Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Viertes Capitel. Die Niobegruppe

urn:nbn:de:hbz:466:1-77332

dem subjectiv seelisch Bewegten im Ausdruck liegt die Grösse unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst.

Idealbildner ist Praxiteles, insofern er niemals sein Streben auf die rein körperliche Schönheit beschränkt, als in keinem Falle sein Streben nur auf die Form, auf das Äusserliche und Sinnliche allein gerichtet ist, sondern indem es ihm gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und er demgemäss bald die zarteste und und sinnliche, bald die kräftige und ernste Schönheit darstellt. Das begründet seine Verwandtschaft mit Skopas, diese Verwandtschaft, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre. Skopas aber ist nicht allein, wie oben angedeutet, leidenschaftlicher, pathetischer als Praxiteles, sondern auch reiner idealisch gestimmt als dieser, sofern er seltener in den Kreis des Reinmenschlichen herabsteigt. Das Gesagte aber begründet auch den Zusammenhang des Praxiteles mit der Gesammttendenz der attischen Kunst von Kalamis an bis zu den Künstlern aus römischer Zeit. Dagegen ist Praxiteles auch wieder nicht Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne, weil er nicht supernaturalistische Ideen in übermenschlicher Form darstellt, auch nicht von der reinen Idee in seinen Bildungen ausgeht, sondern seine Kunst in die Verschmelzung des menschlich Seelischen mit dem reinmenschlich Körperlichen setzt.

VIERTES CAPITEL.

Die Niobegruppe [55]).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 69.)

„Gleicher Zweifel (wie über eine Janusstatue) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern [56]), welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei.“ Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe, und obwohl, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, dass der Meister an dem Werke selbst nicht genannt war, obgleich einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die uns erhaltene Gruppe auf Skopas oder auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte [57]), so werden wir doch anerkennen müssen, dass die Zweifel der alten Kunstkenner auf inneren Gründen beruhen, dass, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden grossen Zeitgenossen vorhanden sein, wie wir sie anzudeuten versucht haben, die Niobe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniss eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir es dem-

n

Fig. 69. Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.

nach wie die Alten unentschieden lassen müssen, wer von beiden Künstlern der Meister der Gruppe sei, so ist diese deshalb ein nicht minder unschätzbares Denkmal der Kunst der Periode, von der wir reden und der Künstler, die wir kennen gelernt haben, ja vielleicht grade durch den Zweifel über den Urheber doppelt unschätzbar, weil sie durch denselben für uns zum Denkmal der Kunst dieser Zeit in ihren höchsten Repräsentanten wird. Aber auch ganz abgesehn von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung im engeren Sinne steht die Niobegruppe, wie Welcker mit Recht sagt, dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und dessen Geist und eigenthümlich edle Bildung am deutlichsten offenbart, zur Seite, haben ihr allein von allen antiken Kunstwerken, die wir kennen, die in unsern Tagen der Betrachtung näher gerückten und eigentlich erst entdeckten Werke des Phidias (die Sculpturen vom Parthenon) nicht geschadet.

Der Tempel des Apollo Sosianus, den zu Plinius' Zeit die Gruppe schmückte, ist nach sehr wahrscheinlicher Vermuthung von C. Sosius, der unter Antonius als Befehlshaber in Syrien stand, gegründet und nach dem Gründer oder seinem Schutzgotte genannt worden. Aus Kleinasien brachte dieser Sosius das Werk des Skopas oder Praxiteles nach Rom, während dasselbe ursprünglich wahrscheinlich ebenfalls einem Apollontempel angehört hatte, den man in Seleukia sucht[58]). Die Gruppe, welche wir besitzen, und welche lange Zeit für das Original galt, während die Verschiedenheit der Arbeit, ja sogar des zu den Figuren verwendeten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung einiger dieser Figuren keinen Zweifel übrig lässt, dass wir nur eine Copie besitzen, diese Gruppe wurde im Jahre 1583 bei dem Thore S. Giovanni in Rom gefunden, kam 1772 nach Florenz, wo sie bis 1775 im Palast Pitti stand, und jetzt, von Vincenzo Spinazzi restaurirt, im fünften Zimmer der grossherzogl. Gallerie aufgestellt ist. Die zusammen entdeckte Gruppe[59]) umfasste ausser der Mutter mit der jüngsten Tochter (Fig. 69. g. h.) sechs Söhne (Fig. 69. b. c. k. l. m. n.) und drei Töchter (Fig. 69. e. f.; über die dritte s. unten) nebst dem Pädagogen (Fig. 69. i.). Diesen zwölf Personen hat man in älterer und neuerer Zeit mehre andere beigesellt; früher rechnete man zu der Gruppe noch eine männliche, seitdem als Diskobol erkannte Figur, die Gruppe der Ringer in Florenz (abgeb. bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 149), zwei weibliche Statuen, die jetzt als Psyche und Terpsichore erkannnt worden sind, und ein Pferd. Dies Alles ist als nicht zugehörig nun ausgesondert. Dagegen hat Thorwaldsen der Gruppe eine kniende Jünglingsfigur in Florenz (Fig. 69. a) beigesellt, die man früher Narciss benannte, über deren Zugehörigheit man allgemein einverstanden ist, während Andere auch den knienden sogenannten Ilioneus in München in die Gruppe versetzen wollen, was ich für unbedingt irrthümlich halte[60]). In neuester Zeit hat man in einer Statue des berliner Museums, von der eine Wiederholung in Neapel existirt, eine fünfte Tochter zu erkennen geglaubt, welche aber von Friederichs mit guten Gründen bestritten und auch nach meiner Überzeugung nicht zu der Gruppe gehörig ist[61]). Gleiches nehme ich mit Thiersch und Friederichs[62]) von einer der mit der Gruppe gefundenen weiblichen Figuren an, so dass wir die Zahl der florentiner Statuen um eine zu reduciren haben. Dagegen finden sich unter den Wiederholungen der florentiner Figuren, wie sie Welcker S. 223—231 genau verzeichnet, die Ergänzungen zweier mangerhaft erhaltenen Einzelgruppen des grossen Ganzen, welche wir nicht angestanden haben unserer

Abbildung als die ursprünglichen Compositionen einzureihen. Dies sind eine Schwester, die vor dem Bruder niedergesunken ist, im Vatican (Fig. 69. c. d.) und der Pädagog mit dem jüngsten Sohne, der in Soissons aufgefunden wurde und im Louvre steht (Fig. 69. i. k.). Demnach ist der Bestand der unzweifelhaft zu der Gruppe gehörenden Figuren dieser: die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohne und ausserdem drei Töchter und sechs Söhne, im Ganzen dreizehn Figuren, welche unsere vorstehende Tafel enthält.

Die Beantwortung der Frage, inwiefern wir in diesen dreizehn Figuren die Originalcomposition vollständig besitzen, hangt mit mancherlei Erwägungen, namentlich auch damit zusammen, wie man sich die Gruppe ursprünglich aufgestellt denkt. Aber abgesehn von allen anderen Gründen, welche für diese Annahme sprechen, dass uns mehre Figuren des originalen Ganzen fehlen, muss uns schon die ungleiche Zahl der Söhne und der Töchter im höchsten Grade für diese Annahme geneigt machen. Denn fast alle Schriftsteller des Alterthums, welche von der Zahl der Kinder Niobes reden, geben ihr eine gleiche Anzahl Söhne und Töchter, und zwar wird diese Zahl von überwiegend den meisten und besten Gewährsmännern aus der Blüthezeit der Poesie und Kunst und den ihnen folgenden späteren Schriftstellern auf sieben Söhne und sieben Töchter festgestellt, was mit dem Cult Apollon's, dessen Gottheit durch die Niederlage der Niobiden verherrlicht wird, und in dem die Siebenzahl als bedeutsam hervortritt, zusammenhangen wird. Demnach würden wir die Söhne vollständig besitzen, während uns drei Töchter fehlen, die in überzeugender Weise noch nicht haben nachgewiesen werden können. Wie wir uns diese fehlenden Töchter zu denken haben wird sich auch mit Sicherheit nie ausmachen lassen, und hangt mit von der Frage über die Aufstellung, auf die ich sogleich eingehn werde, ab. Allein auch abgesehn hiervon wird es nach dem antiken Gesetze des Parallelismus und der Symmetrie, welches jede grössere Gruppencomposition beherrscht und beherrschen muss, immer höchst wahrscheinlich bleiben, dass dem todthingestreckten Sohne (Fig. 69. n.) eine todt oder sterbend daliegende Tochter entsprach. Ferner werden wir ohne Zweifel uns geneigt fühlen, auch für den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne eine räumlich und geistig entsprechende Gruppe zu vermuthen. Diese kann in der Mutter selbst unter keiner Bedingung gefunden werden, und dies muss uns die Annahme nahe legen, dass dem Pädagogen die Amme oder Wärterin der Königsfamilie entsprach, die wie jener eine wohlbekannte Figur der Tragödie ist. Für diese ist aber in der Gruppe, soweit wir sie anordnen können, kein Raum[63]), und so bleiben uns zwei Töchter zu errathen übrig, über deren Gestalt ich keine irgend bestimmte Vermuthung auszusprechen wagen möchte. Nach dem Gesagten aber würde die ganze Gruppe, soviel wir sehn können, aus sechszehn Personen bestanden haben.

Die Frage, wie wir uns diese sechszehn Personen ursprünglich aufgestellt zu denken haben, hat nicht wenige Künstler und Kunstgelehrte beschäftigt. Plinius' Angabe, die Gruppe habe in Rom im Tempel (in templo) des sosianischen Apollo gestanden, ist erstens für die ursprüngliche Aufstellung in Griechenland nicht unbedingt massgebend, wie ich denn auch oben vermuthet und wahrscheinlich zu machen gesucht habe, die Achilleusgruppe des Skopas, die in Rom im Innern einer Tempelcella (in delubro) stand, sei ursprünglich für einen Tempelgiebel bestimmt gewesen. Will man aber dies nicht gelten lassen, und lieber annehmen, ein Werk wie die

Niobegruppe, habe bei der Verpflanzung nach Rom eine der originalen entsprechende Aufstellung erhalten, so muss zweitens daran erinnern werden, dass Plinius' Ausdruck in templo zu unbestimmt ist, um als sichere Grundlage unserer Ansichten gelten zu können. Nur eine Vermuthung[64]), nämlich, die Gruppe sei im Freien vor einem Tempel aufgestellt gewesen, wird bestimmt durch Plinius widerlegt; im Übrigen muss nach Momenten, welche in der Gruppe selbst liegen, entschieden werden.

Je nachdem nun von diesen Momenten das eine oder das andere als bestimmend aufgefasst wurde, sind verschiedene Aufstellungsarten vorgeschlagen worden. Bald sollen die Figuren und Einzelgruppen getrennt in Nischen gestanden haben; dem aber widerspricht der innige Zusammenhang des Ganzen und dem widersprechen die Stellungen mehrer Figuren; bald sollen wir die ganze Gruppe ähnlich wie die Erzgruppe des Lykios (Band 1, S. 289) im Halbkreise geordnet denken; dem aber widerspricht eine Reihe verschiedener Umstände[65]); bald wird angenommen, die Gruppe habe in einer Linie auf gemeinsamer Basis oder auf getrennten Postamenten im Innern einer Tempelcella gestanden[66]); dem aber widerspricht der Umstand, dass die griechische Tempelcella nur solche Bildwerke umfassen konnte, welche mit einer Cultweihe belegt waren, was bei der Niobegruppe nicht der Fall sein kann. Und so wird man fast unwillkürlich auf die Annahme hingedrängt, die Cockerell und Welcker in verschiedener Weise zu begründen gesucht haben, die Niobegruppe sei ursprünglich für den Giebel eines griechischen Apollontempels bestimmt gewesen. Es wird sich nie läugnen lassen, dass für diese Annahme eine Reihe von Umständen in die Wagschale fällt. Nicht allein die in verschiedenen Abstufungen abnehmende Höhe der Figuren, von der im Verhältniss zu ihren Kindern kolossal gehaltenen Niobe bis zu dem todt hingestreckten Sohne muss uns für die Giebelgruppe einnehmen, sondern auch die Erwägung, wie durchaus geeignet für eine Giebelgruppe die Darstellung in ihrer inneren Bedeutung ist. Denn fast alle Giebelgruppen, die wir kennen, verkünden die Macht und Herrlichkeit des Gottes, den man im Tempel verehrte, in seinen Thaten: Athenes Sieg über Poseidon am Parthenon, Zeus' Sieg über die Giganten in Argos und Agrigent und mehre andere Compositionen bieten sich als Parallelen, denn in Niobe wird menschlicher Übermuth, der sich gegen die Götterherrlichkeit Apollon's und Letos erhoben hatte, furchtbar gestraft und die Macht des Gottes mit silbernem Bogen in erschütternder Weise verkündigt.

Trotzdem darf nun aber nicht verschwiegen werden, dass gegen die Giebelaufstellung der Niobegruppe in neuester Zeit ernstliche Bedenken erhoben worden sind, die sich besonders an das Mass der Figuren knüpfen[67]). Es ist dargethan worden, dass die Figuren, wie wir sie besitzen, sich in kein Dreieck einordnen lassen, welches der richtigen Gestalt eines griechischen Giebels entspricht. Gegen die sich hier erhebenden Schwierigkeiten wird sich, soviel ich erkenne, die Giebelaufstellung nur dadurch retten lassen, dass wir annehmen, bei den Figuren in dem Originalwerke sei durch die verschiedene Höhe der Sockel das zur Einordnung in das Giebeldreieck erforderliche Mass hergestellt und ausgeglichen worden. Offenbar sind nämlich die in Gestalt von zum Theil mächtigen Felsvorsprüngen gearbeiteten Sockel auch bei den uns erhaltenen Figuren von sehr verschiedener Höhe; nimmt man nun an, diese Verschiedenheit sei im Original noch etwas bedeutender gewesen, so dürften sich die Bedingungen der Giebelaufstellung erfüllen. Will man nicht zu dieser Auskunft

greifen, so muss zugestanden werden, dass wir über die Aufstellungsart der Niobegruppe vollkommen im Dunkeln sind.

Die Felsensockel die Niobidenstatuen sind nun aber auch noch in einer anderen Rücksicht von Bedeutung. Es ist von mehr als einer Seite darauf hingewiesen worden, dass die poetische Unterlage der vor uns stehenden plastischen Schöpfung mit Wahrscheinlichkeit in einer Tragödie zu suchen sei, und man hat auf die Niobe des Sophokles geschlossen, von der uns freilich nur wenige Fragmente neben einigen äusserlichen Nachrichten erhalten sind. Da wir nun aber aus eben diesen Nachrichten wissen, dass Sophokles die Königsburg von Theben als den Schauplatz der Niederlage des Niobidengeschlechts nannte, so verhindern uns eben die Felsensockel unserer Statuen, an dies poetische Vorbild zu denken, denn diese Felsensockel verlegen den Schauplatz unwidersprechlich auf ein gebirgiges Terrain. Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene bezeugen uns zwei späte Mythographen, und da von diesen einer (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich eine nicht näher nachweisbare, als Vorbild unserer Gruppe anzunehmen haben.

In welchem Verhältniss nun die Einzelheiten der Gruppen zu diesem poetischen Vorbilde stehn, vermögen wir natürlich eben so wenig zu sagen, als wie diese uns unbekannte Tragödie den Stoff des Mythus behandelte. Diesen Stoff als solchen darf ich wohl als bekannt voraussetzen, und will deshalb nur in gedrängter Kürze an dessen Hauptmomente erinnern.

Niobe, Tantalos' Tochter, die Gemahlin des Königs Amphion von Theben, war die Mutter eines zahlreichen Geschlechts blühender Söhne und Töchter. Ihre Mutterfreude über die herrlichen Kinder trieb sie zum Übermuthe und sie überhob sich gegen Leto, der sie nach Pindar eine gar liebe Genossin gewesen war, prahlend, Leto habe nur zwei Kinder geboren, sie aber Niobe, ihrer vierzehn. In diesem übermüthigen Stolze verbot sie den Thebanern, Leto und ihren Kindern Opfer zu bringen, und verlangte dagegen göttliche Verehrung für sich. Die beleidigte Gottheit aber strafte sie furchtbar an dem, was sie zur Sünde getrieben hatte, und unter den Pfeilen der Letoïden erlagen um Niobe alle ihre Kinder an einem Tage. Die entsetzliche Grösse dieses Unglück machte Niobe erstarren und sie ward, von den Göttern in Stein verwandelt, an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt, wo man ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte, welche wir im ersten Buche unserer Betrachtungen (Band 1, S. 41) kennen gelernt haben.

Die Gruppe vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar und ohne alle Frage nie dargestellt gewesen[68]); von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehre Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle streben und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Knie, auch die jüngste Tochter im Arme

der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoss erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehn wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheues! Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiss der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewusst zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden lässt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie im Laokoon, grade dass die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, dass sie dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade dass der Übergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefasst ist, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Masse walten zu lassen, dass der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, dass hier gross und still der göttlichen Übermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine geknickte Blume,“ wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den Füssen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht, auch der Pfleger der Kinder sucht noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knienden Söhne noch ein Funken vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden lässt[69]). Was immer aber auch das Mass der Haltung, der Stärke und der stillen Grösse in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerbach hat Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist weidlich nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr als ein gefällig lautendes Wort[70]). Denn nicht allein die schmerzensvolle Mutter ist Niobe, zunächst ist sie ausserdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hoheit auch in dem Sturme des Schmerzes

nicht vergisst. Diese Würde offenbart sich, wie Welcker bestens erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive weibliche Geberde, sagt Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewusstsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein grosses Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen, man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert Viel von ihrem grossartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter.“ Man denke sich, möchte ich hinzufügen, auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knien in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen, dass aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um, wie ich verstehe, demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die grossgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des grossartigen Charakters, der Niobes bleibendes Eigenthum ist, und das des unendlichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter lässt sie mit leise gebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer grossen Seele lässt sie würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung, und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, von dem ich eine Zeichnung in grösserem Massstabe beilege (Fig. 70), und das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meissels gehört, zeigt uns, wie ein grosser Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiss[71]). Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Übermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, dass sie diese als Rächer erkenne und ihnen zu zeigen, dass sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepressten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des unteren, ein der Natur in grösster Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heisser, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen

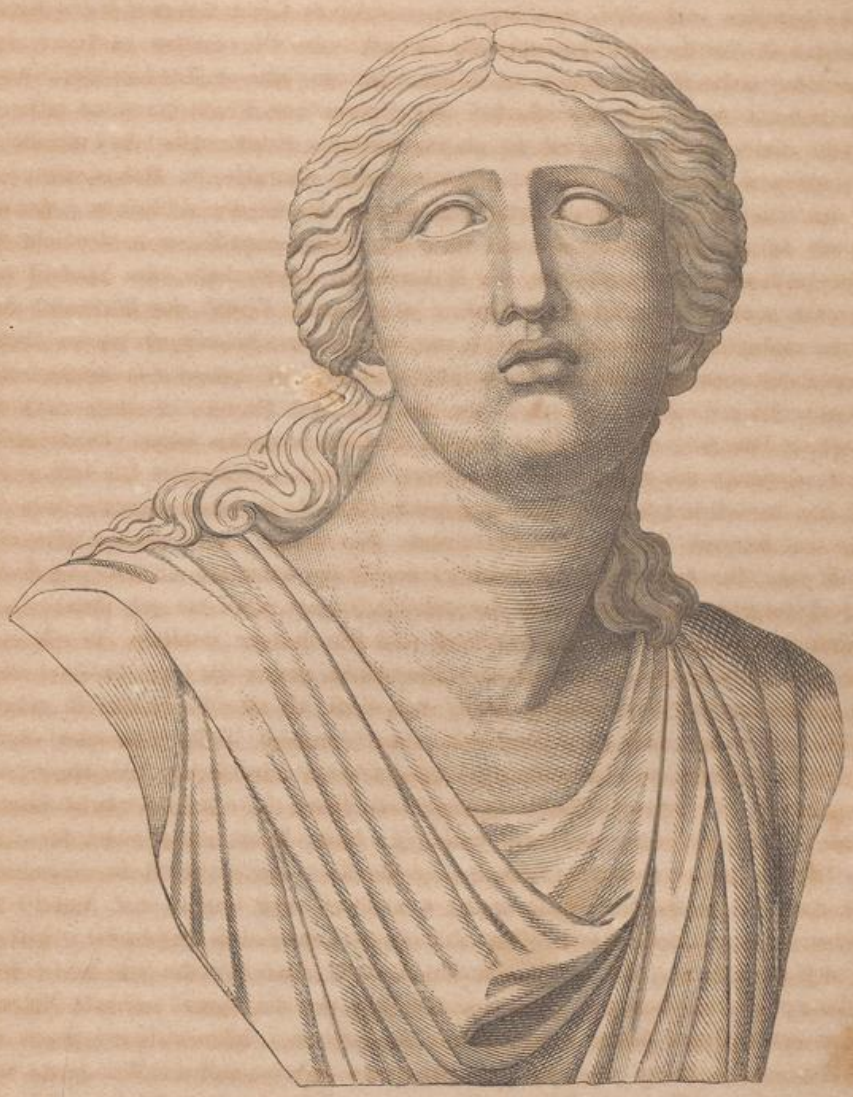

Fig. 70. Kopf der Niobe.

unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermass des Schmerzes.

Ich habe schon eingänglich auf die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Monumentes hingewiesen, und will jetzt nur noch daran erinnern, dass die Niobegruppe, hochidealisch concipirt wie sie ist, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muss, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heisst der attischen Kunst dieser jüngeren Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die wir kennen gelernt haben. Ich glaube nun aber nicht zu irren, wenn ich annehme, dass diese Erkenntniss uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem anderen Lichte erscheinen lassen wird, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit dargestellt worden sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Genossen des Skopas.

Am Mausoleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluss des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist. Nach Plinius' Angabe waren die Sculpturen an der Ostseite des Mausoleums von Skopas, diejenigen im Norden von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite vom Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Mausoleums sein wird[72]. Dass auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals betheiligt genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner gar nicht näher bekannt, und von Timotheos' Werken besitzen wir nur ein paar sehr oberflächliche Notizen[73]. Diesen gemäss war er Marmorbildner und Erzgiesser und arbeitete in Marmor einige Götterbilder, darunter namentlich eine Artemis, die, später von einem römischen Bildhauer mit einem neuen Kopfe versehn im palatinischen Apollotempel in Rom stand und einen Asklepios in Trözen, während er als Erzgiesser von Plinius unter den nicht wenigen Künstlern[74] angeführt wird, welche „Athleten, Bewaffnete,