

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

Korai und *Kouroi* – neue Menschenbilder aus Marmor im Mittelmeerraum

Mit der Aufstellung großformatiger Standbilder bekleideter junger Frauen und nackter junger Männer leiten die Eliten der noch jungen griechischen Stadtgemeinschaften einen kulturgeschichtlichen Veränderungsprozess ein, dessen Folgen bahnbrechend sind.¹ Vom späteren 7. bis zum beginnenden 5. Jahrhundert v. Chr. revolutionieren griechische Skulpturen schöner Götter und Menschen die physische Substanz und die visuelle Wahrnehmung öffentlicher Räume: Hier bilden sie einen neuen Schwerpunkt gesellschaftlicher Kommunikation. In dieser Zeit erobern zehntausende von *Korai* und *Kouroi* Kernbereiche griechischen Lebens, vornehmlich Heiligtümer, seltener Nekropolen, und geben ihnen eine vollkommen neue anthropologische Dimension. Hier formen sie für fünf Generationen das öffentliche Bild von Frauen und Männern: gemeißelt aus dem von Griechen dafür neu entdeckten Werkstoff Marmor und dargestellt in einem Habitus, der für jedes Geschlecht in bezeichnender Distinktion formuliert ist. Die Unterschiedlichkeit der Geschlechter wird durch die unterschiedliche Farbigkeit weiter zugespitzt: Einheitlich nackte Körper der Männer konkurrieren mit farbenreich eingekleideten Körpern der Frauen.²

Die Geschlechterdifferenz wird noch augenfälliger, wenn wir auf das weite Spektrum archaischer ‚Sonderformen‘ männlicher Standbilder im 6. Jahrhundert v. Chr. schauen: Gelagerte, Sitzende, Reiter, Widderträger, Bekleidete und Hopliten. In derselben Zeit weichen nur zwei Marmorbilder vom Schema der *Korai* ab, Sitzende und, seit etwa 550 v. Chr., Figuren im sogenannten Knielaufschema. *Korai* und *Kouroi* stehen stets ohne Stütze. Extreme Größenunterschiede sind belegt, von puppenhaft klein bis kolossal (nur *Kouroi*). Mehrheitlich erreichen *Korai* und *Kouroi* lebensgroßes bzw. überlebensgroßes Format (bis 3 Meter). Ihre Altersstufe ist ikonographisch kaum genau bestimmbar, in der Regel schwankt sie zwischen Jüngling und jungem Mann, Mädchen und junger Frau. Seit dem späteren 7. Jahrhundert v. Chr. sind im gesellschaftlichen Leben der Griechen Formen religiöser, sozialer und kultureller Erinnerung zum ersten Mal an (großformatige) Standbilder von Männern und Frauen gebunden. Zugleich verdrängen die menschenbezogenen Skulpturen aus Marmor immer mehr die monumentalen Leitformen der früharchaischen Vergangenheit. In den Heiligtümern sind es repräsentative Weihgeschenke aus Bronze wie die großen Dreifüße und Kessel, auf den Gräbern lokaler Eliten vor allem große luxuriöse Gefäße aus Ton. Das hat diese Orte als Zentren historischen Erinnerns und kollektiven Handelns tiefgreifend verändert. Die

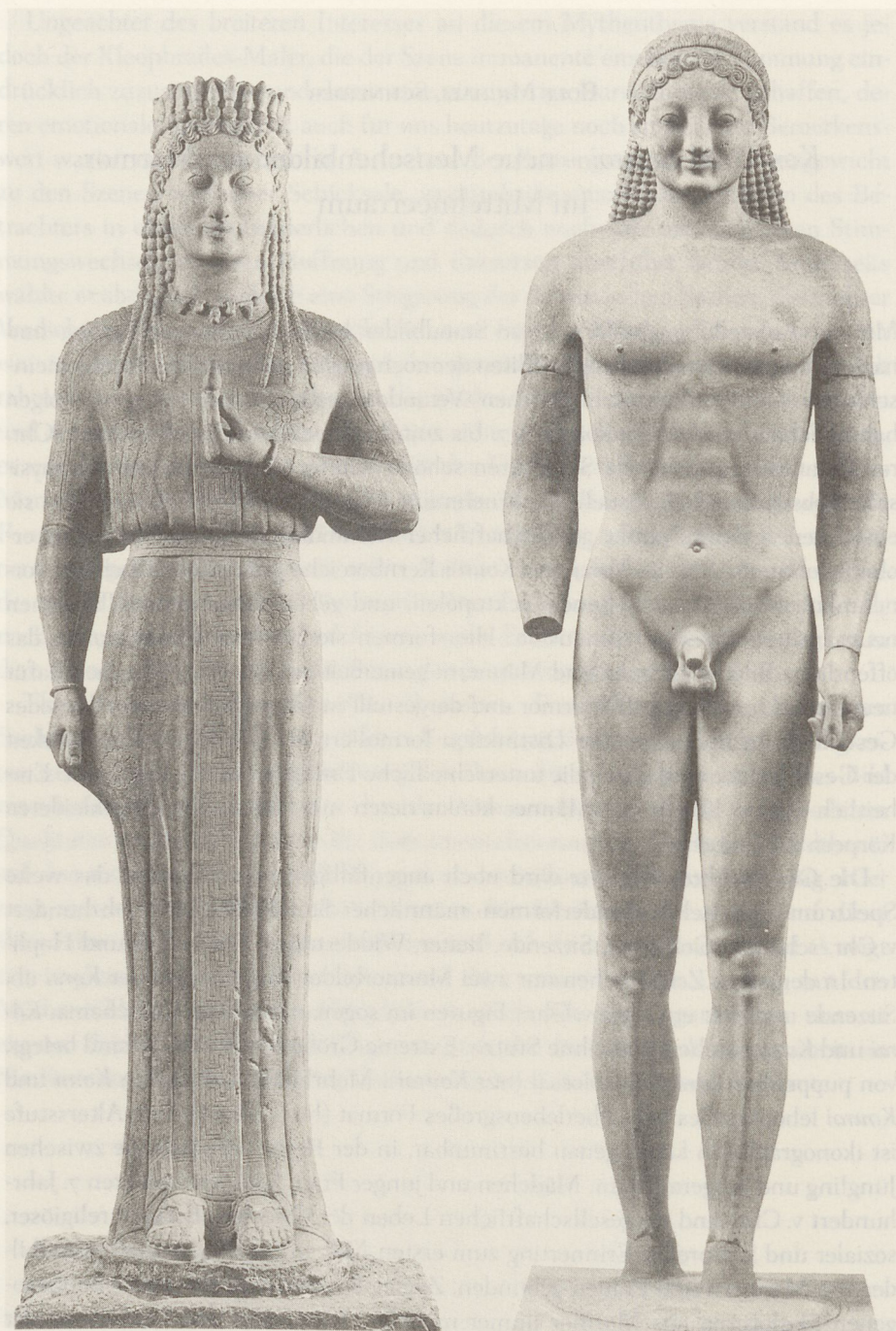


Abb. 53: Kore (Phrasikleia) und Kouros, von einem Grab bei Myrrhinou/Attika.
 Parischer Marmor. Höhe 1,71 Meter & 1,89 Meter, um 540 v. Chr.

neuen Marmorskulpturen bekleideter Frauen und nackter Männer ziehen jeden Betrachter unausweichlich in den Bann: den Bann der Bilder vom Menschen. Durch die *Korai* und *Kouroi* geraten kulturelle Standards der Eliten, der Produzenten und der Betrachter neu in den Blick – und lösen damit zwangsläufig neue Debatten aus. Sie handeln über Voraussetzungen der Infrastruktur und handwerkliche Leistungen; die Verkörperung somatischer, ästhetischer und ethischer Normen; die gesellschaftlichen Rollenbilder von Mann und Frau; die Formen des angemessenen religiösen, sozialen und politischen Verhaltens; und, nicht zuletzt, über die grundlegende Wandlung öffentlicher Räume durch die neuen Skulpturen aus Marmor.³

Ich möchte mich diesen Debatten aus verschiedenen Blickwinkeln nähern. Im Mittelpunkt meiner Diskussion stehen der Bildentwurf der *Korai* und *Kouroi* und die bewußte Aneignung ägyptischer Bildmuster; die kulturelle Semantik des Marmors und der aus ihm geformten Körperbilder; die Identitäten, Kontexte und Funktionen der Statuen; und schließlich ein kurzer Ausblick auf *Korai* und *Kouroi* nach der Archaik.

Der Entwurf

Inschriften archaischer Standbilder junger bekleideter Frauen aus Marmor belegen für sie den Namen *Kore*.⁴ Nach der traditionellen Stilchronologie scheinen *Korai* etwas früher belegt zu sein als *Kouroi*, vielleicht schon um die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. Die Lücken in der Überlieferung und die Schwierigkeiten linearer Datierungsmodelle erlauben hier jedoch keine belastbaren Schlußfolgerungen. *Korai* folgen einem festgelegten Habitus. Sie stehen eigenständig, ohne Stütze auf der Plinthe. Der Bewegungsspielraum der Beine ist gering. Die Füße sind zunächst eng nebeneinander, später in Längsrichtung auch vor- bzw. leicht

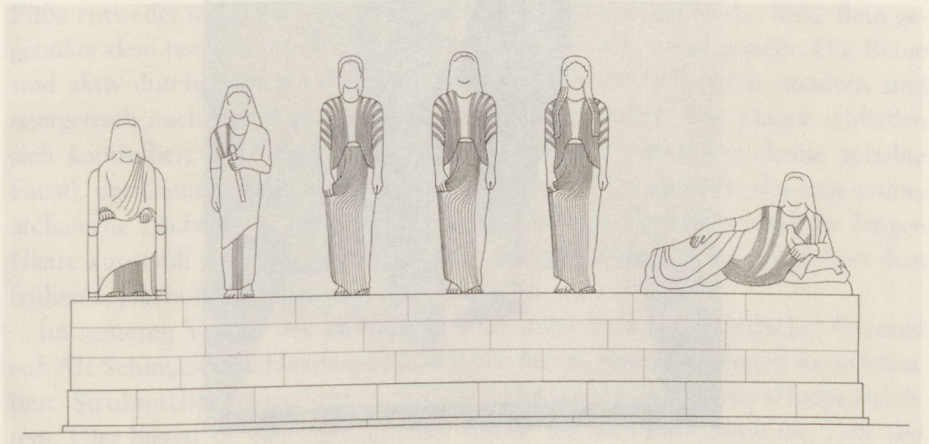


Abb. 54: Familiengruppe des Bildhauers Geneleos im Heraion von Samos. Einheimischer Marmor. Höhe der *Korai* ca. 1,90 Meter, um 560 v. Chr.

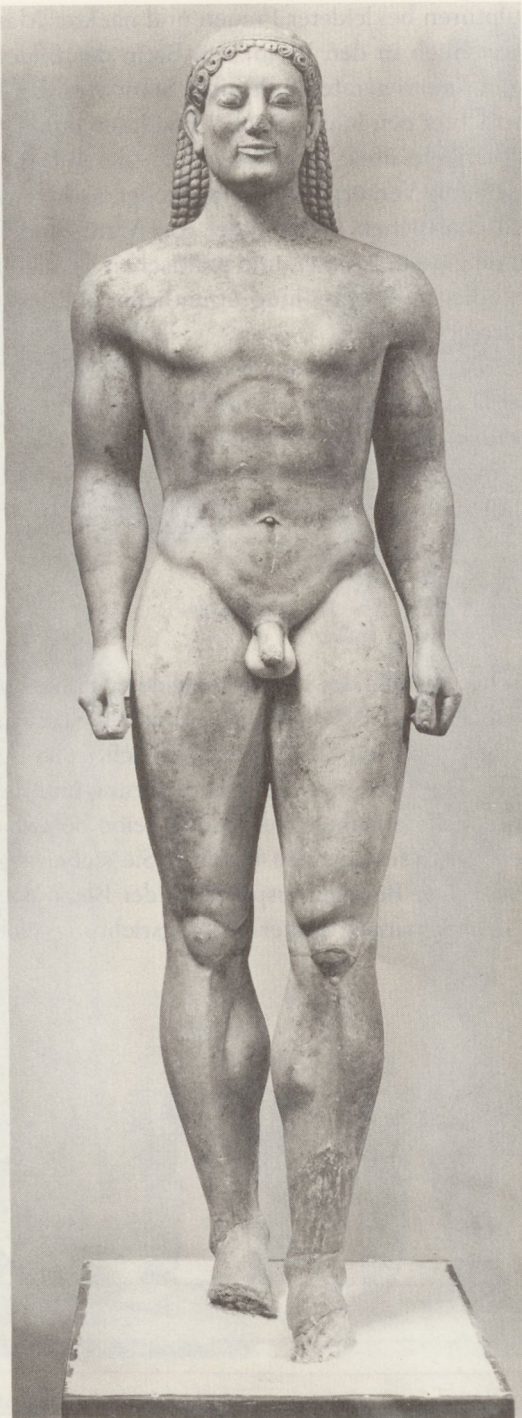


Abb. 55: Kouros (Kroisos), von einem Grab bei Anavyssos/Attika.
Parischer Marmor. Höhe 1,94 Meter, um 530 v. Chr.

zurückgesetzt. Trotz der betonten Ausrichtung nach vorn sind *Korai* grundsätzlich allansichtig. Im Gegensatz zu den nackten Männern sind die Frauen reich bekleidet und häufig prächtig geschmückt. Zwei bodenlange Frauengewänder sind belegt, bevorzugt der feinstofflichere *Chiton*, seltener der dickstofflichere *Peplos*.⁵ Über *Chiton* und *Peplos* können zusätzlich Manteltücher von unterschiedlicher Stofffülle getragen werden. Die Frisuren der *Korai* sind aufwendig. Das reiche Haupthaar fällt nach hinten, später lange, kunstvoll frisierte Lockensträhnen zusätzlich nach vorne. In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. wird der Luxus in der Kleider- und Frisurenmode teilweise extrem zugespitzt (besonders in Athen). Als Kopfschmuck dienen etwa Diadem, Haarband und/oder Kopftuch. Einzelne Schmuckelemente waren in Bronze appliziert. Wie bei den Männern ist das sogenannte archaische Lächeln die einzige im Bild genutzte Möglichkeit, das Gesicht mimisch zu bewegen. Körpervolumen, Kleidung, Gestik, Frisur, Dekor und Farbe beleben das habituelle Grundschema der *Korai*, je nach Vermögen, Ort und Zeit. Im ionischen Raum sind *Korai* in großen Familiengruppen belegt.

Am besten erhalten ist die des Bildhauers Geneleos im samischen Heraion (Abb. 54). Links sitzt die Mutter, rechts lagert in der Haltung eines Symposiasten der wohlbeleibte, bekleidete Vater, dazwischen stehen ihre drei schönen Töchter als *Korai* sowie eine vierte Statue, vielleicht ein *Kouros*.⁶ Unter den knapp 350 erhaltenen *Korai* erreichen viele, vielleicht sogar die Mehrheit lebens- bis überlebensgroßes Format, zwischen etwa 1,4 und 2 Metern. Die größten *Korai* sind für Samos bezeugt. Sie gehören noch in das 7. Jahrhundert v. Chr. und sind bis etwa 2,4 Meter groß.⁷ Im Horizont archaischer Marmorbilder ist Kolossalität männlich.

Die Bezeichnung männlicher Standbilder der archaischen Zeit als *Kouroi* ist modern.⁸ *Kouroi* sind Marmorskulpturen (fast immer) junger Männer ohne Bartwuchs und mit schönen, nackten Körpern. Auch sie folgen einem festgelegten Schema. Ohne Stütze stehen sie in engem «Schrittstand» fest auf der Plinthe, die Füße entweder in Links- oder Rechtswendung. In der Regel ist das linke Bein gegenüber dem rechten um maximal eine Fußlänge nach vorne gestellt. Die Beine sind aktiv durchgedrückt. Die Arme hängen nicht einfach herab, sondern sind energetisch nach unten gestreckt oder leicht angewinkelt. Die Finger schließen sich kontrolliert um einen amorphen Marmorkern zusammen (keine geballte Faust), der Daumen zeigt senkrecht nach unten. Oft akzentuiert das sogenannte archaische Lächeln die beherrschte Mimik. Wie bei den *Korai* sind die langen Haare kunstvoll geknüpft und/oder in schöne geordnete Reihen gelegt. Seit dem frühen 6. Jahrhundert fallen sie allein in den Rücken.⁹

Im späteren Verlauf des Jahrhunderts kommen kürzere (athletische) Frisuren auf. Als Schmuck sind Haarband oder Haube belegt. *Kouroi* sind nach vorne orientiert. Strukturelles Bauprinzip ist ihre Geschlossenheit in den vier «Hauptansichten». Hier bieten sie «selbstgenügsame» Bilder, die im Profil durch die Tiefe des Kopfes und des Standmotivs weitere Eigenständigkeit gewinnen.¹⁰ Der scheinbar frontale Aufbau der *Kouroi* ist durch eine Vielzahl motivischer Asymmetrien dia-

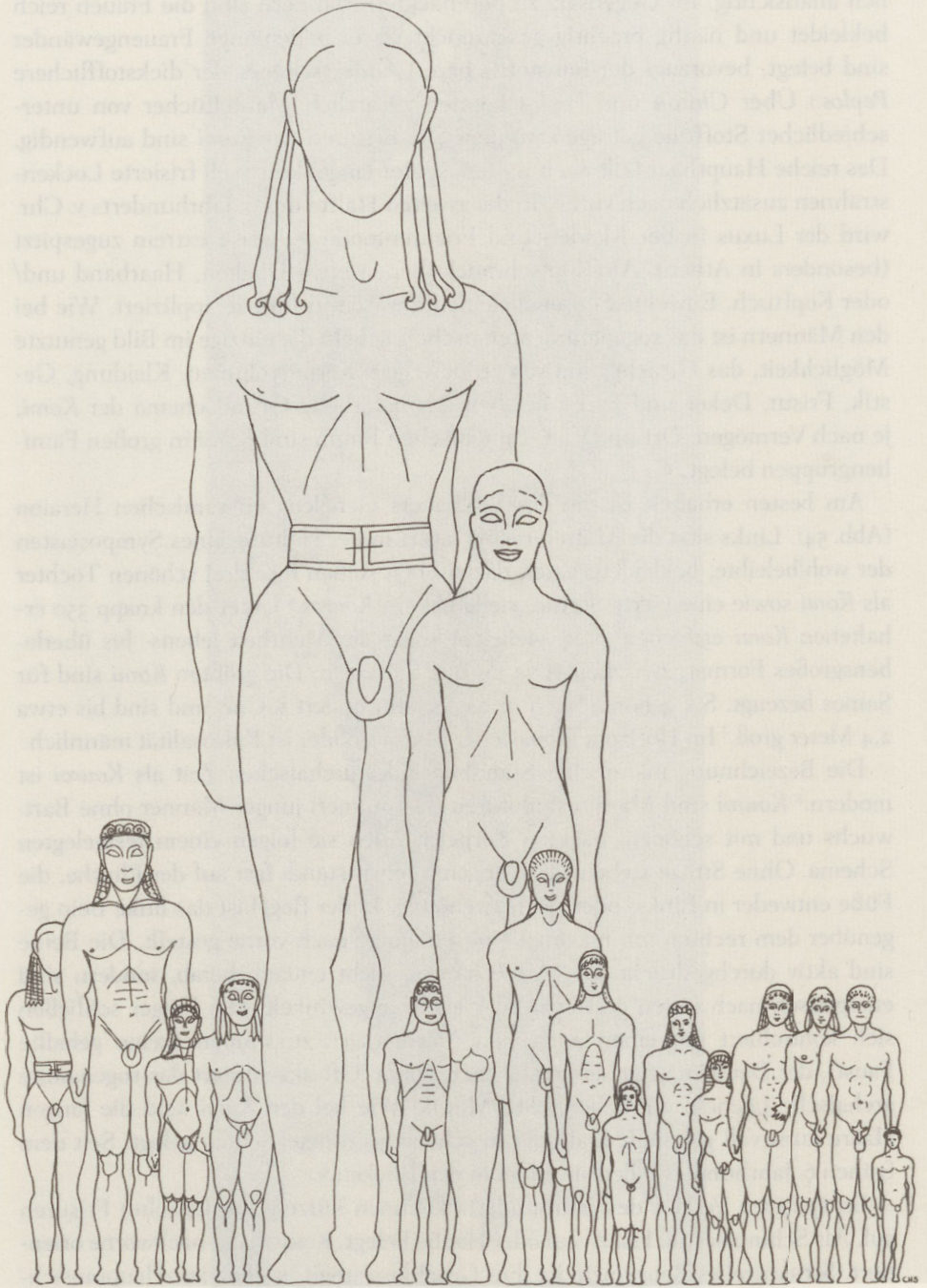


Abb. 56: Kouros im Größenvergleich, Höhe ca. 1,1 Meter bis 9 Meter

lektisch durchbrochen. *Kouroi* sind zudem ›latent‹ in allen drei Dimensionen bewegt, nicht nur in einer ›einfachen Bewegung‹ nach links in Richtung des gewöhnlich vorgestellten Fußes, sondern zumeist in einer ›doppelten Bewegung‹ auch nach rechts.¹¹ Vom späten 7. bis zum frühen 5. Jahrhundert v. Chr. dominieren die *Kouroi* den Habitus männlichen Auftretens in öffentlichen Bildern. Innerhalb dieses habituellen Rahmens gibt es enorme Unterschiede in den Stilformen, je nach Kontext, Tradition, Intention und Zeit. Von den mehr als 400 erhaltenen *Kouroi* sind die meisten mindestens lebens- bis überlebensgroß, etwa 1,5 bis 3 Meter.²² Standbilder erreichen kolossales Format, von 3 bis zu 10 Metern Höhe.¹² Die kolossalen Standbilder konzentrieren sich gleich am Beginn der Produktion auf den vergleichsweise engen Zeitraum zwischen etwa 600 und 570/60 v. Chr.

Griechische Eliten und Werkstätten greifen bei der Konzeption der neuen *Korai* und *Kouroi* bewußt auf ältere, nicht-griechische Bildmuster zurück. Die jungen griechischen Poleis haben im Horizont ihrer intensiven Kontakte zu den alten orientalischen Hochkulturen dafür vorrangig Bildmuster aus Ägypten gewählt. Das Bildschema des *Kouros* ist von dem ägyptischen Typus der männlichen Figur im Schrittstand abgeleitet. Er wird im 3. Jahrtausend v. Chr. entworfen und bleibt, ikonengleich, bis in die ägyptische Spätzeit verbindlich.¹³ Der ägyptische Figurentypus zeigt eine Reihe konstitutiver Bauelemente, die nur ihn prägen. Dazu gehören die strukturelle Bindung der gesamten Figur an einen stützenden Rückenpfeiler oder Reliefgrund, der Lendenschurz, der oftmals in einer Hand gehaltene Stab und die häufige Verwendung extrem harter einheimischer Buntgesteine. Das dafür entwickelte ägyptische Quadratnetz, das die Forschung für den Entwurf des *Kouros* gerne voraussetzt, hat in Griechenland eine eher untergeordnete Rolle gespielt. Darauf weisen schon die dreidimensionalen Bewegungen im Aufbau der *Kouroi*.

Die griechische Umprägung des ägyptischen Typus der männlichen Figur im Schrittstand erfolgt auf mehreren Ebenen. Sie zeigt sich in der Verwendung des neuen Werkstoffs Marmor, dem rundplastischen und im Wortsinn selbst-ständigen Aufbau der Statue, einem spezifisch körperbezogenen Verständnis von Anatomie sowie neuen Formen der Farbigkeit des nackten und bekleideten Körpers. Die schwierigste und zugleich originellste Erfindung der Griechen besteht darin, den *Kouros* selbst-ständig – das heißt ohne zusätzliche Stütze – im öffentlichen Raum aufzustellen. In dieser neuen konstruktiven ›Selbst-Ständigkeit‹ manifestiert sich ein neues, ein griechisches Könnens-Bewußtsein im Gegensatz zur strukturellen ›Unselbst-Ständigkeit‹ der ägyptischen Schreitfigur. Dennoch haftet, bei aller griechischen Selbständigkeit, an jedem *Kouros* unübersehbar ein uraltes Leitbild der ägyptischen Kultur. Griechische Eliten haben diesen fremden Bezug bewußt gesucht und als solchen positiv wahrgenommen. Das bezeugen spätere Griechen wie Diodor: Er hebt an den archaischen *Kouroi* besonders den fremden *rhythmos*, daß heißt ihre ägyptische Gestalt hervor. Diodor verknüpft die Einführung der *Kouroi* zugleich mit Daidalos, dem sagenhaften Urvater der griechischen Bildkünstler und Handwerker, dessen Figuren eine geradezu fabelhafte Beweglichkeit ausgezeichnet haben soll.¹⁴ Solche Formen mythischer Erinnerungskultur wurzeln vielleicht

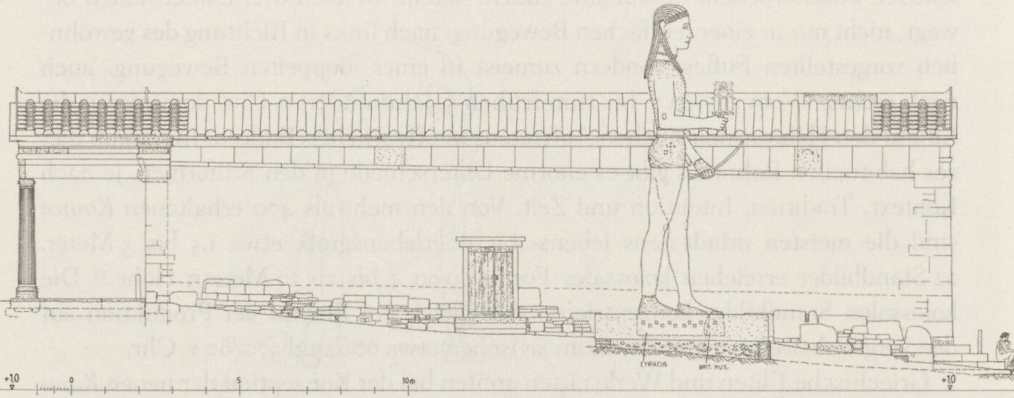


Abb. 57: Apollonheiligtum von Delos, Rekonstruktion:
 Kolossalstatue des Apollon von Naxos. Naxischer Marmor. Höhe ca. 9 Meter.
 Um 600 v. Chr. – Dahinter Oikos der Naxier, um 580 v. Chr.

auch in dem dynamischen ›Schrittstand‹ und der latenten Bewegung der *Kouroi*, die ohne zusätzliche Stütze stehen (können). Mit der Einführung der *Kouroi* haben Griechen das für uns widersprüchliche Verhältnis des sogenannten Fremden im Eigenen zum Gegenstand intensiver Verhandlungen über sich selbst gemacht. Die selbstverständliche Aneignung des Fremden wird durch typisch griechische Innovationen unterfüttert. Sie bestehen in der Verwendung von Marmor, der konstruktiven Eigenständigkeit im Aufbau, den dynamischen Akzenten bei der Gliederung und Bewegung sowie der Ausbildung eigener sozialer, physischer und geschlechtsspezifischer Profile. Farbe hat das ›Griechische‹ weiter unterstrichen.

Die Auseinandersetzung mit ägyptischen Bildmustern spielt vielleicht auch bei der Konzeption der *Korai* eine Rolle.¹⁵ Bei ihnen ist unter anderem die Festlegung griechischer Auftraggeber und Werkstätten auf das Bild der *bekleideten* Frau bemerkenswert. Immerhin gab es Alternativen, etwa auf Kreta durch das aus dem vorderasiatischen Kulturraum übernommene Bild der sogenannten Nackten Göttin.¹⁶

Marmor als neuer Habitus

Die Prozesse des Bildentwurfs, der Wahrnehmung und der Deutungsverhandlung der *Korai* und *Kouroi* hängen eng mit dem gewählten Material und den damit verbundenen handwerklichen Leistungen zusammen – enger, als es viele Forscher bisher gesehen haben.¹⁷ Dazu gehören vor allem die Leistungen im Steinbruch, bei dem Transport, bei der Aufrichtung und bei der (bevorzugten) Fertigstellung der Skulpturen vor Ort. Das gilt in besonderem Maße für die nackten *Kouroi*. Da sie ungestützt, das heißt auf nichts anderem als auf ihren eigenen Füßen stehen, sind sie bereits in ihrem Entwurf gegenüber den *Korai* privilegiert. Die bodenlangen



Abb. 58: Unfertiger Statuenkoloss des Dionysos im Steinbruch von Apollonas/Naxos.
Höhe ca. 10 Meter, um 600 v. Chr. Stich etwa 1840

Gewänder der *Korai* werden erst im späteren 6. Jahrhundert allmählich von der Plinthe gelöst. Die Bauweise der *Kouroi* ohne Stütze, lotrecht und selbstständig, ist durch die Entdeckung des Werkstoffs Marmor überhaupt erst möglich. Mit seiner Entdeckung geht eine zweite Leistung einher. Griechische Steinmetzen beginnen für *Korai* und *Kouroi* zwei Marmorblöcke mit unterschiedlicher Schichtung herauszuschlagen. Für die (breite) Basis wird ein Block mit waagerechtem, für die (hohe) Statue und ihre Plinthe einer mit senkrechtem Gefüge gewählt. Diese Erfindung hat für die Bildhauerei in Marmor weitreichende Folgen. Sie verringert die horizontale Bruchgefahr im Knöchelbereich der Statue und stabilisiert zugleich die Basis. Sie eröffnet den Steinmetzen neue Spielräume, die Statue mit der Plinthe genau im Lot auf der Basis zu plazieren und anschließend durch Bleiverguß zu verankern. Und erst sie ermöglicht Planung und Ausführung von *Kouroi* in kolosalem Format. Die außerordentlichen Investitionen in den Marmor sowie das für seine Erschließung notwendige infrastrukturelle, handwerkliche und ikonographische Knowhow bilden den Grundstock des symbolischen Kapitals der *Korai* und *Kouroi*. Sie regen den Betrachter dazu an, es immer wieder neu zu verhandeln.

Weißer Marmor ist eine uralte «nationale» Ressource Griechenlands und steht hier in vielen Regionen an. Bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. spielt er auf Kykladeninseln wie Naxos als Werkstoff für Idole und Gefäße eine zentrale Rolle. Marmor ist, im Gegensatz zu den extrem harten Buntgesteinen Ägyptens, weicher, einfacher zu bearbeiten und erlaubte vielfach unerhörte Präzision bis in kleinste plastische Details. Die Naxier gehören offenbar zu den ersten, die den materiellen Wert und das symbolische Kapital des auf ihrer Insel anstehenden Marmors (wieder) entdecken: als den Werkstoff für den Entwurf großformatiger *Korai* und *Kouroi*.¹⁸

Auf Naxos gibt es zugleich reiche Vorkommen des harten Schmirgels für die Feinglättung der Marmoroberfläche. Mit der Wiederentdeckung des Marmors als Werkstoff beginnt eine der folgenreichsten Entwicklungen antiker (und nachantiker) Menschen-Bilder. Marmor macht es Griechen zum ersten Mal möglich, dreidimensionale Bilder (über)lebensgroßer Frauen und Männer frei im dreidimensionalen Raum zu positionieren. Soweit wir sehen, haben die Naxier ihr einzigartiges Marmormonopol bis ins frühe 6. Jahrhundert v. Chr. gehalten. Die Praxis der Aufstellung der *Korai* und *Kouroi* greift indes rasch und weit über Naxos hinaus. Allmählich werden weitere Marmorbrüche erschlossen, so auf den Inseln Thasos und Paros, lokale Vorkommen wie bei Ephesos, auf Samos und in Boiotien, später bei Athen dann der Hymettos und der Penteli. Die wichtigsten Exportmarmore für archaische Skulpturen sind die weißen Inselmarmore von Naxos, Paros und Thasos.

Eine besondere Qualität weißer (bemalbarer) Marmore besteht darin, daß sie sich eng auf den Menschen beziehen lassen. Und genau dafür haben sich griechische Auftraggeber und Werkstätten zunehmend interessiert. In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. experimentieren die Werkstätten damit, die Anatomie der *Kouroi*-Körper immer nahsichtiger zu erschließen. Das Ergebnis ist eine suggestive Verfeinerung der Körperanatomie, begünstigt durch die diaphane Oberflächenstruktur des ‚hautnahen‘ Marmors. Ähnlich intensive Körperblicke lassen zeitgleiche *Korai* in der Raffinesse ihrer Frisuren und immer wieder neuen Spielarten zwischen Körper und Gewand erkennen. Für die ägyptischen Vorbilder aus Buntgestein ist das Streben nach solchen körpernahen Modellierungs- und Wirkungsmöglichkeiten hingegen undenkbar, ausgeschlossen durch die extreme Härte und die hermetisch versiegelte Oberfläche des Materials.

Ein gut erforschter Sonderfall hilft uns, die historischen Dimensionen des Werkstoffs Marmor bei der Konzeption, Produktion und Rezeption von *Korai* und *Kouroi* genauer zu beschreiben. Ich meine die Reste des sogenannten Naxier-Kolosses, eines Marmorriesen, der um 600 v. Chr. von den Naxiern in das Apollonheiligtum auf Delos geweiht wurde.¹⁹

Die erhaltenen Fragmente erlauben die Rekonstruktion einer ursprünglich etwa 9 Meter hohen Kolossalstatue des Apollon im *Kouros*-Schema. Für sie hat der Bildhauer in den naxischen Marmorbrüchen von Plerio bei Melanes einen gigantischen Block ausgesucht. Er wird nach Abtrennung vom Muttergestein wenigstens 9 auf 2,2 auf 2,2 Meter gemessen und mindestens 100 Tonnen gewogen haben, rechnet man den notwendigen Überschuß an den Rändern mit ein und veranschlagt das durchschnittliche Gewicht eines Kubikmeters Marmor mit 2,75 Tonnen. Aus dem im Steinbruch liegenden Marmorblock wird die Riesenfigur zunächst im Umriß herausgemeißelt. Dabei wird auf reichlichen Schutzzoll geachtet, so wie es der unfertige Koloß einer etwa 10 Meter hohen Dionysosstatue auf Naxos zeigt, der im Steinbruch von Apollonas liegen blieb.²⁰

Eine der unzähligen Meisterleistungen, die naxische Steinbruchspezialisten dabei zu bewältigen hatten, betrifft die statisch präzise Einmessung der Figur in den am Boden liegenden Skulpturenblock. Sie ist nötig, da der fertige Statuenko-

loß ohne Stütze auf den in engem ‹Schrittstand› versetzten Füßen steht. Es gilt also, das gewaltige Übergewicht seines Oberkörpers einschließlich der unterschiedlich bewegten Arme an der statisch schwächsten Stelle, der Knöchelzone, von Anfang an genau im Gleichgewicht zu halten. Es muß extrem schwierig gewesen sein, einen potentiell in alle Richtungen hin kippenden, oberlastigen Statuenkoloß von 9 Metern Höhe in noch liegender Position daraufhin exakt auszubalancieren.

Die nächste Meisterleistung ist der Transport. Der extrem sperrige, im Rohzustand mindestens 30 Tonnen schwere Marmorkoloß ist von den Brüchen bei Melanes zum Hafen von Naxos zu bewegen. Dabei müssen, in unwirtlichem Gelände, 10 Kilometer Entfernung und nicht weniger als 300 Höhenmeter überwunden werden. Mehrere auf Naxos liegengebliebene und/oder zerbrochene *Kouroi* sind stumme Zeugen der damit verbundenen Gefahren.²¹ Nicht geringer sind die Anstrengungen für das Bewegen der monolithischen Basis, die im Rohzustand wenigstens 3,5 auf 5,1 auf 0,8 Meter mißt und ein Transportgewicht von 40 Tonnen auf die Waage bringt. Weitere Höchstleistungen folgen, darunter das schwierige Verladen auf geeignete Schiffe, das Abladen der beiden Marmor-Giganten auf Delos und ihr aufsehenerregender Transport in das Heiligtum. Dort gilt es zunächst, die gewaltige Basis auf abschüssigem Terrain ‹im Wasser› zu justieren und den Koloß weiter auszuarbeiten (siehe oben, Abb. 57). Die nächste außerordentliche Herausforderung besteht in dem Anheben des bruchgefährdeten Riesen und der lotrechten Verankerung seiner Statuenplinthe in der Basis. Dazu sind ein mindestens 11 Meter hohes Spezialgerüst sowie Seile, Rollen und Winden für etwa 30 Tonnen Gewicht nötig. Nach dem Meisterstück der Aufstellung bleibt das Gerüst stehen, denn nun wird vor Ort an Skulptur und Basis letzte Hand angelegt. Der Schutzzoll wird abgearbeitet, Transportschäden werden ausgebessert, die plastischen Formen mit Flach- bzw. Rundmeißel fertig gearbeitet, die Oberfläche mit Schleifmittel fein geglättet und verbliebene Werkzeugspuren beseitigt. Am Schluß wird die fertige Skulptur wahrscheinlich farbig gefaßt. Das führt zu neuen konzeptionellen und handwerklichen Agonen, zwischen Material und Bild, Skulptur und Malerei, Raum und Fläche. Zu welchen Höhenflügen hier Bildhauerwerkstätten immer wieder fähig sind, zeigen selbst kleinste plastische Details.²²

Die Vorgänge des Transports, der Aufstellung und der Endbearbeitung spielen sich inmitten der Öffentlichkeit ab. Sie erfordern außergewöhnlich viel Zeit, Können, Ressourcen und den Einsatz aller Kräfte der Gesellschaft. Die handwerklichen Vorgänge am Ort der Aufstellung müssen die Blicke der Anwesenden geradezu magisch auf sich gezogen haben. Sie bleiben tief in ihrem Gedächtnis haften. Es liegt auf der Hand, daß solche Erfahrungen unerschöpflichen Stoff für Gespräche bieten, angefangen von materiellen, technischen und handwerklichen Leistungen bis hin zur expliziten Zuschreibung semantischer, ästhetischer und ideologischer Werte. Diese Vorgänge werden mit der Zeit immer vertrauter. Marmor-Baustellen entwickeln sich mehr und mehr zu einem Brennpunkt von Debatten über handwerkliches Können und über soziales und ökonomisches Prestige. Über die ständige Neuauf-

stellung von *Korai* und *Kouroi* aus Marmor gerät zugleich die Interaktion verschiedener sozialer Gruppen neu in den Blick. Gerade in den face to face-Gesellschaften der archaischen Polis erinnert jedes neu errichtete Standbild an den Dialog zwischen Auftraggeber und Werkstatt, an die stets neu zu verhandelnde Dialektik von Marmor und Bild, den Aufwand des Transports, die Schwierigkeiten bei der Aufstellung sowie die abschließenden Arbeiten der Bildhauer und Maler vor Ort.

Hochrechnungen über die ursprüngliche Zahl von *Korai* und *Kouroi* erhellen, wie präsent diese Vorgänge in der Öffentlichkeit gewesen sind. Anthony Snodgrass hat geschätzt, daß wir in archaischer Zeit mit etwa 20 000 *Korai*, 20 000 *Kouroi* und 20 000 anderen Skulpturentypen aus Marmor rechnen können.²³ Er hat diese Zahl aus empirischen und statistischen Überlegungen hergeleitet. Er geht davon aus, daß es etwa gleich viele *Korai* und *Kouroi* gab, daß die erhaltenen Skulpturen mit dem Faktor ihrer größten Überlieferungsdichte in antiken Heiligtümern zu multiplizieren sind und daß diese Summe nicht mehr als fünf Prozent des ursprünglichen Bestands repräsentiert. Natürlich bleiben solche Annahmen hypothetisch. Aber sie erlauben uns eine gewisse Vorstellung von der Größenordnung, mit der wir es hier zu tun haben. *Korai* und *Kouroi* aus Marmor haben die archaische Polisgesellschaft grundlegend verändert – und ihr im Mittelmeerraum ein eigenes, auf den Menschen bezogenes Gesicht gegeben. Die enorme Investition in die Produktion zehntausender Marmorbilder von Frauen und Männern hat die Kommunikation zwischen allen sozialen Gruppen in bisher unbekannter Form intensiviert. Dazu gehören Eliten und Handwerker, Transporteure und Arbeiter, Zulieferer und Händler, Einheimische und Passanten. Das hat nicht nur neue kollektive

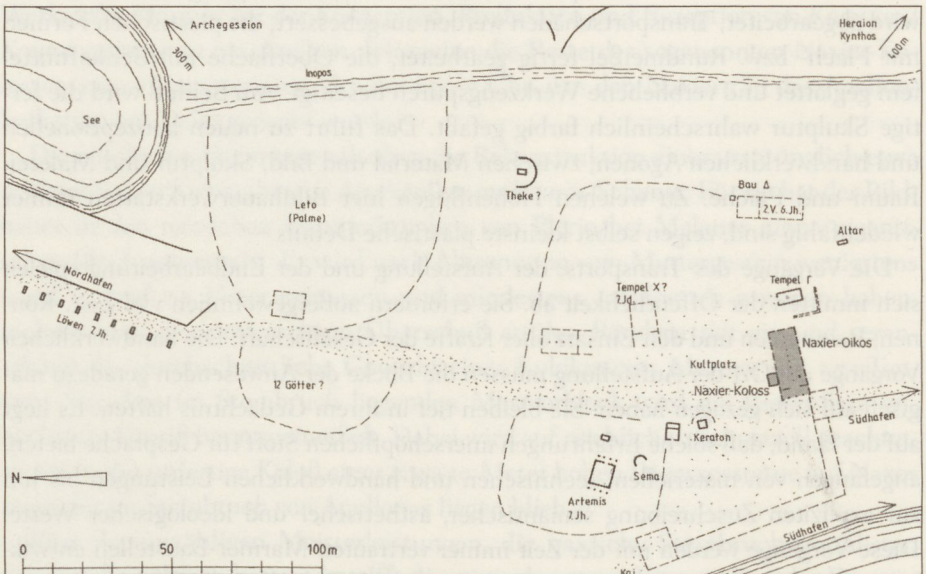


Abb. 59: Plan des Apollonheiligtums auf Delos, nach etwa 580 v. Chr.

und agonale ›Wir-Gefühle‹ gefördert, sondern sich auch wirtschaftlich positiv ausgewirkt: auf alle daran Beteiligten.

Ein Echo davon überliefert die Inschrift auf der Rückseite der Basis des Naxier-Kolosses aus der Zeit um 600 v. Chr. (siehe oben, Abb. 57). Der Koloß spricht selbst zu dem Betrachter: «Aus demselben Stein bin ich, der Mann (= Statue) wie der Schemel (= Basis).»²⁴ Geht man alle denkbaren Lesevorschläge durch, dann ergibt aus technischen und historischen Gründen nur eine Lesung Sinn. Sie wurde bereits im 19. Jahrhundert vorgeschlagen. Luca Giuliani hat sie kürzlich mit neuen Argumenten untermauert. Das griechische *litho* meint hier nicht bedeutungsneutral «aus Stein», sondern «aus Marmor», bezieht sich also ganz konkret auf den Werkstoff, den die Naxier für die Kolossalstatue und ihre Basis benutzt haben. Ihre Botschaft lautet: «Aus demselben *Marmor* bin ich, der Mann wie die Basis.» Jetzt erst können wir die rühmende Sprengkraft der Worte erkennen, die die Naxier ihrem Koloß in den Mund gelegt haben. Nur sie verfügen über den neuen Werkstoff Marmor. Nur sie erzielen mit ihm handwerkliche Spitzenleistungen, die konkurrenzlos sind. Und nur sie können die notwendigen Spezialisten, die Technik und das Kapital mobilisieren, um eine Männerstatue und eine Statuenbasis von so gewaltigen Dimensionen zu realisieren. Dieselbe hymnische Tonlage stimmen die Naxier mit dem Oberbegriff *lithos* an, der naxischen Marmor lapidar zum Stein aller Steine erklärt. Der Riese aus Marmor macht jede andere Lesart von *lithos* obsolet. Und die Inschrift bekundet noch etwas. Sie vertieft einen bereits angesprochenen Aspekt des archaischen Geschlechterdiskurses. Naxischer Marmor ist der Werkstoff für das Bild des (nackten) Mannes. Später unterstreicht die stürmisch vorangetriebene Entwicklung des komplizierten Bronzehohl-gusses die zentrale Rolle, die der gewählte Werkstoff bei der Realisierung großformatiger Statuen gespielt hat.²⁵ Auch hier entzündet sich die Diskussion über neue Formen von Materialität am Bild des *Kouros*.

Wo war der Naxier-Koloß im Apollonheiligtum von Delos aufgestellt? Und wie war er hier inszeniert? Der riesige *Kouros* steht um 600 v. Chr. zunächst allein, ein Marmorturm inmitten des heiligen Bezirks. Er ist dort aufgestellt, wo die alte Prozessionsstraße vom Südhafen her auf den zentralen Kultplatz mündet.

Die mit Basis etwa 10 Meter hohe Statue Apollons überragt die wenigen früheren Gebäude des Heiligtums bei weitem. Ihre Aufstellung leitet zugleich eine Neuausrichtung des Heiligtums ein. Der göttliche Marmorriese blickt nach Westen, über die Prozessionsstraße hinweg auf das Meer. Er ist die von fernher sichtbare Landmarke für jeden anreisenden Besucher und damit der wichtigste Orientierungspunkt des delischen Heiligtums. Wer sich vom südlichen Hafen dem Heiligtum nähert, schreitet unausweichlich auf die gigantische Götterstatue zu. Hat der Besucher den Kultplatz erreicht, so kommt er direkt vor ihrer knapp ein Meter hohen Statuenbasis zu stehen, in Augenhöhe kolossaler Marmorfüße von über sechsfacher Lebensgröße.

Etwa ein bis zwei Jahrzehnte später errichten die Naxier direkt daneben ein weiteres Meisterwerk aus Marmor, einen großen Sakralbau, der schon durch seine Di-

mensionen, eine Länge von 24 und eine Breite von 10 Metern, die älteren Tempel des Apollon und der Artemis in den Schatten stellt (Abb. 57).²⁶ Die Front des sogenannten Naxier-Oikos liegt quer zum Eingang des delischen Heiligtums, der zu dieser Zeit architektonisch noch nicht ausgestaltet ist. Der Bau und der ihn turmartig überragende apollinische Koloß stellen jedem Besucher die beispiellose Macht der Naxier in dem (internationalen) Apollonheiligtum vor Augen. Markiert der Naxier-Koloß eine atemberaubende Pionierleistung in der Geschichte der Skulptur, so markiert der Naxier-Oikos eine solche in der Geschichte der Architektur. Bis auf die Wände aus lokalem Granit und Gneis sind bei diesem Bau zum ersten Mal alle tragenden Teile aus naxischem Marmor gemeißelt, darunter die Säulen, die Türrahmen und das gesamte Dach. Am kühnsten ist die Konstruktion des Dachstuhls, der das gerade erst aus der Taufe gehobene «korinthische» Giebeldach zu tragen hat. Sämtliche Teile, Querbalken, Sparren und Ziegel sind präzise aus naxischem Marmor herausgeschlagen und geglättet worden. Ein Blick auf die Marmorziegel genügt, um die historischen Dimensionen dieser Pioniertat zu erahnen. Jedermann wußte und weiß, daß Holz, nicht aber Marmor der probate Werkstoff für Dachstühle ist – genauso wie Dachziegel gewöhnlich aus Ton gebrannt werden. Der «zweckwidrige» Einsatz von Marmor für die Dachkonstruktion bezeichnet also eine weitere *ultima ratio* materieller Verfügbarkeit und handwerklichen Könnens. Der lichtdurchlässige Werkstoff Marmor verleiht dem Dach etwas vollkommen Neues, eine bis dahin unbekannte Transparenz und optische Leichtigkeit. Das (nur) von oben herabrieselnde Marmor-Licht lenkt den Blick zwangsläufig auf die zugespitzte Konstruktion aus «durchsichtigem» Marmor, auf den komplizierten Dachstuhl sowie die acht schlanken kannelierten Marmorsäulen, die das architektonische Wunderwerk tragen. Die Lage des Baus nimmt darauf unmittelbar Rücksicht. Er ist direkt an die Südseite der kolossalen Statuenbasis angeschlossen. Dadurch wird vermieden, daß der Schatten der Riesenstatue auf das Marmordach fällt. Der Koloß und der Oikos der Naxier sind ein einzigartiges Manifest des naxischen Adels. Marmor von Naxos ist der Werkstoff der Zukunft, der kühnste Träume in der Skulptur und Architektur Wirklichkeit werden läßt. Mit der Ressource Marmor revolutionieren griechische Eliten nicht nur die Möglichkeiten vorbildlicher Kultpflege und gesellschaftlicher Selbstdarstellung, sondern auch die Formen sozialer Kommunikation in den Medien, die öffentliche Räume immer grundsätzlicher prägen: den Bildern und den Bauten. Hier kommt eine interessante Differenz ins Spiel. Erst nach der Erprobung des Marmors in der Skulptur von Frauen und Männern erobert er auch die Architektur, regt zu neuen Dialogen über Bilder und Bauten an.

Solche Formen der wechselseitigen Auseinandersetzung zwischen Bild und Material sind uns heute fremd. Wir haben den handwerklichen Umgang mit materiellen Rohstoffen in abgeschlossene Produktionsräume jenseits der Öffentlichkeit verbannt. Wir bedienen uns präzise einsetzbarer Maschinen, verfügen mühelos über Ressourcen aus aller Welt und sehen Erzeugnisse allein in ihrer fertigen Gestalt. Das hat erhebliche Auswirkungen auf Formen unserer Wahrnehmung und

Bewertung. Wir sind heute ganz auf das Endprodukt fixiert, auf den fertigen Gegenstand und das fertige Bild. Die antike Dialektik von Idee und *Materie* wird mißverstanden, umgedeutet in den Primat der Idee gegenüber dem *Material*. Entsprechend interessieren sich die historischen Wissenschaften heute vorrangig für die Ikonographie, den kulturellen Kontext, die mediale Funktion und die soziale Semantik von Bildern. Die wechselseitige Verhandlung von *Material* und *Bild* in dem Prozeß der Konzeption, Produktion und Rezeption bleibt dabei weitgehend ausgeblendet.

Der neue Werkstoff Marmor hat weitere historische Spuren in den archaischen Kulturen Griechenlands hinterlassen. Kolossale Standbilder aus Marmor von 3 bis zu 10 Metern Höhe lassen sich bisher allein für *Kouroi* in Heiligtümern und hier vor allem in der frühen Phase von etwa 600 bis 570/60 v. Chr. nachweisen.²⁷ Dieser Befund ist erklärungsbedürftig. Die ersten bekannten *Korai* und *Kouroi* aus Marmor sind, wie gesagt, in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts auf Naxos entstanden. Die erhaltenen Skulpturen sind nicht mehr als (leicht) überlebensgroß. Kaum eine Generation später, also um 600, schafften Naxier dann die ersten und zugleich größten erhaltenen Monolithe aus Marmor, das erwähnte 9 Meter hohe Standbild des Apollon im Heiligtum von Delos und die riesige, 10 Meter hohe Dionysosstatue, die bossiert im naxischen Steinbruch von Apollonas liegen blieb (siehe oben, Abb. 57 und 58). Die ersten männlichen Kolosse aus Marmor sind also nicht das Ergebnis einer längeren Entwicklung, sondern einer punktuellen Entscheidung zur radikalen Steigerung des Formats. Die Naxier sind hier zu den äußersten Grenzen vorgestoßen, die ihnen das Material Marmor für die Herstellung der freistehenden Skulptur gesetzt hat. Ihre männlichen Marmorkolosse sind konkurrenzlos.

Im elitären Wettbewerb um Artefakte aus Marmor werden daher schon bald neue Wege eingeschlagen. Wie wir bereits gesehen haben, beginnen Auftraggeber und Werkstätten nun verstärkt, in der Marmorplastik die Darstellbarkeit somatischer und textiler Oberflächenphänomene auszureizen. Das Interesse von Auftraggebern und Werkstätten gilt zunehmend einer realitätsnäheren Formgebung körperlicher Volumina und Gliederungsmerkmale der menschlichen Gestalt. Ihr Augenmerk richtet sich hier vor allem auf zweierlei: die Differenzierung des Körperbilds (und der Gewänder) durch eine tendenziell immer feingliedriger und bewegter ausmodellerte Anatomie und die Reduktion der Statuenformate auf annähernd menschliches Maß. Im Spannungsfeld zwischen zunehmender Belebung des Körpers und dem kodifizierten Habitus von bekleideter Frau und nacktem Mann geraten gesellschaftlich festgeschriebene Rollenbilder in neue dialogische Bewegung. Mit dieser Neuorientierung hin zu einem immer stärker funktional determinierten Körperbild aus Marmor gewinnt eine soziale Konstante Gestalt, die fortan die gesellschaftliche Kommunikation über Körper und Körperbild prägt.

Körper – Rollen – Bilder

Der (Marmor-)Körper der Griechen ist agonal, sein Bild erregt Furcht, Staunen und Bewunderung. Physische, materielle und visuelle Wirkung fallen bei ihm in eins.²⁸ Trotz der habituellen Festlegung der *Korai* und *Kouroi* stecken ihre Körper-Bilder voller überraschender anthropologischer Konzepte. Ich beginne mit den *Kouroi*. Kleine Köpfe, breite Schultern, schmale Hüften und mächtige Oberschenkel beherrschen den Aufbau. Stärker gliedernde Einschnitte und Muskelausformungen konzentrieren sich in der Vorderansicht auf den Oberkörper, die Kniezone und die tragenden Unterschenkel. Ins Auge fallen vor allem Brustsegmente, Rippenbogen, Leistenlinie, Bauch- und Wadenmuskulatur sowie voluminöse Oberschenkel. Brustsegmente, Arme, Gesäß und Oberschenkel sind zwar (üppig) herausmodelliert, das Muskelbild der Oberfläche aber eher punktuell differenziert und im Ganzen «schön» überglättet. Die Anatomie des Rückens ist unterschiedlich akzentuiert. Mit welchen Spielräumen wir hier zu rechnen haben, zeigt der Torso eines *Kouros* unbekannter Herkunft in Cleveland, der um 540 v. Chr. datiert werden kann:²⁹ Die Vorderseite ist in betonter Altertümlichkeit linear gegliedert und plastisch zurückgenommen, der Rücken hingegen tief, weich und detailreich ausgeformt. Das anatomische Körperspektrum der *Kouroi* reicht von knabenhaft weich bis männlich durchtrainiert. Der enge «Schrittstand» ist in seiner Stilisierung widersprüchlich, ist fest, dynamisch und labil zugleich. Er unterstreicht die ungestützte Selbst-Ständigkeit des *Kouros*, die eigenständige Kontrolle über seinen Körper. Ähnliches gilt für die Arme. Die Hände umschließen im anatomischen «Hakenriff» eine amorphe Struktur aus Marmor, doch können sie kaum etwas Schweres tragen. Die kraftgeladene Aktivität der Arme dient keiner konkreten Handlungsbezeichnung, sondern ist selbst Thema der Darstellung. Die schönen, langen Haare betonen den enormen Aufwand männlicher Körperpflege. Sie demonstrieren soziale Privilegien wie Reichtum, Unabhängigkeit von täglicher Arbeit und freie Verfügbarkeit über die Zeit.

Entgegen herkömmlicher Auffassung ist der anatomische Aufbau der *Kouroi* grundsätzlich ganzheitlich. Ihre Körperteile sind trotz deutlicher Zäsuren nicht in parataktischer oder additiver Baukastenweise zusammengesetzt, sondern funktionale Elemente in einem ganzheitlich durchstrukturierten Körperentwurf.³⁰ Dazu gehören auch sperrige anatomische Details. Zahlreiche *Kouroi* zeigen um den Penis einen wulstartigen Ring (siehe oben, Abb. 53 und 55). Sofern dieser überhaupt Beachtung findet, dann allein als formales Gliederungselement im Körperbau. Eine solche Reduktion greift jedoch zu kurz, da es sich um einen klaren anatomischen Sachverhalt handelt. Dargestellt ist die Hautfalte, die propere Knaben bis zum Beginn der Geschlechtsreife an genau dieser Stelle ausbilden, eine Art *adiposo genitalis*.³¹ Diese Hautfalte ist jedoch kein Charakteristikum des ausgewachsenen jungen Mannes, ebensowenig wie andere knabenhafte Merkmale des *Kouros*, etwa seine schmalen Hüften. Der *adiposo genitalis* wirft neues Licht darauf, wie und warum

archaische Auftraggeber und Werkstätten männliche Körperbilder «deformiert» haben: Beim *Kouros* sind knabenhafte und erwachsene Teile der Anatomie in den Körperentwurf integriert; denn die genitale Hautfalte ist sogar bei *Kouroi* mit plastisch angegebener Schambehaarung dargestellt.³² Offenbar unter dem Einfluß des homoerotischen Lebensstils archaischer Eliten wird der knabenhafte *adiposo genitalis* als Zeichen erotischer Attraktivität in das Bild des jungen Männerkörpers verpflanzt. Die genitale Hautfalte der *Kouroi* bleibt kein exklusives Bildzeichen des Geschlechterdiskurses der archaischen Zeit. Sie löst vielmehr eine intensive, bisher aber kaum beachtete Rezeption aus. Bis zur Spätantike charakterisiert sie den Genitalbereich unzähliger knabenhafter und jugendlich-männlicher Körperbilder.

Die Gelenke der *Kouroi* betonen weitere Fähigkeiten einer Elite, die ihren Körper agonal und aggressiv einsetzt. Ein gutes Beispiel dafür ist das Kniegelenk. In der menschlichen Anatomie erscheint es ähnlich isoliert wie bei den *Kouroi*. Bei ihnen sind Einzelteile der Kniezone oft bis in funktionale Details hin ausmodelliert. Kaum beantwortet ist bisher die Frage, warum ihr Kniegelenk so großes Interesse erfährt. Das Kniegelenk ist das größte Gelenk des menschlichen Körpers und kontrolliert viele seiner Bewegungen. Es überträgt Kräfte zwischen Ober- und Unterschenkel, gleicht beim Gehen Unebenheiten des Bodens aus, puffert Stürze und Sprünge ab, ermöglicht Richtungswechsel, Beschleunigung und Abbremsen. Das Kniegelenk gehorcht bedingungslos den Gesetzen der Mechanik und erfüllt sämtliche Voraussetzungen der menschlichen Fortbewegung. Als sensibles «Getriebe-gelenk» bestimmt es Vorwärtskommen, Geschwindigkeit und Stillstand. Viele dieser Beobachtungen lassen sich empirisch gewinnen. Daher dürfen wir annehmen, daß das Kniegelenk der archaischen *Kouroi* seine betonte Ausformulierung nicht einer artifiziellen Isolation, sondern vor allem seiner Funktion als verbindendes Zentralgelenk verdankt. In betonter Wechselwirkung mit dem «Schrittstand» bringt es das kraftvolle Bewegungspotential des *Kouros* zur Anschauung. Ähnliche Scharnier- und Bewegungsfunktionen übernehmen Ellenbogen- und Handgelenk. Entsprechend sind auch sie bei vielen *Kouroi* detailliert hervorgehoben.

Bewegungspotenz ist den *Kouroi* bereits in ihren Aufbau eingeschrieben. Durch das vorgestellte linke Bein entsteht immer eine «einfache» Bewegung nach links, durch die häufige Rechtswendung der Füße darüber hinaus eine «doppelte» Bewegung in beide Richtungen.³³ Gut dokumentiert ist die Drehung des Oberkörpers eines hocharchaischen *Kouros* aus dem Asklepiosheiligtum auf Paros in Paris. Historisch könnte man die dreidimensionale Bewegungspotenz vieler *Kouroi* (auch) als eine «anthropologische» Reaktion auf ihr Dasein im dreidimensionalen Raum beschreiben. Wie konsequent funktional aufeinander bezogene Bewegungen im *Kouros*-Schema erprobt werden, zeigt das attische Standbild des Kroisos (siehe oben, Abb. 55). Kroisos ist ein gefallener junger Krieger lydischen Namens. Er erhält nach seinem frühen Tod eine Grabstatue, die gegen 530 v. Chr. aus parischem Marmor gemeißelt wird. Bei ihm ist die linke Figurenseite nach vorn, die rechte folgerichtig nach hinten gedreht. Der Kopf ist leicht zu seiner Rechten gewendet. Die linke Schulter ist vor-, die rechte synchron zurückgezogen. Zu seiner

Rechten sind ferner der Rippenbogen, die Bauchmuskulatur und die sehr eng gestellten Füße verschoben. Die Beine sind unterschiedlich belastet. Bereits Ellen Schneider hat den stärkeren Druck des Oberkörpers auf das rechte gegenüber dem linken Bein betont. Wenig Aufmerksamkeit hat man bisher den weitreichenden Konsequenzen geschenkt, die sich daraus ergeben. Die Statue des Kroisos ist eine der ersten bekannten archaischen Skulpturen, die im Schema des *Kouros* mit dem Prinzip der Ponderation experimentiert. Untrügliches Indiz dafür ist das sogenannte Trendelenburg-Duchenne-Zeichen: Beim Kroisos ist die Mulde im *glutaeus maximus* über dem stärker belasteten rechten Bein tiefer eingebuchtet als über dem weniger stark belasteten linken. Entsprechend sitzt seine rechte Gesäßhälfte höher, ist angespannt und wirkt kompakter als seine linke. Ähnliche gewichts- und bewegungsfunktionale Unterschiede zwischen linker und rechter Körperseite lassen sich beim sogenannten Münchner Kouros beobachten. Auch er wurde in Attika gemeißelt, etwa gleichzeitig mit der Statue des Kroisos. Bisher setzt die Forschung die (schlagartige) Einführung der Ponderation eine gute Generation später an und verknüpft sie mit der politischen Umbruchsituation Athens um 500 v. Chr.: Erst im Horizont der demokratischen Reformen, die der politische Kreis um Kleisthenes angestoßen habe, könne sich das Kräftesystem der Ponderation systematisch entwickelt haben;³⁴ es spiegele das neue, eigenverantwortliche Bewegungsverhalten der menschlichen Figur, die im Gegensatz zum unveränderbaren Schema des *Kouros* allein dem rationalen Funktionsprinzip der Schwerkraft unterstellt ist. Die Grabstatue des Kroisos und der anonyme *Kouros* in München zeigen jedoch, daß erstaunlich weitgehende Versuche mit dem Prinzip der Ponderation bereits im archaischen *Kouros*-Schema erfolgen und mindestens in die Zeit um 530 v. Chr. zurückreichen. Der enge ereignispolitische Rahmen reicht zur Erklärung des Phänomens der Ponderation nicht mehr aus. Es wird vielmehr deutlich, wie eingehend bereits um 530 v. Chr. Marmorwerkstätten sich mit Möglichkeiten einer differenzierten Belastung der männlichen Figur beschäftigen – und wie weit sie sich hier in der Skulpturorgetastet haben. Konzepte von ähnlicher Innovationskraft zeigen gleichzeitige Bilder der attischen Luxuskeramik.³⁵ In diesen Entwürfen spiegelt sich eine historische Dynamik, die gesellschaftliche Prozesse jenseits einer auf Texte gegründeten Geschichte der politischen Ereignisse neu in den Blick rückt.

Korai belegen andere soziale, habituelle und handwerkliche Schwerpunkte im Ausreizen des Marmors als *Kouroi*. Die Bilder der Frauen verraten ständig neu geführte Verhandlungen über das Verhältnis von Körper und Gewand. Da *Chiton* und *Peplos* aus einer langen rechteckigen Stoffbahn bestehen, müssen sie auf den Schultern mit zwei Fibeln zusammengehalten werden. Ihr loser Sitz erlegt den *Korai* ein beachtliches Maß an Bewegungskontrolle auf. Dazu kommt ihr zunächst enger, paralleler Stand. Er betont Unbeweglichkeit, den die mit den Beinen und dem Boden verhafteten Gewänder verstärken. Erst nach der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. können die Beine in Bewegung geraten, die Gewänder ihre Stützfunktion verlieren und die Füße in Längsrichtung versetzt nebeneinander stehen. In derselben Zeit konzentriert sich das Interesse von Auftraggeber und Werkstatt

immer stärker auf nahsichtige Verfeinerungen der äußeren Gestalt, auf die Fältelung des Gewands und die textilen Ornamente, die Farbigkeit der Kleidung und neue Spielarten zwischen Körper und Gewand, die sensibel durchmodellierten Gesichter und die kunstvollen Arrangements der langen Locken. Besonders attische Auftraggeber und Werkstätten entwickeln ein immer größeres Spektrum stofflicher und körperlicher Lebensnähe. Dadurch lassen sich weibliche Körperformen in immer wieder neuer Raffinesse modellieren. Hier konkurrieren unterschiedliche Entwürfe miteinander, von schwer, aber nicht reizlos eingekleideten Körpern bis hin zu solchen, die Gewänder von verschiedenartiger Dicke, Durchfältelung und Durchsichtigkeit umspielen. Die Akzentsetzungen sind abhängig von lokalen Traditionen, handwerklichen Ambitionen und sozialen Intentionen. In Attika gewinnt die sinnliche Plastizität der Beine und des Beckens immer deutlichere Konturen. Zum Ende des Jahrhunderts ist der Gewandstoff von der Anatomie der Beine und der Glutäen häufig nicht mehr zu unterscheiden. Beide verschmelzen plastisch ineinander und verstärken auch durch Farbe suggestiv ihre jeweilige physische Präsenz.

Im Gegensatz zu den *Kouroi* sind die aktiven Glieder der *Korai* nicht die Beine, sondern die Arme. Sie hängen seitlich herab, raffen das Gewand, liegen quer vor dem Oberkörper und/oder sind zum Betrachter hin ausgestreckt. *Korai* halten vieles in ihrer Hand, nicht nur Blüte, Zweig, Granatapfel und Kranz, sondern auch Tiere wie Hase oder Taube. Ikonographisch bleibt offen, was der Kontext vielleicht geklärt hat: ob sich die soziale und/oder sakrale Semantik der vorgestreckten Gegenstände genauer beschreiben läßt. Sie können auf bestimmte gesellschaftliche Rollen der Frau im Heiligtum oder am Grab weisen, aber auch dargebotene oder empfangene Gaben bezeichnen. Als männlicher Besitz vor (und nach) der Hochzeit sind *Korai* ohnehin Gegenstand ökonomischer und symbolischer Tauschakte.³⁶

Das Bild allein führt den Betrachter hier zu keiner eindeutigen Entscheidung. Neben Kontext, Material, Werkstatt, Haltung und Kleidung markieren Hals-, Ohr- und Armschmuck zahlreiche Anknüpfungspunkte, um über das gesellschaftliche Ansehen schöner Frauen im Bild zu reden. Dasselbe gilt für die langen, nur unter großem Aufwand zu realisierenden Luxusfrisuren, die bis in die letzte Haarlocke durchstilisiert sind. Eine solche materielle Konkretisierung weiblichen Auftretens im Bild wurde allein durch den neuen Werkstoff Marmor möglich. Marmor war *das* materielle Medium, das in Heiligtümern und Nekropolen die Kommunikation der Eliten über Leistung, Macht und Prestige nachhaltig förderte. Als ‹Prestigeobjekt› des männlichen Adels war das marmorne Standbild der bekleideten Frau einem Wahrnehmungsprozeß von dauernder Reziprozität unterworfen, dem sich auch Männer kaum entziehen konnten. Die Marmor-*Kore* ist anmutiges Mädchen, erotischer Körper, schöner Besitz, reiche Votivgabe und attraktives Tauschobjekt. Innerhalb ihres konventionellen Habitus wurden die Marmor-*Korai* ständig aktualisiert. In diesem Spannungsfeld haben sie eigene soziale und geschlechterspezifische Auseinandersetzungen in der und über die vermögende(n)

Schicht der Stifter angeregt. In der archaischen Adelsgesellschaft waren die bekleideten Frauen notwendiger Gegenpart zu den nackten Männern.³⁷

Um so bemerkenswerter ist es, daß in der Mimik des sogenannten archaischen Lächelns viele *Korai* und *Kouroi* eng aufeinander bezogen sind.³⁸ Das Lächeln ist nicht nur ihre einzige mimische Regung, sondern betrifft beide Geschlechter gleichermaßen. Mimisch entsteht das archaische Lächeln dadurch, daß die geschlossenen Lippen an den Mundwinkeln mehr oder weniger stark nach oben gezogen sind. Im Gegensatz zur Anatomie des menschlichen Lächelns bleibt das Untergesicht vom Hochziehen der Lippen jedoch unberührt: Das archaische ‹Lächeln der Lippen› funktioniert nur im Bild. Zwei weitere Einschränkungen sind hier wichtig: *Korai* und *Kouroi* lächeln nur in dem Zeitraum zwischen etwa 570 und 500 v. Chr. – und sie lächeln bei weitem nicht alle. Es handelt sich also um eine Option, die implizit auf die nicht gewählte Alternative verweist. Stärkere ‹emotionale› Akzente setzen archaische Dichter, wenn sie die standesgemäße Anmut (*charis*) im Auftreten vornehmer junger Frauen und Männer beschreiben. Sie reden nicht von dem lautlosen Lächeln (*to meidiama*), das kontrollierbar bleibt, sondern von dem lauten Lachen (*ho gelos*), das unkontrollierbar den ganzen Körper ergreift. Trotz dieser (medialen) Differenz lassen sich das verkürzte Lächeln im Bild und das volle Lachen im Text letztlich kaum voneinander trennen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Lächeln und Lachen werden im Dialog verschiedener Medien vielmehr laufend neu aufeinander bezogen und miteinander verhandelt.

In archaischer Zeit klang das Lachen ferner in dem Namen eines der Stämme an, in die die männliche Bürgerschaft untergliedert war. In der Regel waren archaische Polisbürger auf mindestens vier eponyme Stammesgemeinschaften (Phylen) verteilt und nach ihnen benannt. Die Mitglieder einer dieser Phylen heißen *Geleontes*, nach dem legendären Phylengründer Geleon. Wörtlich genommen sind *Geleontes* ‹Lachende›, eine von dem Verbum *gelan* (‹lachen›) abgeleitete Partizipialkonstruktion. Durch den mehrdeutigen Namen der *Geleontes* war Lachen ein integraler Bestandteil der archaischen Poliskultur. Erklärt ist der Ausdruck des Lächelns vieler *Korai* und *Kouroi* mit dem Phylennamen der ‹Lachenden› jedoch nicht, zumal die *Geleontes* allenfalls ein Viertel der männlichen Bürgerschaft ausmachten. Ebenso wenig läßt sich mit dem Hinweis auf die *Geleontes* klären, warum die habituelle Mimikschilderung des Lächelns nur in einem bestimmten Zeitraum auftrat und eine Reihe gleichzeitiger Standbilder sich davon nicht ‹anstecken› ließ. Welche Vorstellungen weibliches Lächeln in archaischer Zeit wecken konnte, belegen zwei für Aphrodite bezeugte Beiwörter, die im Wortspiel aufeinander bezogen und offenbar lange lebendig geblieben sind. Als *philommeides* liebt Aphrodite das Lächeln (Homer, *Ilias* 3, 424), als *philommedes* das männliche Genital (Hesiod, *Werke und Tage* 200). Das Lächeln vieler *Korai* und *Kouroi* ist nicht allein Ausdruck eines standesgemäßen Auftretens in der Öffentlichkeit, es ist mehr. Es ist ein optionaler Ausdruck, der Verknüpfungen zu verschiedenen Debatten über Lächeln und Lachen in der Welt des archaischen Adels erlaubt. Wie viele Mimikäußerungen im Bild läßt sich auch das archaische Lächeln nicht auf eine ‹Lesart›

reduzieren. Als einzige Mimikäußerung, die das Gesicht der bekleideten *Korai* wie der nackten *Kouroi* bewegt, schlägt das ›Lächeln der Lippen‹ eine wichtige Verhaltensbrücke zwischen den Geschlechtern. Damit ist aber nicht gesagt, daß es bei beiden zwangsläufig dasselbe bedeutet. Der Ausdruck des archaischen Lächelns belebt den fest umrissenen Habitus der *Korai* und *Kouroi* und eröffnet verschiedene Möglichkeiten der (Re-)Aktion, in Heiligtümern und Nekropolen, im Diskurs der Geschlechter, im Horizont mythischer Geschichten, in den Räumen gesellschaftlicher Kommunikation.

Identitäten – Kontexte – Funktionen

Korai und *Kouroi* vertreten in archaischer Zeit ein weites Spektrum an Identitäten: Gottheiten wie den kolossalen Apollon der Naxier; historische Personen, zum Beispiel die Mitglieder einer Familie im Heraheiligtum von Samos, und verstorbene Angehörige des Adels wie die attischen Grabstatuen der Phrasikleia und des Kroisos; anonyme Bilder der bekleideten jungen Frau oder des nackten jungen Mannes; vielleicht auch mythische und heroische Figuren.³⁹ Sofern eindeutige Attribute und Inschriften fehlen, erlaubt die Ikonographie selbst keine Klärung der Identität. Sie bleibt betont unbestimmt. Im Bild der *Korai* und *Kouroi* wird ikonographisch in der Regel nicht zwischen mythischen Figuren, historischen Personen und anonymen ›Selbstbildern‹ unterschieden. Auch wenn in den antiken Kontexten *Kore* und *Kouros* eine bestimmte Identität zugewiesen wird, läßt sich diese von anderen Deutungsmöglichkeiten kaum isolieren. So bleiben die Marmorbilder der *Korai* und *Kouroi* immer eng auf das gesellschaftliche Leben ihres kulturellen Umfelds bezogen.

Weiterführend ist ein Blick auf die archaischen Kontexte. Die Fundregionen verteilen sich über den gesamten Mittelmeerraum, die ägäischen Inseln, das griechische Festland, die Peloponnes und Kreta, Ionien, (südliches) Kleinasien und Zypern, Südfrankreich, Etrurien und Unteritalien, die Schwarzmeerküste und die Kyrenaika.⁴⁰ Mehr als 600 *Korai* und *Kouroi* aus Marmor haben sich erhalten. Davon waren mindestens 70 Prozent in Heiligtümer geweiht. Nur eine kleine Zahl ist als Grabstatuen bezeugt – etwa 13 Prozent *Kouroi* und weniger als fünf Prozent *Korai*. Mehr als die Hälfte aller bekannten Grab-*Kouroi* stammt aus Attika. Doch sollten wir mit diesen Zahlen vorsichtig operieren, denn sie gründen auf der geringen Menge zufällig erhaltener Skulpturen. Wie schmal diese Basis ist, zeigt die bereits erwähnte Hochrechnung von Anthony Snodgrass, der eine Größenordnung von 40 000 *Korai* und *Kouroi* aus Marmor für realistisch hält. Zwei Heiligtümer lassen erahnen, mit welchen Konzentrationen von *Korai* und *Kouroi* wir an einzelnen Orten zu rechnen haben. Mindestens 100 *Kouroi* (und 2 *Korai*) stammen aus dem Apollonheiligtum des boiotischen Ptoion, mindestens 75 *Korai* (und 2 *Kouroi*) aus dem Athenaheiligtum auf der Akropolis von Athen. In den Heiligtümern hat schon die große Dichte der zumeist lebensgroßen Marmorstatuen den Blick auf zentrale soziale, sakrale und habituelle Funktionen der *Korai* und *Kouroi* gelenkt.

Hier stehen ganze Eliten nach Geschlechtern getrennt, in Ptoion eine große Gruppe schöner nackter Männer, in Athen eine kaum kleinere Ansammlung schöner bekleideter Frauen. Die Inszenierung solcher frei aufgestellten, unterschiedlich großen und nach Frauen und Männern geschiedenen Gruppenbilder aus Marmor wird überwältigend gewesen sein. Und sie müssen nachhaltig die Erinnerung an das Heiligtum und die Wahrnehmung ähnlicher Gruppenbilder beeinflusst haben. Dieser Prozeß wird durch landschaftstypische Stilisierungsformen der bekleideten Frauen und nackten Männer weiter verstärkt. Gerade in solchen lokalen Traditionen und Interessen spiegelt sich die lebendige, kontextbezogene Rezeption der *Korai* und *Kouroi*.

Auch sonst lassen Weihungen erhaltener *Korai* und *Kouroi* klare geschlechtsspezifische Schwerpunkte erkennen. *Kouroi* werden offenbar vorrangig in Heiligtümern des Apollon, selten des Poseidon und des Asklepios geweiht. Und nur vereinzelt kommen sie auch in Heiligtümern der Athena, Demeter und Artemis vor. *Korai* stehen bevorzugt in Heiligtümern weiblicher Gottheiten wie Artemis, Athena, Demeter und Hera. In Heiligtümern mit gemeinsamer Verehrung männlicher und weiblicher Gottheiten (etwa in Didyma und auf Delos) wurden gleichermaßen *Korai* und *Kouroi* gestiftet. Ein Sonderfall ist bisher das Heraheiligtum auf Samos, das neben vielen *Korai* (34) auch viele *Kouroi* (19) geschmückt haben. In Nekropolen sind alle Varianten bezeugt, einzelne *Kouroi* und *Korai* ebenso wie ihre Aufstellung als Paar, in Attika belegt durch den erwähnten Fund der Phrasikleia und eines *Kouros* bei Myrrhinous. Die Aufstellungspraxis von *Korai* und *Kouroi* aus Marmor in Heiligtümern bezeugt also nicht nur klare Schwerpunkte, sondern, wie im Heraion von Samos, auch deutliche Spielräume im archaischen Geschlechterdiskurs. Die Eliten der archaischen Poleis haben hier je nach kultureller Tradition und gesellschaftlichem Interesse immer wieder eigene Profile ausgebildet und auch in dieser Hinsicht miteinander konkurriert: vereint im sozialen und materiellen Habitus, flexibel in der Interaktion der Geschlechter mit männlichen und weiblichen Göttern. In den Nekropolen haben *Korai* und *Kouroi* aus Marmor den kulturellen Erinnerungshorizont des Betrachters sogar direkt angesprochen. Vorbildliches Sozialverhalten und persönliches Schicksal werden hier nicht nur besonders intensiv miteinander verhandelt, sondern auch zum Gegenstand agonaler Profilbildung gemacht. Am Grab verkörperten und verstärkten namentlich individualisierte *Korai* und *Kouroi* die kollektive Erinnerungskultur. Ein beredtes Zeugnis dafür ist die Inschrift auf der Basis des Kroisos: «Bleibe stehen und trauere beim Grabmal des toten Kroisos, den der gewalttätige Ares getötet hat, während er in vorderster Linie kämpfte.»⁴¹

Ausblick

Was geschah mit den *Korai* und *Kouroi* nach der Archaik? Zerstörung, Erhaltung, Umsetzung, Restaurierung, Verschleppung, Wiederverwendung und Umdeutung sind nur einige kontextuelle und funktionale Aspekte, die Wahrnehmung und Be-

wertung der archaischen Frauen- und Männerbilder beeinflußt haben.⁴² Starke Verwitterungsspuren vieler *Korai* und *Kouroi* im Heraion von Samos belegen ein anhaltendes Interesse an Erinnerung. Die samische Geneleosgruppe erfährt sogar eine aufwendige Neu-Inszenierung, indem ihre Basis in nacharchaischer Zeit um die oberste Platte herabgesetzt wird. Auf Delos ist es der riesige Naxier-Koloß, der bis weit in die römische Kaiserzeit auf die legendären Leistungen verweist, die durch «einheimischen» Marmor schon in der Frühzeit des Heiligtums vollbracht worden sind. Liegendebliebene *Kouroi* in bzw. bei Steinbrüchen auf Naxos künden von den gigantischen Anstrengungen der (lokalen) Elite in den Pionierjahren der griechischen Marmorkultur. Das gewaltsame Auslöschen der Erinnerung an *Korai* und *Kouroi* prägt weitere Formen kollektiver Gedächtniskultur. Ein Beispiel dafür sind die archaischen Heiligtümer in Griechenland und Kleinasien, die im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. von den Persern zerstört wurden. Das ostentative Fehlen archaischer *Korai* und *Kouroi* verleiht den alten sakralen Erinnerungslandschaften ein scharfes historisches Profil. Spektakulär ist der Fall der archaischen Gruppe der Tyrannenmörder, die wir nur aus Texten kennen. Ihre zwei Vorkämpfer, Harmodios und Aristogeiton, folgten vielleicht dem *Kouros*-Schema. Sie sind im letzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts v. Chr. auf die Athener Agora gestellt worden, als politisch erklärte Vorkämpfer der neuen attischen Demokratie. 480 v. Chr. zerstört der persische Großkönig Xerxes die Stadt und läßt die archaischen Tyrannenmörder nach Susa verschleppen. Unter Alexander oder einem der Seleukiden werden sie aus persischer Hand «befreit» und wieder nach Athen verbracht. Dort wird die spätarchaische Urgruppe programmatisch neben die frühklassische Ersatzgruppe (477/6) gestellt. Ihre Geschichte kennt noch Pausanias über 600 Jahre später.⁴³

Rom hat eigene Formen einer Erinnerungskultur entwickelt. Während der archaische Tempel des Iuppiter Optimus Maximus seine altertümliche Bauform bis in die Spätantike behält, ergänzt und ersetzt die römische Elite die archaische Marmorkunst der Griechen durch Skulpturen in archaistischem Stil. In diesem «korrigierenden» Vergangenheitsentwurf sind archaische Originale aus Marmor und nach ihnen gefertigte römische Kopien unerwünscht. Es gibt aber auch andere (politische) Interessen. Pausanias berichtet, der spätere Augustus habe das archaische Kultbild der Athena Alea, eine Elfenbeinschnitzerei des Endoios, nach dem Sieg von Actium aus Tegea abtransportiert, um seine Bewohner für ihre Kollaboration mit Marcus Antonius zu bestrafen. Der Kaiser läßt das kostbare Kultbild in Rom am Eingang seines neuen Forums aufstellen, das er aus Kriegsbeute finanziert hat. Auf dem Palatin betrieb er eine ähnliche Inszenierung von Alter und Erinnerung. Diesmal verknüpft er sie mit dem Tempel, den er 28 v. Chr. direkt neben seiner Residenz dem Apollo Palatinus, seinem persönlichen Schutzgott, weiht. Plinius der Ältere bezeugt für den Giebel altehrwürdige *signa* aus Marmor, Skulpturen der archaischen Bildhauer Bupalos und Athenis von Chios.⁴⁴ Exklusive Originale der griechischen Frühzeit schmücken in Rom zentrale Schauplätze kaiserlicher Macht. Öffentlich ausgestellt wie Kriegsbeute sind archaische Bildwerke fest in die imperiale (Erinnerungs-)Kultur Roms integriert worden.

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

Korai und Kouroi – neue Menschenbilder aus Marmor im Mittelmeerraum

- I Abb. 53: KARAKASI 2001, Taf. 235–237; KALTSAS 2002; MEYER u. a. 2007, 67 Nr. 98. – *Weiterführende Literatur*: S. E. ALCOCK, *Archaeologies of the Greek Past. Landscape, Monuments, and Memories*, Cambridge 2002 * R. S. BIANCHI, *Der archaische griechische Kouros und der ägyptische kanonische Bildnistypus der schreitenden männlichen Figur*, in: *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung*, Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt/M. 2005, 65–73 * S. BÖHM, *Die «nackte Göttin». Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz 1990 * P. C. BOL, *Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München 1985 * P. C. BOL (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik*, Mainz 2002 * A. H. BORBEIN, *Tendenzen der Stilgeschichte der bildenden Kunst und politisch-soziale Entwicklungen zwischen Kleisthenes und Perikles*, in: W. SCHULLER u. a. (Hgg.), *Demokratie und Architektur. Der hippodamische Städtebau und die Entstehung der Demokratie*, München 1989, 91–108 * V. BRINKMANN, *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Ausstellungskatalog Kassel 2009 * B. FEHR, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Bad Bramstedt 1979 * B. FEHR, *Kouroi e Korai. Formule e tipi dell'arte arcaica come espressione di valori*, in: S. SETTIS (Hg.), *I GRECI. Storia Cultura Arte Società* 2.1, Turin 1996, 785–843 * L. GIULIANI, *Der Koloss der Naxier*, in: DERS. (Hg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, 12–27 * L. GIULIANI, *«Aus demselben Stein bin ich». Zum Verständnis der Inschrift an der Basis des Naxier-Kolosses auf Delos*, in: A. DOSTERT u. a. (Hgg.), *Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee 2006, 101–112 * G. GRUBEN, *Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen*, JDAI 112, 1997, 261–416 * N. HACKLÄNDER, *Der archaische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit*, Frankfurt/M. 1996 * A. HERMARY, *Le corps colossal et la valeur hiérarchique des tailles dans la littérature et la sculpture grecques archaïques*, in: F. PROST u. a. (Hgg.), *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*, Rennes 2006, 115–131 * N. HIMMELMANN, *Frühgriechische Jünglingsstatuen*, in: DERS., *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*, Mailand 1989, 69–83 (aktualisierter ND: DERS., *Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit in der Antike*,

Mainz 1996, 24–40) * U. HÖCKMANN, Der archaische griechische *Kouros* und sein Verhältnis zur ägyptischen Statue, in: Ägypten Griechenland Rom 2005 (s. o. R. S. BIANCHI), 74–82 * T. HÖLSCHER, Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: K.-J. HÖLKESKAMP u. a. (Hgg.), Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum, Mainz 2003, 163–192 * N. KALTSAS, Die Kore und der Kuros aus Myrrhinous, in: A. H. BORBEIN (Hg.), Antike Plastik 28, München 2002, 7–40 * K. KARAKASI, Archaische Koren, München 2001 * E. KEARNS u. a., DNP 3, 1997, 272–274 s. v. Daidalos * H. J. KIENAST, Die Basis der Geneleos-Gruppe, MDAI(A) 107, 1992, 29–42 * I. KLEEMANN, Frühe Bewegung I. Untersuchungen zur archaischen Form bis zum Aufkommen der Ponderation. Einführung und Überblick, Mainz 1984 * I. KLEEMANN, Zum Kuros Athen, NM 71 vom Kerameikos und den mitgefundenen Fragmenten, JDAI 123, 2008, 1–49 * G. KOKKOROU-ALEWRAS, Die archaische naxische Bildhauerei, in: A. H. BORBEIN (Hg.), Antike Plastik 24, München 1995, 37–130 * M. KORRES, Vom Penteli zum Parthenon. Werdegang eines Kapitells zwischen Steinbruch und Tempel, München 1992 * Y. KOURAYOS, in: DERS. u. a. (Hgg.), La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles, BCH Suppl. 48, Paris 2008, 87–129 * H. KYRIELEIS u. a., Der große *Kuros* von Samos, Samos X, Bonn 1996 * M. LEONARDOS, AE 15, 1895, 75–84 * M. LÖW, Raumsoziologie, Frankfurt 2001 * C. MADERNA, Aristodikos und «Kritios-Knabe». Von der Bedeutung des Stils in der griechischen Plastik, in: H. VON STEUBEN u. a. (Hgg.), MOUSEION. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift P. C. Bol, Mönchsee 2007, 173–185 * W. MARTINI, Die archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1990 * C. C. MATTUSCH, Greek Bronze Statuary. From the Beginnings through the Fifth Century B. C., Ithaca u. a. 1988 * CHR. MEIER, Kultur, um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfang Europas?, München 2009 * D. METZLER, Archaische Kunst im Spiegel archaischen Denkens. Zur historischen Bedeutung der griechischen *Kouros*-Statuen, in: Festschrift M. Wegner ..., Bonn 1992, 289–303 * M. MEYER, N. BRÜGGEMANN, *Kore* und *Kouros*. Weihgaben für die Götter, Wien 2007 * I. MORRIS, Burial and Ancient Society. The Rise of the Greek City-State, Cambridge 1987 * G. MOST, Zur Archäologie der Archaik, A&A 35, 1989, 1–23 * S. MUTH, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., Berlin u. a. 2008 * W. D. NIEMEIER, Der *Kuros* vom Heiligen Tor. Überraschende Neufunde archaischer Skulptur im Kerameikos in Athen, Mainz 2002 * S. NOLTE, Steinbruch – Werkstatt – Skulptur. Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten, Göttingen 2006 * A. OHNESORG, Inselionische Marmordächer, Berlin u. a. 1993 * R. OSBORNE, Looking on – Greek Style. Does the Sculpted Girl Speak to Women too?, in: I. MORRIS (Hg.), Classical Greece. Ancient Histories and Modern Archaeologies, Cambridge 1994, 81–96 * G. M. A. RICHTER, *Korai*. Archaic Greek Maidens. A Study of the Development of the *Kore* type in Greek Sculpture, London 1968 * G. M. A. RICHTER, *Kouroi*. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the *Kouros* type in Greek Sculpture, London 1970 * E. SCHNEIDER, Untersuchungen zum Körperbild attischer *Kouroi*, Mönchsee 1999 * L. SCHNEIDER, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen, Hamburg 1975 * L. SCHNEIDER, Nackte Männer, Ethnoscripts 3, 2001, 32–67 * R. M. SCHNEIDER, Gegen die Norm? Lachen im Medium antiker Bilder, in: A. NITSCHKE u. a. (Hg.), Unerwartetes Lachen, gefordertes Weinen. Gefühle und Prozesse. Epochen und Kulturen im Vergleich, Köln u. a. 2009, 539–587 * K. A. SHEEDY u. a., The Delos Colossus Project, in: KOURAYOS u. a. (Hgg.) 2008, 493–509 * A. M. SNODGRASS, Heavy freight in Archaic Greece, in: DERS., Archaeology and the Emergence of Greece. Collected Papers on Early Greece and Related Topics (1965–2002), Edinburgh 2006, 221–233 (Orig. 1983) * A. STEWART, Greek Sculpture. An Exploration, New Haven u. a. 1990 * J.-P. VERNANT, Corps obscur, corps éclatant, TR 7, 1986, 19–46 * E. WALDE, Schöne Männer. Die Körperkunst der *Kouroi*, in: Thiasos. Festschrift E. Pochmarski, Wien 2008, 1115–1128.

- 2 Raum: LÖW 2001. – Polychromie: BRINKMANN 2009. – Typen archaischer Plastik: MARTINI 1990; BOL 2002.
- 3 BOL 1985, 30–38 (DreifüÙe), 65–79 (Kessel), 97–109 (Sphyrelata). Grabvasen: MORRIS 1987, 151–155. – Geschichtliche Zusammenhänge: MEYER 2009.
- 4 Name: MEYER u. a. 2007, 13, 50 Nr. A. – *Korai*: RICHTER 1968; KARAKASI 2001; BOL 2002; MEYER u. a. 2007.
- 5 KALTSAS 2002, 10 Anm. 21.
- 6 KIENAST 1992; BOL 2002, 186–188; MEYER u. a. 2007, 19 Anm. 49 (Lit.); 78–79 (Nr. 168–170); 117.
- 7 Maße: KARAKASI 2001, 15–16; 150; MEYER u. a. 2007, 14.
- 8 Name: LEONARDOS 1895, 75 Anm. 1 (wissenschaftsgeschichtlicher Kontext: MOST 1989). – *Kouroi*: RICHTER 1970; SCHNEIDER 1999; SCHNEIDER 2001; BOL 2002; MEYER u. a. 2007; WALDE 2008.
- 9 Kroisos: MEYER u. a. 2007, 199–200 Nr. 300 (Lit.); KLEEMANN 2008, 26–32 Abb. 10a-d (FuÙwendung). Gute Beschreibung bei SCHNEIDER 1999, 80–90 (Rumpf), 133–137 (Rücken), 164–166 (Arme), 193–196 (Beine), 238–241 (Kopf), 265–268 (Fazit). Gewichtsverschiebung: SCHNEIDER 1999, 89, 136; BOL 2002, 178 (P. KARANASTASSIS). Münchner *Kouros*: SCHNEIDER 1999, 72–80 (Rumpf), 128–133 (Rücken), 230–233 (Kopf) Abb. 5, 17 (beste Abb.); BOL 2002, 175–177 (P. KARANASTASSIS), 224–225 (C. MADERNA-LAUTER) Abb. 251a-d.
- 10 HIMMELMANN 1989, 69.
- 11 KLEEMANN 1984, bes. 110–116; KYRIELEIS 1996, 26–29; KLEEMANN 2008.
- 12 Maße: MEYER u. a. 2007, 94, 133–226. – Größenvergleich: STEWART 1990, Abb. 43.
- 13 KYRIELEIS 1996, 68–86; BIANCHI 2005; HÖCKMANN 2005.
- 14 Diod. I, 97, 6; I, 98, 9. Vgl. KEARNS 1997.
- 15 RICHTER 1968, 4 Taf. I a-e; zurückhaltend MARTINI 1990, 105.
- 16 BÖHM 1990, bes. 95–99 Taf. 36; MARTINI 1990, 96–97 Abb. 28.
- 17 Grundlegend: GIULIANI 2005; NOLTE 2006; SNODGRASS 2006.
- 18 Steinbrüche und Schmirgel: MARTINI 1990, 39–41; KOKKOROU-ALEWRAS 1995, 37–40; GRUBEN 1997; NOLTE 2006, 185–200.
- 19 KOKKOROU-ALEWRAS 1995, 40–46; GRUBEN 1997, 267–287; GIULIANI 2005; NOLTE 2006, bes. 137–140, 206–237; SHEEDY 2008. – Beste Einführung (vom Steinbruch bis zur Baustelle): KORRES 1992; SNODGRASS 2006.
- 20 GRUBEN 1997, 293–300, 415–416; NOLTE 2006, 191–196.
- 21 KOKKOROU-ALEWRAS 1995, 40–50; NOLTE 2006, 16–20, 24–26 Nr. 9–12, 17–18.
- 22 Beispiel: Bei dem um 560 v. Chr. aus parischem Marmor gefertigten Grab-*Kouros* von Volosmandra (Attika) wurde am Ort seiner Aufstellung die Marmornaht zwischen seinem rechten Arm und der Körperflanke demonstrativ stehengelassen, in der Mitte hautdünn heruntergemeißelt, bis auf knapp einen Millimeter Substanz! Zum *Kouros*: BOL 2002, 172–174 Abb. 249 a-d (P. KARANASTASSIS); MEYER u. a. 2007, 208 Nr. 332.
- 23 SNODGRASS 2006, 224–229. – Neufunde zeigen, mit welchen (auch quantitativen) «Überraschungen» hier immer wieder zu rechnen ist: z. B. KYRIELEIS 1996; NIEMEIER 2002; KOURAYOS 2008, 92–94, 100–101, Abb. 8–10, 33.
- 24 GIULIANI 2006.
- 25 MATTUSCH 1988, 54–118.
- 26 OHNESORG 1993, 53–59, 136–138; GRUBEN 1997, 301–350.
- 27 Archaische Kolossalität: MARTINI 1990, 86–88 (einzelne Nachzügler bis 550 v. Chr.); GIULIANI 2005; HERMARY 2008. – Frühe naxische *Korai* und *Kouroi*: KOKKOROU-ALEWRAS 1995, 80–87 Nr. 1, 5–12, 17; MEYER u. a. 2007, 174–174 Nr. 193–197.
- 28 VERNANT 1986; HÖLSCHER 2003, 167.
- 29 KLEEMANN 1984, 48–61 Taf. 16–23.

- 30 Parataktisch bzw. additiv: MARTINI 1990, 5. – Ganzheitlich: SCHNEIDER 1999.
- 31 Titelblatt «Titanic. Das endgültige Satiremagazin», Januar 2007 <www.titanic-magazin.de/heftarchiv.html>.
- 32 WALDE 2008, 1122–1123 Abb. 5.
- 33 «Einfache» und «doppelte» Bewegung: KLEEMANN 2008, 20–45. – *Kouros* aus Paros in Paris (um 540 v. Chr.): KLEEMANN 1984, Taf. 50–51; MEYER u. a. 2007, 182 Nr. 234.
- 34 FEHR 1979, 25–30; BORBEIN 1989; HÖLSCHER 2003, 179–182. Kritisch: MADERNA 2007.
- 35 MUTH 2008, 618–626. S. auch ihren Beitrag in diesem Band.
- 36 OSBORNE 1994, 88–95.
- 37 Zum sozialen Körper der *Korai*: SCHNEIDER 1975; FEHR 1996; HÖLSCHER 2003, 175–179.
- 38 MEYER u. a. 2007, 28 mit Anm. 135 (Lit.); SCHNEIDER 2009, 551–556.
- 39 MEYER u. a. 2007, 15–46, 119–130.
- 40 MEYER u. a. 2007 (Tabellen und Karten mit Fundstatistiken: 249–259).
- 41 METZLER 1992, 299–301 bzw. MEYER u. a. 2007, 200 Nr. 300, I.
- 42 Allgemein: ALCOCK 2002. – Samos: KIENAST 1992; KYRIELEIS 1996, 5. – Naxos: oben Anm. 20 und 21. – Perserkriege: ALCOCK 2002, 74–86. – Tyrannenmörder: STEWART 1990, 249–250. – Archaische Skulpturen: HACKLÄNDER 1996.
- 43 Paus. 1, 8, 5. S. auch den Beitrag von F. HÖLSCHER in diesem Band.
- 44 Paus. 8, 46, 4–5 bzw. Plin. nat. 36, 13.

- Abb. 51, 54:* Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, München, Photothek
- Abb. 52:* A. FURTWÄGLER, K. REICHHOLD, Griechische Vasenmalerei, Serie III, München 1932, Taf. 138
- Abb. 53:* N. KALTSAS, Die Kore und der Kuros aus Myrrhinous, in: A. H. BORBEIN (Hg.), Antike Plastik 28, München 2002, Taf. 2b und 14b
- Abb. 55:* A. STEWART, Greek Sculpture. An Exploration, New Haven u. a. 1990, Abb. 43
- Abb. 56:* H. J. KIENAST, Die Basis der Geneleos-Gruppe, MDAI (A) 107, 1992, Beilage 2
- Abb. 57, 59:* G. GRUBEN, Naxos und Delos. Studien zur archaischen Architektur der Kykladen, JDAI 112, 1997, S. 268 Abb. 3; S. 309, Abb. 22 (verändert)
- Abb. 58:* L. ROSS, Reisen auf den griechischen Inseln des ägäischen Meeres, Stuttgart u. a. 1840, S. 34