



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Erstes Capitel. Skopas

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

abgerissen ist, desto grössere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem wir manche allgemeine Betrachtung über den Entwicklungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexander's Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches versparen, eilen wir, unsere Leser mit den Thatsachen bekannt zu machen, welche jene Betrachtungen hervorrufen. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwicklung der Kunst des einen und des anderen Ortes veranlasst uns, die Theilung, die wir dem dritten Buche zum Grunde gelegt haben, auch für dies vierte beizubehalten, und so widmen wir die

## ERSTE ABTHEILUNG

### DER ATTISCHEN KUNST.

## ERSTES CAPITEL.

### Skopas<sup>1)</sup>.

Wir müssen die Betrachtung der attischen Kunst mit der Besprechung eines Künstlers beginnen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich hat er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros<sup>2)</sup>, der in der 94. Olympiade (um 400 v. Chr.) als Erzgiesser eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Ägospotamoi in Amyklä aufgestelltes Weihgeschenk arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist zweifelhaft, möglich, dass auf dasselbe seine Erwähnung bei Plinius unter den Künstlern der 90. Olympiade bezogen werden kann, ein Datum, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich nicht beziehn lässt, da es feststeht, dass der Meister nach Ol. 106, 4 (352 v. Chr.) oder 107, 2 (350 v. Chr.) am Mausoleum in Halikarnassos thätig war, was, wenn wir seine Geburt in die 90. Ol. (420—416 v. Chr.) ansetzen, ohnehin schon in die 70er Jahre seines Lebens fallen würde. Das früheste sichere Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist Ol. 96, 2 (394 v. Chr.), in welchem Jahre der Tempel der Athene Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, vielleicht erst einige Jahre später, leitete. Dieser Bau scheint den Künstler in der Peloponnes festgehalten zu haben, und seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios wahrscheinlich in jugendlichem Alter darstellte<sup>3)</sup>,

wie er denselben, wiederum nebst Hygieia, noch einmal in Tegea selbst bildete, ferner eine Marmorstatue der Hekate in Argos, eine dergleichen des Herakles im Gymnasium zu Sikyon und eine Aphrodite pandemos in Elis, das einzige Erzwerk von Skopas' Hand, das wir kennen<sup>1)</sup>, werden wir in diese erste Periode des künstlerischen Schaffens des Meisters versetzen dürfen. Aus der Peloponnes wandte sich Skopas nach Athen, wo er jedenfalls eine Reihe von Jahren gelebt haben muss und mehre seiner bedeutendsten Werke schuf<sup>2)</sup>, so namentlich zwei Statuen der Erinyen in ihrem Heiligthume am Abhange des Areopag, wahrscheinlich eine Kanephore, die später in den Besitz des Asinius Pollio kam, ein echt attischer Gegenstand, eine Herme des Hermes, vielleicht eine später in den servilianischen Gärten in Rom aufgestellte Hestia (Vesta), umgeben von zwei Dirnen als Gegensätzen zu der hehren Keuschheit der Göttin<sup>3)</sup>, den berühmten Apollon, den wir unter dem Beinamen des Actius oder Palatinus kennen, weil ihn August nach der Schlacht bei Actium in einen Tempel auf dem Palatin weihte, und die noch berühmtere Statue einer rasenden Bakchantin. Nach seinem Aufenthalte in Athen scheint Skopas noch eine Zeit lang in anderen Städten des Mutterlandes gearbeitet zu haben, wenigstens weisen Theben (Athene pronaos) und Megara (Eros, Himeros und Pothos) Werke seiner Hand auf, während andere dergleichen auf verschiedenen Inseln, auf Chryse (Apollon Smintheus), Samothrake (Aphrodite, Pothos und Phaëton), Knidos (Dionysos) des Meisters Anwesenheit auch an diesen Orten vermuthen lassen, und ausser dem vielberühmten Mausoleum bei Halikarnassos noch ein Werk in Ephesos (Leto und Ortygia mit den Kindern Apollon und Artemis auf den Armen) schliessen lässt, dass Skopas' künstlerische Laufbahn in Kleinasien ihr Ende fand.

Obgleich demnach Skopas nur vorübergehend in Attika weilte und weithin durch ganz Griechenland thätig war, so dürfen wir ihn doch zu den attischen Meistern rechnen, ja sogar neben dem Athener Praxiteles als den Hauptvertreter der attischen Kunst dieser Zeit betrachten, weil nicht allein seinen Werken im hohen Grade der Charakter der attischen Kunst aufgeprägt ist, in so hohem Grade, dass die Alten, wie wir noch genauer sehn werden, bei mehren Werken zweifelten, ob dieselben Skopas oder Praxiteles beizulegen seien, sondern auch, weil Skopas in Athen und unter athenischen Künstlern eine Schule gründete und eine Genossenschaft fand, welche mit ihm am Mausoleum arbeitete und den Geist seiner Kunst in Athen selbst lebendig zu erhalten beitrug.

Bevor wir aber diesen Geist der Kunst des Skopas zu erfassen und zu entwickeln versuchen, haben wir das im Vorstehenden begonnene Verzeichniss seiner Werke zu vervollständigen und uns von den aus Beschreibungen und Nachbildungen näher bekannten eine möglichst genaue Vorstellung zu erwerben, um unser Urtheil auf solider Grundlage zu erbauen. Ich habe bisher nur von den Arbeiten des Meisters gesprochen, deren ursprünglicher Aufstellungsort sicher oder nach wahrscheinlicher Vermuthung bekannt ist, es bleiben noch einige andere, und zwar grade sehr bedeutende, zu erwähnen, welche in der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, in Rom aufgestellt waren, ohne dass mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, woher sie nach Rom gebracht worden sind. Zunächst eine kolossale sitzende Statue des Ares (Mars) im Tempel des Brutus Calläcus bei dem Circus Flaminius, von der wir nicht unwahrscheinlicher Weise in der weiter unten (Fig. 63.) abgebildeten Statue

der Villa Ludovisi eine Nachbildung besitzen. Sodann eine ebendasselbst aufgestellte Statue der unbedeckten Aphrodite, die früheste Einzelstatue der Art, von der wir Kunde haben. Denn Plinius bezeugt ausdrücklich, dass sie früher sei als die hochberühmte knidische Aphrodite des Praxiteles (*Praxiteliam illam antecedens*), die man gewöhnlich als das erste Beispiel des kühnen Wagnisses betrachtet, die Göttin der Schönheit und Liebe als Einzelbild ohne jegliche Bekleidung darzustellen. Dies Wagniss war von Skopas nicht allein unternommen, sondern mit so entschiedenem Glücke gelöst, dass Plinius seiner Erwähnung der Statue die Worte hinzufügt, sie würde jeden andern Ort berühmt machen, nur in Rom werde sie durch die Grossartigkeit anderer Werke in Schatten gestellt, und in Rom hindere die Anhäufung von Geschäften, dass man sich der Betrachtung dieser und ähnlicher Schönheiten mit der nöthigen Musse und Ruhe hingebe. So schön und bedeutend aber auch immer diese Statuen sein mochten, sie wurden weit überboten durch eine grossartige Marmorgruppe, welche im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius aufgestellt war, und die in der That als die Krone der Schöpfung des Meisters bezeichnet zu werden verdient, wie denn auch Plinius, der sie ein vorzügliches Werk nennt, wenn sie auch die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre, bezeugt, dass sie selbst in diesem mit Kunstschätzen überfüllten Rom und bei den von Geschäften rastlos umgetriebenen Römern im höchsten Ansehn stand. Diese figurenreiche Gruppe stellte gemäss den Resultaten der neueren Forschung<sup>7)</sup> die Überbringung der hephästischen Waffen an Achilleus durch seine von ihren Nereidenschwestern begleitete Mutter Thetis dar. Sie umfasste ausser Achilleus den Herrscher des Meeres Poseidon und Thetis, ferner die Nereiden mit den Waffen reitend auf Meerungeheuern und Seepferden, sodann Tritonen als Begleiter des über das Meer dahergekommenen Zuges, den Chor des Phorkos und viele andere Meergeschöpfe, Alles von einer und derselben Meisterhand. Überblicken wir den Bericht des Plinius und fragen wir uns nach der wahrscheinlichsten Gruppierung dieser zahlreichen und mannigfaltigen Figuren, so dürfen wir wohl als feststehend betrachten, dass Achilleus, Poseidon und Thetis die Centralgruppe der ganzen Composition gebildet haben. Ich weiss nicht, ob es meinen kunstsinnigen Lesern bei der Bemühung, sich das Ganze vorstellig zu machen, ähnlich ergeht wie mir, ich aber kann mich der Vermuthung kaum erwehren, dass die Gruppe ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gearbeitet gewesen sei. Dass sie in Rom eine andere Aufstellung hatte und sich im Innern des Tempels des Cn. Domitius befand, wie Plinius angiebt, dürfte meiner Annahme keine ernste Schwierigkeit bereiten, während andererseits der Umstand für dieselbe in die Wagschale fällt, dass wir von keiner einzigen ähnlich ausgedehnten Marmorgruppe in Griechenland sichere Kunde haben, die anders als in Tempelgiebeln gestanden hätte; war ja doch auch das Innere einer Cultusstätte kaum der geeignete Ort für die Aufstellung eines Bilderwerkes, das nicht im eigentlichen Sinne mit dem Cultus selbst im Zusammenhange stand<sup>8)</sup>. Für die Aufstellung von Gruppen nicht architektonisch decorativer Bedeutung im Freien aber wählte man Erz, nicht Marmor, wie das aus zahlreichen, auch meinen Lesern aus unsern bisherigen Betrachtungen bekannten Beispielen hinlänglich hervorgeht. Gegen die Annahme einer Aufstellung im Giebelfeld könnte man die Ausdehnung der Gruppe geltend machen; aber wer sagt uns denn, wie gross die Anzahl der Figuren war? Die Parthenongiebelgruppen enthielten z. B. wenigstens je

einundzwanzig Figuren, statuiren wir für diese Gruppe des Skopas eine gleiche Zahl, so bleibt für die Nereiden, Tritonen, Phorkiden nach Abzug der drei Hauptpersonen der Mittelgruppe die Zahl von achtzehn Figuren übrig, die meiner Ansicht nach vollkommen hinreichen würde, um einerseits als Grundlage der Aufzählung bei Plinius zu dienen, andererseits dem Meister die vollkommenste Gelegenheit zur Entfaltung der grössten Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bieten. Halten wir deshalb einstweilen an dieser Vorstellung fest, so scheint sich mir das Ganze in bester Weise zu ordnen<sup>9)</sup>. Achilleus zwischen Poseidon und Thetis stehend in der Mitte unter dem Gipfel des Giebels, dann zunächst rechts und links Nereiden, welche mit den Waffen an's Land steigen, auf sie folgend andere Nereiden, Tritonen und Phorkiden, die in verschiedenen Stellungen und Gruppierungen, von denen wir uns manche aus erhaltenen Kunstwerken vergegenwärtigen können, aus dem feuchten Elemente sich erhebend und dem Ufer zustrebend, endlich in den flachen Ecken des Giebels jene anderen Seegeschöpfe, die Plinius nicht einzeln benennt, die aber wie dazu gemacht scheinen, den sich verengenden Raum auszufüllen. Da ich erwähnte, dass wir uns manche Einzelheiten dieser Composition nach Anleitung erhaltener Kunstwerke theils desselben Gegenstandes, den wir für die Gruppe statuiren<sup>10)</sup>, theils verwandter Darstellungen<sup>11)</sup> vergegenwärtigen können, so darf ich nicht unterlassen hervorzuheben, dass wir irgend verbürgte Nachbildungen dieses Meisterwerkes des Skopas, sei es im Ganzen, sei es im Einzelnen, nicht besitzen, so bereitwillig wir auch glauben mögen, dass manche Darstellungen der Bevölkerung des Meeres in Statuen und anderen Kunstwerken<sup>12)</sup> auf skopasische Vorbilder zurückgehn. Die Annahme Welcker's<sup>13)</sup>, dass die unter dem Namen des borghesischen Achill bekannte Statue im Louvre eine Nachbildung des Achilleus unserer Gruppe sei, scheint mir jetzt wie früher<sup>14)</sup> wenig probabel, selbst unter der Voraussetzung, dass diese Statue den Namen des Achilleus mit Recht trägt und nicht vielmehr Ares zu nennen ist<sup>15)</sup>; denn ich kann, abgesehen von anderen Gründen, deren nicht wenige sind, überhaupt nicht glauben, dass dieselbe mit anderen Figuren gruppiert gewesen sei.

Ausser dieser grossen Gruppe arbeitete Skopas deren noch zwei andere, mit denen er, wie schon erwähnt, die Giebel des von ihm erbauten Tempels der Athene in Tegea in Arkadien schmückte. Den Gegenstand beider Compositionen erfahren wir durch Pausanias: im vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers, im westlichen, hinteren der Kampf des Achilleus und des Telephos dargestellt. Von den Hauptpersonen nennt uns Pausanias mehre, leider aber sind seine flüchtigen Winke über die Compositionen selbst hier wie immer so durchaus ungenügend, dass sie kaum irgendwie als Grundlage der Reconstruction dienen können; auch ist eine solche, trotz wiederholter Bemühungen der neueren Zeit<sup>16)</sup> noch keineswegs in der wünschenswerthen Bestimmtheit gelungen. Was wir feststellen oder wahrscheinlich machen können, ist etwa Folgendes: im vorderen Giebel sah man fast, aber nicht ganz in der Mitte den wüthenden Eber, den wir uns nach Analogie erhaltener Kunstwerke desselben Gegenstandes und ähnlicher als ein durchaus riesenmässiges Thier vorstellen müssen. Dasselbe hat bereits einen der Jäger, Ankäos, verwundet, welcher die Streitaxt fallen lassend, seinem Bruder Epochos in die Arme sinkt; dieser Gruppe auf der einen Seite, und etwa auf der Hälfte der Entfernung von der Mitte bis zur Ecke, entsprach auf der anderen eine ähnliche, in der Peleus den über eine

Baumwurzel gestrauchelten Telamon vom Boden erhob. Die Mitte zunächst dem Eber, der an den gefällten Ankäos vorbeigerannt ist, scheint Atalante eingenommen zu haben, während sich Meleagros, Theseus und noch andere Jäger in verschiedenen Acten und Stellungen des Angriffs oder des Zurückweichens vor dem wüthenden Thiere ihr anschlossen, denen auf dem entgegengesetzten Flügel hinter dem Eber eine gleiche Anzahl entsprach, deren Namen aufzuzählen mir meine Leser erlassen werden, die wir aber mehr in Acten und Stellungen der Verfolgung und des Herbeilens zum Kampfe zu denken haben werden. Ob die Ecken durch Gefallene gefüllt wurden, deren mehre in dem poetischen Bericht über die kalydonische Jagd bei Ovid (*Metam.* 8, 372 ff.) namhaft gemacht werden, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet das Ganze, man denke es componirt wie man will, eine höchst bewegte, mannigfach interessante Darstellung, deren Reiz durch das verschiedene Alter und wohl auch durch die verschiedene Tracht und Waffnung der aus vielen Orten Griechenlands zusammengekommenen Jäger nur noch gewinnen konnte.

Noch weniger genau als über die vordere können wir über die hintere Giebelgruppe urtheilen. Die mythische Unterlage der Composition ist eine feindliche Landung der nach Troia schiffenden Griechen im Lande des Telephos, Teuthranien, welche von dem genannten Helden, obgleich er selbst von Achilleus verwundet wurde, siegreich abgeschlagen ward<sup>17)</sup>. Als sicher können wir nur betrachten, dass die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos<sup>18)</sup> gebildet wurde, als wahrscheinlich, dass Achilleus zunächst Patroklos erschien, der sich in diesem Kampfe auszeichnete, von Telephos verwundet, von Achilleus verbunden wurde, und dessen Freundschaft mit dem Peleiden auf eben diesen Anlass zurückgeführt wird. Vielleicht haben wir den von Telephos getödteten Thersandros, dessen Leiche von Diomedes aus dem Getümmel der Schlacht getragen ward und etwa von namhaften Helden auf Griechenseite noch Aias und Odysseus, letzteren als Bogner kniend, hinzuzudenken, ausser diesen noch andere mit weniger Wahrscheinlichkeit zu vermuthende Personen, denen gegenüber auf der Seite des Telephos eine gleiche Anzahl entsprach, mit deren vermuthungsweise aufzustellenden Namen ich meine Leser nicht behelligen will.

Über ein anderes ausgedehntes architektonisches Sculpturwerk, die Ornament-sculpturen (Reliefe) am Mausoleum, an denen ausser Skopas noch Bryaxis, Timotheos, Pythis und Leochares arbeiteten, kann hier nicht gehandelt werden, weil wir über den Antheil des Skopas nichts wissen, als dass er die Reliefe der Nordseite arbeitete, die Werke selbst aber nicht kennen. Denn die Reliefe von Budrun im britischen Museum, die man auf das Mausoleum hat zurückführen wollen, müssen an einer anderen Stelle besprochen werden, da ich mit Anderen der festen Überzeugung bin, dass ihre genannte Zurückführung durchaus irrig ist. Wir wenden uns deshalb zu den uns näher bekannten Einzelstatuen des Skopas.

Eine bedeutende Stelle unter diesen haben wir dem Apollon einzuräumen, der wahrscheinlich ursprünglich im Nemesistempel in Rhamnus aufgestellt<sup>19)</sup>, von Augustus nach Rom auf den Palatin versetzt wurde, sofern wir uns für berechtigt halten dürfen, die hiernächst (Fig. 63.) abgebildete vaticanische Statue als eine Nachbildung zu betrachten. Vollkommen sicher ist dies nicht, und ich halte es für möglich, dass man später einmal sich entscheiden wird, eine ungleich vorzüglichere Statue in der

Sammlung des Lord Egremont zu Petworth<sup>20)</sup> als Nachbildung des skopasischen Apollon anzuerkennen, aber eben so wenig kann und will ich läugnen, dass die vaticanische Statue Anspruch darauf hat, auf Skopas' Vorbild zurückgeführt zu werden. Aus schriftlichen Zeugnissen des Alterthums über den Apollon des Skopas wissen wir, dass die Statue den Gott als pythischen Kitharöden, als den begeisterten Vertreter der Musik darstellte, und dass sie zwischen den Bildern der Leto von Praxiteles' Sohne Kephisodotos und der Artemis von Timotheos stand. Apollon selbst aber erscheint in dem langen und weiten Kitharödengewande, der feierlichen pythischen Stola, welche uns aus Schlegel's Ballade Arion geläufig ist, und die wir in ihrer Grundform bereits aus dem archaischen Relief Fig. 30. kennen. Hier aber ist dieselbe zu der prächtigsten und effectvollsten Drapirung verwendet, welche die Erscheinung des Gottes eben so glänzend wie würdevoll macht. Mit beiden Händen greift dieser in den Saiten der grossen Phorminx, die an breitem Riemen über seine Schulter hängt, volle Accorde, in welche er die Töne einer erhabenen Melodie zu mischen im Begriff ist. Die poetische Begeisterung hat die ganze Gestalt ergriffen und hebt sie mit rhythmischem Schwunge, während das bekränzte Haupt emporgerichtet ist und das glänzende Auge zum himmlischen Lichte hinaufschaut. Allerdings ist der Ausdruck des Gesichtes in der Copie bedeutend abgeschwächt und verweicht, so wie die Arme mit Ärmeln, die bis fast zum Ellenbogen herabreichen, im Original dagegen ganz nackt aus der Fülle der Falten hervortraten, falsch ergänzt sind, aber die Intention des Meisters ist auch in dieser Nachbildung unverkennbar. Diese Intention ist der Ausdruck eines von tiefer Erregung ergriffenen Gemüthes, welcher die Darstellung des Körperlichen bedingt und beherrscht, und sich in den seelenvollen Zügen des schönen Antlitzes gipfelt. Die Handlung des Körpers hat nicht eine Bedeutung an und für sich, es ist nicht ein äusserer Zweck, zu dem der Gott seine Glieder bewegt, wie ein Ladas oder Diskobol des Myron, sondern die Bewegung stammt aus dem Innern der Seele, und was wir sehen, glänzend und prachtvoll, wie die äussere Erscheinung sein mag, hält nicht an sich unsere Blicke fest, sondern vergegenwärtigt uns die Begeisterung der Kunst, den poetischen Wahnsinn, wie es die Alten nennen, welcher den Gott erfasst hat und ihn die Welt ausser sich vergessen macht. Eine solche Darstellung des tiefbewegten Gemüthes aber ist



Fig. 63. Apollon im Vatican vielleicht nach Skopas.

ein völlig neues, ein in der bisherigen Entwicklung der Kunst unerhörtes Moment und doch wird Niemand verkennen, dass eine solche Schöpfung wesentlich auf derselben Basis des Idealismus beruht, welcher den Werken des Phidias und der Seinen zum Grunde liegt, dass sie Nichts ist, als die consequente Fortentwicklung desselben Kunstprinzips, und dass uns Skopas in dieser Statue als ein Künstler erscheint, der grade so gut wie die attischen Meister der vorigen Periode, die äussere Form dem poetischen, idealen Gehalte nicht allein unterordnete, sondern dienstbar machte.

Der Eindruck von der Kunst des Skopas, welchen wir durch diese Statue des Apollon gewonnen haben, wird uns durch die Betrachtung eines anderen Werkes des Meisters vollkommen bestätigt und in gewissem Sinne noch gesteigert. Ich spreche von der rasenden Bakchantin, von der wir leider keine zuverlässige Nachbildung<sup>21)</sup>, sondern nur schriftliche Schilderungen in einigen Epigrammen und in einer schwülstigen Declamation des Rhetors Kallistratos besitzen, dem es offenbar viel mehr darauf ankam, volltönende Worte zu reden und pointirte Antithesen anzubringen, als seinen Hörern und Lesern eine objective Vorstellung des besprochenen Werkes zu vermitteln. Wir wollen deshalb auch unsere Leser nicht mit dieser phrasenhaften Expectoration behelligen, sondern aus ihr und aus den Epigrammen zu entnehmen suchen, was zur Vergegenwärtigung der Statue selbst dienlich erscheint.

Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Ergriffensein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur die Arme bloss liess, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Zicklein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, so stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithäron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens, hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen; wie beim Apollon war es vielmehr auch bei dieser Statue die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gemüthes in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen preist, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. „Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in so hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel einer Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese liess die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken.“ In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als alles Andere hervorheben, dass Skopas den Stein „beseelt“, dass er seine Bakchantin rasen gelehrt habe; und dass überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte lehrt uns mindestens, dass der Ausdruck wilder Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und dass dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.

Es versteht sich nun wohl von selbst, dass eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken



konnte, sondern dass dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Aber grade diese heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, kann gar leicht in uns die Vorstellung eines Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen erwecken. Es wird deshalb nicht überflüssig sein, mit Brunn (Kunstlergeschichte 1, S. 329 f.) unsere Leser darauf hinzuweisen, dass, wie es im Körper keine Bewegung giebt, die nicht sofort eine Gegenbewegung voraussetzt, welche das gestörte Gleichgewicht wieder herstellt, grade je unwillkürlicher und unbewusster, aus seelischem Antrieb stammend eine solche Bewegung ist, um so unmittelbarer sich das einfachste Gesetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden wird. Dass auch die heftigste Bewegung des Körpers rhythmisch abgewogen sein kann, wissen wir schon aus Myron's Diskobol, nicht wenige antike Kunstwerke aber, welche weibliche Personen langgewandert in lebhaftester Bewegung zeigen, manche Bakchantinnen in verschiedenen Reliefs, ganz vorzüglich aber einige Statuen von dem weiter unten zu besprechenden sogenannten Nereidenmonumente von Xanthos im britischen Museum machen es uns klar, wie grade eine rasche Bewegung wie die der skopasischen Bakchantin eine im höchsten Grade einheitliche und wohlgeordnete Behandlung der Gewandung zulässt, ja bedingt. Obgleich also die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser Statue nahe lag, so dürfen wir in Hinblick auf Werke, wie die erwähnten, mit Sicherheit annehmen, dass der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewusst hat.

Obgleich nun diese Darstellung heftiger Leidenschaft in starkbewegten Gestalten ohne allen Zweifel ein wesentliches Moment für die Charakterisirung des Skopas bildet, so dürfen wir doch nicht länger zögern, unsere Leser mit der wahrscheinlichen Nachbildung eines dritten seiner Werke bekannt zu machen, damit sich nicht die irrige Vorstellung festsetze, Skopas habe nur den Sturm der Seele, nicht auch ihre sanfteren Regungen zu verkörpern verstanden, und alle seine Statuen seien in gleichem Sinne körperlich bewegt gewesen, wie der Apollon und die Bakchantin.

Die beste Widerlegung einer solchen Ansicht dürften wir in der Betrachtung der vorstehend abgebildeten Statue des sitzenden Ares in Villa Ludovisi (Fig. 64.) finden, sofern wir dieselbe auf das Vorbild des schon oben erwähnten sitzenden Ares im Tempel des Brutus Calläcus zurückführen dürfen, woran bei der Seltenheit von



Fig. 64. Ares in Villa Ludovisi nach Skopas.

Darstellungen des Ares überhaupt und bei der nur aus bestimmter Absicht erklärbar-  
 ren Bildung desselben in sitzender Stellung kaum ein begründeter Zweifel übrig  
 bleibt. Dem Gotte des Kampfes mehr noch als des Krieges nämlich geziemt es that-  
 bereit und gerüstet dazustehn; aber nicht diesen zeigt uns die Statue, nicht dieser  
 war ein würdiger Vorwurf der skopasischen Kunst, sondern es ist der trotzige Krie-  
 ger in den Banden der Liebe, den wir vor uns sehn. Waffenlos sitzt er da auf  
 seinem Panzer, nur die Hand, mit der er das linke Knie in höchst bezeichnendem  
 Gestus des Versunkenseins umschlingt, hält noch das Schwert unthätig in der Scheide,  
 der Körper ist leise nach vorn gebeugt, als drücke ihn eine unsichtbare Last, und  
 das Auge starrt blicklos träumend in die Weite. Wohin diese Träume gehn, das  
 zeigt uns äusserlich ein Flügelknabe, der unbefangen scherzend neben dem Gott am  
 Boden sitzt: Aphrodites Schönheit ist es, die sein inneres Auge sucht und die sei-  
 nen kräftigen Mannessinn mit geheimnissvoller Macht der Sehnsucht gefangen hält.  
 Wie reizvoll diese Aufgabe ist, den trotzigen Kämpfer von weichen Empfindungen  
 beherrscht darzustellen, nicht aufgehend in diese Empfindungen, wie der zarte  
 Jüngling Eros, sondern die starke und frische Männlichkeit überhaucht von dem  
 Schmelz schnüstlich süsser Träumerei, das sehn wir zum Theil in der Nachbildung,  
 die uns die Vortrefflichkeit der Composition verbürgt, theils mögen wir es ahnen, wenn  
 wir an den Geist denken, der in den anderen Werken des Skopas lebt. Je weniger  
 äusserlich bewegt aber diese Statue ist, desto deutlicher und eindringlicher kann sie  
 uns lehren, dass nicht körperliche Bewegung Skopas' Augenmerk war, sondern dass  
 der Schwerpunkt und das Princip seiner Kunst in der Darstellung des bewegten Ge-  
 müthes, der mannigfach erregten Seele liegt, und dass er die ganze Stufenleiter der  
 Gemüthsbewegungen ( $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ ) von der weichen Stimmung bis zur flammenden Leiden-  
 schaft in gleichem Masse zur Darstellung zu bringen wusste.

Diese Überzeugung, die uns ohne Zweifel schon aus den bisherigen Betracht-  
 ungen feststeht, wird um so mehr bestätigt, je genauer wir uns in das Wesen der  
 übrigen Werke des Meisters hineindenken. Ganz evident ist es, dass dies Kunst-  
 princip und dies Kunstvermögen, die feinsten Schattirungen seelischen Ausdrucks im  
 Gesichte darzustellen der Gruppe des Skopas zum Grunde liegen musste, in der er  
 Eros mit Himeros und Pothos, Liebe mit Sehnsucht und Verlangen in dreien äus-  
 serlich ohne Zweifel sehr ähnlichen Gestalten zusammenzustellen wagte, denn ohne  
 dies Princip und Vermögen wäre diese Gruppe eine sehr gleichgiltige, ohne das Be-  
 wusstsein dieses Princip und Vermögens hätte der Künstler es nie unternommen,  
 eine solche Gruppe zu schaffen. Ähnliches gilt von der Gruppe, in der Skopas Po-  
 thos und Phaëton mit Aphrodite verband, und wenn wir das Gleiche bei vielen sei-  
 ner anderen Werke, bei seinen Aphroditen, seiner Leto, der göttlichen Mutter ge-  
 genüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinem Achill, dem die Waf-  
 fen gebracht werden, mit denen er seines Patroklos Tod rächen soll, bei seinem  
 Asklepios, bei seinem Dionysos und vielen anderen auch nur mehr oder weniger  
 klar zu ahnen vermögen, so treten uns in den von ihm gebildeten Erinnyen und  
 in der Welt der Meergeschöpfe, die er bildete, doch noch einmal recht deutlich  
 redende Zeugnisse entgegen. Denn die Erinnyen, bezeugt uns Pausanias, hatten in  
 ihrem Äusseren nichts Furchtbare, sie waren die schönen hochgeschürzten Jägerin-  
 nen, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasen-

gemälden kennen. Aber sie waren nicht allein dies, nicht allein von ernster Schönheit, sondern sie waren noch mehr, die in Athen als die Semnä, die „Ehrwürdigen“ verehrten versöhnten Furien, die der frommen Scheu und der Achtung des sittlichen Gesetzes gegenüber „wohlgesinnten“ Eumeniden. Nun frage man sich doch einmal, ob diese als solche, als besänftigte Rachegeister ein Künstler zu bilden unternehmen konnte, der sich nicht der allerhöchsten Meisterschaft im pathetisch Idealen, im Ausdruck des bewegten Gemüthes bewusst war, und ob sie von einem Anderen, als einem solchen Künstler gebildet, nicht im höchsten Grade äusserlich und gleichgiltig erscheinen mussten?

Was aber die Meerwesen in der grossen Achilleusgruppe anlangt, so hat Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 330 f.) in vortrefflicher Weise den einheitlichen Grundcharakter entwickelt, den sie allesammt in den guten Darstellungen der Griechen tragen. „Das Wasser, und besonders das Meer, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu fester Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt streben diese Meergestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht.“ In der bildenden Kunst aber gewinnt, wie Brunn weiter entwickelt, dieser Ausdruck besonders Form in den Weichtheilen des Gesichts, in den Theilen um Auge und Mund, die vermöge ihrer Wandelbarkeit und Beweglichkeit allein zu Trägern der wechselnd vorüberziehenden Leidenschaften geeignet sind, während der dauernde Charakter, wie er sich als das Wesen der grossen Götter des Olymp ausspricht, den Bau des Knochengerüsts im Kopfe als das Bleibende des Gesichtstypus ausprägt.

Suchen wir nun das Bild vom Kunstcharakter des Skopas, welches wir aus der näheren Betrachtung einiger seiner Werke gewonnen haben, zusammenzufassen und zu vervollständigen, so haben wir vor Allem den völligen Mangel an jenen präzisen und durchschlagenden Urteilen der Alten zu beklagen, welche für so manchen anderen bedeutenden Künstler die Grundlage unserer Anschauung bilden. Allerdings fehlt es nicht an Stellen, welche Skopas hoch preisen und ihn neben die grössten Künstler Griechenlands, neben einen Phidias und Praxiteles stellen, aber diese Stellen, die ich deshalb auch nicht einzeln anführe, bringen uns unserem eigentlichen Zwecke nicht näher.

Wenden wir uns deshalb noch einmal zu einem allgemeinen Überblick über Skopas' Werke zurück, so muss uns zuerst auffallen, dass sie alle mit nur zwei Ausnahmen, dem Gebiete des Idealen angehören. Nicht wenigen Götterbildern reihen sich die Darstellungen von dämonischen Wesen eines niederen göttlichen Ranges und diejenigen halbgöttlicher Heroen an, keine Athletenstatue, kein eigentliches Genrebild, kein Porträt, keine für sich bestehende Thierbildung finden wir in dem langen Verzeichniss von Skopas' Werken, und wenn die Kanephore und die Bakchantin auch nicht übermenschlichem Kreise angehören, so ist doch wenigstens die letztere in ihrer ganzen tiefinnerlichen Auffassung dem Gebiete des Wirklichen und erfahrungs-

mässig Gegebenen weit entrückt und auf ideales Gebiet emporgehoben. Eine ganz überwiegende, ja fast ausschliessliche ideale Tendenz wird man demnach Skopas ohne alle Frage zugestehn müssen, und wiewohl sein Idealismus ein anderer war als der des Phidias und der Seinen, denen er übrigens auch durch die Fortsetzung der architektonischen Sculptur sich nähert, so wird man doch nicht umhin können, ihn dem grossen Meister der vorigen Zeit ungleich verwandter zu nennen, als dem Polyklet oder dem Myron.

Unter den Götterbildern, die Skopas schuf, findet sich fast keiner der älteren Götter mit Ausnahme etwa des Poseidon in der Achilleusgruppe und der, übrigens nur im uneigentlichen Sinne in diese Classe zu rechnenden, und mehr als alle anderen Werke des Skopas dem Kunstgeiste der vorigen Epoche verwandten Hestia. Überwiegend dagegen finden wir jugendlich reizende Gestalten, und wenn wir nicht vergessen, dass Skopas zuerst es wagte, die Göttin der Schönheit im Einzelbilde jeder bergenden Hülle zu entkleiden, so werden wir ohne Zweifel anzuerkennen haben, dass die körperliche Schönheit an sich für die Kunst des Skopas eine grössere Bedeutung gehabt hat, als für die des Phidias und seiner unmittelbaren Genossen und Nachfolger. Wir wollen es nicht vertuschen, dass die Kunst nach dem peloponnesischen Kriege sinnlicher geworden ist, als sie zur Zeit nach den Perserkriegen war, dass sie von dem heiligen Ernst, von der strengen Würde eingebüsst hat, welche sie unter Phidias' und der Seinen Hand so keusch und erhaben erscheinen liess. Wohl hat die Kunst auf dieser Seite verloren, zunächst aber nur um auf der anderen Seite zu gewinnen. Denn man würde Skopas das bitterste Unrecht thun, wenn man seine Schöpfungen als wesentlich sinnlich, oder wenn man das Sinnliche in ihnen als Wesen und Zweck betrachten wollte. So war die Kunst des Skopas nicht; dass man seine Aphrodite pandemos durchaus nicht in diesem Sinne zu fassen habe, hat Ulrichs<sup>22)</sup> dargethan, und wenn der Meister es wagte, ein paar gemeine Dirnen neben seine Hestia zu stellen, so geschah das augenscheinlich nur, um durch den scharfen Contrast, den sie gegen die Göttin bildeten, deren ernste Keuschheit desto fühlbarer zu machen. Hätte Skopas etwas Anderes mit diesen Statuen gewollt, er hätte sie sicher nicht mit Hestia verbunden. Das sinnlich Schöne, sinnlich Reizende, welches der Jugend Erbtheil ist, konnte Skopas nicht entbehren, wenn er der Meister war, der die Leidenschaften im Stein zum Ausdruck brachte, denn die Jugend ist leidenschaftlich, der Jugend steht die Leidenschaft wohl an, bei ihr erregt sie unsere Mitleidenschaft, und bei der Jugend ist auch der Excess der Leidenschaft erträglich, nimmermehr beim Alter. — So wie aber der Kreis der jugendlichen Gestalten bei unserem Meister durch seine Tendenz und das Princip seiner Kunst, die bewegte Seele darzustellen, wesentlich bedingt wird, so darf es als eine Folge dieser Darstellung zarterer Schönheit betrachtet werden, dass Skopas ausschliesslich in Marmor arbeitete, wenn wir die Aphrodite pandemos ausnehmen die wahrscheinlich eine Jugendarbeit ist. Denn der lichte Marmor mit seiner weichen Textur und mit seiner halbdurchscheinenden Oberfläche eignet sich ungleich mehr zur Darstellung weicher Formen als das Erz mit seiner Schärfe und mit dem ersten Ton seiner dunkeln Farbe<sup>23)</sup>.

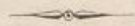
Ein erneuter Rückblick auf die Werke des Skopas wird uns sodann unfehlbar den Eindruck einer lebhaften und reichen Phantasie und Erfindsamkeit des Künst-

lers aufdrängen. Welch eine Fülle der Gestaltung schon in der Achilleusgruppe, die Plinius mit Recht als herrlich preist, wenn sie auch das alleinige Resultat eines ganzen Künstlerlebens gewesen wäre, Welch eine Fülle der Gestaltung, die allein der schaffenden Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankte. Die Nereiden, zartjungfräuliche Wesen, in denen die ganze Anmuth des leichtbewegten Meeres, in denen der ganze Zauber sich spiegelt, den die klare Fluthenkühle auf unser Gemüth ausübt, die Tritonen und Phorkiden, halbthierische Gestalten voll sinnlicher Derbheit, die uns das Ungestüm der in wildem Tanze an das Ufer heranstrebenden Wogen vergegenwärtigen, die Hippokampen und die anderen Ungethüme der See, in denen die Phantasie die wechselvollen Räthsel der Tiefe des Meeres verkörpert und die barocken Formen seiner Bewohner künstlerisch veredelt: das ist eine Welt für sich voll der mannigfaltigsten Abstufungen, voll der reizendsten Contraste in Charakter und Gestalt, eine Welt, in deren Schöpfung der Künstler sich kaum irgendwo auf wirklich Vorhandenes und Schaubares stützen konnte, und für die er bei früheren Künstlern nur Weniges vorgearbeitet fand<sup>21)</sup>. Und doch stellte er in diesen mannigfaltigen Gestalten nur die begleitende Umgebung seiner Hauptpersonen hin, die er in einer tragischen, tiefbewegten Handlung vereinigte, und doch war dies Ganze nur ein Werk des Meisters. Ihm reihen sich in den Giebelgruppen des tegeatischen Tempels Compositionen an, welche nicht allein die grösste Mannigfaltigkeit der Bildungen, der Handlungen und Bewegungen, sondern eben so sehr die grösste Verschiedenheit im Ausdruck der Charaktere gleichsam mit Nothwendigkeit voraussetzen lassen. Und auf die Gruppen folgen die vielen Einzelbilder, welche Männer und Weiber, reife Gestalten und blühende Jugend, Götter, Dämonen, Heroen und Menschen umfassen, die höchsten Bewegungen und ernste Stille. Wahrlich, an Reichthum der Erfindung, an Fülle der schaffenden Phantasie, an Ausdehnung des Bildungskreises kann kaum einer der früheren Künstler sich mit Skopas messen, der nur von einem, von Praxiteles und vielleicht von Lysippos in dieser Beziehung überboten wird. Das aber ist eben ein Charakterismus dieser starkbewegten, raschlebigen Zeit, und wir dürfen nicht vergessen, wenn wir nicht gegen die Periode des Phidias im höchsten Grade ungerecht sein wollen, dass keine Schöpfung weder des Skopas noch des Praxiteles noch irgend eines anderen der vielen begabten Künstler unserer Periode an die stille Erhabenheit eines Zeus von Olympia, einer Parthenos oder einer polykletischen Here heranreicht, dass zur Bildung dieser wahrhaft göttlichen Götter eine Grösse, eine Tiefe und Klarheit des Geistes gehörte, welche die jüngeren Meister vergebens angestrebt haben würden.

Es wird überflüssig sein, daran zu erinnern, dass die Werke des Skopas sowohl in ihrer Ausdehnung wie in ihrer Formverschiedenheit die vollendetste technische Meisterschaft voraussetzen, und da uns von seiner Hand bisher wenigstens keine Originalarbeit vorliegt, so dürfen wir bei dem Schweigen der Alten über die Eigenthümlichkeit seiner Formgebung, seines Stiles im engeren Sinne, uns kaum ein Urtheil erlauben. Nur Eines dürfen wir zu behaupten wagen, dass, wie in den Hauptwerken des Skopas das Streben offenkundig zu Tage liegt, durch einen lebhaften Ausdruck der Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes den Geist des Beschauers zu ergreifen und zu erschüttern, so auch in seiner Formgebung ein Moment des Effectvollen, ja die ersten Spuren des technisch Virtuosen vorliegen. Für

das Letztere erinnern wir an das fliegende Haar der Bakchantin, das Effectvolle aber tritt uns namentlich in der Gewandbehandlung des Apollon entgegen (des Egremont'schen wie des vaticanischen), und so wenig behauptet werden soll oder mit Recht behauptet werden könnte, dass dies Moment des Effectvollen sich vordrängt, dass es das Auge und den Geist des Beschauers von der Hauptsache ableitet, so gewiss ist es, dass diese prächtige Fülle der Gewandung darauf angelegt ist, auch an und für sich zu imponiren und Wohlgefallen zu erregen. Derartiges kommt in der Kunst des Phidias nicht vor, während wir es z. B. in den Reliefs der Balustrade des Niketempels gefunden haben, die schon um dieses Umstandes willen als Arbeiten dieser jüngeren Zeit zu erkennen sind.

Indem wir glauben, durch die vorstehende Schilderung des Skopas die Unterschiede fühlbar gemacht zu haben, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, müssen wir es den folgenden Capiteln vorbehalten, darzuthun, worin nun wieder dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.



## ZWEITES CAPITEL.

### Kephisodotos der ältere und Praxiteles.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372 v. Chr.) datirt, während er den anderen unter Ol. 121 (296 v. Chr.) anführt. Den letzteren kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem ersteren hat es Brunn (Kunstlergeschichte 1, S. 370) durchaus wahrscheinlich gemacht, dass er desselben grossen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und dass das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in die 96. Ol. (392 v. Chr.) angesetzt werden darf. Diesen älteren Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, was sowohl durch den Namen an sich als dadurch bestätigt wird, dass Phokion's erste Gemahlin seine Schwester war, denn als solche musste sie attische Bürgerin sein. Möglich ist es weiter, dass diese Künstlerfamilie auch mit Alkamenes im verwandtschaftlichen Zusammenhange steht, denn, wenn Pausanias (8, 9, 1) von einem Werke des Praxiteles sagt, der Meister habe es im dritten Geschlechte nach Alkamenes gearbeitet, so kann sich diese an sich ganz unmotivirt scheinende Angabe auf eine Geschlechtsabfolge innerhalb einer Familie beziehen, sie kann freilich auch von einem Schulzusammenhange und von geistiger Verwandtschaft allein verstanden werden<sup>25</sup>), und würde uns in diesem Falle noch interessanter sein, als im ersteren. Denn dann hätten wir in Kephisodotos dem älteren einen Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Kunst, als welcher er sich auch in seinen Werken zu erkennen giebt.