

François QUEYREL, La Sculpture Hellénistique 2: Royaumes et cités. La Sculpture Grecque Bd. 4. Paris: Éditions Hermann 2020, 436 S., 420 farb. Abb., EUR 62,00. ISBN: 979-10-370-0162-7

Mit „La Sculpture Hellénistique: Royaumes et cités“ legt François Queyrel den zweiten Band zur hellenistischen Skulptur in der nun bei Éditions Hermann fortgeführten Reihe „La Sculpture Grecque“ vor.¹ Die Reihe besitzt somit einen bemerkenswerten Schwerpunkt in der hellenistischen Kunst, wurden doch die vorangehenden Epochen durch C. Rolley ebenfalls in zwei Bänden behandelt. Der Grund hierfür liegt zum einen im Anspruch, die Gesamtheit der hellenistischen Skulptur zu erfassen, andererseits aber darin, dass hellenistische Kunst als Phänomen komplexer und heterogener Gesellschaften verstanden wird und sich nicht erschöpfend nur mit Blick auf Kunstzentren und Meisterwerke erklären lässt.

Der thematische Fokus des Untertitels gibt Anlass zur Vermutung, dass es sich dabei – ähnlich dem Vorgängerband von 2016 zu „formes, thèmes et fonctions“ – nicht um eine Kunstgeschichte sensu stricto handelt, sondern um den Versuch, die Vielfalt der hellenistischen Kunst in verschiedenen soziopolitischen und historischen Kontexten zu erfassen. Womöglich war für Autor und Herausgeber nicht von Beginn an absehbar, dass sich diesbezüglich eine kleine Verschiebung des Schwerpunktes ergeben sollte, die von einer herkömmlichen Unterscheidung in Kunstlandschaften – der ursprüngliche Untertitel sollte lauten: „lieux et régions“² – zu einem offeneren und gleichzeitig stärker an der Ereignisgeschichte orientierten Grundgerüst führte. Es wäre ein interessanter Ansatz für eine Gesamtdarstellung hellenistischer Skulptur, die ja zugleich ein Lehrbuch sein will. Anders als der Band zum Hellenismus der im deutschen Sprachraum geläufigen, von C. Bol herausgegebenen „Geschichte der antiken Bildhauerkunst“ – in dem die einzelnen Beiträge zwischen stilgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Aspekten oszillieren – unternimmt Queyrel folglich eine Erfassung des gesamten formal-inhaltlichen und medialen Spektrums hellenistischer Skulptur.

Davon, die lückenreich überlieferte hellenistische Kunst nicht als kohärente Entwicklungsgeschichte fixieren zu wollen, ist der Autor damit noch weit entfernt; allerdings entsteht durch die Einbeziehung der „Randgebiete“ sowie durch

¹ Der vorangegangene Band „La Sculpture Hellénistique: formes, thèmes et fonctions“ von 2016 ist ebenso wie die ersten beiden Bände zur frühgriechischen und klassischen Skulptur von C. Rolley erschienen bei Éditions Picard.

² So wurde das damals noch in Vorbereitung befindliche Werk im Vorgängerband von 2016 angekündigt.

die Berücksichtigung von „schlichteren“ Bildwerken ein Spannungsfeld, das auch von der nur vagen chronologischen Ordnung aufgeladen wird. Es ist diese organische Ordnung des Materials, die das Buch von bisherigen Gesamtdarstellungen ein Stück weit absetzt und dazu anregt neue Verbindungslinien innerhalb der hellenistischen Kunst und über sie hinaus zu ziehen. So liegt ein innovatives Handbuch vor, das zu neuen Ideen anregen kann und vielfach Verwendung finden wird.

Die Leser*innen werden entlang der Expertise Queyrels teils auf neuen Pfaden durch die verschlungene Thematik geführt. Die kurze Einführung hebt auf die altbekannte Problematik der Kunstzentren bzw. -schulen ab – inklusive Stil und Identität einzelner Künstler – und es wird in Aussicht gestellt, man könne diesem Problem der Forschung ausweichen, indem auf die ökonomische Realität gesehen wird. Denn ökonomische Zwänge und Anreize sollen es gewesen sein, die einen bestimmten Künstler zu einem bestimmten Zeitpunkt an einen bestimmten Ort führten. Ein wichtiger – wenn auch nicht neuer – Gesichtspunkt, der im Folgenden allerdings nur noch bezüglich des Sonderfalles des späthellenistischen Delos sowie in den Einleitungen der Kapitel gestreift wird. Was folgt ist dann aber – trotz des vermeintlich neuartigen Ansatzes – eine über weite Strecken konventionell kunstgeschichtliche Abhandlung, die häufig auf der subjektiven Einschätzung des Spezialisten beruht.

Die Reise geht also in ungefähr chronologischer Ordnung durch die hellenistische Welt, mit längeren Aufenthalten in Athen (Kap. 3–4), Pergamon (Kap. 6–7), Alexandria (Kap. 11–12) und Rom (Kap. 19–20). Daneben stehen Kapitel zu den Städten Kleinasiens (Kap. 8), den Inseln Samos, Kalymnos, Kos (Kap. 9), Rhodos (Kap. 10), Delos (Kap. 17), dem Seleukidenreich (Kap. 14), dem Peloponnes (Kap. 16) und der Magna Graecia (Kap. 18). Bemerkenswert ist das Kapitel 15 zur hellenistischen Skulptur jenseits des Mittelmeerraumes vom Partherreich bis nach Gandhara. Liegt der Schwerpunkt – wenig erstaunlich – im Osten, so bemüht sich Queyrel doch um eine möglichst flächendeckende Darstellung, woraus sich von Kapitel zu Kapitel ein unablässiges Pendeln zwischen allgemeinen Strömungen, regionsspezifischen Phänomenen und Einzelmonumenten ergibt. Ein nützlicher Katalog der abgebildeten Werke, eine ereignisgeschichtliche Tabelle sowie ein Glossar schließen den Band ab.

Es kann nur kurz versucht werden Queyrels Vorgehensweise zu skizzieren. Kapitel 1 stellt auf wenigen Seiten Makedonien und das Alexanderreich vor, wobei die Grundzüge makedonischer (und implizit hellenistischer) Skulptur als „Hofkunst“ beleuchtet werden. Konservativ-retrospektive Tendenzen des späten 4. Jhs. werden Progressivem gegenübergestellt und historisch begrün-

det. Es überwiegt der Eindruck, dass man es v.a. mit einem Überlieferungsproblem zu tun hat, fehlen doch weitgehend Zeugnisse großformatiger rundplastischer Bildwerke aus den Königsstädten (der 30 cm hohe Alexanderkopf Abb. 14 ist ein Zufallsfund aus der Nähe von Pella). Der nur auf ikonographischer Ebene sinnvolle Vergleich des im vorangegangenen Band ausführlich besprochenen Alexandersarkophages mit dem Jagdfries von Vergina scheint fehl am Platz, ebenso die Überlegungen zu Alexanderportraits aus römischen Villen. Kapitel 2 behandelt Nordgriechenland und das Schwarzmeergebiet. Der riesige geographische Raum ist – aus anderen Gründen – ebenfalls kaum ergiebig in Sachen hellenistischer Skulptur, weshalb die wenigen Seiten hauptsächlich von den beiden Marmorgruppen aus dem Dionysion von Thasos handeln – die erste der beiden ist wohl noch spätklassisch, die Künstler seien Athener gewesen, die zweite (Dionysos und eine Muse) sei eine lokale Produktion, worauf die verwendeten Marmore schließen lassen. Der Kopf des Seuthes III wird nur knapp erwähnt, er wurde im vorangehenden Band behandelt.

Das erste substantiellere Kapitel 3 handelt vom hochhellenistischen Athen (hier 320 bis 160 v. Chr.), wo eine reiche bildhauerische Produktion archäologisch bezeugt ist. Entsprechend kleinteilig fällt die Abhandlung aus; die Überlieferung bei Plinius, die Luxusgesetze des Demetrios und einzelne Künstler mit ihren Werkstätten werden – vergleichbar vielen anderen Lehrbüchern – besprochen, ohne dass sich bei dem Rezensenten der Eindruck eingestellt hätte, hier werde Neuland betreten. Hervorzuheben sind dagegen die Synthese zum Menanderbildnis im Dionysostheater (S. 39f.) sowie die Überlegungen zum Verhältnis von Text und Bild (bzw. Stil) bei der Portraitstatue des Demosthenes (S. 44f.). Der Autor schlägt wiederholt und abrupt eigene Wege der Deutung ein, die zwar innovativ sind, allerdings häufig auf wackligem Boden stehen. Eklatant der Fall der vieldiskutierten „Philosophengruppe von Delphi“, die ohne Weiteres in Kapitel 3 und somit als attisches Werk eingeführt wird. In ihr sieht Queyrel eine allegorische Zusammenstellung von Apollon (anstelle des Dionysos), Hermes, Demos (anstelle eines Philosophen) und Demokratia/Boule, indem er aus den beiden kleineren Stifterfiguren Personifikationen macht. Die Zusammengehörigkeit der nahe beieinander aufgefundenen Figuren bleibt aber eine (wahrscheinliche) Vermutung, der antike Standort im Heiligtum ist indes unbekannt, die Datierung des „Demos“ (kurz vor oder nach dem Demosthenes) zumindest für Nichteingeweihte eine Glaubensfrage, die Annahme einer Stiftung durch die athenische Bürgerschaft rein hypothetisch.

Das folgende Kapitel 4 behandelt die zentrale Rolle Athens für die Entwicklung der Skulptur im Späthellenismus. Von großer Bedeutung sei zwar die Entstehung eines Absatzmarktes athenischer Skulpturen in Delos gewesen,

zugleich belegen aber die Künstlersignaturen, dass Athen bis in die Kaiserzeit selbst sein bester Kunde war, während die Produktion für den römischen Markt Fahrt aufnimmt. Hier werden schlaglichtartig verschiedene Aspekte – lokale Bildzeugnisse aus Attika, der Bildhauer Euboulides (III), neoattische Kunst, das entstehende Kopienwesen u.a. – beleuchtet. Den mit den Einzelphänomenen nicht bereits vertrauten Leser*innen wird sich in dieser Kürze jedoch nur Weniges entschlüsseln. Die Auswahl der besprochenen und abgebildeten Einzelstücke (u.a. die Reliefs des Turms der Winde, die Aphrodite Typus Tiepolo, das Lakrateidesrelief) wirkt willkürlich.

Anders liest sich dagegen das folgende Kapitel 5 zu den Philosophenbildnissen, die schon durch ihre Positionierung als rein attisches Phänomen definiert werden, was durch die einleitende Ciceropassage zur Allgegenwart des Epikurportraits noch unterstrichen und zugleich als römische Perspektive entlarvt wird. Queyrel gibt einen guten Überblick zu dieser besonderen Teildisziplin archäologischer Forschung. Die sich daraus ergebenden methodischen Schwierigkeiten erhellen die Zeilen (S. 72f.) zum unbekanntem Philosophen aus der Villa des Antoninus Pius in Lanuvium (Museo Capitolino 737, hier frühhellenistisch datiert), gegen dessen geläufige Deutung als Kyniker vielleicht etwas übertrieben argumentiert wird. Gleichet man die Absätze zu dem bekannten Werk gegen U. Mandels lange Analyse von 2007 ab,³ so wird das andere Vorgehen Queyrels schlagartig evident: Anstelle der extrem engen Bindung an die literarischen Quellen, die am Bild ikonographisch hervorgeholt werden und noch in der Formanalyse nachhallen, steht eine angenehm knappe Dekonstruktion dessen, was wir „wissen“. Ob man deshalb aber lieber mit Queyrel einen Epikureer in dem Philosophen in den Kapitulinischen Museen sehen möchte?

Kapitel 6 gilt einzig dem Pergamonaltar. Ein Überblick zur historischen Kontextualisierung wird Studierenden hilfreich sein. Wichtig ist Queyrel seine schon früher vorgebrachte Deutung der erhöht sitzenden Frauenfigur des kleinen Frieses – sie wird gewöhnlich als Nymphe angesprochen – als auf einem Felsen „thronende“ Kybele (S. 81): „Cette interprétation nouvelle livre la clé de lecture de la frise: c'est la divinité primordiale, mère de tous les dieux des Grecs, qui protège le futur fondateur de Pergame.“ Ikonographisch eindeutig ist die Figur freilich nicht, eine Anspielung auf die Kybele vom großen Fries war anscheinend nicht gewollt.⁴ Neben der Frage nach einer Generaldeutung des Telephos-Frieses beschäftigen den Autor natürlich auch die Bildhauer und ihr Stil. Die anhand der Menekrates-Signatur bisweilen gezogene

³ C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3, Hellenistische Plastik, Mainz 2007, 103–107.

⁴ Ikonographisch ebenso unsicher die Identifizierung der mythologischen Figurengruppe der auf S. 98 besprochenen Friesplatte (SMPK P358, Abb. 106) als Kybele und Herakles.

Verbindung zum Adoptivvater des Apollonios und Tauriskos bezweifelt Queyrel zu Recht, sie ist bei dem Allerweltsnamen ebenso unwahrscheinlich wie jeder andere Versuch, diesen Menekrates mit einem aus Textquellen bekannten, gleichnamigen Künstler zu identifizieren. Mit B. Andreae Phyromachos als Mastermind hinter dem Skulpturenschmuck zu sehen, lehnt Queyrel verständlicherweise ab. Wichtiger sind die Gedanken zum Stil. Die Referenz an den Parthenonwestgiebel ist zwar unbestritten, die Bemerkung, der darin aufscheinende, spezifisch pergamenische Konservatismus habe den Vorzug, dem Konstrukt eines „baroque pergaménien“ entgegenzuwirken, spiegelt jedoch kaum mehr aktuelle Forschungsfragen wider. Queyrel plädiert dafür, die pergamenische Skulptur primär als auf das Athen des 5. Jhs. fixierte Kunst zu verstehen. Stil wird so zu einem Schleier, dessen Zweck einzig darin liegt, diese „akademische“ Abhängigkeit an der Oberfläche zu verbergen. Man fragt sich, ob diese Rückwärtsgewandtheit in Pergamon nicht v.a. aufgrund der glücklichen Überlieferung deutlich wird, eigentlich aber der allgemeinen Trägheit hellenistisch-römischer Kunstzentren geschuldet ist und daher an den „Randgebieten“ (s. Kapitel 15) weniger deutlich wird. Andererseits steht gerade der „Bildträger“, der einzigartige und höchst innovative Altarbau, dieser athenozentrischen Lesart im Weg. Das Verhältnis von Skulptur und Architektur wird jedoch nur am Rand erwähnt. Dagegen betont Queyrel eine weitere Bedeutung des Stiles: Konzipiert sei der Skulpturenschmuck bewusst unter dem Einsatz verschiedener Ausdrucksformen, die v.a. die Wahrnehmung der Rezipient*innen steuern sollten, wobei der Telephosfries sich an ein elitäres Publikum richte, das einzig Zugang zum Altarhof gehabt habe (S. 90), während die leichter verständliche Gigantomachie für die Masse konzipiert gewesen sei. Belege für diese soziale Differenzierung werden nicht angeführt und man fragt sich, ob dadurch nicht die mit größtem Aufwand gebaute, übergeordnete Botschaft – so man denn mit einer solchen rechnen möchte – absurderweise ihre Adressaten verloren hätte.⁵

In Kapitel 7 werden weitere pergamenische Skulpturenfunde behandelt; Queyrel hebt abermals den Einfluss klassischer Vorbilder hervor, betont allerdings zugleich, dass der relativ freie Umgang und die Integration in neue Kontexte die Bildwerke mit neuer Bedeutung versehen. Dabei wird auch die Frage der Existenz eines frühen Kopienwesens berührt, ohne jedoch genauer zu definieren, was darunter zu verstehen sei; Umbildungen und Formatwechsel werden wiederholt als Konsequenz des jeweiligen Aufstellungsortes betrachtet. Besprochen werden zudem die Fragmente mythologischer Gruppen

⁵ Vgl. etwa die ganz anders bewertete Rolle der antiken Rezipient*innen durch A. Scholl in: C. A. Picón – S. Hemingway (Hrsg.), *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, New York 2016, 52f.

(Prometheus, Andromeda?), deren Setting leider nicht mehr rekonstruierbar, deren Verwandtschaft zu späteren römischen Bildwerken aber seit langem erkannt worden ist. Zuletzt werden die Schwierigkeiten der Identifizierung der pergamenischen Königsportraits besprochen.

Auf diese Weise werden die Leser*innen im Folgenden durch die Städte des westlichen Kleinasien, über die ägäischen Inseln, den fernen Osten, Alexandria, Großgriechenland und schließlich nach Rom geführt. Modus operandi ist der beständige Wechsel zwischen Fallstudien und dem Nachzeichnen allgemeiner Phänomene. Die Ordnung in kulturelle bzw. politische Einflussphären – nicht etwa nach künstlerischen koinai – vermittelt den Leser*innen den Eindruck, man habe es quasi mit kulturellen Konstanten zu tun, die sich klar voneinander abgrenzen ließen. Dass auch eine historisch-geographische Gliederung selbst ein fragiles Konstrukt ist, zeigt sich etwa, wenn man die erschöpfenden Kapitel zu Athen oder Alexandria neben das Kapitel zum ereignisgeschichtlich viel schwerer abgrenzbaren Peloponnes hält, das fast ausschließlich von Damophon von Messene handelt, von dessen Ansehen und Werk wir außergewöhnlich umfangreiche Kenntnis haben.⁶ Stark selektiv wirkt auch das Kapitel zur Magna Graecia, das auf Tarent, Sizilien und wenige Einzelbefunde beschränkt ist, während ganze Regionen übergangen werden. Problematisch erscheint ferner, dass Kreta, Thera, Kyrene, das Nabatäerreich sowie Zypern (sic!) als bloße Randgebiete des Ptolemäerreiches aufgefasst werden; dies mag zwar vor dem engeren historischen Hintergrund und mit Fokus auf bestimmte Einzelbefunde zuerst vertretbar erscheinen, doch werden dabei die jeweiligen künstlerischen Traditionen ignoriert, ein Vorgehen also, das in starkem Widerspruch zu anderen Kapiteln steht.

Da die beiden Bände versuchen die hellenistische Skulptur thematisch-geographisch zu fassen, werden verschiedene Schlüsselwerke mehrfach besprochen, womit einer nicht bereits sachkundigen Leserschaft kaum gedient ist. Mehrfach kommt Queyrel (Bd. 1, S. 87–91, Bd. 2, S. 99, 110–112) etwa auf die Bildhauer der originalen Dirkegruppe und ihre umstrittene Datierung zu sprechen (s.o.). Durch die Auffächerung dieser wichtigen Frage entsteht unnötigerweise eine komplizierte Argumentation und Abhängigkeit zwischen den beiden Bänden. Man kann sich schneller und zugleich ergiebiger an anderer Stelle über den Farnesischen Stier und die mit ihm verbundenen Diskussionen informieren.

⁶ Nicht erwähnt wird die aus verschiedenen Gründen problematische Zuschreibung einer sitzenden weiblichen Gewandstatue aus Praeneste an Damophon durch N. Agnoli, *Scultura Greca A Praeneste: Una Statua Femminile dall'area dell'ex Seminario Arcivescovile di Palestrina*, in: *RendPontAcc* 82, 2009/2010, 263–292.

Der begrüßenswerten Abkehr von einem strikt kunstgeschichtlichen Ansatz laufen – es wurde oben bereits angedeutet – wiederholt solche Deutungen entgegen, die v.a. auf dem Stilempfinden des Experten aufbauen und bisweilen nicht ikonographisch belastbar sind. Sprunghaft vorgetragene Datierungen und Interpretationen finden sich zuhauf – man fragt sich, an wen diese kurzen Passagen, die auch mal ohne Verweise auskommen, adressiert sind: Studierende werden ratlos zurückbleiben, Forscher kaum etwas davon aufnehmen. Nur schlaglichtartig können wenige Beispiele herausgegriffen werden, die dem Rezensenten in dieser Hinsicht besonders kritisch erscheinen. So das als „symbole de l'éloquence asianique“ bezeichnete Skulpturenfragment in Vathy (S. 127, Abb. 154); die Datierung der „Aphrodite“ aus Kanopus und deren Kontextualisierung im Arsinoe-Heiligtum auf dem Kap Zephyrion (S. 183–185); die mit Gewissheit vorgetragene Meinung, die Berliner Kleopatra sei eine Fälschung, obgleich die modernen Umarbeitungen dies nicht zweifelsfrei belegen (S. 200); die Frühdatierung der Diana von Nemi in Kopenhagen in das 3. Viertel des 2. Jhs. v. Chr. (S. 328), ohne Rücksichtnahme auf die neueren Ausgrabungen des Tempels.

Der potentielle Einfluss der ägyptischen Privatplastik der Spätzeit auf die ptolemäische (und römische) Portraitkunst wird – damit ist Queyrel freilich nicht alleine in seinem Fach – auf ein Minimum reduziert (die einzige Bemerkung in diese Richtung findet sich auf S. 191).

Hier und da werden auf der Suche nach neuen Argumenten mit erstaunlicher Nonchalance über die Grenzen von Material, Formaten, Kontexten und Gattungen hinweg Artefakte miteinander in Beziehung gesetzt. Wieweit ist etwa dem Vergleich der großformatigen, marmornen Kentauren (Asklepiosheiligtum) und Akroter-Tritonen aus Pergamon mit dem silbernen Kentauren-Rhyton aus Falerii zu trauen (S. 324, 330), aus dem obendrein gefolgert wird, das Wiener Rhyton sei seleukidisch und datiere in die 160er Jahre?

Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass der fein drapierte Unterkörper einer kleinen Anadyomene aus Nisa in Aşgabat – wie Queyrel auf S. 236 anhand der Photographie Abb. 311 feststellen möchte – aus für derartige Arbeiten ganz ungeeignetem rhodischem Marmor ist. Neben dem Thema scheint v.a. der vermeintlich „rhodische“ Stil den Anlass zu dieser Vermutung gegeben zu haben.

Gerne übergeht der Autor Hypothesen anderer, die der eigenen Auffassung widersprechen, etwa im Fall des Thermenherrschers, den jüngst V. Brinkmann wieder mit dem Boxer zur mythologischen Gruppe verbinden wollte, oder auch bezüglich des Herkules vom Forum Boarium (S. 309, 316–320), gegen

dessen Identifizierung mit dem Weihgeschenk des Scipio Aemilianus O. Palagia Argumente vorgebracht hat – die Liste ließe sich weiterführen.⁷ Im letzten Fall wird die komplizierte Sachlage durch Queyrel allzu optimistisch entschieden, anscheinend, da sich so der späthellenistische Stil des Bildhauers Polykles in Rom greifen läßt: Diese Verbindung und die darauf aufbauende Hypothese einer absichtsvollen Reaktion dieses „aemilianischen“ Herkules auf den Herkules Hope, der wiederum ein etwas früheres Weihgeschenk des Mummius auf dem Caelius sei, haben den Charakter eines Kartenhauses, das Queyrel freilich nicht alleine errichtet hat. Was schließlich der bronzene Herkules vom Forum Boarium und der kolossale Marmorkopf vom Westhang des Kapitols (MC 2381, Abb. 410) – der, nicht weniger hypothetisch, gemeinhin eben jenem Polykles zugeschrieben wird – gemeinsam haben sollen (S. 319f.), bleibt dem Rezensenten verborgen.

Trotz der Vorzüge, einen Großteil der hellenistischen Skulpturen – nicht nur die „Meisterwerke“ – in zwei reich illustrierten Bänden vorliegen zu haben, drängte sich beim Lesen doch auch die Frage auf, ob diese Art von Überblickswerk mit verkürzt referierten Hypothesen zu einzelnen Bildwerken, oftmals zersprengt auf zwei wuchtige Bände, heutzutage überhaupt noch sinnvoll ist, auch, da die meisten der abgebildeten Werke in teils deutlich besserer Qualität online frei aufrufbar sind und sich erst dort manche Behauptung des Autors nachprüfen läßt. Andererseits ist das Puzzle der hellenistischen Skulptur in den beiden Bänden so umfangreich ausgebreitet wie selten zuvor –⁸ Studierende und interessierte Laien, die von der hellenistischen Kunst v.a. zu wissen glauben, dass abgesehen von den Skulpturen aus Pergamon und einzelnen, schwer datierbaren Meisterwerken kaum etwas überliefert ist, dürften sich die Augen reiben. Wer aber meint, die vielen Einzelteile genügen endlich, um sie in ein stimmiges Bild zu fügen, irrt, und es ist vielleicht gerade dies ein Verdienst der beeindruckenden Anstrengung François Queyrels, zu zeigen, dass selbst bei einer größtmöglichen Materialauswahl dieser Versuch scheitern muss. Die in Frage stehende Kunst stemmt sich selbst dagegen, ein glattes Bild ihres Ganzen oder ihrer Teile abzugeben, beim Durchblättern der beiden Bände stellt sich das Gefühl ein, auf eine Schwittersche Collage zu sehen. Gerade das aber gilt für alle ihre Teile und hält so das Ganze doch als eine Epoche zusammen. Deshalb kann die resümierende Charakterisierung der reich überlieferten hellenistischen Feinkeramik durch J. W. Hayes wortwörtlich

⁷ V. Brinkmann (Hrsg.), Zurück zur Klassik: ein neuer Blick auf das alte Griechenland, Liebieghaus-Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 8. Februar bis 26. Mai 2013, Frankfurt am Mai 2013, 35–38; O. Palagia Two Statues of Hercules in the Forum Boarium in Rome, in: Oxford Journal of Archaeology 9, Band 1, 1990, 51–70.

⁸ Vergleichbar hinsichtlich des Material- und Abbildungsreichtums sind die beiden Bände von P. Moreno, Scultura Ellenistica, Rom 1994.

für die hellenistische Skulptur übernommen werden: „...Hellenistic pottery does not follow one even line of development; its character is eclectic – exploring some new paths, but constantly referring back to models created in other ages or in other materials, and recombining in various ways. With the wide geographical spread involved, and the multitude of producers, it could hardly be otherwise. The story continues in Roman times in much the same manner, with the addition of further outside elements to the mix. A final concise characterisation of Hellenistic pottery, within precise chronological limits, is perhaps impossible to achieve – its facets are too many.“⁹

Wolfgang Filser
University of Copenhagen
The Saxo Institute
Department of Archaeology, Classical Archaeology
Karen Blixens Plads 8
DK-2300 Copenhagen S
E-Mail: wolfgang.filser@hum.ku.dk

⁹ T. Rasmussen und N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases*. Cambridge 1991, 202.