Bildhauer und Vasenmaler im spätarchaischen Athen

Der Titel der Ausstellung, "Euphronios der Maler", weist indirekt auf eine Eigentümlichkeit der archäologischen Beschäftigung mit griechischen Vasenbildern hin: Forschung zur griechischen Vasenmalerei ist in erster Linie Künstlergeschichte. Das von John D. Beazley erarbeitete Klassifizierungssystem unterscheidet, grob gesprochen, herausragende, die nachfolgende Produktion prägende Meister und daneben deren "followers" von unterschiedlicher Begabung und Eigenständigkeit, es kennt Wirkungslinien über Schülerverbindungen und es kennt isoliert gebliebene Künstler, die keine nennenswerte Nachfolge gefunden haben. Das Bild, das so von den nebeneinander in Athen arbeitenden Vasenmalern entsteht, ist dem in weiten Bereichen der neuzeitlichen Kunstgeschichte vergleichbar, wo ebenfalls eine große Zahl von Werken bestimmten Künstlern zuweisbar ist und die Beschäftigung mit einzelnen Künstleroeuvres ebenfalls einen traditionellen Zugang zum Verständnis der jeweiligen Kunstepoche darstellt.

Für keine Epoche der griechischen Vasenmalerei gilt das Gesagte wohl mehr als für die Zeit des Euphronios und der sogenannten Pioniere. Nirgendwann sonst gibt es, relativ gesehen, soviele Meistersignaturen, und keine andere Gruppe von Vasenmalern ist zu finden, die in gleichem Maß als eine Art Gemeinschaft Neues geschaffen hat, als diese durch die Überlieferung ihrer Namen besonders vertraut erscheinenden Malerpersönlichkeiten.

Die Plastik der Zeit unterscheidet sich in dieser Hinsicht von der Vasenmalerei deutlich. Oeuvrebildungen wurden zwar auch hier unternommen, doch mit ungleich geringerem Erfolg.² Ursache hierfür ist zunächst die im Vergleich mit der Vasenmalerei weniger dichte Überlieferung der Denkmäler. Andererseits könnte man erwarten, daß sich aufgrund der ausgeprägten gestalterischen Konventionen der archaischen Plastik die "Handschrift" einzelner Künstler besonders leicht erkennen läßt. Bei genauer Betrachtung erweist sich jedoch die im Vergleich zur Vasenmalerei sehr weitgehende Standardisierung sowohl der Figurentypen als auch der Einzelformen gerade als entscheidendes Hindernis bei dem Versuch, über die Rekonstruktion von Bildhauer-Oeuvres zu historisch verwertbaren Aussagen über Entwicklungsprozesse zu gelangen.

Der Fall des sog. Rampin-Meisters mag hier als Beispiel dienen. Seit vor gut fünfzig Jahren die These aufgestellt worden ist, der Reiter Rampin und die Peploskore seien von derselben Bildhauerhand gearbeitet, wird die Frage diskutiert, auf welcher Grundlage diese beiden Stücke – und eventuell noch eine ganze Reihe anderer – demselben Meister zugeschrieben werden können.³ Gemeinsamkeiten sind zweifellos vorhanden – z. B. in der Bildung von Mund, Augen und Frisuren und vielleicht auch im Kontrast zwischen den großen Formen des Körpers und der kleinteiligen Anlage des Gesichts. Die Tatsache aber, daß die Forschung von einem Konsens in der Frage, welche weiteren Werke dem Schöpfer des Reiters Rampin zuzuweisen sind, weit entfernt ist, macht die Problematik dieses Verfahrens offenkundig.⁴

Das Dilemma ist stets dasselbe: Entweder sind zwei Arbeiten einander so sehr ähnlich, daß die gemeinsame Urheberschaft tatsächlich kaum bestritten werden kann, gleichzeitig aber aufgrund der engen Übereinstimmungen für das Verständnis der individuellen Eigenart des Künstlers nichts gewonnen ist. Oder es sind neben den Gemeinsamkeiten die Unterschiede so groß, daß an der Zusammengehörigkeit der verglichenen Stücke gezweifelt werden muß. In der Forschungsdiskussion spielte dieser Fragenkreis in den letzten Jahren denn auch keine große Rolle mehr.⁵

Als Alternativen zu dem eben skizzierten Verfahren der Oeuvrebildung haben sich früh schon Gegenperspektiven herausgebildet: Zum einen die Scheidung der erhaltenen Werke nach sog. Kunstlandschaften, eine seit den zwanziger Jahren vor allem in der deutschen Forschung bis heute weit verbreitete Betrachtungsweise. Ehr liegt der Gedanke zugrunde, archaische Bildhauer seien mehr als durch alles andere durch die Zugehörigkeit zu einer Landschaft bzw. zu der Gemeinschaft freier Bürger geprägt gewesen, in der sie lebten. Aus dieser Bindung erkläre sich die Existenz bestimmter Formeigenheiten, die über einen längeren Zeitraum unverändert bestehen blieben und für das Auge auch des modernen Betrachters faßbar sind.

Zum anderen lassen sich archaische Skulpturen nach einem Modell ordnen, das kontinuierliche Stilentwicklung auf die als Endpunkt verstandene, in frühklassischer Zeit 'erreichte' Naturwahrheit annimmt. Dieses Ordnungsprinzip findet sich als Leitgedanke in so unterschiedlichen Schriften wie Ernst Buschors "Frühgriechischen Jünglingen" und Gisela Richters großen Katalogwerken.⁸ Archaische Plastik erscheint unter diesem Blickwinkel als ein großes Gemeinschaftsunternehmen, an dessen Vorwärtskommen der eine mehr, der andere weniger Anteil

hatte. Hier, wie schon bei der Einteilung nach Landschaftsstilen, wird die Leistung des einzelnen Meisters zwar nicht notwendig völlig vernachlässigt, aber doch entschieden untergeordnet unter eine allgemeine Kategorie, regionale Prägung bzw. Eingebundensein in die auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Stilentwicklung.

Was nun die spätarchaische Plastik in Athen betrifft, sind beide genannten Ordnungskriterien nur sehr beschränkt anwendbar: Das kunstlandschaftliche, weil man in diesen Jahrzehnten verstärkt die Ausbreitung bestimmter Stilformen über den ganzen griechischen Raum beobachtet und infolgedessen die Scheidung etwa von kykladischen und attischen Koren mit erheblichen Definitonsproblemen verbunden ist.⁹ Das entwicklungsgeschichtliche, weil unterschiedliche künstlerische Tendenzen nebeneinander bestehen, einige Bildhauer im Typologischen, andere im Stilistischen neue Wege gehen. So gilt etwa die sog. Euthydikos-Kore von der Athener Akropolis als eine der jüngsten Korenstatuen, und zwar vor allem wegen der Art der Körpermodellierung, der vom Schrägmantel nicht mehr verschleierten Rundung des Rumpfes und wegen des ,strengen' Gesichts¹⁰. Tracht und Haltungsmotiv der Euthydikos-Kore finden sich dagegen identisch auch an wesentlich älteren Koren und können als veraltet bezeichnet werden, da andere Frauenstatuen dieser Zeit, was die Art des Gewandes und die Drapierung angeht, bereits frühklassischen Stücken verwandt sind.

Diese Situation, daß die genannten traditionellen Klassifizierungskriterien nicht ausreichen, um die attisch-spätarchaische Plastik kunsthistorisch zu beschreiben, fordert dazu auf, das Material von einer anderen Seite her zu betrachten. Zu fragen wäre, ob man für die Skulpturen des Zeitraumes von etwa 530 bis gegen 480 ein Nebeneinander von verschiedenartigen Bildhauerpersönlichkeiten erschließen kann, ob einzelne Meister als dominierend, andere als Nachfolger von unterschiedlicher Begabung bzw. Selbständigkeit bezeichnet werden können. Dabei ginge es nicht darum, die Kriterien für die Bildung von Oeuvres neu zu definieren, sondern generell um Stellung und Bedeutung des individuellen Meisters innerhalb des bildhauerischen Schaffens der Zeit. – Drei Beispielfälle sollen im folgenden eine Annäherung an diesen Gegenstand ermöglichen. ¹¹

Der bekannteste – und zugleich am schwersten zu fassende – der zu besprechenden Bildhauer ist Antenor. Pausanias nennt ihn als Autor der sogenannten ersten Tyrannenmörder-Gruppe, eines bedeutenden öffentlichen Auftrags bald nach der Vertreibung des Peisistratossohnes Hippias. ¹² Die Vergabe an Antenor bezeugt diesen als einen Künstler von jedenfalls hohem Renomée; er muß zu diesem Zeitpunkt ein bekannter und erprobter



Abb. 1 ,Antenor'-Kore. Athen, Akropolismuseum 681 (Abguß).

Bildhauer gewesen sein. Einziger sicherer Nachweis seiner Tätigkeit ist daneben eine von einem Nearchos gestiftete Frauenstatue, auf deren Basis die Signatur des Antenor erscheint;¹³ d. h., der Bildhauer hat auch mindestens eine – eventuell sogar mehrere – der zahlreich auf die Athener Akropolis geweihten Koren hergestellt.

Die Beschäftigung mit Antenor unter der genannten Fragestellung hat jedoch nur Sinn, wenn neben literarisch-epigraphischen auch archäologische Zeugnisse seiner Tätigkeit vorhanden sind. Es ist ein lange diskutiertes Problem, ob die Akropoliskore Nr. 681 (Abb. 1) der Antenorbasis zugeordnet werden kann. 14 Die Plinthenform und die Bettung auf der Basis passen gut zusammen, die Zeitstellung von Statue und Basis und ihre Proportionen im Verhältnis zueinander ergeben keinen Widerspruch; 15 auch kann man argumentieren, daß der technische Anspruch der überlebensgroßen, sich aus schmalem Stand entwickelnden Statue einen besonderen Könner als Autor voraussetzt. Einzig der relativ breite Raum für den die Statue am Block fixierenden Bleiverguß 16 warnt davor, die Kore 681 als sicheres Werk des Antenor zu nehmen.

Die stilistisch nächstverwandten Stücke zur Antenorkore finden sich nicht auf der Athener Akropolis, sondern im Ostgiebel des spätarchaischen Apollontempels in Delphi. Es ist unbestritten, daß von allen attischen Koren nur die Antenorkore eine unmittelbare Parallele zu der Gewandwiedergabe bei den stehenden weiblichen Figuren des Giebels (Abb. 2. 3) bietet. ¹⁷ Die naheliegende Erklärung, die Werkstatt des Antenor habe die Giebelkomposition in Delphi ausgeführt, wird durch Ouellennachrichten nachdrücklich unterstützt. Die Fertigstellung des Tempels, insbesondere die Ausstattung mit Bauplastik, wurde als eine Art Stiftung von dem athenischen Geschlecht der Alkmeoniden geleistet – eben jener Familie also, die nach dem Sturz der Tyrannen in Athen eine bedeutende Stellung besaß und wohl auch mit der von Antenor gearbeiteten Statuengruppe der Tyrannenmörder in Verbindung gebracht werden kann. 18 Was an äußeren Anhaltspunkten vorhanden ist, scheint eben dort unterstützend einzutreten, wo der archäologische Befund allein Fragen offenlassen muß. Es ist, wenn nicht gesichert, so doch sehr wahrscheinlich, daß unter der Verantwortung des Schöpfers der Tyrannenmörder auch die Kore 681 und die Figuren des delphischen Giebels entstanden sind und so ein recht konkretes Bild von der Kunst des Antenor gewonnen werden kann.

Was für ein Konzept Antenor für die seinerzeit ganz neuartige Aufgabe der Tyrannenmörder-Gruppe realisiert hat, läßt sich nicht sagen. ¹⁹ Seine Frauenfiguren, in Athen und Delphi, können nicht dafür eintreten, daß es künstlerische Neuprägungen waren, durch die sich Antenor seine Position erarbeitet hat. Die



Abb. 2 und 3 Frauentorsen aus dem Ostgiebel des Apollontempels in Delphi. Delphi, Museum.

Kore Nr. 681 (Abb. 1) folgt dem auf der Akropolis am meisten verbreiteten Typus, für den das Tragen des kurzen ionischen Mantels und das Raffen des Chitons mit der linken Hand kennzeichnend sind. Die aufwendige Ausarbeitung des Schrägmantels, das bei Koren seltene überlebensgroße Format und die breite Anlage des Oberkörpers bei gleichzeitig extrem schmalem Stand deuten an, daß es dem Bildhauer primär darum ging, innerhalb des vom Typus vorgegebenen Rahmens eine Steigerung der formalen Wirkung zu erreichen.



Abb. 3

Bei den Giebelfiguren verdient besondere Beachtung, daß aus offenbar rein formalen Gründen die Gewandanlage leicht variiert worden ist. Die eine Figur (Abb. 2) trägt einen auf beiden Schultern, die andere (Abb. 3) einen nur auf einer Schulter fixierten Mantel. Daraus resultieren ein unterschiedlicher Verlauf des Saumes auf der Brust und ein etwas ungleichartiger Fall des Mantelstoffes zu der den Chiton raffenden Hand hin. Die beiden Frauenfiguren erscheinen wie Variationen eines bestimmten Modells, dabei als Werke von durchaus hoher handwerklicher Qualität. Diese Charakterisierung kann auf die

Giebelplastik insgesamt übertragen werden. 20 Weder in der Komposition noch in der Gestaltung der Einzelfiguren ist Bemerkenswertes anzutreffen. Antenor, so muß man vermuten, verdankte seinen großen Denkmal-Auftrag – und damit die Tradierung seines Namens in der antiken Kunstliteratur – nicht einer Originalität im modernen Sinne, sondern primär der Fähigkeit, unterschiedliche und aufwendige Arbeiten auf hohem Niveau auszuführen. Der in seiner Zeit offenbar hochangesehene Künstler scheint demnach gerade nicht einer gewesen zu sein, der der Kunstentwicklung wichtige Impulse gegeben hat.

Unter den zahlreichen spätarchaischen Koren von der Athener Akropolis gibt es kaum je zwei Stücke, die nach ihrem Stil oder der bildhauerisch-technischen Ausführung annähernd sicher derselben Hand zugewiesen werden können. Dieses Resultat entspricht dem Befund bei den im Heiligtum gefundenen Künstlerinschriften: Von den insgesamt 16 auf archaischen Basen genannten Künstlern sind 12 nur von einer einzigen Signatur bekannt.²¹ Auch wenn die Zahl der einst aufgestellten Basen weit höher gewesen sein mag, gibt dies doch einen Hinweis darauf, daß Votivstatuen nicht nur von einer kleinen Gruppe von Spezialisten, sondern von einer Vielzahl nebeneinander arbeitender Bildhauer geschaffen worden sind.

Die beiden Akropoliskoren 670 und 673 (Abb. 4. 5) gehören zu den wenigen Fällen, in denen an der Ausarbeitung durch ein und denselben Künstler – oder der gemeinsamen Entstehung in einem engen Werkstattzusammenhang – nicht zu zweifeln ist. ²² Diese Einschätzung kann sich vor allem auf die Übereinstimmungen zwischen den Gesichtern berufen. Im einzelnen sprechen der spezifische Schnitt der mandelförmigen Augen mit ihren zwischen den Lidern wie zusammengepreßt erscheinenden Augäpfeln, die nicht weniger charakteristische Form des Mundes, der Gesichtsumriß und die Modellierung des Inkarnats für eine gemeinsame Autorschaft. Ein Vergleich der auf Brust und Rücken fallenden Haare, des Diadems und einzelner Gewandpartien bestätigt den engen Entstehungszusammenhang zwischen den beiden Koren.

Die Unterschiede zwischen den beiden Frauenfiguren sind nicht weniger offensichtlich. Verschieden ist die Anlage des Stirnhaars, das einmal als breites Wellenband frisiert ist, einmal aus vielen kleinen Locken besteht, und verschieden sind vor allem Tracht und Drapierung. Kore 673 (Abb. 5) trägt einen Chiton und darüber einen an beiden Schultern befestigten Mantel, und sie entspricht auch in Haltung und Aktion der Arme dem auf der Akropolis am meisten verbreiteten Typus: In der vorgestreckten rechten Hand hielt die Figur ein Weihgeschenk, mit der Linken rafft sie den Chiton zur Seite. Von dieser Kore unterscheidet sich jene mit der Nr. 670 (Abb. 4) sowohl da-

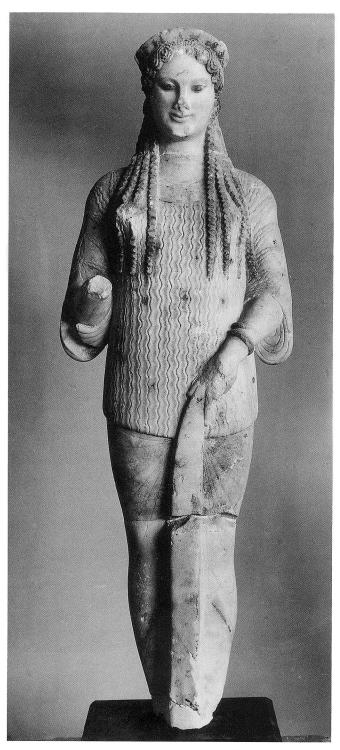


Abb. 4 Kore. Athen, Akropolismuseum 670.

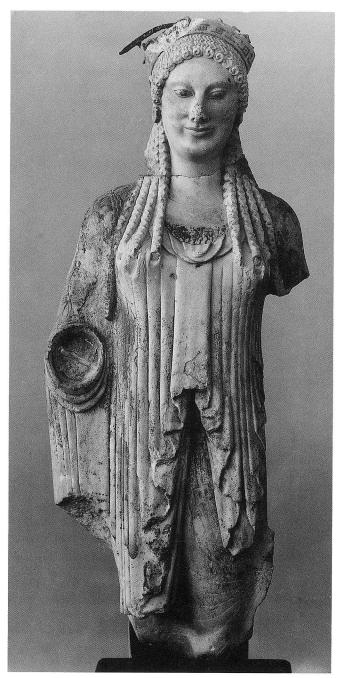


Abb. 5 Kore. Athen, Akropolismuseum 673. durch, daß sie keinen Mantel trägt, sondern nur einen Chiton, als auch durch die Art der Drapierung dieses Chitons. Der Stoff ist oberhalb der Gürtung herausgezogen und bildet so einen diese Gürtung verbergenden weiten Überfall. Unterschiedliche Ent-

stehungsdaten sind daraus schwerlich abzuleiten.²³ Denn auch wenn man bei der Kore 670 nicht den Motivreichtum findet, wie ihn die Ausführung des Schrägmantels ermöglicht, bedeutet die Reduzierung auf nur ein Gewandstück dennoch nicht eigentlich auch formale Vereinfachung: Die überdeutliche Differenzierung zwischen den beiden Teilen des Chitons und die Art des Gewandraffens, das eine in der Körpermitte vorgeblendete, brettartige Faltenbahn entstehen läßt, zeigen, daß sich die beiden Koren in ihrem Stilcharakter nicht voneinander unterscheiden.

Beide an der Kore 670 zu beobachtenden Motive, die starke Oberflächendifferenzierung zwischen dem oberen und dem unteren Chitonteil und das Raffen des Gewandes vor der Körper*mitte* sind, aus dem ostionischen Bereich kommend, in Athen nur rezipiert und verarbeitet worden. ²⁴ So zeigt eine vermutlich in Samos entstandene Statuette aus Olympia das Raffmotiv in einer unmittelbar nachvollziehbaren Art und Weise, ²⁵ während bei der Akropoliskore im Grunde erst mit Kenntnis ihrer Vorbilder der Aufbau der Figur verständlich wird. Vor allem auch in einigen Details, etwa dem vom Raffen des Gewandes ganz unberührten unteren Saum des Überfalls, deutet sich etwas von dem mehr nachschöpfenden als wirklich Neues schaffenden Talent des attischen Meisters an.

Damit soll nicht ein generell negatives Urteil über die Kunst des Bildhauers gesprochen sein. Die beiden Koren liegen in der Qualität der handwerklichen Ausführung über dem Durchschnitt der Akropolisweihungen und sind auch keine Beispiele für bloß technische Bravour. Kunsthistorisch von Bedeutung ist in erster Linie die Tatsache, daß der Bildhauer zwei nach ihrer Tracht und damit ihrem formalen Aufbau unterschiedliche Statuentypen gewissermaßen als Repertoirestücke zu arbeiten verstand. Solche Praxis zeugt von einer Art bewußtem Umgang mit überkommenen Gestaltungsformeln, denn anders als im frühen und mittleren 6. Jh. kann hier nicht ein bestimmter Figurentypus für eine Landschaft oder zumindest eine Werkstatt als charakteristisch gelten. Positiv gesehen zeugt solche Praxis von einer hohen Fähigkeit, anderswo entwickeltes Formen- und Gedankengut nicht nur ausschnitthaft zu rezipieren, sondern es geschlossen nachahmend sich anzueignen.

Die Signatur des Bildhauers Aristion und sein Herkunftsort Paros erscheinen auf der lange bekannten Basis einer Grabstatue, die zum Gedenken einer Frau mit Namen Phrasikleia aufgestellt worden ist. Vor etwa zwei Jahrzehnten kam am gleichen Ort, im attischen Merenda, als archäologischer Glücksfund auch eben diese Frauenstatue zutage (Abb. 6).²⁶ Die Zusammengehörigkeit von Statue und Basis ist unzweifelhaft. Daß Aristion damit einer der wenigen archaischen Bildhauer ist, mit dessen Name ein bestimmtes Werk sicher verbunden werden kann, bedeutete

nicht viel, ließe sich über Anspruch und Arbeitsweise des Bildhauers nicht einiges Zusätzliche in Erfahrung bringen.

Neben der der Phrasikleia hat sich in Attika eine weitere Basis erhalten, in die die Künstlersignatur des Aristion eingemeißelt ist. Auf zwei weiteren Statuenbasen kann wegen des fragmentarischen Zustandes der Name des Pariers nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit identifiziert werden.²⁷ Aristion ist also nicht für einen einzelnen Auftrag nach Attika gekommen, sondern wird längere Zeit dort gearbeitet und sich als Bildhauer etabliert haben.

Der ausgezeichnete Erhaltungszustand erlaubt, die Grabstatue der Phrasikleia in allen Einzelheiten zu studieren. Dabei zeigt sich, daß das Stück, definiert man einen Korentypus nach dem Haltungsmotiv und nach der Tracht, einem solchen nicht eindeutig zugeordnet werden kann. Die nur aus einem gegürteten Chiton bestehende Kleidung, die Art der Proportionierung des Frauenkörpers und die Gestaltung in großen, kaum durch Gewandfalten bereicherten Formen verbinden die Statue des Aristion mit einer größeren Gruppe von Koren, die sich weit verstreut im ägäischen Raum und darüber hinaus gefunden haben (Abb. 7). In ihrer Grundgestalt und auch in Einzelheiten der Tracht und der Haargestaltung sind die Stücke dieser Gruppe sehr homogen, die Unterschiede entsprechen mit der Lösung von der blockhaften Anlage der frühen Exemplare, und dem zunehmend reichen Oberflächen-Lineament den generellen Veränderungen des Zeitstils im frühen und mittleren 6. Jh. v. Chr. Am kykladischen Ursprung dieses Korentypus läßt sich m. E., gerade auch wegen der Herkunft des Aristion aus Paros, nicht zweifeln; diese nicht unumstrittene Frage muß hier jedoch nicht weiter verfolgt werden.²⁸

Eine Besonderheit nun der Phrasikleia-Statue (Abb. 6), durch die sie sich von den anderen Koren dieses kykladischen Korentypus unterscheidet, besteht darin, daß die Figur mit der einen Hand ins Gewand greift - von einem Gewandraffen, wie es, von Ostionien herkommend, bei archaischen Frauenstatuen im ganzen griechischen Raum Mode wurde, kann jedoch nicht die Rede sein: Das Zur-Seite-Nehmen des Stoffes bleibt, abgesehen von einer leichten Biegung der unmittelbar benachbarten Faltenzüge ein isoliertes Motiv.²⁹ Weder zeichnen sich die Körperformen durch das von der Hand gestraffte Gewand durch, noch überspannt sich der Chiton, von der gewandraffenden Hand ausgehend, mit einem radialen Faltensystem, wie es seit der samischen Geneleos-Gruppe³⁰ zum festen Formenrepertoire archaischer Frauenfiguren gehört. Gleich, ob man die Statue gegen die Mitte des 6. Jhs. oder etwas später ansetzt,31 scheint eines offenkundig zu sein: Mit der Phrasikleia ist ein lange etablierter Statuentypus punktuell verändert worden, und zwar nicht wirklich durch eine künstlerische Neuprägung, sondern in



Abb. 6 Grabstatue der Phrasikleia. Athen, Nationalmuseum 4889.

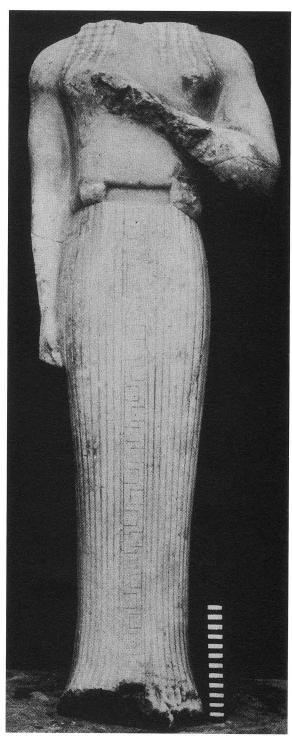


Abb. 7 Kore. Kyrene, Museum.

einer fast mechanischen Übertragung eines vom Bildhauer an anderen Statuen studierten Motivs.

Für die Richtigkeit dieser Sicht spricht ein weiteres Detail. Der Chiton fällt allseitig mit geradem Saum ganz auf die Erde herab, nur die Füße treten aus dem Umriß hervor. Gleichwohl ist, geritzt und durch Bemalung, deutlich eine diesen geraden Saum begleitende Zickzacklinie angegeben. Offenbar hatte der Bildhauer einen in regelmäßige Fältelung gelegten Gewandsaum vor Augen, ein Motiv, das seit etwa 550/40 häufig am Mantel von attischen und ostionischen Korenstatuen begegnet. ³² Die in sich nicht stimmige Ausführung belegt, daß sich Aristion auch hier an anderen Kunstwerken orientierte und nicht eine in der eigenen Werkstatt-Tradition entwickelte Gestaltungsweise weiterführte.

Die Beispielfälle haben verschiedene charakteristische Aspekte der künstlerischen Praxis von drei in spätarchaischer Zeit in Athen tätigen Bildhauern vor Augen geführt. Abschließend einige Bemerkungen zur Interpretation dieser Beobachtungen.

Die gezeigten Stücke sind, mit Ausnahme vielleicht der Phrasikleia des Aristion, in der Zeit zwischen 530 und 480 entstanden. In diesem letzten Abschnitt der archaischen Epoche unterscheiden sich Plastik und Vasenmalerei hinsichtlich der Art ihrer formalen Entwicklung deutlich voneinander. Für die Vasenmalerei deutet schon der Begriff "Pionier" mit seinen zwei Bedeutungskomponenten das Wesentliche an³³: Euphronios, Euthymides und die anderen haben nicht nur die Möglichkeiten der kurz zuvor erfundenen rotfigurigen Technik erkundet; sie haben gleichzeitig auch Grundlagen geschaffen für nachfolgende Generationen von Vasenmalern; ihre Formen und Motive sind vielfach bis zum Ende der archaischen Zeit und darüber hinaus unmittelbar weitergetragen worden. Die frühklassische Vasenmalerei ist so in einem allmählichen Wandel aus der archaischen hervorgegangen.

Anders die Situation in der Plastik. Die beiden ersten Jahrzehnte des 5. Jhs. bringen in dieser Kunstgattung einen tiefgreifenden Umbruch, der durch die Ausprägung nicht nur neuartiger Figurentypen, sondern auch die Verwendung neuer Formen und Motive gekennzeichnet ist. Als Stichworte seien nur die Erfindung des Kontraposts und die plötzliche Dominanz der Peplosfigur genannt. Was zuvor und noch am Beginn des 5. Jhs. an "modernen", auf die klassische Plastik vorausweisenden Eigenheiten entwickelt worden ist, besteht in der neuen Epoche, wenn überhaupt, nur in modifizierter Form fort.

Zur Verdeutlichung des Phänomens sei eine weitere Kore der Athener Akropolis angeführt. Kore 685 (Abb. 8) wird in die Jahre um 500 datiert, gehört also zu den spätesten archaischen



Abb. 8 Kore. Athen, Akropolismuseum 685.

Frauenstatuen aus dem Heiligtum.34 Anders als der z.B. von der Antenor-Kore (Abb. 1) vertretene Standard-Typus rafft die Figur nicht den Chiton, stattdessen hat sie beide Arme vorgestreckt. Der untere Teil der Statue ist so einem kannelierten Schaft vergleichbar. Diese Grundform wird vom Mantel aufgenommen, der, obwohl in deutlichem Kontrast zum Chiton gearbeitet, die Figur nicht ,verhängt', wie es bei älteren Koren der Fall war.35 Er liegt vielmehr an der vom Betrachter aus rechten Körperseite der Taille und Hüfte unmittelbar auf, und auch auf der anderen Körperseite besitzen die leicht geschwungen verlaufenden Faltenzüge die Aufgabe, die Konturen der Anatomie nachzumodellieren. Dieses Umschließen der Figur durch die beiden Gewänder, die Vereinfachung der Faltenzeichnung und schließlich das fast schon ,strenge', nicht mehr lächelnde Gesicht verbinden die Statue mit frühklassischen Werken, während Aufbau und Motivvokabular sie als archaische Kore ausweisen.

Betrachtet man die Situation nicht als abstrakten Veränderungsprozeß, sondern mit Blick auf die konkret Beteiligten, d. h. die einzelnen athenischen Bildhauer, ergibt sich ein scheinbar paradoxes Bild. Einerseits stellt man fest, daß viele Meister einen bestimmten Korentypus bevorzugt haben, und sich die einzelnen Exemplare, von der Antenor- bis zur mehrere Jahrzehnte jüngeren Euthydikoskore, gelegentlich nur im Grad der bildhauerisch-technischen Perfektion und in Nuancen der Gesichts- und Gewandbildung etc. voneinander unterscheiden. Andererseits besteht trotz dieser Tendenz zur Uniformität eine große Ideenfülle und Formenvielfalt, die, soweit das erhaltene Material ein Urteil erlaubt, in keiner griechischen Region in dieser Zeit ihresgleichen hat. Eine Vorstellung von dieser Vielfalt gaben die beiden, wohl etwa gleichzeitig entstandenen, von demselben Meister geschaffenen Koren 670 und 673 (Abb. 4. 5) sowie die eben besprochene späte Akropoliskore (Abb. 8).

Ein Versuch, dieses Nebeneinander von Stagnation und Vielfalt zu erklären, muß vor allem die Frage nach den Bestellern der hier vorrangig betrachteten Votivstatuen berücksichtigen. Der ganz überwiegende Teil der Weihungen auf der Athener Akropolis ist zwischen ca. 530 und den Perserkriegen aufgestellt worden, bei den Koren, von denen nur einige wenige vor dem genannten oberen Datum anzusetzen sind, ist die Konzentration sogar besonders ausgeprägt. Mach wenn aufgrund der Verwüstung der Akropolis im Jahre 480 und der anschließenden Bergung der zerstörten Gegenstände sich jüngere Stücke eher erhalten haben werden als solche, die lange vor dem Persersturm aufgestellt worden sind, wird das vorhandene Fundmaterial doch in etwa den antiken Bestand widerspiegeln. Dies bedeutet,

daß für die hier behandelte Zeit, nach traditioneller Chronologie insbesondere in den Jahren 520 bis 500, mit einem gegenüber früher wesentlich gesteigerten Bedarf an großformatigen Weihestatuen zu rechnen ist. Was in Athen und seiner Umgebung zuvor nur vereinzelt aufgestellt worden ist, wird jetzt von einer breiteren Schicht der Bevölkerung in Auftrag gegeben. – Auf die sich hier stellende Frage nach den Ursachen für dieses Anwachsen und zu dem damit zusammenhängenden Problem, worauf die Anziehungskraft Athens für auswärtige Künstler beruhte, ist eine präzise Antwort kaum möglich. Wirtschaftliche Prosperität wird eine Rolle gespielt haben, daneben wohl auch die zunehmende Bedeutung des Athenaheiligtums auf der Akropolis, sowie ein sozialer Wandel in der späten Tyrannenzeit und in den Jahren unmittelbar danach. 37

Dieser rasch sich erweiternde Bedarf an Votivstatuen ist vermutlich ein wesentlicher Grund, wenn auch sicher nicht die alleinige Erklärung, 38 für die scheinbar "widersprüchliche" Entwicklung der spätarchaischen Plastik in Athen. Die deutlich umfangreichere Produktion eines zuvor relativ exklusiven Votivgegenstandes, im konkreten Fall also einer Korenstatue, begünstigte zum einen die Standardisierung und damit das bloße Reproduzieren der in ihrer spezifischen Form allgemein akzeptierten Weihgabe. Zum anderen aber förderte der hohe Bedarf auch den Austausch zwischen den zahlreicher als bisher mit der Erfüllung der Aufträge beschäftigten Bildhauern. In welcher Form sich dieser Austausch und die durch ihn intensivierte Auseinandersetzung mit künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten vollzogen, haben die verschiedenen Beispiele vor Augen geführt: ein auf die Anfügung einzelner Details beschränktes Modernisieren zeigte sich bei der Grabstatue der Phrasikleia (Abb. 6), die repertoiremäßige Gestaltung verschiedener Statuentypen beim Meister der beiden Akropoliskoren 670 und 673 (Abb. 7. 8) und die Ausprägung klassischer Stilformen innerhalb des archaischen Statuentypus bei der späten Kore Nr. 685 (Abb. 8).

Ich war ausgegangen von der der Vasenforschung vertrauten Situation, sich mit dem Werk einzelner Künstlerpersönlichkeiten zu beschäftigen. Um in der Plastik des spätarchaischen Athen die Bedeutung der individuellen Meister zu charakterisieren, könnte man viele der seinerzeit dort arbeitenden Bildhauer, die sich, von Aristion aus Paros bis zum Meister der Euthydikos-Kore, von etablierten Gestaltungsformen entfernten, wohl als "vergebliche Pioniere" bezeichnen. Als Pioniere, weil sie, jeder auf seine Weise, innerhalb bestimmter Grenzen innovative Werke geschaffen haben. Als vergeblich, weil – anders als bei dem Pionier Euphronios und seinen Kollegen – nur in sehr beschränktem Maße Formen und Motive, die in dieser Zeit

entwickelt worden sind, unmittelbar an die nachfolgenden Generationen weitergegeben wurden. Als Pioniere schließlich auch, weil ohne den durch sie gegebenen Diskussionsrahmen in Athen nicht die Potenz vorhanden gewesen wäre, die sich zur klassischen Epoche hin stellenden, ganz neuartigen künstlerischen Themen Gestalt werden zu lassen.

Ich danke Adolf H. Borbein und Christian Kunze für ihre Diskussionsbereitschaft und die kritische Lektüre des Manuskripts, Peter Grunwald für Hilfe bei der Photobeschaffung.

Abkürzungen:

Payne, Sculpture H. Payne, Archaic Marble Sculpture from the

Athenian Acropolis (1936)

Langlotz, Koren E. Langlotz, Die Koren, in: H. Schrader

(Hrsg.), Archaische Marmorbildwerke der

Akropolis (1939)

Richter, Korai G. M. A. Richter, Korai. Archaic Greek Mai-

dens (1968)

Ridgway, Archaic Style B. S. Ridgway, The Archaic Style in Greek

Sculpture (1977)

Floren, Plastik J. Floren, Die griechische Plastik. Bd. I. Die

geometrische und archaische Plastik (1987)

Nachweise der Abbildungen:

Abb. 1 Photo Marburg, Arch. Seminar.

Abb. 2 Photo Marburg 135103.

Abb. 3 Photo Marburg 135104.

Abb. 4 Photo Marburg 134107.

Abb. 5 Photo Marburg 134105.

Abb. 6 Nach AAA 5, 1972 Farbt. III.

Abb. 7 Nach Libya Antiqua III/IV, 1966/67 Taf. 68.

Abb. 8 Photo Marburg 134126.

- ¹ Zur Methode von Beazleys Vorgehen s. M. Robertson, MüJb 27, 1976, 29 ff.; C. Isler-Kerényi in: Vasenforschung nach Beazley (1979) 1 ff.; D. Kurtz (Hrsg.), Beazley and Oxford (1985); L. Giuliani in: KatBerlin 14.
- ² Einen starken Impuls, Meisterforschung auch in der archaischen Plastik zu betreiben, gab die Publikation der Akropolisfunde in den dreißiger Jahren. Bloßen Zusammenstellungen von untereinander ähnlichen, d. h. vermutlich von derselben Hand geschaffenen Werken (s. z. B. Langlotz, Koren 30 ff.; R. Bianchi Bandinelli, CrdA 2, 1937, 119) folgten rasch Arbeiten, die sich der Wiedergewinnung größerer Künstlerœuvres widmeten, s. etwa A. Rumpf, CrdA 3, 1938, 41 ff.; K. Schefold, Die großen Bildhauer des archaischen Athen (1949); ders., AntK 4, 1961, 76 ff.; Ch. Karusos, Aristodikos (1961) 20 ff. 44 f.; Ch. Tsirivaku-Neumann, AM 79, 1964, 114 ff.; W. Deyhle, AM 84, 1969, 1 ff.; J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Plastik von Peisistratos bis Themistokles (1973) 116 ff.; A. Stewart, AAA 1976, 257 ff. und vgl. u. Anm. 6.
- A. Rumpf, Griechische und römische Kunst (1931) 17; Payne, Sculpture 4 f. 19. Reiter Rampin: Payne, Sculpture 4 ff. Taf. 11a c;
 H. Schrader, Archaische Marmorbildwerke der Akropolis (1939) 212 ff. Nr. 312 Taf. 134 137. Peploskore: Payne, Sculpture 18 ff. Taf. 29 33; Langlotz, Koren 45 ff. Nr. 4 Taf. 3 8; Richter, Korai Nr. 113 Abb. 349 354.
- ⁴ Vgl. etwa die Stellungnahmen von Tsirivakou-Neumann a. O. 114 ff.,

bes. 121 ff.; Deyhle a.O. 4 ff.; J. Boardman, Greek Sculpture. The Archaic Period (1978) 75; Floren, Plastik 278f.; A. Stewart, Greek Sculpture (1990) 120, 123.

- ⁵ Die neueren Handbücher zur archaischen bzw. zur griechischen Plastik gehen auf die "Meisterfrage", wenn überhaupt, nur am Rande ein, s. z. B. Ridgway, Archaic Style 283 ff., bes. 297 ff. ("Attributions to Sculptors"); A. Stewart, Greek Sculpture (1990) 86 ff. (als Vertreter der archaischen Zeit wird im Abschnitt "Personalities" der Bildhauer "Antenor of Athens (?)" besprochen); W. Martini, Die archaische Plastik der Griechen (1990) 218 ff. ("Die Bildhauer und ihr Oeuvre").
- 6 E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen (1927); ders., Studien zur Nordostgriechischen Kunst (1975); U. Jantzen, Bronzewerkstätten in Großgriechenland und Sizilien (1937); G. Kokkorou-Alewras, Archaische naxische Plastik (1975); J. G. Pedley, Greek Sculpture of the Archaic Period: The Island Workshops (1976); ders., AJA 86, (1982), 183 ff.; E. Walter-Karydi, Die äginetische Bildhauerschule (1987). Vgl. außerdem die aus inhaltlichen, nicht aus praktischtechnischen Gründen nach Landschaften gegliederten Monographien von F. Croissant, Les protomés féminines archaïques (1983) und Floren, Plastik. Am Beispiel des Geneleos hat E. Walter-Karydi, AM 100, 1985, 91 ff. den Versuch unternommen, die individuelle künstlerische Leistung eines Bildhauers in erster Linie als eine besonders erfolgreiche Entfaltung der Wesensmerkmale einer Kunstlandschaft zu erweisen.
- Diese auf E. Langlotz zurückgehende These wird, obwohl weder theoretisch noch empirisch wirklich fundiert, häufig einer Tatsache gleichgesetzt und deshalb nicht mehr auf ihre Richtigkeit hin untersucht, s. z. B. E. Walter-Karydi, Die äginetische Bildhauerschule (1987) 11: "Den Kern einer archaischen Kunstlandschaft bildet eine Polis"; Floren, Plastik 81: "Die spezifische Prägung des künstlerischen Schaffens durch die politische Gemeinschaft." Vgl. jetzt auch die kritischen Bemerkungen von J. Raeder, BJb 190, 1990, 634 f. zur Einteilung der griechischen Plastik, vor allem der klassischen Zeit, nach Kunstlandschaften.
- 8 E. Buschor, Frühgriechische Jünglinge (1950); G. M. A. Richter, Kouroi 1942; 1970³); dies., Korai (1968).
- ⁹ Zu dem Phänomen, daß im späten 6. Jh. die Ausbreitung der ionischen Tracht mit einer Verwischung der Regionalstile einhergeht, s. Ridgway, Archaic Style 34.64; dies. in: C. G. Boulter (Hrsg.), Greek Art. Archaic into Classical (1985) 8 ff. Zu der von Langlotz vorgenommenen Zuordnung der Akropolis-Koren zu verschiedenen griechischen Kunstzentren (Langlotz, Koren) vgl. die Bemerkungen von P. de La Coste-Messelière, JSav 1942, 25 ff. Die von E. Pfuhl, AM 48, 1923, 153 ff. gestellte Frage, welche Kore denn als attisches Werk "undenkbar" sei, scheint heute nicht einfacher zu beantworten zu sein als einst.
- Payne, Sculpture 40f. Taf. 84 87; Langlotz, Koren 77 ff. Nr. 37 Taf. 45 49; Richter, Korai Nr. 180 Abb. 565 572; Martini a. O. 166 ff. 260 ff. Abb. 52a.b.
- Die dabei vorgenommene Beschränkung auf ein gattungsmäßig homogenes Material – spätarchaische Frauenstatuen – hat den Vorzug, Gemeinsamkeiten und epochentypische Veränderungen beson-

- ders deutlich hervortreten zu lassen, wobei jedoch nicht zu bestreiten ist, daß die Einbeziehung etwa von Kleinplastik und von Bauskulptur das Bild um wichtige Facetten bereichern würde.
- 12 Paus. I 8,5. Zu Antenor s. W. Deyhle, AM 84, 1969, 39 ff.; Floren, Plastik 295 ff.; A. Stewart, Greek Sculpture (1990) 86 ff. 249. – Zur Gruppe des Antenor s. außerdem S. Brunnsåker, The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes (1971) 33 ff., bes. 39 ff.; 110 ff.; J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Plastik von Peisistratos bis Themistokles (1973) 67 ff.; Ch. Landwehr, Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae (1985) 27 ff. Nach der Aussage des Plinius (nat. 34,17) ist die Gruppe unmittelbar nach der Vertreibung des Hippias 510/09 in Auftrag gegeben worden. Zur Gestalt des Denkmals machen die Quellen keine Angaben; am wahrscheinlichsten ist die Annahme, daß es sich um zwei nebeneinander aufgestellte Kouroi handelte – wodurch sich auch erklären würde, daß von dem Werk des Antenor, anders als von dem 477/76 entstandenen Ersatzwerk, keine Reflexe in der späteren Kunst festzustellen sind. Dagegen vertritt eine Reihe von Autoren die Ansicht, daß mit einem Monument, das die Ermordung eines Mitgliedes aus der Familie des Peisistratos preist, aus historischen Gründen erst nach der Schlacht von Marathon zu rechnen sei, und daß die von Kritios und Nesiotes geschaffene zweite Gruppe im wesentlichen eine Wiederholung der älteren gewesen sei.
- ¹³ A. E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis (1949) 232f. Nr. 197; Richter, Korai Abb. 339.
- Kore 681: Payne, Sculpture 31 ff. Taf. 51 53; Langlotz, Koren 80 ff.
 Nr. 38 Taf. 50 52; Richter, Korai Nr. 110 Abb. 336 338, 340;
 Floren, Plastik 296 Taf. 21, 3. Die auf F. Studniczka, JdI 2, 1887,
 135 ff. zurückgehende Verknüpfung von Statue und Basis wurde nochmals eingehend untersucht von Langlotz, Koren 83 Abb. 49 51.
- Der Einwand von I. Scheibler, MüJb 30, 1979, 9f., bei der Antenor-Kore stünden Abakusbreite und Statuenhöhe in einem anderen Verhältnis als bei der zusamen mit ihrer Basis erhaltenen Akropolis-Kore 612, ist nicht stichhaltig. Ein Blick auf die von A. E. Raubitschek erarbeiteten Rekonstruktionen von Akropolisanathemen lehrt, daß das Größenverhältnis Statue Basis durchaus nicht konstant ist: BSA 40, 1939/40, 18 ff.; zu Kore 612 ebenda 20 ff. Abb. 8 11.
- ¹⁶ S. dazu jedoch Langlotz, Koren 83 und Richter, Korai 70.
- P. de La Coste-Messelière, FdD IV, 3 (1931) 49 ff. Taf. 8, 9, 11;
 Richter, Korai Nr. 106, 107 Abb. 322 326. Zur Verwandtschaft der Akropolis-Kore 681 mit den Giebelfiguren in Delphi s. etwa W. Deyhle, AM 84, 1969, 41 ff.; Kleine a. O. 48 ff.; M. Robertson, A History of Greek Art (1975) 162; Floren, Plastik 245, 296.
- J. Kleine, Untersuchungen zur Chronologie der attischen Plastik von Peisistratos bis Themistokles (1973); Ridgway, Archaic Style 205 ff. Die von der Forschung weitgehend akzeptierte Datierung der delphischen Giebelfiguren in die Jahre unmittelbar nach 514/3 v. Chr. ist jüngst in einer eingehenden Untersuchung wieder in Frage gestellt worden: M. Stahl, Aristokraten und Tyrannen im spätarchaischen Athen (1987) 120 ff.
- ¹⁹ Vgl. o. Anm. 12.
- ²⁰ Langlotz, Koren 83; E. Lapalus, Le fronton sculpté en Grèce (1947) 140 ff.; Kleine a. O. 50; Ridgway, Archaic Style 209.
- ²¹ Diese Zahlen gibt W. Deyhle, AM 84, 1969, 58 ff. an; s. außerdem A. E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis (1949) 479 ff.; Ridgway, Archaic Style 285; W. Martini, Die archaische Plastik der Griechen (1990) 221.
- ²² Kore 670: Payne, Sculpture 35f. Taf. 65 67; Langlotz, Koren 50 ff.

- Nr. 8 Taf. 14–16; Richter, Korai Nr. 119 Abb. 377–380; Floren, Plastik 272 Taf. 21, 4. Kore 673: Payne, Sculpture 35f. Taf. 62–64; Langlotz, Koren 100f. Nr. 51 Taf. 16. 74. 75; Richter, Korai Nr. 117 Abb. 368–372; Floren, Plastik 268. Gemeinsame Autorschaft für die beiden Stücke vertrat bereits G. Dickins, Catalogue of the Acropolis Museum (1912) 207 und s. außerdem z. B. Langlotz, Koren 32. 51. 101; P. de La Coste-Messelière, JSav (1942), 58 ff.; J. Boardman, Greek Sculpture. The Archaic Period (1978) 85; Floren, Plastik 272. Für die Herkunft von zwei verschiedenen Meistern plädiert Ch. Karusos, Aristodikos (1961) 50.
- ²³ Anders Payne, Sculpture 35: Kore 673 sei "rather earlier" als Nr. 670.
- ²⁴ Zur Gewandbehandlung vgl. das Fragment B 119 vom Artemision in Ephesos und zwei Koren aus Samos: Richter, Korai Nr. 85 Abb. 269; B. Freyer-Schauenburg, Samos XI. Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils (1974) 43 ff. Nr. 20. 22 Taf. 11. 13. Als attische Parallelen seien die Akropolis-Kore 602 und die sog. Endoios-Athena (Inv. 625) genannt; Langlotz, Koren 50 Nr. 7 Taf. 13; S. 109 ff. Nr. 60 Taf. 85. Zum Raffmotiv s. die folgende Anm.
- Athen, Nationalmuseum, Inv. 6149: E. Buschor, Altsamische Standbilder (1935) 33 Abb. 118-120; Floren, Plastik 362 Taf. 31, 7. Siehe daneben die Statuette Samos B 1441: C. Rolley, Die griechischen Bronzen (1984) 114 Abb. 100; Floren, Plastik 362 Anm. 16. In Athen erscheint das Motiv z. B. bei den Koren 602 (s. die vorige Anm.) und 683: Langlotz, Koren 52f. Nr. 9 Taf. 17-19.
- E. I. Mastrokostas, AAA 5, 1972, 298 ff.; J. G. Pedley in: Athens Comes of Age. From Solon to Salamis (1978) 60 ff.; A. Stewart, AAA 9, 1976, 262 ff.; Ridgway, Archaic Style 99, 103f.; F. Croissant, Les protomés féminines archaïques (1983) 101 ff. 250f.; E. Walter-Karydi, Die äginetische Bildhauerschule (1987) 60 ff.; W. Martini, Die archaische Plastik der Griechen (1990) 154 f. 202 f. (und s. Anm. 28). Zur Inschrift s. L. H. Jeffery, The Local Scripts of Archaic Greece (1961; 1990²) 73, 78 Nr. 29; dies., BSA 57, 1962, 138f. Nr. 45; N.M. Kontoleon, Aspects de la Grèce préclassique (1970) 53f. Abb. 2 4 Taf. 14. 15. 17,1; H. R. Immerwahr, Attic Script (1990) 77 Nr. 460.
- ²⁷ L. H. Jeffery, BSA 57, 1962, 120f. 140. Nr. 8. 9. 49.
- 28 B. S. Ridgway (Archaic Style 98f.) hat diesen Zusammenhang als erste aufgezeigt, J. G. Pedley, AJA 86, 1982, 183 ff. eine Reihe von Vertreterinnen dieses Korentypus ausführlich besprochen. Strittig blieben in der Diskussion (vgl. die in Anm. 26 angegebene Literatur) jedoch sowohl die Frage, ob die Phrasikleia als "attisches" Werk von den anderen Koren abzusondern ist, als auch die Lokalisierung der Werkstatt. Neufunde auf den Kykladen, die von N. Zaphiropoulos, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik I (1986) 93 ff., vorgelegt worden sind, haben noch einmal deutlich gemacht, daß die Angabe "Paros" auf der Basis der Phrasikleia nicht nur über den Heimatort des Aristion Auskunft gibt, sondern auch über die künstlerische Herkunft der von ihm geschaffenen Grabstatue. Zur Kore aus Kyrene (Abb. 7) s. J. G. Pedley, Antiqua Libya 3/4, 1966/67, 187 ff. Taf. 68; ders., AJA 86, 1982, 184 Nr. 2 Taf. 22, 3.4.
- 29 Dagegen nimmt Ridgway, Archaic Style 99 an, der Bildhauer habe "stretchable material" wiedergeben wollen.
- 30 Richter, Korai Nr. 67. 68 Abb. 217 224; Freyer-Schauenburg a.O. 106 ff. Taf. $44-53.\,$
- 31 Bedingt wohl auch durch die unzureichende Publikation der Statue, divergieren die bisher gemachten Datierungsvorschläge erheblich voneinander: Mastrokostas a. O. 302: ca. 540; A. Stewart, AAA 9,

- 1976, 262: ca. 530; F. Croissant, Les protomés féminines archaïques (1983) 106 Anm. 1: 535/25; J. Boardman, Greek Sculpture. The Archaic Period (1978) Text zu Abb. 108a: ca. 550; Floren, Plastik 164: um 570. Von epigraphischer Seite (vgl. Anm. 26) wurde übereinstimmend ein Datum um 540 für die Inschrift auf der Statuenbasis genannt. Ich halte aufgrund der genannten Beobachtungen ein Datum um 540/30 für am wahrscheinlichsten.
- 32 S. etwa die "Ältere Vogelkore" in Berlin und die Kore Lyon-Athen: Richter, Korai Nr. 57. 89 Abb. 192. 193. 275 – 281.
- ³³ Für die Bezeichnung "Pioneer" scheint sich Beazley erst nach längerer Beschäftigung mit dem Gegenstand entschieden zu haben: In "Greek Attic Red-Figured Vases in American Museums" (1918) 27 gebraucht er stattdessen den Begriff "vanguard", in "Greek Vases in Poland" (1928) 15 spricht er im Zusammenhang mit Euthymides von "pioneer-studies"; erst in ARV¹ (1942) findet sich "Pioneers" als zusammenfassende Bezeichnung für eine Gruppe von Vasenmalern.
- ³⁴ Payne, Sculpture 37f. Taf. 72 74; Langlotz, Koren 97f. Nr. 47 Taf. 70. 71; Richter, Korai Nr. 181 Abb. 573 – 77.
- ³⁵ Vgl. etwa die Kore 681, die "Antenor-Kore" (Abb. 1).

- ³⁶ Langlotz, Koren 9. In diesem Zusammenhang ist auch die Beobachtung von A. E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis (1949) 464f. zu nennen, daß die von Handwerkern auf der Akropolis geweihten Statuen und Stelen sämtlich nach 525, überwiegend sogar erst nach 510 entstanden sind.
- Auf die komplexe Frage, ob das Verhältnis Tyrann Aristokraten "Volk" trotz der erbitterten Konkurrenz um die Herrschaft nicht durch einen zunehmenden Ausgleich und damit zusammenhängend einen sich steigernden Wohlstand bestimmt war, sei hier lediglich hingewiesen; vgl. dazu F. Kolb, JdI 92, 1977, 99 ff.; T. L. Shear in: Athens Comes of Age (1978) 1 ff.; M. Stahl, Aristokraten und Tyrannen im spätarchaischen Athen (1987) 243 ff.; E. Stein-Hölkeskamp, Adelskultur und Polisgemeinschaft (1989) 139 ff. und die historischen Beiträge dieses Kolloquiums.
- ³⁸ Zu fragen wäre vor allem, inwieweit die für die archaische statuarische Plastik charakteristische Typengebundenheit einem allmählich sich vollziehenden stilistischen Wandel zur Klassik hin entgegenstand.