



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

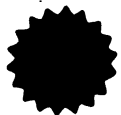
We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

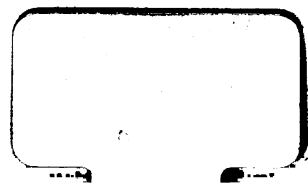
Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

c
ii 3
641



~~XXIX D. 84~~

~~VIII F.~~





302252097U

1059

cloth

To professor.

C.T. Newton

Die florentiner from the author

N i o b e g r u p p e.

Ein Beitrag zur Geschichte der
antiken Gruppe.

Inaugural-Dissertation
der philosophischen Fakultät zu
J e n a

zur Erlangung der Doctorwürde
vorgelegt von

Hans Ohlrich
aus Königsberg i. Pr.

Berlin.
Mayer & Müller
1888.

Ueber die Komposition des Originales der florentiner Niobidengruppe ist oft genug und mit Nachdruck gehandelt worden, ohne dass es dabei zu einem ausser etwa für den Schreibenden selbst, befriedigenden Resultate gekommen wäre. Das kann bei den im Materiale liegenden Schwierigkeiten kaum Wunder nehmen. Denn zum grössten Teil in geistlosen Kopieen erhalten, weist das Werk eine Reihe von Statuen auf, von der wir nicht einmal sagen können, wie viel uns zu der vollen Summe fehlt. Und gelänge es wenigstens das Erhaltene zusammen zu ordnen, aus dem Vorhandenen ein im allgemeinen gesichertes Ganze zu machen, so wüssten wir doch erst, wie der Kopist die Gruppe zusammenstellte, wie sie sein Auftraggeber wünschte, ja vielleicht, wieviel er davon wünschte. Wir hätten dann ein ungefähres Bild davon, wie der Kopist das Original im Tempelbezirk¹⁾ des Apollo Sosianus zu Rom sah. Aber schwerlich sah er die Gruppe dort so, wie ihr griechischer Urheber sie ursprünglich beabsichtigt hatte. Denn demjenigen Standorte, welchen der Künstler sorgsam für sie ausgewählt hatte, entrissen, wurde sie in Rom, so gut es eben ging, an einem Platze, dem sie sich unterordnen musste, aufgestellt. Und mochte sie dabei auch nicht gänzlich verändert worden sein, so hatte doch die gefühllose Hand des Römers den zartesten Reiz, mit welchem der Grieche sein Werk zu schmücken wusste, rücksichtslos abgestreift.

Ein trübes und verwirrtes Bild ist daher auf uns in

¹⁾ Dass sich dasselbe dort befand, hat Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig. 1863 p. 118. ff erwiesen.

jenen Statuen gekommen, gerade genug uns die einstige Herrlichkeit des unversehrten Schatzes ahnen zu lassen. Doch man hat sich nicht mit der Ahnung begnügt, sondern mit Geist und Scharfsinn versucht aus den Trümmern das Original wieder herzustellen. Overbeck hat zuletzt in der Plastik II³ p. 55 ff. diese Versuche der Rekonstruktion zusammengestellt, ohne sich jedoch für den einen oder andern zu entscheiden, oder selbst etwas neues hinzuzufügen. Es macht daher das, was er sagt, ganz den Eindruck, als ob aller Fleiss der Gelehrten bisher vergeblich gewesen wäre und wir genau so ratlos dem Problem gegenüberständen wie einst. Allerdings hat Meyer vergeblich in seiner Dissertation, Berlin 1864, die von Stark gründlich widerlegte Giebelaufstellung Welkers neu zu beleben versucht, und was Stark sich ausgesonnen hatte, hat niemals Anklang gefunden. Aber einen Punkt haben doch diese Erörterungen klar herausgebracht, ein Resultat als nach jeder Seite hin gesichert, zur Evidenz erhoben, nämlich, dass die Niobegruppe niemals „in einen architektonischen Rahmen eingespannt war.“ Schon Friederichs hat dieses notwendige Ergebnis Bausteine p. 242. und 44 deutlich ausgesprochen, jedoch sich begnügt den Weg zu weisen, auf dem man, von dieser Erkenntnis geleitet, zu einem befriedigenden Resultate gelangen kann. Meyerhöfer²⁾ hat versucht denselben zu betreten, ist dabei jedoch wieder in den alten Fehler zurückgefallen, er hat ein Gebäude konstruiert, um darin die Figuren unterzubringen und dadurch nur von neuem den Beweis geliefert, wie sehr sich die Gruppe gegen jeden architektonischen Zwang sträubt.

Lassen wir daher diesen Irrtum bei Seite und beharren bei der Erkenntnis, dass das Werk niemals in einem architektonischen Zusammenhange gedacht war, ein negatives Ergebnis, welches jedoch zugleich ein positives in sich schliesst. Denn war die Gruppe nicht in einem Gebäude, nun so war sie eben im Freien aufgestellt.

Es lässt sich gar nichts ausdenken, was hiergegen ein-

²⁾ Die florentiner Niobegruppe. Bamberg. 1881.

zuwenden ist, und doch hat man sich gegen dieses Resultat gesträubt. Denn es hat notwendig weittragende Konsequenzen im Gefolge, welche ich hier zu ziehen versuchen möchte.

Im Freien aufgestellt, von keiner äusserlichen Fessel beengt, durfte sich das Werk frei nach allen Seiten hin ausdehnen. Man erkennt leicht, dass sich dadurch für die Betrachtung einer Gruppe wie dieser andere Gesichtspunkte als die bisher angewandten ergeben müssen, zugleich aber auch, dass dadurch die Schwierigkeiten der Rekonstruktion erheblich vermehrt werden. Denn es kommt noch ein Element hinzu, das an sich fast unberechenbar dennoch in Rechnung gezogen werden muss, nämlich das landschaftliche Element, die ganze Natur des ursprünglichen Standortes mit ihren vom Künstler aufs sorgfältigste berücksichtigten Bedingungen, alles dies, das nicht nur den Reiz des Kunstwerkes in einer uns kaum vorstellbaren Weise erhöhte, sondern auch zur Vollendung des Ganzen unbedingt erforderlich war. Zwar haben die griechischen Künstler bei der Aufstellung ihrer Schöpfungen stets, wie wir es von vornherein annehmen dürfen, die Umgebung in Betracht gezogen, doch haben sie es nicht immer in gleichem Grade gethan, sondern ihre Anforderungen an die Harmonie und die Wirkung des Ganzen allmählich steigernd, haben sie zuletzt ihre Werke geradezu in Rücksicht auf die natürlichen Vorteile, welche das Terrain und die Gegend bot, komponiert.³⁾ Es ist daher von Interesse zu prüfen, in wie weit dies bei unsern Niobiden der Fall gewesen sein kann, und da spricht denn vieles dafür, dass hier der Künstler in weitgehender Weise von der Natur gegebene Bedingungen bei der Komposition verwertet hat: erstlich, die naturalistisch als Fels behandelten Basen⁴⁾ der Figuren, die doch nur Sinn haben, wenn sie mit natürlichem Fels in unmittelbare Berührung kamen, dann die durch das energische Aufwärtstreben eines Teiles der Gestalten bedingte Verschiedenheit in der Standhöhe der ein-

³⁾ Das klassische Beispiel dafür ist die Nike von Samothrake.

⁴⁾ Die Ausnahmestellung der Niobide Chiaramonti hat Wolters Fried. Wolters Nr. 1261 p. 445 treffend erörtert.

zelen Statuen, welche eine gemeinsame ebene Basis ausschliesst, endlich das Lockere und Gelöste der Komposition, das der heftigen Bewegung mancher Niobiden Spielraum gewährend doch durch ein gemeinsames Band dem Auge als Ganzes gewahrt werden musste, was nur durch einen die Gestalten wirksam abhebenden Hintergrund erreicht werden konnte. Vielleicht liesse sich noch mancherlei beibringen, was für das Mitwirken der Umgebung zur Vollendung des Ganzen bezeichnend wäre, allein ich begnüge mich mit den allgemeinsten und gesichertsten Merkmalen, von denen ich hoffen darf, dass sie eine andere Auslegung unmöglich erfahren können. Denn es kommt mir nur darauf an, den Charakter der Kompositionsweise festzustellen, und da kann es nach dem Gesagten kaum zweifelhaft sein, wie derselbe am passendsten zu bezeichnen ist. Malerisch, durchaus malerisch müssen die Prinzipien genannt werden, nach denen die Figuren angeordnet waren, nicht architektonisch, wie man so lange angenommen hat. Denn nicht in einem Giebel-dreieck, nicht in Nischen, nicht zwischen Säulen stand Niobe mit ihren sterbenden Kindern, sondern an einer felsigen Hügelwand zwischen Gebüsch und Bäumen.⁵⁾

Es leuchtet ein, wie sehr eine solche Aufstellung dem Gegenstand der Darstellung entsprechen muss, ihn unterstützt, ja eigentlich erst möglich macht. Denn nur so kann all dem Wechsel der Empfindung, all diesen Szenen von Flucht und Tod, von Hülfe und Mitleid, von Schrecken und Angst ihr Recht geschehen, nur so kann dies alles, was sonst sich beengend störte, zu dem furchtbaren Eindruck des göttlichen Strafgerichtes aufs lebhafteste zusammenwirken.

Dabei fällt die Gruppe nicht auseinander, löst sich nicht in Einzelheiten auf, sie ordnet sich dem alles siegreich beherrschenden Mittelpunkt willig unter. Niobe ist es, welche

⁵⁾ Mit feinfühldem Geschmacke hat der erste Besitzer der florentiner Figuren Cardinal Medici sofort das Richtige getroffen, als er die Gruppe in seinem Garten an einer Felsenmasse malerisch aufstellen liess, vergl. Stark a. a. O. p. 222.

an Grösse und Gestalt alle Figuren überragend⁶⁾ unser Interesse mit zwingender Gewalt gefangen nimmt. Zu ihr kehrt immer wieder unser Auge und Sinn zurück, und alles, was wir rings an ihren Kindern sich vollziehen sehen, ruft nur den einen Gedanken in uns wach: wie furchtbar muss die Mutter darunter leiden!

Der Künstler hat kein Mittel verschmäht, um in dem Beschauer den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen. Hier ist nichts von Milderung des Schrecklichen, der entsetzliche Vorwurf ist mit dem Bestreben erfasst, ihn so erschütternd wie möglich wiederzugeben. Dazu dient alles, die Schönheit und Jugendlichkeit der Gestalten, die rührende Liebe der Geschwister, welche sich noch im Tode Beistand leisten, dazu endlich Niobe selbst mit dem starren Aufblick der Verzweiflung, die Tochter im Schosse.

Doch wo sind die Götter, Apollo und Artemis? Sehr spät, in der That, besinnt man sich auf sie. Bei unserer Niobegruppe fand man keine Spur von ihnen, und ohne Bedenken hat man sie für entbehrlich erklärt; sind sie es auch für uns vielleicht, so wage ich doch hier noch nicht zu entscheiden, ob sie es auch für den antiken Beschauer waren. Doch so viel ist gewiss, das Hauptinteresse nahmen sie nicht in Anspruch, und das ist charakteristisch für unsere Behandlung des Gegenstandes, was sich bei der Betrachtung der Typenentwicklung noch nachdrücklicher herausstellen wird. Denn nicht mehr der Götter mächtige Gestalten, nicht die zürnende Offenbarung ihrer Gewalt und Herrlichkeit treibt den Künstler zur Darstellung des Stoffes, reizt den Betrachter beim Anblick desselben, sondern vom Himmel abgewandt der Erde zu, von des Gottes unwandelbarer Glückseligkeit zu den auf und abwogenden Empfindungen in der eigenen Brust, fühlt er sich mächtig durch das furchtbare Leid der Niobe angezogen, das will er zum Ausdruck bringen,

⁶⁾ Diese unverhältnismässige Grösse der Mutter liesse sich bei jeder andern Aufstellungsart unmöglich rechtfertigen, hier erst als Mittelpunkt einer gelösten Komposition findet sie ihre Erklärung, ja stellt sich als geradezu notwendig heraus.

und das ist es, was der Beschauer mit wollustvollem Grausen mitempfindet. Der Geist der Tragödie weht uns aus diesem Werke an. Ja noch mehr, rein äusserlich sogar bezeugt dasselbe den Boden, auf welchem es erwachsen ist, eine Figur, welche ganz unabhängig von dem Mythos nur der Tragödie angehört, ist in den Kreis der Darstellung hineingezogen, dabei jedoch nicht einmal durch freie Nachschöpfung zum Eigentum der bildenden Kunst gemacht, sondern in der Charakteristik und der Tracht kopiert, mit welcher das Theater sie ausgestattet hatte.

Durchaus tragisch ist hier die Auffassung dieses heroischen Stoffes, der Stoff selbst nichts als die leidenschaftlichste, geistige und körperliche Bewegung, dementsprechend die Darstellung nur Handlung, die Gruppe eine Aktionsgruppe in höchster Entfaltung,⁷⁾ das Ganze endlich ein effektvolles Kunstwerk auch in modernem Sinne. Denn es besitzt das Merkmal, welches die Plastik unserer Zeit von der der höchsten Blüte griechischer Kunst unterscheidet, es dient nicht einem fremden Zweck, ist nicht geschaffen ein Gebäude zu verzieren, einen Sieg im Kriege oder Wettspiel zu ver-

⁷⁾ In jeder Beziehung hat die Vorstellung von der Giebelkomposition der Gruppe geschadet, sie hat die Figuren gleichmässig in die Profilansicht gezwängt, obwohl Anzeichen einer freieren Gruppierung deutlich vorhanden sind. So muss z. B. die Niobide Chiaramonti so gestellt werden, dass sie, die Brust en face, in schräger Richtung nach vorne zu eilen scheint. Dafür spricht nachdrücklich die Arbeit der Figur, denn während der Rücken gänzlich roh gelassen ist, sind doch die von dem linken vorgesetzten Beine nach hinten zurückweichenden Falten des Gewandes, welche in der Profilsicht dem Auge verschwinden, aufs sorgsamste ausgeführt. Sie erfüllen ihren Zweck erst dann, wenn man der Figur die obenbezeichnete Wendung giebt. Ebenso wenig ist der Körper der Niobe, wie er bei Stark a. a. O. Taf. X. (besser schon bei Overbeck Plastik Taf. 104) gezeichnet und in Berlin im Abguss aufgestellt ist, darauf berechnet, von der rechten Seite gesehen zu werden, weil dadurch die sich in drei flachen Bogen nach unten ziehende Rückenlinie sehr hässlich wirkt und das Ganze plump erscheinen lässt, sondern von vorn die Brust en face den Kopf etwas im Profil. Dann erst entwickeln sich alle Linien zu voller Schönheit. Freilich dürfte dann die Restauration des linken Armes kaum richtig sein, derselbe muss mehr erhoben gewesen sein.

herrlichen, nicht um den Göttern aus Dankbarkeit geweiht zu werden, sondern in ihm selbst liegt sein Zweck beschlossen, um seiner selbst willen ist es da. Seinen Ursprung verdankt es dem Vergnügen, welches die Kunst gewährt, es ist ein Produkt des Luxus, der sich nur unter bestimmten Bedingungen entfalten kann, ein privates Kunstwerk. Und mochte es auch ursprünglich schon in dem Bezirk eines Tempels⁹⁾ seinen Platz gefunden haben, so stand es dort wahrscheinlich, weil sein Besitzer auch der Eigentümer dieses Heiligtums war und keine Schmälerung seines Besitzrechtes darin sah, ob es in den Gärten seines Palastes oder in dem Bezirke des Tempels sich befand, den er oder seine Familie dem Gotte errichtet hatte.

So stellt sich dieses Werk dar als in jeder Beziehung charakteristisch, mit scharf ausgeprägten Eigentümlichkeiten, das komplizierte Ergebnis von Kräften und Umständen, die nicht immer und zu jeder Zeit, sondern nur in einer bestimmten Periode der griechischen Geschichte lebendig gewesen sein können.

⁹⁾ Aus der Verwendung, welche das Werk in Rom fand, lässt sich nichts auf seine Verwendung in der Heimat schliessen.

I

Wohl allgemein ist bisher die Niobidengruppe als der Kunstentwicklung des vierten Jahrhunderts angehörig⁹⁾ betrachtet worden. Man stützte sich dabei allein auf das Zeugnis des Plinius, welcher allerdings nur sehr zweifelhaft dieselbe dem Skopas oder Praxiteles zuerkennt, und suchte bald in dem einen, bald in dem andern Künstler den Urheber des Werkes wiederzufinden. Aber nie wollte es gelingen die Eigentümlichkeiten der Gruppe dem Bilde eines von beiden als charakteristische Züge einzuzichnen, und wenn sich daher auch ab und zu Stimmen erhoben, dass weder dem einen noch dem andern die Gruppe zuzuteilen sei, so hielt man doch an dem sich aus der Notiz des Plinius ergebenden Zeitansatz fest. Das konnte wohl ohne zu grosse Bedenken geschehen, solange die architektonische Verwendung des Werkes angenommen wurde, obwohl die ganze Auffassung des Gegenstandes davor hätte warnen sollen. Doch nun, da sich die Unabhängigkeit der Gruppe von jedem architektonischen Rahmen nachdrücklich herausgestellt hat, ist die Untersuchung wohl an der Zeit, ob denn eine Gruppe dieser Art noch jetzt den ihr bisher angewiesenen Platz in der Kunstgeschichte mit Recht einnehmen darf. Darauf vermag am ehesten eine Prüfung des Entwicklungsganges der antiken Gruppe eine Antwort zu geben.

⁹⁾ Ein Bedenken gegen diesen Ansatz aus stilistischen Gründen finde ich allein von Milchhöfer Berliner 42tes Winkelmannsprog. Anm. 24 ausgesprochen.

Neuerdings hat Sauer¹⁰⁾ die Gruppe der archaischen Periode zum Gegenstand einer eingehenden Betrachtung gemacht und uns damit diese Epoche von einer neuen und interessanten Seite nahe gebracht.

Es ist klar und lässt sich nicht anders erwarten, als dass die archaische Kunst das Problem der Gruppe unmöglich in einer für die vollendete Kunst befriedigenden Weise gelöst haben kann. Doch nicht aus Mangel an Gelegenheit, im Gegenteil, dieselbe hat Gruppen jeder Art geschaffen — Sauer klassifiziert sie sorgfältig — und ist nicht vor dem Schwierigsten zurückgeschreckt. Sie konnte es, denn in einer jahrhundert langen Entwicklung, deren Anfänge wir allmählich immer höher hinaufdatieren, hatte sie sich einen reichen Formenschatz erarbeitet und eine allgemein giltige Proportion der menschlichen Gestalt geschaffen. So ausgestattet zog sie alles, was der vollendeten Kunst erst spät zu erringen vergönnt war, in ihren Kreis und fand sich, des Beifalles ihres Publikums gewiss, in ihrer Weise damit ab. Sie musste es, denn es wurde von ihr gefordert. Die mächtig aufblühenden Kolonien boten ihr eine Fülle von Aufgaben, Tempel, Götterbilder, Weihgeschenke ohne Zahl, oft von später kaum erreichtem Umfange, liessen reiche Staaten, Tyrannen und Privatleute in der Heimat wie an den glänzendsten Centren des nationalen Lebens erstehen. Im Mutterlande waren es vor allem Delphi und Olympia, welche den Ruhm dieser Periode noch bis in die späteste Zeit durch ihre staunenerregenden Schätze bewahrten. Es besteht daher kein Zweifel, dass in jener Epoche, welche ihre letzten Strahlen bis in das fünfte Jahrhundert wirft, die Griechen auch in der Kunst schon eine bedeutende, in sich wohl geschlossene Vollendung erreicht haben, eine Höhe, welche für andere Völker den Gipfelpunkt ihrer Leistungen bedeutete. Doch den Hellenen war ein glücklicheres Los bestimmt. Denn während die Träger der archaischen Kultur schon im sechsten Jahrhundert zu sinken beginnen, die Ionier in Kleinasien von den Orien-

¹⁰⁾ Die Anfänge der statuarischen Gruppe, Seemann, Leipzig 1887.

talen bedrängt, und Grossgriechenland durch innere Wirren zerrissen wird, erwachsen still und ungestört im Mutterlande neue Keime, welche durch die Frühlingsstürme der Perserkriege aufs innigste berührt, sich schnell zu ungeahntem Leben entfalten. Auf dem frisch umgepflügten Boden Athens, unter dessen gewendeten Schollen die Spuren der alten Kultur bis auf unsere Tage verschwanden, durchbricht die Kunst mit unvergleichlicher Kraft den Kreis des altüberlieferten Formenschatzes. Hier erstehen die Sieger, welche mit Genialität die Gefahr der Versteinerung der Kunst überwinden, an welcher die der Orientalen zu Grunde ging. Zur Natur kehrt der Künstler zurück, an ihr übt er aufs neue Auge und Sinn, sie wird ihm die Lehrmeisterin, nicht jene alten Vorbilder und starren Typen. Aber er hat bei ihr viel nachzuholen und zu lernen, wenngleich ihm das Handwerksmässige schon vollkommen geläufig ist. Die menschliche Gestalt zieht ihn aufs neue wie eine Offenbarung an, und er sucht sich ihrer in vollem Umfange zu bemächtigen. Doch dazu reicht ein Künstlerleben nicht aus, es bedarf wieder einer Entwicklung von Jahrhunderten, ehe dies Ziel vollständig errungen, ehe der ganze Kreis menschlicher Formen durchlaufen und beherrscht wird. Die Einzelfigur gewinnt daher auf einmal eine ungeahnte Bedeutung, sie tritt entschieden in den Vordergrund und giebt der Plastik des fünften und vierten Jahrhunderts Ziel und Gesetze. Von ihr aus, nach rein plastischen Prinzipien also, wird demnach auch die freistehende¹¹⁾ Gruppe dieser Zeit konstruiert.

Aber die Fälle sind nicht gerade häufig, in denen es dem Künstler aufgegeben wird, zur Gruppenbildung überzugehen, ja sie sind sogar gegenüber der früheren Periode im Abnehmen begriffen. Man kann das recht deutlich aus einer Betrachtung der von Pausanias aufgeführten Monumente der Akropolis erkennen. Die Gruppen, welche uns dort begegnen,

¹¹⁾ Für die Giebelgruppe dagegen sind die Prinzipien des Reliefs massgebend.

gehören — abgesehen von den Weihgeschenken des Attalos — sämtlich der Zeit vor dem Peloponnesischen Kriege an. Sauer hat daher mit Recht fast alle in seine Besprechung hineingezogen. Sie behandeln nämlich entweder mythische Gegenstände, welche in der archaischen Zeit beliebt und gewöhnlich waren, oder sind von Künstlern gefertigt, welche jener Periode sehr nahe stehen, während die Künstler der Blüte nur durch Einzelstatuen ganz andern Inhaltes vertreten sind. Diese Weihgeschenke, der reinsten Ausdruck der Dankbarkeit und Verehrung, verschwinden naturgemäss mit dem abnehmenden Interesse für die Götter und deren Heiligtümer, welches ja in der archaischen Epoche ausserordentlich rege gewesen war. Man wendet sich jetzt vor allem dem Staate und dann später, als auch dieser nur zu bald von seiner Höhe herabsinkt, der eigenen Familie zu.

Eine Sitte dagegen hat sich stets auch unter den veränderten Umständen erhalten, die nämlich, dass, solange Hellenen siegten, sie ihre Erfolge im Kriege an den Orten verherrlichten, wo die meisten Fremden zusammenströmten. Den Athenern lag Delphi besonders nahe und blieb ihnen auch später noch zugänglich. Dorthin weihten sie die grosse Gruppe für den Marathonischen Sieg, welche von dem jungen Phidias gefertigt war. Auch diese hat Sauer noch der archaischen Periode zugerechnet, denn, mochte sie auch im Stil der einzelnen Figuren schon den neuen Geist bekunden, so gehört sie doch dem Charakter der Komposition nach durchaus der alten Zeit an: ruhig repräsentierend, ohne durch eine Handlung verbunden zu sein, standen die Statuen da. Es ist übrigens das letzte Mal, dass der athenische Staat einem seiner Künstler eine solche Aufgabe zu Teil werden liess, seitdem hat er stets in anderer Form den Göttern seinen Dank dargebracht, solange er noch Lust, Mittel und Gelegenheit hatte es zu thun.

Zwar lässt es sich nicht genauer feststellen, wann die Apolloniaten Kronion eroberten, doch so viel darf als gesichert angenommen werden, dass es in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts war, als sie das von Lykios, dem Sohne des Myron, gearbeitete Weihgeschenk in Olympia aufstellen

liessen. Sie wählten zur Verherrlichung ihres Sieges in der Weise der archaischen Zeit einen altbeliebten, heroischen Sagenstoff, den Kampf des Achilleus und Memnon, zu einer Handlungsgruppe im grossen Stile. Aber ist auch der Inhalt ein altertümlicher, so hat doch Lykios in der Form der Darstellung den Forderungen der fortgeschrittenen Kunst nicht ohne Erfolg nachzukommen versucht. Er ging dabei auf dem Pfade weiter, welchen schon die archaischen Meister betreten hatten. Denn war das Bathron bei dem um ein halbes Jahrhundert älteren Weihgeschenk der Achäer in Olympia ein flach geschweiffter Bogen, so zieht es sich hier in einem vollkommenen Halbkreis herum¹²⁾ und gewährt dadurch die Möglichkeit, nicht nur der Komposition einen wirksamen Mittelpunkt zu geben, sondern auch die sich entsprechenden Figuren bequem zu einander in Beziehung zu setzen. Zwar wird die Teilnahme an dem Vorgange bei den einzelnen Statuen noch nicht genügend zum Ausdruck gekommen sein, so dass ein organisches, in sich abgeschlossenes Ganze erreicht worden wäre, aber wir dürfen uns doch vorstellen, dass das Werk schon dem verfeinerten Geschmack eines damaligen Atheners genügt haben wird. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass in dieser Richtung sich weiterentwickelnd die statuarische Kunst alsbald in dieser Art von Gruppenbildung zu ihren Gesetzen durchaus gemässen, vollendeten Resultaten gekommen wäre, wenn es nicht an Gelegenheit gefehlt hätte das Problem weiter zu entfalten, und so blieb es einer viel späteren Zeit überlassen, die grosse Handlungsgruppe heroischen Inhaltes wiederaufzunehmen. Doch knüpfte sie dabei nicht an diese Vorstufe an, sondern unter Voraussetzungen und Einflüssen ganz anderer Art suchte sie den ungleich gesteigerten Ansprüchen gerecht zu werden.

Lykios ist der letzte attische Künstler, welcher eine Gruppe grossen Stiles verfertigt hat, anders die peloponne-

¹²⁾ Die Reste der Basis sind bei den Ausgrabungen in Olympia an der Südaltismaner zwischen Buleuterion und dem Pompenthor gefunden worden, vergl. Bötticher Olympia Taf. XIX—XX.

sischen. Ihnen brachte der endliche Sieg Spartas über Athen eine Fülle neuer Aufgaben. In Delphi liessen die Lakēdämonier das riesige Weihgeschenk errichten, welches Pausanias X 9,4 ausführlich beschreibt. Es war eine jener Gesellschaftsgruppen, wie sie dort schon aufgestellt waren, ein wahrer Statuenwald, und es kann nicht zweifelhaft sein, dass die Form und der Umfang des Weihgeschenktes durch die dort vorhandenen bestimmt worden ist, man wollte eben auch hier die Athener in Schatten stellen. Zwar liegt das Hauptinteresse und der künstlerische Wert dieses Werkes in den Porträts der historischen Persönlichkeiten — Lysander wird dafür gesorgt haben, dass jeder Grieche ihn erkannte, — dennoch begnügen sich die Künstler nicht, die Figuren in feierlicher Haltung eine jede für sich neben einander zu stellen und den Zusammenhang des Ganzen durch eine gemeinschaftliche Basis und die symmetrische Anordnung der Statuen dem Beschauer kenntlich zu machen, sondern durch die Verbindung zweier Figuren zu einer Handlung (Poseidon den Lysander bekränzend) geben sie dem Werke einen auch äusserlich dominierenden Mittelpunkt und bringen etwas Leben und Bewegung in die starre Masse, wenngleich es kaum wahrscheinlich ist, dass sie durch den Ausdruck der Teilnahme in Haltung und Gebärde der übrigen Gestalten an dem Vorgange in der Mitte eine innerliche Verknüpfung des Ganzen hergestellt haben.

Hier zum ersten Male in der Rundplastik begegnet uns das Motiv des Bekränzens zu einer wirklichen Gruppe ausgebildet. Beliebt und angewandt war es schon lange vorher, allein man begnügte sich in der statuarischen Kunst, dasselbe gewissermassen nur anzudeuten. Die Nike, welche mit dem Kranz auf die Athena Parthenos zufliegt, ist ein Attribut der Göttin, ein Zierat, welcher dem Bilde hinzugefügt wird. Zu einem integrierenden Teile der Komposition dagegen, ja fast gleich berechtigt mit der Hauptperson wird die bekränzende Figur in den Werken der Malerei, besonders da, wo es neue und interessante Personifikationen gilt, welche die Handlung ausführen. So lässt sich auf einem Bilde der

athenischen Pinakothek Paus. I 22,6 Alkibiades von der Olympias und Pythias bekränzen.

Es ist verständlich, dass die Plastik bei Verwendung desselben Motives nicht mehr bei der primitiven Andeutung stehen bleiben kann, zumal auch sie in der Personifikation der Malerei sehr bald gleichkam. Im Anfang des vierten Jahrhunderts schuf Euphranor seine Hellas von der Arete bekränzt, und damals mag auch die Gruppe im Zeustempel zu Olympia entstanden sein, Ekecheiria den Iphitos bekränzend, in hellenistische Zeit dagegen gehören schon die gleichfalls in Olympia aufgestellten Gruppen Hellas den Philippus und Antigonos, und Elis den Demetrius bekränzend.

Auch der Nike im Verein mit anderen Figuren ist im vierten Jahrhundert nicht mehr die Gleichberechtigung versagt worden, und wenn wir sie in dem Weihgeschenk der Tegeaten neben Apollo und Arkas finden, so müssen wir sie uns an Grösse mit jenen übereinstimmend denken. Ihr Vorhandensein in dieser Gruppe scheint sich mir nur dann zu erklären, wenn sie auch hier die ihr sonst stets zugewiesene Funktion ausübte, also den Arkas kränzend dargestellt war. Dadurch gewinnt dies Werk eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem der Lakedämonier, welchem es an Zahl der Figuren allerdings weit nachstand. In letzter Beziehung dagegen wird das Weihgeschenk der Argiver dem spartanischen kaum etwas nachgegeben haben, denn in demselben war Danaos mit seinen Nachkommen bis auf Perseus und Herakles zu einer grossen Gruppe vereinigt.

Die Entstehungszeit des Tegeatischen Werkes hat Brunn Künstlergesch. I. p. 284 näher festgestellt und erwiesen, dass es in jene Periode der Befreiung Arkadiens vom spartanischen Joche und dem neuen Aufschwunge Tegeas fällt, wenig später als die Erbauung des Athenetempels durch Skopas in jener Stadt. Von der Gruppe der Argiver giebt Pausanias X 10,5 selbst an, dass sie nach der Erbauung Messenes geweiht sei.¹⁸⁾ Beide Anatheme gehören demnach in die gleiche

¹⁸⁾ Das Weihgeschenk der Argiver, welches Pausanias kurz zuvor

Periode, wie das spartanische, in den Anfang des vierten Jahrhunderts, und wenn wir auch aus den Worten des Pausanias nichts näheres erfahren, so werden wir doch nicht fehl gehen in der Annahme, dass jene drei Werke im künstlerischen Charakter übereinstimmten und in der Entwicklung der Gruppe durchaus auf dieselbe Stufe zu stellen sind. In ihnen haben wir also die Leistungen vor uns, welche auf dem Gebiete der Gruppenbildung im Grossen die peloponnesische Künstlerschule und damit die griechische Kunst überhaupt zu Zeiten des Skopas und Praxiteles hervorgebracht hat. Nicht ein Gegenstand der Sage ist symbolisch zur Verherrlichung des Sieges gewählt, nicht ein glorreicher Augenblick aus den Kriegsereignissen selbst wie es die Malerei schon lange gethan hatte, sondern es sind die Bilder der Götter, Heroen und Männer, welche der Staat besonders ehren wollte, oder auf die er vorzüglich stolz war, zu umfangreichen Monumenten vereinigt. Diesen spröden und nüchternen Stoff, welcher jedem seiner Teile eine schwer zu schmälernde Freiheit gewährt, strebt die Kunst in der Form eine mehr als bloss äusserliche, eine innere Verbindung zu einer künstlerischen Einheit zu geben, und hier ist es ihr gegenüber der Zeitlosigkeit in gleichen Werken der archaischen Periode gelungen, eine gewisse Situation zu gewinnen, welche jedoch Lysipp schon nicht mehr genügte und bei den Pergamenern der bewegtesten Handlung gewichen ist. Bescheiden muss man daher die Forderungen nennen, welche an die künstlerische Verarbeitung des Stoffes gestellt wurden, und strenge den Sinn, der mit der rein monumentalen Wirkung des Ganzen zufrieden war.

Indessen feierten die attischen Künstler jener Zeit auf dem Gebiete der religiösen Kunst ihre schönsten Triumphe. Denn wie die ältere attische Schule hat auch die jüngere in der Verkörperung von Götteridealen das höchste Ziel ihres Strebens gefunden. Aber thronten die Götter, welche Phidias und seine

X 10,4 nennt, und das für die nur noch aus Paus. I 15,1 bekannte Schlacht bei Oinoë aufgestellt war, gehört aller Wahrscheinlichkeit nach in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts.

Genossen bildeten, in sich selbst genügender, erhabener Einsamkeit und liessen die Zeit spurlos an sich vorübergehen, so macht sich um die Wende des fünften Jahrhunderts bei dem Umschwung des geistigen Lebens, welcher damals auf allen Gebieten so auflösend und verwandelnd wirkte, in dem religiösen Gefühl das eigentümliche Bedürfnis bemerkbar, durch die Vereinigung mehrerer Gottheiten im Kulte gleichsam das, was dem einzelnen an Machtfülle abging, zu ergänzen oder durch die Entwicklung der in der Gottheit ruhenden Eigenschaften zu selbständigen Gestalten das Wesen derselben zu verstärken. Die Vorstellung von der göttlichen Hoheit ist gesunken, und mühsam sucht sich das wankend gewordene Vertrauen bei dem Anblick der in milder Schönheit sich neigenden Göttergestalten wiederaufzurichten. Es ist die Zeit der Personifikationen und Göttervereine, der Götterfamilien und Götterkinder, damals erfährt der letzte lebendige Spross griechischer Götterlehre seine volle Entfaltung, Asklepios und die Seinen gewinnen weit und breit Anerkennung und Verehrung.

Notwendigerweise wurde daher der Künstler, welcher jenem Bedürfnis genügen sollte, zur Gruppenbildung geführt, und es entsteht eine besondere Klasse von Gruppen, die man, da sie in der Regel für den Kult bestimmt waren, wohl als sakrale bezeichnen darf.

Aber nicht mehr zufrieden mit dem archaischen Nebeneinander der Bilder muss der Künstler das, was geistig nahe verwandt gedacht war, auch äusserlich in deutlich erkennbare Beziehung setzen. Dies konnte er am besten durch die Einführung einer lebhaften Handlung erreichen. Allein es ist klar, wie sehr der Gegenstand der Darstellung einer solchen Form widerstrebt, wie sehr dadurch die Würde und Feierlichkeit des Göttervereines geschädigt werden konnte. Es entsteht daher ein Ringen zwischen dem Gehalt, welcher Ruhe, und der Form, welche Bewegung verlangt, und es bedarf vielfacher Mühe und Anstrengung, ehe das Gleichgewicht gefunden ist, ehe die geistige Unbeweglichkeit zur Empfindung gesteigert, und die körperliche Handlung zum Zustande gedämpft wird. Dies ist das Problem, welches die

attischen Künstler zu lösen unternehmen, wenn sie sich mit Gruppenbildung beschäftigen.

Aber die Linie ist so fein, dass es den grössten Künstlern nur in ihren glücklichsten Werken gelingt, dieselbe völlig einzuhalten. Kephisodot ist es in seiner unvergleichlichen Eirene mit dem Plutoskinde gelungen, in seinen Musenbildern am Helikon wohl kaum. Denn wenn es auch bisher noch nicht geglückt ist, unter den zahlreichen Musentypen bestimmte als von Kephisodot herrührend nachzuweisen,¹⁴⁾ so zeigen doch die Monumente keine Spur davon, dass auch nur jemals der Versuch gemacht worden wäre, sie zu engerer Gruppenbildung zusammenzuschliessen. Wäre das im vierten Jahrhundert noch möglich und natürlich gewesen, so hindert daran später in hellenistischer Zeit die alexandrinische Spitzfindigkeit, mit welcher jede einzelne Muse charakterisiert und zum Symbol einer litterarischen Kunstgattung gemacht wird.

Die Nymphen und Chariten dagegen sind stets als durchaus gleichartig unter einander empfunden und schon in der archaischen Kunst eng verbunden, sich bei der Hand fassend, dargestellt worden. Allein erst in der hellenistischen Zeit wurde jene bekannte Gruppe aus ihnen gemacht, welche sich in römischer Zeit ungemeiner Beliebtheit erfreute und je nach den beigegebenen Attributen bald zur Darstellung der Horen, Nymphen u. s. w. verwendet wurde.¹⁵⁾ Aber auch hier sind die Figuren nur äusserlich schön zusammengestellt, ohne innerlich zu einander in Beziehung gesetzt zu sein. Diesen Mangel hat erst ein moderner Künstler, Canova, ausgeglichen, indem er sie mit dem Ausdruck schwesterlicher Liebe sich aneinanderschmiegen lässt.

Erfahren wir dies nur aus den Monumenten, so sind wir bei den Göttergruppen des Skopas bis jetzt lediglich auf die schriftliche Ueberlieferung angewiesen. Dieselben sind die einzigen freistehenden Gruppen, welche er verfertigt hat,

¹⁴⁾ vergl. Bie, Musen Berlin .887.

¹⁵⁾ Wohl mit Recht hat Furtwängler Roscher Myth. Lex. p. 883 dieselbe auf ein Gemälde zurückgeführt.

— sonst kennen wir noch Giebelgruppen¹⁶⁾ von ihm — und machen unter der Zahl seiner Werke keinen kleinen Anteil aus. Gewiss liesse sich durch genauere Prüfung des einschlägigen Materiales noch näherer Aufschluss über einzelne derselben gewinnen, doch so viel geht schon sofort aus jenen Nachrichten hervor, dass Skopas sich hier durchaus in dem Rahmen und Grenzen seiner Zeit hält und zwar den Charakter derselben mitbestimmen hilft, aber darum auch eben nicht vor seinen Genossen analogielos wird. Auch repräsentiert er noch nicht den Gipfelpunkt in der Entwicklung dieser Monumentenklasse: derselbe wird in Praxiteles erreicht.

Allerdings hat dieser Künstler in der uns erhaltenen Gruppe, dem Hermes mit dem Dionysoskinde, noch nicht den richtigen Ausgleich zwischen der Handlung und der Geistesstimmung des Gottes gefunden. Aber wir haben es hier auch mit einem Jugendwerke des Meisters zu thun, wie Brunn so unnachahmlich fein und überzeugend deutsch. Rundschau 1882 p. 190 ff nachgewiesen hat, und wenn dem gereiften Praxiteles bei einem ähnlichen Vorwurf die schönste Vollendung gelang, so dürfen wir dies für die übrigen seiner Göttervereine um so eher voraussetzen, da er in einer grossen Anzahl¹⁷⁾ von Werken Gelegenheit genug hatte, das Problem

¹⁶⁾ vergl. Overbeck. Plastik II³ p. 14. u. Urlichs Skopas p. 148. ff.

¹⁷⁾ Aus den Trümmern der von Brunn Sitzb. d. k. bayr. Akad. 1880 p. 435 ff gründlich widerlegten Abhandlung Kleins Arch. epigr. Mitt. aus Oesterr. IV p. 1 ff. haben Overbeck Plastik I³ p. 399 und Kroker Gleichnamige griech. Künstler, doch noch einen älteren Praxiteles und verschiedene Werke, darunter auch Göttervereine für ihn zu retten versucht. Dabei spitzt sich alles auf die Frage zu, wie man sich über die Nachricht Pausanias I 2,4 entscheidet. Bei derselben sind jedoch nicht nur die *ἀντικα γραμματα* auffallend, sondern eben so sehr ihr Vorhandensein auf der Wand, und solange für diesen Umstand noch keine annehmbare Erklärung gefunden ist, dürfte die Nachricht kaum zu verwenden sein. Noch weniger ist aus der Bemerkung Paus. I 40,3 *ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους* zu gewinnen, sie ist nichts weiter als eine Redewendung wie sie Pausanias der Abwechslung wegen liebt, und wenn sich die Giebelgruppen des Herakleion in Theben allerdings etwas fremdartig unter den Werken des Praxiteles ausnehmen, so beweisen sie auch nichts für einen älteren Praxiteles, seitdem wir in Olympia gesehen haben, wie

nach jeder Richtung hin durchzuführen. Er stattete damit die Tempel zu Athen und Megara aus und half auch seinem Vater und Skopas in den neugegründeten Städten des Peloponnes. Dort hatte damals der Messenier Damophon, der mit Recht zur attischen Schule gerechnet wird, bei seiner umfangreichen Thätigkeit auf dem Gebiete der religiösen Kunst gleichfalls schon eine Reihe von Göttervereinen gefertigt. Doch lässt es sich nicht sagen, wie weit er dabei zur Gruppenbildung durchgedrungen ist, nur von den sitzenden Statuen der Despoina und Demeter in einem Tempel nahe bei Akakesion Paus. VIII 37,2 wissen wir, dass er die innere Verbindung beider äusserlich durch das Auflegen der Hand der einen Statue auf die andere zum Ausdruck gebracht hatte. Scheint daher in seinen Werken die feierliche Ruhe den Grundcharakter des Ganzen gebildet zu haben, so ist dagegen Euphranor in seiner Leto mit den Kindern vor dem Drachen fliehend¹⁸⁾ zur bewegten Aktionsgruppe übergegangen, ebenso Praxiteles in dem Raub der Proserpina,¹⁹⁾ und Lysipp in dem Streite des Apollon mit Herakles um die Leier am Helikon.

Aber auch hier sind die Götter noch immer der Gegenstand der Darstellung. Freistehende Aktionsgruppen heroischen Inhaltes finden wir dagegen unter den Werken der attischen Künstler gar nicht, ja man möchte sagen, dass dieselben überhaupt dem vierten Jahrhundert fehlen, wenn nicht Lysipp für Alyzia in Akarnanien die Arbeiten des Herakles gefertigt hätte. Doch er greift dabei nach einem alt epischen Thema und bildet den Helden, welchen er auch sonst vielfach dargestellt hat. Eine heroische Sage in tragischer Auffassung

wenig zuverlässig die Ueberlieferung in Betreff der Verfertiger von Giebelgruppen ist.

¹⁸⁾ So scheint mir Schreiber Apol. Pythoct. Leipzig 1879 p. 70 ff den Inhalt und die Nachbildungen der Gruppe richtig bestimmt zu haben.

¹⁹⁾ Was unter der *catagusa* Plin. 34,69 zu verstehen ist, scheint mir noch immer nicht klar gestellt zu sein, ebenso durchaus zweifelhaft, ob die Mänaden, Thyaden, Caryatiden und Silene ein zusammengehöriges Ganze ausgemacht haben, wie Overbeck Plastik II³ p. 25 annimmt vergl. Brunn Künstlergeschichte I p. 339.

zu gestalten, liegt ihm wie allen statuarischen Künstlern des vierten Jahrhunderts durchaus fern.

Endlich, meist für das Innere des Tempels bestimmt, sind alle diese Gruppen sehr wenig umfangreich, sie bestehen nur sehr selten aus mehr als drei Figuren und lassen daher noch eine bis ins feinste Detail gehende Ausführung zu. An ihnen kann der Künstler fast ebenso sehr wie an der Einzelstatue den formalen Problemen nachgehen, welche ihm im vierten Jahrhundert noch gleich wie im fünften eine der interessantesten Seiten seiner Kunst waren. Er kann auch hier noch auf die Durchbildung der Proportionen, des Haares, der Haut, der Gewänder u. s. w. seine ganze Kraft verwenden, ohne fürchten zu müssen, das die Wirkung seines Fleisses bei der Grösse und dem Umfange des Werkes verloren gehe. War doch der berühmteste Satyr des Praxiteles, der *περιβορτος*, ein Teil einer Gruppe.

Noch suchen daher die Künstler, beruhigt und getragen durch die Kraft ihres Genies, in den Grenzen und mit dem eigentlichsten Mittel ihrer Kunst die höchsten Ziele zu erreichen, noch greifen sie nicht, neidisch auf die Erfolge ihrer Brüder, nach Kränzen, welche ihnen trotz allen Mühens doch stets versagt geblieben sind.

Noch ist auch niemand da, der es von ihnen verlangt. Im vierten Jahrhundert ist es der Staat allein, nicht der einzelne, welcher dem plastischen Künstler grosse Aufgaben stellt. Die Gemeinschaft der Bürger lässt die Tempel ausstatten und ihre Siege verherrlichen, und wir haben gesehen, in wie weit dabei die freistehende Gruppe in Anspruch genommen wird. Der Privatmann dagegen beschäftigt zwar auch den plastischen Künstler, aber nur in wenigen Fällen, bei der Schmückung des Grabes und der Weihung von Porträtstatuen in die Heiligtümer. — Sollte sich damit das so hoch gesteigerte Kunstbedürfnis eines damaligen Griechen begnügt haben? Seine nächste Umgebung, sein eigenes Haus sollte er leer und kahl gelassen haben? Nein, gewiss nicht. Doch ist es nicht die Plastik, welche es ihm verschönern hilft, sondern die Malerei, die Kunst, welche bei allen Völkern

und zu allen Zeiten vornehmlich diese Aufgabe erfüllt hat. Daher der enorme Aufschwung der Tafelmalerei in jenen Jahrhunderten.

Damit ist natürlich noch nicht ausgeschlossen, dass nicht auch schon damals plastische Werke lediglich des privaten Schmuckes wegen gefertigt worden sind, und manche Anzeichen liessen sich vielleicht dafür geltend machen, aber dann handelte es sich sicherlich nur um kleine Cabinetstücke, niemals um umfangreiche Gruppen. Auch jene astragalen-spielenden Knaben, welche Furtwängler so energisch, Dornauszieher p. 34, als Genrefiguren des älteren Praxiteles in Anspruch genommen hat, wogegen viel eingewandt worden ist, dürften dann schwerlich in grossem Massstab ausgeführt gewesen sein.

Bezeichnend genug aber bleibt es immer für diese Zeit, dass Phryne es vorzog ihre Bilder von des grössten Meisters Hand den Göttern zu weihen, statt sie in ihrem Hause ihren Verehrern zu zeigen. Sie folgte dabei der allgemeinen Sitte, denn gab es freilich keinen Mikythos im vierten Jahrhundert mehr, so pflegte doch der reiche Privatmann sein Bild, das seiner Familie oder Freunde in den Heiligtümern aufzustellen. Die Epigramme und das Testament des Aristoteles liefern dafür interessante Belege, und die Reste der grossen Statuenbasis auf der Akropolis, welche die Familie des Andätes und Pasikles, von Leochares gearbeitet, trug, zeigen, dass auch hier dem Künstler Gelegenheit zur Gruppenbildung geboten war. In der Malerei jener Zeit entsprechen solchen Familiengruppen die von Plinius mit *cognationes* bezeichneten Bilder.²⁰⁾

Dieser lebhafte Sinn für die Familie findet gleich be-
redten Ausdruck in der gesteigerten Pflege der Begräbnis-
stätten, welche wir vornehmlich in Athen verfolgen können.
Aber wächst sich auch die frühere bescheidene Grabstele

²⁰⁾ Furtwängler hat die uns überlieferten (Dornauszieh. p. 94 Anm. 53) zusammengestellt und sie dort treffend mit den Familienbildern der Niederländer eines Hals u. s. w. verglichen.

zu grossen Grabmonumenten aus, so bleibt doch der Gegenstand der Darstellung immer derselbe. Nichts mythisches und heroisches wird symbolisch zum Schmuck des Grabes verwandt, sondern einfache Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben werden in liebenswürdig anspruchsloser Weise dazu verwendet.

Das entschiedene Streben nach Pracht zeigen dagegen in jener Zeit bei dem gleichen Anlass die kleinen Dynasten der kleinasiatischen Küste, welche nach der Sitte der Orientalen schon bei Lebzeiten für ein würdiges Grabdenkmal sorgten. Griechische Künstler zogen sie zu dem Bau derselben heran, und die vor nicht langer Zeit genauer bekannt gewordenen derartigen Denkmäler in Lykien und Karien bieten ein bedeutungsvolles Bild von den Leistungen dieser Künstler in jenen Gegenden. Das Mausoleum zu Halikarnass hat seinen Ruhm, den es im Altertum genoss, gewiss gerechtfertigt, es ist die Krone jener Schöpfungen und meist mit einer Sorgfalt gearbeitet, welche eines Skopas und Leochares würdig ist. Aber es wurde von einem Fürsten gebaut, welcher zu den reichsten jener Dynasten gehörte, und lag in einer volkreichen griechischen Stadt, welche Kos und Rhodos enge benachbart den Künstlern die Garantie bot, dass ihre Mühe und Fleiss auch gebührende Anerkennung finden werde. Xanthos dagegen und gar Gjölbaschi befanden sich schon so abseits von dem Mittelpunkte der gebildeten Welt, dass es den dort beschäftigten Künstlern genug schien jene flüchtigen Arbeiten auszuführen, welche zwar den griechischen Geist nicht verleugnen, aber nur zu deutlich den Stempel gleichgültiger Fabrikation an der Stirne tragen.

Man darf sich darüber nicht wundern, denn hatten im fünften Jahrhundert die Meister von Athen nur in ihrer Vaterstadt den höchsten Massstab an ihre Werke gelegt, an andern Orten Griechenlands dagegen schon von ihren Forderungen an sich selbst nachgelassen, so arbeiteten zwar die Künstler des vierten Jahrhunderts für ganz Hellas mit gleichem Fleisse, darüber hinaus aber glaubten sie den Ansprüchen der Barbaren mit oberflächlichen Machwerken

gerecht zu werden. Im vierten Jahrhundert behauptete ja noch das Mutterland in jeder Kunst weit den Vorrang vor allen Ländern der Erde, nur hier bestrebten sich die Künstler ihr Höchstes und Bestes zu leisten, nur hier fanden sie die wahren von ihnen geschätzten Richter ihrer Kunst, und Erscheinungen, welche uns hier nicht in der Kunst begegnen, dürfen wir deshalb im Lande der Barbaren gewiss nicht suchen. Es müssen daher Gründe der schwerwiegendsten Art vorhanden sein, wenn es glaublich erscheinen soll, dass, wie Stark a. a. O. p. 134 ff. behauptet und andere ihm zugestimmt haben, die Niobegruppe für das Sarpedonion bei Holmoi in Kilikien von Skopas gearbeitet ist, ein Werk so eigentümlich und umfangreich, wie es dieser Künstler sonst nirgends, selbst nicht in Griechenland gefertigt hat, für einen Ort, der damals aller Welt genau so unbekannt war, wie er es heut ist. Indess vergebens habe ich mich nach diesen Gründen umgesehen, und ich darf sagen, es giebt nichts, was sich für diese Hypothese anführen liesse. Nur der Wunsch Starks eine Erklärung für die auffallende Thatsache zu finden, dass ein Werk des Skopas, wie er meint, zum Schmucke einer hellenistischen Stadt Syriens oder Kilikiens, — denn bis dorthin verfolgt er von Rom aus überzeugend die Herkunft der Gruppe — verwandt worden sein soll, hat ihn zu der merkwürdigen Annahme verleitet, Skopas habe in jener abgelegenen Einöde gearbeitet.

Ist daher dieser Versuch, die Niobegruppe an das Zeitalter des Skopas anzuknüpfen, als gescheitert zu betrachten, so dürfte ein zweiter ebenso aussichtslos sein. Denn es erscheint mir eben so unmöglich das Entstandensein der Gruppe in Holmoi wie an irgend einem Orte Griechenlands für das vierte Jahrhundert nachzuweisen. In stetig fortdrängender Entwicklung erfüllt die Kunst dieser Periode lückenlos ihre Aufgabe, die sich regenden Kräfte leisten ohne Fehl, was von ihnen gefordert wird, da ist kein Mangel bemerkbar, da wird nichts vermisst, und vergeblich ist das Bemühen in die enggeschlossene Kette noch die Niobegruppe als Glied einzufügen. Einsam, losgerissen aus jedem Zusammenhang, ohne Analogie und Paral-

lele würde sie in dem Kreise ihrer Monumentenklasse dastehen und ratlos sieht man sich nach den Faktoren um, die damals ein solches Produkt hätten zeitigen können, sie fehlen gänzlich, und man wird weiter gehen müssen, ehe man die Bedingungen antrifft, welche eine solche Frucht zur Reife bringen konnten.

II.

Die grossen politischen Umwälzungen, welche die griechisch-asiatische Welt am Ende des vierten Jahrhunderts aufs tiefste berührten, konnten natürlich nicht spurlos an der Kunst vorübergehen. Im Gegenteil sehen wir dieselbe sich überraschend schnell den neuen und nachhaltigen Wirkungen hingeben und sie deutlicher als irgend ein Zweig menschlicher Thätigkeit widerspiegeln.

Die mächtige Heldengestalt Alexanders nahm mit zwingender Gewalt die Phantasie der Künstler und des Publikums gefangen. So wie er ist wohl noch nie ein Fürst von der Kunst verherrlicht worden, aber es ist auch kein Herrscher jemals einer ähnlich blühenden Kunst begegnet. Damals malte Apelles, stand Lysipp auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Neben den zahllosen Porträts des Königs verfertigte er auch die grosse Reitergruppe, welche zu Dion in Makedonien aufgestellt wurde. Sie gehört in die Reihe jener Siegesanatheme, wie sie die peloponnesische Schule etwa fünfzig Jahre vorher so zahlreich geschaffen hatte. Doch übertrifft sie dieselben nicht nur an Umfang, sondern noch mehr dadurch, dass durch die Darstellung der Personen zu Pferde die innere Leere und Bewegungslosigkeit der Gesellschaftsgruppe bedeutend gemildert, ja beinahe überwunden

wird. Im übrigen scheint sie noch durchaus nach denselben Gesetzen wie jene konstruiert worden zu sein.

Ganz Aktion und lebendigste Bewegung muss dagegen das von Krateros nach Delphi geweihte Werk, Alexander auf der Löwenjagd, gewesen sein, an welchem Lysipp und Leochares gemeinsam arbeiteten. Leider können wir uns gar keine Vorstellung von demselben machen, obwohl es von dem grössten Interesse wäre, zu wissen, nach welchen Prinzipien diese Künstler gerade damals das Problem der freien Aktionsgruppe behandelten.

Beide Monumente sind in Griechenland der erste Ausdruck von Alexanders kriegerischen Erfolgen und noch mehr des Reichtums, welcher, seit Jahrhunderten von den Perserkönigen aufgespeichert, jetzt endlich ins Rollen kam. In kürzester Frist trieb der plötzlich aufquellende Goldstrom die ungeheuerlichste Prachtentfaltung hervor, welche in dem oft erwähnten Leichenwagen Alexanders ihren Höhepunkt erreichte. Verbot sich in der Folgezeit eine solche Verschwendung von selbst, so liess sie doch eine Verwilderung des Geschmacks und eine Steigerung der Ansprüche zurück, welche sich bald unheilvoll bemerklich machten. Der Sinn für das Einfache und Ruhige, Liebliche und Hohe verschwand, und nur das Laute und Effektvolle, das Wollüstige und Tieferschütternde, ja Peinliche vermochte noch die vergrößerte Empfindung zu reizen.

Aber sank auch der Geschmack, so verminderte sich doch nicht das Kunstbedürfnis. Im Gegenteil, in dem aufblühenden Rhodos und den neugegründeten Städten des Ostens eröffnete sich unter der Hand der reichen Kaufherrn und der Fürsten, welche ihre Residenzen königlich zu schmücken beehrten, ein unvergleichliches Feld künstlerischer Thätigkeit, wie es seitdem kaum jemals wieder in der Geschichte vorgekommen ist, und so unmöglich es für das vierte Jahrhundert war in Syrien und Kilikien Werke griechischer Kunst anzutreffen, so natürlich ist es für das dritte.

Doch sind dieselben nicht früher geschaffene, ihrer

Heimat entführte, wie es später in Italien der Fall war, sondern jedes Mal für den besondern Fall gefertigte. Denn noch gab es eine sehr grosse Zahl talentvoller Künstler. — Doch wenngleich im Besitze aller technischen Fertigkeiten und Meister des ganzen Kreises menschlicher Formen, erreichten sie ihre Vorgänger weder an Genie noch Gestaltungskraft, und um die übertriebenen Forderungen des Reichtums und des raffinierten Geschmacks zu befriedigen, greifen sie unwillkürlich nach Mitteln, welche ihren Werken einen neuen höchst effektvollen Glanz²¹⁾ verleihen, zugleich aber auch dem innersten Wesen ihrer Kunst zu sehr widersprechen, als dass sie nicht an dem raschen Verfall derselben den grössten Anteil gehabt haben. Sie folgen dabei dem Zuge der Zeit, denn nicht mehr im Stande, sich des übermächtigen Einflusses zu erwehren, huldigen sie rückhaltlos derjenigen Kunst, welche auf die Erfolge der früheren Jahrhunderte gestützt, jetzt siegreich die Gunst des Publikums behauptet. Zu allen Zeiten hat die Malerei auf die Plastik gewirkt,²²⁾ zu keiner aber die Schwesterkunst so ganz und gar zu ihrer Schülerin gemacht wie in der hellenistischen. Denn sie ist es, welche den plastischen Werken jener Periode das charakteristische Gepräge gegeben hat. Das zeigt sich bei der Einzelfigur wie beim Relief, vor allem aber bei der Gruppe, und in dem lebhaft gesteigerten Streben nach Gruppenbildung liegt das beste Kennzeichen dafür. Hier ist es denn auch der hellenistischen Kunst noch vergönnt gewesen, die eigentümlichsten und grossartigsten Schöpfungen hervorzubringen.

Zwar folgte Attalos nur der alten Sitte, als er seine

²¹⁾ Die Reaktion gegen das Schwülstige und Uebertriebene dieser Kunst lässt auch nicht lange auf sich warten, sie zeigt sich in dem erwachten Interesse für die archaische Kunst und der Imitation der Werke derselben, welche, wohl zu unterscheiden von der schon früher in sakraler und praktischer Absicht geübten, jetzt nur der Liebhaberei dient. Nachklänge dieser Liebhaberei zeigen sich in römischer Zeit z. B. in den Wanddekorationen des in den farnesischen Gärten gefundenen Hauses.

²²⁾ Den Nachweis ihrer Wirkungen für das vierte Jahrhundert bei Brunn *Künstlerg.* I. p. 434. ff.

Siege durch Anatheme verherrlichte, aber die Weise, in der er es that, macht schlagend die unendlich erhöhten Ansprüche klar. Denn nicht mehr andeutend durch abgekürzte Zeichen, wie man doch das Zusammengruppieren der Führer oder Heroen nennen muss, sondern durch das packende Bild des Kampfes selbst wird an den Kampf erinnert, ja durch die getreue Wiedergabe des niedergeworfenen Feindes das historische Ereignis geradezu fixiert, und hier findet noch einmal die Plastik in der Durchbildung des Galliertypus auf realistischer Grundlage eine ihrem Wesen durchaus entsprechende Aufgabe, welche sie glänzend löst. Noch bedeutungsvoller aber ist die Komposition dieser Weihgeschenke, welche uns durch die Forschungen Brunns Ann. 1870. p. 314 ff. wiedergegeben sind. Reliefartig²⁸⁾ gegen eine Mauer gelehnt und stufenförmig ansteigend, so dass sie wie ein Gemälde in Vorder- Mittel- und Hintergrund gegliedert erscheinen mussten, bauten sich diese Gruppen kühn und imponierend auf. Mithin auf einem ganz andern Wege als dem, welcher von den Gesetzen des Rundbildes ausgeht, ist hier die Plastik zur Gruppenbildung durchgedrungen und durch ganz andere als bloss zeitliche Verschiedenheit sehen wir diese grossen Handlungsgruppen von jener des Lykios getrennt, der letzten, welche sich auf ihre Komposition hin näher prüfen liess. Dazwischen steht die Malerei mit ihren Erfolgen, sie hat indessen diejenigen Prinzipien zur Geltung gebracht, welche wir hier bei der Anordnung der Statuen befolgt sehen.

Doch ist damit noch nicht gesagt, dass nun alle Gruppen der hellenistischen Zeit nach malerischen Prinzipien konstruiert seien, und gewiss lassen sich Beispiele genug anführen, wo auch jetzt noch reinplastische Gesichtspunkte massgebend gewesen sind, aber erst in dieser Periode kommen die malerischen zum Durchbruch, und eine Gruppe, welche dieselben aufweist, kann daher früher nicht geschaffen worden sein.

Rhodos und die Selenukiden haben keine kriegerischen

²⁸⁾ vergl. M. Mayer Jahrbuch des archäol. Instituts II. p. 80. ff.

Thaten zu verherrlichen, aber sie sind reich, reicher noch als Attalos, und ebenso sehr wie jener bereit, sich der Kunst bei jedem geeigneten Anlass zu bedienen. Sie lassen Tempel und Paläste entstehen und schmücken ihre Städte und Landsitze mit dem grössten Luxus. Aber ihr Götterglaube ist unlebendig und nichts als konventionelle Lüge. Daher hat auch die religiöse Kunst in dieser Zeit keine Schöpfung aufzuweisen, welche dem früher Geleisteten annähernd zur Seite gestellt werden kann. Man begnügte sich das Ererbte zu wiederholen oder zu variieren, und so sind denn auch noch mehrfach Göttergruppen²⁴⁾ wie im vierten Jahrhundert gefertigt worden. Aber dieselben verlieren gänzlich an Bedeutung vor dem Aufschwung, welchen die Gruppe in der privaten Kunst nimmt.

Jetzt erst deutlich erkennbar bildet sich auch in der Plastik eine Klasse von Monumenten heraus, welche, scharf geschieden von den Erzeugnissen früherer Perioden und andern gleichzeitigen Werken, lediglich um ihrer selbst willen da sind und, die Umgebung der Reichen und Mächtigen zu schmücken bestimmt, nur dem Vergnügen dienen. Damit wird jetzt von der statuarischen Kunst eben das verlangt, was in den Jahrhunderten vorher nur der Malerei oblag, und zwar oft in einem Umfang und einer Weise, die deutlich genug die Sensationsbedürftigkeit jener Tage verrät.

Neben dem sogenannten Genre im modernen Sinne werden vor allem heroische Gegenstände gepflegt, und hier ist es wieder die Malerei, welche nicht bloss diesen Werken den Charakter verliehen, sondern auch in sehr vielen Fällen den Stoff geliefert hat.

Allerdings sind wir über die grosse Periode der Tafelmalerei des fünften und vierten Jahrhunderts so schlecht unterrichtet, wie kaum über irgend ein anderes Gebiet antiken Lebens. Denn in unseren litterarischen Nachrichten wird bei Malerei und Gemälden der Hauptnachdruck auf das Aeusserlichste gelegt, von der Technik und dem Formalen

²⁴⁾ Paus. I 2,5 Denkmal des Eubulides vergl. Julius. Mitt. a. Athen. VII.

wird immer wieder gesprochen, nach ihm werden die Meister verglichen und abgeschätzt. Der Inhalt der Werke dagegen ist oft nur ganz kurz bezeichnet, zuweilen muss er erraten werden, und von der Auffassung des Gegenstandes findet sich fast nie eine Andeutung. Es ist daher von vornherein zweifellos, dass auch Tafelbilder heroischen Inhaltes ungleich zahlreicher in jener Periode hervorgebracht sind, als es unsere dürftigen Nachrichten erkennen lassen. Denn werden sich schon die Häupter der attisch-thebanischen Schule, welche mehr als die sikyonische diese Gattung gepflegt zu haben scheint, nicht mit jenen wenigen uns genannten Werken begnügt haben, so wird ihnen die Schar der unbedeutenden Künstler auf dieses dankbare Gebiet eifrig gefolgt sein. Doch eine solche Entfaltung künstlerischer Kraft kann unmöglich spurlos an Mit- und Nachwelt vorübergehen, und die erste uns noch erkennbare Wirkung derselben meine ich auf unteritalischen Vasenbildern suchen zu müssen.

Zu dieser Annahme berechtigt der Verlauf, welchen die antike Vasenmalerei, speciell in Bezug auf die Verwertung heroischer Gegenstände zur Dekoration der Gefässe, nimmt. Die Blüte des strengen rotfigurigen Stiles und damit die meisten attischen Vasenmaler, welche wir auch dem Namen nach kennen, gehören, wie es sich jetzt herausgestellt hat, der Epoche vor den Perserkriegen an. Sie besaßen die Bildung ihrer Zeit, und wenn sie daher neue heroische Scenen und Typen zum Schmucke ihrer Schalen erfanden, so schöpften sie aus ihrer Kenntnis der Poesie, des Epos, und führten das, was sie selbst gestaltet hatten, mit rührender Liebe und Sorgfalt aus. Als dann aber die grosse Malerei durch Polygnot in Athen ihren mächtigen Aufschwung nahm, folgten die Vasenmaler schnell den neuen nachhaltigen Anregungen, und immer klarer hat es sich herausgestellt, wie enge die Wandlung vom strengen zum schönen Stil mit den glänzenden Fortschritten der grossen Kunst zusammenhängt. Doch ist es die Vervollkommnung des Stiles nicht allein, die der Vasenmaler jenen Vorbildern verdankt, sondern er verwertet für sich auch die künstlerische Gestaltung der in jenen

Werken behandelten Stoffe, und wenn uns daher jetzt grossartig vorgetragene Gegenstände aus dem Epos — viel grossartiger als sie die strenge rotfigurige Vasenmalerei kennt — auf den Vasen des fünften Jahrhunderts begegnen, so dürfen wir überzeugt sein, dass hier Reminiscenzen und Anlehnungen an bedeutende Kunstwerke desselben Gegenstandes vorliegen. Schon im allgemeinen wird man zu dieser Annahme durch die Thatsache bewogen, dass der Vasenmaler an denjenigen heroischen Gegenständen, welche damals gerade durch die Tragödie so wirkungsvoll vorgetragen wurden, achtlos vorübergeht und es vorzieht, das wiederzugeben, was, wie wir wissen, in der grossen Malerei und Kunst jener Periode schon gestaltet war. Im einzelnen aber ist dieser Zusammenhang schon vielfach schlagend nachgewiesen worden.²⁵⁾ Dazu kommt, dass die Vasenmaler jetzt aufhören ihre Namen beizuschreiben, sie empfinden ihre Geringfügigkeit und Abhängigkeit von der grossen Kunst zu lebhaft, als dass sie sich, wie einst, als selbstschöpferische Künstler betrachteten, und wenn sie auch noch im fünften Jahrhundert sehr frei und selbständig reproduzierend ihren Mustern gegenüber stehen, so beginnt sich schon damals der grosse Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk herauszubilden, der sich in den folgenden Jahrhunderten immer schärfer und schärfer entwickelt. Zum Handwerker wird der Vasenmaler im vierten Jahrhundert und erhebt sich aus dieser Stellung nicht mehr, am wenigsten bei der rein fabrikmässigen Herstellung der Vasen in Unteritalien.

Es ist daher undenkbar und geht der Entwicklung diametral entgegen, wenn Vogel²⁶⁾ annimmt, jene Handwerker hätten die reiche Fülle der auf den unteritalischen Vasen vorhandenen tragischen Szenen direkt von der Bühne genommen, sie eigenmächtig ausgestaltet und nachgeschaffen.

²⁵⁾ Vergl. Winter. Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur grossen Kunst, Robert. Arch. Z. 1878 Taf. 22, Benndorf. Arch. epigr. Mitt. aus Oesterreich VI p. 207 u. 8.

²⁶⁾ Szenen Euripideischer Tragödien auf griechischen Vasengemälden. Leipzig 1884.

Dagegen spricht aber so viel, dass damit schwerlich das Rechte getroffen sein kann.

Erstlich wurde die Tragödie im vierten Jahrhundert²⁷⁾ in Italien gewiss selten genug aufgeführt, mehr ohne Zweifel von den Gebildeten gelesen. Aber der Kreis der Gebildeten umfasste noch die Künstler, nicht mehr die Handwerker.

Zweitens verträgt sich die Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Ausführung dieser Bilder nicht mit der Grösse des Vorwurfes. Denn wer solche Bilder²⁸⁾ zu gestalten sich abmüht, giebt sie mit Fleiss und Sorgfalt wieder.

Drittens sind vielfach leicht veränderte Wiederholungen desselben Gegenstandes vorhanden, die je nach Bedürfnis zurecht gemacht sind, und aus denen sich durch Kombination ein ursprüngliches Vorbild feststellen lässt.²⁹⁾

Viertens liegen manche bedeutende Gegenstände vor, für welche die Bühne nicht die Quelle sein kann, und deren Vorhandensein dann einer neuen Erklärung bedürfte.

Endlich, und das scheint mir das Durchschlagende zu sein, findet vielfach ein typischer Zusammenhang zwischen den hier behandelten Stoffen und deren Wiederholung auf späteren Denkmälern bis weit in römische Zeit hinein statt.

Woher gewinnen demnach die Vasenfabriken den für ihre Gefässe notwendigen bildlichen Schmuck? Aus Vorlagen, wie sie Brunn auch für die Etruskischen Urnen wahrscheinlich gemacht hat, Vorlagen, welche speciell für das Kunsthandwerk entworfen, vielfach nach Gemälden der grossen Kunst gearbeitet sind.³⁰⁾

²⁷⁾ Nach Furtwänglers Vasendatierung, welche auch sonst in dieser Arbeit befolgt ist, reicht die unteritalische Vasenmalerei in diese Zeit hinauf.

²⁸⁾ vergl. Arch. Z. 1877, 3. 53, 55. 57, 106. 67, 223. 78, 7. 83, 6 Mon. del. Inst. II, 43. IV 19, 48. V 11, 12, 23. VIII 10, 42. IX, 38.

²⁹⁾ vergl. Wiener Vorlegebl. Ser. E. 1—8.

³⁰⁾ Leider kann ich mich für die Berechtigung dieser Behauptung noch nicht auf einen durchgeführten Nachweis anderer berufen, und ich weiss, dass erst eine umfangreiche Untersuchung dieselbe genauer begrenzen und rechtfertigen kann. Doch möchte ich wenigstens auf ein Beispiel kurz hinweisen, welches mir in überzeugender Weise die Ver-

Jedoch weit entfernt, aus diesen Vasenbildern etwas auf die Komposition oder sonstige malerische Eigenschaften der Originale schliessen zu wollen, glaube ich sie nur zur Kenntnis der in der Tafelmalerei behandelten Gegenstände und der Auffassung derselben verwerten zu dürfen. Eine grosse Anzahl heroischer Stoffe, welche wir unendlich oft in dem Kunsthandwerk der späteren Zeit antreffen, erscheint daher schon im vierten Jahrhundert künstlerisch gestaltet zu

arbeitung eines Gemäldes im italischen Kunsthandwerk jener Zeit darthut. Heydemann hat im achten hallischen Winckelmannsprogramm zwei unteritalische Vasenbilder veröffentlicht, welche er mit Recht auf Alexander und Darius gedeutet hat. Von links sprengt Alexander mit eingelegter Lanze heran, Darius, auf dem Wagen vor ihm fliehend, wendet sich mit aufgehobener Rechten zurück. Heydemann nimmt an, dass hier der Vasenmaler die Tötung des Darius durch Alexanders Hand habe darstellen wollen. Allein dies widerspricht so schnurstracks der auch damals gewiss allgemein bekannten historischen Wahrheit, wie der Legende, welche auch bei dem Tode des Grosskönigs den vergötterten Helden in edelster Weise handeln lässt, dass dies der Sinn der Darstellung unmöglich sein kann. Das wird bestätigt durch das Vasenbild Mon. del. Inst. II, 30, welches denselben Gegenstand in viel breiterer Weise behandelt, und indem es noch zwei Figuren zu Fuss zwischen die Fürsten einschiebt, beweist es, dass hier nichts anderes gemeint ist, als was auf dem grossen pompejanischen Mosaik dargestellt ist. Dazu kommen die Etruskischen Urnen, Wiener Vorlegebl. Ser. IV Taf. 8. 1, 2, 3. Während die erste derselben genau, wenn auch in sehr plumper Weise kopiert und den von Alexander durchbohrten Mann schon zu Pferde zeigt, geben die andern des Raumes halber die Vorlage sehr viel verkürzter wieder. Die Vorlage! Denn ein und dieselbe Vorlage wird auf allen diesen Monumenten kopiert, variiert, abgekürzt, je nach Länge und Breite zurecht gemacht und in den Stil einer jeden dieser Denkmälerklassen übertragen. Und auf diese Vorlage lassen sich alle diejenigen Elemente vereinigen, welche wir auf dem Mosaik zu vollendeter Harmonie verbunden finden, Alexander zu Pferde mit eingelegter Lanze heransprengend und den Reiter, das letzte Hindernis zwischen ihm und dem König, durchbohrend, Darius selbst rechts davon zu Wagen nach links zurückgewandt. Und stets wird dabei dieselbe Reihenfolge von rechts nach links beobachtet. Es ist kein Zweifel, diese Vorlage muss nach dem Original des Mosaiks gearbeitet sein, nach dem Original, welches sehr wohl noch in dem letzten Viertel des vierten Jahrhunderts entstanden sein kann, und wir haben alsdann eine Kette der künstlerischen Tradition, welche vom vierten Jahrhundert bis dicht an oder gar in die Kaiserzeit hinabreicht.

sein, und in den Werken jener Maler haben wir dann die Wurzel der nachhaltigen Typenentwicklung zu erkennen, welche uns zuerst auf unteritalischen Vasenbildern entgegentretend, sich über Terrakotten, etruskische Urnen, kampa-nische Wandgemälde bis auf römische Sarkophage der spätesten Zeit erstreckt. In der unvergleichlichen Kraft und Beharrlichkeit dieser Wirkung liegt das wertvollste Zeugnis für die Macht und Bedeutung der antiken Malerei dieser Periode.

Was aber die Wahl und die Auffassung der Gegenstände betrifft, so zeigt sich die weitgehendste Vorliebe für die durch die Tragödie verarbeiteten Stoffe. Gerade in der Form, in die ihn der tragische Dichter gegossen hatte, nahm der Maler den Mythos begierig auf.⁸¹⁾ Denn damit gewann er nicht nur lebhaft bewegte dramatische Handlung, packende Konflikte, erschütternde Situationen, sondern auch psychologisch vertiefte, scharf charakterisierte Gestalten, und der Beifall des Publikums war ihm gewiss. Nicht so arm daher an Kunstwerken heroischen Inhaltes darf uns das vierte Jahrhundert erscheinen, wie wir es annehmen müssten, wenn wir nur nach der Plastik jener Zeit urteilen wollten, im Gegenteil, es ist reich daran, so reich, dass es auch für die Folgezeit unversieglige Schätze bewahrte.

Wenn uns daher in der hellenistischen Skulptur auf einmal eine solche Fülle von Werken heroischen Inhaltes entgegentritt, so haben wir keinen Grund die Gestaltungskraft ihrer Verfertiger zu hoch anzuschlagen⁸²⁾, zugleich aber auch den Beweis, wie sehr sich der Luxus der Privatleute gegen früher gesteigert hatte.

Doch während dem Tafelbilde, Relief und Kabinetstück das Innere des Hauses vorbehalten blieb, wurden die grösseren Gruppen in Nischen, Säulenhallen oder Gartenanlagen, welche sich um die Paläste und Heiligtümer herumzogen, aufgestellt. Und je nach dem Standorte wurde die Kom-

⁸¹⁾ vergl. Robert. Bild u. Lied p. 35.

⁸²⁾ vergl. Milchhöfer. 42tes Berl. Winkelmannsprog. Anm. 31. p. 36 u. p. 38 u. 39.

position derselben aufs feinste berechnet und abgewogen. Die Herakles-Prometheusgruppe belebte in Pergamon wahrscheinlich eine Mauerfläche und war nur von einem engbegrenzten Raume sichtbar, die Pasquinogruppe stand in einer Nische, der Laokoon⁸³⁾ war an die Wand gerückt, die Danaiden blickten aus den Interkolumnien einer Säulenhalle, der Farnesische Stier krönte die Spitze eines Hügels,⁸⁴⁾ Endymion und Selene,⁸⁵⁾ Ariadne und Dionysos und die Schindung des Marsyas fand man im Garten zwischen Gebüsch und Bäumen.

Erst wenn man sich die Bedingungen der Umgebung vergegenwärtigt, erhalten diese Gruppen ihre volle Schönheit, ja werden die letztgenannten überhaupt erst möglich. Es ist daher so ausserordentlich schwierig die unbekannte Komposition derselben zu rekonstruieren. Denn weder sind von den zusammen gehörigen Figuren noch alle erhalten oder bekannt, noch gewinnt man aus einigen Sarkophagre-

⁸³⁾ Wie schlagend und scharfsinnig auch Robert (Bild und Lied p. 192 ff) nachgewiesen hat, dass die Laokoongruppe nichts mit der Tragödie des Sophokles zu schaffen hat, so kann ich doch nicht zugeben, dass es ihm zu zeigen gelungen ist, Vergil sei der erste gewesen, welcher den Vater zugleich mit den Söhnen umkommen lässt. Denn unmöglich scheint mir eine so weit reichende und eigenmächtig umgestaltende Kraft, wie Robert sie für Vergil fordern muss, mit dem sonstigen dichterischen Vermögen desselben in Einklang zu bringen. Handelt es sich hier doch nur um eine den Helden des Gedichtes gar nicht berührende Episode, ich muss somit glauben, dass Vergil die Laokoongeschichte nur deshalb aufgenommen hat, weil sie nicht sowohl an und für sich packend, als vielmehr schon bequem verarbeitet vorlag. Dabei scheint mir die auffallende Charakterisierung „Laokoon ductus Neptuno sorte sacerdos“ gerade durch die Vorlage bedingt zu sein. Aber, sagt Robert, Vergil hätte sich deutlicher ausdrücken müssen, wenn er das, was Servius meint, hätte wiedergeben wollen. Gewiss! und vielleicht würde er es auch gethan, vielleicht den Vers ganz gestrichen haben, wenn er die letzte Feile an sein Werk hätte legen können. Mir gehen daher wie Meinecke die auf Euphorion bezüglichen Worte im Serviuscholion bis „interemptus est.“

⁸⁴⁾ vergl. Dilthey Arch. Z. 1878 p. 48.

⁸⁵⁾ vergl. Kuhnert. Statue u. Ort p. 313 Anm. 5.

liefs⁸⁶⁾, auf denen dieselben Gegenstände nach statuarischen Typen kopiert zu sein scheinen, genügende Aufklärung. So viel aber ist auch ohne dies gewiss, dass bei ihnen die ausserordentlich gelöste Komposition ganz und gar nach malerischen Prinzipien angeordnet war und in weitgehendster Weise der Unterstützung des Terrains und der Vegetation zu ihrer Vollendung bedurfte. Daher ihrem ursprünglichen Standorte entrissen, musste eine solche Gruppe entweder gänzlich zu Grunde gehen, oder doch unendlich an Effekt verlieren, also gerade das einbüssen, worauf das ganze Streben des Künstlers bei der Verfertigung derselben gerichtet war. Denn das, was den Menschen in tiefster Seele aufregt, wird hier mit allen Mitteln zu erreichen versucht. Man schrickt nicht vor den peinlichsten Stoffen zurück oder giebt wenigstens allem, was man behandelt, eine möglichst wirkungsvolle Wendung. Daher diese Vorliebe für die durch die Tragödie gegangenen und von der Malerei gestalteten Gegenstände. Dabei ist der Stil bei der virtuosesten Beherrschung der Technik durchaus malerisch und zeigt ein lebhaftes Streben nach gewagten Experimenten.

Zwar lässt sich keine dieser Gruppen genauer datieren, doch muss ihre Entstehungszeit in die materielle und politische Blüte der hellenistischen Staaten gefallen sein, also gewiss nicht später als das Jahr „Hundert“ vor Christus. Dabei ist es klar, dass diese zwei Jahrhunderte seit Alexander Raum genug gewähren, um die malerische Gruppe keimen, blühen und verwelken zu lassen, ohne dass es darum nötig wäre, das Zeitalter des Skopas und Praxiteles auch nur mit den Anfängen derselben zu belasten. Doch den genaueren Entwicklungsprozess derselben im einzelnen nachzuweisen, heisst die Geschichte der hellenistischen Plastik überhaupt schreiben. Ich muss mich deshalb hier mit dem Nachweis begnügen, dass erst in dieser Periode alle diejenigen Elemente und Kräfte wirksam sind, welche wir bei der Betrachtung der Niobegruppe als in dem Werke selbst liegend, oder als dessen

⁸⁶⁾ vergl. Mon. del. Inst. VI 18 u. *Lasinio raccolta* 63.

notwendige Voraussetzung, erkannt haben. Das Malerische der gelösten Komposition und die Notwendigkeit von Fels und Pflanze zur Vollendung des Ganzen finden wir beim Marsyas und Endymion, die höchste Steigerung der Handlung beim Laokoon, das Tragische der Auffassung beim Farne-sischen Stier, bei allen als Ursache der Entstehung den hoch gesteigerten Luxus, der erwachsen ist aus dem ungewöhnlichen Reichtum in der Hand einzelner und der allgemeinen Raffiniertheit des Geschmackes, bei allen denselben Zweck, nämlich, lediglich dem Vergnügen zu dienen. Endlich stammen alle nicht aus Griechenland selbst, sondern gehören dem Osten an, und wenn daher Stark erwiesen hat, dass auch die Niobegruppe aus Syrien nach Rom gekommen ist, so wird dadurch der vollständigsten Uebereinstimmung das letzte Moment hinzugefügt. Es bleibt somit nur die einzige Folgerung übrig, dass auch die Niobegruppe in der Zeit verfertigt ist, in welcher wir für alle ihre Eigenschaften die Analogieen aufzuweisen im Stande sind, nämlich in der hellenistischen, und dann hat nicht die Priesterschaft des Sarpedonion bei Holmoi das Werk ausführen lassen, sondern die Seleukiden haben eine ihrer Residenzen damit geschmückt, ein Zeugnis, würdig ihres Reichtums und ihrer Fürstenherrlichkeit.

III.

Aber sollte diesem Zeitansatze nicht der Stil des Werkes selbst und die künstlerische Entwicklung, welche die Darstellung des Niobidenmythus in der antiken Kunst nimmt, widersprechen? Ich glaube nicht, vielmehr scheint mir beides das Resultat der vorigen Abschnitte zu ergänzen und zu bestätigen.

Bei der Besprechung der Giebelskulpturen des Skopas vom Athenatempel zu Tegea hat Treu, Mitth. d. Ath. Inst.

VI, schon auf den weiten Abstand hingewiesen, welcher diese Monumente von der Niobegruppe trennt, und daraus mit Recht den Schluss gezogen, dass die Niobegruppe mit Skopas, dessen pathetischer Charakter mit desto grösserer Zuversicht behauptet wird, je weniger er jemals bewiesen worden ist, unmöglich in irgend einem Zusammenhange stehen kann.

Ist damit das Werk schon stilistisch aus dem Zeitalter des Skopas losgelöst, so ist es nicht allzuschwer zu zeigen, dass die stilistischen Merkmale, welche es bietet, sehr gut in den Rahmen der hellenistischen Kunst passen, wenn sie auch nicht gleich als ganz besonders charakteristisch für jene Epoche in Anspruch genommen werden dürfen.

Leider muss das stilistische Material im Vergleich zu dem Umfang des Werkes ein sehr geringes genannt werden, denn keine der erhaltenen Figuren ist ein Teil des Originalen, und nirgends haben wir die echte Handschrift des Meisters vor uns. Unter den meist sehr schlechten Kopieen können nur die Niobide Chiaramonti und der Niobekopf im Besitze des Lord Yarborough in England Anspruch auf Beachtung erheben. Obenan steht dabei die Niobide, welche stets als ein instruktives Beispiel für antike Gewandbehandlung gegolten hat. Doch für uns besonders charakteristisch und interessant ist ihre ganze Tracht. Denn sie ist bekleidet mit einem schräge geschnittenen Chiton, welcher am Oberkörper enge anliegend nach unten sich so sehr erweitert, dass er in tiefen Falten bis zu den Füßen hinabwallt. Hoch, unmittelbar unter der Brust gegürtet, entbehrt derselbe jeden Ueberschlages. Ausserdem hat die Figur noch ein Mäntelchen, das aus leichtem Stoffe hoch im Winde hinter ihr emporflattert. Diese Tracht der Jungfrau findet ihre entsprechenden Parallelen bei den Tanagräischen Mädchen aus Terrakotta⁸⁷⁾. Schnitt und Gürtung des Chitons, Art und Form des Mantels, alles trifft auf das genaueste zu. Und wenn auch die Datierung

⁸⁷⁾ vergl. Furtwängler. Samml. Saburoff. B. II. Taf. 81, 82, 85, 86 87, 88, 90, 92, 93.

dieser Figürchen noch nicht eine genau begrenzte ist, so steht doch so viel fest, dass sie nicht mehr dem vierten Jahrhundert³⁸⁾ angehören können. Dazu kommt, dass auch auf dem Telephosfries, einem Werke des zweiten Jahrhunderts, das Mädchen neben dem Altare,³⁹⁾ auf welchem Telephos den Orestes haltend kniet, die gleiche Kleidung zeigt, und endlich die hohe Gürtung des Gewandes bei Frauen in jener Periode, wie bekannt, die stark bevorzugte ist, von der Nike von Samothrake an bis zur Athena auf dem Pergamenischen Gigantenfries. Somit ist die Beliebtheit dieser Tracht für Jungfrauen in der hellenistischen Kunst erwiesen.

Was aber die künstlerische Behandlung des Gewandes bei unserer Niobide betrifft, so sagt Brunn mit Recht:⁴⁰⁾ „Jede Falte ist das Resultat der Schwere des Stoffes, der Körperform, von der sie sich ablöst, und des durch die Bewegung hervorgerufenen Widerstandes der Luft.“ Es war daher nicht glücklich von Benndorf,⁴¹⁾ dass er auch die Niobide Chiaramonti in seinem Abriss der antiken Gewandbehandlung in der Reihe derjenigen Statuen des vierten Jahrhunderts nannte, bei denen das Gewand nur dazu diene, die Körperformen hervorzuheben. Rücksichtslos, ohne etwas von seiner Eigenschaft als Stoff aufzugeben, deckt hier die eine Hälfte des Mantels die mittlere Partie des Leibes. Es sind daher hier diejenigen Prinzipien in der Behandlung der Stoffe und Gewänder befolgt, welche uns an der Chlamys des Praxitelischen Hermes auf einmal so überraschend entgegentretend, ganz realistisch im Gegensatz zu den idealen Prinzipien des fünften Jahrhunderts sich im vierten zu entfalten beginnen, um dann in der hellenistischen Zeit vornehmlich zu herrschen.

„Dabei schrickt der Künstler vor keiner Schwierigkeit in der Ausarbeitung der Falten nach ihrer Tiefe zurück und erreicht durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten,

³⁸⁾ vergl. Furtwängler Samml. Saburoff. B. II. p. 4 ff.

³⁹⁾ vergl. Overbeck Plastik II³ fig. 133b.

⁴⁰⁾ Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V p. 255.

⁴¹⁾ Samothrake II p. 72.

sowie durch entsprechende Massengruppierung im hohen Grade, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen.“ Zwar sagt dies Brunn in dem vorhin zitierten Aufsätze in Bezug auf die Pergamenischen Friesskulpturen,⁴²⁾ allein es scheint mir damit auch der Stil der Niobide treffend bezeichnet zu sein, denn es liegt in ihm das malerische Element, welches für die hellenistische Plastik so charakteristisch ist. Aber weit entfernt, nun auch im übrigen die Niobide mit den Pergamenern in Berlin auf eine Stufe stellen zu wollen, glaube ich vielmehr noch einen erheblichen Abstand zwischen ihr und jenen erkennen zu müssen. Denn gegenüber dem „Materiellen der Nachahmung“, jener unbarmherzigen Deutlichkeit, welche alles zu sagen sich abmüht, dort, zeigt sich hier noch eine Beschränkung auf das Wesentliche, die Vermeidung kleinlicher Details, nichts von der sonst so beliebten Angabe der Liegefalt⁴³⁾ zur Belebung der Oberfläche, nichts von dem scharfen Gegenüberstellen von Ober- und Untergewand, wie bei der Nike von Samothrake. Daher ist die Wirkung bei aller Energie der Faltengebung eine einheitlichere, einfachere. Doch liegt hierin, wie mir scheint, noch kein Kriterium für eine frühere Kunstepoche, sondern das Zeugnis für eine klare Erkenntnis und Beherrschung aller Kunstmittel. Denn bei dem Umfang und dem Gelösten der Komposition würden solche eingehende Details der Beachtung ganz entgangen oder die bekleidete Figur gegenüber der nackten zu scharf isoliert haben, während der Künstler doch alles aufbieten musste, eine einheitliche Wirkung des Ganzen zu erzielen.

Gewandt und elastisch in der Bewegung, ist die ganze Gestalt jugendlich zart und schlank in den Proportionen. Ihr gleichen durchaus die übrigen Mädchen und Jünglinge, nirgends zeigt sich besondere Kräftigkeit oder gar Schwere in den Körperformen, alle sind gleich elegant und fließend

⁴²⁾ a. a. O. p. 237.

⁴³⁾ Allerdings muss man die Frage offen lassen, ob die Kraft des Kopisten der Wiedergabe solcher Feinheiten gewachsen war.

gebaut, mithin im Geschmacke der hellenistischen Zeit. Dabei ist es allerdings nicht das spezifisch Lysippische Proportionssystem, welches wir hier befolgt finden, wohl aber das attische, das eines Praxiteles, nur noch ein wenig mehr auf die Schlankheit der Glieder hin entwickelt. Im bewussten Gegensatz zu den Kindern steht die Gestalt der Mutter. Denn die Formen derselben sind voll und matronal, vielleicht etwas mehr als zu ihrer Charakteristik nötig wäre, dabei beruht, wie Brunn⁴⁴⁾ bemerkt, diese Fülle nicht wie bei der Eirene des Kephisodot auf der breiten Grundlage des Knochengestütes, sondern auf der reicheren Entwicklung des Fleisches. Ihre hochgürtelte Kleidung hat nichts besonders charakteristisches, ebenso wenig ihre Frisur. Denn dieselbe ist nicht eine für die Königin und Frau spezifisch eigentümliche, sondern eine ganz ideale, wie sie die Künstler lediglich aus Schönheitsrücksichten allgemein später bevorzugten. Gleichmässig fällt das Haar vom Wirbel nach allen Seiten, um dann über der Stirn nach rechts und links über ein Kopfband hinter die Ohren zurückgenommen, in dichten Locken über den Nacken zu wallen.

Lassen sich solche Details noch an der florentiner Niobe erkennen, so bietet diese Kopie in Bezug auf den Ausdruck des Gesichtes nur eine höchst mangelhafte Wiedergabe des Ursprünglichen. Eine bessere Vorstellung von der Kraft, welche dem Original eigen gewesen sein muss, gewinnen wir schon aus dem Yarboroughkopfe der Niobe. In den scharf emporgezogenen Augenbrauen und den energischen Linien des Mundes spricht sich der verzweifelte Schmerz schon wahrer und lebhafter aus, und doch hat Wolters⁴⁵⁾ durchaus Recht, wenn er sagt, dass auch dieser Kopf noch weit hinter dem Originale zurückbleibe. Es ist daher die Meinung, als sei der Künstler bei der Wiedergabe der Affecte in den Mienen aus Schönheitsgründen so enthaltsam und mässig gewesen, wie die geistlosen Kopieen glauben machen,

⁴⁴⁾ Über die sog. Ino-Leukothea p. 7.

⁴⁵⁾ Friederichs-Wolters. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Nr. 1260 p. 445.

schwerlich eine gegründete. Denn nimmt man nur denselben Abstand, welcher in der Ausführung zwischen der Chiaramontifigur und dem ihr entsprechenden florentiner Exemplar besteht, auch für den Yarboroughkopf und dem Originale geltend an, — was man doch thun muss, wenn man richtig urtheilen will, — so darf man vielmehr mit Recht von einer sehr lebhaften Wiedergabe der Empfindung bei dem Originale reden und behaupten, dass die Lebendigkeit des Gesichtes sicherlich der Lebendigkeit in der Bewegung des übrigen Körpers gleichgekommen ist. Dann aber haben wir in der Gruppe ein Werk vor uns, das auch, was den hochgesteigerten Ausdruck des Gefühles angeht, nichts den anderen Werken derselben Epoche z. B. dem Laokoon nachgegeben hat, ja durch die Mannigfaltigkeit und die notwendige Variation des Ausdrucks bei den einzelnen Figuren dem Künstler noch ein ungleich grösseres Feld bot, seine Kräfte in dieser Richtung hin zu entfalten, und hierdurch wird ein grosser Theil der ergreifenden Wirkung hervorgebracht worden sein, den die Gruppe auf den antiken Beschauer ausübte.

So scheint es mir, als ob nicht nur nichts in dem vorliegenden stilistischen Materiale der hellenistischen Kunst widerspricht, sondern im Gegenteil dasselbe nur dort seine Parallelen zu finden im Stande ist. Dennoch vermag ich es noch nicht, der Niobegruppe ihren ganz bestimmten Platz in jener Epoche anzuweisen, sondern nur die Zahl derjenigen Monumente zu vermehren, von denen wir zwar wissen, dass sie der Diadochenzeit angehören, ohne darum sagen zu können, wann und von wem sie gefertigt sind, wie z. B. die Pasquinogruppe und die Aphrodite von Melos. Vielleicht jedoch liegt für unser Werk ein Fingerzeig, der weiter leiten kann, darin, dass es aus Syrien nach Rom gekommen ist. Zwar hat man in dem Chaos der hellenistischen Kunst noch keine Anzeichen für eine Schule von Antiochia gefunden, geschweige, dass dieselbe schon feste Gestalt gewonnen hätte, aber die Ausgrabungen zu Pergamon haben uns gelehrt, wieviel höhere Ansprüche, als man je gedacht hat, die hellenistischen Fürsten an die Kunst zur Verschönerung ihrer Residenzen stellten, und es

ist zweifellos, dass auch in der Hauptstadt der Seleukiden sich die regste Künstlerthätigkeit entfaltet hat. Hier ist mithin noch eine Lücke in unserer Kunstgeschichte, welche der Ausfüllung bedarf, doch, dass dieselbe anzufüllen der Niobegruppe nicht allein gelingen kann, ist klar, und man wird daher wohl abwarten müssen, ob nicht die immer weitere Kreise ziehenden archäologischen Expeditionen auch noch einmal Antiochia erreichen und dort durch glückliche Funde uns den Faden in die Hand geben, an dem wir alsdann auch die Niobegruppe und manche andere Monumente anzureihen im Stande sind.

Sicherer dagegen hoffe ich, lässt sich das Verhältnis unserer Gruppe zu den übrigen antiken Darstellungen der Niobidensage feststellen, und zugleich der Ort aufweisen, welchen das Werk in der Entwicklung der künstlerischen Gestaltung des Mythos einnimmt.

Seitdem Stark in seinem Buche⁴⁶⁾ alle damals bekannten Denkmäler geordnet und besprochen hat, ist durch neue Funde, besonders durch den Sammeleifer Heydemanns eine Reihe von Monumenten hinzugekommen, welche noch manchen Aufschluss über die Behandlung des Niobidenstoffes im Altertum gewähren.

Ganz neuerdings hat Löschcke⁴⁷⁾ das Schulterbild einer schwarzfigurigen Amphora des nachlässigsten Stiles, wie mir scheint, mit Recht auf die Tötung der Niobiden durch Apollo und Artemis gedeutet und damit die älteste uns bekannte Niobidendarstellung nachgewiesen. Sie lehrt uns, dass schon um die Wende des sechsten Jahrhunderts etwa der Mythos wie ihn Homer kennt,⁴⁸⁾ in Athen von der Vasenmalerei verwertet worden ist, jedoch nicht in neuen, originell für sie erfundenen Motiven, sondern wie Löschcke gezeigt hat, nach alten schon vielfach verwandten Typen⁴⁹⁾ aus dem längst er-

⁴⁶⁾ Niobe und die Niobiden. Leipzig 1863.

⁴⁷⁾ Jahrbuch des archäologischen Institutes B. II p. 275 ff.

⁴⁸⁾ vergl. *Ilias* Ω 602—28.

⁴⁹⁾ Gegen die Deutung Löschckes, dass in der Frau mit buntem Chiton auf der Vasenscherbe Ephemeris 1883 Taf. 3 Ge zu erkennen sei, spricht entschieden der Umstand, dass Tityos sie am linken Arme gepackt

arbeiteten Vorrat der handwerksmässigen Tradition. Daher die Flüchtigkeit und Gleichgültigkeit in der Behandlung des Ganzen, welche so wenig mit der Schilderung Löschkkes a. a. O. p. 277 stimmen will, denn in der lieblos hingeschmierten, nur zu bekannten Mantelfigur der Niobe „tiefe Erfassung und den Keim tragischer Grösse“ zu erkennen, bin ich nicht im Stande.

Ganz anders dagegen die Darstellung auf dem von Robert Mon. del. Inst. XI. Taf. 40 publizierten rotfigurigen Krater, welcher bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden ist.⁵⁰⁾ In eine neue, nur für ihn erfundene Form, welche nicht beliebig schablonenhaft übertragen werden kann, ist hier derselbe Inhalt gegossen worden, hier zum ersten Male hat die Kunst sich wirklich der Niobesage bemächtigt und sie nicht bloss illustriert. Doch diese That dürfte schwerlich dem Vasenmaler gelungen sein, vielmehr wissen wir, dass in jener Zeit Phidias den Stoff bildlich gestaltet hat. An dem Throne des Zeus⁵¹⁾ zu Olympia hatte er Apollo und Artemis auf die Kinder der Niobe mit Pfeilen schiessend dargestellt, und obgleich wir nicht sagen können, wie enge sich etwa unser Vasenbild mit jenem Werke berührt, so werden wir doch schwerlich irren, wenn wir dasselbe als vollgiltiges Zeugnis für die Auffassungsweise der Sage in damaliger Zeit und auch durch Phidias in Anspruch nehmen.

In der Mitte, den grössten Raum des Bildes einnehmend, stehen auf unebenem, felsigem Terrain die mit grossartiger Einfachheit gezeichneten Gestalten der Götter, Apollo, im Begriff den Pfeil abzdrukken, und Artemis, die Rechte zum Köcher erhoben. Sie sind es, auf welche der Maler seine ganze Kraft verwandt hat, sie hat er so sehr in den Vordergrund gestellt, dass die wenigen Figuren sterbender Niobiden

hält. Es ist daher zu der alten Deutung Leto zurückzukehren, gegen die Löschkkes Einwand — Tityos könne die Göttin in dieser Situation nicht mehr fest halten — bei dem Charakter der archaischen Kunst kein Einwand ist. Vergl. Ann. d. Inst. 1856 Taf. XI.

⁵⁰⁾ vergl. Ann. d. Inst. 1882 p. 283 ff.

⁵¹⁾ Pausan. V. 10,2.

nur als Beiwerk erscheinen, was sich recht deutlich in dem hinter einer Bodenwelle hervorragenden Ende eines Pfeiles ausspricht. Niobe endlich fehlt ganz. Nichts kann klarer als dies allein erkennen lassen, was in dem Mythos die bildende Kunst damals am meisten interessierte, worauf sie den Ton in der Behandlung des Gegenstandes legte. Der Götter hehre Gestalten erfüllen so ganz des Künstlers Phantasie, dass er an dem Schmerz der Mutter achtlos vorübergeht. Daher der hohe Geist und die ernste Würde, welche sich unverkennbar in diesem Vasenbilde ausdrückt.

Ungleich anmutiger ist die Darstellung auf der Schale des Brittischen Museums,⁵²⁾ welche etwa dreissig Jahre später entstanden sein mag. Noch unverwundet fliehen die lieblichen Gestalten der Niobiden vor den Göttern, die sich nicht allzusehr vor den Sterblichen auszeichnen. Es ist die liebenswürdigste Auffassung, welche dieser furchtbare Mythos jemals erfahren hat.

Aber während noch der Maler seine freundlichen Figuren hinzeichnete, hatte sich schon die Tragödie des Stoffes bemächtigt,⁵³⁾ und mit energisch umformenden Händen den alten epischen Gehalt zu neuem, kräftigem Leben erweckt. Die Götter schiebt sie bei Seite, und bildet jene erschütternde Gestalt, welche mächtig die Phantasie der folgenden Geschlechter ergreift. Niobe steht von nun an im Mittelpunkt des Interesses und fehlt nicht mehr bei der Darstellung der Katastrophe. Aber kann der redende Künstler⁵⁴⁾ die inneren Schmerzen der Mutter aufs feinste schildern, so muss der bildende die äussere Ursache derselben so lebhaft vor die Augen führen, dass wir, von dem Anblick getroffen, ihre furchtbare Wirkung auf die Unglückliche selbst aufs tiefste mitempfinden. Er wendet sich daher der sorgsamsten Ausmalung des Unterganges der Kinder zu und erringt solchen Beifall, dass seit dem fünften Jahrhundert noch mehr als

⁵²⁾ Bericht. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1875 Taf. II a u. b.

⁵³⁾ vergl. Stark a. a. O. p. 34 ff.

⁵⁴⁾ vergl. Ovid. Metam. VI v. 46 — 316.

einmal dieses Thema in der grossen Kunst behandelt worden ist, und noch mehr als ein bedeutendes Kunstwerk, den Tod der Niobiden darstellend, entstanden ist. Sind uns davon zwei auch schriftlich bezeugt, so können wir ein drittes aus der Wirkung erschliessen, welche es auf das Kunsthandwerk ausgeübt hat. Wende ich mich dabei sofort zu Monumenten, welche etwa dem zweiten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit angehören, so hoffe ich, dass das Folgende diesen Sprung rechtfertigen wird.

Unter den Sarkophagen, auf welchen der Untergang der Niobiden dargestellt ist, repräsentiert der im Vatikan befindliche⁵⁵⁾ am reinsten denjenigen Typus dieser Katastrophe, welcher, verändert und sehr verdunkelt durch Zusätze, auch den übrigen Sarkophagreliefs zu Grunde liegt.⁵⁶⁾ Zwar stark beeinträchtigt durch die Glätte und Schwächlichkeit der Arbeit zeichnet sich doch diese Darstellung durch Schönheit, Energie und dramatische Lebendigkeit der Motive in Bewegung und Gruppierung so sehr vor allen andern desselben Inhaltes aus, dass ich nicht anstehe, in ihr eine der vorzüglichsten überhaupt zu erkennen.

Eingerahmt durch die an den Ecken bogenschiessend dargestellten Götter, Artemis links, Apollo rechts wird das Relief der Vorderseite des Sarkophages durch die in der Mitte befindliche Gruppe des Pädagogen mit dem jüngsten Knaben in zwei Teile geschieden, von denen der linke von sechs Figuren fünf noch zu zwei Gruppen enger vereinigt, der andere vier lose aneinander gereiht aufweist.

Gleich rechts von Artemis ist Niobe in heftiger Bewegung nach links schreitend dargestellt und während sie den linken Arm entsetzt erhebt, umfasst sie mit dem rechten eine über ihr rechtes Knie gesunkene Tochter. Von rechts strebt noch eine zweite kleine Tochter heran, in eiliger Flucht scheu zurückblickend, mit ausgestreckten Armen auf die Mutter zu und vollendet dadurch die Gruppe zu vollkommener Rundung,

⁵⁵⁾ Visconti Mus. Pio. Cl. IV 17.

⁵⁶⁾ Der Sarkophag in München Stark a. a. O. Taf. IV ist geringer in der Ausführung, im übrigen aber dem vatikanischen am nächsten stehend.

so dass dieselbe hier links in der Ecke schwerlich an ihrem richtigen Platze, vielmehr die Mitte des Ganzen einzunehmen berechtigt erscheint. Jedenfalls sind die drei Figuren aufs glücklichste zu einer Einheit zusammengeschlossen.

Es folgt die Amme, welche eine sterbend hingesunkene Niobide unterstützt, ebenfalls eine Gruppe von ausgezeichneter Schönheit. In den schlaff herabhängenden Armen und in dem zur Seite geneigten Kopfe des Mädchens ist der Moment des Todesschmerzes mit einfachen und doch so überzeugenden Mitteln zum Ausdruck gebracht, dass trotz der starken Beeinträchtigung durch die mangelhafte Ausführung auch jetzt noch eine bedeutende Wirkung erzielt wird.

Entzieht sich die folgende Niobide durch ihre Stellung im Hintergrund näherer Prüfung, so ist der Pädagoge desto charakteristischer. Denn nicht in dem gewöhnlichen Theaterkostüm mit Exomis und hohen Stiefeln, wie ihn die Bühne ausgestattet hatte und er auf unteritalischen Vasen so häufig ist, erscheint er hier, sondern in einem langen Chiton und einem ungemein faltenreichen Mantel, durchaus eigentümlich von jeder Schablone fern, also nicht einfach von der Scene kopiert, sondern durch eigenes freies Nachschaffen des Künstlers zum Eigentum der bildenden Kunst gemacht.

Auf die Kniee gestürzt, in verzweifelnder Angst den linken Arm vor das Gesicht gepresst, und vorne über gebeugt, die rechte Hand auf den Boden stützend, liegt weiter rechts ein Jüngling an der Erde. Seine Gebärde bringt in unvergleichlicher Weise mit packender Unmittelbarkeit den ihn erfüllenden Schrecken zum Ausdruck.⁵⁷⁾ Ihm stehen an Lebendigkeit der Bewegung und eindringlicher Charakteristik die nachfolgenden drei Figuren in keiner Beziehung nach. Die Gestalt des Hingesunkenen rechts in der Ecke lässt durch die ergreifende Wahrheit und Mannigfaltigkeit in der Gliederung ihrer Stellung

⁵⁷⁾ Man hat eine Uebereinstimmung zwischen diesem Niobiden und der Münchener Jünglingsfigur, dem sog. Ilioneus, entdecken wollen und darnach dieselbe für die Niobegruppe in Anspruch genommen, allein die Haltung beider ist wesentlich verschieden, denn sicherlich berührte niemals der sog. Ilioneus mit einer Hand den Boden.

— das linke Bein lang ausgestreckt, das rechte im Knie gebogen und herangezogen, die linke Hand auf der Brust, den rechten Arm am Boden und das Haupt tief zurückgebeugt — den gefallen Niobiden der Gruppe wie die meisten antiken Darstellungen dieses Gegenstandes weit hinter sich.

Die Schmalseiten des Sarkophages endlich sind nur in der flüchtigsten Weise angelegt, die eine Seite wiederholt sogar eine Niobide der Vorderseite, während die andere zwei Brüder zu einer Gruppe vereinigt zeigt, was natürlicher und einfacher als die Vereinigung von Bruder und Schwester erscheint.

Ueberblicken wir das Ganze, so liegen uns hier nicht aus anderen Niobidendarstellungen entlehnte, mühsam zu einer Komposition zurecht gestutzte, einander fremde Elemente vor, sondern die zusammengehörigen Bestandteile einer selbständigen, in sich organisch abgeschlossenen Darstellung eines Niobidenunterganges, der einen Sonderplatz unter der Reihe jener Denkmäler beanspruchen darf, und zugleich offenbart diese Darstellung eine originelle Kraft der Erfindung und Gestaltung, welche unendlich weit über das Vermögen der römischen Kaiserzeit hinausgeht, ja den besten Zeiten griechischer Kunst nicht unwürdig ist. Es ist daher von vorneherein undenkbar, dass dieselbe erst für dieses Sarkophagrelief erfunden ist, was übrigens noch durch einen rein äusserlichen Umstand bestätigt wird, vielmehr ist es notwendig anzunehmen, dass wir hier die Reproduktion eines hervorragenden Werkes vor uns haben, in welchem selbständig und unabhängig der Niobidenstoff behandelt war. Es entsteht demnach die Frage, welcher Art wohl das Original gewesen ist, nach dem die Sarkophagkomposition zurecht gemacht ist.

Ist eine statuarische Gruppe schon neben der florentiner als Quelle sehr unwahrscheinlich, so ist eine solche deshalb geradezu unmöglich, weil einzelne Figuren statuarisch nicht wiederzugeben sind, z. B. das Mädchen, welches im Rücken getroffen, im Begriff ist, hintenüberzusinken. Vielmehr sind alle darauf berechnet, von einer bestimmten Seite gesehen zu werden und in einer Fläche die Schönheit ihrer Linien zu

entfalten. Ein Gemälde kann daher das Original dieser Darstellung gewesen sein, was um so weniger auffallen darf, da ja auch sonst nachweislich Gemälde für Sarkophagreliefs verwertet worden sind.⁵⁸⁾ Hier wird die Vermutung zur Gewissheit durch einen in Pompeji gefundenen, von Gädechens publizierten⁵⁹⁾ und gebührend gewürdigten Rest eines Bildes auf einer Marmortafel, in welchem die Gruppe der Amme mit der einen Tochter genau so wiederkehrt, wie sie an unserem Sarkophag vorliegt, während Niobe selbst, ein Kind umfassend, mehr an die Niobe der statuarischen Gruppe erinnert. Natürlich ist es ausgeschlossen, dass wir in diesem Fragment einen Teil des Originales besitzen, vielmehr nur noch ein Zeichen, dass auch diese Darstellung der Niobiden in römischer Zeit wohl berühmt war. Was aber die Genauigkeit in der Wiedergabe des Ursprünglichen betrifft, so werden wir dieselbe eher bei dem Sarkophag als bei der Marmortafel zu suchen haben, da bei ihm die Gestalt der Niobe durchaus eigentümlich, bei dem Bilde aber durch die Niobe der Gruppe beeinflusst erscheint, und er ist es auch, welcher uns einige Anhaltspunkte für die genauere Datierung des Originalgemäldes liefert.

Das Mädchen, welches über das rechte Knie der Mutter gesunken ist, trägt die sog. Melonenfrisur, und eine andere auf der linken Schmalseite ist mit einem Chiton *σχιτος* bekleidet. Beides, Haartracht wie Kleidung, sind nicht oft verwandte, in den allgemeinen Formenschatz der Kunst aufgenommene Bestandteile, sondern gehören charakteristisch genug einer bestimmten Periode an. Aber während uns der Chiton *σχιτος* schon früher begegnet, — ich erinnere nur an die sog. Iris des östlichen Parthenongiebels und an die Nike des Paionios —, scheint die Melonenfrisur erst um die Wende des fünften Jahrhunderts⁶⁰⁾ in der attischen Kunst beliebter geworden zu sein, damals, als die Künstler noch in engerer

⁵⁸⁾ vergl. Arch. Z. 1883 p. 130.

⁵⁹⁾ Giornale degli scavi II Taf. 9.

⁶⁰⁾ vergl. Brunn Beschr. d. Glypt. p. 111. und die Meidiasvase. Abb. d. Berl. Ak. d. Wiss. 1839 Taf. H.

Fühlung mit dem Leben mancherlei von der Mode des Tages auch für ihre Idealwerke verwerteten. Beide verschwinden dann bald in der rasch sich weiter entwickelnden Kunst des vierten Jahrhunderts, und tauchen erst wieder auf, als man die Werke dieser Periode zu kopieren beginnt. Weisen demnach diese Merkmale in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts, so spricht gegen diesen Ansatz nichts in der Kleidung der übrigen, vielmehr passt dahin sehr gut der noch tief gegürtete Chiton der Niobe, ebenso die kräftigen von der späteren Schlankheit noch entfernten Proportionen, in denen die Gestalten gebildet sind. Noch lauter als alles dieses scheint mir der grossartige Geist, mit dem der Gegenstand erfasst ist, für jene Epoche zu reden. Denn frisch und unverkünstelt ist das Ganze, frei von jedem Raffinement und jedem falschen Pathos, und dabei so echt dramatisch, wie wir uns die tragischen Gegenstände auf Bildern jener Zeit behandelt denken müssen. Dennoch würde ich es nicht wagen, auf diese Argumente hin die Datierung des Gemäldes auszusprechen, wenn nicht noch ein Umstand hinzukäme, welcher mir gleichfalls diesen Ansatz zu fordern scheint.

Ein unteritalisches Vasenbild besitzen wir, welches ebenfalls den Tod der Niobiden behandelt.⁶¹⁾ Während den obersten Streifen wie gewöhnlich die Götterschar einnimmt, sind darunter in der flüchtigen und gewandten Manier jener Zeichnungen zwei Reihen von Niobiden lose übereinander hingeworfen, ohne Rücksicht auf Vollständigkeit, nur des Gesamteindruckes wegen. Dabei sind je zwei Figuren mit einander enger vereinigt, ja bei näherem Zusehen verbinden sich auch die übrigen mit diesen zu Gruppen von einer Schönheit und feinen Berechnung, die, von dem Vasenmaler nicht beachtet, durch das rücksichtslose Einschieben der handwerksmässigen Götterfiguren auf Wagen bei Seite gedrängt sind. Die Zusammenhanglosigkeit Apollos und der Artemis mit der übrigen Komposition geht daraus deutlich hervor, dass sie, ohne ein festes Ziel im Auge zu haben,

⁶¹⁾ Stark a. a. O. Taf. 2. ferner noch eine Vase. Bericht. d. sächs. Ges. 1875 Taf. III von Heydemann auf Niobe gedeutet.

mit gezielter Gebärde den Bogen halten. Allein, man erfindet Gruppen, wie die der Niobiden hier, nicht, um damit die Ecken zu füllen, es bleibt daher nur übrig anzunehmen, dass der Verfertiger des Bildes nicht auch der Erfinder jener Gruppen ist, sondern dass er dieselben, — soviel ihm eben nötig schien — aus irgend etwas ihm schon vorliegenden herübergewonnen hat. Somit setzt dieses Vasenbild notwendig die Existenz eines Werkes voraus, welches den Tod der Niobiden vollständig und im Grossen behandelte, und zwar das Vorhandensein unseres Gemäldes. Denn ein Vergleich der Niobe mit ihren beiden Töchtern auf beiden Monumenten, der Vase und dem Sarkophag, zeigt eine Uebereinstimmung, welche eine zufällige nicht genannt werden kann. Der Aufbau der Gruppe, Niobe zwischen zwei Mädchen, ist durchaus derselbe, noch genauer entspricht sich die Stellung der Mutter selbst: in heftiger Bewegung nach links schreitend hebt sie den linken Arm entsetzt empor, während sie mit dem rechten eine Niobide umfasst. Der fliehende Jüngling, der Pädagoge mit einem Knaben, der in die Kniee Gesunkene, endlich die Brüder, von denen der eine den andern unterstützt, alle diese Motive finden sich auf der Vase wieder, nur in den Stil des Zeichners übersetzt, und es kann daher nicht mehr zweifelhaft sein, dass wir in dem Vasenbilde die erste uns erhaltene Wirkung jenes Gemäldes übrig haben, welches wir aus dem Sarkophagrelief erschlossen haben.

Leider ist bei dem vorliegenden Materiale nichts näheres über die einstige Komposition des Originalen auszumachen. Nur so viel darf man wohl vermuten, dass, wie schon vorhin angedeutet, auch hier Niobe die Mitte des Ganzen eingenommen hat. Ueber die Gestalt und das Aussehen der Götter auf dem Bilde lässt sich noch weniger sagen. Denn die Göttertypen des Sarkophages sind die in der römischen Zeit beliebten und sicherlich später entstanden, die der Vase aber viel zu sehr im Stile jener Monumentenklasse, als dass man sie nach dem Originale gezeichnet denken könnte.

Wie dem auch sei, entscheidend ist die Thatsache, dass es schon einem Maler des vierten Jahrhunderts gelungen ist,

mit genialer Gestaltungskraft den tragischen Stoff für immer der bildenden Kunst einzuverleiben, und wir hier den bisher unbekannten Faktor gefunden haben, welcher die erstaunlich weite Verbreitung des Gegenstandes, seine vielfache Verwertung im Kunsthandwerk bewirkt hat.

Aber während das Bild auf römischen Monumenten erst verwertet wurde, als es später nach Rom gekommen war, so ist es doch viel früher schon von weitreichendem Einfluss auf die Kleinkunst gewesen von seinem ursprünglichen Entstehungsorte aus, und zwar darf als solcher wohl Athen bezeichnet werden. Denn dorthin weisen die Merkmale in Haartracht und Kleidung, dorthin vor allem die tragische Auffassung des Gegenstandes, und dort begegnen wir ebenfalls der Benutzung dieses Stoffes im Kunsthandwerk. Auf einem choragischen Dreifuss, welcher sich über der Höhle am Südabhange der Burg über dem Theater befand, war die Darstellung des Todes der Niobiden angebracht.⁶²⁾ Zwar lässt es sich nicht sagen, wann und von wem dieser Dreifuss errichtet wurde, und mit Recht wendet sich Stark a. a. O. p. 115 gegen das Beziehen der Stelle des Philochoros, Harpokration unter *κατατομή*, auf denselben. Trotzdem ist es wahrscheinlich, dass er noch in das Ende des vierten Jahrhunderts gehört, weil man damals diesen Ort zur Aufstellung jener Art von Weihgeschenken benutzte, das einzige, was uns jene Stelle des Philochoros für unseren Fall lehren kann.

Vielleicht schon etwas früher sind von Attika aus die Niobidentypen nach Unteritalien gebracht worden, um dort zur Dekoration der vorhin besprochenen Vase, einer etrus-

⁶²⁾ Paus. I. 21,3. Ich kann diese Stelle nicht anders verstehen. Nur um durch die Anknüpfung an die auf dem Dreifuss befindlichen Niobiden einen Uebergang für seine Bemerkung über die Niobe am Sipylus zu gewinnen, erwähnt Pausanias den Dreifuss. Waren die Niobiden in der Höhle, so hat der kurze Satz *τριπους ἐπέσσι και τουτῳ* keinen Sinn und ist überflüssig. Es lässt sich gar nicht einsehen, weshalb sich Stark a. a. O. p. 113 so sehr gegen diese Auffassung der Stelle sträubt. Denn dass dieser Gegenstand zur Dekoration von Dreifüssen verwandt wurde, beweisen ja die Bilder der mit sterbenden Niobiden geschmückten Dreifüsse im Hause des Quaestor in Pompeji Stark. a. a. O. p. 160 ff.

kischen Urne⁶³) und in Terrakotta übertragen⁶⁴) an Holzsärgen verwandt zu werden. Dem letzteren Zwecke haben auch die zahlreichen Terrakottaniobiden gedient, welche, ebenfalls durch Vermittelung Athens dorthin gelangt, in der Krim gefunden worden sind.⁶⁵)

So findet denn die meisterhafte Gestaltung des dankbaren Themas bald eine weite Verbreitung. Aber es ist klar, dass, solange sie von dem Handwerk verwendet wird, sie durch leichte Modifikationen und Variationen den Bedingungen desselben angepasst werden kann, dagegen in einen andern Zweig der bildenden Kunst übertragen einer gründlichen Umwandlung bedarf. Das hat die Plastik des dritten Jahrhunderts in der Niobegruppe gethan, soweit sie es unter dem Einflusse des malerischen Vorbildes und dem Geschmacke ihrer Zeit thun konnte, und damit ein Werk geschaffen, welches in dem schätzreichen Rom lebhafte Aufmerksamkeit erregte, den bedeutendsten Künstlern, welche die Römer kannten, zugeschrieben und in zahlreichen Kopieen wiederholt wurde. Dennoch wird wohl niemand hier einen Fortschritt, ein Ueberbieten des schon einmal Geleisteten im künstlerischen Sinne erkennen können. Was allerdings den Effekt anbetrifft, der durch rein äusserliche Mittel, Umfang, Material und erstaunliche technische Fertigkeit erlangt wird, wird man der Gruppe vor dem Gemälde den Vorrang lassen müssen. Von einer neuen kühnen Durchdringung und Gestaltung des Stoffes ist dagegen keine Rede, lag wohl auch kaum in der Absicht des Künstlers, die alten Motive werden wieder benutzt, aber matter, studierter, weniger unmittelbar. Nur Niobe ist den Gesetzen der Plastik folgend weiter in den Vordergrund gerückt, ja ganz und gar in den Mittelpunkt des Interesses gestellt. Auf sie strebt alles zu, auf sie beziehen sich alle Vorgänge rings. Denn um bei der gelösten Komposition die Gruppe nicht auseinanderfallen zu lassen,

⁶³) vergl. Stark. a. a. O. Taf. IX. 2.

⁶⁴) vergl. Stark. a. a. O. Taf. V — VIII.

⁶⁵) vergl. Compt. Rendu. 1864. III. u. IV.

sondern ihr einen innern Halt zu gewähren, war der Künstler genötigt, die Mitte des Ganzen scharf zu betonen und sie vor allem feststehend ohne Bewegung in der allgemeinen Bewegung darzustellen. Aber man kann nicht sagen, dass dieses Hervorheben der Niobe dem Ganzen zum Vorteil gereicht. Denn während sie auf dem Gemälde, selbst fliehend in der allgemeinen Flucht, die Angst und den Schrecken, die Gefühle der übrigen, teilt und keine Ausnahmestellung für sich in Anspruch nimmt, erhebt sie hier, allein in dem wilden Aufruhr ausharrend, voll grässlichen Schmerzes das Haupt anklagend zum Himmel. Dadurch wird der Eindruck des fürchterlichen Schicksals, das sie zermalmt, in peinlicher Weise gesteigert, die gerechte Strafe des Uebermutes in grausame Härte verwandelt. Der Vorgang ist gegenüber der breiteren und naiveren Behandlung des Bildes viel schärfer zugespitzt und mithin geeigneter, auch einen raffinierten Geschmack noch zu reizen.

Aber es gibt noch eine dritte eigentümliche Darstellung des Todes der Niobiden⁶⁶⁾, welche sich in Rom auch grosser Beliebtheit erfreute und mehrfach kopiert worden ist. Am bekanntesten ist sie durch das Relief Campana⁶⁷⁾, welches sich jetzt in der Eremitage befindet. Das aber erkennt man sofort bei der Betrachtung desselben, dass die Figuren auf ihm unmöglich von vornherein für eine Frieskomposition erfunden sein können. Denn sie füllen den Raum in der ungenügendsten Weise, lassen überall Lücken, und ohne auf einander Rücksicht zu nehmen, reihen sie sich lose aneinander. Sie müssen daher von einem Werke kopiert sein, dessen Kompositionsprinzip ein durchaus abweichendes war. Ist dabei eine Statuengruppe auch hier von vornherein ausgeschlossen, so kann nur ein Gemälde wieder, oder auch ein Relief anderer Art das Original gewesen sein. Spricht für die letztere Annahme schon die Manier, in der die Figuren aus dem Reliefgrund gearbeitet sind, so scheint mir für die-

⁶⁶⁾ vergl. Heydemann Bericht. d. sächs. Ges. 1877 und Stark a. a. O. p. 165 ff.

⁶⁷⁾ vergl. Stark a. a. O. Taf. III, 1.

selbe der Marmordiskus⁶⁸⁾ aus London ausschlaggebend zu sein, welcher uns genau dieselben Typen wiedergiebt. Zwar lässt die grosse Ungeschicklichkeit, mit welcher auch hier viele Figuren über den Raum verteilt sind, deutlich erkennen, dass wir in ihm ebenfalls nicht eine sorgfältige Kopie nach dem Original vor uns haben, aber — und das ist das entscheidende — durch die hier angewandte Kompositionsweise werden diejenigen Eigentümlichkeiten vollkommen erklärt, welche für diesen Untergang der Niobiden besonders charakteristisch sind, nämlich die über ragende Felszacken herabhängenden Leichen der Söhne. An einem steilen Bergesabhang also vor sich gehend muss hier der Hereinbruch der Katastrophe bei dem Original dargestellt gewesen sein. Dadurch erreichte es der Künstler, dass er die Gestalten mehr unter, als neben einander gruppieren, also mit ihnen eine schmale, sich senkrecht hinabziehende Fläche füllen konnte. Eine solche Aufgabe war zu lösen, wenn es die Thürflügel einer Tempelpforte zu schmücken galt, und zu diesem Zwecke war, wie wir wissen⁶⁹⁾, der Niobidentod an der Thür des Palatinischen Apollotempels verwandt worden. Es liegt daher bei der Berühmtheit des kostbaren Werkes die Vermutung sehr nahe, dass die Typen des Marmordiskus auf jenes Elfenbeinrelief zurückgehen, sie wird aber beinahe zur Gewissheit, wenn man bedenkt, dass an der Thür die vorliegende Kompositionsweise unbedingt erfordert wurde, weil sie der des anderen Flügels als Pendant entsprechen musste. Der andere Thürflügel nämlich zeigte den Sturz der Gallier vom Parnass, also einen Vorgang, der sich auch an einem Bergeshange abspielte.

Leider bin ich nicht im Stande, durch eine gelungene Rekonstruktion des Ganzen jener Zurückführung noch eine weitere Stütze hinzuzufügen, dazu reicht, wie mir scheint, das Material nicht aus. Nur das eine wird man mit Recht annehmen dürfen, dass die Götter sich oben auf dem Gipfel

⁶⁸⁾ vergl. Bericht. d. sächs. Ges. 1877, Taf. I.

⁶⁹⁾ Propert. II El. 31.

des Berges befunden haben, dabei jedoch nicht wie hier auf dem Diskus Rücken gegen Rücken gestellt, sondern einander gegenüber, von den Ecken aus auf die Niobiden ihre Pfeile entsendend, und zwar Apollo links, Artemis rechts. Dann haben sie ihre Opfer in der Mitte, und dann erst wird ihre Haltung, welche auf der Scheibe einen gänzlich verfehlten Eindruck macht, da sie kein Ziel vor sich sehen, eine völlig verständliche. Dann erklärt sich auch die Bewegung unter den Niobiden, welche dem Kopisten auf dem Campanarelief die symmetrische Anordnung möglich machte, und die eine doppelte, nach rechts und links auseinandergehende ist. Jedenfalls, und das scheint mir das Wichtigste, haben wir hier eine Darstellung, welche die Götter nicht zu einer Gruppe vereinigt, von einem Punkte aus ihre Opfer beschliessend zeigt, sondern wie bei den römischen Sarkophagen von zwei Seiten auf die Niobiden zielen lässt.

Ja in römischer Zeit, könnte man einwenden. Allein jene Tempelthüren gehören, worauf zuerst Brunn, Künstlergesch. I p. 444, aufmerksam gemacht, und was Stark dann a. a. O. p. 138 ff. des näheren ausgeführt hat, auch in die hellenistische Periode und sind wahrscheinlich bald nach den Gallierkämpfen entstanden. Mit diesem Ansatz aber stehen unsere Typen im besten Einklange. Denn spricht für denselben schon die verhältnismässig noch starke Erfindungskraft, welche dieser Niobidentod offenbart, so passt dafür sehr gut die Uebertreibung der Auffassung nach der rührenden Seite hin. Ein sentimentaler Zug geht durch das Ganze, der beinahe an das Klägliche streift. Vor allem aber charakteristisch sind die Götterfiguren. Diese Artemis mit ihren schwächlichen Proportionen und ihrer geduckten Haltung ist schon weit von der Hoheit des fünften und der Anmut des vierten Jahrhunderts entfernt, aber dennoch nicht nach einem berühmten Typus einfach zurecht gemacht, wie das später in römischer Zeit geschehen sein würde, sondern für diesen speziellen Fall neu erfunden. Bei Apollo sind die Mängel an göttlicher Würde und Schönheit mehr durch die äussere Mannigfaltigkeit in der Gliederung seiner Stellung

verdeckt, während er im übrigen Charakter durchaus mit seiner Schwester harmoniert.

Damit wäre aus unserem Typenvorrat eine zweite Reihe auf ihren Ursprung zurückgeführt und das letzte grosse Kunstwerk gefunden worden, dessen Einfluss sich in römischer Zeit geltend gemacht hat. Zwar sind darum noch nicht alle Darstellungen des Niobidenunterganges herangezogen worden, und es bleibt noch eine Anzahl Monumente, welche sich von den betrachteten in bestimmter Weise scheiden; trotzdem ist es nicht nötig, ihretwegen noch ein bedeutendes Werk als Quelle anzunehmen, da sich für ihre Abweichungen im einzelnen Falle hinreichende Erklärungen finden lassen.

Ein neuer Gedanke ist hier, wohl durch die alexandrinische Poesie angeregt,⁷⁰⁾ in die bildende Kunst eingeführt worden, nämlich der, die Niobidensöhne zu Pferde von der Katastrophe überraschen zu lassen. Er entsprach durchaus dem Geschmacke der Römer, und sicherlich haben wir diese Bereicherung unseres Typenschatzes der römischen Zeit zu verdanken. Aber die Art, wie dieser Gedanke gestaltet worden ist, verrät deutlich die künstlerische Inferiorität des Interpreten. Denn auf dem pompejanischen Wandgemälde⁷¹⁾ sind die winzigen Reiterfiguren der Söhne in sehr geringen, wenig ausdrucksvollen Motiven flüchtig als Staffage in die grosse Landschaft hineingemalt, wobei auch Apollo oben in der Ecke nicht vergessen ist, und geben sich dadurch als das Eigentum des pompejanischen Dekorateurs zu erkennen. Ebenso sind die Sarkophage, welche die Niobiden zu Pferde zeigen,⁷²⁾ alle nach einer Vorlage gearbeitet, welche neben den verkümmerten Motiven aus dem Niobidengemälde⁷³⁾ durchaus handwerksmässige Mache aufweist. Dabei benutzte der Verfertiger dieser Vorlage als Muster für die Söhne zu

⁷⁰⁾ vergl. Stark a. a. O. p. 56.

⁷¹⁾ vergl. Bericht. d. sächs. Ges. 1883 Taf. III.

⁷²⁾ Stark, a. a. O. p. 187 ff. Taf. XIX und Valentinelli, marmi scol. della Marciana. Taf. 39.

⁷³⁾ vergl. Stark a. a. O. Taf. XIX, die Niobe mit ihren Töchtern in der Ecke rechts.

Pferde Figuren, wie sie ihm reichlich in den Jagd- und Kriegs-, sowie mythologischen (Phaethon) Sarkophagkompositionen vorlagen. Von einem typischen Zusammenhang zwischen den Reiterfiguren des pompejanischen Bildes und diesen hier ist keine Spur vorhanden.

Genug, diese Darstellungen sind in jeder Beziehung als die letzten abgeschwächten Wirkungen der grossen, in der Blütezeit der griechischen Kunst entstandenen Schöpfungen zu betrachten.

Aber welche Veränderungen, Modifikationen und Verstümmelungen auch der Stoff in seiner mannigfachen Verwertung erfahren mochte, ein Bestandteil ist ihm bis zu seiner letzten Wiederholung niemals verloren gegangen. Auch auf diesen späten Sarkophagen sind die Götter nicht vergessen worden, und fanden sie unten an der Reliefplatte keinen Raum mehr, so sind sie oben am Deckelrande, rechts und links ihre Pfeile sendend, abgebildet worden.⁷⁴⁾ Hier fehlen sie nicht, aber der Niobegruppe sollen sie gefehlt haben. Das Gewicht der Gründe, welche Stark a. a. O. p. 310 ff. für diese Behauptung in's Feld führt, gestehe ich, nicht im Stande zu sein, gebührend zu würdigen. Vielmehr glaube ich die Ursachen, welche so lange dem Werke die Götter entbehrlich erscheinen liessen, darin erkennen zu müssen, dass man dieselben bei den bisherigen Rekonstruktionsversuchen des Denkmals nicht unterzubringen vermochte, und weiter darin, dass durch die Haltung einer Figur der florentiner Gruppe der Eindruck erweckt wird, als ob die Geschosse der Götter direkt vom Himmel kämen. Aber ist der erste Fall bei der oben angedeuteten gelösten Komposition kein Hindernis mehr, so ist es auch nicht der zweite. Denn der Pädagoge der florentiner Gruppe, dessen Blick in die Wolken gerichtet ist, ist nicht ein Teil des Originalen, ja es ist zweifelhaft, ob er zu dem Kreise derjenigen Statuen gehört, welche ganz zuerst in der Nähe der Lateranensischen

⁷⁴⁾ vergl. Stark a. a. O. Taf. XIX,

Kirche gefunden worden sind.⁷⁵⁾ Jedenfalls hat sein Verfertiger sich beim Kopieren die Freiheit genommen — warum vermag ich nicht zu sagen — die Figur auf eine ebene, nur leicht als Fels angedeutete Basis zu stellen, während doch durch die andern Kopieen ein bedeutend stärker gegliedertes Felsterrain als auch dem Original der Gruppe zukommend erwiesen wird. Dadurch jedoch entsteht für dieselbe eine durchaus unangemessene Haltung, der Oberkörper wird zu weit nach hinten zurückgebogen und das Gesicht in einer Weise erhoben, dass es zum Himmel emporschaut. Betrachtet man dagegen den Pädagogen von Soissons,⁷⁶⁾ unter dessen rechtem Fusse das notwendige Felsstück angegeben ist, so gewahrt man, dass die Richtung seines Blickes zwar eine erhobene ist, aber doch so wenig, dass hiernach der pfeilsendende Gott einen nur um ein geringes höheren Standpunkt, als der des Pädagogen selbst ist, eingenommen haben kann. Zu der Kopfhaltung dieser Figur stimmt auch diejenige aller andern Niobiden,⁷⁷⁾ welche sich nach den Göttern umschauen, und es ist daher notwendig anzunehmen, dass diese Richtung der Blicke auch bei dem Originale vorhanden war. Mithin liegt auch hier kein Grund vor, der die Anwesenheit der Götter unmöglich machte.

Aber wird erst die Möglichkeit ihrer Gegenwart zugestanden, so liegt ihre Unentbehrlichkeit nicht ferne. Denn es lässt sich mancherlei anführen, was ihr Vorhandensein nicht nur wahrscheinlich macht, sondern geradezu fordert. Unserem modernen Gefühl zwar könnten Apollo und Artemis vielleicht überflüssig erscheinen, allein um das Empfinden der antiken Welt in diesem Falle kennen zu lernen, wird man wohl nach den übrigen Darstellungen des Niobidenunterganges urteilen müssen, und da zeigt sich, dass die Götter stets auf denselben zu finden sind.⁷⁸⁾ Allerdings haben sie dabei nicht

⁷⁵⁾ vergl. vor allem Stark a. a. O. Taf. XIV.

⁷⁶⁾ Stark a. a. O. Taf. XVI günstig für die Vergleichung.

⁷⁷⁾ Ueber die noch von Stark zu den Niobiden gerechnete Mädchenfigur Taf. XVII 13, welche jedoch nicht zugehörig ist, vergl. Friederichs-Wolters Gipsabg. ant. Bildw. p. 439.

⁷⁸⁾ Die verschwindend seltenen Fälle, wo sie fehlen, werden durch die Unvollständigkeit der betreffenden Monumente erklärt.

zu allen Zeiten die gleiche Wertschätzung erfahren, vielmehr verlieren sie auch hier mehr und mehr an Interesse und werden immer weiter in den Hintergrund gedrängt. Dennoch ist die Folgerung unabweislich, dass sie auch in der bildenden Kunst stets als ein notwendiger Bestandteil des Ganzen empfunden worden sind, und nur Gründe der schwerwiegendsten Art einen Ausnahmefall rechtfertigen könnten.

Vergebens aber habe ich mich nach solchen umgesehen, die Gruppe selbst liefert dieselben gewiss nicht, vielmehr scheint auch sie mir die sichtbare Gegenwart der Götter zu verlangen. Von links und rechts streben die Figuren in eiliger Flucht zu Niobe, dem Mittelpunkt des Ganzen, hinan, dabei blicken die meisten jedoch nicht auf den Weg, auf welchem sie der Gefahr entfliehen wollen, sondern zurückgewandt nach der Seite hin, von wo die Gefahr sie bedroht, und zwar nicht der eine hierhin, der andere dorthin, wie solche, die nur ungefähr die Richtung des Verderbens ahnen, sondern scharf beobachtend nach zwei bestimmten Zielen. Das wird am deutlichsten an der Gruppe des Pädagogen mit dem Knaben. Denn die ganze Haltung des Mannes wäre bei der engen Vereinigung mit dem Kinde unverständlich, wenn er nicht ängstlich spähte, ob jetzt der Gott das vernichtende Geschoss auf seinen Liebling richten werde. Aber warum lässt ihn der Künstler so spähen und sich nicht lieber mit dem Knaben beschäftigen? Warum wiederholt er so unaufhörlich das Motiv des Umschauens in der Gruppe? Ich finde keinen andern Grund dafür als den: er erkannte darin ein vorzügliches Mittel, die Gestalten der Götter mit dem übrigen Teile des Werkes in innige Beziehung zu setzen und den Zusammenhang des Ganzen dem Beschauer wirksam fühlbar zu machen. Die Götter müssen daher sichtbar gewesen sein und ein Moment der Komposition ausgemacht haben.

Dabei ist es gerade aus dem Motiv des Zurückblickens für uns noch möglich, ihre Stellung bei dem Originalen zu ermitteln. Nicht zu einer Gruppe vereinigt, nicht von einem Punkte aus entsenden die Geschwister ihre Pfeile auf die Niobiden, sondern von einander getrennt, rechts und links

neben der Gruppe, in gleicher Front mit den übrigen Figuren und nur um ein wenig über dieselben erhöht, umklammern sie gleichsam ihre Opfer, um sie desto sicherer zu vernichten. Dann haben wir in dem Relief der Palatinischen Tempelpforte, welches die gleiche Position für die Götter zeigt, eine Parallele aus derselben Epoche. Dann ferner ist auch erklärt, wenn anders es überhaupt noch einer Erklärung bedarf, dass Niobe sich nicht nach den furchtbar strafenden Rächern umschaut, sondern, mit leichter Wendung des Kopfes nach links, die Augen so ergreifend emporrichtet. Denn hätte der Künstler sie mit einem der Götter durch Blick und Gebärde in Beziehung gesetzt, so wäre sie nicht mehr der Mittelpunkt des Ganzen geblieben, und die Gruppe in zwei ungleiche Teile zerrissen jeder Symmetrie bar gewesen.

Schwerlich aber wird das Zurückblicken der Fliehenden das einzige Mittel gewesen sein, wodurch die künstlerische Einheit des Werkes angestrebt worden ist, lag doch ein anderes schon in der Bewegung des Zielens und Abschiessens der Pfeile bei den Göttern. Ferner lässt es sich bei der gelösten Komposition, welche Fels und Pflanze zu ihrer Vollendung bedurfte, sehr wohl denken, dass dem Künstler noch mancherlei, diesen Zweck zu erreichen, zu Gebote stand, das wir jetzt nicht mehr erkennen, geschweige denn richtig zu schätzen vermögen. erinnert man sich endlich, dass die Griechen die Gegenwart der Götter hier als etwas selbstverständliches, durchaus notwendiges empfanden, so wird es bei ihnen von vornherein nicht eines so grossen Aufwandes künstlerischer Mittel bedurft haben, um den Eindruck auch vollkommener Einheit des Kunstwerkes hervorzurufen, wie bei uns, die wir heute die Götter als ein fremdes, sich hier eindrängendes Element zu betrachten geneigt sind.

Aber man hat ja keine Spur von ihnen angetroffen,⁷⁹⁾ auch nicht in dem grossen Funde an der Lateranensischen

⁷⁹⁾ Die Bronzefiguren aus Pompeji, Apollo und Artemis pfeilschiessend vergl. Friederichs-Wolters Nr. 1529 u. 30 p. 604 kann man deshalb nicht mit der Niobegruppe in Zusammenhang bringen, weil beide darauf berechnet sind, nur von einer, der gleichen Seite gesehen zu werden.

Kirche; allein das beweist schon deshalb nichts, weil auch im übrigen dieser Fund bedeutende Lücken aufweist. Seitdem ist nicht wieder nach den Göttern geforscht worden, mithin hat man auch nichts mehr von ihnen gefunden, jedoch gebe ich darum die Hoffnung nicht auf, dass sie nicht noch einmal in den Museen Italiens entdeckt werden.

Hat somit das Werk durch das Wiedergewinnen der Götter auch das letzte Merkmal verloren, welches es von den andern Darstellungen desselben Gegenstandes absonderte, so zeigt zugleich die Entwicklung der künstlerischen Gestaltung des Mythos, dass die Niobegruppe nicht plötzlich durch die geniale Schöpferkraft ihres Verfertigers entstanden, einen besonders hohen, ja einzigen Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen darf, sondern dass sie, hervorgewachsen und bedingt durch schon früher Geleistetes, in dem Kreise ihrer Geschwister nicht einmal die erste Stelle einnimmt. Jedenfalls ist durch das Erschliessen des Niobidengemäldes des vierten Jahrhunderts der letzte schwerwiegende Einwand gegen die Datierung der Gruppe in der hellenistischen Periode beseitigt, nämlich der, dass die Gestaltung des Stoffes in derselben eine zu grossartige wäre, als dass sie noch einem Künstler des dritten Jahrhunderts hätte gelingen können.

