

KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE

CHRISTIAN KUNZE, **Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation.** Biering & Brinkmann, München 2002. 280 Seiten, 30 Tafeln.

Hellenistische Skulpturen haben seit einiger Zeit Hochkonjunktur in der archäologischen Forschung und zwar nicht nur in der traditionell stilgeschichtlich orientierten deutschsprachigen, sondern auch international. Eine der Ursachen mag die große Publizität der schrittweise vollständiger werdenden Marmorgruppen von Sperlonga sein und die um ihre Bewertung geführte Kontroverse vor allem zwischen B. Andreae und N. Himmelmann; eine andere, dass die Datierung des Pergamonaltars in Bewegung geraten ist (vgl. G. DE LUCA/W. RADT, *Sondagen im Fundament des großen Altars. Pergamen.* Forsch. 12 [Berlin 1999] 120 ff.).

Tieferegehender Spekulation über eine halb unbewusste Wahlverwandtschaft unseres Zeitalters der Globalisierung mit dem Hellenismus will ich mich hier enthalten. Allein in den letzten zehn Jahren sind weit mehr als ein Dutzend Monographien und zahllose Artikel zu den unterschiedlichsten Aspekten der griechischen Plastik zwischen dem Ende des 4. und dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. erschienen.

Abgesehen vom nicht unerheblichen Materialzuwachs und größerer methodischer Vielfalt der Bearbeiter hat sich an der Schwierigkeit unseres Zugangs zu der charakteristischsten Gattung der griechischen Kunst in den letzten drei Jahrhunderten ihres Bestehens nichts geändert: Wir verfügen nur über spärliche literarische Quellen zur Kunst- und Künstlergeschichte des Hellenismus. Es gibt kaum absolut datierte Skulpturen und nur wenige, deren argumentativ gewonnene Datierung

allgemein anerkannt wäre. Selbst die Herrscher-Ikono-graphie, die den stilistischen Leitfaden der römischen Kaiserzeit bildet, fällt wegen kontroverser Benennungen der stark typisierten Porträts weitgehend aus.

Es zeugt von großem Wagemut, wenn eine Dissertation bei dieser Sachlage grundsätzliche Aussagen zu Stilphänomenen der hellenistischen Skulptur anstrebt. Die Arbeit ist an der Freien Universität Berlin bei Adolf H. Borbein entstanden und im WS 1994/95 angenommen worden. Dass der Autor sie erst 2002 zum Druck gab, spricht für seine tiefeschürfende Gründlichkeit, die keinem sich bietenden Problem ausweicht und für jede Behauptung oder Vermutung hinreichende Belege beibringt. Obwohl durch ein ganzes Buch (CH. KUNZE, *Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos*. 30. Ergh. Jahrb. DAI [Berlin 1998]) und einen Aufsatz (DERS., *Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen*. Mitt. DAI Rom 106, 1999, 43–82) entlastet, liegt nun ein umfangreiches Werk vor, das einen dichten Text auf 254 zweiseitigen, großen Seiten mit nicht weniger als 1598 Anmerkungen, bequeme Register und einen auf 103 Abbildungen beschränkten, aber vorzüglichen Tafelteil bietet. Der Autor verlangt vom Leser zwar große Aufmerksamkeit und fachliche Kompetenz, erleichtert die Lektüre aber durch eine klare, anschauliche Sprache und zahlreiche Querverweise. Er scheut sich auch nicht vor Wiederholungen und Erinnerungen, wohl wissend, dass der moderne Benutzer des Buches dieses nicht mehr von Anfang an zu lesen bereit ist, sondern nur zu seiner speziellen Fragestellung ausbeuten möchte. Sich den ganzen Zusammenhang aber klarzumachen, würde die Mühe sehr wohl lohnen.

Es geht Christian Kunze darum, die Stilforschung von dem gelegentlich durchaus begründeten Vorwurf zu befreien, bloß subjektiv, weil rein formalästhetisch und für ihre Gegenstände ohne historische Relevanz zu sein. Er hält dem die schlichte Erkenntnis auch der aktuellen Mediendiskussion entgegen, »dass mit einer bestimmten Art der formalen Präsentation immer auch eine inhaltlich gerichtete Selektion und Bewertung gegenüber dem zu präsentierenden Gegenstand verbunden ist« (S. 12). Der unterschiedliche »Gebrauch« von Stilformen – im zeitlichen Nacheinander, aber mitunter auch gleichzeitig – lässt auf verschiedene Gewichtung von Inhalten ebenso schließen wie auf die jeweilige Auswahl als darstellungswürdig erachteter Merkmale und bestimmen, welche sinnliche Evidenz für befriedigend gehalten wurde. Kunze hat dies an anderer Stelle breiter ausgeführt: *Forme artistiche e loro significato. Prospettive di un'interpretazione stilistico-formale*. In: M. BARBANERA (Hrsg.), *Storie dell'arte antica. Atti del convegno »Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive«* Rom 2001 (Rom 2004) 39–44.

Nach einer sehr kritischen Darstellung der Forschungsgeschichte begründet er seine Auswahl des Materials. Behandeln will er nur Skulpturen, die hin-

reichend genau datierbar sind, die sich thematisch mit älteren und jüngeren Werken vergleichen lassen und die im Verhältnis zur bestehenden Tradition sowohl formal als auch thematisch Neuartigkeit beanspruchen. Der Leser darf also keine der üblichen Stilgeschichten erwarten, die Beispiele für alle Gattungen in ungefähre zeitlicher Abfolge besprechen. Eher konventionelle Werke wie Ehrenstatuen oder Tempelkultbilder werden hier ausgeklammert. Das Augenmerk liegt vielmehr auf den offenbar erst im frühen Hellenismus erfundenen dramatischen Handlungsgruppen, die freilich oft nur in römischen Marmorkopien erhalten sind, von den Römern also besonders geschätzt wurden. Eine Auswahl von ihnen wird in einer Kette von Einzeluntersuchungen umfassend analysiert, wobei sich eine Phase verwandter Tendenzen zur drastisch-unmittelbaren Wirkung zwischen dem Anfang des 3. und der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. ergibt und zwischen ca. 150 und 30/20 v. Chr. eine »späthellenistische« Phase bildmächtig-malerischer, distanzierter Wirkung, während sich eine häufig postulierte »hochhellenistische« Phase zwischen 250/30 und 150 v. Chr. nicht feststellen läßt.

Als erstes Beispiel einer dramatischen Handlungsgruppe wird der in einer einzigen (stark ergänzten) Kopie überlieferte Toro Farnese in Neapel behandelt (S. 25–38; 58–60 Abb. 1–6), wobei für seine Ergänzung, Erforschung und antike wie moderne Rezeptionsgeschichte auf das bereits genannte Buch verwiesen wird. Die dort ausführlicher begründete, hier wiederholte Datierung der riesigen Gruppe ins späte 2. oder frühe 3. Jh. n. Chr. überzeugt freilich nicht. Ich halte B. Andreaes Nachweise einer claudischen Entstehung (Mitt. DAI Rom 100, 1993, 111–117) für schlagend. Doch hier geht es allein um die Würdigung des von einigen römischen Zutaten (wie der Antiope, dem Hirten und den Tieren) befreiten Originals der laut Plinius (nat. 36,33.34) von den Bildhauern Apollonios und Taurikos von Tralleis für Rhodos geschaffenen Gruppe. Die aufgrund verschiedener stilistischer, inhaltlicher und politischer Argumente vorgeschlagene Datierung ins 2. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. und die Verbindung mit der Bruderliebe von Eumenes II. und Attalos II. von Pergamon stehen dabei nicht einmal im Mittelpunkt. Hauptsache ist für Kunze die Analyse der Komposition. Er bestreitet überzeugend die seit F. Studniczka meist vertretene reliefhafte Hauptansicht übereck und begründet eine senkrecht zur Vorderseite der Basis angenommene Hauptansicht gerade mit dem Argument, dass hier die Distanz zwischen Skulptur und Rezipient aufgehoben und der »Mythos ganz und gar in eine konkrete Handlung umgesetzt« (S. 36) sei. Dabei wird die rechte Flanke der Gruppe durchaus als Nebenansicht angesehen, ja als Beginn eines formal arrangierten »Blickweges«, den der Betrachter als dramatischen Ablauf bis zum erschreckenden Höhepunkt der Vorderseite zu gehen hat.

Solche sorgsam arrangierten Torsionsbewegungen, die den Betrachter zu einem »Erlebnisweg« einladen, um inhaltlich relevante Aussagen auf verschiedenen An-

sichtsseiten zu entdecken, findet Kunze bei weiteren ›hochhellenistischen‹ Skulpturgruppen (Kunze will dieses eingebürgerte Attribut nur konventionell verwenden »zur Angabe der ungefähren Zeitstellung eines Werkes« [S. 20], legt ihm aber kein inhaltliches Gewicht bei. Ich halte diese Entscheidung für unglücklich). Die bestdatierte dieser Gruppen sind die Großen Gallier der Sammlung Ludovisi (S. 40–43; 47–51 Abb. 9–12), deren Original nach 238 v. Chr. entstanden sein muss und das der Autor entschieden dem sog. Schlachtenanthem von 223 v. Chr. im Athena-Heiligtum von Pergamon zuweist, ohne leider auf begründete Einwände einzugehen, die rekonstruierbaren Basisabschnitte seien für überlebensgroße Kampfgruppen zu kurz (zuletzt J. R. MARSZAL, *Ubiquitous barbarians*. In: N. T. DE GRUMMOND/B. S. RIDGWAY (Hrsg.), *From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and context* [Berkeley 2000]) 206–209 Abb. 76). Er arbeitet heraus, dass es bei dem bedrohlich zurückgewandten und sich gleichzeitig das Schwert in die Brust stoßenden Gallier nur für die rechte Flanke (warum sagt er S. 42 »Schmalseite«?) und die Vorderseite eine eigenständige kompositorische Durchgestaltung gibt, was zu ganz gegensätzlichen Empfindungen des Betrachters führt. Nur hier ist einmal der konkrete Aufstellungskontext rekonstruierbar: Auf der links des Weges angelegten Basis sah man den Gallier zunächst von hinten und musste einen Schwertstich gewärtigen, bis man weiterschritt und den Vollzug des Freitodes erblickte.

Selbst an einer Einzelfigur lässt sich ein vergleichbarer räumlicher Aufbau feststellen: Das sog. Mädchen von Antium (S. 43–47 Abb. 13–16) wird als Original der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. betrachtet, das entsprechend der Vorderseite und linken Schmalseite seiner Plinthe zwei dynamisch verbundene Ansichten bietet. Viele scheinbar zufällige Details sprechen für eine lebensechte Inszenierung eines alltäglichen Vorgangs. Darum wird die Figur als Motiv in Gestalt eines anonymen opfernden Mädchens gedeutet. Zu dieser und weiteren hellenistischen Motivfiguren in älterer Tradition vgl. den eingangs zitierten Aufsatz des Verfassers.

Diesen noch wenigen Beispielen aus dem 3. Jh. v. Chr. werden nun exemplarisch zwei späthellenistische Gruppen gegenübergestellt (S. 52–58). Mithilfe formaler Vergleiche dem mittleren Drittel des 2. Jhs. v. Chr. zugewiesen, steht die wegen ihrer vielen Kopien hochberühmte sog. Pasquinogruppe (Abb. 17; 18) für den Beginn einer neuen Auffassung: Auch hier führt die rechte Nebenseite den Blick zur Vorderseite, aber »sie bietet motivisch nichts, was nicht besser auch in der Vorderansicht zu sehen wäre« (S. 54). Die Komposition ist konsequent auf eine frontale Betrachtung angelegt. Der erhobene Kopf des Aias ist dem extrem herabhängenden des Achilleus pathetisch entgegengesetzt. Die Gruppe weist keine Handlungskohärenz mehr auf, sondern vollführt appellierende Gesten. Der Betrachter wird vom unmittelbaren Miterleben zu ruhiger Kontemplation gedrängt. Die vielberufene ›Einsichtigkeit‹ (G. Kraemer) gilt aber fortan nicht für sämtliche

späthellenistischen Gruppen. Kunze möchte die Skylla-Gruppe von Sperlonga (Abb. 104; Textabb. 2) insofern ausnehmen, als sie auf zwei Hauptansichten berechnet sei, die rechte Flankenansicht und die Vorderseite (mit der Künstlerinschrift), die allerdings nicht gleitend ineinander übergehen (wie im 3. Jh. v. Chr.), sondern scharf übereck gestellt seien. In jeder dieser Ansichten (und ich würde die beiden anderen Seiten ähnlich sehen) wird die Vielzahl der erschreckenden Motive dem Betrachter bildhaft übersichtlich präsentiert. Dieser ist also nicht mehr in das furchtbare Geschehen einbezogen, sondern zur Kontemplation aus sicherer Entfernung eingeladen. Kunze datiert wie schon früher (Jahrb. DAI 111, 1996, 139–223) die Skylla-Gruppe um 30/20 v. Chr., was ich für plausibel halte, aber er geht hier nicht mehr auf ihr mögliches Verhältnis zu der nach Konstantinopel verschleppten bronzenen Gruppe ein, die zwar nicht datierbar, aber uns zumindest durch mehrere Beschreibungen als recht ähnlich indirekt greifbar ist (B. ANDREAE/B. CONTICELLO, *Skylla und Charybdis*. Zur Skylla-Gruppe von Sperlonga. Abhandl. Akad. Wiss. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 14 [Stuttgart 1987] 24–27). Kunze hatte (Jahrb. DAI 111, 1996, 188–204) ein hochhellenistisches Vorbild für Sperlonga gelehrt, obwohl Werke der Kleinkunst seit dem späten 3. Jh. v. Chr. alle Motive der Skylla-Gruppe wiederholen. Deren verschiedenartige Kompositionen sprechen m. E. aber für einen sehr komplexen, räumlichen Prototypen, der in Sperlonga durchaus in späthellenistischem Geschmack verändert worden sein kann, was der hier vorgetragenen Generalthese ja nur entsprechen würde.

Das nächste Kapitel (S. 61–134) behandelt das Verhältnis zwischen Einzelstatuen ganz verschiedener Thematik und dem Betrachter. Ausgangspunkt ist der längst von A. H. Borbein erbrachte Nachweis (Jahrb. DAI 88, 1973, 43–212), dass spätclassische Skulpturen bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr. als distanzierte Schaubilder konzipiert sind. Da vom Gallier Ludovisi bis zum Pergamonaltar das Gegenteil der Fall ist, die Distanz zwischen Bildwerk und Rezipient aufgehoben erscheint, die Illusion eines interaktiven Vorgangs erzeugt wird, untersucht Kunze nun das Verhalten von mit Sicherheit ins 3. Jh. v. Chr. datierten Statuen und beginnt mit Sitzfiguren von Philosophen und Dichtern. Die Statue des Chrysispos (S. 63–69 Abb. 19–22) gehört nachweislich ans Ende des 3. Jhs. v. Chr. (vgl. Anhang 1 S. 243 ff.). Analysiert werden die angespannte Haltung, die blockhafte Komposition. Der Betrachter fühlt sich durch Gestik und Miene als unmittelbarer Partner angesprochen, wofür Cicero Kronzeuge ist, der (fin. 1,39) einen Dialog mit der Statue entwirft. An der von K. FITTSCHEN (Mitt. DAI Athen 106, 1991, 243–279) so überzeugend rekonstruierten Sitzstatue des Menander (S. 69–72 Abb. 23–26), die unmittelbar nach seinem 293/292 oder 291/290 v. Chr. erfolgten Tode geschaffen worden sein muss (Kritik an der rekonstruierten Kopfhaltung in Anhang 2 S. 246 ff.), zeigt Kunze hingegen, dass sie dem Betrachter entrückt sei und völlig entspannt ge-

staltet, also noch ganz dem spätclassischen Gestaltungskonzept folge. Ihm gegenüber stellen sich die Sitzstatuen der Epikuräer Epikuros und Metrodoros (beide um 270 v. Chr.) und Hermarchos (um 250 v. Chr., S. 72–80 und Anhang 3 S. 249 ff. Abb. 27–34) kompakter und körperlich präsenter dar. Eine Konfrontation mit dem Betrachter ist bei den beiden älteren angestrebt, aber noch keine momentane Situation. Viel stärker situativ erscheint dann Hermarchos, aber er zeigt noch keine einheitliche Aktion wie Chrysisippos. Kunze will freilich nicht in das Schema einer gleichmäßigen, evolutiven Stilentwicklung zurückfallen, deren Postulat gerade im Hellenismus zu trügerischen Ergebnissen geführt hat. Er hält die Statuen des Epikuros und Metrodoros für entwicklungsgeschichtlich rückständig im Vergleich mit dem genau auf 280 v. Chr. datierten Demosthenes. Kunze behauptet grundsätzlich, dass es eher revolutionäre Neuerungen in einzelnen Werken gegeben habe, die sich dann allmählich durchsetzten. Für das frühe 3. Jh. v. Chr. ist die neue Darstellungsform jedenfalls erst in Ansätzen nachzuweisen, was freilich an der sehr lückenhaften Überlieferung liegen mag.

Die nächste Statuengruppe (S. 80–98 Abb. 35–42; 44–47) – eine Neuerung hellenistischer Zeit – stellt Fischer und andere Angehörige der untersten Schichten lebensgroß und so realistisch wie möglich dar. Die Suggestion unmittelbarer körperlicher Präsenz wird etwa bei dem häufig kopierten bzw. umgebildeten Fischer im Senecatypus durch Frontalität, Gestik, Drastik der Alterszüge und der Entblößung des Geschlechtssteils deutlich. Gemäß dem poetischen Topos, dass Alte und Arme besonders fromme Gabenbringer seien, hält Kunze diese Figuren im Original für Votive in ländlichen Heiligtümern, deren Einbeziehung ins Ambiente die lebendige Täuschung gesteigert haben mag. Während Kunze den Fischer im Senecatypus, der meist an die Statue des Chrysisippos angeschlossen wird, sich auch in der Nähe des Demosthenes vorstellen kann, will er den Londoner Fischer (Brit. Mus. 1766, Abb. 39; 40) von nur halber Lebensgröße (zur komplizierten Überlieferung s. Anhang 4 S. 255 ff.) erst in die Mitte des 2. Jhs. v. Chr., also an den Anfang des Späthellenismus setzen. Er konstatiert hier einen gebrochenen, eckigen Körperrhythmus mit einem seitlichen Ausgreifen in der Bildfläche, vermisst die direkte Kommunikation zwischen Statue und Betrachter, überprüft aber nicht, ob die (mit Plinthe und Unterschenkeln) moderne Ansicht überhaupt zutreffend ist. Ich kann nicht recht nachvollziehen, dass die Bewegungen von Kopf und (ergänzt) rechtem Unterarm »als Exponenten einer wirklich konzentriert vorgetragenen Handlung kaum sinnvoll zu verstehen« (S. 88) seien und darum für den Späthellenismus typische isolierte Handlungs- und Ausdrucksmotive darstellen. Unter dasselbe Verdikt fällt eine gleichzeitig datierte Pariser Bronzestatue (Abb. 42) angeblich ohne konkrete Aktion, weil das Anbieten des Warenkorbs mit der Linken, »der Müdigkeitsgestus des rechten Armes und die pathetische Klage des aufblickenden Kopfes ... nicht zu einer wirklichen Handlung

koordiniert« seien. Tatsächlich ist die Geste der an den Hinterkopf gelegten Rechten nicht zu verwechseln mit dem Ruhegestus des auf den Kopf gelegten Armes, sondern charakteristisch für Sänger, hier also einen Ausrufer seiner Waren. Die auf den Londoner Fischer gemünzte Formulierung: »An die Stelle einer unmittelbar zu erlebenden Realität tritt damit – zugespitzt formuliert – ein übersichtlich und effektiv präsentierter Motivkomplex, der vom Betrachter verlangt, die Einzelteile reflektierend miteinander in Beziehung zu setzen und in Ruhe auf ihre Aussagewerte hin »abzulesen« gilt ohne jede Einschränkung für die im folgenden behandelten Figuren des Fischers im Typus Konservatorenpalast-New York (Abb. 41; 44) und der tatsächlich männlichen »Hirtin« im Konservatorenpalast (Abb. 45), die beide um 100 v. Chr. datiert werden. Noch später soll die völlig reliefhaft konzipierte »Alte Marktfrau« in New York (Abb. 46–47) sein, die am südlichen Abhang des römischen Kapitols gefunden, wohl im Heiligtum der Ops aufgestellt war. Drastische Details und Attribute sind hier gehäuft, ohne dass dies als Ziel einer entsprechenden »Entwicklung« gewertet wird. Das von Kunze mit der römischen Stola in Zusammenhang gebrachte Trägerkleid unter dem Mantel der Marktfrau ist eine von A. FILGIS (Arch. Anz. 2002, 268 ff.) inzwischen identifizierte sog. Saumband-»Peronatrix«, ein seit der 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. getragenes hellenistisches Frauengewand, Vorbild der doch wohl schon voraugusteischen römischen Stola. Eine alexandrinische Peronatrix (weil mit nicht-textilem Träger) hat dagegen die anschließend besprochene Trunkene Alte im Typus München (S. 93–108 Abb. 43; 48–51; 67) angelegt, die in schockierender Lebendigkeit als realer dreidimensionaler Körper in leichter Aufsicht für wechselnde Perspektiven inszeniert ist, was zu ihrer üblichen Datierung ins späte 3. Jh. v. Chr. passt. Kunze hält wie bei dem Fischer im Senecatypus eine frühere Datierung für gut möglich und identifiziert sie mit der *anus ebria* (PLIN. nat. 36,32) eines Myron in Smyrna. Er deutet sie als ernstgemeintes Motiv in einem Dionysosheiligtum, wo die topische Figur der trunkenen Alten als »Verkörperung der dionysischen Gegenwelt« (S. 106) den Betrachter zum Mitfeiern einlädt.

Als letzte Einzelfigur wird die Kauernde Aphrodite (S. 108–129 Abb. 52–57) besprochen, die wegen der hohen Zahl ihrer Kopien hochbühmt gewesen sein muss. Kunze nimmt eine sorgfältige Replikenrezension vor, um die originale Komposition zu erfassen und datiert sie wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft mit dem Mädchen von Antium vorsichtig in die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. Der alte Bezug auf eine verderbte Pliniusstelle (nat. 36,35), wonach ein *Daedalsas* eine sich waschende Aphrodite in der *Porticus Octaviae* geschaffen habe, wird im Anhang S. 257 ff. ausführlich erörtert, die Konjektur in *Doidalsas* und dessen Erklärung zu einem bithynischen Bildhauer der Mitte des 3. Jhs. v. Chr. mit Recht zurückgewiesen, aber die alte Verbesserung in *Daedalus/Daidalos* leider nicht wieder zu Ehren gebracht, obwohl dieser Name von Arrian (bei

EUSTHAT. ad Dionys. Perieg. 793) als Schöpfer des Zeus von Nikomedeia genannt wird. Trotz ihrer Hauptansicht ist die Kauernde Aphrodite aber von einansichtigen Werken grundsätzlich zu unterscheiden, indem sie sich förmlich ›verweigert‹. Der Betrachter sieht sich in der Rolle des Voyeurs, der die Reaktion der Göttin verursacht. Hier schließt eine längere tiefschürfende Erörterung der ›Götternähe‹ im Hellenismus an. Kunze wendet sich gegen die übliche Abwertung der hellenistischen Religiosität. Er stellt nicht nur ein intensives Fortleben der Kulte und ein starkes Interesse an aitiologischen Zusammenhängen fest, sondern erkennt auch in bildender Kunst wie Dichtung (Kallimachos, Apollonios Rhodios) eine gegenüber dem 4. Jh. v. Chr. geradezu provokative Betonung der sinnlichen Präsenz der Götter. Dem hochhellenistischen Werk wird dann die ins mittlere oder spätere 2. Jh. v. Chr. datierte kauernde Aphrodite von Rhodos (Abb. 58) gegenübergestellt. Sie erweist sich als bewusste Umgestaltung zum Gegenteil: Die Göttin stellt sich in gefälligem Arrangement reliefhaft dem Betrachter dar. Zur seriellen Verbreitung ihres Entwurfes vgl. Anhang 6 S. 259 ff.

Der an dieser Stelle vielleicht vermisste Barberinische Faun ist inzwischen vom Verfasser an anderer Stelle meisterlich interpretiert und mit seinen späthellenistischen Gegenstücken verglichen worden: CH. KUNZE, Die Konstruktion einer realen Begegnung: zur Statue des Barberinischen Fauns in München. In: G. ZIMMER (Hrsg.), Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop (Eichstätt 2003) 9–48.

Nach all diesen exemplarischen Fällen werden im nun folgenden längsten Kapitel (S. 135–227) Darstellungen von Handlungen und Situationen in größerem Zusammenhang behandelt, Kleinkunst und Reliefs eingeschlossen. Kunze beobachtet, dass seit der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. in der Großplastik Handlungs- und Bewegungsmotive zurückgedrängt und im 4. Jh. durch eine situativ unspezifische Darstellungsweise abgelöst werden. Die ruhig stehenden Figuren oder Gruppen erwecken allenfalls gedankliche, etwa allegorische Vorstellungen. Die dramatischen Handlungsgruppen des Hellenismus bedeuten demgegenüber etwas grundsätzlich Neues. Dies ist kein bloß formales Problem, sondern vor allem eine grundlegende Veränderung des allgemeinen Darstellungsinteresses. Kunze beginnt mit der Analyse der Ganswürgergruppe Typus München (S. 142–155 Abb. 60–66). Seine wahrscheinliche Gleichsetzung mit dem Bronzewerk eines Boethus durch Plinius (nat. 34,84) hilft nicht weiter, weil mehrere Künstler dieses Namens überliefert werden (s. Anhang 7 S. 262 ff.). Die Gruppe kann also nur stilistisch datiert werden. Die von allen Seiten interessante, in leichter Aufsicht zu betrachtende Komposition besitzt eine pyramidale Grundform und ist betont dreidimensional aufgebaut. Gleichwohl ist die frontale Ansicht der drolligen Kontrahenten die Hauptansicht. Man kann zwar nicht von einem ›Dialog‹ sprechen, doch von einer Ausrichtung der Handlung auf den Betrachter. Insofern ist sie mit den

beschriebenen hochhellenistischen Gruppen verwandt. Dazu kommen die Herausarbeitung stofflicher Reize und die verblüffend lebensechten Motive. Das Original muss in die Mitte oder die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. gehören. Auch hier ist nicht mit einer erst dem römischen Geschmack entsprechenden Genregruppe zu rechnen, sondern mit einem Motiv, wofür Herondas und Epigramme des 3. Jhs. v. Chr. schöne Beispiele liefern. Wieder wird überzeugend die ganz andere Auffassung einer späthellenistischen Ganswürgergruppe Typus Borghese gegenübergestellt. Sie ist zentrifugal und flächig aufgebaut. Die Aktionsmotive wirken isoliert, die Gruppe ist auf schlicht ablesbare Bildelemente reduziert.

In acht Wiederholungen ist die kleinformatige bronzene Pankratiastengruppe vom Typus Istanbul (S. 155–165 Abb. 68–73) erhalten, die in perfekter Mehransichtigkeit den mühelosen Sieg eines ptolemäischen Königs über einen Barbaren veranschaulicht. Den Gruppenaufbau möchte Kunze schon ins frühe 3. Jh. v. Chr. datieren, die einzelnen Versionen verschiedenen Ptolemäern zuweisen. Sehr griechisch werde hier kriegerische Überlegenheit als athletischer Sieg dank überlegener Techné dargestellt. Es folgen (S. 165–168) Darlegungen zu den ästhetischen Aspekten des hellenistischen Königsideals. Präsenz und Inszenierung des Königs stellen Analogien zu den Wirkungsabsichten gleichzeitiger Kunstwerke dar.

Ein an sich bescheidenes, immerhin zwischen 278 und 276 v. Chr. datiertes Weihrelief aus Kyzikos (S. 169 f. Abb. 74) ist zeittypisch, weil hier Herakles gewissermaßen in die Gegenwart eingreift, indem er einen der Kyzikos damals bedrängenden Gallier erschlägt, wobei die gesteigerte Räumlichkeit und Drastik der Aktion die neue Unmittelbarkeit verkörpert. Kunze vergleicht (S. 170–175) die Beliebtheit eingreifender Götter in der hellenistischen Dichtung und in der gleichzeitigen Geschichtsschreibung (bis zu Polybios) die Personalisierung, zugleich Mythisierung historischer Ereignisse. Auch hier also wieder die distanzlose Verknüpfung von Mythos und Gegenwart.

Drastik wird auch gesucht bei einem ganz alltäglichen Thema wie dem Kampf zweier Ringer, eher Pankratiasten, in Florenz (S. 175–180 Abb. 75–78). Die Vorderansicht ist geradezu unübersichtlich, der Hauptakzent liegt auf beiden Seitenansichten. Die Betrachtung setzt eine niedrige Sockelung voraus, erfolgt also ganz realistisch schräg von oben und verlangt eine gleichsam filmische Abfolge. Hier wird der Zuschauer förmlich Augenzeuge, beglaubigt einen wirklichen Sieg, für den die Gruppe im früheren 3. Jh. v. Chr. als Motiv aufgestellt worden sein wird.

Anschließend (S. 180–197) werden Handlungsdarstellungen in der Flächenkunst untersucht, wobei sich Kunze etwas schwertut, weil das Material eher selten erhalten und von geringerer Qualität ist. Aber seit dem sog. Alexandersarkophag (320/310 v. Chr.) kann man gerade im Kampfreief tiefenräumliche, nabsichtige und überraschende Effekte beobachten. Er analysiert sicherlich in die 1. Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. gehörige Cano-

siner Gefäßappliken (Abb. 79–82), tarentinische Kalksteinreliefs (Abb. 83–85) und Skylladarstellungen in der Kleinkunst (Abb. 87–90) und vermutet, dass die hochhellenistische Wirkungsabsicht eigentlich die Grenzen der Gattung sprengt und wohl eher in Malerei realisiert wurde (vgl. das Original des Alexandermosaiks).

Zwei nur literarisch als Gemälde überlieferte extreme Beispiele für die anschauliche Drastik eines freilich ausdrücklich allegorisch verstandenen Vorwurfs bespricht Kunze anschließend (S. 197–201): Den speienden Homer, von dessen Erbrochenem sich ein ganzer Kreis von Dichtern nährt und die *fellatio*-Szene zwischen Zeus und Hera, die Chrysis tief sinnig kosmologisch kommentiert haben soll. Der als Überschrift gewählte Begriff »Ästhetik des Hässlichen« erscheint mir anachronistisch modern, ich würde eher sagen: »Exzesse der Anschaulichkeit«. Kunze fügt hier den *asarotos oikos* des Sosos im pergamenischen Palast an, wo ein täuschend realistisches Mosaik verstreuter Speisereste ein Triclinium schmückte. Die von Plinius (nat. 36,184) dabei erwähnten trinkenden und sich putzenden Tauben missversteht er aber als Schmarotzer auf dem Boden. Sie gehören in das gesonderte Mittelembem dieses Raumes, von dem uns das Mosaik aus Villa Hadriana im Kapitولينischen Museum eine gewisse Vorstellung gibt (vgl. B. ANDREAE, Antike Bildmosaiken [Mainz 2003] 161 ff. Abb. S. 168, 169, 171 und Vorsatz).

Den früh- und hochhellenistischen Handlungsgruppen stellt er nun abschließend späthellenistische Tendenzen gegenüber (S. 201–227). Zunächst analysiert er »Gruppen mit kontrastierenden Partnern« wie die Pantoffelgruppe von Delos (Abb. 91) oder die Pan-Daphnis-Gruppe (Abb. 92). Die erste ist nach den Fundumständen als Votiv in einem privaten Heiligtum aus der Zeit deutlich nach 153/152 v. Chr. und vor 88 v. Chr., gesichert, die andere gehört wohl ebenfalls ins späte 2./frühe 1. Jh. v. Chr. und ist wahrscheinlich Werk eines von Plinius genannten Heliodoros (nat. 36,35). In beiden Fällen kann von dramatischer Bewegung oder tiefenräumlicher Komposition keine Rede sein. Die Figuren sind auf den Betrachter ausgerichtet, die Handlung vollzieht sich nur andeutend »entlang der Bildfläche« (S. 206). An die Stelle heftiger Auseinandersetzung ist durch den konträren Charakter der Figuren eine wechselseitige Erläuterung getreten. Die fein nuancierten Gruppen appellieren an das Vorwissen und die Bildung des Betrachters, sie laden zu kontemplativer Schau ein. In einer Satyr-Nymphen-Gruppe ebenfalls aus Delos ist die Entblößung der Nymphe (Abb. 59) nur für die Betrachter inszeniert, der Satyr bildet ein Echo von dessen Reaktion. Kunze verweist auf viele solcher kontrastierender Figurenkombinationen des 1. Jhs. v. Chr. wie Orest und Pylades, Orest und Elektra, Amor und Psyche, die Drei Grazien, die »Stillen Vertrauten« des Bildhauers Menelaos und andere, verzichtet aber auf weitere Analysen. Statt dessen geht er auf die im Späthellenismus seltener werdenden dramatischen Skulpturengruppen ein wie die Seekentaurengruppe im Vatikan (Abb. 93–94), deren virtuose Marmorarbeit er überzeugend

ins spätere 1. Jh. v. Chr. datiert. Die altbekannte Ikonographie wird hier zu einem furiosen Brautraub umfunktionierte, der sich aber ganz übersichtlich, weil reliefhaft präsentiert. Die attributiv für das Liebesverlangen stehenden Eroten sind in die Rolle des »Betrachters im Bild« (S. 215) geschlüpft. Hier kommt Kunze auch noch einmal auf den Laokoon (Abb. 103) und die Skyllagruppe (Abb. 104) zurück (wie schon Jahrb. DAI 111, 1996, 139–223). Der Laokoon ist für ihn das Muster einer einansichtigen Gruppe. »Der Hauptakzent liegt auf dem effektvollen Dreiklang der frontal orientierten Figuren, die in ausdrucksvollen Posen und mit appellierenden Gesten als einheitlicher Akkord den emotionalen Effekt des Schlangenangriffs bildlich zu vermitteln und an den Betrachter weiterzuleiten suchen« (S. 217). Der ältere Sohn ist zugleich eine typische Betrachterfigur. Bei der Skyllagruppe sieht er zwei im rechten Winkel stehende Ansichtsflächen, wobei die Ausdrucksposen bei weitem die eigentlichen Handlungsmomente überwiegen.

Eine für den Späthellenismus charakteristische Erfindung ist auch die isolierte Ausdrucksfigur wie der Gallier von Delos (Abb. 96) und der sog. Fechter Borghese (Abb. 95, zu ihm zuletzt B. SCHMALTZ in: M. ŞAHİN/H. MERT [Hrsg.], Festschrift R. Özgan [Istanbul 2005] 335–347). Sie gehören beide mit Sicherheit an das Ende des 2. oder den Anfang des 1. Jhs. v. Chr. und sind reine Ausdrucksposen, weil ohne Gegner. Hier schließt Kunze nun das sog. Kleine attalische Weihgeschenk (Abb. 97–100; 102) an, eine *vexata crux* der Klassischen Archäologie. Er referiert kurz die komplexe Überlieferungslage und das seit Heinrich Brunn immer verwickeltere Hypothesenknäuel und erörtert die historischen Umstände ausführlicher, die weit eher für ein Votiv Attalos' II. gegen 150 v. Chr. als Attalos' I. um 200 sprechen. Da in dem 1514 in Rom entdeckten Satz von neun Einzelfiguren nur Unterlegene vorkommen (nach dem römischen Interesse an dieser Thematik wird nicht gefragt!) und Kunze sich Siegerfiguren allenfalls »in einem separaten Register« (S. 223) vorstellen kann, glaubt er an den defensiven Kämpfern eine »Abkehr vom konkreten Handlungsvorgang hin zum ausdruckshaften Aktionsmotiv« (S. 223) ablesen zu können. Er sieht meist grundflächenparallele Schemata und effektvolle Silhouetten. Die doch auch divergierenden Körperachsen werden als nicht zielgerichtet, die pathetischen Züge als gruppenhaft abqualifiziert. Fatalerweise hat inzwischen Manolis Korres' Entdeckung einer Anzahl von Basisplatten samt Standspuren vom originalen Weihgeschenk auf der Akropolis (A. STEWART/M. KORRES, Attalos, Athens, and the Akropolis [Cambridge 2004] passim, vor allem 242–285) erwiesen, dass es sehr wohl nicht nur Unterlegende, sondern auch Sieger, sogar berittene, gab. Man wird sich also von der sehr modernen Vorstellung verabschieden müssen, dass »die Macht und Überlegenheit der nicht persönlich eingreifenden Sieger ... in eigentümlich abstrakter, gedanklich vermittelter Spiegelung illustriert« (S. 226) gewesen sei. Die neun oder zehn kaiserzeitlichen Ko-

prien von Unterlegenen sind nur eine kleine Auswahl der – nach Stewart – ursprünglich mindestens 132 Kämpfer! Dass ihre Abwehrbewegungen »keineswegs zu einer konkreten, zielgerichteten Handlung koordiniert sind« (S. 224), kann man nur behaupten, wenn man sie isoliert sieht. Mit der Datierung des Kleinen attalischen Weihgeschenks gegen die Mitte des 2. Jhs. v. Chr. hat Kunze dagegen zweifellos recht. Auch in seinem neuesten Buch beharrt A. Stewart auf einer Stiftung durch Attalos I. im Jahre 200 v. Chr., obwohl die historische Überlieferung und die Wahrscheinlichkeit klar dagegen sprechen und er keinen einzigen stilistisch stichhaltigen Vergleich für die hohe Datierung aufbringen kann. Dies wäre aber Gegenstand einer anderen Rezension. Das Verhältnis zum Gigantomachiefries des Großen Altares von Pergamon ist kein wirkliches Problem. Er kann unmittelbar vorangehen, ja gleichzeitig sein.

Zum Schluss (S. 229–241) fasst Kunze seine Beobachtungen nicht ohne Hinweise auf ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund zusammen. Vom frühen 3. bis zum mittleren 2. Jh. v. Chr. hat die anspruchsvolle Gestaltung plastischer Werke eine unmittelbare Präsenz – »zum Greifen nahe« – und eine emotionale Einbeziehung des Betrachters, ja seine Überwältigung zum Ziel. In der späthellenistischen Kunst wird dieser eingeladen, reflektierend »die übersichtlich dargebotenen Motive inklusive der expressiven Schlaglichter in distanzierter Muße zu studieren« (S. 240). Dass dies alles andere als eine banale Antithese ist, wird jeder Leser bestätigen können, der sich auf die einzelnen Analysen einlässt. Dieses vorzügliche Buch ist jedenfalls ein wirksames Heilmittel gegen modische Meinungen, im Hellenismus sei zu jeder Zeit alles möglich gewesen.

Freiburg i. Br.

Volker Michael Strocka