

*

Andrew F. Stewart: *Skopas of Paros*. Park Ridge, New Jersey: Noyes Press 1977. XVI, 183 S. 7 Abb. 53 Taf. 32 \$.

Daß der Bildhauer Skopas in dieser überarbeiteten Fassung einer Cambridgeer Dissertation nach Neugebauer und Arias erneut in umfassender Form gewürdigt wird, zeigt das wieder wachsende Interesse an den Meistern der Spätklassik.

Der größte und gewichtigste Teil der Arbeit behandelt die Skulpturen des Alea-Tempels in Tegea. In Analogie zu anderen Fällen darf man annehmen, daß der berühmte Bildhauer, von Pausanias nur als Architekt des Tempels angeführt, auch den Bauschmuck geschaffen hat, der damit für uns die wichtigste Zugangsmöglichkeit zu Skopas' Werk ist.

Grundlage ist ein beschreibender Katalog (5–38 Nr. 1–32) der wichtigeren Stücke, zwar keine neue Gesamtpublikation, aber unter Einschluß einiger jüngerer Funde. Daß das Erhaltene aber weiterhin nur einen Bruchteil des Ganzen ausmacht (S. 9), verdeutlicht die geringen Chancen für verlässlichere Rekonstruktionsergebnisse.

Bei der Meßtabelle (34) hätten die 'kompletten', d. h. voll vergleichbaren Daten hervorgehoben werden sollen. – Die starke Betonung anatomischer Details (vgl. Tab. 2, S. 36–38) erbringt archäologisch nicht allzuviel. Wichtig ist hier die Beobachtung, daß es dem Künstler nicht auf exakte Naturwiedergabe, sondern effektiven Ausdruck, auch bei anatomischer Unstimmigkeit, ankam (74 – anders 78).

Grundsätzlich wichtig für die Geschichte der Plastik des 4. Jh. und die relative Zeitstellung Tegeas wie auch für die jeweilige Einzelrekonstruk-

tion sind die Beobachtungen zur Technik (39–47), etwa zur Frage der Anstückungen und Abarbeitungen für Rückwand und Schräggeison.

Die New Yorker Frauenstatuen (42 mit Anm. 8) stammen sicher nicht aus einem Giebel, sondern einem Grabnaiskos (vgl. z. B. die Neufunde: O. Alexandri, AAA 2, 1969, 257ff), kommen also direkt vom Relief her. So sind sie eher den Metopen (Nr. 27–32) vergleichbar, die hier die Form der Rundplastik erreicht haben und wahrscheinlich erst nachträglich am Bau angebracht wurden.

Zusammenfassende Auswertung der verschiedenen Kriterien wie proportionale Größe, Ausarbeitung, Asymmetrie, Verwitterung, schließlich Ikonographie (nach Pausanias) an den Katalogstücken (48–58) erlaubt St., manche Fragmente genauer einzuordnen. Interessant sind dabei die Aussagen zur je nach angestrebtem Effekt unterschiedlichen Anwendung 'optischer Korrekturen' durch Verringerung oder Verstärkung des rückwärtigen Volumens (48. 56f). Das Überwiegen von Dreiviertel- und Frontalansichten führt zu ganz anderer Handhabung als noch in Epidauros.

Die Bedeutung der Zentralachse und der Altarstelle für die Perspektive ist, zumal bei den Akroteren, überbetont (48. 50), für die Metopen sicher irrelevant (58, Abb. 4, nicht 5 heranzuziehen); auch den über die Ausnahme von der Regel geführten Eventualbeweis für die Zentralperspektive bei der Giebelkomposition (56f) kann man wohl übergehen. – Die Frage der Anwesenheit von Göttern im Giebel ist mit St. vorläufig negativ zu beantworten, wenn auch seine Argumente *ex silentio* (56) nicht zugkräftig sind; zum Wechsel Sterbliche-Götter vgl. z. B. Hephaisteion-Ostfries.

Zwei stark bewegte Frauentorsen im Peplos, mit freier rechter Brust, weist St. den jeweils linken Seitenakroteren zu. Mit Bezug zum Giebelthema sieht er im Westen Niken, im Osten Dryaden.

Allerdings wird weder der entsprechende Unterschied in Gewandbewegung und Körperhaltung, noch ausreichender Platz für den (Bronze-)Flügelansatz auf der weggebrochenen Schulter von Nr. 3 (unzureichend abgebildet) deutlich. – An der kleinen Hand mit Bohrloch (Nr. 2), die St. mit den Nikeattributen Tanie und Kranz ergänzt, scheint mir der Marmorzipfel von den Ausgräbern doch richtiger als Gewandstück erkannt, vielleicht vom Mantel wie bei Nr. 3. – Ein Kopffragment von feiner Arbeit (Nr. 4), früher als Atalante in den Ostgiebel gesetzt, wohin es nach den Maßen paßt, nimmt St. wegen eines Meniskos-Einsatzlochs zu den Akroteren.

Aus der Scheidung der Giebelskulpturen in zwei Gruppen von leicht unterschiedlichen Proportionen schließt St. – vom Ergebnis bestätigt – auf einen unterschiedlichen Figurenmaßstab der beiden Giebel. Mehrere behelmte Köpfe erweisen die größere Gruppe (Durchschnittsgröße ca. 1,90 m) als Kaikos-Schlacht mit den Hauptfiguren Telephos und Achill im Westgiebel; damit kommt die kleinere Serie (ca. 1,60 m) in den Ostgiebel mit der Kalydonischen Jagd.

In dem unbärtigen Kopf mit Löwenfellkappe (Nr. 16) sieht St. nicht Herakles selbst, sondern Telephos als Herakliden gekennzeichnet. Daß diese Attributsübertragung bei Telephos sonst nicht vorkommt, darf nicht irritieren, denn auf jedem Bildträger anderswo mußte sie unverständlich bleiben. Der Ausdruck (die Zähne sind, entgegen S. 23, nicht zu erkennen) ist dann kaum als Furcht, sondern als Schmerz durch die Verwundung zu verstehen. Die Achsen von Mund und Augen konvergieren nicht nach links, wie St.

(22) meint, sind vielmehr parallel zueinander, aber nicht rechtwinklig zur Gesichtachse, die Augen zudem in der Höhe versetzt. Die 'optische Korrektur' besteht also aus mehreren Einzelretuschen. – Den von Delivorrias zugewiesenen Herakleskopf (Taf. 47a, vgl. 115) hält St. für ein Einzelwerk der Skopas-Werkstatt; Detailvergleich mit Nr. 16 zeigt aber doch deutliche Unterschiede. – Der Meßpunkt an der Stirn von Nr. 18 (24. 82) dürfte eher die Stirnschutzspitze sein. – 'Dexileos-Typus' (55) ist mißverständlich, gemeint ist der Dexileos-Gegner. – Der etwas zu geradlinige 'Helmrand' bei Nr. 23 ließe auch an eine Tanie o. ä. denken. – Gegen die Linksneigung des unbehelmten Kopfes Nr. 24 spricht der Kinn-Hals-Übergang; der 'Bohrfehler' erweist weder Unsichtbarkeit der Ohrpartie noch einen Puntello (28). War der jugendliche Achill vielleicht durch Helmlosigkeit hervorgehoben wie Alexander auf dem Alexandermosaik? – Die Rekonstruktion der Zentralgruppe nach dem pergamenischen Telephosfries (55f) ist nicht ganz überzeugend, nur eine Vorstellungshilfe. – Bei einigen Stücken hätte Detailanalyse dagegen mehr ergeben können, z. B. bei dem linken Arm eines Gestürzten, Dugas Nr. 6, mit säuberlichen Anstückungen (Taf. 20d–e; S. 40 und 42–45 nur zur Technik herangezogen, aber ohne Erklärung des oberen Einsatzloches: für Kopf, Nachbarfigur?).

Fünfzehn Teilnehmer der Kalydonischen Jagd im Ostgiebel zählt Pausanias auf; zuweisen lassen sich Fragmente von etwa sieben. Daß die Komposition nicht mit den Typen anderer Bildträger übereinstimmt (63), dürfte angesichts der eigenen Bildgesetzlichkeit von Giebelfeldern nicht verwundern.

Insofern muß auch die Hilfestellung des tegeatischen Münzbilds mit Baum hinter dem Eber (53, Taf. 29a), so gut sie auch für die Gruppe des gestellten Ebers (Nr. 5–7), für deren aus Pausanias entnommene Zentralstellung und für die Füllung der Giebelmitte paßt, problematisch bleiben, zumal Hinweise auf den (Bronze?) Baum fehlen und auch etwa Figuren mit erhobenen Waffen, wie auf Sarkophagen beliebt, die Giebelmitte füllen könnten. Den Ausfall von drei Namen für die rechte Giebelhälfte im Pausanias-Text akzeptiert St., wenn auch seine Figuren Nr. 11–13 noch nicht den Nachweis dafür (53) liefern. Faßte man *μάλιστα* bei Pausanias dagegen weniger mathematisch, dann paßte die ungleiche Figurenzahl der Seiten. – Bei Nr. 12–13 ist die vielleicht etwas zu hohe Rekonstruktion des rechten Arms (32) in der Zeichnung Taf. 53 oben, Nr. 8, nicht wiedergegeben. – Den stark verwitterten Kopf Nr. 10 hatte bereits J. Dörig als zugehörig erkannt.

Überlegungen zu den Querbezügen der Bauplastik und zu ihrer Lokalbedeutung (59–69) führen St. zu einem Ansatz von Planung und Baubeginn noch in den 360er Jahren, während er den Abschluß stilistisch nach der Jh.mitte, zwischen Mausoleum und Tholos von Epidauros, ansetzt.

Bassai ist (68) mit Vollendung um 380 zu spät angesetzt. – Die Jägerin Atalante mußte im Gewand unwillkürlich der Jagdgöttin entsprechen, ist darum keine «Krypto-Artemis» (61). – Die thematische Teilung der Metopen (63–65) wirkt überzeugend.

Die zusammenfassende Stilanalyse (70–79) bekräftigt mit der Einheitlichkeit der Werkstatt die vermutete Leitung des Skopas. Auch als vornehmlich Werkstattarbeiten (zur Frage verschiedener Hände kurz 70) darf man die Fragmente für Skopas' Stileigentümlichkeiten heranziehen. Zusammenfassend betont St. vor allem das Bemühen um formalisierten, damit 'klassischen' Naturalismus (vgl. die andere Definition des Begriffs bei B. Brown, *Anticlassicism in Greek Sculpture of the Fourth Century*

B. C., New York 1973, 23f), zumal in der Darstellung der Emotion, die Bindung von heftiger Bewegung, Tiefenräumlichkeit und Drastik in der Einheitlichkeit der Körper, in «beruhigter» Straffheit (78) der Details, in einer «objektiven Erscheinung» (79, nach R. Carpenter), besonders faßbar in den Gesichtern, die aber deshalb nicht besonders konservativ (so 78f) sind. Der werkstattmäßigen statt rein landschaftlichen Charakteristik (79) ist für das 4. Jh. nur zuzustimmen.

Für Skopas' Tätigkeit in Tegea (80–84) folgert St. eine zweimalige Anwesenheit um 370 und in den 340er Jahren, unterbrochen u. a. von der Mitarbeit am Mausoleum. Sein Anteil ist schwierig abzuschätzen; angebliche Puntelli erweisen keine Arbeit nach kleinen Modellen. Sein Verhältnis zur Bauhütte, die in seiner Abwesenheit die Arbeiten kontinuierlich weitergeführt habe, andererseits nach Halikarnass mitgegangen sein müßte, wird nicht überdacht.

Das Ada-Idreus-Relief von Tegea, später als Beleg für die Mitarbeit in Halikarnass benutzt (95), belegt nur den Weg von Mitarbeitern in umgekehrter Richtung. Da die Architektur (wie der skulpturgeschmückte Altar, der 81 als zugehörig bezeichnet ist) ausgeklammert wird, unterbleibt auch von dieser Seite eine Klärung der komplizierten These.

Im kurzen zweiten Teil des Buches (90–112) bespricht St. die wichtigsten Zuschreibungen an Skopas in der von ihm erarbeiteten zeitlichen Folge. Zwischen Früh- und Spätwerk setzt er eine Mittelphase in Asien an, die bei der Zusammenarbeit am Mausoleum gegenseitige Beeinflussung mit Praxiteles (zum berechtigten Zweifel an dessen Mitarbeit vgl. jetzt G. Waywell, *The Freestanding Sculptures of the Mausoleum at Halikarnassus in the British Museum. A Catalogue*, London 1978, 80–84) erbracht habe. Anhangsweise werden jeweils weitere Werke besprochen. Die große Rolle des Vergleichs mit den Tegea-Skulpturen ist beim gegenwärtigen Kenntnisstand nur legitim.

Beziehungen zu der zeitlich nahestehenden Bauplastik des Asklepios-Tempels von Epidauros (mit 370er Jahren etwas spät angesetzt) reichen nicht aus, um Skopas' Ausbildung dort anzunehmen (so 85–89. 90). – Ein angeblicher Rückgriff auf den Strengen Stil kann eigentlich noch nicht den Ansatz des Herakles Los Angeles – Genzano, den St. vom reiferen Herakles Lansdowne trennt und mit dem Herakles von Sikyon identifiziert, als unsicheres Frühwerk der 70er Jahre begründen (90). Hier ist der starke Anteil der römischen Bildhauer abzuwägen. – Bei der Verteidigung der Dresdner Mänade (91–93) weist er die Möglichkeit solcher 'doppelten Torsion', die er als 'skopasischen (doppelten) Kontrapost' definiert (92), für das 4. Jh. und den Unterschied zur hellenistischen Rundkomposition nach. Auch darum aber kann die Variation, seiner Meinung nach von fremder Hand (96), am Mausoleumsfries nicht als terminus ante die Frühdatierung begründen. – Gegen Zweifel am Bericht von Vitruv und Plinius über die Beteiligung der berühmten Künstler am Mausoleum vgl. jetzt ausführlicher Waywell, a. O. Vom Fries weist St. statt der üblichen Platten 1013–15, B. Ashmole folgend, 1007–8–10 und außerdem 1011–12 der Skopas-Seite zu; in der Rundplastik sieht er, wie Waywell, a. O., 76, 107, 117, nur geringe skopasische Einflüsse (95–98). – Eine Nereide in Ostia, die er mit Neugebauers Triton Grimani dem Seethiasos des Domitius Ahenobarbus zuweist, ist wie Verwandtes eher eine römische Umbildung (99–101). – Dem fraglichen Mausoleums-Mitarbeiter Praxiteles schreibt er den stark skopasisch wirkenden sog. Aberdeen-Kopf

als Original zu (104), eine eigenhändige Kopie nach seinem Hermes ist es bestimmt nicht (105). – Auch die Fogg-Statue ist sicher keine eigenhändige Variante des Skopas zu seinem Meleager (104–107), dazu gar als Asklepios von Tegea. Die angeführten Parallelen von 'Adaptionen' (105) treffen den Fall nicht. Die Spekulation über die Zerstörung des literarisch nicht bezeugten Meleager-Originals, die doch eher die Kopistentradition hätte treffen müssen, mit der problematischen Parallele der Piräus-Athena ist müßig. – Den Abschluß des Spätwerks bildet Skopas 'Kultgruppe in Samothrake' (107–110), wo nach Ph. Lehmanns Zuschreibung auch seine Bauhütte in den 330er Jahren tätig gewesen sein muß. Die Analyse des von Furtwängler zugewiesenen 'Apollon mit der Gans' als Weiterentwicklung des 'skopasischen Kontraposts' zeigt wie der Frühansatz der Mänade eine Vernachlässigung der motivischen Vorgaben. Bedenken erregt bei der Rekonstruktion Abb. 7, die auch noch suggestiv auf dem Umschlag erscheint, die Annahme, nach Kerényi, daß die Aphrodite allein für Kopisten tabu gewesen sei, sowie die unterschiedliche Kopienzahl ihrer Begleiter, Phaeton und Pothos.

Ein Abschlußkapitel (113–124) resümiert noch einmal Skopas' Stil und Entwicklung und behandelt seine Nachfolge und Nachwirkungen. Hier sei nur die Einordnung des Ares Ludovisi als Schülerarbeit um 340 (116f) erwähnt. Obwohl ohne bekannten Lehrer oder Schüler war Skopas' Einfluß im weiteren Sinn doch groß. Gerade das gibt St.s intensivem Bemühen um die Herausarbeitung seines Stils und seiner Werkstatt-eigenheiten besondere Bedeutung. Die Überlieferung zeigt uns den Parier Skopas fast ausschließlich als Marmorarbeiter, was gut zu seiner Beteiligung an großen Bauprojekten paßt, auch wenn unsere Kenntnis des Architekten Skopas – hier ganz ausgeklammert – auf Tegea beschränkt bleibt. Wie St. selbst betont (125), bleiben uns auch Skopas' Götterstatuen – und damit eine weitere Facette seines Werkes – unbekannt.

Vgl. dazu die Liste der im Text nicht behandelten Werke 111f, und Appendix 1 (126–135, dazu 151 Nr. 7 und 48 bis), eine Zusammenstellung der Schriftquellen zu Skopas, mit Übersetzung, ohne entscheidend Neues. Bei Nr. 9, 22 und 25 muß mehr zitiert werden; bei Nr. 3 Z. 5 und 14 Z. 2–3 stimmt die Übersetzung nicht ganz zum Original.

Das reichhaltige, gut organisierte Register flimmert durch den Kleindruck zwar, ist aber schnell zu handhaben. Die reiche Tafelausstattung erspart viel Abbildungssuchen, wenn auch bisweilen entscheidende Zusatzansichten zu wünschen wären. Gute Vorlagen sind z. T. drucktechnisch beeinträchtigt; Taf. 31d war schon gerastert. Das Auffinden der Anmerkungen ist reichlich erschwert.

Trotz der Kritikpunkte bleibt das Buch eine sehr nützliche Zusammenfassung des Materials und ein anregender Diskussionsbeitrag zur Kunst des 4. Jh. v. Chr.

Münster

Reinhard Stupperich