

MOYΣEION

Festschrift für Peter C. Bol



*Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Städelschen Museums-Vereins e.V. Frankfurt a.M.*

Abb. auf Umschlag: Die Athena-Marsyas-Gruppe im Garten des Liebieghauses, Frankfurt a.M.,
unter Verwendung eines Photos von David Hall

Impressum

Gesamtherstellung: Druckhaus Thomas Müntzer, D-99947 Bad Langensalza
© Bibliopolis, Möhnesee 2007
Alle Rechte vorbehalten

ISBN: 978-3-933925-88-6

CATERINA MADERNA

**Aristodikos und ‚Kritios-Knabe‘
Von der Bedeutung des Stils in der griechischen Plastik**

P. C. Bol hat sich bereits in den siebziger Jahren kritisch über die grundsätzliche und in der Forschung weitgehend festgeschriebene Distanzierung des Aristodikos vom sogenannten Kritios-Knaben geäußert¹. Jener gilt bekanntlich als ein herausragendes Werk der ausgehenden archaischen Zeit; dieser als eine qualitätvolle Schöpfung der beginnenden Klassik, des frühen Strengen Stils. Bei einer sorgfältigen Analyse der Skulpturen fallen allerdings hier wie dort Ambivalenzen auf, welche zwar nicht ihr stilistisches und damit relatives zeitliches Nacheinander, wohl aber ihre gleichsam ‚ideologische‘ Klassifizierung als charakteristische Repräsentanten zweier unterschiedlicher Epochen in Frage stellen.

In diesem Sinn schließt sich die überlebensgroße, in Olympos-Agii Saranda bei Anavysos gefundene Grabstatue des inschriftlich benannten Aristodikos (Abb. 1–6)² tatsächlich

nur durch ihre im Schrittstand mit beiden Sohlen am Boden aufstehenden Füße, das in ornamentaler Blattform stilisierte Schamhaar sowie die in sorgfältiger Schichtung Stirn, Schläfen und Nacken rahmenden, kleinteiligen Buckellocken nahtlos an andere spätarchaische Kuroi an. Im übrigen weisen die statuarische Konzeption des Standbildes im Ganzen, ebenso wie die Gestaltung vieler Details, jedoch Besonderheiten auf, die bereits über die für die Archaik charakteristischen formalen Normen hinausweisen: Durch eine leichte Vergrößerung des Abstandes beider Beine in der Horizontalen wirkt die Schrittstellung der Figur deutlich weniger streng definiert und verfestigt, als sonst in dieser Zeit üblich. Analog vermitteln die zwar nach wie vor beidseitig am Oberkörper herabgesenkten, dabei jedoch nicht nur von diesem abgestreckten, sondern auch leicht eingewinkelten Arme weniger den Eindruck in sich konzentriert versammelter, lastender Kraft, als eine neue, befreitere Beweglichkeit. Das auch insgesamt im Verhältnis zum traditionellen archaischen Kuros-Schema deutlich leichter wirkende Erscheinungsbild der Statue beruht überdies keineswegs auf einer tatsächlichen Reduktion ihrer faktischen Masse, ihrer Proportionen oder Plastizität, sondern vielmehr darauf, daß es ihrem Bildhauer gelang, sämtliche Einzelteile des Körpers nun einem ästhetischen wie ideellen Gesamtkonzept unterzuordnen. Hier werden nicht mehr in der traditionellen Manier einzelne Partien der Physis besonders akzentuiert und in der Folge als entsprechend prominent herausragende

¹ P. C. Bol, Großplastik aus Bronze in Olympia. Olympische Forschungen IX (1978).

² Athen, Nationalmuseum, Inv. 3938, H. 1, 98 m: G. M. A. Richter, Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture (3. Aufl. 1970) 139 f. Nr. 165 Abb. 489. 492–493; Ch. Karusos, Aristodikos. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue (1961); W. Fuchs – J. Floren, Die Griechische Plastik I. Die geometrische und archaische Plastik von J. Floren, Handbuch der Archäologie (1987) 257 f. mit Anm. 31 Taf. 20, 5; W. Martini, Die Archaische Plastik der Griechen (1990) 179 ff. Abb. 5 und Abb. 56; A. Stewart, Greek Sculpture. An Exploration (1990) Abb. 218; J. Boardman, Greek Sculpture. The Archaic Period² (1991) Abb. 145; C. Rolley, La Sculpture Grecque 1. Des origines au milieu du V^e siècle (1994) 173 f. Abb. 153; T. Schäfer, JdI 111, 1996, 35 ff. (mit der Vorstellung, daß die Figur ursprünglich einen aus Metall gefertigten Helm trug); E. Schneider, Untersuchungen zum Körperbild attischer Kuroi

(1999) 96 ff. 142 ff. 168 ff. 198 ff. 238 ff.; K. Kissas, Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit (2000) 68 f. Nr. 39 Abb. 46–47; C. Maderna-Lauter in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik (2002) 227 ff. Abb. 307 a–d.

Kraftzentren definiert, in welchen sich Stärke und Energie der männlichen Gestalt gleichsam gebündelt versammeln. Schultern, Brust und Leib beschreiben in ihrer Ausdehnung keine prägnant voneinander geschiedenen Zonen, sondern werden optisch erstmals zu sich einander gegenseitig wirklich bedingenden Partien des Rumpfes zusammengeschlossen. Dieser konstituiert in der Folge eine harmonische Gesamtform, welche ihrerseits zu den schlanken Oberschenkeln hin keine untere Abgrenzung erfährt, sondern, mit weich modellierten Übergängen in den Leistenpartien, eine kohärente Verlängerung und Fortsetzung findet. Selbst die Kniescheiben werden auf eine neue Weise nicht als weitgehend eigenständige Elemente, sondern als tatsächliche Gelenke beschrieben, indem sie als längliche und bereits durchaus naturnahe Wölbungen geformt und von einem Geflecht plastisch herausmodellierter, diagonal nach oben und unten verlaufender Sehnen umspannt sind. Das Potential der Lenkbarkeit der in den Beinen liegenden Bewegungskräfte wird so als ein unabdingbares, fließendes Zusammenspiel der Ober- und Unterschenkel erfahrbar gemacht. Auch die Schilderung der übrigen Einzelteile des Körpers richten sich an einer grundsätzlich ganzheitlichen Sicht des Menschenbildes aus, wobei die Anatomie der Gestalt im Detail einer zudem gesteigert ‚naturgetreuen‘ Wahrnehmung unterliegt. In subtiler Beobachtung treten die Halsnicker über den geschwungenen Schlüsselbeinen hervor; Rippenkorb, Brustmuskeln und Leib werden durch differenzierte plastische Volumina charakterisiert, und der breit geschwungene Thorax-Rand reagiert in wellenförmiger Abtreppung auf die Untergliederung des Leibes in je zwei übereinandergestaffelte, von der Linea Alba geschiedene Muskelpaare. Ungeachtet dieser Vielzahl anatomischer Details wird der Rumpf allerdings dennoch primär als Einheit erfahren, da die Modellierung des Inkarnates sämtliche Einzelelemente zu einem kohärenten Gefüge miteinander verspannt, von dem lediglich, wie bereits erwähnt, das

stilisiert geschwungene Schamhaar als ein graphisch pointiert akzentuiertes Motiv absticht. Tatsächlich wirkt dieses im Kontext der übrigen Gestaltung fast ‚fremd‘, wie ein zitathaftes Relikt aus einer anderen Zeit.

Stellt man der Grabstatue des Aristodikos den im Perserschutt der Athener Akropolis gefundenen sogenannten Kritios-Knaben (Abb. 7–11) gegenüber³, so fällt vordergründig natürlich zunächst dessen Ponderation als ein zeitlich fortgeschritteneres Formelement ins Auge. Das Gewicht des Körpers ruht hier auf dem linken Bein, während das rechte entlastet ist; eine Verschiebung, auf die der Kopf mit einer leichten Rechtswendung reagiert. Auch der Rumpf des Kritios-Knaben beschreibt mit seiner leicht eingezogenen Taille im Ganzen einen in sich geschwungeneren Kontur. Überdies sind im Detail seine Kniescheiben noch weitergehend naturalistischer geformt, indem sie oben gänzlich abgerundet aus den Oberschenkeln herauszuwachsen scheinen und un-

³ Athen, Nationalmuseum Inv. 698, Erhaltene H. 1,17 m: H. Schrader – E. Langlotz – W. H. Schuchhardt, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis* (1939) Nr. 299 Taf. 125; M. S. Brouskari, *Musée de l'Acropole* (1974) 134 f.; R. Lullies – M. Hirmer, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus*⁴ (1979) Taf. 78–79; B. S. Ridgway in: C. G. Boulter (Hrsg.), *Greek Art. Archaic into Classical. A Symposium held at the University of Cincinnati April 2–3, 1982* (1985) 1 ff. Abb. 1–2; J. M. Hurwit, *AJA* 93, 1989, 41 ff.; Rolley a.O. 323 f. Abb. 330, 342 ff.; A. Lindenlauf in: W. Höpfner (Hrsg.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis. Internationales Symposium 7.–9.7.1995 in Berlin* (1997) bes. 98 ff.; P. C. Bol in: P. C. Bol (Hrsg.), *Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik* (2004) 2 ff. Abb. 2 a–f. Die Benennung der Figur ist bekanntlich Folge ihrer in der älteren Forschung postulierten Zuschreibung an Kritios. Zweifel an der chronologischen Relevanz des ‚Perserschutts‘: M. Steskal, *Der Zerstörungsbefund 480/79 der Athener Akropolis. Eine Fallstudie zum etablierten Chronologiegerüst. Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse Bd. 4* (2004).

ten nahtlos mit den Schienbeinen verschmelzen. Jüngere Züge des Kritios-Knaben machen sich auch beim Vergleich der Seitenansichten beider Figuren (Abb. 3 und 8) bemerkbar: Bezeichnenderweise hatte allerdings bereits der Bildhauer des Aristodikos dessen Profilseiten nicht mehr mit einem in strenger Klarheit umrissenen und stringent in sich geschlossenen Kontur gestaltet, sondern auch in diesem Bereich eine Wahrnehmung des Standbildes als plastische Einheit angestrebt, indem die weichen Rundungen der Schultern, des Gesäßes, der Waden und Rückenmuskeln in ihrer Ausdehnung leichte Asymmetrien zeigen. Eine Gestaltungsweise, die, anders als bei den typisch archaischen Kuroi, zur Konsequenz hat, daß der Blick des Betrachters in beiden Profilansichten die Volumina des Rückens und der Front partiell mit erfasst und in der Folge um den Körper herumgelenkt wird. Entsprechende Tendenzen begegnen uns beim Kritios-Knaben in deutlicherer Ausprägung. Sie erfahren überdies nicht zuletzt durch die im Verhältnis zum eher schmalen Oberkörper etwas ausladenderen Proportionen des kräftigen Gesäßes einen zusätzlichen Akzent.

Steht nach allem ein zeitliches Nacheinander der stilistischen Merkmale beider Werke außer Frage, so erweist sich der Kritios-Knabe gleichwohl als eine im Verhältnis durchaus konservative Schöpfung. Der ausführende Bildhauer hat sich hier zwar für das neue, ‚klassische‘ Motiv der ponderierten Gestalt entschieden, das mit jenem verknüpfte Konzept einer Bewußtmachung des menschlichen Bewegungspotentials jedoch nicht wirklich ‚verinnerlicht‘, ein Umstand, für den man nicht zwangsläufig das frühe Entstehungsdatum der Figur allein verantwortlich machen möchte. Stellt man dem Kritios-Knaben in diesem Sinn nämlich den gemeinhin früher datierten sogenannten Torso von Milet (Abb. 12)⁴ gegenüber, so zeigt dieser zwar in einzel-

nen Details – wie etwa dem nach wie vor stark stilisierten Schnitt seines plastisch akzentuiert vom Inkarnat abgesetzten, wenn auch im Gegensatz zum Aristodikos organisch aus einer Vielzahl gekräuselter Schneckenlöckchen bestehenden Schamhaars oder den tiefen Kerben der Linea Alba und der Bauchmuskulatur – auf den ersten Blick altertümlicher wirkende Reminiszenzen an das archaische Kuros-Bild. Die Konsequenz, mit der die Verteilung des Körpergewichtes in die innere Struktur der Physis eingreift, geht hier tatsächlich jedoch bereits über den Kritios-Knaben hinaus. Während bei diesem nur das Becken mit einer kaum merklichen Absenkung auf die Scheidung von Stand- und Spielbein reagiert, die Mittellinie des Rumpfes jedoch in einer ungebrochen geradlinig verlaufenden, steifen Senkrechten bis zur Halsgrube aufsteigt und sich der Rippenbogen in einer nahezu symmetrischen Dreieck-Form zur Brustpartie hin zuspitzt, wölbt sich beim Torso von Milet die angehobene Hüfte über dem rechten Standbein bereits deutlich kräftiger als diejenige über dem entlasteten linken hervor. Die einstige Wendung des Kopfes nach links zum entlasteten Bein hin setzt sich überdies auch im Rumpf mit einer entsprechenden leichten Drehung fort, was zur Folge hat, daß die in kräftiger Sprödigkeit markant aus dem Stein herausgetriebenen Volumina der vom Rippenkorb deutlich abgesetzten, paarweise übereinander gestaffelten Bauchmuskeln ihrerseits in der rechten Körperhälfte plastisch stärker als in der linken hervortreten und die Linea Alba in einer leichten Schräge nach links aufsteigt. In diesem Werk wird demnach die Anatomie von der Bewegung des Standes konsequenter mit

V. von Graeve, AA 1977, 159 ff.; Rolley a.O. 278. 337; W. D. Heilmeyer (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskat. Berlin (2002) 278 Kat.Nr. 164 (M. Maischberger); P. C. Bol in: Bildhauerkunst a.O. 1 ff. Abb. 1 a–e; R. Bol, IstMitt 55, 2005, 37 ff. Abb. 1–4 sowie dies. in: V. Brinkmann – J. Cobet – U. Schlotzhauer – B. F. Weber (Hrsg.), Maian-dros. Festschrift für V. von Graeve.

⁴ Paris, Louvre, Inv. MA 2792, Erhaltene H. 1,32 m, im Bereich des Theaters von Milet gefunden: A. Linfert in: AntPl 12 (1973) 81 ff. Taf. 21–26;

erfaßt, ein Umstand, den der Bildhauer auch dadurch bewußt zu vermitteln sucht, daß er deren Details ungleich differenzierter und vielschichtiger schildert. So mag eine Reduktion sämtlicher Muskelpartien des Kritios-Knaben wohl nicht allein im Sujet, das heißt in dem Umstand gründen, daß es sich hier um einen noch nicht erwachsenen Jugendlichen handelt, sondern auch darauf beruhen, daß man für seine Wahrnehmung im Ganzen auf das in versammelter Kraft symmetrisierte, ‚gleichgewichtete‘ Erscheinungsbild, welches die archaischen Kuroi auszeichnet, nicht völlig verzichten wollte. Ein Ideal, mit welchem der milesische Torso nichts mehr gemein hat, zumal die straffen, klar umrissenen Wölbungen seiner geschwungenen Hüftknochen, die im Profil in jeweils unterschiedlicher Ausdehnung prägnant hervortretenden Sägemuskeln sowie eine angedeutete Asymmetrie des in seiner Gesamtform rundlicher gespannten Rippenkorbes in der Front im Gegensatz zum Kritios-Knaben die Brechung der dort in einer reinen Vertikalen gezogenen Mittellinie des Rumpfes sowie im Rücken ein Ausschwingen der Wirbelsäulenfurche noch zusätzlich akzentuieren⁵.

Konservative Züge zeigt endlich auch der Kopf des Kritios-Knaben (Abb. 10–11). Zwar betont sein in fein gewellten Strähnen eng den Schädel umschließendes und an den Enden über einen Reif zu einer üppigen Rolle hochgekämmtes Haar die bereits deutlich schwere

Rundung des Gesichtsovals, doch wirken in diesem die einzelnen Züge der Physiognomie seltsam aufgesetzt. Augen, Nase und Mund sind eng zusammengeschoben und bilden ein verhältnismäßig schmales, sich nach unten leicht zuspitzendes Dreieck; ein Umstand, der durch das mit einem deutlichen Vorsprung hervorgewölbte und im Verhältnis zur übrigen Gesichtsfläche kleinteiligere Kinn eine zusätzliche Akzentuierung erfährt. Ganz anders wirkt in dieser Beziehung jedenfalls der wohl nur wenig später entstandene, ebenso im Perserschutt zutage getretene sogenannte ‚Blonde Kopf‘ (Abb. 13)⁶, dessen stark geneigtes Antlitz auf eine erheblich homogenere Weise physiognomisch geprägt und durchdrungen wird, indem die weit auseinander stehenden, leicht schräg gestellten Augen mit ihren äußeren Winkeln bis in die Schläfenzonen hin ausgreifen und der feinelippig geschwungene Mund derart breit angelegt ist, daß seine horizontale Ausdehnung die des gewölbten Kinns überschreitet.

Die gerade im Kontrast dazu besonders augenfällige, nahezu ausschließlich auf die Front beschränkte Ausrichtung der Züge des Kritios-Knaben, wird vor allem in den Profilansichten des Kopfes offenbar (Abb. 11). Und dies umso mehr, als analog selbst die schwellenden Rundungen seines Gesichtsinkarnates nicht konsequent auf die Seiten ausgreifen. Hier sind die Wangen vielmehr als straff geglättete, plastisch nur wenig erhabene Flächen modelliert, welche sich, mit den fast hart verknäpften Linien der Kieferknochen, an ihrem unteren

⁵ Vgl. P. C. Bol in: *Bildhauerkunst a.O. 2*: „Die Gestaltungsweise ist härter, spröder und straffer. Sie gewinnt aber an Genauigkeit und Präzision, denn die einzelnen Muskeln werden weniger in ihrem Oberflächencharakter, ihrem Erscheinungsbild, als in ihrer Funktion gekennzeichnet ... Aber da diese Nuancierungen auf eine eher spröde und harte Weise vorgetragen werden, haben sie offenbar nicht eine formale Bereicherung zum Ziel. Vielmehr stehen Volumen und Form der Muskeln in einer funktionalen Beziehung, in der sie keine absolute Bedeutung mehr besitzen, sondern sich mit der Aktion des Körpers verändern.“

⁶ Athen, Akropolis Museum Nr. 689, Erhaltene H. 0,25 m: Schrader – Langlotz – Schuchhardt a.O. Nr. 302 Taf. 125; Brouskari a.O. Abb. 237; Lullies – Hirmer a.O. Taf. 80; Rolley a.O. 160. 186. 280. 320. 322. 327 Abb. 292; Lindenlauf a.O. 101 ff.; V. Brinkmann in: P. C. Bol (Hrsg.), *Bildhauerkunst I a.O.* 278 Abb. 361; P. C. Bol in: P. C. Bol (Hrsg.), *Bildhauerkunst II a.O.* 3 Abb. 3 a–b. Von der zugehörigen Statue ist bekanntlich überdies ein Teil ihrer im Verhältnis zum Kritios-Knaben deutlich stärker abgesenkten Beckenpartie erhalten.

Rand markant vom Hals abgrenzen. In diesem Bereich wirkt selbst der Kopf des Aristodikos (Abb. 5–6) ganzheitlicher ausgeformt. Dessen volles, gerade im Untergesicht bezeichnenderweise gleichfalls schwer gerundetes Inkarnat weist eine Modellierung auf, die ohne Brüche oder Zäsuren auf die Profilseiten des Antlitzes übergreifen. Die Wangen konstituieren ein fleischiges, sich bis zu den Ohrmuscheln hin ungebrochen ausdehnendes Gesamtvolumen, welches mit weich fließenden Übergängen gleitend zum Hals überleitet. Auch die sanften Bettungen von Augen, Nase und Mund wirken als natürliche Belebungen. Tatsächlich wird man bei sorgfältiger Betrachtung zudem gewahr, daß sich die Mundwinkel des Kritios-Knaben kaum weniger als die des Aristodikos zu einem leichten Lächeln verziehen und somit den für den sogenannten Strengen Stil charakteristischen, schwermütig wirkenden Ernst, welcher den ‚Blonden Kopf‘ in besonderer Weise auszeichnet, im Ausdruck vermissen lassen.

Hält man an dieser Stelle zunächst inne und hinterfragt den Erkenntnisgewinn, der sich für uns aus derartigen Beobachtungen ergibt, so scheint das ausschließliche Fazit einer chronologischen Distanzierung des Aristodikos und des Kritios-Knaben, das heißt ihre faktische Datierung in das ausgehende 6., beziehungsweise in das frühe 5. Jh. v. Chr. ebenso dürftig, wie ihre Bewertung als jeweils typische Vertreter der unterschiedlichen Geisteshaltung zweier Epochen zweifelhaft. Und dies umso mehr, als man weder den Aristodikos mit den gemeinhin für die Archaik in Anspruch genommenen ästhetischen wie ideellen Normen verknüpfen, noch den Kritios-Knaben den exemplarischen Repräsentanten der diesen gegenüber veränderten Ideale und Leitbilder der klassischen Zeit zurechnen mag.

Selbstverständlich stehen der Nutzen und die Notwendigkeit von Form- und Stilanalyse als Datierungskriterien außer Frage, doch sind sowohl die mit ihnen verbundenen methodi-

schen Probleme – welche allein schon darin gründen, daß die Erfassung des Stils eines Werkes einerseits eine Darstellung von Generalia, das heißt seine kollektiven Qualitäten – andererseits jedoch auch das Individuelle, Einzigartige inkorporieren muß –, als auch ihre grundsätzliche Zielsetzung bis heute nach wie vor Gegenstand vielfältiger Kontroversen geblieben. Auch wenn angesichts dessen kaum eine Notwendigkeit besteht, die Bedeutung und Geschichte des aus der Literaturtheorie entlehnten Terminus der Stilkritik sowie ihre Anwendung in den Kunstwissenschaften in diesem Rahmen erneut zu erörtern⁷, sei dennoch zumindest daran erinnert, daß bereits der Begründer der archäologischen Wissenschaft, Johann Joachim Winckelmann, seinen Studien und Abhandlungen keineswegs einen ausschließlich formbezogenen Stilbegriff unterlegte, sondern seine ästhetische Beurteilung der antiken Bildwerke stets mit einer diesen immanenten inhaltlichen Botschaft sowie mit

⁷ Vgl. umfassend L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte* (1967); H. Bauer, *Kunsthistorik* (1976) 87 ff.; R. Heinz, *Stil als geistesgeschichtliche Kategorie* (1986); H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (Hrsg.), *Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes* (1996); M. Hofer, *Stil und Struktur: Zu einer Systemtheorie der Entwicklung künstlerischer Form*, *Hephaistos* 14, 1996, 7 ff.; R. Bernbeck, *Theorien in der Archäologie* (1997) 231 ff. sowie die grundsätzlichen Bemerkungen etwa von A. Leibundgut, *Stilbegriff und Entwicklungsmodelle – Versuch einer kritischen Übersicht über die Forschung*, in: *10. Trierer Winckelmannsprogramm* (1989) 7 ff.; W. Raeck, *Stilkritik als Lückenbüßer. Vom unbedachten Umgang mit einer bemerkenswerten Methode in der klassischen Archäologie*, in: *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften, Tagung der Universität Rostock vom 5.–7. November 1991 im Ostseebad Kühlungsborn* (1993) 99 ff.; M. Shapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society* (1994) 51 ff.; A. H. Borbein, *Formanalyse*, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie, Eine Einführung* (2000) 109 ff.; M. K. H. Eggert, *Archäologie: Grundzüge einer Historischen Kulturwissenschaft* (2006) 109 ff.

ihrer Historie verknüpfte, indem er beispielsweise die Höhepunkte des griechischen Kunstschaffens in einen engen Kausalzusammenhang mit der Erringung politischer Freiheit stellte⁸. Ungeachtet einer, erst gegen Ende des 19. Jhs. erfolgten, notwendigen Relativierung der allen Schriften Winckelmanns zugrunde liegenden Idealisierung der, vor allen anderen Epochen als absolut vorrangig bewerteten, Klassik⁹, hat der grundsätzliche Ansatz seiner Kunstbetrachtungen bis heute somit an Relevanz nicht verloren. Eine Feststellung, die umso bemerkenswerter erscheint, als seine

Forderung nach einer engen Bindung der ästhetischen Erscheinungen der Kunstwerke an die historischen und kulturellen Bedingungen ihrer jeweiligen Entstehungszeit schon bald darauf zugunsten vorwiegend formimmanenter Interpretationen, die von einer zeitlos gültigen, fast mechanisch in sich selbst gebundenen Gesetzmäßigkeit der Kunstentwicklung ausgingen, allmählich nahezu völlig in den Hintergrund gedrängt wurde. Im späten 19. Jh. erstmals einsetzende wahrnehmungspsychologische Überlegungen sowie die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ H. Wölfflins¹⁰ rückten die ‚reine‘ Form dann insofern ihrerseits als autonome Kategorie in den Mittelpunkt der Betrachtungen, als man hier in der Unterschiedlichkeit des menschlichen ‚Sehens‘, das heißt in einer für einzelne Epochen scheinbar charakteristischen kollektiven Wahrnehmung allein, geschichtliche Veränderungsprozesse gespiegelt sah. Die sich im frühen 20. Jh. etablierende Strukturforschung wandte sich in der Folge schließlich den ‚inneren‘ Prinzipien der Werke als weitgehend statisch begriffenen Systemen und damit abermals weniger deren historischer Interpretation, als vielmehr dem Verstehen zunächst individuell erschlossener, dann jedoch in ihrem Substrat rasch abstrahierter Gesetzmäßigkeiten zu, in welchen man vorwiegend kulturelle oder geographische Formkonstanten vermutete¹¹. Vor allem die Trennung von

⁸ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763), Erstes Kapitel, Von dem Ursprunge der Kunst und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter den Völkern: „In Athen aber, wo nach Verjagung der Tyrannen ein demokratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Anteil hatte, erhob sich der Geist eines jeden Bürgers und die Stadt selbst über alle Griechen ... Mit den Wissenschaften ließen sich hier die Künste nieder; hier nahmen sie ihren vornehmsten Sitz, und hier gingen sie in andere Länder aus... Man muß also in Beurteilung der natürlichen Fähigkeiten der Völker, und hier insbesondere der Griechen, nicht bloß allein den Einfluß des Himmels, sondern auch die Erziehung und Regierung in Betracht ziehen. Denn die äußeren Umstände wirken nicht weniger in uns als die Luft, die uns umgibt, und die Gewohnheit hat so viel Macht über uns, daß sie sogar den Körper und die Sinne selbst, von der Natur in uns geschaffen, auf eine besondere Art bildet; ...“ Zweiter Teil, Nach den Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet: „Der zweite Teil dieser Geschichte ist, was wir im engeren Verstande Geschichte nennen, und zwar der Schicksale der Kunst unter den Griechen, in Absicht der äußeren Umstände von Griechenland betrachtet, welche den größten Einfluß in die Kunst haben. Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst ...“ Zitiert nach der von V. Fleischer 1913 herausgegebenen Ausgabe.

⁹ So erfuhr bekanntlich gerade die römische Kunst nun durch F. Wickhoff und A. Riegl, beide Vertreter der sogenannten Wiener Schule, eine tiefgreifende Umwertung: F. Wickhoff, *Römische Kunst* (1895); A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (1927; Erstveröffentlichung 1901).

¹⁰ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915). Zur Wirkungsgeschichte Wölfflins in den Kunstwissenschaften vgl. M. Lurz, *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie* (1981).

¹¹ In diesem Sinn zu Recht kritisch A. H. Borbein: „... doch versuchte sie (die Strukturforschung), die Defizite der positivistischen Formanalyse auf andere Weise zu überwinden: Sie setzte dem Interesse für das sich verändernde Detail das Bemühen um die Definition überzeitlicher Formkonstanten entgegen, der Beobachtung der äußeren Kennzeichen von ‚Entwicklung‘ die Frage nach der ‚inneren Organisation‘ eines Kunstwerks. Statt jedoch die Beachtung der Details mit

‚Stil‘ – als reine Oberflächengestaltung – und ‚Struktur‘ – als tiefer greifendes Formgerüst – sowie eine damit zwangsläufig einhergehende Herauslösung der künstlerischen Erzeugnisse aus ihren spezifischen historischen Kontexten bleiben hier fragwürdig.

Heute begegnet man den Kategorien ‚Form und Stil‘, als vermeintlichen Relikten der in der Vergangenheit vorwiegend positivistisch mit ihnen operierenden Kunstwissenschaften, zumeist mit Misstrauen. In diesem Sinn widmen weite Teile der archäologischen Forschung einer stilistischen Analyse der auf uns gekommenen antiken Kunstwerke nur noch in denjenigen Fällen vorrangige Aufmerksamkeit, in denen diese – mangels anderer, eben außerstilistischer, Datierungskriterien – den einzigen Schlüssel für ihre mögliche zeitliche Fixierung zu liefern verspricht. Als fast absurdes Beispiel für ihre völlige Entwertung und Unterordnung unter die vermeintliche Objektivität von Schriftzeugnissen mag exemplarisch an dieser Stelle nur die Vorgehensweise genannt werden, mit der E. D. Francis und M. Vickers¹² angesichts einer behaupteten Stilverwandtschaft der Skulpturen des Apollontempels von Eretria mit dem Bauschmuck des Siphnierschatzhauses in Delphi letzteres in die Jahre um 470 v. Chr. datieren, da außerstilistische Argumente für eine Entstehung des Tempels in diesem Zeitraum sprechen¹³. Die Me-

der neuen ganzheitlichen Perspektive in einer umfassenden historischen Interpretation zu verbinden und so dem Einzelwerk wie dem zugehörigen Kontext gerecht zu werden, endete die ‚Strukturforschung‘ in einer hochabstrakten Begriffsdialektik – wie der Definition von ‚mittelmeerischen‘ und ‚eurasischen‘ Formkonstanten oder von verschiedenen strukturierten ‚künstlerischen Räumen‘. Das konkrete Objekt und der konkrete geschichtliche Zusammenhang gerieten dabei aus dem Blick.“ Borbein a.O. 113.

¹² Vgl. vor allem E. D. Francis – M. Vickers, *JHS* 103, 1983, 39 ff.; M. Vickers, *NumChron* 145, 1985, 44 ff.

¹³ Dazu kritisch bereits W. Raeck a.O. Zum Siphnierschatzhaus vgl.: L. V. Watrous, *AJA* 86, 1982,

thode der Stilkritik wird hier als ein rein subjektiv eingesetztes Instrumentarium gebraucht, dessen Willkür in ihrerseits hypothetischer Verknüpfung mit ‚objektiven‘ schriftlichen Quellen eine Verschleierung erfährt.

Tatsächlich wird man bei der Feststellung, daß Analysen von Form und Stil, sofern sie in sorgfältig vergleichender Beschreibung sowohl die Details, als auch die Gesamterscheinung eines Werkes erfassen, für die Datierung und Klassifizierung von künstlerischen wie handwerklichen Erzeugnissen der Antike unverzichtbar sind, nach wie vor auf einen breiten Konsens treffen. Dies gilt jedoch weniger für die Erkenntnis, daß im Besonderen in diesen Kategorien wertvolle Hinweise auf die historischen Kontexte ihrer Entstehungszeit geborgen sind. Gerade weil stilistische und formale Entwicklungen eben keineswegs autonomen Prozessen von zeitlos gültiger Gesetzmäßigkeit unterworfen, sondern vom Menschen gestaltete und somit zwangsläufig von dessen Umwelt beeinflusste Zeugnisse sind, vermitteln sie Historie auf einer unmittelbar authentischen, in ihrer unmittelbaren sichtbaren Präsenz im Nachhinein unverfälschbaren Ebene¹⁴.

161 ff.; G. Daux – E. Hansen, *Fouilles de Delphes* 2 (1987) 204 ff. (mit der älteren Lit.); A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants* (1989) 61 ff.; W. Martini, *Die Archaische Plastik der Griechen* (1990) 237 ff.; W. P. Childs, *JdI* 108, 1993, 403 ff.; V. Brinkmann, *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses* (1994); H. Knell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Baukulpturen* (1998) 33 ff.; C. Maderna-Lauter in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik* (2002) 254 ff. 260 f. Zu den Skulpturen des Apollontempels in Eretria vgl.: E. Touloupa, *Archaische und klassische griechische Plastik. 1. Akten des internationalen Kolloquiums vom 22.–25. April 1985 in Athen* (1986) 143 ff.; V. Brinkmann in: P. C. Bol (Hrsg.), *Geschichte der antiken Bildhauerkunst I a.O.* 273 ff. (jeweils mit weiterer Lit.).

¹⁴ Eine aus seiner unmittelbaren Anschauung abgeleitete wechselseitige Beeinflussung von Kunst-

In ihrer Aussagekraft den Schriftquellen nicht allein ebenbürtig, sondern diesen partiell insofern überlegen, als sie, in ungleich breiterer Menge erhalten, sowohl über ihre Schöpfer, als indirekt auch über ihre Rezipienten Auskunft geben, machen sie überdies, fast seismographisch, sich anbahnende Veränderungsprozesse innerhalb der menschlichen Gemeinschaften ihrer Zeit sehr früh, nicht selten womöglich vor deren eigentlicher Bewußtwerdung, transparent. Ein Phänomen, welches der Kunst im Übrigen generell, zu allen Zeiten, eigen ist.

Kehren wir vor dieser Folie nochmals zu den Statuen des Aristodikos und des Kritios-Knaben zurück, so bergen Stil und Form beider Werke hier in der Tat potentiell vielschichtige Botschaften. Auf einer vordergründigen Ebene liefern sie uns Hinweise für ihre relative Datierung, die, da ausschließlich aus ihrem Vergleich mit anderen Schöpfungen gewonnen, allerdings grundsätzlich mit Vorsicht zu bewerten sind. Und dies umso mehr, als in dieser Weise aus der reinen Anschauung erschlossene Fixierungen die Tendenz haben, ein zeitliches Nebeneinander unterschiedlicher Gestaltungsweisen zu negieren. Ein gerade in

form und Staatsform beschreibt bezeichnenderweise bereits Platon in Bezug auf die „Statik“ Ägyptens (Nomoi 2, 656 d):, ... und es war weder Malern, noch allen sonstigen Darstellern von Gestalten (und Charakteren) oder was sonst dahin einschlägt, gestattet und ist es auch heute noch nicht, weder in der bildenden noch in der gesamten musischen Kunst Neuerungen zu machen oder irgend etwas von den (hergebrachten) vaterländischen Sitten Abweichendes zu erfinden. Wenn man also die daselbst vor zehntausend, ich meine das nicht so wie man wohl so unbestimmt diesen Ausdruck gebraucht, sondern buchstäblich vor zehntausend Jahren gearbeiteten Gemälde und Bildsäulen betrachtet, so wird man finden, daß sie weder irgendwie schöner noch hässlicher als die jetzt gelieferten, sondern mit derselben Kunst gearbeitet sind ... ein Beweis ausgezeichneter Gesetzgebung und Staatsklugheit.“ Nach K. Hülser (Hrsg.), Platon, Nomoi (1991). Vgl. auch Borbein a.O. 117.

unserem Zusammenhang besonders bedenkenswerter Umstand, zumal beide Figuren sowohl in Bezug auf ihre Wirkung im Ganzen, als auch auf ihre Gestaltung im Detail Ambivalenzen aufweisen und dadurch Einblicke in diejenigen, besonders interessanten Spannungsfelder gewähren, welche immer dann entstehen, wenn sich einschneidende Veränderungen oder gar Umbrüche innerhalb eines zuvor weitgehend konstanten Formsystems ankündigen und in der Folge in einem allmählich voranschreitenden Prozeß realisieren. Geht man, unter der Berücksichtigung der Gesamtentwicklung der Bildhauerarbeiten des 6. und 5. Jhs. v. Chr., gleichwohl von der Prämisse einer Tragfähigkeit der chronologischen Indizien aus, so bringt deren bloße Feststellung jedoch ebenso wenig Sinn, wie Gewinn für die Wissenschaft. Dieser stellt sich erst dann ein, wenn man Stil und Form als Ausdrucksmittel, als Bestandteile einer bildnerischen Sprache begreift, welche, sei es nun bewußt oder unbewußt, Inhalte übermittelt. Jeder Versuch, derartige Inhalte zu fassen, das heißt, etwas ‚sichtbares‘ nicht nur zu beschreiben, sondern den mit den bildnerischen Formen verknüpften geistesgeschichtlichen und historischen Kontext zu verbalisieren, wird sich nun zwangsläufig – selbst in den Fällen, in denen Schriftquellen die Datierungen der betrachteten Denkmäler beglaubigen – auf einem hypothetischen Terrain bewegen und kann sich daher in erster Linie lediglich als Diskussionsbeitrag, als Anregung zu einem besseren Verständnis von ‚Geschichte‘ im weitesten Sinn, und damit eben auch von Kunst und Kunsthandwerk, begreifen. Aber ist dies nicht gerade eine der vordringlichen Aufgaben, mehr noch, ein Vorzug der Geisteswissenschaften? Ein Rückzug der Klassischen Archäologie hinter die, ohnehin äußerst niedrigen Barrieren des ‚Objektiven‘, oder hinter ahistorisch-abstrakte, kunsttheoretische Konstrukte, scheint jedenfalls kaum eine bessere Alternative zu sein.

Unternimmt man den, nach sorgfältiger Analyse zahlreicher Bildwerke des ausgehenden 6. und frühen 5. Jhs. immerhin keineswegs auf der Willkürlichkeit einer rein subjektiven Anschauung basierenden Versuch, die Statue des Aristodikos (Abb. 1–6) in einem komplexeren Sinn als Dokument ihrer Zeit wahrzunehmen, so stellt man fest, daß nicht wenige Züge, welche gemeinhin als ‚Entdeckung‘ der Klassik gelten, hier bereits sichtbar sind: Die völlige Aufgabe einer additiv aus charakteristischen Einzel-Zonen zusammengesetzten Gestalt zugunsten einer ganzheitlichen Darstellung des menschlichen Körpers und die damit offensichtlich nicht mehr primär auf herausragende Kraftzentren konzentrierte Wahrnehmung des Menschenbildes, sondern dessen Vorstellung als eine vom sich bedingenden Wechselspiel aller Glieder durchdrungene Einheit. Darüber hinaus hat die zuvor verbindliche Norm des archaischen Kuros-Typus hier insofern durchaus einschneidende Veränderungen erfahren, als die vom Rumpf in den seitlichen Raum abgestreckten Arme unterschiedlich angewinkelt sind und der Gesamterscheinung in der Folge einerseits mehr Leichtigkeit verleihen, andererseits das Potential der Beweglichkeit der menschlichen Physis nun aber auch nicht mehr allein im Schrittstand lediglich andeuten. Was letzteren betrifft wird man überdies gewahr, daß die divergent ausgeformten Knie der Figur leicht nach vorn einknicken, der obere Ansatz des linken, vorgestellten Beines etwas tiefer liegt, als der des zurückgesetzten rechten und die linke Hüftpartie kaum merklich gestaucht ist. Der charakteristisch fest gefügte ‚archaische‘ Stand wirkt demnach keineswegs ausschließlich durch den eingangs beschriebenen erweiterten Abstand der Beine, sondern auch durch eine im Ansatz ungleich gewichtete Belastung aufgelockert. Diese, in einem Koordinatensystem sorgfältiger Messungen nachweisbaren, Verschiebungen und Asymmetrien können als ein gezielter Versuch des Bildhauers gewertet werden, den Körper seiner Statue auf eine beweglichere Verschiebung unterschiedlicher Lasten reagieren zu

lassen, ein Ansinnen, welches konzeptuell für die ‚klassische‘ Ponderation unabdingbar war. Der Aristodikos ist eine Figur im Aufbruch. Seine Komposition bricht mit der Tradition, auch wenn sie den Rahmen der zuvor gültigen Typologie noch nicht völlig sprengt. Bezeichnet man ihn als archaisches Werk, so macht er im tatsächlichen Wortsinn sichtbar, in welchem starkem Maß bereits im ausgehenden 6. Jh. zuvor festgeschriebene künstlerische Konventionen nicht nur hinterfragt, sondern durch neue Seh- und Gestaltungsweisen abgelöst wurden. Ein zweifellos allmählich voranschreitender Prozeß, welcher kaum zufällig mit den gleichzeitigen tiefgreifenden innenpolitischen Veränderungen sowie der auch in Religion, Literatur und Philosophie zunehmend faßbaren Distanz zum Gegebenen parallel verläuft. Obwohl uns die Ponderation in tatsächlicher Realisierung dann erst im frühen 5. Jh. v. Chr., wie eben beim Kritios-Knaben (Abb. 7–11) begegnet, mag man daher doch eine gewisse Scheu bei der gemeinhin in der Forschung vorherrschenden Ansicht empfinden, daß die grundsätzliche Vorstellung des Körpers als ein in sich geschlossenes, ganzheitliches System von Kräften – sowie die damit einhergehende Bewußtwerdung des spezifisch menschlichen Potentials, eigenständige Entscheidungen zwischen Alternativen zu treffen – eine epochale Neuerung der Klassik gewesen sei. Überhaupt erweisen sich die Schwachstellen unserer künstlichen Epochenbegriffe gerade hier wohl besonders eindrucklich. Und dies umso mehr, als ja auch die im Verhältnis zu seiner Ponderation partiell alttümlich wirkenden Züge des Kritios-Knaben, ganz zu schweigen von den möglicherweise bewußt rückbezüglichen Formelementen anderer Denkmäler, so etwa im Skulpturenschmuck des Apollon-Tempels von Eretria¹⁵, sehr deutlich eine ästhetische – und dann eben auch historische – Brücke zwischen den Epochen schlagen.

¹⁵ Vgl. hier Anm.13.

Nimmt man Form und Stil der Werke als unmittelbaren Ausdruck der ideellen Leitbilder ihrer Zeit, und das heißt eben als historisch gebundene Sprachen, ernst, so setzten die ‚neuen‘ Ordnungen nicht erst mit der Klassik des 5. Jhs. ein, sondern wurden bereits im späten 6. Jh., in der ausgehenden Archaik, wegweisend vorbereitet.

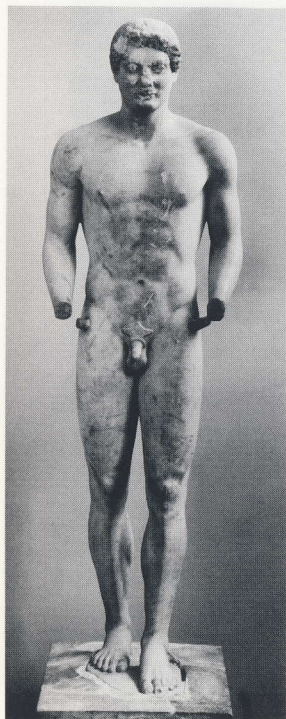
Abbildungsnachweise:

Abb. 1–6: Foto DAI Athen

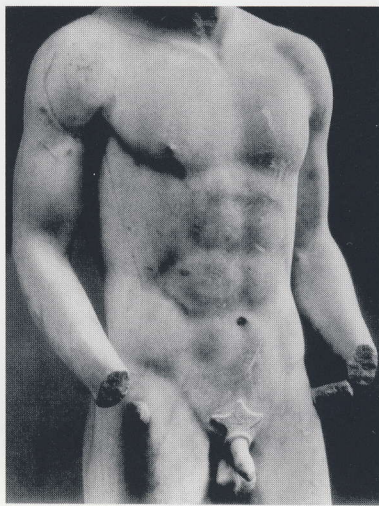
Abb. 7–11: Fotoarchiv Institut für klassische Archäologie der Universität Mainz

Abb. 12: Fotoarchiv Institut für klassische Archäologie der Universität Mainz

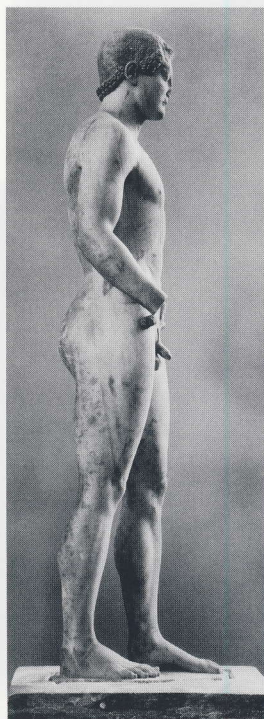
Abb. 13: Fotoarchiv Institut für klassische Archäologie der Universität Mainz



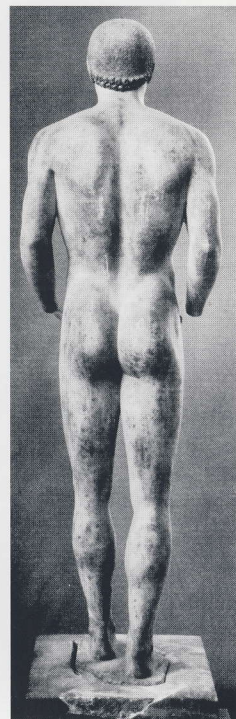
1



2



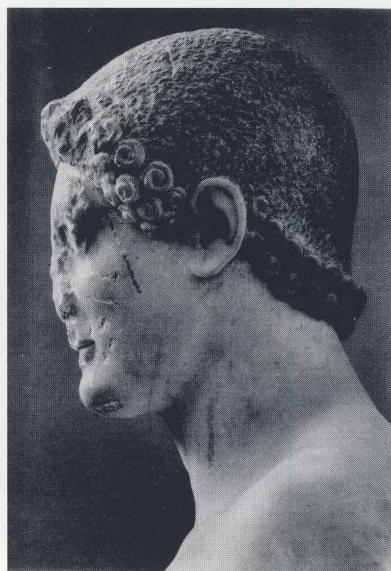
3



4

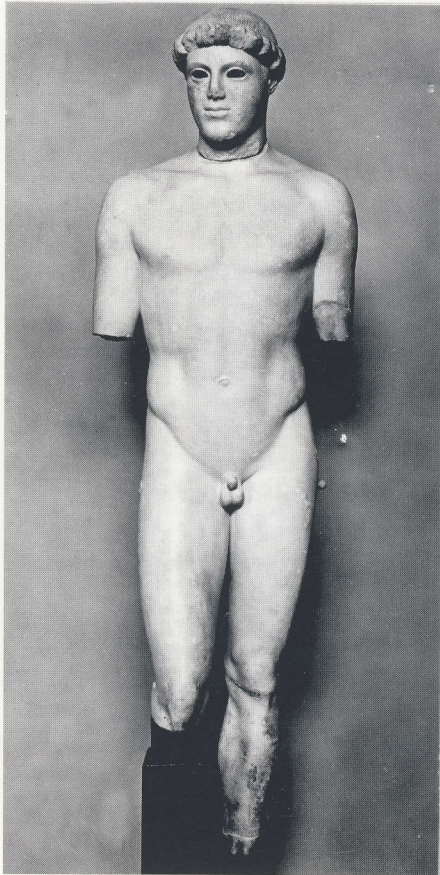


5

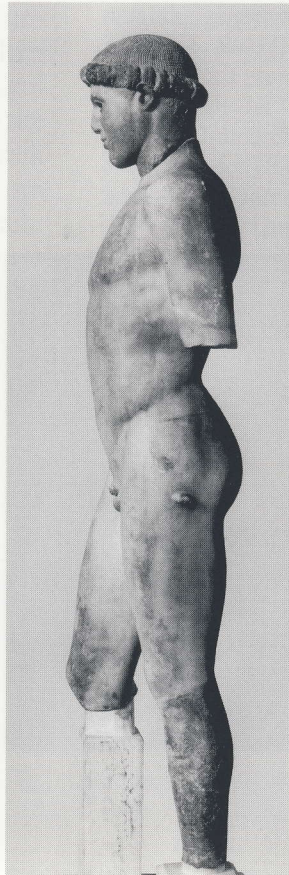


6

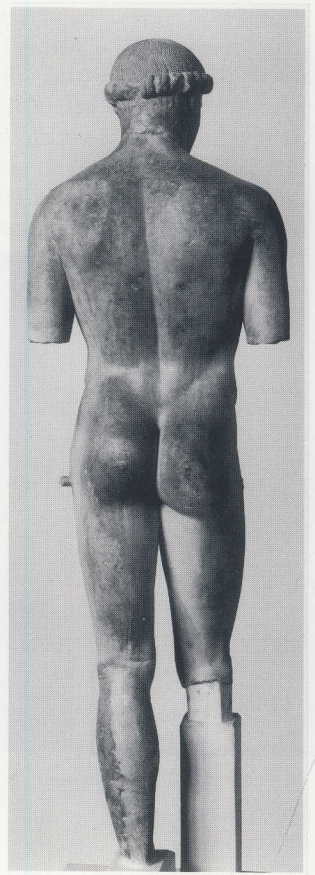
Abb. 1–6: Statue des attischen Kuros Aristodikos. Athen, Nationalmuseum



7



8



9



10



11

Abb. 7–11: Statue des sog. Kritios-Knaben. Athen, Akropolismuseum



Abb. 12: Torso von Milet. Paris, Louvre



Abb. 13: Sog. Blonder Kopf. Athen, Akropolismuseum