmscher, Reflexionen zum antiken Realismus, in: Kunze 1977, 9–12. Doch findet sich dieser auf das Politische und Sozialkritische verengte Realismusbegriff teilweise auch in der gleichzeitigen westdeutschen Klassischen Archäologie, s. Laubscher 1982, 60–61, mit knapper Bibliografie zum Thema in Anm. 244. Über den politisch-kritischen Charakter des Realismusbegriffs in der Kunst seit seiner ersten Verwendung (als Selbstbeschreibung!) durch die französische Künstlerbewegung um Courbet, s. Bonacasa 1990, 137–138. Für eine ausführliche Begriffsgeschichte des Realismus (bezogen insbesondere auf den Bereich der Kunst) s. den Artikel »Realismus/realistisch« von W. Klein in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Stuttgart 2003) 149–197.

³ Eine prominente Ausnahme ist hier N. Himmelmann, bei dem dieser Begriff – als Gegenkonzept zum Idealen – eine wichtige Rolle spielt; s. etwa Himmelmann 1983; Himmelmann 1994. Zu den unkonventionellen und provokanten Thesen dieses Buches s. die Rezension von L. Giuliani: Giuliani 1998. Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Realismus im griechischen Porträt findet sich in: Himmelmann 2001 (mit Antwort auf die eben zitierte Rezension von Giuliani in Anm. 99, S. 64–66). Realismus ist auch entscheidend in Himmelmanns Arbeit über das antike Genre (s. z. B. Himmelmann 1980, 54–71, zum »realistischen Genre«). Schließlich ist ein Konzept von Realismus im Bild in seinen Arbeiten zur idealen Nacktheit implizit vorhanden, bedarf der Begriff der idealen Nacktheit zu seiner Abgrenzung doch seines Komplements der realistischen Nacktheit (s. Himmelmann 1985 und Himmelmann 1990. Zur realistischen Nacktheit als Komplement zur idealen oder heroischen Nacktheit s. »Heroische Nacktheit« in: Himmelmann 1996a, 94–95 oder Hallett 2005, 8–9). Ein weiterer Autor, der keine Berührungsängste mit dem Begriff des Realismus hat, ist z. B. B. Andreae (s. etwa Andreae 1998). Schließlich fällt auch P. Zanker aus dem Rahmen, indem er den Begriff weiterhin unbefangen verwendet, s. etwa aus der jüngeren Vergangenheit Zanker 2005, insbes. 30–41 und 45–46.

würden, zu übersehen⁴. Ebenso ginge man als naiv durch, wenn man in Bildern wie der Trunkenen Alten nichts Weiteres als ein realistisches Interesse für das niedere Volk erkennen wollte, ohne diesen Realismus in seinen größeren ideologisch-politischen Kontext stellen zu wollen⁵. Wer umgekehrt den mangelnden oder nur vordergründigen Realismus von Bildern betont, kann sich der Zustimmung durch die Fachkolleginnen und -kollegen einigermaßen sicher sein. Ob man nun den topischen Charakter der vermeintlich so individuellen spätrepublikanischen Porträts herausarbeitet, ob man die sog. antike Genre-Plastik und ihren Realismus in den ideologischen Zusammenhang zurückführt, in dem sie entstanden ist und gesehen werden sollte – ein Kontext, in dem sie *Gegenbilder* zur hegemonialen Kultur sind –, oder ob man das vermeintlich rein

⁴ Zu der traditionellen Auffassung des römischen Porträts als Inbegriff von Realismus und Individualität, die F. Wickhoff in die wissenschaftliche Klassische Archäologie einführte, und der späteren Problematisierung derselben, s. (sehr knapp) die Einleitung von Giuliani 1986, insbes. 11–14. Die extreme Alterscharakterisierung spätrepublikanischer Porträts wird in diesem Buch nicht mehr als schonungsloser Realismus, sondern als rühmende Darstellung von Alter in einer gerontokratischen Gesellschaft interpretiert. Am nachhaltigsten wurde die Vorstellung vom Verismus des römischen Porträts vielleicht durch die Entdeckung des Phänomens des Zeitgesichts und der Bildnisangleichung beschädigt, welche die systematische Erforschung der römischen Porträts in den 70er und 80er Jahren zutage gefördert hatte (s. Zanker 1982). Eine ausgezeichnete aktuelle Darstellung der Problematik, in der auch die Grenzen des Konzepts des Zeitgesichts aufgezeigt werden, findet sich in: Fejfer 2008, 262–285. Auch anderen Epochen antiker Porträtplastik wurde in jüngerer Vergangenheit das Prädikat des Realismus streitig gemacht. So setzt sich R. von den Hoff kritisch mit der Verwendung dieses Begriffs für griechische Porträts des frühen Hellenismus auseinander, einer Kunstepoche, die traditionell ebenfalls im Rufe besonderen Realismus' steht: Hoff 2003, insbes. 73–74. Um die – für das antike Porträt nicht adäquate – inhaltliche Dimension von »Realismus« aus dem Diskurs herauszuhalten, verwendet der Autor den eher formal definierten Begriff »Naturalismus«. Damit ersetzt von den Hoff das Begriffspaar »Ideal und Wirklichkeit« im Titel des grundlegenden Aufsatzes von T. Hölscher zu den Bildnissen Alexanders des Großen, mit dem die neue Diskussion um das altbekannte Phänomen des Nebeneinanders von »Realismus und Ideal« im antiken Porträt angestoßen wurde (Hölscher 1971), durch das möglicherweise unverfänglichere Begriffspaar »Naturalismus und Klassizismus« und bezeugt damit das fortschreitende Unbehagen mit dem Begriff des Realismus in der deutschsprachigen archäologischen Fachliteratur. Der jüngste mir bekannte Feldzug gegen das vermeintliche realistische Porträt in der Antike ist Jaeggi 2008, insbes. 46–52 (»ideal« und »realistisch«); S. 21–36 bietet eine nützliche Forschungsgeschichte zum Problem.

⁵ In der deutschsprachigen Standardmonografie zur hellenistischen Genreplastik von 1982 vermeidet Laubscher bewusst den Begriff des Realismus, um die augenscheinliche Wirklichkeitsnähe einiger hellenistischer Genreplastiken stattdessen mit den Begriffen »Naturalismus« oder »Verismus« zu bezeichnen. Ausschlaggebend für diese terminologische Entscheidung ist das dem Gegenstand nicht entsprechende (sozial-) kritische Element des Realismusbegriffs; s. Laubscher 1982, 3 Anm. 5, ausführlich zum Problem 59–68 (»Das Realismusproblem«). Zur terminologischen Unterscheidung von Realismus, Naturalismus und Verismus, s. Bianchi-Bandinelli 1970. Die Definition von Realismus, zu der der Autor gelangt, entspricht interessanterweise ziemlich genau dem, was man üblicherweise als Idealismus bezeichnen würde. Die »realistische Epoche« der griechischen Kunst sei demnach die Zeit bis Phidias, wohingegen der Hellenismus naturalistisch sei (S. 656, rechte Spalte; länger ausgeführt wurde die Behauptung einer realistischen Archaik, Früh- und Hochklassik z. B. in: Bianchi-Bandinelli 1956). Daran zeigt sich die Relativität solcher terminologischer Unterscheidungen. P. Zanker teilt in seinen Arbeiten zur hellenistischen Plastik das Unbehagen mit dem Begriff nicht, auch wenn er sich mit der Problematik *in der Sache* intensiv auseinandersetzt und auch in keinem grundsätzlichen inhaltlichen Widerspruch zu Laubscher steht. In Zanker 1989 ist dem »neuen Realismus« der Trunkenen Alten am Beginn des Büchleins ein eigener Abschnitt gewidmet (S. 15–22). Doch bleibt es nicht bei der bloßen Feststellung des Realismus. Vielmehr geht es im weiteren Verlauf des Textes gerade darum, diesen »unmöglichen« Realismus im Kontext der hellenistischen Kultur plausibel zu machen. Realismus ist also auch für Zanker kein selbstverständliches, sondern ein ausgesprochen erklärungsbedürftiges Prädikat eines antiken Bildes. C. Kunze verwendet den Begriff des Realismus in seiner Monografie von 2002 zur hellenistischen Plastik sparsam und setzt ihn vorsichtshalber in gnomische Anführungszeichen, obwohl er die Problematik nicht eigens bespricht: Kunze 2002, insbes. 80–108 (zu den Fischern und Landleuten und der Trunkenen Alten). Auch in der angelsächsischen Literatur wird der Begriff des Realismus für hellenistische Genreplastik nicht unbefangen verwendet, s. etwa Pollitt 1990, 141–147: In einem »realism« überschriebenen Unterkapitel wird hellenistische Genreplastik behandelt, wobei das Wort einmal mehr in gnomische Anführungszeichen gesetzt wird. Die Problematik des Begriffs wird in detaillierter Form im Kapitel über das hellenistische Porträt behandelt (S. 59–78, insbes. 63–66). Einen Überblick über die Forschungsgeschichte zum hellenistischen Realismus findet sich in Bonacasa 1990, insbes. 137–139, mit gekürzter Bibliografie zum Thema bis 1988 in Anm. 15.

sachlich-dokumentarische Darstellungsinteresse der Frieze der Trajanssäule in Zweifel zieht⁶ – solches wissenschaftliche Bestreben gilt als besonders innovativ und Erkenntnis fördernd. Und dies sicher nicht zu Unrecht, sind in neuerer Zeit zu den eben genannten Themen doch einige der interessantesten und einflussreichsten Texte in der deutschsprachigen Archäologie geschrieben worden. Dabei diene der Begriff des Realismus vor allem als Kontrastfolie. Realistisch war meist das, was die behandelten Bilder gerade *nicht* oder zumindest nur vordergründig sind.

So produktiv er sich in den letzten Jahrzehnten auch erwiesen hat, dieser negative Gebrauch des Begriffs des Realismus birgt eine Gefahr: Indem man den mangelnden oder nur scheinbaren Realismus von Bildern betont, nimmt man damit die Möglichkeit eines realistischen Bildes implizit an. Wäre Realismus im Bild ohnehin bloß eine Chimäre, wäre die Aussage, die Trajanssäule sei *kein* realistisch-dokumentarischer Kriegsbericht, überflüssig. Damit jedoch ist man zurückgeworfen auf die kaum lösbare Ausgangsfrage: Wie muss ein Bild beschaffen sein, damit es realistisch genannt werden kann?

Es mag das Bewusstsein ebendieses Problems gewesen sein, das Tonio Hölscher in seinem Grundwissensbuch zur Klassischen Archäologie dazu gebracht hat, bei der Darstellung der Entwicklung der archaischen Plastik von 600 v. Chr. bis an die Schwelle zur Klassik das Wort »Realismus« ganz herauszuhalten⁷. Diese bedachtsame schriftliche Formulierung wird jedoch durch die in den Text eingefügten Abbildungen – den Kouros von New York, den Kroisos und den Aristodikos – sofort torpediert: So sehr sich Hölscher auch bemüht, die stilistische Entwicklung der archaischen Plastik *nicht* als Bewegung hin zur realistischen Darstellung des Menschen, welche dann in der Klassik erreicht worden wäre, darzustellen – genau dies ist es, was der Leser *sieht*⁸. Man kommt gar nicht umhin, die Statue des Kroisos als realitätsnäher zu empfinden als den Kouros von New York und die Statue des Aristodikos wiederum als realistischer als die des Kroisos. Die postmodernen Skrupel, die wir haben mögen, das eine Bild realistischer zu nennen als das andere, haben unsere Augen nicht. Die Problematik des Begriffs des realistischen Bildes mag uns allen nur allzu bewusst sein – in unserem Sehen hängen wir alle, so möchte ich behaupten, einer verhältnismäßig einheitlichen Vorstellung vom realistischen Bild an, nach der etwa eine klassische Statue eindeutig realistischer ist als eine archaische.

Der Versuch, diese Vorstellung genau auszuformulieren, würde vermutlich scheitern: Die Verbalisierung derselben würde nur wieder die Relativität eines jeden Begriffs des realistischen Bildes heraufbefördern, ohne freilich die visuelle Evidenz dieser Vorstellung ernsthaft in Gefahr zu bringen. Ich möchte daher einen anderen Weg gehen und entgegen üblicher wissenschaftlicher Praxis keine präzise Begriffsdefinition der eigentlichen Untersuchung voranstellen, sondern unser Konzept von Realismus im Bild von dem her eingrenzen, was es *nicht* ist, sich ihm sozusagen

⁶ Die Dekonstruktion des vermeintlich rein sachlich-dokumentarischen Kriegsberichts der Trajanssäule wurde vor allem in den späten 70er und frühen 80er Jahren betrieben: In den Kontext der Forumsanlage und ihrem ideologischen Programm gestellt wurde die Säule in Zanker 1970 und Hölscher 1984. Entscheidend für die Untergrabung des rein chronistisch-dokumentarischen Charakters der Säule war die Entdeckung der vertikalen Korrespondenzen zwischen verschiedenen Szenen: Gauer 1977, 9–11. 16. 45–48. Diese vertikalen Korrespondenzen wurden Gegenstand zahlreicher politisch-ideologischer Interpretationen, so z. B. Settis 1988, 202–219. Die dichteste und facettenreichste Darstellung der »neuen«, den sachlichen Kriegsbericht hinterfragenden Interpretation der Trajanssäule findet sich wohl in Hölscher 1980, 290–297; s. auch Bode 1992.

⁷ Hölscher 2002, 183–185.

⁸ Die These von der Entwicklung der archaischen Plastik von anfänglicher Stilisierung und ornamentaler Abstraktion hin zu immer größerer Naturtreue wurde in der Klassischen Archäologie in aller Deutlichkeit erstmals von G. M. A. Richter vertreten und bildet die Grundlage für das Datierungsmodell in ihren umfangreichen Publikationen zu Kouros und Koren (Richter 1942; Richter 1968). In Boardman 1978, 64–66 (»Kouros and realism«) wird diese These im Grundsatz übernommen, mit der einzigen Nuance, dass der Weg zu immer größerem Realismus nun nicht mehr als ein durch die Bildhauer bewusst verfolgtes Ziel angesehen wird. Realismus sei vielmehr »almost the accidental by-product of their progress towards the most effective symbols or images of their men and gods« (S. 66), »by a sort of Natural Selection« (S. 65). Die Idee eines Fortschritts hin zu realistischer Darstellung ohne entsprechenden Willen zum Realismus wird auch formuliert in: Hurwit 1985, 18–23. Zur Kritik am Modell von G. M. A. Richter in der angelsächsischen Literatur s. Sparkes 1991, 10.

von seinen Rändern aus nähern, ohne seine Grenzen exakt bestimmen und einer möglichen Definition gegenüber anderen ebenso möglichen Definitionen den Vorrang einräumen zu müssen. Nun bieten die archaischen Koren, um die es im Folgenden gehen wird, bestes Anschauungsmaterial für all das, was unserer Vorstellung von Realismus widerspricht. Ein näherer Blick auf diese Statuen wird allerdings deutlich machen, dass die begrifflichen Antithesen, auf denen unser Realismuskonzept fußt, an der archaischen Plastik scheitern⁹. Um einem naheliegenden Missverständnis von vornherein vorzubeugen, sei hier jedoch betont, dass es mir nicht darum geht, die archaische Plastik nunmehr als realistisch zu bezeichnen. Ziel der Untersuchung ist es vielmehr, die Aporie herauszuarbeiten, in die man beim Anlegen der gängigen Bewertungskriterien von Realismus bei der archaischen Plastik gerät, um so von einer quantitativen zu einer qualitativen Perspektive auf ›Realismus‹ im Bild zu gelangen. Die Frage ist nicht, wie realistisch die archaische Plastik ist, sondern *wie* sie ›realistisch‹ ist.

B. Moderne Definitionen von Realismus im Bild und ihr Scheitern an der archaischen Plastik

1. Realismus als das Figürliche: Figur versus Ornament, Konkretheit versus Abstraktion, Gegenständlichkeit versus Geometrie¹⁰

Die beiden Cheramyes-Koren aus dem Hera-Heiligtum von Samos im Louvre und im Museum Vathy entsprechen auf den ersten Blick vollkommen der Vorstellung eines Bildes, das geometrische Abstraktion und reine, ornamentale Schönheit realistischer Gegenständlichkeit vorzieht (Abb. 1. 2)¹¹. Die zahllosen parallelen Falten, die außerordentliche grafische Präzision der Aus-

⁹ In einem Zeitungsartikel von 1995 für die FAZ verfolgt N. Himmelmann einen ganz ähnlichen Ansatz (publiziert als »Ein feister Odysseus«, in: Himmelmann 1996a, 9–16). Der Autor äußert die Vermutung, »dass unsere beiden Begriffe (ergänze: ideale und realistische Kunst) nur Sinn machen, wenn man sie paarweise verwendet, und dass sie jeweils ihren Gegensatz brauchen, um Bedeutung zu bekommen. Tatsächlich gibt es Kunstepochen, in denen diese Alternative sinnlos wird, weil ihre Erzeugnisse Realistisches und Nicht-Realistisches miteinander vereinen. Die frühgriechische Kunst liefert dafür zahlreiche merkwürdige Beispiele.« In dem Artikel wird das Phänomen der isolierten ›Realismen‹ an archaischen Bildwerken besprochen, zu deren für den modernen Betrachter streng und abstrakt wirkenden Gesamterscheinungsbild sie nicht zu passen scheinen. Die isolierten ›Realismen‹ als von Anfang an wesentliches Merkmal archaischer Plastik werden auch betont in »Frühgriechische Jünglingsstatuen«, in: Himmelmann 1996a, 24–40 (umgearbeitet nach Himmelmann 1989).

¹⁰ Zum Ornamentalen als Merkmal des Archaischen, s. Hurwit 1985, 23–25.

¹¹ Paris, Louvre 686, und Samos, Museum Vathy 1750. Die ›neue‹ Cheramyes-Kore, die 1984 im Heraion ausgegraben wurde, ist gemeinsam mit ihrer ›älteren Schwester‹ im Louvre ausführlich besprochen in: Kyrieleis 1995. Literatur zur Louvre-Kore und zur Vathy-Kore bis 1995: Kyrieleis 1995, 7 Anm. 1 und 4. Neuere Literatur: Karakasi 2001, Nr. 6A, insbes. 13–20. 24–28 Taf. 4–7; Kreikenbom 2002, 152–156; Hamiaux 2001, 50–52; Romilly – Lacarrière 2001. Die Stilisierung der ›Hera‹ des Cheramyes zur abstrakten, aus stereometrischen Formen zusammengesetzten Figur findet sich in besonders klarer Ausprägung in Freyer-Schauenburgs Beschreibung: Freyer-Schauenburg 1974, 21–27 Nr. 6. U. Sinn untersucht die ›Hera‹ in seinem Artikel zum ›Realismus‹ in der archaischen Plastik und macht auf die zahlreichen ›Realismen‹ in dieser Statue aufmerksam – er bezieht sich dabei vor allem auf die Sichtbarmachung des Körpers unter dem Gewand und das (so der Autor) Durchscheinen zweier einander überlagernder Gewandteile (Sinn 1983, 34–38). Er widerspricht dem Bild von der abstrakt-stereometrischen Figur jedoch nicht, sondern möchte dieses nur durch den Keim eines zukünftigen ›Realismus‹ ergänzen: »Ich sehe in der ›Hera‹ des Cheramyes neben der in höchster Vollkommenheit durchgestalteten stereometrischen Grundform zugleich auch den Ansatz zur Überwindung eben dieser Abstraktion von der Naturform.« (S. 35) Damit bewegt sich der Autor weiterhin im Rahmen des klassischen Entwicklungsmodells vom langsamen Wandel der archaischen Plastik von anfänglicher geometrisch-ornamentaler Abstraktion hin zu immer größerer Naturnähe. Das vom Autor diagnostizierte »unvermittelte Nebeneinander von vollkommener Abstraktion und ausschnitthaftem Naturalismus« (S. 36) wird im Sinne einer ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ in die dialektische Struktur der Entwicklung zurückgeholt. Diese Idee findet sich bereits bei früheren Kommentatoren der Statue. E. Pfuhl etwa spricht von einem »Meisterwerk von größter geschichtlicher Spannweite«, die bis zur Aphrodite von Melos vorausweisen würde (bezogen auf die Ausformung von Brust und vor allem Rücken) (Pfuhl 1935, 11–12). E. Buschor schreibt von der »noch

führung und die zylindrische Form, die mehr an eine Säule als an ein organisches Gebilde erinnern mag, scheinen Ergebnis einer extremen Stilisierung realer Formen. Die Cheramyes-Koren repräsentieren damit ein mögliches »Gegenteil« zum realistischen Bild: das geometrisch-abstrakte, ornamentale Bild, in dem die Form den Vorrang vor dem Inhalt genießt¹². Die beiden Statuen, welche sich heute getrennt voneinander im Louvre und im Museum von Samos befinden, wurden ursprünglich aller Wahrscheinlichkeit nach gemeinsam durch den auf beiden Koren inschriftlich genannten Cheramyes als Gruppenweiheung der Hera gestiftet und vom selben Bildhauer gearbeitet. Beiden Statuen fehlen die Köpfe und die linken Hände, beide weisen aber sonst einen sehr guten Erhaltungszustand auf. Sie tragen beide ein fußlanges, gegürtetes Untergewand, den sog. Chiton, einen schräg geknüpften Mantel sowie einen Schleier, der Rücken und Kopf bedeckt und einmal umgeschlagen ist, sodass er in zwei Schichten übereinander liegt¹³. Die untere Schicht des Schleiers ist jeweils in den Gürtel gezogen. Auf den eigenartigen Zipfel, den das Gewand an dieser Stelle bildet, wird weiter unten ausführlicher eingegangen.

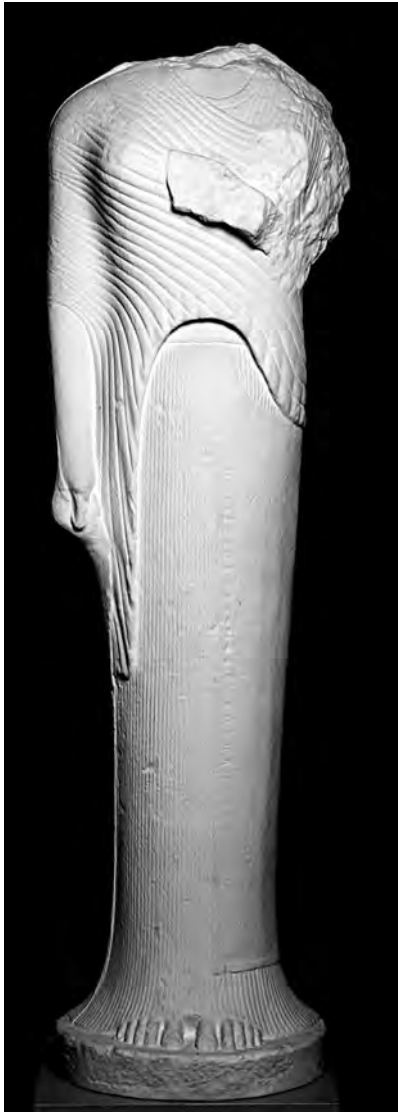
Ein näherer Blick auf diese Statuen zeigt, dass der erste Eindruck geometrisch-abstrakter, antirealistischer Formensprache nicht mehr als die halbe Wahrheit sein kann. Die Oberfläche der Statue ist überzogen von einem dichten Netz linearer Falten, die in zwei Richtungen verlaufen: Die Chitonfalten verlaufen streng vertikal, die Falten des Schrägmantels diagonal. Während die strenge Parallelität der Falten des Chitons, welche lediglich dem vertikalen Zug der Schwerkraft ausgesetzt sind, noch irgendwie einleuchten mag, scheint die gleichmäßig-parallele Fältelung des kompliziert geknüpften, asymmetrischen Schrägmantels in keinem Verhältnis mehr zur Wirklichkeit zu stehen, sondern lediglich der Logik eines einfachen, geometrischen Musters¹⁴ zu entsprechen. Doch dieser Eindruck täuscht: Macht man sich die Mühe, die Falten in ihrem Verlauf zu verfolgen, zeigt sich, dass jede einzelne Falte ohne Ausnahme zu einem der Bündel an Oberarm und Schulter führt, wo das Gewand geknüpft ist (Abb. 2 b). Der Bildhauer macht damit deutlich, dass die Falten von dort ihren Ausgang nehmen. Wiewohl die parallele Fältelung des Schrägmantels insgesamt ein regelmäßiges, geometrisch-abstrakt wirkendes Muster bildet, ist jede einzelne Falte also durch einen vollkommen konkreten mechanischen Zug motiviert. Das ist durchaus bemerkenswert: In klassischen Gewandstatuen, die wir viel eher als realistische Bilder ansehen würden, ließe sich kaum eine jede einzelne Falte physisch-mechanisch erklären. Das

säulenhaften Gestalt«, der der Meister jetzt »blühendes Leben und schwellende Form entlockt« (Buschor 1934, 26). Die Lizenz zu so weitgehender »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, ohne dass damit das Entwicklungsmodell insgesamt in Frage gestellt würde, erhält die Statue offenbar durch ihren Status als »Meisterwerk«, der es ihr erlaubt, so weit über die eigene Stilstufe herauszuwachsen.

¹² Die Vorstellung von der ornamentalen frühen archaischen Plastik als Gegensatz zu später erreichtem Realismus findet sich besonders deutlich ausformuliert bei Richter 1933, 52 (zum Kouros von New York: »The ideal of the art of the time was evidently not realism as we understand it, but a simplified conception of the human figure, a solid harmonious structure, in which essentials were emphasised and generalised into beautiful patterns.«). In: Brunn-Bruckmanns Denkmäler griechischer und römischer Sculptur, Lieferung 151–160 (München 1934–1947) heißt es in der Einleitung zu Taf. 751–755 (Kouros von New York, G. M. A. Richter): »Wir wollen nun die menschlich-ornamentalen Muster sorgsam untersuchen. Denn da die Geschichte der griechischen Kunst eine Entwicklung von der Schematisierung zum Naturalismus, von stilisierter zu natürlicher Gestaltung bedeutet, sind wir in der Lage, eine Statue mittels ihrer anatomischen Formen zeitlich zu bestimmen.« (Zitat übernommen aus Schneider 1999, 13; in der Stellenangabe Anm. 15 steht 1932 statt [richtig] 1934). Zu späterer Kritik an dieser Auffassung s. Schneider 1999, 13 Anm. 14 und 16. Trotz aller Kritik und Relativierung dieses Modells kann kein Zweifel daran sein, dass es weiterhin Teil der (nicht immer expliziten) *communis opinio* zur archaischen Plastik ist und insbesondere bei Fragen der Datierung angestrengt wird. s. als beliebiges Beispiel das deutschsprachige Standardhandbuch zur archaischen Plastik Martini 1990, wo die relative Stilchronologie an der Entwicklung der Darstellung des Ohres von Kouros exemplifiziert wird, mit ihrer »Veränderung von einer sehr ornamentalen Form (Abb. 3) zu einer stärker naturhaften Form (Abb. 6) mit Zwischenstufen (Abb. 4 und 5)«. (S. 19 Abb. 3–6 sind auf das Ohr zentrierte Detailaufnahmen der Kouros von Sunion, aus Tenea, des Kroisos und des Aristodikos.) Formulierungen wie diese sind in diesem Buch omnipräsent.

¹³ Bezüglich des Schleiers, der gelegentlich auch Epiblema genannt wird, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, ob es sich um ein langes, umgeschlagenes Stück Stoff handelt oder um zwei übereinanderliegende Tücher. Zu dieser in unserem Kontext unerheblichen Frage s. Kron 1986, 51 Anm. 15.

¹⁴ Zum »impulse for pattern«, welcher charakteristisch für die archaische Kunst sei, s. Hurwit 1985, 18–22.



1 a Louvre MA 686, Frontalansicht
(nach Abguss aus der Abguss-
Sammlung Antiker Plastik Berlin)



1 b Louvre MA 686, rechtes Profil
(nach Abguss aus der Abguss-
Sammlung Antiker Plastik
Berlin)



1 c Louvre MA 686, linkes Profil
(nach Abguss aus der Abguss-
Sammlung Antiker Plastik
Berlin)

reiche Falten Spiel etwa der Hera Borghese oder jeglicher anderen Gewandstatue des Reichen Stils hat sich demgegenüber viel eher noch ästhetisch verselbstständigt.

Muss man daraus schließen, dass die Cheramyes-Koren nun innerhalb der Antithese zwischen dem Geometrisch-Abstrakten und dem Gegenständlich-Konkreten auf die Seite des Gegenständlichen rücken und damit zum realistischen Bild werden? Dies wäre genau der falsche Schluss: Die Antithese »geometrisch-abstrakt versus gegenständlich-konkret« lässt sich auf die Falten des Schrägmantels schlicht nicht anwenden, da beides gleichermaßen auf sie zutrifft, ohne dass das eine Prinzip mit dem anderen in Konkurrenz träte.

Dass die Geometrie der Faltenzüge an den Cheramyes-Koren kein Selbstzweck ist, der zulasten der gegenständlichen Interpretierbarkeit derselben ginge, lässt sich an weiteren Beobachtungen bestätigen: Das vielleicht auffälligste Merkmal dieser Skulpturen ist die unwahrscheinliche Präzision, mit der die äußerst feinen vertikalen Chitonfalten gemeißelt sind. Die Parallelität der Chitonfalten wird dabei nicht einmal durch den in den Gürtel hineingezogenen Rückenschleier gebrochen, der ebenso vertikal herabhängt. In dieser kaum noch zu überbietenden Akkumulation der vertikalen Linien bloß den ästhetischen Reiz der geometrischen Konstruktion erkennen zu



2 a Samos, Vathy Museum 1750, Vorderansicht



2 b Samos, Vathy Museum 1750, rechte Schrägansicht



2 c Samos, Vathy Museum 1750, Rückansicht

wollen, wäre jedoch ein großes Missverständnis. Verfolgt man den Saum des Rückenschleiers von seiner unteren Ecke bis hinauf zum Gürtel, in den der Schleier gezogen ist, erkennt man, dass, obwohl seine Kante unten exakt mit einem Faltental übereinstimmt, er im oberen Drittel eine weitere Falte leicht anschneidet, die über eine kurze Strecke unter dem Schleier hervortritt, um dann wieder hinter ihm zu verschwinden (Abb. 2 a). Warum diese minimalste Abweichung von der Vertikalen? Wahrscheinlich entspricht dies der Tatsache, dass der Schleier, anders als die Chitonfalten, nicht bloß dem vertikalen Zug der Schwerkraft ausgesetzt ist, mithin frei fällt, sondern durch das Hineinziehen in den Gürtel einem weiteren mechanischen Zug ausgesetzt ist. Die Spannung, unter der das vom Rücken nach vorn gezogene Gewandstück steht, äußert sich noch in anderer Weise: Dort, wo der Schleier im Gürtel steckt, bildet er einen eigenartigen, spitz zulaufenden Zipfel. Da davon auszugehen ist, dass der Rückenschleier ein rechteckiges Stück Stoff ist¹⁵, muss man den spitz zulaufenden Zipfel, den der Rückenschleier dort bildet, wo er im Gürtel steckt, als Ergebnis des Zugs verstehen, der durch das Hineinziehen in den Gürtel auf ihn wirkt.

¹⁵ Die Grundregel, dass griechische Gewänder nicht geschneidert, sondern drapiert werden, mithin alle Kleidungsstücke aus rechteckigen Tüchern bestehen, gilt zwar nicht ausnahmslos, doch wäre eine Interpretation des spitz

Anders also als bei Chiton und Schrägmantel werden die Kräfte, denen dieses Kleidungsstück ausgesetzt ist, nicht durch Falten, sondern durch Verformung im Bild visualisiert.

Sowohl die Abweichung des Schleiersaums von der Parallelität zu den Chitonfalten als auch dessen Verformung lassen sich nicht als Teil eines geometrisch-ornamentalen Musters erklären, sondern entsprechen einem Element der physischen Wirklichkeit, nämlich den Spannungen, die auf dieses Kleidungsstück durch die Art seiner Drapierung wirken. Doch ebenso wie im Falle der Fältelung des Schrägmantels ist die richtige Schlussfolgerung daraus nicht, dass die Cheramyse-Koren nun auf die andere Seite der Dichotomie zwischen dem Geometrisch-Abstrakten und dem Gegenständlich-Konkreten springen, sondern, dass diese Antithese als solche bei den Cheramyse-Koren nicht greift, da beide Prinzipien in keinerlei Konkurrenz zueinander stehen: Gerade die strenge Parallelität der Chitonfalten erlaubt es dem Bildhauer, durch eine so minimale Abweichung des Schleiersaums von diesem geometrischen Muster die Spannung zu visualisieren, die auf das Kleidungsstück wirkt. Das Geometrisch-Abstrakte und das Gegenständlich-Konkrete stehen somit nicht in einem antagonistischen, sondern einem symbiotischen Verhältnis zueinander¹⁶.

Mit der Antithese zwischen dem Geometrisch-Abstrakten und dem Gegenständlich-Konkreten korreliert die Gegenüberstellung der abstrakten Angabe von Darstellungsinhalten durch grafische Gestaltung der Oberfläche auf der einen Seite und deren konkreter plastischer Modellierung auf der anderen Seite. Während bei Erstem Darstellungsinhalte durch Ritzungen gewissermaßen bloß vorgetäuscht sind, ist bei Zweitem all das, was die Skulptur darzustellen vorgibt, auch tatsächlich in seiner räumlichen Ausdehnung vorhanden¹⁷. Ein weiterer Kronzeuge des mangelnden Realismus der frühen archaischen Standbilder gegenüber der spätarchaischen Plastik ist nach der gängigen Vorstellung vom realistischen Bild denn auch deren Vorliebe für grafische Darstellungsmittel¹⁸. Dafür scheinen die Cheramyse-Koren mit ihren feinen, in die Fläche eingeritzten Faltentälern, denen jedes eigene Volumen fehlt, ebenfalls hervorragende Anschauung zu liefern.

Es kann kein Zweifel bestehen, dass die grafischen Angaben von Darstellungsinhalten im Laufe der Zeit gegenüber deren plastischer Modellierung in vielen Bereichen zurücktreten. Dies lässt sich etwa an der Wiedergabe des Rippenbogens bei den Kouroi exemplifizieren¹⁹. Doch auch hier lohnt ein genauerer Blick: Der Bildhauer der Cheramyse-Koren bedient sich sichtlich ausgiebig grafischer Darstellungsmittel. Die Rückansicht der Kore Vathy mit den eindrucksvoll sich her-

zulaufenden Zipfels als Zuschnitt des Schleiertuchs selbst ohne Parallele. Zum Rückenschleier ionischer Koren allgemein: Kron 1986, 51 Anm. 15 (mit ausführlicher Literatur).

¹⁶ Zum fehlenden Gegensatz zwischen Ornament und Figur bzw. dem nur scheinbar abstrakten Charakter ornamentaler Formen in der griechischen Kunst s. (in anderem Zusammenhang) Himmelmann 1968, 8: »Im Gegensatz zu mancher moderner Epoche erleidet die ornamentale, scheinbar abstrakte Form im Griechischen im Allgemeinen keinen Verlust an Gegenständlichkeit.«.

¹⁷ Die Geringschätzung grafischer Darstellungsmittel gegenüber plastischen konnte in der Vergangenheit sehr weit gehen. E. Langlotz etwa zieht bei der von ihm als Meisterwerk apostrophierten Akropolis-Kore 675, deren Rückseite nicht ausgearbeitet, sondern bloß in ihrem allgemeinen Volumen ausgeformt ist, diese der überaus reich gefalteten Vorderseite vor: »Gerade in der nur im Großen geformten Rückseite zeigt sich die Hand des großen Plastiklers.« (Langlotz 1939, 92). Gegen die Abwertung der grafischen Angabe von Darstellungsinhalten als rein ornamental-ästhetische Oberflächengestaltung bezieht E. Schneider sehr deutlich und überzeugend Stellung in: Schneider 1999, s. darin etwa die Untersuchung der Rumpfvorderseite des Kouros von New York (S. 16–22). Die Gleichungen grafisch = ästhetisch-ornamental und plastisch = organisch-realistisch, welche die Forschung gerade an dieser Statue implizit immer wieder vorausgesetzt hat, werden ganz im Sinne der hier vorgetragenen These widerlegt (gängige Urteile zu dieser Statue werden in der Einleitung exemplarisch und sehr pointiert zusammengetragen: S. 10; s. auch S. 16–17 Anm. 31). Beim Kouros von New York seien »keineswegs stereometrische Formen wie Kugeln und Zylinder einfach aneinandergesetzt« (S. 22). Der scheinbar unvermittelte Wechsel zwischen plastisch ausgeformten und grafisch angegebenen Körperpartien werde vom Bildhauer bewusst eingesetzt, um diese Körperpartien in ihrer Funktion und materiellen Beschaffenheit zu unterscheiden, so etwa der (flächig wiedergegebene) harte und starre Brustkorb gegenüber der (plastisch wiedergegebenen) weichen, beweglichen Brustmuskulatur am Übergang zu Armen und Hals. Die Mittel, mit denen diese Unterschiede dargestellt sind, seien folglich »nichts weniger als zeichnerisch oder »abstrakt« (S. 17).

¹⁸ Zur Flächigkeit und Linearität als Merkmale des Archaischen, s. Hurwit 1985, 22–23.

¹⁹ s. etwa Schneider 1999, Abb. 22–31, mit einer Zusammenstellung der Rumpfvorderseiten des sog. Kleobis, des Kouros aus Volomandra, des Kouros aus Tenea, des Kroisos und des Aristodikos.



3 a Athen, Akropolis-Museum 594, Vorderansicht



3 b Athen, Akropolis-Museum 594, linke schräge Rückansicht

auswölbenden Schultern zeigt aber, dass in dieser Statue auch der plastische Darstellungsmodus Verwendung findet (Abb. 2 c)²⁰. Ein solches Nebeneinander von grafischen und plastischen Darstellungsmitteln ist bereits für die Cheramyes-Koren charakteristisch, erfährt im Laufe der Zeit aber noch eine deutliche Steigerung. Geradezu übermäßig herausmodellerte Knie- oder Gesäßpartien, wie sie sich an attischen Koren ab dem späten 6. Jahrhundert finden, werden üblicherweise als besonders fortschrittliches Element auf dem Weg hin zur realistischen Darstellung des menschlichen Körpers betrachtet²¹ – und in der Tat: Die Modellierung des Knies der Akropolis-Kore 594 lässt an anatomischer Korrektheit nichts zu wünschen übrig (Abb. 3)²². An einem sol-

²⁰ Zum plastisch modellierten Rücken der Pariser Cheramyes-Kore als Widerspruch zur sonst »stereometrischen Grundform« der Statue und früheren Urteilen dazu, s. Sinn 1983, 35.

²¹ s. z. B. Martini 1990, 158 (zur Kore von Lyon); 166 (zur Kore Akropolis 682); 167 (zur Euthydikos-Kore). Die Auffassung, nach der die plastische Modellierung des Frauenkörpers unter dem Gewand ein fortschrittliches Element sei, durchzieht auch die Darstellung der spätarchaischen Akropolis-Koren in: Maderna-Lauter 2002, 234–248.

²² Athen, Akropolis-Museum 594. Die Hervorhebung von Körperformen (insbesondere des linken Knies) unter dem Gewand wird bereits von Richter 1968, 80–81, betont. Die letzte eingehendere Beschreibung hat die Kore erfahren in: Maderna-Lauter 2002, 191. 244 (Abb. 318) und in: Brinkmann 2003, Kat. 47 (speziell zur Farbigkeit, mit Abb.).

chen herausmodellierten Knie kommt uns genau das realistisch vor, was uns am Knie des Kouros von New York unrealistisch vorkam. Statt zeichenhaft und abstrakt auf ein Knie zu verweisen, scheint hier das Knie unmittelbar nachgebildet. Es wird sozusagen die Sache selbst dargestellt anstelle ihres zeichenhaften Stellvertreters, womit uns das Bild als realistischer gilt. Genau dieser zeichenhafte Charakter, den das plastisch modellierte Knie nun abgelegt zu haben scheint, trifft aber auf die rein grafisch wiedergegebenen Falten des Gewands, das auf dem Bein liegt, weiterhin zu²³. Hier gab es gar keinen ›Fortschritt‹ gegenüber den Cheramyes-Koren! Die Bildhauer der spätarchaischen Epoche haben sich somit nicht für den plastisch-modellierenden Darstellungsmodus und gegen den grafischen entschieden, sondern verwenden beide nebeneinander. Dieses Nebeneinander der Darstellungsmodi findet sich auch an ein und demselben Kleidungsstück. An einer weiteren späten Kore von der Athener Akropolis (Akr. 674) lässt sich das zeigen (Abb. 4)²⁴: Die in weich gewellten Zickzackfalten herabfallenden Teile des Schrägmantels sind vollkommen plastisch gebildet und besitzen eigenes Volumen. Verfolgt man diese Steilfalten jedoch nach oben, verlieren sie progressiv ihr Volumen, um auf der Höhe von Oberarm und Schulter schließlich jeden plastischen Charakter einzubüßen. Plastizität besitzt hier nur der darunterliegende Körper, in dessen plastische Oberfläche das Gewand nur noch grafisch eingetragen ist. An Brust und Schulter wiederholt sich dasselbe Nebeneinander von Plastizität der Körperwiedergabe und grafischem Charakter der Gewandwiedergabe, welches eben an den Knie- und Gesäßpartien der späten Koren beschrieben wurde.



4 Athen, Akropolis-Museum 674, Vorderansicht

Sehr gute Abbildungen in: Karakasi 2001, Taf. 181–183. 273. Weitere Literaturangaben in: Meyer – Brüggemann 2007, 55 Kat. 12. Das Phänomen der wie nackt erscheinenden Beine wird bezogen auf die Frage des Realismus anhand der Akropolis-Kore 669 angesprochen in: Sinn 1983, 33–34.

²³ Die übliche Erklärung dafür, dass von dem Chitonstoff an dieser Stelle nichts als die grafischen Zugfalten zu sehen ist, nämlich diesen wie nass am Körper anliegend und folglich als gleichsam durchsichtig zu bezeichnen und damit sein ›Verschwinden‹ in der Skulptur gewissermaßen sachlich zu begründen, wird vor allem dann hinfällig, wenn man sich die Bemalung der Skulptur vergegenwärtigt, die in diesem Bereich natürlich die Farbe des Chitons annimmt: Bei aller »Bloßlegung der Beine« (so Langlotz 1939, 70) bleibt der Chiton also durchaus sehr sichtbar, tritt nur eben im plastischen Befund der Skulptur nicht in Erscheinung.

²⁴ Athen, Akropolis-Museum 674. M. Stieber macht diese Kore und die unterschiedlichen Beurteilungen, die sie nach ihrer Auffindung erfahren hat, zum Ausgangspunkt ihrer Hinterfragung des überpersönlichen, ›idealen‹ und antirealistischen Charakters der Akropolis-Koren (Stieber 2004, 30–41). Eine ausführlichere Besprechung neueren Datums finden sich außerdem in: Maderna-Lauter 2002, 243–247 (Abb. 317). Sehr gute Abbildungen in: Karakasi 2001, Taf. 178–179. 269–271. Zu Farbspuren s. Brinkmann 2003, Kat. 95 (mit Abb.). Weitere Literaturangaben in: Meyer – Brüggemann 2007, 58 Kat. 37.

Um solche erstaunlichen Phänomene zu erklären, betont die Forschung häufig, wie unglaublich fein und kostbar die Stoffe seien, mit denen die Koren gekleidet sind. Statt die feinen Falten bei gleichzeitigem Fehlen jeglichen eigenen Volumens des Gewands als Folge eines bestimmten Darstellungsmodus zu erklären, versucht man also, dafür eine sachliche Erklärung zu finden, indem die Beschaffenheit des Stoffes dafür verantwortlich gemacht wird. Dieser Erklärungsansatz scheint mir vollkommen verfehlt: Gerade die Verwendung grafischer und plastischer Darstellungsmittel an ein und demselben Gewandteil zeigt, dass solchen Unterschieden *keine* stofflichen Qualitäten der Gewänder zugrunde liegen²⁵. Dies legt auch der Vergleich der Gestaltung des Chitons an Ober- und Unterkörper dieser Kore nahe: Wollte man von den dichten Wellen, die in den Chiton an Brust und Schulter eingetragen sind, auf die Textur des Chitons schließen, müsste es sich um einen krepptartigen Stoff handeln. Dann wiederum käme man in Erklärungsnot mit der Gestaltung des Chitons am Unterkörper, wo die langen, einheitlich geschwungenen Falten einen ausgesprochen glatten Stoff suggerieren. Da die Textur ein und desselben Stoffes aber nicht gleichzeitig krepptartig und glatt sein kann, darf man von der Darstellungsweise der Falten nicht auf die Stofflichkeit des Gewands schließen.

Die immer wieder zu findende Unterscheidung zwischen gewellten und geraden Faltenverläufen ist m. E. ganz anders zu verstehen: Es wird dadurch der Unterschied zwischen gebauschtem (oder gestautem) und gezogenem Stoff angezeigt, zwischen Stofffülle und – durch mechanischen Zug – verknapptem Stoff. So kommt es, dass wellige Faltenzüge dort erscheinen, wo der Chitonstoff durch die Gürtung gebauscht oder durch Bünde zusammengerafft ist, und gerade oder regelmäßig gebogene Faltenzüge dort, wo der Stoff gezogen wird²⁶. Der Unterschied zwischen

²⁵ Für eine ganz auf die stofflichen Qualitäten der Gewänder und ihre Hervorhebung zielende Deutung der Unterschiede in deren Gestaltung, s. Maderna-Lauter 2002, 235–236 (zur Kore Akropolis 680). Die Tatsache, dass ein und dasselbe Gewandstück unterschiedlich gestaltet werden kann, spricht die Autorin selbst an, wertet dies aber als Bestätigung ihrer These.

²⁶ Bei ostionischen Koren der 2. Hälfte des 6. Jhs. gibt es den Fall, dass ein und dieselbe Faltengruppe zuerst gewellt ist, sich in ihrem weiteren Verlauf aber begradigt. An der samischen Kore mit dem Steinhuhn um 540 im Museum Vathy (Inv. I 217) findet sich etwa links der Mittelborte des Chitons der seltene Fall, dass gewellte Falten in ihrem Verlauf zu geraden Falten werden (s. Karakasi 2001, Taf. 19). Diese Ausnahme erklärt sich dadurch, dass für diese Falten beides zutrifft – Stofffülle durch das Zusammenraffen des Chitons um die Mittelborte herum und mechanischer Zug durch das seitliche Raffen des Chitons mit der rechten Hand. Im Bereich unter der Gürtung überwiegt mit den gewellten Falten erst der Aspekt der Stofffülle. An einem gewissen Punkt jedoch nimmt der Aspekt des mechanischen Zugs überhand und lässt die gewellten Falten zu gleichmäßig geschwungenen Falten werden. Bemerkenswert dabei ist, dass diese doppelte Charakterisierung der Falten nur links der Mittelborte geschieht, die Falten rechts davon jedoch von Anfang an gerade verlaufen. Vielleicht ist dies darin begründet, dass an der Seite, wo die Kore den Chiton mit der Hand rafft, der Aspekt des mechanischen Zugs von vornherein überwiegt. Unmittelbar vergleichbar ist der Faltenverlauf an einem Unterkörperfragment um 530 aus Didyma, wo die doppelte Charakterisierung der Falten wiederum nur an der der raffenden Hand gegenüberliegenden Seite geschieht (Berlin, Antikensammlung 1793, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 34). Zu beiden Seiten der Mittelborte finden sich ebensolche Falten an der milesischen Kore aus dem letzten Jahrhundertviertel in Berlin (Antikensammlung 1577, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 46–47). Aus demselben Zeitraum stammt als letztes Beispiel schließlich noch die Rhaidestokore aus Thrakien, die jedoch ostionischen Koren nahesteht (Thessaloniki, Museum 929, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 58–59). Die Kore ist mit den letztgenannten aufgrund der verschiedenen allgemeinen Anlage der Chitonfalten nicht unmittelbar zu vergleichen. Gewellten Verlauf zeigen die Falten hier an der gerafften Seite. Am Gesäß der Kore gehen gewellte Falten ganz ohne externen Anlass in geraden Verlauf über. Das Phänomen von Falten, die zuerst gewellt sind, um dann in einen geraden Verlauf überzugehen, findet sich an samischen und milesischen Koren auch am Oberarm, wo an den Knüpfstellen des Schrägmäntelchens zuerst gewellte Falten entstehen, die dann jedoch infolge des vertikalen Zugs der Schwerkraft progressiv zu geraden Falten werden. Dies findet sich an der oben genannten samischen Kore Vathy I 217, an einer weiteren samischen Kore um 540–530 in Berlin (Antikensammlung 1744, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 21–22) sowie an der oben genannten milesischen Kore in Berlin (Antikensammlung 1577). Solche doppelte Charakterisierung von Falten als gestaut *und* gezogen scheint eine Zeit lang eine Spezialität ostionischer Bildhauer gewesen zu sein, die von anderen Landschaftsstilen nicht übernommen wurde und zum Jahrhundertende hin ausläuft (nicht unmittelbar zu vergleichen ist eine attische Kore um 520, wo die Zugfalten, welche durch die Gewandraffung entstehen, insgesamt gewellt sind und somit Stofffülle und mechanischen Zug gleichzeitig signalisieren (Statuette, Athen, Akropolis-Museum 611, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 155). Ähnlich sind allgemein die gewellten Falten, die an den Knüpfstellen der Schrägmäntel attischer

dem mit eigenem Volumen ausgestatteten, plastisch wiedergegebenen Stoff und dem unmittelbar am Körper anliegenden, bloß grafisch angegebenen Stoff entspricht wiederum dem Unterschied zwischen frei fallendem Gewand und den Gewandpartien, wo dies nicht der Fall ist²⁷. Oder genauer formuliert: Gewand liegt im Zweifelsfall immer unmittelbar auf dem Körper, außer dort, wo der freie Fall desselben dargestellt werden sollte.

Interessant ist, dass ganz ähnliche Kriterien – gebauschter Stoff, frei fallender Stoff, gezogener Stoff – auch die Fältelung der Gewänder in der zeitgenössischen Vasenmalerei bestimmen, wie es eine Schale des Onesimos aus der Zeit um 500–490 belegen kann (Abb. 5)²⁸. Der gebauschte, mit welligen Falten überzogene Stoff des Chitons am Oberkörper der Koren findet seine Entsprechung am Chiton der Figur der Hetäre im Innenbild oder der herbeilaufenden Frau in der Eurystheus-Szene. Den geraden Falten des frei fallenden Stoffes am Schrägmantel der Koren entsprechen die Falten im unteren Bereich der Chitone der eben genannten Frauenfiguren. Schließlich findet sich am Himation des alten Mannes der Eurystheus-Szene auch das genaue Äquivalent des über die Beine gezogenen, mit gleichmäßig gebogenen Falten versehenen Stoffes der Koren. Wenn man nun jedoch die wellig gefältelte Chitonpartie der sich entkleidenden Hetäre mit der entsprechenden Chitonpartie der Akropolis-Kore 674 (Abb. 4) vergleicht, bleibt dennoch ein entscheidender Unterschied: Bei der Kore liegt das Gewand, obwohl es durch die welligen Falten als gebauscht charakterisiert ist, unmittelbar am Körper an, wohingegen es auf dem Vasenbild um den Körper flattert – was für ein stoffreich-gebauchtes Gewand zweifellos auch plausibler erscheint. Der Grund für diesen Unterschied liegt auf der Hand: Hätte der Bildhauer den gebauschten Chiton ebenso locker um den Körper flattern lassen wie der Vasenmaler, wären die Körperformen darunter verschwunden. Um dennoch beides darzustellen – gebauschtes Gewand *und* Körper – beschränkt er sich bei der Gewandwiedergabe auf grafische Darstellungs-

Koren entstehen und Zug und Stofffülle gleichzeitig signalisieren.). Überraschender als diese ›Ausnahmen‹ ist daher, dass es ihrer so verhältnismäßig wenige gibt, obwohl man bei näherer Betrachtung wohl zu dem Schluss kommen würde, dass bei den vielen komplizierten Knüpfungen auf die meisten Gewandpartien archaischer Koren mehrere konkurrierende mechanische Kräfte gleichzeitig wirken müssten. Von den frühesten bekannten Koren mit Gewandfalten – die chiotischen Torsen um 580 – bis zu den Koren der Athener Akropolis zieht sich eine allgemeine Regel durch, nach der jede Faltengruppe nur *entweder* als gestaut/gebaucht (= gewellt) *oder* als gezogen (= gerade) charakterisiert wird. Einige attische Koren, deren Chiton am Oberkörper ganz zu sehen ist (etwa weil sie kein Schrägmäntelchen tragen), können verdeutlichen, mit welcher erstaunlichen Konsequenz die Bildhauer diesem Prinzip teilweise folgen: Wie man es etwa an der nur mit einem Chiton bekleideten Akropolis-Kore 670 um 520 (s. Karakasi 2001, Taf. 152–153. 258) sieht, ist in solchen Fällen der Chiton oberhalb der Gürtung insgesamt mit den gewellten Falten überzogen, die sonst nur im Zwickel über dem Saum des Schrägmantels erscheinen. Die Raffung des Gewands an den Knüpfstellen an Schultern und Oberarmen sowie der Bausch, den es über der Gürtung bildet, reichen aus, um den Bildhauer zu veranlassen, die gesamte Oberfläche des Chitons am Oberkörper als gebauscht zu charakterisieren, wiewohl nach den Regeln der Schwerkraft Stofffülle eigentlich nur unmittelbar über der Gürtung entstehen sollte, wo das Gewand gestaut ist, während der Chiton darüber durch das Gewicht des Gewandbauschs vielmehr einem vertikalen Zug ausgesetzt sein sollte. Weitere entsprechende Beispiele sind: Athen, Akropolis-Museum 602 (um 530, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 136); New York, Metropolitan Museum 07.286.110 (aus Laurion [?], um 530–520, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 124); Athen, Akropolis-Museum 671 (um 520, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 160–161); Athen, Akropolis-Museum 666 (Statuette, um 520–510, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 168); Athen, Akropolis-Museum 683 (Statuette, um 510, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 167). s. auch das samische Fragment einer überlebensgroßen Kore um 530–520 in Chiton und über beiden Schultern liegenden Mantel (Vathy Museum, Freyer-Schauenburg 1974, 58–60 Nr. 26 Taf. 14). Der ungewöhnlich lange Kolpos, der bis zu den Knien herabreicht, ist auf der gesamten erhaltenen Höhe mit Wellenfalten überzogen, wiewohl der Stoff nur im unteren Bereich des Kolpos tatsächlich gestaut sein müsste. Es handelt sich also nicht um ein rein attisches Phänomen.

²⁷ Diese Regel gilt weniger ausnahmslos als die letzte. Insbesondere gibt es den Fall, dass der Chiton an den Beinen anliegt, obwohl er nicht gerafft ist, wie man es an der späten Akropolis-Kore 685 sieht (um 500–490, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 189–191. 274–275). Diese Ausnahme ist jedoch nicht schwer zu erklären: Im Kontext der zahlreichen Akropolis-Koren, die ihr Gewand rafften, sollten die wenigen, die dies nicht tun, auf die Modellierung von Beinen und Gesäß nicht verzichten. Man beachte jedoch auch die Beispiele, wo die fehlende Raffung tatsächlich auch die Beine nicht zum Vorschein kommen lässt, wie etwa bei der Peplos-Kore oder der Phrasikleia.

²⁸ London, British Museum E 44, ARV² 318.2; 313, um 500–490, Abb. in: CVA London (9) Taf. 9–10, Beazley-Archive: 203219.

mittel und behält sich damit die plastischen Darstellungsmittel für die Körperformen vor. Der Vasenmaler hat dieses Problem nicht, da er durch einen einfachen Pinselstrich die Körperformen durch das Gewand hindurch darstellen kann²⁹.

Dies hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis der Gewanddarstellung der spätarchaischen Koren. Dass der Chiton sowohl an Brust und Schulter als auch an den Beinen unmittelbar auf dem Körper aufliegt, meint nicht unbedingt, dass das Gewand in diesen Bereichen tatsächlich so eng am Körper aufliegt³⁰. Vielmehr ist dies lediglich die Folge des gleichzeitigen Einsatzes zweier Darstellungsmodi – des grafischen und des plastischen – zum Zwecke der gleichzeitigen Darstellung unterschiedlicher Darstellungsinhalte, die einander sonst ausschließen würden³¹.

Ein dritter Darstellungsmodus führt das eben Gesagte auf die Spitze: Die archaischen Koren waren bekanntlich reich bemalt, eine Bemalung, die sich mithilfe naturwissenschaftlicher Analysemethoden heute mit einiger Sicherheit rekonstruieren lässt. Bei der berühmten Peplos-Kore von der Athener Akropolis ist eine Rekonstruktion der



5 a London, British Museum E 44, rotfigurige Schale, Außenseite A



5 b London, British Museum E 44, rotfigurige Schale, Innenbild

²⁹ Dieser an bekleideten Figuren spätarchaischer Vasenbilder häufig zu beobachtende Körperkontur ist übrigens nicht zu verwechseln mit durchscheinendem Gewand! Dieses Missverständnis ist die genaue Entsprechung des Missverständnisses des Chitons von spätarchaischen Koren als eng anliegender, äußerst feiner Stoff. Auch sollte man vorsichtig sein mit einer Deutung, die das Zeichnen des Körperkonturs unter dem Gewand einseitig mit der Erotisierung der Darstellung erklärt, da selbiges auch in Bildern vorkommt, in denen eine erotische Deutung weniger naheliegt als im vorliegenden Fall (wo sogar das Schamhaar der Hetäre angegeben ist, was bei weiblichen Figuren bekanntlich keineswegs selbstverständlich ist); s. auf derselben Schale etwa den Kontur der Beine der um Gnade flehenden Frau hinter Eurystheus. Beispiele für durch das Gewand gezeichneten Körperkontur an nicht speziell erotisierten Figuren sind äußerst zahlreich.

³⁰ Ein Unbehagen mit der Beschreibung solcher Partien des »durch« das Gewand modellierten Körpers als eng anliegende Gewänder trifft sich zuweilen bereits in der Literatur. So setzt Himmelmann »eng anliegend« in Anführungszeichen (Himmelmann 1965, 30).

³¹ Dass der Verzicht auf plastische Darstellungsmittel nicht gleichzusetzen ist mit der Flächigkeit des Dargestellten, zeigt auf gänzlich anderem Wege E. Schneider in ihrer Studie zu den attischen Kouros an zahlreichen Beispielen; s. z. B. Schneider 1999, 202–206 (zum Kopf des Kouros von New York).



6 a Athen, Akropolis-Museum 679, Vorderansicht



6 b Bemalte Gussmarmorkopie von Athen, Akropolis-Museum 679, München (Rekonstruktion der Farbfassung: V. Brinkmann; Rekonstruktion der Bruchstellen: A. Neubauer; Ausführung der Bemalung: U. Koch-Brinkmann), Vorderansicht

Bemalung verschiedentlich versucht worden³². Bei der jüngsten Rekonstruktion ist dabei eine erstaunliche Erkenntnis zutage gefördert worden (Abb. 6): Entgegen dem, was der plastische Befund der Statue suggerierte, trägt die Kore keinen Peplos, sondern ein ungewöhnliches Obergewand, welches in seiner Mitte offen ist und den Blick auf ein darunterliegendes Kleidungsstück eröffnet, das mit einem Tierfries geschmückt ist. Dieses gegenständliche Detail der Bekleidung

³² Athen, Akropolis-Museum 679, um 520. Für die jüngste Farbrekonstruktion, s. Brinkmann 2003, Nr. 100 Abb. 100.1–100.38, mit einem Überblick zu bisherigen Farbrekonstruktionen; s. auch Brinkmann 2003a, 53–59. Weitere Literaturangaben zur Peplos-Kore in: Meyer – Brüggemann 2007, 59 Nr. 42.

wurde somit ausschließlich durch die Bemalung wiedergegeben³³. So, wie der gebauschte Chiton am Oberkörper der eben besprochenen Kore unter Auslassung seiner Plastizität lediglich durch grafische Darstellungsmittel angegeben wurde, ist das mit dem Tierfries geschmückte Untergewand der sog. Peplos-Kore nunmehr ausschließlich durch malerische Darstellungsmittel wiedergegeben. Damit ist selbstverständlich nicht gemeint, dass zwischen Ober- und Untergewand tatsächlich keine noch so kleine Stufe existierte, mithin die Gewänder keinerlei eigene Materialität besäßen. Beispiele für solche ausschließlich malerische Angabe konkreter Darstellungsinhalte, wie es z. B. auch für den Brustpanzer eines bekannten frühklassischen Bogenschützen von der Athener Akropolis der Fall ist³⁴, werden sich mit der steigenden Zahl moderner Farbrekonstruktionen vermutlich vermehren³⁵.

Das reibungslose Nebeneinander plastischer, grafischer und malerischer Mittel zur Darstellung konkreter Inhalte in der archaischen Plastik bedeutet, dass vom plastischen Befund der Darstellung nicht unbedingt auf die Plastizität des Dargestellten geschlossen werden kann. Als letzter, besonders schöner Beleg dafür mag folgende Beobachtung dienen: Den archaischen Bildhauern standen für das Meißeln eines Faltenzugs stets zwei Optionen zur Wahl – den Faltenzug als Rille in die Oberfläche einzutiefen wie bei der Kore Akropolis 674 (Abb. 4) oder ihn als Steg stehen zu lassen wie bei der Kore Akropolis 594 (Abb. 3). Die offensichtliche ikonografische Gleichwertigkeit dieser – bezogen auf ihre Plastizität entgegengesetzten – Optionen ist der beste Beweis für den nicht rein plastischen Charakter der Wirklichkeitserfassung in archaischen Statuen³⁶.

Damit jedoch fallen die Antithese zwischen plastischer Modellierung und grafischem Oberflächenschmuck und die Annahme eines größeren Realitätsgehalts des Ersteren in sich zusammen. Auch an dieser Stelle stellt sich die archaische Plastik also zu der Matrix an Dichotomien und Gegenüberstellungen, die unsere Vorstellung von Realismus im Bild strukturiert, quer.

2. Realismus als das Individuelle: Zufall versus Notwendigkeit, Individuum versus Typus

Kommen wir zu einer zweiten Weise, wie wir uns die Bereiche des Realistischen und des Nichtrealistischen in unserer Wahrnehmung gegenseitig abstecken: Realismus als das Individuelle, im Kontrast zur Betonung des Allgemeinen und Typischen in idealisierenden Bildern. Ein Bild, das lediglich auf das Allgemeine abzielt, ohne sich für die stets einmaligen, kontingenten, zufälligen Erscheinungsformen dieses Allgemeinen in der Wirklichkeit zu interessieren, kommt uns nicht realistisch vor. Dieser Gegenüberstellung von realistischer und idealisierender Bildkunst liegt das für die Klassische Archäologie methodisch sehr wichtige Begriffspaar »Individuum und Typus« zugrunde.

Man sollte meinen, die archaische Plastik sei der Inbegriff einer typologisch gebundenen Bilderwelt, in der allgemeingültige Werte und Ideale den klaren Vorrang genießen vor der Hervor-

³³ Zum Phänomen der ausschließlich malerisch angegebenen Darstellungsinhalte, s. (knapp) V. Brinkmann in: Brinkmann 2003a, 45–47.

³⁴ Athen, Akropolis-Museum 599, um 470, für Farbrekonstruktion, s. Brinkmann 2003, Nr. 51 und V. Brinkmann, Eine Rüstung auf der nackten Haut? Der frühklassische Panzertorso von der Athener Akropolis, in: Brinkmann 2003a, 115–119. Vom Panzer und dem darunter hervorkommenden Chitoniskos des Bogenschützen ist nur der untere Rand des Panzers plastisch ausgeformt.

³⁵ Weitere Beispiele: Grabfigur eines Reiters, Athen, Kerameikos Museum P 1051, Farbrekonstruktion in: Brinkmann 2003, Nr. 133 (Chlamys fast ausschließlich gemalt); Beckenfragment eines Reiters, Athen, Akropolis-Museum 568, Farbrekonstruktion in: Brinkmann 2003, Nr. 41 (Chlamys im Bereich des Fragments nur malerisch angegeben. Bemerkenswert ist hier, dass die gemalte Chlamys nicht einmal als eng am Körper anliegend, sondern als locker um ihn herumflatternd wiedergegeben ist.).

³⁶ C. Maderna-Lauter hält die Darstellung der Zugfalten als Steg für die fortschrittlichere, naturnähere Variante gegenüber der Darstellung als Rille (s. Maderna-Lauter 2002, 235–236: Vergleich zwischen der [älteren] Kore Akropolis 678 und der [jüngeren] Kore Akropolis 680). Diese Deutung scheitert jedoch daran, dass es keine klare chronologische Abfolge der beiden Varianten gibt.



7 a Athen, Akropolis-Museum 672,
Vorderansicht (Ausschnitt Kopf)



7 b Athen, Akropolis-Museum 680,
Vorderansicht (Ausschnitt Kopf)



7 c Athen, Akropolis-Museum 682,
Vorderansicht (Ausschnitt Kopf)

hebung des Individuellen, des Zufälligen³⁷. Bemerkenswert ist jedoch, dass dieses für uns heute unabwiesbare Urteil nicht immer so eindeutig ausfiel. In ihrem Buch von 2004 zur attischen Korenplastik hat Mary Stieber frühe Äußerungen von Archäologen zu den Akropolis-Koren gesammelt, als deren Entdeckung noch neueren Datums war, in denen – entgegen der später herausgebildeten *communis opinio* – nicht deren typologische Gleichartigkeit, sondern deren erstaunliche Verschiedenartigkeit hervorgehoben wurde³⁸. In der Tat fällt es nicht schwer, die Unterschiedlichkeit der Koren herauszustellen: Kaum zwei Koren gleichen einander vollkommen in ihrer Gewandung, sowohl die Art der Kleidungsstücke als auch die Art der Drapierung betreffend³⁹. Dasselbe ließe sich zu den Frisuren sagen⁴⁰. Überraschender noch ist jedoch die Verschiedenartigkeit der Gesichter. Um alle einem gemeinsamen Ideal weiblicher Schönheit anzuhängen, driften die konkreten Physiognomien und Mimiken der in Abbildung 7⁴¹ gezeigten Koren, welche alle im Abstand von nur wenigen Jahrzehnten entstanden sind, zu stark auseinander⁴²: Mary Stieber schließt aus dieser Charakteristik der archaischen Korenplastik, dass Individualität, entgegen der vorherrschenden Meinung, durchaus eine Rolle

³⁷ Zu dieser Vorstellung, s. Hurwit 1985, 18 (»A reliance on schemata«).

³⁸ s. Stieber 2004, vor allem S. 240. N. Himmelmann, mit dessen Arbeiten zur archaischen Plastik, zum »Realismus« in der griechischen Kunst und besonders zum Anfang des »realistischen« Porträts sich Stieber intensiv auseinandersetzt, verweist auf ein ähnlich von der heutigen *communis opinio* abweichendes Urteil der Archäologen des 19. Jhs. bezüglich der »Realismen« archaischer Statuen, die zur Zeit der Entdeckung der ersten großen Befunde archaischer Plastik viel Aufmerksamkeit auf sich zogen, sich seitdem jedoch der Vorstellung vom schematischen Charakter archaischer Plastik untergeordnet haben (s. N. Himmelmann, Ein feister Odysseus, in: Himmelmann 1996a, 11–12).

³⁹ E. Langlotz, der die Stücke in seinem Katalog der Akropolis-Koren nach der Art der Bekleidung ordnet, unterscheidet stolze acht Gruppen, wobei kleinere Varianten darin noch unberücksichtigt sind: »Koren im Peplos«, »Koren im Chiton«, »Koren mit Mäntelchen«, »Koren mit Mantel über beiden Schultern«, »Koren mit Mantille (untere Kante nicht sichtbar)«, »Koren mit Mantille (obere Kante rüschenartig heraus hängend)«, »Koren mit auf beiden Schultern gehefteter Mantille«, »Koren mit Himation« (s. Langlotz 1939, 43–107).

⁴⁰ Zur Unterschiedlichkeit der Akropolis-Koren, s. Stieber 2004, 42–82; zur Kleidung bes. 68–78 und zur Frisur bes. 63–68.

⁴¹ Athen, Akropolis 672, 680 und 682, um 530–520, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 150–151 (Akr. 672); 144–146; 248–249 (Akr. 680); 146–147; 252–253 (Akr. 682).

⁴² C. Maderna-Lauter hebt auch die Unterschiedlichkeit der Körper (und der entsprechenden Schönheitsideale) gleichzeitiger Akropolis-Koren hervor (Maderna-Lauter 2002, 240–242). Statt aus ihrem Vergleich der breitschultrigen Antenor-Kore und der feingliedrigeren Kore Akropolis 675 jedoch auf die Vielfalt der »Frauenideale« in der attischen Plastik zu schließen, weist sie letztere Kore einem parischen Bildhauer zu, und macht – m. E. wenig überzeugend – aus dem Vergleich der beiden Akropolis-Koren eine Gegenüberstellung zwischen dem attischen und dem parischen weiblichen Schönheitsideal.

gespielt habe, und deutet die Eigenheiten jeder Kore in teilweise stark psychologisierender Lesart als realistische Wiedergabe von Eigenheiten der dargestellten Person⁴³. Dieser Versuch, die archaische Korenplastik in der Gegenüberstellung Typus – Individuum auf die Seite des Individuums überzusetzen, ist in der Forschung wohl zu Recht auf Ablehnung gestoßen⁴⁴.

Überwiegt nun bei den Akropolis-Koren deren Gleichartigkeit oder deren Verschiedenartigkeit? Oder, anders gesagt: Ist das Glas halb voll oder halb leer?

Solche Fragen lassen sich bekanntlich nicht beantworten. Ich möchte daher versuchen, den Befund etwas anders vorzustellen und damit die Frage anders zu stellen: Stellt man bärtige Männerköpfe attischer Grabstelen des 5. und 4. Jahrhunderts⁴⁵ oder hochklassische polykletische Männerköpfe nebeneinander, so ist das Maß an physiognomischer und mimischer Übereinstimmung sicher deutlich höher als bei den Gesichtern der Akropolis-Koren⁴⁶. Auch sind frühklassische Peplos-Figuren deutlich einheitlicher in ihrer Bekleidung als dies archaische Koren waren⁴⁷. Gleichzeitig besitzen wir ab frühklassischer Zeit mit den ersten Individualporträts im modernen Sinne Bilder, die sich von diesen idealen Physiognomien sehr viel eindeutiger absetzen, als dies bei archaischen Koren je der Fall war⁴⁸. Man kann den Befund also folgendermaßen beschreiben: In der archaischen Korenplastik ist die allgemeine physiognomische Variationsbreite deutlich größer als in den folgenden Epochen. In der Frühklassik nun wird die ideale Physiognomie zwar viel enger definiert, gleichzeitig jedoch entstehen die ersten Individualporträts, die sich von dieser Norm klar absetzen. Mit dem gleichen Recht, wie man in der frühklassischen Plastik von der Entdeckung des Individuums spricht, könnte man folglich auch von der Entdeckung der Norm sprechen⁴⁹. Umgekehrt scheint in der archaischen Plastik mit dem Fehlen eindeutig individuie-

⁴³ s. Stieber 2004, 59–63.

⁴⁴ s. jüngst M. Meyer, Athena und die Mädchen. Zu den Koren auf der Athener Akropolis, in: Meyer – Brüggemann 2007, 15–29, bes. 16–17 mit Anm. 35–37. Meyer beschäftigt sich mit den Thesen von M. Stieber im Zusammenhang mit der alten Frage, wen die Akropolis-Koren darstellen (mit reichen Literaturangaben zu den bisher gemachten Vorschlägen). Ihre Erörterung bestätigt dabei die bahnbrechende Studie von L. Schneider von 1975 (Schneider 1975). In der Tat lässt der Befund keine andere Antwort zu: Wenn Koren reale Personen darstellen *können* (Phrasikleia), aber nicht *müssen* (Antenor-Kore), Göttinnen darstellen *können* (Nikandre, mit Bohrungen in den Händen für die Aufnahme von Attributen, welche eine Darstellung der Artemis mit Bogen und Pfeil nahelegen [s. Meyer – Brüggemann 2007, 18; in der Deutung unentschieden allerdings etwa Hurwit 2007, 271]), aber nicht *müssen* (Akropolis-Koren, unter denen sich trotz der großen Zahl keine einzige aussichtsreiche Kandidatin für eine Athena findet), bleibt für eine gemeinsame Deutung aller Koren nur noch der kleinste gemeinsame Nenner, nämlich die »soziale Person« der Parthenos (Meyer – Brüggemann 2007, 27–29 [Schneider 1975 referierend]). Diese von der Sache her gebotene Klarstellung ermöglicht es wiederum, das Problem der erstaunlich unterschiedlichen Einzelformen der typologisch so gleichen Koren präziser zu fassen: Die Tatsache, dass Koren, obwohl sie *per se* »nur« die soziale Person der Parthenos repräsentieren, in manchen Fällen doch auch reale Personen darstellen können, zeigt, dass die Identität der Koren eben keine rein ikonografische, an der Form der Darstellung entscheidbare Frage ist. Im Umkehrschluss heißt das wiederum, dass das Phänomen der scheinbar so persönlichen Gesichter der Koren keineswegs in der Frage nach der Identität der Dargestellten aufgeht. Bezeichnenderweise widerspricht M. Stieber L. Schneider im Grundsatz auch gar nicht und bezeichnet seine Studie sogar als »groundbreaking« (s. Stieber 2004, 36–37: »Closest to my own approach to the korai is Lambert A. Schneider«)!

⁴⁵ Für eine Übersicht der Köpfe attischer Grabstelen s. den Tafelteil von Bergemann 1997.

⁴⁶ Bei den polykletischen Männerköpfen und den frühklassischen Peplosfiguren mag man z. T. die römischen Kopisten für die Einheitlichkeit verantwortlich machen. Für die attischen Grabstelen funktioniert diese Ausflucht nicht.

⁴⁷ s. hierzu Tölle-Kastenbein 1986; Tölle-Kastenbein 1980.

⁴⁸ Zu nennen ist hier als frühestes Beispiel das Porträt des Themistokles; s. dazu: Krumeich 1997, 71–78 (mit kommentierter Bibliografie). Für die Forschungsgeschichte seit der Auffindung der Bildnisherme in Ostia 1939–1964 s. Sichtermann 1964, 348–381. Von der *communis opinio* abweichend Himmelmann 2001, 62–67 (zusammen mit dem Pindar-Porträt diskutiert). Jüngst außerdem Jaeggi 2008, 52–59.

⁴⁹ Dies hat weitreichende Konsequenzen für die Geschichte des Porträts. Die gängige Meinung, nach der die Entstehung des »realistischen« Porträts Symptom des Aufbegehrens des Individuums und der im Zuge der Demokratie brüchig gewordenen aristokratischen Wertewelt sei, die vormalig in immer gleichen Kouroi und Koren über ein Jahrhundert lang ihre Einheit und Gültigkeit bewahrt hatte, wird durch den Befund nun zumindest nicht mehr bestätigt. Zu der gängigen Auffassung s. etwa die sehr knappe Darstellung von Giuliani 1980, insbes. 44–46. s. auch Giuliani 1986, 130 (zum Themistokles-Porträt). Neueren Datums ist: P. C. Bol, Die Porträts des Strengen Stils und der Hochklassik, in: Bol 2004, 67–122, insbes. 108–115 (zu den historisch-gesellschaftlichen Rahmenbedin-

render Porträts ein geringeres Maß an Gleichförmigkeit der sog. idealen Physiognomien einherzugehen. Aus dem Fehlen des Individualporträts in der Archaik ist also nicht zu schließen, dass alle archaische Plastik typisierend/idealisierend sei, wie dies stillschweigend oft geschieht, sondern, dass die Dichotomie zwischen Typus und Individuum, Ideal und Wirklichkeit, noch nicht so ausgeprägt ist, wie sie es in den folgenden Epochen der antiken Kunst werden wird.

Wie ist die relative Gleichförmigkeit und relative Unterschiedlichkeit der Akropolis-Koren also zu deuten? Die Koren stellen alle das Gleiche dar: reich gewandete, schöne Frauen. Doch stellen sie nicht Gleichheit dar: Die vielen kleinen Unterschiede zwischen den vordergründig so einheitlichen Korenfiguren zeigen, dass hier keineswegs ein typisierendes, allein auf das Normative zielendes Darstellungsinteresse am Werk war⁵⁰. Betrachtet man die Akropolis-Koren als Gruppe – und zur gemeinsamen Aufstellung am selben Ort waren sie schließlich bestimmt – kann man dieses Variationsspektrum durchaus als ein Interesse der archaischen Bildhauer an der Vielfalt der Erscheinungsformen in der Wirklichkeit ansehen⁵¹. Warum sollten Bildhauer und Auftraggeber nicht auf sich aufmerksam machen, indem sie den marmornen ›Chor der Mädchen‹ um eine besonders spitznasige Kore (s. Abb. 7 c) ergänzen? Für das Verständnis des Phänomens ist es dabei entscheidend, dass solche Eigenheiten einzelner Koren vollkommen unabhängig von dem Wunsch nach der Markierung persönlicher Identität sein können. Es handelt sich insofern um eine personenunabhängige Individualität⁵². Die Paradoxie dieser Formulierung macht genau

gungen für die Entstehung des Porträts). Maßgeblich entwickelt wurde diese heute gültige Auffassung vor allem durch die wegweisenden Studien von T. Hölscher, s. Hölscher 1973, 207–213; Hölscher 1989, 9. 18. Eine interessante Gegenposition dazu findet sich bei N. Himmelmann, der die individuellen Formen von Porträts, wie dem des Themistokles oder dem des Pindar, ein »religiös motiviertes Bedürfnis nach Identität in der Bildnisweiheung«, das grundsätzlich in Kontinuität zu archaischen Bildnisweiheungen stünde (Himmelmann 2001, 67), zuschreibt. Zu dieser Auffassung allgemein s. Himmelmann 2001, insbes. 38–44. 61–69, mit Verweisen auf frühere Beiträge zum selben Thema (insbes. Himmelmann 1994) und Antwort auf gemachte Einwände (insbes. S. 48 mit Anm. 74 und S. 64–66 mit Anm. 99, zu Giuliani 1998). E. Voutiras schließt sich eher Himmelmanns Modell an: Voutiras 2001, insbes. 33–35 (L. Giuliani in der Diskussion allerdings grundsätzlich zustimmend [S. 36]). Beide Positionen zum frühen griechischen Porträt (Hölscher und Giuliani [*communis opinio*] und Himmelmann) werden ohne eindeutige Parteinahme referiert in: Krumeich 2002, 215.

⁵⁰ Das Fehlen eines typisierenden Darstellungsinteresses in der archaischen Klassik könnte die ausgeprägten Regionalstile erklären helfen, ebenso wie deren plötzliches Verschwinden in der Frühklassik, als dieses aufkommt und eine Angleichung der Regionalstile an eine allgemeingültige Norm verursacht haben mag (ich folge hier einer Anregung von Stephan Schmid). Angesichts der hohen Mobilität archaischer Bildhauer (und/oder Statuen) und der Präsenz ›fremder‹ Stile in allen großen Heiligtümern Griechenlands kann das Phänomen der Regionalstile nicht mit fehlender Anschauung erklärt werden. Dass sich die regionalen Unterschiede unter diesen Umständen – bei aller gegenseitigen Beeinflussung – nicht einfach nivelliert haben, ist jedenfalls erklärungsbedürftig und lässt vermuten, dass diese Unterschiedlichkeit solange wertgeschätzt wurde, bis man in der Frühklassik die Norm als eigenen Wert entdeckt hat.

⁵¹ So auch Stieber 2004, 28: »All in all, in the Late Archaic/Early Classical period, artists appear to be searching for ways to specify rather than to generalize.«: Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt U. Sinn bei der Untersuchung der Gesichtsasymmetrien an ostionischen Köpfen (Sinn 1983, 38–43, mit reichen Literaturangaben zu den Gesichtsasymmetrien und zur Frage des Anfangs des realistischen Porträts, mit der der Autor selbst das Phänomen der Gesichtsasymmetrien jedoch nicht direkt in Verbindung bringen möchte). Mit der Asymmetrie werde »etwas von der elementaren Eigenart des Menschen zum Ausdruck gebracht: seine individuelle Ausprägung in äußerer Erscheinung und Wesensart« (S. 42), wobei der Autor damit – m. E. zu Recht – keine Ähnlichkeit mit bestimmten (dargestellten) Personen meint. Verfehlt scheint mir allerdings die Bezeichnung »Chiffre« für dieses Ausdrucksmittel. Der Autor möchte es in die Reihe der übrigen »abstrakten Einzelformen ihrer Zeit« (S. 42) einfügen, das »archaische Lächeln«, die mandelförmigen Augen, die breitflügeligen Nasen. Doch was ist an einem lächelnden Mund abstrakt? Das für unsere Vorstellung von Realismus im Bild Befremdliche an einem situationsunabhängigen Lächeln (s. dazu die erhellende Kategorie der attributiven Mimik in: Giuliani 1986, 105–112) oder an einer personenunabhängigen ›Individualität‹ qua Gesichtsasymmetrien abstrakt zu nennen, entspringt unmittelbar einem an den Gegensatzkategorien des Gegenständlich-Konkreten und des Ornamental-Abstrakten orientierten Blick auf die archaische Plastik und ihren (vermeintlichen oder tatsächlichen) ›Realismus‹.

⁵² Der Befund der Korenplastik allgemein und der Akropolis-Koren im Speziellen lässt in der Tat keinen anderen Schluss zu, als dass diese Mädchenfiguren in der Regel anonym bleiben. Ikonografische Differenzierung hat eben nicht unbedingt etwas mit Markierung von Identität zu tun, und Identität wiederum kann – qua Inschrift und/oder Kontext – ganz ohne ikonografische Mittel produziert werden; s. dazu o. Anm. 44. Anders dagegen J. Hurwit, der

das Scheitern der für uns selbstverständlichen Antithese zwischen dem Typischen, Idealen, Normativen einerseits und dem Individuellen, Einmaligen, Wirklichen andererseits deutlich, um den Realismusgehalt der archaischen Plastik zu bewerten⁵³.

3. Realismus als Lebendigkeit: Lebendigkeit versus starre Perfektion

Stellt man den Kroisos neben den Doryphoros, wird eine dritte Weise, Realismus und sein Gegenteil im Bild aufzufassen, unmittelbar deutlich: Die archaische Figur wirkt gegenüber der klassischen starr und unbeweglich und könnte uns trotz aller anatomischen Details und der Perfektion der Ausführung nie davon überzeugen, ein lebendiger, »echter« Mensch aus Fleisch und Blut zu sein. Die Lebendigkeit der ponderierten Figur erhält für heutige Augen bezüglich ihres Realismus demgegenüber eindeutig den Vorzug. Dieser landläufigen Vorstellung vom (un-)realistischen Bild möchte ich mich als Letztes zuwenden.

Dass die archaische Plastik gegenüber der klassischen Plastik starr und unbeweglich wirke, ist ein Urteil, das aus der Retrospektive geradezu unabweisbar ist. Wie wenig diese retrospektive Vorstellung von der starren, leblosen archaischen Plastik jedoch der zeitgenössischen Perspek-

die These vom anonymen Agalma in der Defensive sieht: Hurwit 2007, insbes. 271–272 (Literaturangaben zu weiteren Kritikern der These von den anonymen Agalmata in Anm. 21).

⁵³ Zufälligkeit und Kontingenz – ein weiteres »Gegenteil« von typologischer Bindung, Ideal und Notwendigkeit – kam nun gar nicht zur Sprache. Das liegt an der offenbaren Schwierigkeit, so etwas wie Zufall an Skulpturen nachzuweisen, deren Herstellung in jedem Arbeitsschritt genauer Planung bedarf. Es kann also, wenn überhaupt, nur die *Suggestion* von Zufälligkeit geben, die dann jedoch umso interpretationsfähiger wäre, insofern sie ein bewusstes Bemühen des Bildhauers voraussetzen müsste. Es scheint mir, dass solche Suggestion von Zufälligkeit an manchen Details der Gewandwiedergabe archaischer Koren durchaus plausibel gemacht werden kann. Ich erlaube mir, diesbezüglich ein paar (gänzlich unverbindliche) Vorschläge zu machen, ohne den Anspruch auf methodisch gesicherte Erkenntnis zu erheben: 1) Am samischen Korentorso Berlin 1744 (um 540–530, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 21–22; Freyer-Schauenburg 1974, 50–53 Nr. 22 Taf. 13) fällt der Saum des übergeschlagenen Teils des doppelt gelegten Rückenschleiers in deutlicher Schräge nach rechts ab. Warum verläuft der Saum nicht horizontal? Die Schräge des Saums scheint nicht durch eine entsprechend schräge Drapierung des Schleiers motiviert. Das Gewand hängt ohne besonderen Grund – mithin rein zufällig – schief! 2) An dem Tierfries, den die neueste Farbrekonstruktion der sog. Peplos-Kore zum Vorschein gebracht hat, fällt auf, dass von den stolzen 42 Tieren nur 14 zur Gänze zu sehen sind, während die restlichen 28 durch das darüberliegende Gewand mehr oder weniger weitgehend angeschnitten sind (Athen, Akropolis-Museum 679, um 520, Literaturangaben s. Anm. 32.) Warum hat der Maler den Tierfries ausgerechnet so geplant, dass die Mehrzahl seiner Figuren so »unschön« amputiert ist? Auch hier haben wir es vielleicht mit der Suggestion von Zufall zu tun: Das Obergewand liegt nun mal etwas ungünstig ... 3) Einer der vielen kleinen Unterschiede zwischen den scheinbar so gleichen Figuren der Philippe und Ornithe der Geneleos-Gruppe ist, dass bei erster Figur die Haare allesamt am Rücken herabfallen, während bei zweiter je vier Strähnen rechts und links vorn herabhängen (Museum Vathy 768 und Berlin, Antikensammlung 1739, um 560–550, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 24–27; Freyer-Schauenburg 1974, 113–116 Nr. 61. 62). Anders als etwa bei den Erechtheion-Koren, die einander motivisch ebenfalls vollkommen entsprechen, bei denen exakte Übereinstimmung der Detailformen jedoch von vornherein keine Option war – sonst hätte man die Figuren (wie in der Villa Hadriana mit ihren je zwei »gleichen« Koren) als Kopien voneinander verstanden – wäre hier eine gleiche Haarordnung die naheliegende Lösung. Gerade weil sich für diesen Unterschied kein tieferer Grund findet, transportiert er so etwas wie Zufälligkeit. 4) Verfolgt man den Faltenverlauf an den beiden frühen chiotischen Korentorsen (Chios, Museum 225 und 226, um 580, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 92–93), fällt auf, dass die Faltengruppen in ihrem Wellenverlauf am Rücken auf geradezu kalkulierte Weise einander *nicht* entsprechen: Weder laufen die Wellen zweier benachbarter Faltengruppen konsequent »in Phase« noch konsequent »phasenverschoben«, sondern sie verlaufen abwechselnd parallel und »antiparallel« zueinander. Dies ist umso bezeichnender, als die Wellen für sich genommen alle gleich groß sind und zumindest am Rücken eine ziemlich ebene »Fläche« vorhanden ist, die ein irgendwie regelmäßiges Faltenmuster geradezu herausfordert. Das bewusste »Ankämpfen« des Bildhauers gegen das Entstehen regelmäßiger Muster erkennt man auch an der Weise, wie die von beiden Seiten herkommenden Faltengruppen bei Chios 226 in der Mitte zusammengeführt werden: Statt je abwechselnd einer Faltenbahn von links und einer von rechts den Vorrang zu lassen (wie beim »Reißverschlussverfahren« auf der Autobahn), wechseln einander immer zwei Faltengruppe von beiden Seiten ab. An diesem frühesten uns bekannten Versuch, Falten darzustellen, wird die unausweichliche Paradoxie von (notwendigerweise) geplanter Suggestion von Zufälligkeit und Kontingenz besonders deutlich.



8 Paris, Louvre MA 3098, Oberansicht (nach Abguss aus der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin)

tive entspricht, verraten bereits die archaischen Texte, die, angefangen mit Homer, bei der Beschreibung herausragender Bildwerke stets deren Lebendigkeit hervorheben⁵⁴. Dass diese Lebendigkeit und Beweglichkeit der archaischen Plastik nicht bloß ein Topos der ekphrastischen Literatur ist, sondern sich durchaus auch in den Statuen selbst niederschlägt, hat nicht zuletzt Ilse Kleemann in ihrem 1984 erschienen, doch viel zu wenig beachteten Buch »Frühe Bewegung. Grundzüge der Anlage von Bewegung« beeindruckend zeigen können. Fotografien aus ungewöhnlicher Vertikalperspektive zeigen, dass die Schrittstellung der Beine der archaischen Statuen nicht bloß eine hieroglyphische Chiffre für Beweglichkeit ist, sondern tatsächliche und aktuelle Bewegung meint, insofern sie sich als Achsendrehung zwischen Ober- und Unterkörper durch den gesamten Körper zieht⁵⁵. Entscheidend dabei ist, dass sich dies bereits bei den frühesten Statuen beobachten lässt, wie dies die sog. Dame d'Auxerre zeigt, deren Oberkörper der Bewegung des Armes folgt (Abb. 8). Man hat es bei der archaischen Plastik also nicht mit einer langsamen Entwicklung

von anfänglicher Starre zu immer beweglicheren Figuren zu tun⁵⁶, an deren Ende der Durchbruch der Ponderation stünde, der alle früheren Versuche, Beweglichkeit darzustellen, aufheben würde. Vielmehr waren archaische Bildwerke nie etwas anderes als beweglich⁵⁷.

Auch die Darstellung von Gewand und dessen Drapierung, auf die die archaische Korenplastik so viel Mühe verwendet, ist im Sinne von Lebendigkeit und Bewegung zu verstehen: Wie ich

⁵⁴ Paradigmatisch ist hier die Figur des Daidalos, dessen Bildwerke eine sagenhafte Lebendigkeit besessen haben sollen. Zu Daidalos und den *daidala* in der archaischen Literatur, s. Morris 1992, 5–69.

⁵⁵ Kleemann 1984, Taf. 14–15 (Dame d'Auxerre); 20–21 (Kourostorso in Cleveland); 50–51 (Kouros von Paros im Louvre); 55 (»Hera« des Cheramyes, im Spiegel von unten aufgenommen). In weniger offensichtlicher Darstellung wurde dieses Phänomen im Grundsatz bereits durch die Moiré-Fotografie erwiesen. s. Drerup 1981, Taf. 1–24 (Untersuchung des Kouros von Tenea [München, Glyptothek 168], des Kouros von Melos [Athen, Nationalmuseum 1558], Kouros vom Ptoion [Athen, Nationalmuseum 12] und des Kouros von München [Glyptothek 169] und der »Hera« des Cheramyes [Paris, Louvre Inv. MA 686]). E. Schneider hat am Kroisos gezeigt, wie der Schrittstand zu einer unterschiedlichen Ausformung der Körperseiten führt, ersichtlich etwa an der Gestaltung der Glutäen: Schneider 1999, 133–137, insbes. 136. Zur Bewegung des Kroisos s. auch die treffende Beschreibung im jüngst erschienenen Überblicksartikel zu Kouroi und Korai von R. M. Schneider: Schneider 2010, 237–238. Der aktive Charakter der Haltung der Kouroi – nicht nur als Formel, sondern im Sinne von aktueller Bewegung – wird darin auch bei der allgemeinen Beschreibung des Kouros-Schemas verdeutlicht: Schneider 2010, 225–228. R. Schneider zieht aus dieser Bewegung und »proto-Ponderation« (meine Formulierung) auch die – vollkommen einleuchtende – Konsequenz, die Plötzlichkeit der Entdeckung der Ponderation im frühen 5. Jh. in Frage zu stellen und damit indirekt die politisch-kulturhistorische Deutung derselben.

⁵⁶ s. hierzu bereits die Ergebnisse von H. Drerup: »Von einer Entwicklung zu immer weitergehender Verschiebung der Körperteile zueinander kann innerhalb der schmalen Auswahl nicht gesprochen werden.« (Drerup 1981, 54).

⁵⁷ Die Beweglichkeit der archaischen Statuen beschränkt sich natürlich nicht auf die Achsendrehung. Insbesondere wäre zu überlegen, inwieweit die zahlreichen Gesichtsasymmetrien an archaischen Köpfen im Sinne von Beweglichkeit zu deuten sind. s. dazu Sinn 1983, 38–43. Dass solche Gesichtsasymmetrien grundsätzlich nichts mit Blicklenkung und Ansichtsseiten zu tun haben, wurde von L. Schneider erwiesen (allerdings bezogen auf spätere Epochen): Schneider 1973, insbes. S. 48–49 (»Eine Folge des unter a genannten Ergebnisses besteht natürlich darin, daß aus den Asymmetrien eines Kopfes nicht seine ursprüngliche Ansichtsseite erschlossen werden kann.«).



9 a–c Chios, Museum 226, Vorderansicht, rechtes Profil und Rückansicht

es oben zu zeigen versucht habe, sagt die Art der Fältelung der verschiedenen Gewandteile der archaischen Koren weniger etwas über die zeitlose Beschaffenheit und Textur des Stoffes aus als darüber, was mit dem Stoff aktuell passiert – wie er geknüpft ist, wie er sich über der Gürtung bauscht, wie er von der Schwerkraft gezogen frei fällt, oder aber von der Hand gerafft wird. Die enge Bezogenheit der Gewandfalten auf unmittelbare mechanische Kräfte und deren Wirkung auf den Stoff besteht von Anfang an. An den beiden chiotischen Korentorsen um 580⁵⁸ sieht man zum ersten Mal Gewandfalten. Jede einzelne nimmt ihren Ursprung von einer der Knüpfstellen an Schulter und Oberarm (Abb. 9). In Ermangelung eines Grundes für ihr unvermitteltes Aufhören werden sie fortgeführt, bis sie an einem gegenüberliegenden Faltenzug »anstoßen«. Als um die Mitte des 6. Jahrhunderts das Motiv des mit der Hand gerafften Gewands eingeführt wird, ergibt sich eine neue Spielwiese für die Visualisierung der mechanischen Kräfte, die auf das Gewand wirken. An den Koren der Geneleos-Gruppe äußert sich das Zur-Seite-Raffen des Chitons im Auseinanderziehen der vormals parallelen und vertikalen Falten (Abb. 10)⁵⁹. In späteren Beispielen wird der Konflikt zwischen dem vertikalen Zug der Schwerkraft und dem lateralen Zug der Raffung noch unmittelbarer vorgeführt, indem die Faltenzüge

schon Kräfte, die auf das Gewand wirken. An den Koren der Geneleos-Gruppe äußert sich das Zur-Seite-Raffen des Chitons im Auseinanderziehen der vormals parallelen und vertikalen Falten (Abb. 10)⁵⁹. In späteren Beispielen wird der Konflikt zwischen dem vertikalen Zug der Schwerkraft und dem lateralen Zug der Raffung noch unmittelbarer vorgeführt, indem die Faltenzüge

⁵⁸ Chios, Museum 225 und 226, gute Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 91–93. Für eine eingehendere Behandlung der Torsen aus jüngerer Zeit, s. Kreikenbom 2002, 151. Weitere Literaturhinweise in: Meyer – Brüggemann 2007, 76 Kat. 151–152.

⁵⁹ Berlin, Antikensammlung 1739 (Ornithe) und Vathy, Museum 768 und I 134 (Philippe), ca. 560–550, Freyer-Schauenburg 1974, 106–130; gute Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 24–29. Literaturangaben in: Meyer – Brüggemann 2007, 76 Kat. 168. 170 und S. 18–19 Anm. 49 (zur Gruppe insgesamt).



10 Berlin, Antikensammlung 1739, Vorderansicht

von ihrer Bahn abgelenkt werden, um in ihrem weiteren Verlauf jedoch wieder leicht zurückzuschwingen, wie man es an einer samischen Kore in Berlin um 540–530 sieht (Abb. 11)⁶⁰. In den spätarchaischen attischen Beispielen wählt man dann ein anderes System zur Visualisierung der Gewandraffung, welches man etwa an der Akropolis-Kore 669 um 530 sehen kann (Abb. 12)⁶¹: Auf die Darstellung der vertikalen Chitonfalten wird ganz verzichtet. Alle Faltenzüge gehen nunmehr radial von dem Punkt aus, wo die Hand in den Chiton greift. Dadurch wird die gesamte Beinpartie von einem ›Spinnennetz‹ von Falten bedeckt: Deutlicher kann die Wirkung des Raffens auf den Chiton nicht vorgeführt werden.

Dass es den Bildhauern nicht lediglich um die schönen Muster ging, die durch die Drapierung und Raffung des Gewands entstehen, wie der Zickzacksaum des schräg geknüpften Mantels oder die radialen Falten des gerafften Chitons, sondern geradezu um die ›Verwirklichung‹ dieser Drapierung in Marmor, zeigt die besondere Beachtung, welche gerade den Bereichen geschenkt wird, wo die regelmäßige Geometrie der Falten gestört wird. Eine solche ›Problemzone‹ befindet sich unter der linken Achsel, wo, bedingt durch die Art der Gewanddrapierung, überschüssiger Chitonstoff über dem Mantelsaum hervorquillt. Wie lässt sich das Eingehen des Stoffes unter den Mantelsaum überzeugend darstellen? Bei der Antenor-Kore werden die gewellten Falten des Chitons am Oberkörper wohlgeordnet zum Oberarm geleitet, während der überschüssige Chitonstoff über den Saum des Schrägmantels gezogen in bogenförmigen, nicht gewellten Falten herabhängt (Abb. 13 a)⁶². Die Faltenvolute, welche das Gewand an dieser Stelle bildet, ist also aus zwei unterschiedlichen Faltengruppen zusammengesetzt, die nur scheinbar bruchlos ineinan-

⁶⁰ Antikensammlung 1744, Freyer-Schauenburg 1974, 50–53 Nr. 22; gute Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 21–22. Weitere Literaturangaben: Meyer – Brüggemann 2007, 76 Kat. 173; S. 79. Ähnlich ist die Faltenführung etwa an der samischen Kore Samos, Vathy Museum I 217 (um 540), Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 19 oder an der milesischen Kore Berlin, Antikensammlung 1577 (letztes Viertel 6. Jh.), Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 46–47.

⁶¹ Athen, Akropolis-Museum 669, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 140–141. 188. Zur Farbigkeit s. Brinkmann 2003, Kat. 90. Unter der Perspektive des archaischen ›Realismus‹ wird die Statue diskutiert in: Sinn 1983, 25–34. Weitere Literaturhinweise: Meyer – Brüggemann 2007, 58 Kat. 32.

⁶² Athen, Akropolis-Museum 681, um 530–520, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 148–149. 254–256. Literaturhinweise in: Meyer – Brüggemann 2007, 60 Kat. 44.



11 Berlin, Antikensammlung 1744, Vorderansicht



12 Athen, Akropolis-Museum 669, Beinfragment, Vorderansicht

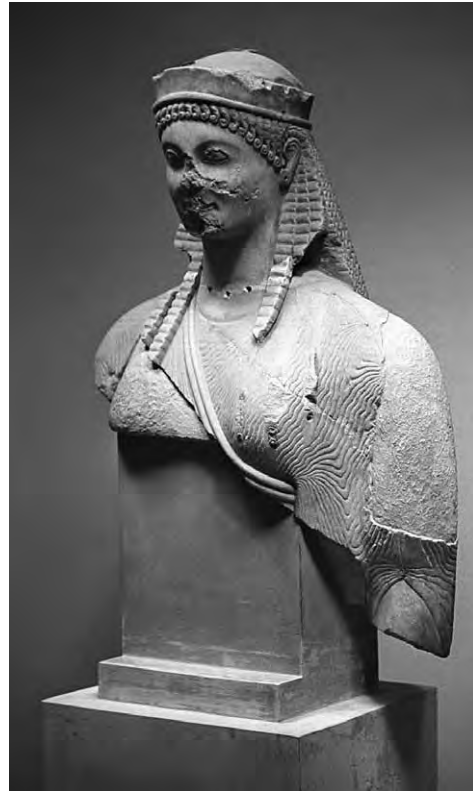
der übergehen⁶³. Das »Problem« des überschüssigen Chitonstoffes über dem Schrägmantelsaum wird hier mit größtmöglichem ikonografischen Aufwand gelöst. Die bereits erwähnte Akropolis-Kore 669 zeigt einen anderen Lösungsansatz: Anstatt die von Schulter und Oberarm kommenden Falten optisch zu einer regelmäßigen Volute zu vereinheitlichen, wird hier der Konflikt der verschiedenen Faltenrichtungen offen ausgetragen (Abb. 13 b). Die Falten, welche von den Bündeln an der Schulter kommen, diejenigen von den Bündeln am Oberarm und die, welche dort entstehen, wo der Stoff vom Mantelsaum hervorquillt, stoßen aufeinander, überlagern oder verbinden sich und führen so eine Art Kräftefeld vor⁶⁴. Bei der Akropolis-Kore 682 schließlich hat sich

⁶³ Nicht zuletzt aufgrund der (sachlich begründeten) Zweiteilung dieser Faltenvolute scheint mir eine Deutung derselben als ornamentale Verselbstständigung der Form vollkommen verfehlt (für eine solche Deutung, s. etwa: Martini 1990, 162).

⁶⁴ Am Beispiel der in vieler Hinsicht ungewöhnlichen Akropolis-Kore 669 zeigt U. Sinn durch seine Zusammenstellung von Kommentaren und Urteilen zu der Statue (und vor allem bezogen auf die Achselpartie) exemplarisch, welche Schwierigkeiten Klassische Archäologen hatten, die »realistischen« Züge archaischer Plastik adäquat darzustellen und zu beurteilen (s. Anm. 61): Die sehr widersprüchlichen Aussagen zu ein und derselben Statue schwanken zwischen Bewunderung für den zukunftsweisenden Realismus und abfälligen Bemerkungen über den rückständigen Charakter eines »altertümlichen Eklektikers« (Langlotz 1939, 70). Leider »löst« der Autor die Probleme, welche sich an der Statue ergeben, lediglich, indem er in ihr »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« diagnostiziert und sie



13 a Athen, Akropolis-Museum 681, linke Schrägansicht (nach Abguss aus der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin)



13 b Athen, Akropolis-Museum 669, Oberkörperfragment, linke Schrägansicht



13 c Athen, Akropolis-Museum 682, Vorderansicht (Ausschnitt Oberkörper)

der Bildhauer dazu entschlossen, in dem Bereich, wo der Stoff über dem Mantelsaum hervor-
kommt, vom grafischen Darstellungsmodus auf den plastischen umzusteigen, um den freien Fall
des überschüssigen Stoffes zu visualisieren (Abb. 13 c)⁶⁵. Diese letzte Lösung hat die meisten
Anhänger gefunden.

Dass sich die Bildhauer mit dieser »Problemzone« überhaupt beschäftigen, ist keineswegs
selbstverständlich: Während bei der realen Drapierung des Gewands an dieser Stelle tatsächlich
und unausweichlich das »Problem« überschüssigen Chitonstoffes entsteht, hätte der Bildhauer na-
türlich die Möglichkeit, dieses »Problem« zu übergehen, hat er es doch mit Marmor und nicht mit
Stoff zu tun. Wenn die Bildhauer von dieser Lizenz dennoch keinen Gebrauch machen, unterwer-
fen sie sich gewissermaßen freiwillig den Bedingungen der Wirklichkeit. Aus dem regungslosen
Stein soll wirklicher Stoff werden, der Falten wirft, wo er gezogen wird, der sich staut, wo er von
der Gürtung gehalten wird, und der über dem Mantel herausquillt, wo er überschüssig ist.

Nun hilft dieser Realismus den archaischen Bildhauern in unserem Urteil kaum weiter: Auch
wenn plausibel gemacht werden kann, dass archaische Statuen von Anfang an als bewegt und be-
weglich verstanden werden sollten, auch wenn das reiche Spiel der Falten der Akropolis-Koren
immer wieder das Wirken von Kräften auf den Stoff und damit dessen tatsächliche und aktuelle
Drapierung und Raffung betont – am starren und *gerade nicht* lebendigen Erscheinungsbild der
Koren wird dies in unseren Augen wohl wenig ändern können. Hier zeigt sich einmal mehr, dass
unsere Dichotomie zwischen Starre und Lebendigkeit in dieser Form bei der Beschreibung ar-
chaischer Plastik nicht greift.

C. Archaischer »Realismus«: Versuch einer Auswertung

Nachdem sich nun die Antithesen, mithilfe derer wir Realismus im Bild bewerten, als unfähig
erwiesen haben, den Befund der archaischen Korenfiguren zu fassen, stellt sich natürlich die
Frage, welchen anderen Begriff von Realismus wir ansetzen müssten, um der archaischen Plas-
tik gerecht zu werden. Dazu möchte ich zum Schluss einige Thesen vorstellen, mit denen diese
viel schwierigere – weil nun nicht mehr nur dekonstruierende, sondern konstruktive – Aufgabe
zwar nicht gelöst sein wird, die jedoch m. E. Richtungen vorgeben, in die es sich weiterzudenken
lohnt.

1. Der nichtempiristische Charakter des archaischen Realismus

Dass das Eintreten des Chitonstoffes in den Schrägmantel in der Wirklichkeit niemals so ausse-
hen würde wie an der Antenor-Kore, war dem Bildhauer sicherlich vollkommen bewusst. Ebenso
wird der Bildhauer Geneleos gewusst haben, dass die Falten eines Chitons durch die Raffung des
Stoffes niemals so gleichmäßig auseinandergezogen würden, wie dies bei der Figur der Ornithe
geschieht. Wie wir gesehen haben, darf man solches offensichtliche Abweichen vom realen Er-
scheinungsbild einer gekleideten Frau nicht als Ergebnis von Stilisierung oder formaler Abstrak-
tion verstehen: Eine Bewegung weg vom konkreten Darstellungsinhalt und hin zur reinen Form
gibt es in der archaischen Plastik nicht. Vielmehr bleiben auch ausgesprochen geometrisch anmu-
tende Formen stets an konkrete Darstellungsinhalte gebunden. Die oftmals krassen Abweichun-
gen archaischer Statuen vom optischen Erscheinungsbild des Dargestellten zeugen also nicht von
einem antirealistischen »Kunstwollen«, sondern von einer nichtempiristischen Wirklichkeitserfas-

somit wieder in die beliebig dehnbare, jeden Widerspruch überdeckende Dialektik zwischen fortschrittlichen und
rückständigen Elementen innerhalb der angenommenen stellt. Die *a priori* angenommene allgemeine Entwicklung
der archaischen Plastik hin zur realistischen Wiedergabe des Menschen bleibt damit unhinterfragt.

⁶⁵ Athen, Akropolis Museum 682, um 530–520, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 146–147. 252–253. Literaturhinweise
in: Meyer – Brüggemann 2007, 60 Kat. 45; s. bes. Stieber 2004, 59–60.

sung. Es ist nicht das Erfahrungswissen um das Aussehen eines gerafften Chitons – wiewohl dieses Erfahrungswissen sicherlich vorhanden war –, welches den Bildhauer zu der gewählten Darstellungsweise gebracht hat. Und es ist auch nicht dieses Erfahrungswissen, welches den Betrachter dazu befähigt, die Darstellung zu verstehen. Der Betrachter muss vielmehr das Dargestellte – einen zur Seite gezogenen Chiton – aus dem Bild selbst ›herauslesen‹. Und in der Tat ergibt sich der dargestellte Vorgang aus der inneren Logik des Bildes: Die Chitonfalten der Ornithes, welche sonst vollkommen parallel und vertikal verlaufen, werden von diesem normalen Verlauf abgelenkt, womit das Ereignis des Gewandraffens denotiert wird. Diese Weise, den Vorgang darzustellen, lässt an Klarheit nichts zu wünschen übrig; der Rekurs auf das optische Erscheinungsbild des Dargestellten in der Wirklichkeit ist hierbei zum Verständnis weder notwendig noch hilfreich. Gleiches gilt für die Faltenvolute unter der Achsel der Antenor-Kore. Sie führt in aller Deutlichkeit vor, was mit dem Stoff durch die Art der Gewanddrapierung in diesem Bereich geschieht: Überschüssiger Stoff hängt über dem Saum des Schrägmantels heraus. Die Faltenverläufe und ihre innere Logik sind vollkommen intelligibel, ohne in einem Ähnlichkeitsverhältnis mit der Wirklichkeit zu stehen.

Für klare, auf konkrete Darstellungsinhalte bezogene Faltenlogik bei gleichzeitigem eklatantem Widerspruch zur empirischen Wirklichkeit bieten auch einige samische und milesische Koren mit Schrägmäntelchen des mittleren 6. Jahrhunderts ein wunderschönes Beispiel: Um die divergierenden Zugrichtungen, die auf den asymmetrischen Schrägmantel wirken, darzustellen, entwickelten die ionischen Bildhauer zwei Lösungen. Entweder versuchte man, wie bei der ›Hera‹ des Cheramyes, die gesamte Fläche des Kleidungsstücks mit einer einzigen, diagonalen Faltengruppe zu überziehen, wobei man die Faltenbahnen im Bereich des rechts herabhängenden Gewandzipfels fließend in die Vertikale abbiegen ließ. Die andere Lösung, welche bei der Berliner Hasenträgerin gewählt wurde (Abb. 14)⁶⁶, bestand darin, die divergierenden Zugrichtungen mithilfe zweier getrennter Faltengruppen darzustellen: eine vertikale im Bereich des herabhängenden Zipfels und eine diagonale, die sich um den Körper zieht. Bemerkenswert hierbei ist, dass die beiden Faltengruppen an der Stelle, wo sie zusammentreffen, gar nicht miteinander interferieren, sondern die diagonalen Falten von den vertikalen schlicht ›überdeckt‹ werden, als handele es sich um zwei übereinanderliegende Gewandteile. Dass die diagonalen Falten tatsächlich als lediglich ›überdeckt‹ zu verstehen sind, doch eigentlich ›unter‹ der vertikalen Faltengruppe



14 Berlin, Antikensammlung 1750, Frontalansicht

⁶⁶ Berlin, Antikensammlung 1750, um 560, Freyer-Schauenburg 1974, 27–31 Kat. 7; gute Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 8–9. B. Freyer-Schauenburg möchte die Zweiteilung der Faltenrichtungen am Schrägmantel gegenüber der einheitlichen Faltenrichtung etwa der ›Hera‹ des Cheramyes als realistischeres und somit fortschrittlicheres Darstellungselement verstehen und damit als Argument für eine jüngere Entstehungszeit der entsprechenden Koren gelten lassen. So realistisch das dahinterstehende Darstellungsinteresse in einer bestimmten Hinsicht auch sei, so wenig scheint es mir sinnvoll, diese beiden alternativen Lösungen zur Darstellung der divergierenden Zugrichtungen am Schrägmäntelchen bezogen auf ihren Realismusgehalt quantitativ gegeneinander aufzurechnen. Weitere Literatur: Meyer – Brüggemann 2007, 78 Kat. 166.

weitergehen, macht die Tatsache deutlich, dass sie in Vierergruppen zusammengefasst sind⁶⁷. Diese Gruppierung weist darauf hin, dass die Falten ihren Ursprung von den Bündeln an rechter Schulter und Oberarm nehmen und eine Faltengruppe je von einem Bund herrührt, bis zu dem man sich die Falten weiterdenken muss. Bei den vertikalen Falten, deren gesamter Verlauf sichtbar ist, reicht es, die einzelnen Falten am Beginn ihres Verlaufs zu gruppieren, diese Gruppen dann aber zusammenzuführen. Bei den diagonalen Falten, welche den vertikalen gewissermaßen die Vorfahrt einräumen mussten, kann man die Entstehung der Falten an den Bündeln nicht sehen, weswegen die davon herrührende Gruppierung der Falten auch in ihrem weiteren Verlauf beibehalten werden musste, um auf ihren Ursprung hinzuweisen. So unmittelbar die Falten hier auf konkrete Darstellungsinhalte bezogen und insofern realistisch sind, so unvereinbar ist diese Faltenlogik mit der empirischen Wirklichkeit: Übereinanderliegende, nicht miteinander interferierende Faltenbahnen an ein und demselben Kleidungsstück lassen sich darin gar nicht denken! In negativer Formulierung könnte man dies einen nichtempiristischen Realismus nennen. Positiv formuliert könnte man sagen, dass die optische Erscheinung des dargestellten Vorgangs im Bild erhellt und geordnet wird. Statt nur sein Ergebnis zu zeigen, wird der Vorgang im Bild *erklärt*.

2. Archaischer Realismus und die Unterscheidung von Bild und Text

Dies bringt uns zu einem weiteren Punkt, der die kulturelle Determination der Unterscheidung der Medien ›Text‹ und ›Bild‹ betrifft: Dass in den archaischen Korenfiguren reale Vorgänge nicht bloß ihrer optischen Erscheinung nach *gezeigt*, sondern auch *erklärt* werden, muss nicht, so könnte man auf den ersten Blick meinen, mit unserem Ideal empirischer Erkenntnis der Wirklichkeit kollidieren. Schließlich hat die moderne Wissenschaft sehr viel mit dem Erklären von Vorgängen zu tun. Man könnte sogar sagen, dass die Erklärung der Phänomene anstelle ihrer bloßen Beschreibung das eigentliche Ziel moderner Wissenschaft ist. Warum also sollte es dieser Wissenschaftsmaxime zuwiderlaufen, wenn archaische Korenfiguren die Drapierung der Gewänder nicht bloß in ihrer optischen Erscheinung zeigen, sondern auch erklären? Die Antwort darauf, so scheint es mir, ist, dass die archaischen Koren gerade durch diese Gleichzeitigkeit des Zeigens und Erklärens eine elementare Grundregel moderner empirischer Erkenntnis verletzen, nämlich die möglichst hermetische Scheidung der beschreibenden und der erklärenden Instanz: Die Beschreibung der Phänomene hat unvoreingenommen zu geschehen, damit wir sie für brauchbar halten. Gleich mit welchem Bereich der Wahrheitsfindung wir es zu tun haben – seien es die Naturwissenschaften, sei es der Journalismus, die Wahrheitsfindung vor Gericht oder auch die Klassische Archäologie –, wenn die Beschreibung des physikalischen Phänomens, der Nachricht, des Tathergangs oder des archäologischen Befunds ›infiziert‹ ist von einem bestimmten Erklärungs- oder Interpretationsmodell, ist sie uns kein tragfähiges Fundament der Erkenntnis mehr. Sie gilt uns nicht mehr als objektiv. Natürlich macht ein genauerer Blick sofort deutlich, dass diese Grundregel in keinem dieser Bereiche je vollkommen befolgt wurde oder überhaupt befolgt werden kann. Nichtsdestotrotz bleibt sie als Ziel, dem man sich, so weit es geht, anzunähern habe, in Kraft. Diesen beiden zu trennenden Aufgaben des Beschreibens und Erklärens in der Erkenntnis der Wirklichkeit nun weisen wir respektive die Medien ›Bild‹ und ›Text‹ zu: Vorrangige Aufgabe des Bildes ist es, Phänomene zu beschreiben. Aufgabe des diskursiven

⁶⁷ Weitere Beispiele für eine solche Zweiteilung der Fältelung des Schrägmantels sind: Oberkörperfragment, Samos, Vathy Museum III P 24, um 560, Freyer-Schauenburg 1974, 31–32 Kat. 8; gute Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 10, 8 (ebenfalls mit beibehaltener Teilung der diagonalen Falten in Vierergruppen zur Verdeutlichung ihres Ursprungs von den Bündeln an der Schulter); Oberkörperfragment, Samos, Heraion, Magazin P 118 (in Freyer-Schauenburgs Zählung Samos 16A, aber erst 1977 gefunden [s. H. Kyrieleis, AA 1978, 939] und nachträglich eingeführt), um 550, publiziert in: Kron 1986, Abb. 23–25 (zur Zweiteilung des Mantels, S. 49–50, mit Parallelen in der Kleinkunst in Anm. 10); Kore aus Milet, Berlin, Antikensammlung 1791, um 560; gute Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 40–41. Hier wird die Fortsetzung der diagonalen Falten ›unter‹ den vertikalen nicht durch die Gruppierung suggeriert, sondern noch weiter konkretisiert, indem diese am rechten Oberarm einfach wieder hervorkommen.

Mediums des Textes ist es, die Phänomene auf Grundlage vorhergehender unvoreingenommener Beschreibung zu erklären und zu interpretieren. Ebenso hermetisch, wie wir die Instanzen des Beschreibens und Erklärens in der Erkenntnis der Wirklichkeit voneinander trennen wollen, unterscheiden wir traditionell, in der Nachfolge von Lessings Laokoon, zwischen den Aufgabebereichen von Bild und Text. Nun ist es kein Geheimnis, dass ebenjene strenge Unterscheidung der Medien in der Antike, gemäß der Maxime des *ut pictura poesis*, weder vorausgesetzt noch angestrebt wurde. Die archaischen Koren sind in ihrer Darstellung der Wirklichkeit ein Beispiel für diese größere Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den Medien Bild und Text. Die Anleihe, welche die archaischen Koren an sprachliche Ausdrucksmittel nehmen, wird am unmittelbarsten an den zahlreichen Inschriften deutlich, welche die Koren in der ersten Person sprechen lassen. Das Standardbeispiel dafür ist die Grabstatue der Phrasikleia⁶⁸, auf deren Basis man folgende Inschrift liest: Σέμα Φρασικλείας / κόρε κεκλέσομαι αἰεὶ, / ἀντί γάμο παρά θεόν τοῦτο / λαχοῦσ' ὄνομα (in Übersetzung: »Grabmal von Phrasikleia. Ich werde immer Kore heißen, die Götter haben mir diesen Namen statt der Heirat zugedacht.«). Ebenso, wie sich die Statuen in ihrer Darstellung der Wirklichkeit nicht allein an das optische Erscheinungsbild des Dargestellten halten, geben diese Bilder also vor, nicht rein visueller Natur zu sein⁶⁹.

Doch lassen sich auch viele der hier gemachten Beobachtungen als Anleihen der Bilder an Darstellungsmittel, die wir üblicherweise dem Medium der Sprache zuordnen, deuten. Die Falte, die an der samischen Cheramyes-Kore zur Hälfte hinter dem Rückenschleier hervorkommt, soll, nach der oben vorgeschlagenen Interpretation, die Spannung zum Ausdruck bringen, welche auf den in den Gürtel gezogenen Rückenschleier wirkt (Abb. 2 a). Zwar erfordert sie durchaus sehr genaues Hinsehen, um überhaupt entdeckt zu werden, und ist insofern ausgesprochen visuell. Zum Verständnis dessen, was sie darstellen soll, appelliert sie jedoch an einen diskursiven Verstand, der sich weitgehend vom visuellen Befund löst: Die fehlende Ähnlichkeit von Zeichen und Bezeichnetem gilt allerdings als Charakteristikum des Textes gegenüber dem Bild. Beispiele für solche fehlenden Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem ließen sich viele anführen. Die besprochene Darstellung des überschüssigen Chitonstoffes unter der linken Achsel wäre hier ein weiteres Beispiel. Die gleichzeitige Verwendung plastischer, grafischer und malerischer Darstellungsmittel verstößt selbstverständlich auch gegen die vermeintliche Ähnlichkeit des bildlichen Zeichens mit dem Bezeichneten: gebauschter Chitonstoff am Oberkörper liegt eng am Körper an, ist aber nicht als eng anliegend gemeint. An den Beinen liegt er ebenfalls eng am Körper, wiewohl der geraffte Stoff eigentlich straff gezogen ist und sich somit zumindest in der »Mulde« zwischen den Beinen vom Körper lösen müsste. An diesen Bildern sind Aspekte gemeinsam dargestellt – der gebauschte oder aber der straff gezogene Chiton einerseits und der darunterliegende, eigentlich vom Gewand verhüllte Körper andererseits –, die in der Wirklichkeit niemals gleichzeitig sichtbar sein können. Die Hervorhebung einander widersprechender, nicht gleichzeitig wahrnehmbarer Aspekte ein und desselben Gegenstands stellt im Medium der Sprache, anders als im Bild, kein Problem dar. In der archaischen Plastik scheint dies ebenso unproblematisch zu sein⁷⁰.

⁶⁸ Athen, Nationalmuseum 4889, um 550–540, Abb. in: Karkasi 2001, Taf. 114–115. 235–237. Zu der Kore jüngst Brinkmann 2010, 188–217 (vor allem zur Polychromie); Karakasi 2008. Weitere Literatur in: Meyer – Brüggemann 2007, 67 Kat. 98.

⁶⁹ Die Deutung dieser »sprechenden« Statuen muss dabei keineswegs in eine magisch-animistische Richtung gehen. Versteht man die Verwendung der ersten Person bloß als Anleihe an Darstellungsmittel, die wir dem Medium der Sprache zuordnen, macht die Ich-Rede der Phrasikleia die Statue nicht lebendiger als direkte Rede in einem Text das Buch zum Lebewesen werden ließe (für eine Interpretation der Phrasikleia, welche die Inschrift zwar ernst nimmt, ohne jedoch auf die vermeintlich naheliegende animistische Deutung zurückzugreifen, s. den Artikel des Anthropologen C. Severi: Severi 2009). Die Statue der Phrasikleia geht übrigens auch in einem anderen Punkt noch über den Bereich des Visuellen hinaus: Die Blüte, die sie sich vor die Brust hält, suggeriert offenbar den Wohlgeruch, der von Phrasikleia ausgeht.

⁷⁰ Man könnte diesen Kunstgriff, mit dem das Bild gewissermaßen mehr kann als die Wirklichkeit, mit dem Stichwort der *poikilia* umschreiben, wie es Luca Giuliani (mündlich) vorgeschlagen hat. Dies würde sehr gut zu der griechi-

3. Die Lizenz zum Widerspruch

Eng mit dem zuletzt Gesagten verbunden ist schließlich eine weitere Eigenheit des archaischen Realismus: die Lizenz zum Widerspruch. Versucht man die Gewanddrapierung von Koren im Detail nachzuvollziehen, gerät man immer wieder in eigenartige Aporien, in denen man sich nicht anders helfen kann, als dem Bildhauer schlicht einen Fehler zu unterstellen. Die Cheramyes-Koren sind ein solcher Fall: Die Schichtung der verschiedenen Gewandteile – Chiton, Schrägmantel und Rückenschleier – stimmt an den beiden Seiten der Statue im Louvre nicht miteinander überein. Links erkennt man eindeutig, dass der Schrägmantel zwischen der unteren und der oberen Schicht des Schleiers liegt (Abb. 1 c), während derselbe Schrägmantel rechts unter beiden Schleierschichten wieder zum Vorschein tritt (Abb. 1 b). Handelt es sich um einen Flüchtigkeitsfehler? Wohl kaum: Flüchtigkeit der Arbeit ist das letzte, was man dem Bildhauer hier unterstellen kann, zumal er denselben »Fehler« an der Statue in Vathy nochmals wiederholen müsste. Wenn es aber kein Fehler ist, dann muss man daraus schließen, dass ein solcher Widerspruch erlaubt war. Die frühe Akropolis-Kore 593 bietet ein weiteres Beispiel für eine solche Inkonsistenz in der Gewanddrapierung (Abb. 15)⁷¹: Sie trägt um die Schultern einen doppelt gelegten Mantel, dessen vier Zipfel man unten deutlich erkennen kann. Verfolgt man die Säume des rechteckig zu denkenden Stoffes von diesen Zipfeln aus nach oben, fällt allerdings auf, dass sie auf ihrer rechten Seite beide bis hinauf zu den Schultern laufen, während der Saum auf ihrer linken Seite über dem Arm bereits wieder nach unten umbiegt. Trägt die Kore nun einen doppelt gelegten Mantel um die Schultern, oder ist der Mantel bloß über die Arme geworfen? Diese Optionen schließen einander aus, und dennoch: Sie sind in der Statue beide unmissverständlich wiedergegeben. Dass solche vermeintlichen »Fehler« nicht bloß ein Phänomen der Frühzeit sind, zeigt etwa die bereits ausgiebig besprochene Akropolis-Kore 674, die um 500 datiert wird (Abb. 4). Die von der Stirn in tiefem Bogen nach hinten geführten Haarsträhnen sollten das Ohr eigentlich bedecken. Stattdessen liegt dieses offen, als sei es einfach *auf* die



15 Athen, Akropolis-Museum 593, Vorderansicht

schen Mythologie des Künstlers (bzw. Handwerkers) passen, insofern Daidalos die sagenhafte Lebendigkeit seiner Bildwerke ja weniger durch die Naturtreue als durch den Trickreichtum seiner Kunst erreicht.

⁷¹ Athen, Akropolis-Museum 593, um 560–550, Abb. in: Karakasi 2001, Taf. 129. 238. Zur Farbigkeit (vor allem mit Sichtbarmachung eines weiteren Stücks des Saums zwischen linkem Arm und Schulter), s. Brinkmann 2003, Kat. 46. Brinkmanns Behauptung, die Farbrekonstruktion der Kore mache nun die Drapierung des Gewands verständlich, kann ich nicht nachvollziehen. Eher müsste man sagen, dass die farbige Fassung der verschiedenen Gewandteile die Inkonsistenz der Drapierung noch hervorhebt. Weitere Literatur in: Meyer – Brüggemann 2007, 55 Kat. 11.



16 Neapel, Nationalmuseum 137885, Vorderansicht

als bei den archaischen Koren, wo die unterschiedlichsten Faltenzüge friedlich nebeneinander koexistieren, ohne einander gegenseitig zu tangieren, wird der Widerstreit zwischen den verschiedenen Zugrichtungen und Kräften, die auf das drapierte Gewand wirken, hier sozusagen offen ausgetragen. Die Gewandfalten visualisieren diese unterschiedlichen Kräfte nicht je isoliert nebeneinander, sondern in ihrer gegenseitigen Interaktion. Diese für die Bildhauer gänzlich neue Herausforderung macht es nur zu verständlich, dass sie zuerst mit sehr viel einfacheren Gewandungen experimentieren. Diese Schlichtheit der Frühklassik, die ja bekanntlich auch als ›Strenger Stil‹ bezeichnet wird, erfuhr in der Klassischen Archäologie eine betont ethische Deutung: Sie zeuge von Ernsthaftigkeit statt archaischer Verspieltheit, von einem Bewusstsein der Schwere der Existenz anstelle archaischer Leichtigkeit, von der Eigenverantwortlichkeit des Individuums nach dem Ende der archaischen Adels- und Tyrannenherrschaft, von einem Ideal der

Haare gesetzt. Auch dieser ›Fehler‹ wird von den Zeitgenossen wohl nicht als solcher empfunden worden sein.

Von der Perspektive moderner Wissenschaft ist diese Lizenz zum Widerspruch sehr überraschend: Widerspruchsfreiheit ist uns geradezu die *conditio sine qua non* für eine gültige Beschreibung der Wirklichkeit. Schließen einander einzelne Teile der Beschreibung aus, steht nach unserer wissenschaftlichen Maxime das gesamte System zur Disposition. Für die archaischen Koren gilt dies nicht: Die Tatsache, dass an der Kore Akropolis 674 auch das Ohr ausgeformt ist, *erhöht* den Wirklichkeitsgehalt der Darstellung, würde doch sonst das Ohr, ein wesentlicher Teil ihres Körpers, im Bild fehlen. Dasselbe ließe sich zu dem oben beschriebenen Nebeneinander von plastischer Ausformung des Oberkörpers und grafischer Angabe des Gewands sagen: Um einer vollständigeren, facettenreicheren Darstellung der Frauenfigur willen nimmt der Bildhauer den Widerspruch zwischen beidem in Kauf. Der Reichtum der Darstellung – griechisch vielleicht *poikilia* – erhält im Zweifelsfall den Vorzug gegenüber ihrer Konsistenz. Man könnte dies ein kumulatives Prinzip der Wirklichkeitserfassung nennen.

In der frühklassischen Plastik wird dieses Paradigma umgekehrt. Am Statuentypus der sog. Aspasia lässt sich das darlegen (Abb. 16)⁷²: Die große Diagonalfalte, welche sich von der linken Brust zum rechten Knie zieht, resultiert aus der Synthese zweier Kräfte, die *per se* nichts miteinander zu tun haben, nämlich der anatomisch bedingten Wölbung der Brust und dem durch den ponderierten Stand bedingten Vorsetzen des Knies. Anders

⁷² s. etwa die Replik Neapel, Museo Nazionale 137885, Abb. in: Bol 2004, Abb. 27 a–c.

Einfachheit in Absetzung zur aristokratischen Luxuskultur. Nach der hier vorgetragenen Deutung ließe sich dieser abrupte Wandel der Darstellungsformen jedoch auch verstehen als Ergebnis eines Strategiewechsels in der Verfolgung ein und desselben Ziels, der Erreichung von »Realismus« im Bild. Die neue Konsistenz der Wirklichkeitserfassung in den frühklassischen Statuen wird erkaufte durch einen Verlust an Reichtum und Vielfalt derselben⁷³. Der Schwerpunkt, der nunmehr auf die Konsistenz und Widerspruchsfreiheit der Darstellung gelegt wird, kommt der Vorstellung von korrekter Wirklichkeitserfassung, welche die moderne Wissenschaft bedient, näher. Klassische Statuen kommen uns denn auch realistischer vor⁷⁴. Doch sind die archaischen Menschenbilder nicht weniger, sondern nur anders realistisch. Eine *qualitative* Perspektive anstelle der traditionellen *quantitativen* Perspektive auf den Realismus verspricht daher neue Einblicke in das Bündel von Phänomenen, das man landläufig unter dem Stichwort des »griechischen Wunders« zusammenfasst.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|-------------------------|--|
| Andreae 1998 | B. Andreae, Schönheit des Realismus: Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik (Mainz 1998). |
| Bergemann 1997 | J. Bergemann, Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten (München 1997). |
| Bianchi-Bandinelli 1956 | R. Bianchi Bandinelli, <i>Organicità e astrazione</i> (Mailand 1956). |
| Bianchi-Bandinelli 1970 | EAA Suppl. (1970) 656–657 s. v. <i>realismo</i> (R. Bianchi-Bandinelli). |
| Boardman 1978 | J. Boardman, <i>Greek Sculpture. The archaic period</i> (London 1978). |
| Bode 1992 | R. Bode, Der Bilderfries der Trajanssäule. Ein Interpretationsversuch, <i>BJb</i> 192, 1992, 123–174. |
| Bol 2004 | P. C. Bol (Hrsg.), <i>Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik</i> (Mainz 2004). |
| Bonacasa 1990 | N. Bonacasa, <i>Realismo, naturalismo e verismo nella scultura alessandrina. Una revisione</i> , in: <i>Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie</i> , Berlin 1988 (Mainz 1990) 137–143. |
| Buschor 1934 | E. Buschor, <i>Altsamische Standbilder II, Bilderhefte antiker Kunst 2</i> (Berlin 1934). |
| Brinkmann 2003 | V. Brinkmann, <i>Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur</i> (München 2003). |
| Brinkmann 2003a | V. Brinkmann (Hrsg.), <i>Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München 2003</i> (München 2003). |
| Brinkmann u. a. 2010 | V. Brinkmann – U. Koch-Brinkmann – H. Piening, <i>The Funerary Monument to Phrasikleia</i> , in: V. Brinkmann – O. Primavesi – M. Hollein (Hrsg.), <i>Circumlitio. The Polychromy of antique and mediaeval sculpture. Passavant Kolloquium 10–12. 12. 2008</i> (München 2010). |
| Drerup 1981 | H. Drerup, <i>Oberflächenvermessung durch Moiré-Überlagerung in der Marburger Abgußsammlung</i> , <i>MarbWPr</i> 1980 (1981) 37–55. |
| Fejfer 2008 | J. Fejfer, <i>Roman Portraits in Context, Image & Context 2</i> (Berlin 2008). |
| Freyer-Schauenburg 1974 | B. Freyer-Schauenburg, <i>Samos 9. Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils</i> (Bonn 1974). |
| Gauer 1977 | W. Gauer, <i>Untersuchungen zur Trajanssäule, Monumenta Artis Romanae XIII</i> (Berlin 1977). |
| Giuliani 1980 | L. Giuliani, <i>Individuum und Ideal. Antike Bildniskunst</i> , in: <i>Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen 1830–1980</i> (Berlin 1980) 43–52. |

⁷³ Dass dieser Verlust nicht Selbstzweck, sondern in Kauf genommenes Übel wäre, würde die rasante Entwicklung der Plastik der darauffolgenden Jahrzehnte nahelegen, als sich die Bildhauer progressiv wieder an komplexere Faltenwürfe heranzuwagen begannen.

⁷⁴ Daraus darf man natürlich nicht schließen, dass die klassische Plastik nunmehr ganz in unserer Vorstellung von Realismus im Bild aufginge! Vielmehr sollte die klassische Plastik derselben kritischen Untersuchung ihrer spezifischen Form von Realismus unterzogen werden.

- Giuliani 1986 L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik* (Frankfurt 1986).
- Giuliani 1998 L. Giuliani, Rez. zu: N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, *Gnomon* 70, 1998, 628–638.
- Hallett 2005 C. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300* (Oxford 2005).
- Hamiaux 2001 M. Hamiaux, *Les sculptures grecques I. Des origines à la fin du IV siècle av. J.-C.* ²(Paris 2001).
- Himmelmann 1965 N. Himmelmann, *Beiträge zur Chronologie der archaischen ostionischen Plastik*, *Ist-Mitt* 15, 1965, 24–42.
- Himmelmann 1968 N. Himmelmann, *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments* (Wiesbaden 1968).
- Himmelmann 1980 N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (Opladen 1980).
- Himmelmann 1983 N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (Tübingen 1983).
- Himmelmann 1985 N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit* (Opladen 1985).
- Himmelmann 1989 N. Himmelmann – A. M. Carruba (Hrsg.), *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal. Katalog der Ausstellung Bonn 1989* (Mailand 1989).
- Himmelmann 1990 N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, *JdI Ergh.* 26 (Berlin 1990).
- Himmelmann 1996 N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, *JdI Ergh.* 28 (Berlin 1994).
- Himmelmann 1996a N. Himmelmann, *Minima Archaeologica* (Mainz 1996).
- Himmelmann 2001 N. Himmelmann, *Die private Bildnisweihung bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Portraits*. *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge*, G 373 (Wiesbaden 2001).
- Hölscher 1971 T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* (Heidelberg 1971).
- Hölscher 1973 T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973).
- Hölscher 1980 T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, *JdI* 95, 1980, 265–321.
- Hölscher 1984 T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom* (Konstanz 1984).
- Hölscher 1989 T. Hölscher, *Die unheimliche Klassik der Griechen* (Bamberg 1989).
- Hölscher 2002 T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Stuttgart 2002).
- Hoff 2003 R. von den Hoff, *Naturalismus und Klassizismus: Stil und Wirkung frühhellenistischer Portraits*, in: G. Zimmer (Hrsg.), *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltorp* (Wolnzach 2003) 73–96.
- Hurwit 1985 J. M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C.* (Ithaca 1985).
- Hurwit 2007 J. Hurwit, *The Human Figure in Early Greek Sculpture and Vase Painting*, in: H. A. Shapiro (Hrsg.), *The Cambridge Companion to archaic Greece* (Cambridge 2007) 265–286.
- Jaeggi 2008 O. Jaeggi, *Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion* (Berlin 2008).
- Karakasi 2001 K. Karakasi, *Archaische Koren* (München 2001).
- Karakasi 2008 K. Karakasi, *Die Kore ›Athen-Lyon‹ und die Kore ›Phrasikleia‹*, in: Y. Kourayos – F. Prost (Hrsg.), *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles. Actes du colloque Athènes, 7–9. 9. 1998* (Athen 2008) 285–310.
- Kleemann 1984 I. Kleemann, *Frühe Bewegung I. Grundzüge der Anlage von Bewegung* (Mainz 1984).
- Kreikenbom 2002 D. Kreikenbom, *Reifarchaische Plastik*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik* (Mainz 2002) 133–169.
- Kron 1986 U. Kron, *Eine archaische Kore aus dem Heraion von Samos*, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), *Archaische und klassische griechische Plastik. Kolloquium Athen 1985* (Mainz 1986) 47–65.
- Krumeich 1997 R. Krumeich, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jh. v. Chr.* (München 1997).
- Krumeich 2002 R. Krumeich, *Portraits und Historienbilder der klassischen Zeit*, in: M. Maischberger – W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin 2002* (Mainz 2002) 209–240.

- Kunze 1977 M. Kunze (Hrsg.), Beiträge zum antiken Realismus, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 3 (Berlin 1977).
- Kunze 2002 C. Kunze, Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation (München 2002).
- Kyrieleis 1995 H. Kyrieleis, Eine neue Kore des Cheramyes, *AntPl* 24 (München 1995) 7–36.
- Laubscher 1982 H. P. Laubscher, Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik (Mainz 1982).
- Langlotz 1939 E. Langlotz, Die Koren, in: H. Schrader (Hrsg.), Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis (Frankfurt 1939) 3–184.
- Maderna-Lauter 2002 C. Maderna-Lauter, Spätarchaische Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik (Mainz 2002), 223–269.
- Martini 1990 W. Martini, Die archaische Plastik der Griechen (Darmstadt 1990).
- Meyer – Brüggemann 2007 M. Meyer – N. Brüggemann, Kore und Kouros. Weihgaben für die Götter, *WForsch* 10 (Wien 2007).
- Morris 1992 S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art* (Princeton 1992).
- Pfuhl 1935 E. Pfuhl, Spätionische Plastik, *JdI* 50, 1935, 9–48.
- Pollitt 1990 J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1990).
- Richter 1933 G. M. A. Richter, The Greek Kouros in the Metropolitan Museum of Art, *JHS* 53, 1933, 51–53.
- Richter 1942 G. M. A. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths* (New York 1942).
- Richter 1968 G. M. A. Richter, *Korai. Archaic Greek maidens* (London 1968).
- Romilly – Lacarrière 2001 J. de Romilly – J. Lacarrière, *Au Louvre avec Jacqueline de Romilly: La Corè de Samos vers 560 avant J.-C.* (Paris 2001).
- Schneider 1999 E. Schneider, Untersuchungen zum Körperbild attischer Kuroi (Möhnesee 1999).
- Schneider 1973 L. Schneider, Asymmetrie griechischer Köpfe vom 5. Jh. bis zum Hellenismus (Wiesbaden 1973).
- Schneider 1975 L. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen, *HambBeitrA* (Hamburg 1975).
- Schneider 2010 R. M. Schneider, *Korai und Kouroi – neue Menschenbilder aus Marmor im Mittelmeerraum*, in: K.-J. Hölkeskamp – E. Stein-Hölkeskamp (Hrsg.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike* (München 2010) 221–243.
- Settis 1988 S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Turin 1988).
- Severi 2009 C. Severi, La parole prêtée. Comment parlent les images, in: C. Severi – J. Bohnhomme (Hrsg.), *Paroles en acte, Cahiers d'anthropologie sociale* (Paris 2009) 11–42.
- Sinn 1983 U. Sinn, »Realismus« in der Großplastik des 6. Jh. v. Chr., *AM* 98, 1983, 25–43.
- Sparkes 1991 B. A. Sparkes, *Greek Art* (Oxford 1991).
- Stieber 2004 M. Stieber, The poetics of appearance in the Attic korai (Austin 2004).
- Tölle-Kastenbein 1980 R. Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren. Originale (Mainz 1980).
- Tölle-Kastenbein 1986 R. Tölle-Kastenbein, Frühklassische Peplosfiguren. Typen und Repliken, *AntPl* 20 (Berlin 1986).
- Voutiras 2001 E. Voutiras, Individuum und Norm: Bemerkungen zum Menschenbild der frühen Klassik, in: D. Papenfuß – V. M. Strocka (Hrsg.), *Gab es das griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Mainz 2001) 21–35.
- Zanker 1970 P. Zanker, Über das Trajansforum in Rom, *AA* 1970, 499–544.
- Zanker 1982 P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in: H. Klein (Hrsg.), *Römisches Portrait. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Konferenz Berlin 1981* (Berlin 1982) 307–312.
- Zanker 1989 P. Zanker, *Die Trunkene Alte* (Frankfurt 1989).
- Zanker 2005 P. Zanker, Der Boxer, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005).

Dr. Nikolaus Dietrich

Institut für Archäologie, Lehrbereich Klassische Archäologie – Winckelmann-Institut Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin

E-Mail: nikolaus.dietrich@culture.hu-berlin.de

Abbildungsnachweis: Abb. 1 a–c. 8. 10. 13 a. 14: Foto Antonia Weisse; Abb. 2 a: DAI-Athen, Neg. D-DAI-ATH-1985-0466, Robin Rehm; Abb. 2 b: DAI-Athen, Neg. D-DAI-ATH-1985-0479, Robin Rehm; Abb. 2 c: DAI-Athen, Neg. D-DAI-ATH-1985-0476, Robin Rehm; Abb. 3 a: DAI-Athen Neg. D-DAI-ATH-Hege-0829, Walter Hege; Abb. 3 b: DAI-Athen, Neg. D-DAI-ATH-Schrader 76, Hans Schrader; Abb. 4: American School of Classical Studies at Athens, Archives, Alison Frantz Photographic Collection, Neg. F 39, Alison Frantz; Abb. 5 a. b: aus A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei (München 1904–1932) Taf. 23; Abb. 6 a: DAI Athen, Neg. D-DAI-ATHE-Hege 815, Walter Hege; Abb. 6 b: Foto Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München, R. Kühling; Abb. 7 a: American School of Classical Studies at Athens, Archives, Alison Frantz Photographic Collection, Neg. F 163, Alison Frantz; Abb. 7 b: DAI-Athen, Neg. D-DAI-ATH-Akropolis 1787, Hermann Wagner; Abb. 7 c: DAI-Athen, Neg. D-DAI-ATH-Akropolis 1670, Hermann Wagner; Abb. 9 a–c: DAI Athen Neg. D-DAI-ATH-Chios 13. 14. 16, Eva-Maria Czakó; Abb. 11: Foto <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1422166>> (27. 10. 2011); Abb. 12: DAI Athen, Neg. D-DAI-ATH-1969/1688, Gösta Hellner; Abb. 13 b: DAI Athen, Neg. D-DAI-ATH-1981/585, Gösta Hellner; Abb. 13 c: DAI Athen, Neg. D-DAI-ATH-Akropolis 1670, Hermann Wagner; Abb. 15: DAI Athen, Neg. D-DAI-ATH-Hege 762, Walter Hege; Abb. 16: DAI Rom, Neg. D-DAI-Rom 1973.1685, Singer.

Abstract

Nikolaus Dietrich, ›Archaic Realism‹. Archaic Sculpture as an Alternative Concept of Realism in Imagery

In this article, the author sets out to define the specific concept of ›realism‹ as materialised in Archaic Greek sculpture. First, he shows how current archaeological literature fails to address the issue inherent in this problematic notion by solely emphasising the lack of realism in Archaic imagery. In the main part of the article, he then analyses the depiction of drapery in archaic *korai* in order to show how archaic sculpture evades the sorts of underlying antitheses which modern scholarship assumes: figurative depiction *versus* ornamental abstraction; concrete individuality *versus* general, ideal types; lifelikeness *versus* stiff perfection. In all these cases, Archaic sculpture turns out to align with both sides of the assumed dichotomy. In the final section, the author tries to outline some basic elements of an alternative, archaic concept of ›realism‹ i. e. its anti-empirical character; its mingling of the realms of image and text; the license for contradiction between different elements of the depiction.

Keywords

Archaic Sculpture – Realism – Drapery – Individuality in the Image – Archaic Korai