



Der große Kuros von Samos by Helmut Kyrieleis; Hermann J. Kienast; Günter Neumann
Review by: Klaus Junker
Gnomon, 72. Bd., H. 1 (2000), pp. 63-70
Published by: [Verlag C.H.Beck](#)
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40493194>
Accessed: 23/11/2012 05:02

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Verlag C.H.Beck is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Gnomon*.

<http://www.jstor.org>

dite, Demeter, Hera etc. auch das LIMC offen lassen muß. Etwa durch Beischriften oder Attribute konnte man zwar eine präzise Benennung erreichen, doch war man dazu nicht gezwungen. Die Mehrdeutigkeit von Figuren und Szenen, in der geometrischen Kunst der Normalfall, ist jedenfalls auch später nicht grundsätzlich anstößig gewesen; es blieb dem Rezipienten überlassen, das Produkt des Künstlers zu interpretieren, d. h. aus den im Bild enthaltenen Deutungsangeboten eine Auswahl zu treffen und so die Deutung zu präzisieren. Ein ikonographisches Lexikon kann aber schwerlich einen einzigen antiken Rezipienten oder eine Gruppe gleichgesinnter Rezipienten und deren individuelle Interpretation vertreten, sondern sollte die Möglichkeiten der Rezeption umfassender, d. h. in vielen Fällen unspezifischer darstellen und sich deshalb einem Benennungszwang verweigern. Hält man das Streben nach Erkenntnis des Allgemeinen und das Erfassen des überindividuellen für eine große Leistung insbesondere der Griechen, warum sollte man dann in der Ikonographie so angestrengt nach dem Speziellen suchen?

Der Benutzer des LIMC bleibt aufgefordert, alle nicht selbstverständlichen Benennungen gerade auch dann zu überprüfen, wenn sie mit großer Sicherheit vorgetragen werden. Das Material dazu wird ihm geliefert. Daß in der mehr oder minder gut strukturierten Präsentation der Denkmäler und der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur das Hauptverdienst des LIMC liegt und daß es nahezu ausschließlich als Thesaurus und Referenzwerk von der Forschung angenommen wird, stellt sich immer deutlicher heraus.

Bei der Vielzahl von Katalogtexten lassen sich fehlerhafte Zitate und falsche Verweise nur schwer vermeiden, sie halten sich aber in Grenzen. Leider sind in den Zitaten wissenschaftlicher Literatur die Abbildungen nicht immer ausdrücklich genannt.

Neues, unpubliziertes Material erschließt das LIMC entgegen der ursprünglichen Absicht nur relativ selten; die Zahl der Monumente, die im LIMC zum ersten Mal vorgestellt werden, ist – wie mühsame Suche ergibt – in allen Bänden marginal. Die umfangreichen Kataloge täuschen leider darüber hinweg, daß die Artikel zumeist nur eine mehr oder weniger breite Auswahl bieten. Daß diese Auswahl für das Ganze genommen und der Denkmälerbestand des LIMC gewissermaßen zum Kanon wird, ist eine ernst zu nehmende Gefahr; der bequeme Zugang zu viel Material kann die Erschließung neuer Bildquellen stagnieren lassen und zu einer Verengung der Diskussion auf die bekannten Stücke führen.

Doch nicht ein Kassandraruß soll am Ende stehen, sondern vielmehr der Hinweis auf die Chance, das LIMC 'gegen den Strich' zu lesen und seine Schätze zu einer notwendigen Erneuerung der ikonographischen Forschung zu nutzen.

Berlin

Adolf H. Borbein

*

Helmut Kyrieleis: *Der große Kuros von Samos.* Mit Beiträgen von **Hermann J. Kienast** und **Günter Neumann.** Bonn: Habelt 1996. XI, 130 S. 8 Abb. 48 Taf. (DAI, Samos. 10).

Der große Kuros von Samos ist einer der spektakulärsten Neufunde griechischer Plastik der letzten Jahrzehnte. Die Qualität der künstlerischen Arbeit, der sehr gute Erhaltungszustand sowie das Format machen die Statue zu einem Hauptwerk ihrer Epoche. Der Autor trägt dem Rechnung, indem er die eingehende Besprechung des Kuros und seine Einordnung in die Geschichte der frühen griechischen Großplastik zum Ausgangspunkt macht für neue Beobachtungen und

Überlegungen zu einer Reihe grundsätzlicher Fragen, dem bildhauerischen Entwurfsverfahren, der Sinndeutung archaischer Jünglingsstatuen und der Bedeutung der ägyptischen für die Entwicklung der griechischen Plastik. Im Folgenden sollen zunächst alle die Statue selbst unmittelbar betreffenden Aspekte besprochen und anschließend die übergreifenden Gesichtspunkte diskutiert werden.

1980 kam im Heraion von Samos der Torso eines kolossalen Marmorkuros des frühen 6. Jh. v. Chr. zutage, von dem einzelne Fragmente schon länger bekannt waren. Ein glücklicher Umstand führte 1984 zur Auffindung der vorderen Hälfte des Kopfes der Statue, die daraufhin in allen wesentlichen Teilen wiederhergestellt werden konnte. Die fehlenden Partien – Teile des Kopfes, die Füße, der linke Unterschenkel – stören ein wenig das ästhetische Erlebnis, erschweren die wissenschaftliche Beurteilung aber nur in geringem Maß, da die Statue ein getreuer Vertreter des Typus der nackten archaischen Männerstatue mit vorge-setztem linkem Bein und an den Seiten gerade herabgeführten Armen ist. Auf dem linken Oberschenkel trägt der aus dem Samos typischen Marmor geschaffene Kuros eine Inschrift, die einen sonst nicht bekannten – 'Isches, Sohn des Rhesis' als Stifter nennt (philologische Besprechung durch Günter Neumann, 45f). Genau bestimmbar ist aufgrund der neuen Ausgrabungen der Aufstellungskontext, den Hermann J. Kienast schildert (7–15). Nördlich der Heiligen Straße wurde zwar nicht die Basis selbst gefunden, aber einige bauliche Reste der um diese herum errichteten Plattform, eines Quadrats von gut 5 m Kantenlänge. Da in jener Zeit nur wenige Weihgeschenke in diesem Areal vorhanden waren, muß der Kuros – seine Höhe wird mit ca. 4,75 m (S. 7) bzw. ca. 4,80 m (S. 30) angegeben – auf den Besucher, der das Heiligtum auf dem von Nordosten kommenden Weg betrat, einen außerordentlichen Eindruck gemacht haben. Was man als Leser hier vermißt, ist eine topographische Skizze zur Erläuterung der Lage des Aufstellungsorts innerhalb des früharchaischen Temenos.

Die umfangreiche Photodokumentation, in der die wirkungsvollen Aufnahmen gegenüber den neutralen vielleicht etwas zu sehr dominieren, läßt die souveräne Meisterschaft des Bildhauers in künstlerischer wie in technischer Hinsicht erkennen. In seiner Beschreibung der Statue macht Kyrieleis (K), indem er den hohen Ton mancher Würdigungen archaischer Plastik ebenso konsequent meidet wie das bloße Aufzählen nüchternklassifizierender Merkmale, das anschaulich-präzise Formulieren des Künstlers bei der Bildung des menschlichen Körpers sprachlich greifbar (19–22). Damit verknüpft ist eine implizite Kritik am Klischee von der durch die besondere Mentalität der Bewohner bedingten Weichheit, wenn nicht Weichlichkeit der Plastik Ioniens. Richtig ist, daß der Bildhauer in einer für die Region typischen Manier die einzelnen Körperpartien durch fließende Übergänge miteinander verbunden hat, anstatt die Figur als ganze durch harte Zäsuren zu gliedern. Umso bemerkenswerter aber ist die Tatsache, daß die Statue in ihrer Gesamterscheinung nichts Unbestimmtes hat, das anatomische Gerüst und die verschiedenen Bewegungsakzente vielmehr klar artikuliert sind mittels eines Systems feinsten Hebungen und Senkungen der Körperoberfläche.

Interessante Beobachtungen konnte K. zur Bemalung machen (23–26). An der Statue ist nicht nur die übliche farbliche Wiedergabe einzelner Details, z. B. Pubes, Brustwarzen, Iris, nachweisbar, sondern darüber hinaus eine die gesamte Oberfläche überziehende Bemalung mit «rotbrauner oder ziegelroter» Farbe (24). Was im ersten Moment befremdet, daß nämlich das edle Material Marmor praktisch unsichtbar gemacht worden ist, erweist sich bei genauerer Überlegung als notwendige Maßnahme. Im ungefaßten Zustand kommt es zu einer Konkurrenz zwischen dem Linienspiel der auf der Steinhaut deutlich sichtbaren Marmoradern und der bildhauerisch gestalteten Form (vgl. Taf. 15 ff), wodurch der überaus differenzierten Modellierung der Oberfläche ein guter Teil ihrer Wirkung verloren

geht. Ein vereinheitlichender Farbüberzug, wie er in diesem konkreten Fall gesichert ist, muß bei archaischen Skulpturen sehr viel stärker verbreitet gewesen sein, als bisher an den Denkmälern feststellbar ist.

Zu den formalen Eigenheiten der Statue gehört auch die sogenannte verborgene Bewegung, d. h. die Asymmetrien der beiden Körperhälften und die Achsenverschiebungen zwischen Hüftbereich und Oberkörper, womit die Bildhauer dem Eindruck von Starrheit entgegenwirkten (26–29). Der zeichnerisch sorgfältig dokumentierte Befund entspricht ganz den Beobachtungen, die an anderen archaischen Skulpturen gemacht worden sind.

Um eine kunsthistorische Einordnung vorzunehmen, diskutiert K. zunächst die Position des Kuros innerhalb der frühen samischen Großplastik, um anschließend die Betrachtung auf Werke anderer Landschaften, vor allem Attikas, auszudehnen (47–65). Die über den stilistischen Vergleich gewonnene absolute Datierung der Statue in die Jahre von 600 bis 580 (S. 57) findet ihre Bestätigung in Hinweisen, die der Grabungsbefund (Art der Aufstellung, Verhältnis zur umgebenden Architektur) geben kann. Daß die Inschrift bei Anwendung traditioneller paläographischer Kriterien wesentlich später datiert werden müßte, zieht nach K. das Ergebnis der kunsthistorischen Einordnung der Statue nicht in Zweifel (65–67).

Nun zu den im Buch behandelten übergreifenden Aspekten. 'Das 'unsichtbare Maß'' ist ein längerer Abschnitt (30–44) überschrieben, in dem es um das Entwurfsverfahren bei archaischen Statuen und dessen geistesgeschichtlichen Hintergrund geht. Die Vermessung des samischen Kuros ergab, wie in den Zeichnungen Abb. 7 und 8 anschaulich gemacht, daß sich der Bildhauer bei der Schaffung der Figur in dreifacher Hinsicht an bestimmte rechnerische Werte und geometrische Verhältnisse gehalten hat: Die maximale Breite der Statue hat er mit $2\frac{1}{2}$ samischen Ellen zu ca. 52,5 cm festgelegt, für die Höhe (inklusive der – verlorenen – Basis) hat er sehr wahrscheinlich einen Wert von exakt 10 Ellen gewählt, was gleichzeitig genau der Kantenlänge der den Kuros umgebenden quadratischen Plattform entspräche. Ferner haben zahlreiche signifikante 'Strecken', vom Boden an gerechnet oder innerhalb der Anatomie der Figur, ebenfalls eine Länge, die sich in Ellen und ihren Unterteilungen in 2 'Spannen' und 6 'Handbreiten' angeben läßt. So sind es z. B. von der Standfläche bis zur Spitze der Hände genau 4 Ellen, bis zum Kinn genau 8 Ellen, ebenso ist – nach den Messungen von Eleanor Guralnick¹ – die Distanz bis zum oberen Ende der Kniescheibe gerade halb so groß wie die zum Nabel, $2\frac{1}{6}$ gegen $5\frac{2}{3}$ Ellen. Drittens schließlich liegen markante Körperpunkte – Handinneres, Nabel, Brustwarzen – auf einer geraden Linie. Diese Beobachtungen decken sich im Kern mit Erscheinungen an anderen Kuroi und sie bestätigen einmal mehr, daß die früharchaischen Bildhauer aus Ägypten das dort seit langem gebräuchliche Rasterverfahren zur Proportionierung von Großplastik übernommen haben, dabei aber wesentlich flexibler als im Herkunftsland vorgegangen sind, auch was das Grundmaß, den Modulus, betrifft. Neu am Befund in Samos ist zum einen die große Zahl zuverlässig faßbarer 'runder' Werte bei der Festlegung wichtiger Körperpunkte, zum anderen die Tatsache, daß dafür ein am Ort gebräuchliches Maß, die Elle mit ihren Unterteilungen, als Modulus gedient hat.

¹ E. Guralnick hat, unabhängig von Kyrieleis' Untersuchung, eine aufwendige Vermessung und Proportionsanalyse der Statue vorgenommen (AA 1996, 505 ff). Ihre Suche nach dem Entwurfsmodulus ist m. E. methodisch fragwürdig, weil sie auf der Auswertung von zu vielen Meßstrecken («Deskriptoren») beruht und sich damit von dem sicher sehr viel einfacheren Werkverfahren des archaischen Künstlers entfernt. Das Ergebnis, daß die Maße des Kuros mit einer in sieben statt in sechs Handbreiten unterteilten samischen Elle und dem vier Handbreiten langen Fuß festgelegt worden seien, überzeugt deshalb nicht. Die Richtigkeit der hier mitgeteilten Ellen-Maße bleibt davon unberührt.

Das ist, was in kürzester Form als positives Ergebnis hierzu festgehalten werden kann. K. schließt daran eine sehr weitgehende Interpretation und begibt sich dabei in Opposition zur traditionellen Vorstellung vom Unterschied zwischen archaischem und klassischem Proportionsverfahren. Aus den oben geschilderten Beobachtungen zur Proportionierung des samischen Kuros leitet der Autor die Berechtigung ab, das gedankliche Konzept des Bildhauers in Verbindung zu bringen mit dem in der früharchaischen Dichtung häufig gebrauchten Begriff $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu\sigma$, dessen Grundbedeutung wohl mit 'das richtige Maß' oder auch 'der richtige Weg (zur Lösung eines Problems)' am besten wiedergegeben ist. K. sieht den Bildhauer als jemand, der aufgrund der Wahl des richtigen Maßes in der Lage ist, ein Werk zu schaffen, das jenseits seiner formalen Qualität eine Art künstlerisch gestaltete Wahrheit enthält, etwas, das über den Bereich der ästhetischen in den der philosophisch-ethischen Kategorien hineinreicht. Verwiesen wird sogar auf Polyklet, mit dessen Prinzipien hier eine innere Verwandtschaft bestehe.

K. nimmt sich hier wie auch in anderen Abschnitten der Arbeit die Freiheit, auf ein Resümee älterer Positionen der Forschung weitgehend zu verzichten. Das läßt einen flüssigen, streckenweise geradezu spannend zu lesenden Text entstehen, hat aber den Nachteil, daß Neuartigkeit und Gewicht der eigenen Darstellung nicht immer erkennbar sind. Grundprinzip des Proportionierens in vorklassischer Zeit ist das Zusammensetzen der Statue aus jeweils für sich festgesetzten Teilstrecken, d. h. ein im Kern additives System. Dabei wurden, wie die erhaltenen Statuen deutlich zeigen, die Teilwerte (für die Länge von Unterschenkel, Oberschenkel, Kopf, Armen etc.) nicht nach einem etablierten Kanon festgelegt, so daß in derselben Epoche schlanke und gedrungene, hoch aufwachsende und massive Figuren entstanden. Das klassische Proportionierungssystem dagegen ist wesentlich komplexer. Es legt die Größe aller Details grundsätzlich im Verhältnis zueinander und vor allem im Verhältnis zum Gesamtmaß der Statue fest. Und es hat den Anspruch, für eine bestimmte Aufgabe, etwa die Schaffung einer erwachsenen, männlichen Gestalt, auf der Grundlage umfassender Messungen der menschlichen Anatomie – was für die archaische Zeit gerade nicht typisch ist – die eine richtige Lösung zu entwickeln, während das archaische Verfahren verschiedene Proportionierungen als gleichwertig zulassen kann. Was sich am samischen Kuros, wie oben beschrieben, feststellen läßt, entspricht nun in jeder Hinsicht der Praxis des älteren Proportionierungssystems. Der menschliche Körper wird zum Zweck seiner leichteren künstlerischen Reproduktion in vereinfachender Form, d. h. durch einige 'runde' Maße, definiert und damit faßbar gemacht.²

Die Übertragung des von Solon benutzten Ausdrucks 'unsichtbares Maß', $\alpha\varphi\alpha\nu\epsilon\varsigma \mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu\sigma$ (fr. 16 Diehl), auf den künstlerischen Bereich erscheint damit ebenfalls problematisch (42 ff). Solon spricht rückblickend über seine Tätigkeit als Politiker, d. h. als Schlichter von extremen sozialen Konflikten. Sein Ziel, die verschiedenen Interessengruppen in-

² Ein prinzipiell ähnliches Verfahren haben früharchaische Architekten angewandt, wenn sie etwa die Höhe der einzelnen Partien des Aufrisses eines Tempels – Säulen, Gebälk, Giebel – durch einfache Multiplikation eines Grundmaßes jeweils einzeln für sich festgesetzt haben, anstatt sie aus einem abstrakten, den gesamten Bau erfassenden Proportionsgedanken abzuleiten, vgl. etwa die Darlegungen von E.-L. Schwandner, *Der ältere Porostempel der Aphaia auf Aegina* (1985) 132 ff Abb. 79 zu einem mit dem samischen Kuros annähernd gleichzeitig entstandenen Bau.

nerhalb des Staatswesens in ein (Macht-) Gleichgewicht zu bringen, hatte er nur aufgrund einer Reihe neuartiger Maß-Nahmen erreichen können, deren Sinn und Wirkung allein Solon selbst, nicht aber den Zeitgenossen voll verständlich waren. Es fällt schwer, darin eine Analogie zu erkennen zu dem im Gegenteil sehr variabel anwendbaren Entwurfsverfahren archaischer Bildhauer. Die Gemeinsamkeit beschränkt sich darauf, daß auch im künstlerischen Bereich bei einem hochdifferenzierten Werk wie dem großen Kuros ein für den Laien nicht wahrnehmbares, für den ausführenden Bildhauer aber unverzichtbares Ordnungsprinzip vorhanden war.

Der schwierigen Antwort auf eine einfache Frage, wen ein Kuros darstelle bzw. welche Idee er verkörpere, ist ein eigenes Kapitel gewidmet (87–107). Ein Text von gut zwanzig Seiten kann nur Annäherungen an dieses vieldiskutierte Problem bieten und, was er in reichem Maß tat, Anregungen geben, welche inhaltlichen Aspekte mit den Jünglingsstatuen verknüpft waren. K. macht, indem er sich von der üblichen Perspektive a posteriori löst, zunächst bewußt, wie die frühen Kuroi in ihrer Zeit als aufsehenerregende Einzelwerke wahrgenommen worden sein müssen, um danach spezifischer nach der Bedeutung einer Statue wie dem samischen Koloß zu fragen. Der Umstand, daß der Kuros als Statuentypus nicht in einer allmählichen Entwicklung entstanden ist, gibt dem Archäologen die Chance, aus den Komponenten, die diese neue und so erfolgreiche Prägung konstituieren, und aus dem, was andererseits durch sie abgelöst wurde, die Intentionen der Stifter zu erschließen. In mehrfacher Hinsicht hat sich dabei ein grundlegender Wandel vollzogen. An die Stelle von großen oder sogar monumentalen Kesseln aus Metall als den älteren Prachtvotiven tritt die überlebensgroße, mitunter kolossale menschliche Figur aus Stein. Unverändert bleibt die Praxis an sich, daß Individuen aufwendige Weihgeschenke öffentlich aufstellen. Neuartig ist demnach vor allem, hierfür anstatt des materiell kostbaren Geräts ein Werk von gesteigertem ideellem Wert zu stiften, menschengestaltig und unvergänglich. Die neue Form einer repräsentativen Weihung bedeutet eine Vergewärtigung der Person und sie will dieser Manifestation unbegrenzte Dauer garantieren. Es kann nur kein Zufall sein, daß erst seit dem mittleren und späteren 7. Jh., als erstmals großformatige Votivstatuen geschaffen wurden, in größerem Umfang ein Hervortreten einzelner Personen aus der Gesellschaft für uns faßbar ist; auch fallen in dieser Epoche die ersten Stifterinschriften. Das Bedürfnis, sich auszuzeichnen und innerhalb der Gesellschaft einen hervorragenden Platz einzunehmen, findet seinen sprachlichen Ausdruck im Begriff ἀρετή, und zum Streben nach Ruhm im Leben gehört als korrespondierender Wert untrennbar die Sicherung des Nachruhms. Der Kuros als Figurentypus erfüllte, nach K.s überzeugender Darstellung, beide Anliegen, er verkörperte in idealer Weise die ἀρετή des Stifters und er entsprach, als unverrückbares, öffentlich aufgestelltes steinernes Denkmal der für die archaische Zeit typischen «Konzeption von Unsterblichkeit» (89).

Durch die fast ausschließliche Beschäftigung mit der gesellschaftlichen Funktion tritt unweigerlich die religiöse Ebene der archaischen Votivpraxis etwas zu sehr in den Hintergrund. Die gerade für die archaische Zeit typische Vorstellung von der Gottgefälligkeit des schönen Menschenbilds spielt zweifellos eine große Rolle, und nur eine solche allgemeiner gefaßte Deutung kann auch auf das parallele Phänomen der Aufstellung von Frauenstatuen – überwiegend durch männliche Stifter – ausgedehnt werden.

Erhebliche Schwierigkeiten macht die von der Statue in Samos zusätzlich aufgeworfene Frage, welche Konnotation das kolossale Format – im Gegensatz zum

überlebensgroßen von etwa 2 m – besaß. Aus Quellenbelegen geht hervor, daß zum aristokratischen Selbstverständnis in archaischer Zeit als unverzichtbarer Wert die edle Abstammung gehörte, weswegen es verbreitet war, das eigene Geschlecht auf göttliche oder heroische Ahnen zurückzuführen. Eine konkrete Ausformung hat dieses Konzept in den verschiedenen Legenden vom riesenhaften Format der wiederaufgedeckten Gebeine mancher mythischer Vorfäter erhalten. In diesen Kontext gehören nach dem Verständnis von K. auch die kolossalen Kuroi, wobei er jedoch auf die Formulierung einer präzisen Deutung verzichtet: Stellte der samische Kuros den Stifter selbst dar, der mittels einer Statue von mehr als zweifacher Lebensgröße assoziativ seinen heroischen Ahnherren ins Bewußtsein rufen möchte, oder ist die Statue als Bild des Ahnherrn selbst zu verstehen? Diese Frage ist umso mehr berechtigt, als K. selbst die Überzeugung ausspricht, jeder Kuros beziehe sich auf eine konkret benennbare Gestalt (105). Das größere Problem bei dieser Deutung besteht aber darin, daß es kolossale Kuroi nur einige wenige Jahrzehnte lang gab, und zwar zu Beginn der Geschichte dieses Statuentypus, während das genannte Aristokratenideal schwerlich einem so raschen Wandel unterworfen war. Man kommt deshalb kaum umhin, für die Tendenz zum kolossalen Format mehrere Faktoren verantwortlich zu machen. Einen möglichen weiteren Aspekt deutet K. selbst an, wenn er die gewaltigen Jünglingsstatuen als Symptom einer Krisenzeit bezeichnet. Man kann die Kolosse – zumindest die von privaten Stiftern aufgestellten – als extreme Mittel der Selbstdarstellung von Angehörigen der Elite eines Staates sehen und damit als Indikatoren instabiler Machtverhältnisse (99–101). Ihr Auftreten wäre somit bedingt durch die politisch-sozialen Gegebenheiten einer bestimmten historischen Epoche, die im mittleren 6. Jh. durch die Etablierung der Tyrannis in einer Reihe bedeutender griechischer Staaten zuende ging.

Nicht außer acht bleiben darf zudem, daß sich gleichzeitig mit der Plastik auch in der Architektur die Dimensionen geradezu explosionsartig vergrößern. Das leitet über zu der von K. mit besonderer Intensität verfolgten Frage nach der Bedeutung der monumentalen ägyptischen Kunst für die Entwicklung der griechischen Plastik (68–86. 108–127). Den eigentlichen Anstoß zur Auseinandersetzung mit diesem Punkt gab nicht so sehr die oben angesprochene Übernahme des ägyptischen Proportionsverfahrens nach Griechenland, sondern die Suche nach Erklärungen für die erstaunliche Tatsache, daß auf Samos beinahe aus dem Nichts Werke von so hohem künstlerischen wie technischem Anspruch wie der gewaltige Kuros entstanden sind. Eine kontinuierliche Entwicklung von der älteren samischen Plastik zu den Meisterwerken des frühen 6. Jh. hin hat es jedenfalls, soviel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, nicht gegeben. Eine wichtige Funktion bei der Ausbildung einer eigenen Bildhauertradition dürften deshalb die Kykladen gehabt haben, die Samos bei der Schaffung von Marmorplastik einige Jahrzehnte vorausgehen. Die Rolle kykladischer, insbesondere naxischer Bildhauer will K. jedoch auf die Vermittlung der technischen Voraussetzungen, d.h. die Fähigkeit zur Marmorbearbeitung, beschränken (61f). Der mächtigere Impuls sei aus Ägypten gekommen.

Die Begründung hierfür ist folgende: es bestehen markante stilistische Unterschiede zwischen der frühen samischen und der kykladischen – und ebenso der attischen – Plastik, weswegen eine enge künstlerische Abhängigkeit innerhalb dieser griechischen ‘Schulen’ auszuschließen ist. Andererseits gibt es eine Reihe formaler Gemeinsamkeiten zwischen

ostgriechischen Skulpturen und solchen aus Ägypten. K. nähert sich der Klärung dieses Befundes durch eine neue Untersuchung der Kurosstatuetten aus Naukratis, der von Handelsleuten aus dem östlichen Ägäisraum im mittleren 7. Jh. im Nildelta gegründeten Niederlassung (72–80). Die an dieser wichtigen Schnittstelle der beiden großen Kulturen entstandenen Statuetten, kleinformatige Werke von bescheidener Qualität, weisen sowohl griechische als auch ägyptische Elemente auf und geben so eine Vorstellung davon, wie intensiv von den Griechen die fremden Statuenwerke wahrgenommen worden sind. Wirkungen dieser Rezeption zeigen sich aber auch bei großformatigen, künstlerisch bedeutenden Arbeiten. So konnte K. an ägyptischen Skulpturen eine Reihe von formalen Details feststellen, die innerhalb der frühen Plastik eine Parallele nur am großen Kuros von Samos und unmittelbar verwandten Werken haben (81–85). K. mußte hier, da von ägyptologischer Seite die Plastik des Alten Ägypten bisher kaum auf kunsthistorische Fragestellungen hin untersucht und dokumentiert worden ist, Pionierarbeit leisten und, mit Herodot als historischer Orientierungshilfe, die Wege griechischer Künstler gewissermaßen nachgehen. Das Resultat der Erkundung lautet: Der Meister des samischen Kuros ist selbst in Ägypten gewesen, hat dort Skulpturen studiert und verschiedene gestalterische Anregungen aufgenommen. Dieser Befund hat insofern etwas Exemplarisches, als für die Epoche generell eine hohe Mobilität sowohl der Bildhauer als auch der Stifter angenommen werden darf. Neue Entwicklungen auf künstlerischem Sektor, aber auch neue Möglichkeiten, mit auffallenden Weihungen hervorzutreten, haben sich auch über weite Distanzen ohne große Verzögerung verbreitet.

Damit ist man bei der zentralen Frage angelangt: Was hat ein um 600 sich am Nil aufhaltender samischer Bildhauer, was die griechische Plastik überhaupt von der ägyptischen übernommen? In der ausgedehnten Forschungsdiskussion zu diesem Thema, auf die K. hinweist, ohne aber die lange Zeit stark divergierenden Resultate zu resümieren, ist heute wohl die Ansicht am weitesten verbreitet, daß die Griechen, seit dem mittleren 7. Jh. in Ägypten präsent, begierig aufgenommen haben, was immer für sie verwertbar war, daß es in der Plastik aber kaum direkte Anleihen gibt, sondern fast alle Anregungen unmittelbar dem griechischen Empfinden assimiliert wurden. K. folgt im wesentlichen dieser mittleren Position, jedoch mit einer spezifischen Gewichtung. Was Ägypten nach seiner Meinung den Griechen bot, war vor allem ein ihren Vorstellungen und Absichten in besonderer Weise entsprechendes *ideelles* Konzept; die begegneten dort dem großformatigen Menschenbild aus Stein, das seit Jahrtausenden als Mittel der Erinnerung an das Individuum diente. Dieses Konzept konnte wirksam werden, weil auf griechischer Seite wesentliche Voraussetzungen gegeben waren, die Kenntnis der nackten, freistehenden Figur als Motiv, die Tendenz zum großen Format, die Fähigkeit zur Marmorbearbeitung und – als wichtige Triebfeder – ein analoges Bedürfnis nach dem monumentalen Erinnerungsmal. Ägypten lieferte – als eine Art «Katalysator» (122) – die fertige Lösung, die von griechischen Künstlern entsprechend den eigenen Vorstellungen neu formuliert wurde.

Wie sich dieser Prozeß im einzelnen vollzogen hat, läßt sich kaum genau bestimmen, weswegen auch das von K. entworfene Bild unvermeidlich manche nur skizzenhaft ausgeführten Partien enthält. Die Schwierigkeit besteht darin, zwei Entwicklungsmomente miteinander zu verknüpfen, die sich zu widersprechen scheinen. Nach der Vorstellung von K. hat das «ägyptische Vorbild ... irgendwann im 7. Jahrhundert gleichsam die äußere Anregung zum Typus des Kuros gegeben» (72).³ Nun hängen aber die ältesten, auf den Kyk-

³ Ähnlich in der Zusammenfassung (108): «Die Idee aber, steinerne Menschenfiguren als Denkmäler zu errichten, wurde als solche sicher nicht in Griechenland neu erfunden, sondern war in Ägypten vorgeprägt».

laden entstandenen Kuroi – und Koren – formal in deutlich geringerem Maß von ägyptischen Skulpturen ab als die einige Jahrzehnte später entstandenen ersten Statuen aus Samos und dem weiteren östlichen Ägäisraum. Demnach hätten Bildhauer von den Inseln Paros und Naxos nur einen Anstoß von außen erhalten und den Typus des Kuros daraufhin weitgehend selbständig in der seither ‘verbindlichen’ Form geprägt, während ostgriechische Bildhauer in der Folgezeit – wohl aufgrund des fortdauernden und umfassenden Austauschs dieses Raums mit dem Nilland – ägyptischen Skulpturen weitaus stärker verpflichtet waren und sie bis in gestalterische Details hinein als Anreger verwendet haben. K. spricht sogar davon, daß diese besonders intensive Rezeption zur Ausbildung eines eigenen «ostionischen, ‘nicht-dädalischen’ Kuros-Typus» (79) geführt habe. Beim gegenwärtigen Denkmälerbestand ist in diesen Fragen wohl über mehr oder minder spekulative Entwicklungsmodelle nicht hinauszukommen.

Die Monographie über den großen Kuros von Samos liefert, auch wenn einzelne Punkte angreifbar sind oder eine umfassendere Darstellung verdient hätten, wichtige neue Beiträge zum Verständnis der frühen Geschichte der griechischen Plastik. Möglich wird dies dadurch, daß die Studie entschieden Abstand hält von der seit langem dominierenden Position, die Hauptaufgabe bei der Erforschung der archaischen Plastik sei das Ordnen und Klassifizieren der überlieferten Werke. Das Einteilen in Schulen, Gruppen oder Phasen bleibt, allein für sich, immer etwas Abstraktes und Lebensfernes. K.s Arbeit zeigt in beeindruckender Weise, daß sich, auch wenn dabei keine griffigen Resultate zu erwarten sind, das Interesse immer auf die Gründe für einen Entwicklungsablauf richten muß, anstatt ihn nur zu beschreiben. Erst wenn die Intentionen der Bildhauer und ihrer Auftraggeber in den Blick genommen werden, tritt die Eigenart künstlerischer Produktion wirklich hervor und kann außerdem die Untersuchung von Phänomenen der Bildenden Kunst etwas aussagen über die Gesellschaft, in der die Werke entstanden sind.

Mainz

Klaus Junker

*

Günter Fischer: *Das römische Pola*. Eine archäologische Stadtgeschichte. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften; Beck in Komm. 1996. IX, 185 S. 53 Abb. 45 Taf. 1 Plan (AbhMünc N.F. 110; Veröffentlichungen der Kommission zur Erforschung des antiken Städtewesens.).

In einer Zeit zunehmender Spezialisierung sind weit gespannte Überblickswerke sehr begrüßenswert. Im Fall der Archäologie bedeutet dies, daß bei der Behandlung des Materials nicht die typologischen und stilistischen Aspekte im Vordergrund stehen, sondern der geschichtliche, sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Zusammenhang, der in typologischen Untersuchungen zuweilen vermißt wird. Der Mangel an geschichtlicher Perspektive führt bei rein typologischen und stilistischen Abhandlungen oft zu historisch schlecht verwendbaren Ergebnissen. In einem interdisziplinär angelegten Werk werden die archäologischen Zeugnisse zum eigentlichen Geschichtsmaterial, wie in F.s Buch schon im Untertitel (eine archäologische Stadtgeschichte) präzisiert wird. Es ist allerdings gleich zu bemerken, daß es sich bei F.s Stadtgeschichte mehr um eine architektonische als um eine archäologische Stadtgeschichte im weiteren Sinne handelt. Die Aufgabe ist dennoch höchst anspruchsvoll und verantwortungsvoll, da die Aussagen direkten historischen Wert haben. Hauptprobleme sind in solchen Arbeiten die unum-