

I. Einleitung

Seit Beginn der archaischen Epoche war die Insel Paros ein wichtiges Zentrum der griechischen Kunst. Bereits in der 1. Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. wurden dort die im ägäischen Raum weit verbreiteten sog. melischen Vasen hergestellt, welche vor einigen Jahren als parisch identifiziert werden konnten¹. Ihre überregionale Bedeutung verdankte die Insel jedoch in erster Linie den reichen Marmorvorkommen, die im 6. Jh. v. Chr. die Grundlage für ihre wirtschaftliche Blüte und ihren künstlerischen Rang bildeten. Der parische Marmor, insbesondere seine feinste Variante, der in unterirdischen Stollen gewonnene Lychnites², wurde in der Antike wegen seiner Qualität hoch geschätzt und in den gesamten Mittelmeerraum exportiert. Nach Ausweis der literarischen Quellen und epigraphischen Zeugnisse wurde er von den Bildhauern ebenso wie von deren Auftraggebern bevorzugt und bis in die römische Zeit hinein für die berühmtesten Bauten und Bildwerke verwendet³.

Die systematische Erschließung der Marmorbrüche und die Anfertigung der ersten Marmorskulpturen erfolgten auf Paros nach den bisher vorhandenen Indizien etwas später als auf der Nachbarinsel und Hauptkonkurrentin Naxos⁴. In der Folgezeit holten die Parier schnell auf und konnten die bis dahin auf den Kykladen dominierenden naxischen Werkstätten bereits im Laufe der 1. Hälfte des 6. Jhs. aus ihrer führenden Position verdrängen⁵. Die qualitative Überlegenheit ihres feineren, für Skulptur besser geeigneten Marmors mag der entscheidende Grund hierfür gewesen sein.

1. Forschungsstand

Die spezifischen Stilmerkmale der archaischen parischen Bildhauerkunst sowie die Frage, ob es sich hierbei um eine

„Bildhauerschule“⁶ handelt, sind seit der Entdeckung der ersten archaischen Werke auf Paros im späten 19. Jh.⁷ kontrovers diskutiert worden. Bereits 1914 setzte sich der Kieler Archäologe Gerhard Rösch⁸ mit dem Thema im Rahmen seiner Dissertation auseinander und kam zu dem Ergebnis, daß es sich um eine eigenständige Schule mit spezifischen Stileigenschaften handelt. Dagegen beurteilte etwa Ernst Langlotz⁹ in seiner umfassenden Betrachtung der frühen Stillandschaften den Stilcharakter der parischen Skulpturen als uneinheitlich und vermutete, daß einige davon fremden, wegen des Marmors auf der Insel arbeitenden Bildhauern zuzuweisen seien. Er stufte sie daher nicht als repräsentativ für die eigentliche lokale parische Kunst ein. Zurückhaltend äußerte sich auch Otto Rubensohn¹⁰, der als erster auf Paros Grabungen durchführte: Zwar schloß er die Tätigkeit einzelner wichtiger lokaler Künstler dort nicht aus, doch deutete er die spärlichen erhaltenen Skulpturreste eher als Zeichen einer guten Handwerkstradition denn einer größeren „Schule“ von besonderem künstlerischem Rang. Wenngleich diese Thesen früh Widerspruch von verschiedenen Seiten erfuhren, konnte die Bedeutung der parischen Bildhauerkunst erst nach und nach durch die Entdeckung weiterer Werke seit den 60er Jahren des 20. Jhs. untermauert werden. Obwohl einige dieser Funde der Forschung lange unzugänglich blieben, gaben andere den Anlaß zu einer erneuten intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema. Einen wichtigen Beitrag stellte in dieser Hinsicht die 1970 erschienene Arbeit von Nikolaos M. Kontoleon¹¹ dar. Ausgehend von dem damals neuentdeckten frühklassischen Relief aus Ikaria, signiert von einem parischen Bildhauer¹², stellte Kontoleon zahlreiche Indizien für die Rolle von Paros innerhalb der archaischen Kunstlandschaften

1 Grundlegend dazu Ph. Zaphiropoulou, *La céramique „mélienne“*. Délos XLI (2003) 10 Anm. sowie 7ff.; dies. in: A. Alexandri – I. Leventi (Hrsg.), *Καλλίστευμα*. Festschrift O. Tzachou-Alexandri (2001) 85ff. (Paros B 2653; 86 Anm. 7 Lit. zur Herkunftsfrage). Ausführlich s. u. Kap. II.3 mit Anm. 78.
2 Zum Lychnites s. u. Kap. I.3 und II.2 mit Anm. 59.
3 Zum parischen Marmor, seinen Qualitäten und den verschiedenen Brüchen auf Paros sowie zu seiner Bedeutung s. die Beiträge im Kolloquiumsband *Παρία Λίθος* 27ff. 125ff. und 329ff. Vgl. Plin. nat. 36,11; ferner die Epigramme zu Stelen aus parischem Marmor Pind. N. 4,81; L. Politis, *AEphem* 92/93, 1953/54, 25; D. Wannagat, *Säule und Kontext* (1995) 23 Anm. 67f.
4 Für Naxos nimmt man einen Beginn spätestens im 3. Viertel des 7. Jhs. an, die ersten auf Paros gefundenen Skulpturen gehören hingegen in das frühe 6. Jh. Einzelne zuweisbare Werke aus der Kolonie Thasos sowie aus dem Heiligtum von Delos können die Grenze um einige Jahre nach oben verschieben, doch nicht so früh wie auf Naxos, s. Kap. II.2.1.
5 Im Überblick: G. Kokkorou-Alewrás in: *Παρία Λίθος* 143 mit weiterführender Lit.

6 Zu diesem Begriff s. u. Kap. I.3.
7 E. Loewy, *Archäologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn* 11, 1887, 147ff.
8 *Alttertümliche Marmorwerke von Paros* (1914).
9 E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen* (1927) 132ff.; 189, mit Berufung auf die bekannte Plinius-Stelle (Plin. nat. 36,11) zu den chiotischen Bildhauern und ihrem Exil. Dazu s. auch unten Anm. 21. Zur generellen Vorgehensweise Langlotz's vgl. die treffende Kritik von G. Lippold (Rez.), *Gnomon* 4, 1928, 414ff., bes. 424 zu Paros.
10 Rubensohn, *RE Sp.* 1860ff.; ders., *MdI* 1, 1948, 38ff. Zu seinen Grabungen s. V. Barlou, „...am Ort meiner Bestimmung“. Otto Rubensohns Forschungen auf Paros 1898–1899, in: A. Pomerance u. a. (Hrsg.), *Symposium zur Ausstellung „Heiligtümer, Papyri und geflügelte Göttinnen – Der Archäologe Otto Rubensohn“*. Berlin, Jüdisches Museum, 18. Februar 2010 (Druck in Vorbereitung).
11 *Aspects de la Grèce préclassique* (1970).
12 Entgegen der alten Lesung „Παλίων“ hat A. P. Matthaiou zuletzt den Namen „Πλάτθις“ vorgeschlagen: A. P. Matthaiou in: A. P. Matthaiou – G. K. Papadopoulos, *Επιγραφές Ικαρίας* (2003) 76ff. Nr. 41; A. P. Matthaiou in: *Sculpture des Cyclades* 481ff. sowie Ph. Zaphiropoulou ebenda 485ff. zum Relief.

zusammen und schloß daraus auf die besondere künstlerische Bedeutung der Insel in archaischer und klassischer Zeit. Diese Einschätzung bestätigte Aikaterini Kostoglou-Despini 1979 in ihrer grundlegenden Untersuchung zur parischen Skulptur des 5. Jhs. v. Chr.¹³. In dieser hob sie nicht nur den spezifischen Stil parischer Werke in klassischer Zeit hervor, sondern stellte auch Verbindungen zu deren archaischen Vorgängern her. Angesichts der ausschnitthaften Überlieferungslage blieb jedoch das Bild von den Stilmerkmalen und der chronologischen Entwicklung der archaischen Statuen weiterhin recht vage¹⁴. Die häufig unternommenen Versuche, die Charakteristika archaischer parischer Skulpturen zu definieren, basierten weitgehend auf einem einzigen Werk, dem bekannten Kuros im Louvre¹⁵. Die von Nikolaos Zaphiropoulos¹⁶ im Jahre 1987 vorgestellten Koren lieferten erste wichtige Anhaltspunkte, die jedoch nur eingeschränkt weiterverfolgt wurden.

Einen wesentlichen Erkenntnisfortschritt ermöglichen die spektakulären Entdeckungen archaischer Plastik auf Paros in den letzten 15 Jahren sowie die Veröffentlichung alter Museumsbestände¹⁷. Durch sie ist inzwischen nicht nur eine neue Grundlage für die Beurteilung der parischen Skulptur geschaffen, sondern auch reges Interesse an der Landschaft geweckt, wie die zahlreichen jüngeren Beiträge zum Thema zeigen¹⁸. Eine umfassende, alle aus Paros bekannten Skulpturen berücksichtigende Arbeit ist jedoch bisher nicht vorgelegt worden.

2. Zielsetzung und Materialauswahl

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, durch die detaillierte vergleichende Stilanalyse der anthropomorphen Rundplastik aus Paros die spezifischen Stilmerkmale der parischen Bildhauerkunst des 6. Jhs. v. Chr. zu definieren und damit eine zuverlässige Basis für die Beurteilung der Zugehörigkeit andernorts gefundener

Werke zur parischen Kunstlandschaft zu gewinnen. Gleichzeitig soll die Entwicklung der parischen Skulptur verfolgt und ihre Veränderungen innerhalb des Untersuchungszeitraumes erfaßt werden. Auf diese Weise soll ein vollständigeres und differenzierteres Bild von dem stilistischen und formtypologischen Potential der Landschaft sowie den verschiedenen dort tätigen Werkstätten gewonnen werden als bisher erarbeitet worden ist.

Die Materialbasis bilden Werke gesicherter parischer Herkunft. Als solche werden sowohl alle auf der Insel gefundenen Skulpturen definiert¹⁹ als auch solche, die durch eine Bildhauersignatur als parisch ausgewiesen sind. Für Erstere wird die Arbeitshypothese aufgestellt, daß sie vor Ort von lokalen Bildhauern gearbeitet wurden, mithin die lokale Stiltradition repräsentieren. Im Fall von Paros liegt diese Annahme angesichts des reichlich anstehenden Rohmaterials guter Qualität sowie der zahlreichen dort gefundenen, auch unfertigen, Skulpturen nahe²⁰. Diese scheinen zudem einen recht homogenen Stilcharakter aufzuweisen, der im Zuge der Untersuchung weiter zu überprüfen sein wird. Auf Paros ist außerdem kein großes überregionales Heiligtum in der Art der Athener Akropolis oder der Kultstätte von Delos nachweisbar, weshalb die Wahrscheinlichkeit wie die Notwendigkeit der Existenz importierter Statuen gering ist²¹. Zur zweiten Kategorie zählen die von dem Parier Aristion signierte Kore der Phrasikleia (**Kat. B3, Taf. 76, 77**) sowie verschiedene Statuenbasen (Kap. VII), die im Anschluß an die stilistische Untersuchung der Statuen betrachtet werden. Obwohl die Phrasikleia-Kore angesichts ihrer bisher umstrittenen stilistischen Beurteilung nicht den zentralen Ausgangspunkt für die Stilanalyse bildet, stellt sie als einzige erhaltene, von einem Parier signierte archaische Rundplastik einen wichtigen Aspekt des Gesamtbilds parischer Kunst dar. Unvoreingenommen betrachtet kann sie sogar als Indikator für uns möglicherweise unbekannte Facetten parischer Kunst gelten.

13 Kostoglou-Despini 175ff. bes. 175–185 (archaische Zeit). Die Bedeutung parischer Reliefkunst in frühklassischer Zeit stellte H. Hiller, Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., *IstMitt Beih.* 12 (1975) 73ff. 96 fest.

14 Vgl. hierzu den Abschnitt „Materialbasis“ der einzelnen Kapitel.

15 Zum Louvre-Kuros ausführlicher im Kap. III.3.1. Es wird im folgenden die in DAI-Publikationen geläufige Schreibung „Kuroi“ statt „Kouroi“ verwendet.

16 in: AKGP I 93ff.

17 Zaphiropoulou, *AntPl* 1ff.; dies. in: M. Stamatopoulou – M. Yeroulanou (Hrsg.), *Excavating Classical Culture* (2002) 281ff.; dies. in: FS Croissant 103ff.; dies. in: D. Damaskos (Hrsg.), *Επιτύμβιον*. Gedenkschrift G. Neumann (2003) 91ff.; dies. in: M. Luni (Hrsg.), *I Greci in Adriatico nell'età dei Kouroi* (2007) 151ff.; dies. in: *Sculpture des Cyclades* 55ff.; Y. Kourayos in: *Sculpture des Cyclades* 87ff.; ders. in: *Athenaia* 3 119ff.

18 Außer den o.g. Beiträgen ist besonders der Kolloquiumsband *Παράλι Λίθος* hervorzuheben sowie die Arbeiten von H. Kyrieleis in: N. Chr. Stampolidis (Hrsg.), *Γενέθλιον*. Festschrift Museum Goulandris (2006) 183ff., mehrere Beiträge im Kolloquium *Sculpture des Cyclades* sowie F. Croissant, *AnnAStorAnt* 15/16, 2008/9, 155ff. und O. Palagia in: G. Adornato (Hrsg.), *Scolpire il marmo*. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico. Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, 9.–11. November 2009 (2010) 41ff. bes. 43, nur um einige zu nennen.

19 Eine Ausnahme bilden zwei im venezianischen Kastell von Antiparos verbaute Torsi A 791 (**Kat. B2**) und A 742 (**Kat. A8**), welche jedoch sehr wahrscheinlich als mittelalterliches Baumaterial aus Paros dorthin transportiert wurden, s. u. Kap. IV.3.1 und Anm. 473.

20 Als prominentestes unfertiges Beispiel ist der Kuros A 1377 (**Kat. A3**) zu nennen. Unfertig sind ferner das (frühklassische) Köpfchen A 223 (**Kat. A17**) sowie möglicherweise die Kurosfüße A 444 (**Kat. A2**).

21 Es kann letztlich nicht ausgeschlossen werden, daß einzelne Werke von fremden Bildhauern stammten. Konkreten Anlaß für Zweifel am „parischen“ Charakter der lokalen Skulpturen bot seit jeher die Überlieferung über die chiotische Bildhauerfamilie des Mikkiades und Archermos, welche nach Plin. nat. 36,11 wegen des Marmors nach Paros kam und möglicherweise durch eine in Paros gefundene Inschrift (**Kat. S10**) bezeugt ist (vgl. E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen* [1927] 189; O. Rubensohn, *MdI* 1, 1948, 38ff.). Da wir vom Werk der Chioten jedoch, außer der – unsicheren und auch anders als die parischen Stücke aussehenden – Nike von Delos, nichts kennen und eine mögliche „Beeinflussung“ der parischen Kunst durch sie bisher nicht nachweisbar ist, sind sie für unsere Hypothese zunächst nicht von Bedeutung. Im Laufe der Arbeit ist nochmals auf sie zurückzukommen. Zusammenfassend ist festzuhalten, daß sich Ausnahmefälle dieser Art prozentual kaum im Gesamtbild der parischen Werke niederschlagen. Sie berechtigen jedenfalls nicht dazu, den eigenständigen Stilcharakter der Landschaft in Abrede zu stellen. – Zu den Kriterien der Definition von lokalen „Schulen“ vgl. Pedley, *Workshops* 12ff.

Die wichtigen, in Teilen publizierten Skulpturfragmente von der Insel Despotikó²² stellen aus stilgeschichtlicher Sicht ein eigenes Problem dar. Da ihre Verbindung zu Paros alles andere als eindeutig ist, werden sie in dieser Arbeit nur in Einzelfällen diskutiert.

Alle bekannten rundplastischen Marmorwerke archaischer Zeit aus Paros werden hier erstmals in einem typologisch gegliederten Katalog erfaßt und ausführlich beschrieben. Nicht alle werden jedoch im Text besprochen. Den Gegenstand der stilistischen Untersuchung bilden die anthropomorphen Figuren. Sie sind zahlenmäßig am stärksten vertreten und erlauben die Aufstellung der dichtesten stilistischen Reihenfolgen. Damit besitzen sie als einzige Skulpturengruppe für die stilistischen Fragestellungen ein hinreichendes Aussagepotential²³.

Vereinzelt wurden in der Analyse Werke aus Terrakotta einbezogen. Verglichen mit den in Massenproduktion hergestellten Tonstatuetten sind sie von größerem Format und besserer Qualität. Sie erlauben daher, anders als letztere, eher Vergleiche mit der Großplastik, sind jedoch vor allem für die technischen und bildnerischen Voraussetzungen interessant²⁴.

Was die Zuschreibungen betrifft, so gibt es kaum eine andere Landschaft, der im Laufe der Jahre so viele heterogene Skulpturen zugewiesen worden sind, wie Paros²⁵. Es ist jedoch nicht Ziel der Arbeit, auf alle diese Zuweisungen umfassend einzugehen. Vielmehr beschränkt sich die Auswahl auf diejenigen Stücke, die sich aufgrund konkreter Vergleiche mit den auf Paros gefundenen bzw. inschriftlich als parisch ausgewiesenen Werken überzeugend mit der Insel verbinden lassen. Die aus der Untersuchung gewonnenen Kriterien für parische Formgebung sollen eine Basis für die Beurteilung weiterer, nicht im Text besprochener Statuen liefern. Was dabei in dieser Arbeit als „parisch“ zu verstehen ist, geht auf die hier als Materialbasis definierten Funde zurück. Daß diese nur einen Teil der antiken Produktion der parischen Werkstätten darstellen, mithin auch ein entsprechend ausschnitthaftes Bild vermitteln können, ist der Verf. sehr bewußt. Dennoch sind sie in Zahl und Qualität repräsentativ genug, um einen umfassenderen wie auch diffe-

renzierteren Zugang als bisher erarbeitet zur Bildhauerkunst von Paros zu gestatten.

3. Methode und Begriffe

Die methodische Grundlage der Arbeit bildet die vergleichende Stilanalyse²⁶. Dabei werden die plastischen Formen der Skulpturen detailliert beschrieben und sprachlich möglichst präzise erfaßt, so daß Ähnlichkeiten, Unterschiede oder Eigenarten der einzelnen Werke nachvollziehbar dargestellt werden können. Die Methode der Stilanalyse ist in den vergangenen Jahrzehnten von verschiedenen Seiten kritisiert und von manchen Forschern sogar abgelehnt worden²⁷. Zu sehr habe sich besonders die ältere Stilforschung von den historischen Fragen des Faches entfernt und die Skulpturen nahezu losgelöst von ihrem gesellschaftspolitischen Kontext unter vorrangig ästhetischen Kriterien betrachtet²⁸. Andererseits wurde auch eine methodisch inkonsequente Anwendung der Stilanalyse bemängelt, bei der unterschiedliche Denominationskategorien wie Motiv, Ikonographie und Stil nicht klar genug voneinander getrennt würden²⁹. Ferner sei die Stilforschung subjektiv, bei Datierungen unglaubwürdig, liefere häufig unzureichende, lediglich aus der Form der Kunstwerke heraus abgeleitete, konstruierte Erklärungsmodelle³⁰. Diese zum Teil sicherlich berechtigten Einwände zeigen, daß die Stilanalyse als Methode mit Bedacht anzuwenden ist und hinsichtlich ihrer Aussagemöglichkeiten nicht überstrapaziert werden darf. Dennoch bleibt sie für die archäologische Forschung unverzichtbar, da sie dort Ergebnisse erzielen und Bezüge sichtbar machen kann, wo die historischen Rahmenbedingungen unklar sind und die Kontexte fehlen: am reinen Objekt.

Um methodischen Unklarheiten vorzubeugen, seien hier die wichtigsten in der Arbeit verwendeten Termini aufgeschlüsselt. Mit dem Begriff „Stil“ ist in erster Linie die plastische Form einer Skulptur, ihre Oberflächengestaltung und Proportionierung gemeint. Der Begriff „Motiv“ wird nicht nur in seiner narrativen Dimension verstanden, sondern bezeichnet auch alle formalen Teilelemente bzw. spezifische Formgebungen (z. B. Frisurmotiv, Faltenmotiv, aber auch Bewegungsmotiv). Als übergeordnete Kategorie wird der Terminus „Typus“ verwendet (Trachttypologie, Typus des Kuros).

Bei der Verwendung des Stilbegriffs lassen sich vor allem in archaischer Zeit zwei Hauptkomponenten, der übergeord-

22 Zuletzt Y. Kourayos in: *Athenaia* 3 101ff.

23 Bei den Tierfragmenten handelt es sich um wenige, oft fragmentierte und sehr späte Exemplare, aus denen kaum weitere stilistische Schlüsse gezogen werden können. Die Reliefs werden nur in Einzelfällen (z. B. Kap. II) herangezogen, da sie zu einer anderen Gattung mit anderen methodischen Problemen gehören, von geringer Zahl und thematisch und zeitlich zu disparat sind, um konsistente Anhaltspunkte für den parischen Stil zu liefern.

24 s. u. die thasischen Terrakotta-Koren (Kap. IV.2) und die späte Protome vom Delion (Kap. VI.4). Zwar können kleinformatige Terrakottafiguren sehr wohl landschaftliche Merkmale widerspiegeln, jedoch erlauben sie angesichts der geringeren Präzision ihrer Formgebung und vor allem ihrer oft schwer bestimmbareren Herkunft keine gesicherten Rückschlüsse auf den Stil der Marmorplastik. Grundlegend anders, jedoch wenig überzeugend, der Ansatz von Croissant, *Protomés passim*. Vgl. die Rez. B. S. Ridgway, *AJA* 89, 1985, 703f.; B. Holtzmann, *RA* 1986, 81ff.

25 Vgl. etwa Floren 160ff.; Rolley, *SG I* 254ff.; Kokkorou-Alewras in: *Παράτα Λίθος* 143ff., um einige jüngere Beispiele zu nennen.

26 Zu Stil und Stilanalyse s. A. H. Borbein in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker, *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (2000) 113f. Die Begriffe Form- und Stilanalyse werden, wie Borbein ebenda 110 anmerkt, in der Archäologie fast synonym verwendet, obwohl sie kunsthistorisch betrachtet zu differenzieren wären.

27 Vgl. die Übersicht bei A. Leibundgut, *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles*. 10. Trierer Winckelmannprogramm (1989) 7ff. Ferner die Beiträge von W. Raeck, *Stilkritik als Lückenbüßer*, in: *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften. Kolloquium Universität Rostock* (1993) 99ff. und J. Raeder ebenda 105ff.

28 Leibundgut a. O. 7.

29 Raeck a. O. 99ff.

30 Vgl. Borbein a. O. 109ff.; Raeck a. O. 99ff.

nete Zeitstil und der regional variierende Landschaftsstil unterscheiden. Letzterer zerfällt in verschiedene Werkstattstile, die in ihren Nuancen seltener greifbar sind. Die kleinste, am seltensten nachweisbare Einheit, stellt der Stil eines einzelnen Künstlers dar, der Individualstil. Die Hintergründe der Herausbildung verschiedener Landschaftsstile sind Gegenstand größerer Diskurse in der Forschung gewesen. Auf welcher Grundlage sie entstanden sind, ist weiterhin umstritten³¹. Sehr wahrscheinlich waren es lokale, handwerksbedingte Traditionen mit einem festen Form- und Typenrepertoire, die am Beginn solcher Landschaftsstile standen³².

Die Unterschiede in der plastischen Formgebung der verschiedenen Skulpturen können sowohl durch zeitliche als auch durch landschaftliche Faktoren bedingt sein. Es ist ein Ziel der Arbeit, die landschaftsbedingten Formmerkmale mit Hilfe von vergleichenden Beobachtungen an parischen Statuen und Werken anderer Landschaften herauszufiltern. Ein weiteres Ziel besteht darin, die Veränderungen des Aussehens der parischen Skulpturen durch „landschaftsinterne“ Vergleiche festzustellen und damit ihre zeitliche Entwicklung zu verfolgen. Der Entwicklungsbegriff wird dabei im Sinne des diachronen Veränderungsprozesses der Formen verwendet, der anhand des absolut-chronologischen Gerüsts der archaischen Plastik (s. u.) bestimmt werden kann, und ist nicht teleologisch bzw. wertend aufzufassen. Sind stilistische Unterschiede an gleichzeitigen Statuen derselben Kunstlandschaft festzustellen, so können diese auf ihre unterschiedlichen Werkstätten oder auf verschiedene Künstler derselben Landschaft zurückgeführt werden. Dieser Überlegung liegt einerseits das bereits erläuterte Postulat zugrunde, daß Werke aus derselben archaischen Kunstlandschaft den lokalen Stil widerspiegeln. Andererseits wird angenommen, daß ihr Stil gemeinsame, für den Herkunftsort charakteristische Merkmale aufweist. Beide Annahmen gehen aus unserem gegenwärtigen, weitgehend akzeptierten Bild von archaischen Bildhauerlandschaften hervor³³. Inwiefern und mit welchen Differenzierungen dieses Bild auch für Paros bestätigt werden kann, wird zu untersuchen sein. Auf den Terminus „Schule“ wird dabei zugunsten der Beschreibung der möglicherweise pluralistischen Stilphänomene in einer Kunstlandschaft bewußt verzichtet³⁴. Die Divergenzen im Erscheinungsbild von

Werken innerhalb einer Landschaft werden als „Werkstattstile/-traditionen“ oder, bei größeren zugehörigen Werkgruppen, als „Stilrichtungen“ bezeichnet.

In den einzelnen Kapiteln der Arbeit wird das Material nach chronologischen Gesichtspunkten in größere Gruppen aufgeteilt. Diese Gruppen werden nach dem traditionellen Schema in „früh-, hoch-, spätarchaisch“ gegliedert, wobei sich die chronologischen Grenzen der Gruppierungen aus den Werken selbst ergeben haben und keinem „von außen“ oktroyierten Stufenschema folgen. Die für die einzelnen Werke vorgeschlagenen absoluten Datierungen sind dabei lediglich als Richtwerte innerhalb der Phasen zu verstehen. Entscheidend ist ihre jeweilige relativ-chronologische Beziehung. Was die relative Chronologie und damit den Entwicklungsbegriff betrifft, basiert beides weitgehend auf den von Gisela Richter³⁵ erstellten Abfolgen. Daß es sich dabei um Hilfskonstruktionen handelt und das Problem der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ die Aussagekraft der Stilurteile einschränkt, ist sehr bewußt. Dennoch haben sich diese theoretischen Gerüste bisher bewährt und sind als Stützen für die archäologische Forschung unentbehrlich.

Der Marmor

Beim Marmor der meisten auf Paros gefundenen Skulpturen handelt es sich, wie aus der Autopsie hervorging, nicht um den berühmten, feinkörnigen Lychnites, sondern um eine etwas gröbere Variante, die wohl aus den Tagebaubrüchen im parischen Zentralmassiv bei Lakkoi, im Tal von Choridaki, stammt³⁶. Der feinkörnige Lychnites wurde dagegen in archaischer Zeit nur selten verwendet³⁷. Sofern Marmoranalysen zu den einzelnen besprochenen Skulpturen vorliegen, werden sie angegeben. Ihre Aussagekraft für die kunstlandschaftliche Zuweisung ist allerdings begrenzt, da parischer Marmor auch exportiert und andernorts verarbeitet wurde. Stimmt das Er-

31 Vgl. D. Viviers, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque* (1992) 21ff. (grundsätzliche Überlegungen zu Schule-, Werkstatt-, Regionalstil und Polis); Raeder a. O. 105ff. sowie zuletzt bes. F. Croissant, *Archaïognosia* 12, 2004, 141ff.; ders. in: E. Simantoni-Bournia (Hrsg.), *Αυτόμωνα Έργα*. Festschrift V. Lambrinouidakis (2007) 119ff.; ders., *Pallas* 73, 2007, 27ff.

32 Raeder a. O.; L. Giuliani, *Gnomon* 69, 1997, 531ff. (Rez. zu K. Junker, *Der ältere Tempel im Heraion am Sele* [1993]).

33 Vgl. etwa Martini 201. Nach diesem Prinzip ist auch das Handbuch der Archäologie. Die geometrische und archaische Plastik (1987) von J. Floren aufgebaut. Vgl. dazu die Rez. A. H. Borbein, *Gnomon* 63, 1991, 529ff.

34 Zu dem Begriff „Schule“ s. auch die kritischen Bemerkungen von Viviers a. O. 21ff. Gegen die Annahme eines zu einheitlichen Bildes der einzelnen Stillandschaften und mit Betonung der Rolle eventuell divergierender Werkstätten (ohne die Landschaften zu negieren)

zuletzt A.-M. D'Onofrio in: *Sculpture des Cyclades* 201ff.; Barlou, *Aristion* 121ff. 124. Noch kritischer gegenüber dem Langlotz'schen Bildhauerschulensbegriff: C. Marconi in: G. Adornato (Hrsg.), *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico*. Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, 9.–11. November 2009 (2010) 339ff.

35 Kouroi; Richter, *Korai*. Leicht abweichend E. Harrison, *Archaic and Archaistic Sculpture*. *Agora IX* (1965) 3ff. 12f.

36 Vgl. etwa N. Herz in: *Παράλια Λίθος* 27ff.; M. Bruno u. a. ebenda 95ff. sowie Karakasi 84. Sehr übersichtlich zu den parischen Marmorarten und mit neuerer Lit.: L. Lazzarini – M. Luni in: G. Adornato (Hrsg.), *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico*. Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, 9.–11. November 2009 (2010) 187. Zum Marmor der archaischen parischen Originale s. auch die Kommentare in den Katalogeinträgen.

37 So beispielsweise bei archaischen Marmorlampen (s. u. Kap. II.2) sowie nach Ausweis von naturwissenschaftlichen Analysen bei einem sehr beschädigten Kuroskopf in Rhodos (Inv. E 338): Y. Maniatis – K. Polykreti in: *Παράλια Λίθος* 581 Tab. 2, und bei einigen Skulpturen in Kyrene: Lazzarini – Luni a. O. 187. 190. 197, Tabelle 1. Zur Herkunft und Deutung des Begriffs „Lychnites“ s. hier Anm. 59. 68.

gebnis der Marmoranalyse mit demjenigen der stilkritischen Untersuchung überein, so kann es als zusätzliches Indiz für die landschaftliche Provenienz in Betracht gezogen werden.

Anatomie und Proportionen

Für die verwendeten Bezeichnungen von Körperteilen wird auf die exzellenten anatomischen Tafeln bei A. Froriep – R. Helmert, *Anatomie für Künstler. Kurzgefasstes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik und Proportionslehre des menschlichen Körpers* (Leipzig 1880) sowie G. Bammes, *Die Gestalt des Menschen. Lehr- und Handbuch der Künstleranatomie* (10. Aufl., 2002) 85ff. verwiesen. Für die allgemeine Bezeichnung des das Skelett umhüllenden Körpergewebes wird statt des häufig verwendeten Begriffs „Inkarnat“ der zutreffendere Terminus „Karnat“ verwendet³⁸.

Wenn Einschätzungen zur einstigen Größe von Statuen bzw. dem Lebensverhältnis von Fragmenten gegeben werden, basieren die Berechnungen auf den Angaben in den Proportionstabellen bei Froriep – Helmert und G. Bammes. Dieses Vorgehen erscheint mir angesichts der sehr uneinheitlichen Proportionen der archaischen Statuen sowie wegen der ebenfalls unklaren, offenbar nur für die sehr frühen Kuroi gültigen Proportionsberechnungen nach dem ägyptischen Kanon³⁹ die einfachere und zuverlässigere Möglichkeit, sich den ursprünglichen Maßen der archaischen Statuen anzunähern.

Topographische Karten

Die wichtigsten in der Arbeit besprochenen Orte bzw. Stätten sind hier in der dem Tafelteil vorangestellten Karte der drei Nachbarinseln Paros, Antiparos und Despotikó aufgeführt. Zur Topographie von Paros findet sich darüber hinaus in der Forschungsliteratur vielfältiges Kartenmaterial abgebildet, sowohl die gesamte Insel als auch Teilgebiete betreffend⁴⁰. Da sowohl die Schwerpunkte dieser Karten als auch die Anzahl und Präzision der dort gemachten Angaben zu Stätten, Ortschaften und Toponymen teilweise sehr unterschiedlich ausfallen und keine Karte alle Aspekte adäquat abdeckt, wird hier an den betreffenden Stellen auf die jeweils zutreffendste Publikation verwiesen. Den genauesten und vollständigsten Überblick zu Paros bieten aktuell einige Wanderkarten, etwa die Karte Nr. 112 „Paros-Antiparos“, M 1:50.000, des Athener Verlags Road Editions (2009) oder diejenige des Verlags Anavasis (Nr. 10.24, 2006), M 1:40.000.

38 Vgl. A. H. Borbein, *Gnomon* 63, 1991, 538.

39 Hierzu s. besonders die Arbeiten von Eleanor Guralnick, z. B. *Kouroi and the Egyptian Canon. A Study of Proportions*. Diss. Chicago (1970); dies., *Computers and the Humanities* 10, 1976, 153ff.; dies., *AJA* 82, 1978, 461ff. (zu Kuroi). Guralnicks Ergebnisse sind zuletzt von J. B. Carter – L. J. Steinberg, *AJA* 114, 2010, 103ff. stark angezweifelt worden. Zum Verhältnis des griechischen Kuros zu ägyptischer Skulptur s. die wichtigen Beobachtungen von H. Kyrieleis, *Samos X* 68ff. sowie ebenda 30ff. zum ägyptischen Maß in der archaischen griechischen Plastik. Kyrieleis (ebenda 37f.) betont zu recht, daß in der archaischen Skulptur kein einheitlicher „Kanon“ festzustellen ist, sondern eher von lokalen, werkstattabhängigen Entwürfen auszugehen ist. Von den jüngeren Beiträgen s. ferner R. S. Bianchi in: P. C. Bol (Hrsg.), *Ägypten-Griechenland-Rom. Abwehr und Berührung*. Ausstellungskatalog Frankfurt, Stadel (2005) 65ff. sowie U. Höckmann ebenda 74ff.

40 Für Gesamtkarten der Insel s. etwa Ph. Zaphiropoulou, *Πάρος* (1998) (Umschlaginnenseite); Y. Kourayos, *Πάρος – Αντίπαρος* (2004) 8. Für die Hauptstadt Parikiá und Umgebung s. die detaillierten Karten von P. Sursos bei O. Rubensohn, *AM* 26, 1901, 157ff. Taf. 9. 10 (mit Kirchen und Toponymen), aktualisiert bei K. Müller, *Hellenistische Architektur auf Paros*. *AF* 20 (2003) 118ff. Abb. 48–50; M. Schuller, *Der Artemistempel im Delion auf Paros*. *DAA* 18,1 (1991) Taf. 1 und M.-Chr. Hellmann, *L'Architecture grecque* 2 (2006) 152 Abb. 203, nur um einige zu nennen. Für die Topographie der Insel bleiben die Beiträge von Rubensohn a. O.; ders., RE grundlegend. Neuere Erkenntnisse sind u. a. bei D. U. Schilardi in: J.-M. Luce (Hrsg.), *Habitat et urbanisme dans le monde grec de la fin des palais mycéniens à la prise de Milet*. 494 av. J.C. *Kolloquium Toulouse*, 9.–10. März 2001 (2002) 229ff. bes. 239ff. mit Abb. 86 zusammengestellt.