



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Seine Werke

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

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 kennen¹⁾, 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 schuf²⁾, 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 Göttin³⁾, 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 Forschung⁷⁾ die Überbringung der hephästischen Waffen an Achilleus durch seine von ihren Nereïdenschwestern begleitete Mutter Thetis dar. Sie umfasste ausser Achilleus den Herrscher des Meeres Poseidon und Thetis, ferner die Nereïden 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 stand⁸⁾. 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 ordnen⁹⁾. 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 statuiren¹⁰⁾, theils verwandter Darstellungen¹¹⁾ 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 Kunstwerken¹²⁾ auf skopasische Vorbilder zurückgehn. Die Annahme Welcker's¹³⁾, dass die unter dem Namen des borghesischen Achill bekannte Statue im Louvre eine Nachbildung des Achilleus unserer Gruppe sei, scheint mir jetzt wie früher¹⁴⁾ wenig probabel, selbst unter der Voraussetzung, dass diese Statue den Namen des Achilleus mit Recht trägt und nicht vielmehr Ares zu nennen ist¹⁵⁾; 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 Zeit¹⁶⁾ 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 ward¹⁷). Als sicher können wir nur betrachten, dass die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos¹⁸) 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 aufgestellt¹⁹), 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 Petworth²⁰⁾ 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 Nachbildung²¹⁾, 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 erklärbaren Bildung desselben in sitzender Stellung kaum ein begründeter Zweifel übrig bleibt. Dem Gotte des Kampfes mehr noch als des Krieges nämlich geziemt es thatbereit und gerüstet dazustehn; aber nicht diesen zeigt uns die Statue, nicht dieser war ein würdiger Vorwurf der skopasischen Kunst, sondern es ist der trotzige Krieger 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 seinen 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 Gemüthes, 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 Leidenschaft in gleichem Masse zur Darstellung zu bringen wusste.

Diese Überzeugung, die uns ohne Zweifel schon aus den bisherigen Betrachtungen 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 Kunstprincip 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 äusserlich ohne Zweifel sehr ähnlichen Gestalten zusammenzustellen wagte, denn ohne dies Princip und Vermögen wäre diese Gruppe eine sehr gleichgiltige, ohne das Bewusstsein dieses Principes und Vermögens hätte der Künstler es nie unternommen, eine solche Gruppe zu schaffen. Ähnliches gilt von der Gruppe, in der Skopas Pothos und Phaëton mit Aphrodite verband, und wenn wir das Gleiche bei vielen seiner anderen Werke, bei seinen Aphroditen, seiner Leto, der göttlichen Mutter gegenüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinem Achill, dem die Waffen 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 Jägerinnen, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasen-