

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 5 (1909-1910)

Artikel: Die römische Niobide
Autor: Blümner, H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750927>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

schaften faktisch durchgeführt worden. Dieses Prinzip, dem auch Leonhard Euler eine Gestalt verlieh, hat sich in sehr mannigfaltigen Institutionen verkörpert und schließlich eine Form gefunden, in welcher es die Gefahren früherer Systeme abgestreift hat und doch noch seine Wirkung ausübt: den Reiz zum Beitritt in eine Lebensversicherungsanstalt zu erhöhen.

Wie schon anfangs hervorgehoben, konnte in dieser kurzen Studie nur ein kleiner Teil von Leonhard Eulers Riesenwerk besprochen werden. Dieser große Meister hat auch auf dem Gebiet der Wahrscheinlichkeitsrechnung und ihrer Anwendungen die theoretischen Fragen, die er behandelte, in hohem Maße gefördert und für die Praxis Weittragendes geleistet. Alles ist in sehr klarem Stil geschrieben, unter häufiger Heranziehung veranschaulichender Bilder, sodass selbst Leser, die nicht Fachleute sind, dem Gedankengang des Verfassers leicht nachkommen und aus der Lektüre seiner Schriften hohen Genuss ziehen.

ZÜRICH

Dr L. GUSTAV DU PASQUIER.

□□□

DIE RÖMISCHE NIOBIDE

Der Streit zwischen Rom und Mailand, welche von beiden Städten künftig die Ehre haben soll, diese in kurzer Zeit berühmt gewordene, der Banca Commerciale gehörige Statue zu beherbergen, hat jüngst die Aufmerksamkeit auch weiterer Kreise der im Sommer 1906 aufgefundenen Figur zugewendet und rechtfertigt es wohl, dass wir hier dem schönen Werke, das durch Photographien und Abbildungen in populären Zeitschriften auch dem Laien nicht völlig unbekannt geblieben, aber bisher in Abgüssen noch nicht verbreitet ist, einige Worte widmen, die von seiner Bedeutung und kunsthistorischer Stellung handeln.

Jedermann kennt die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern in den Uffizien in Florenz, die rührende Figur der königlichen Mutter, in deren Schoß die jüngste Tochter flüchtet, der Pädagog mit dem bei ihm Schutz suchenden Knaben, die andern Söhne und Töchter in den mannigfachsten Stellungen der Flucht, der Angst, der Verwundung, des Sterbens. Weniger allgemein bekannt

ist, dass diese figurenreiche Gruppe hinsichtlich ihrer Komposition wie ihrer Entstehungszeit eine der kompliziertesten Fragen der klassischen Archäologie ist. Zwar berichtet uns eine Notiz des Plinius — die einzige, die von einer Niobengruppe meldet — dass eine solche in Rom den Tempel des Apollo Sosianus zierte (ob als Giebelgruppe oder wie sonst wird nicht gesagt), und daß man damals im Zweifel war, ob sie von Praxiteles oder von Skopas herrühre. Als die Florentiner Figuren im Jahr 1583 in Rom in der Nähe des Laterans gefunden wurden, und zwar waren es 17 Stück, unter denen sich freilich bald einige als nicht zugehörig herausstellten, da glaubte man, eben diese von Plinius erwähnte Gruppe im Original aufgefunden zu haben, obschon jener Apollotempel in einer ganz andern Gegend belegen war (am Westfuße des Kapitols, südlich vom Circus Flaminius). Allein von dieser Meinung mußte man bald abgehen, als sich bei genauerer Würdigung zeigte, das die Konzeption der Figuren keineswegs auf gleicher Höhe mit ihrer Ausführung steht. Die Motive sind trefflich erfunden, voller Wahrheit und Kraft; die Arbeit aber ist vielfach plump und leblos, namentlich in der Gewandung kleinlich und gekünstelt. Musste man schon deswegen sich zu der Konzession bequemen, dass wir in den Florentiner Exemplaren nur blasse Kopien eines viel vollendeteren Originals besitzen, so fand diese Meinung dadurch ihre Bekräftigung, dass man vom Kopf der Mutter ein bedeutend besseres Exemplar in einer englischen Privatsammlung (Brocklesby-Park in Lincolnshire) und in der Niobide Chiaramonti im Vatikan, einer der herrlichsten Gewandstatuen, die wir besitzen, eine um vieles vorzüglichere Replik der einen fliehenden Tochter kennen lernte. Zwar blieb es zweifelhaft, ob man diese Bildwerke der ursprünglichen von Plinius genannten Gruppe zuweisen oder auch nur als Kopien, wenn auch als treuere, betrachten solle; gewöhnlich nimmt man aber an, dass man in der Florentiner Niobide eine künstlerisch nicht hochstehende, aber ziemlich genaue römische Kopie besitze, in der Niobide Chiaramonti dagegen eine künstlerisch sehr hoch stehende, aber ganz selbständige griechische Umarbeitung, und zwar aus pergamenischer Zeit, als sich gegen die feine Anmut des vierten und die raffinierte Eleganz des dritten Jahrhunderts eine Reaktion im Geschmack einstellte und man mit eignen Mitteln

die grossartige Einfachheit der Periode des Phidias wieder zu erreichen suchte. Dem gegenüber fehlt es freilich nicht an Archäologen, die die Niobide Chiaramonti für ein Original oder doch wenigstens für eine das Original treu wiedergebende Kopie halten. Sei dem nun, wie ihm wolle — wir können hier auf diese schwierigen Fragen ebenso wenig eintreten, wie auf die noch viel kompliziertere nach der ursprünglichen Figurenzahl, nach der Komposition und der einstigen Aufstellung, — an der Entstehungszeit, wie sie Plinius überliefert, wird man festhalten dürfen, und wenn man sich zwischen Praxiteles und Skopas zu entscheiden hat, so wird man wegen des pathetischen Gegenstandes eher an letzteren denken, als an den meist freundlichen Stoffen sich zuwendenden Praxiteles. Es ist neuerdings freilich auch behauptet worden, die römischen Kunsthistoriker, deren Zweifel betreffs des Meisters Plinius überliefert, hätten sich geirrt: die Gruppe röhre gar nicht aus dem vierten Jahrhundert her, sondern sei späteren Ursprungs, eine Arbeit der hellenistischen Kunst. Allein diese Skepsis ist gänzlich unbegründet, und die spätere Datierung des Originals verdient ebenso wenig Glauben, wie die merkwürdige Ansicht Kleins, der die Gruppe dem Praxiteles und Skopas zuschreibt, indem jener die weiblichen, dieser die männlichen Figuren geschaffen habe.

Daß der Niobemythos schon vor dem vierten Jahrhundert Aufnahme in die Skulptur gefunden hat, steht fest. Zwar wird uns von einer älteren statuarischen Gruppe nichts berichtet; aber an dem reich mit Bildwerk geschmückten Thron seines olympischen Zeus hat Phidias an den Seitenschwingen des Sitzes in Relief dargestellt, wie Apoll und Artemis die Kinder der Niobe mit ihren Pfeilen erlegen. Es ist auch möglich, daß wir diese Reliefs noch in Nachklängen aus späterer Zeit wieder zu erkennen vermögen. In verschiedenen Sammlungen haben sich einige Reliefs erhalten, die in Figuren des edelsten Stils Szenen aus dem Untergange der Niobekinder vorführen; einzelne darunter sind zwar in ihrer Stellung Florentiner Niobiden ähnlich, die meisten jedoch ganz abweichend in Stellungen und Gruppierungen, die wir dort nicht finden, und zum Teil von großartiger Schönheit und ergreifendem Ausdruck. Da ist zumal auf dem in Petersburg befindlichen ehemals Campana'schen Relief die Gruppe einer Tochter mit einem

sterbenden Bruder von wunderbarer Schönheit: der tödlich getroffene Bruder sinkt rückwärts an die Brust der Schwester, im Sterben zu ihr aufblickend und mit dem rechten Arm ihren Hals umschlingend, während diese sich liebevoll zu ihm niederbeugt und beide Arme, um ihn zu stützen, ihm um die Brust legt. Es scheint nicht anzugehen, in diesen Reliefs Nachbildungen einer statuarischen Komposition zu sehen; die friesartige Anordnung führt vielmehr darauf, dass die Darstellung von vornherein als Relief gearbeitet war, und so ist denn vermutet worden, daß sie auf die von Phidias gearbeiteten Figuren der Niobiden zurückgehen (so Furtwängler und Sauer), während Amelung das Original der Schule des Phidias zuweist, Hauser aber die Reliefs als Werke der neuattischen Schule betrachtete, sie also um zwei bis drei Jahrhunderte später ansetzte, welche Ansicht allerdings wenig Wahrscheinlichkeit hat.

Nun hat aber Furtwängler bereits 1898 in den Sitzungsberichten der bayerischen Akademie die Ansicht aufgestellt, daß es bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. eine grossartige Gruppe aus Rundfiguren mit Darstellung des Todes der Niobiden gegeben habe. Er bezog darauf zunächst zwei in Rom gefundene Statuen, die in die von Jacobsen gestiftete Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen gekommen sind, und von denen er zu erweisen suchte, daß sie, obwohl einzeln und zu verschiedener Zeit erworben doch ursprünglich zusammengehört hätten; ferner daß sie nicht, wie man annahm, römische Kopien, sondern griechische Originalstatuen seien, die einst in den Giebeln eines griechischen Tempels der Epoche von 450—440 v. Chr. standen, und zwar hätten sie da Teile einer solchen Darstellung des Niobiden-Unterganges gebildet. Die eine Figur, ein verwundeter Jüngling, der lang ausgestreckt am Boden liegt, auf den linken Arm sich stützend und den rechten Arm über den Kopf erhebend (siehe Fig. 2), deutete er als Sohn der Niobe; die zweite Figur, ein in eiligem Lauf nach rechts hin fliehendes Mädchen, das auf der Flucht nach rückwärts schaut und, um sich zu schützen, mit beiden Händen den Bausch ihres Gewandes über den Kopf zieht (siehe Fig. 4), als Tochter. Einige Jahre darauf, in den Sitzungsberichten von 1902, schrieb Furtwängler noch eine dritte Figur in Ny-Carlsberg, den kopf- und armlosen Torso eines Apollo (siehe Fig. 3) demselben Bauwerk,

dem die Niobedarstellung als Giebelschmuck gedient habe, zu;— freilich nicht derselben Gruppe; denn da Apoll seiner ganzen Stellung und Tracht nach nicht den Bogen und Pfeile führen konnte, sondern nur die Kithar, so nahm Furtwängler an, daß diese Figur im andern Giebelfelde die Mitte eingenommen habe: auf der einen Seite der Gott als erbarmungsloser Rächer der beleidigten Mutter, auf der andern als Kitharode in Pracht und Glanz in den Kreis der Götter tretend.

Diese Hypothese fand zunächst teils gar keine Beachtung, teils direkten Widerspruch; und wenn manche Archäologen auch die fliehende Frauengestalt als Werk des fünften Jahrhunderts anerkannten, so lehnten sie doch die weiteren Folgerungen, auch die Deutung als Niobide, ab, und P. Arndt, der Herausgeber der „*Glyptothèque Ny-Carlsberg*“, wollte sogar auch von jener Datierung nichts wissen und bezeichnete die Figur als eine „mittelmäßige Kopie“.

Da kam nun der Fund der römischen Niobide (siehe Fig. 1). Daß diese Benennung richtig sei, hat meines Wissens bisher niemand bezweifelt; es dürfte auch kaum eine passendere Deutung zu finden sein. Eine Jungfrau von kräftigem Körperbau und herrlichen Formen ist im Fliehen zusammengebrochen, in einer Stellung, die ganz ähnlich an dem berühmten Jüngling von Subiaco (im Thermenmuseum in Rom) wiederkehrt; der Körper ruht auf dem rechten Bein, das im Knie gebogen ist, während das linke gebogene Bein nur mit den Zehen den Boden berührt, das Knie aber noch etwas oberhalb des Bodens schwebt; ein flüchtiger Moment ist festgehalten, denn im nächsten Augenblick wird das Mädchen vollends zusammenbrechen müssen. Sie ist nämlich schwer verwundet: hinten im Nacken ein rundes Bohrloch bezeichnet die Stelle, wo sie der (einst von Metall gearbeitete) Pfeil getroffen hat, und eben dieses Pfeilloch sichert die Deutung auf eine Niobide. Auf der eiligen Flucht hat sich das Gewand gelöst: es bedeckt nur noch das rechte aufgestützte Bein, der eine Zipfel fällt über die linke Wade herab, während das Mädchen den übrigen herabgleitenden Teil des Peplos mit dem linken Unterarm im Rücken festhält. Die rechte Hand greift zurück nach der Wunde, als wolle sie den tödlichen Pfeil herausziehen. So ist ein großer Teil des Körpers entblößt: der ganze Oberkörper ist bis zu den Hüften

nackt, ebenso das linke Bein. Herrlich im Ausdruck des Schmerzes ist der leicht zurückgeworfene Kopf mit den grossartigen, etwas strengen Zügen: die Augen blicken angstvoll nach oben, der Mund ist klagend geöffnet, so dass die obere Zahnenreihe sichtbar wird. Sowohl hierin wie in der Behandlung des Nackten lässt sich eine gewisse naturalistische Tendenz nicht verkennen.

Ganz sicher, die Figur ist eine Arbeit allerersten Ranges. Ich selbst kann freilich leider nur nach Abbildungen (allerdings recht guten) urteilen; aber angesichts dieser verstehe ich es in der Tat nicht, wie es möglich war, daß in Rom nach ihrer Auffindung zuerst die Meinung laut wurde, die Statue sei gefälscht. Das ließ sich freilich, als die ganz sichern Fundtatsachen bekannt wurden, nicht halten; aber das Urteil über das Werk fiel damals in Rom trotzdem nicht sehr günstig aus, indem es bald für mittelmäßig, bald für eine späte Kopie, bald für eine eklektische Arbeit erklärt wurde. Letzteres ist überhaupt ein beliebtes Stichwort der Archäologen, mit dem man schnell da zur Hand ist, wo man sich einer stilistisch schwer einzuordnenden Figur gegenüberstellt, — so z. B. beim Dornauszieher, bei der Venus vom Esquilin u. a. m. Aber es fehlte doch auch nicht an Kunsthistorikern, die die hohe Schönheit des Bildwerkes und seine Eigenschaft als griechisches Originalwerk erkannten und verfochten, und zu diesen gehörte in erster Linie wiederum Furtwängler. Schon wenige Monate nach der Auffindung der Statue führte er sie mit Hilfe von Lichtbildern der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München vor (am 6. Dezember 1906), indem er dabei ihre Zusammengehörigkeit mit den Kopenhagener Figuren zu erweisen suchte; ausführlicher kam er darauf zurück in einer Sitzung der bayerischen Akademie vom 8. Juni 1907, — der Bericht darüber ist eine der letzten Arbeiten des trefflichen Gelehrten: wenige Monate später wurde Furtwängler vom frühzeitigen Tode hingerafft.

Die Zusammengehörigkeit der Niobide mit jenen drei Kopenhagener Figuren sucht Furtwängler zu erweisen aus der völligen Übereinstimmung von Material, Technik und Stil der Figuren. Das Material ist bei allen parischer Marmor der feinsten Qualität. In technischer Beziehung ist ihnen gemeinsam die Benutzung des Bohrers, ferner daß die Plinthen ganz knapp nach der Figur zugeschnitten sind, also eine dem Umriß der Statue folgende un-

regelmäßige Gestalt haben; die Anstückungen an verschiedenen Stellen; endlich daß die Rückseiten zwar etwas breiter und derber als die Vorderseiten, aber doch mit der größten Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt vollständig ausgearbeitet sind. Und was das Stilistische betrifft, so findet Furtwängler an der Niobide dieselbe eigentümliche Mischung von Befangenheit und vollendeter Freiheit, wie an den Kopenhagener Figuren: Reste des strengen Stils in der Behandlung der Nase, des Auges, der Lippen, zugleich verbunden mit einer naturalistischen Tendenz, die sich auch im nackten Körper, zumal in der Charakteristik der Hautoberfläche, trotz deutlicher Reste von Strenge erkennen lasse; und endlich auch in der Gewandung, in der noch etwas befangen und wie künstlich zurechtgelegt wirkenden Anordnung, dem Anschmiegen der Falten an den Körper, dem Umknicken der Faltenrücken bei ihrem Auffallen auf den Boden u. dgl. m.

Diesmal fand Furtwänglers Darlegung größere Beachtung, zumal sie nicht als vereinzelte Hypothese auftrat. Denn unabhängig von ihm hatte F. Hauser in Rom die Zusammengehörigkeit der Niobide mit den Kopenhagener Figuren und ihren original-hellenischen Ursprung erkannt, hatte Gustav Körte im Archäologischen Anzeiger von 1907, wenn auch mit einigen Modifikationen im einzelnen, und G. E. Rizzo in den „Notizie degli Scavi“ entsprechend sich vernehmen lassen. Anders freilich lautete das Urteil, das Paul Gauckler in den „Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres“ vom Februar 1907 abgab. Er erkannte zwar auch eine Niobide in der Figur, und zwar „d'une perfection de formes et d'attitude, ce qui laisse bien en arrière les statues les plus justement vantées de la même série“; aber er trug doch Bedenken, sie dem 5. Jahrhundert, auf das die Haartracht hinweise, und der attischen Schule dieser Zeit zuzuweisen. „Tout y est trop calculé, trop savant: l'on n'y retrouve point le sérieux, la majestueuse simplicité des œuvres de la grande époque.“ Die nackten Formen drängten sich zu sehr vor, die sinnliche Bewunderung, die sie hervorrufen, beeinträchtige in eigentümlicher Weise den Eindruck des tragischen Leidens, der vorherrschenden sollte. Die Stellung habe etwas Modernes, Theatralisches, man denke dabei unwillkürlich an hellenistische Skulpturen Kleinasiens. Endlich sei auch die Ausführung nicht fehlerlos, ja weit

davon entfernt. Der Rücken sei ganz flüchtig behandelt, auch an der Vorderseite bemerke man am Nackten wie an der Gewandung fehlerhafte Proportionen und trockene Behandlung. Die Schönheit des Kopfes und der Brust kontrastiere seltsam mit der Schwäche der untern Partien. So kommt Gauckler dazu, die Niobide von Rom (und eventuell auch die Kopenhagener Niobiden) einem hellenistischen Künstler Kleinasiens aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. zuzuschreiben. — Anders stellte sich S. Reinach zu dieser Frage: er schloß sich in einer Besprechung von Furtwänglers Aufsatz in der „Revue archéologique“ von 1907 rückhaltlos diesem an. Seither aber hat, soviel mir bekannt ist, die Frage geruht, und so wird man es mir wohl nicht verübeln, wenn ich im gegenwärtigen Augenblicke, da die Niobide wieder „aktuell“ geworden ist, hier darauf zurückkomme.

Nun ist es freilich kühn, über solche Fragen nur auf Grund von Photographien der Bilderwerke, ohne die Originale durch Autopsie zu kennen, urteilen zu wollen. Allein obschon man sich da in gewissen Punkten, namentlich was das Technische anbelangt, des Urteils enthalten muß, da hierfür auch die besten Abbildungen nicht ausreichen, so kann man doch eher es wagen, auf Stilfragen einzugehen, über Entstehungszeit u. dgl. sich eine Meinung zu bilden. So lange es noch keine Abgüsse der römischen Niobide gibt, ist eine absolut unanfechtbare Vergleichung überhaupt nicht möglich: vor den einen Figuren wie vor den andern kann man zur Konfrontation nur der Abbildung sich bedienen. Außerdem aber muß eines gesagt werden: wir stecken in solchen stilistischen Untersuchungen, bei denen es darauf ankommt, für ein antikes Kunstwerk Zeit und Schule zu bestimmen, noch immer in den Kinderschuhen. Mir ist es immer unbegreiflich gewesen, wie Gelehrte wie Brunn und Furtwängler, um die bedeutendsten unter den nicht mehr lebenden zu nennen, in zahlreichen solchen Stilfragen reden und schreiben konnten, als wären sie längst in den „Tempel der Gewißheit“ eingegangen. Auf wie schwankem Grunde da noch alles steht, dafür bietet gerade hier sich wieder ein recht krasses Beispiel. Die esquiline Venus im Konservatorenpalast in Rom gilt den meisten als Produkt einer eklektischen Kunstrichtung, die etwa dem letzten Jahrhundert v. Chr. oder dem ersten n. Chr. angehörte, wobei zumal der

Kopf einem Originale des fünften Jahrhunderts nachgebildet, der nackte Körper eigene Erfindung des Künstlers wäre. Furtwängler hielt sie eine Zeit lang für eine Kopie nach einem strengen Werke der Epoche des Kalamis (also vor Phidias); dann glaubte er (in einem Aufsatz vom Jahre 1900) gewisser naturalistischer Elemente in dem Körper halber, ein eklektisches Werk annehmen zu müssen; auch in seinem Artikel über die römische Niobide kehrte er wieder zur ersten Ansicht zurück und erklärte die Venus für die Kopie eines Werkes der Epoche 460—450. Ja er ging noch weiter: er fand nun allerlei Übereinstimmungen der stilistischen Merkmale zwischen der esquilineischen Venus und der Niobide, und schließlich sprach er die Vermutung aus, daß jene die Kopie nach einem etwas früheren Werke des Künstlers der Niobidengruppe sei. So kommt Furtwängler zu seiner Datierung der Niobide mit auf Grund der esquilineischen Venus; Körte aber, der diese auch der Zeit bald nach 450 zuschreibt, kommt zu diesem Urteil „nach wiederholter Be- trachtung und eingehender Vergleichung *sicher eklektischer* Werke, wie der Venus vom Esquilin.“ Also dieselbe Figur, die dem einen Archäologen beweisend ist als *Analogie*, ist es dem andern als *Gegensatz*!

Angesichts solcher Tatsachen wird man es begreifen, daß ich das Urteil, das ich mir in dieser Niobidenfrage gebildet habe, mit aller Reserve abgebe. Die Apollo-Figur scheide ich dabei von vornherein, als für die Frage von minderer Bedeutung, aus. Daß der liegende Jüngling und die römische Niobide zusammengehören, dafür scheint zunächst der Fundort zu sprechen: beide sind in den sallustischen Gärten in der ehemaligen Villa Spithöfer gefunden worden. Ein völlig ausreichender Beweisgrund ist das jedoch nicht, denn die sallustischen Gärten waren offenbar äusserst reich mit Kunstwerken aller Art und verschiedener Zeiten geschmückt: so hat man dort Nymphenstatuen, einen Satyr mit dem Dionysoskinde, die Gruppe von Orestes und Elektra, den sterbenden Gallier und noch eine Menge anderer Kunstwerke gefunden. Der Fundort des fliehenden Mädchens scheint nicht festzustehn: nach Arndt wäre sie schon 1873 auf dem Esquilin gefunden worden, nach Lanciani im Oktober 1886 zusammen mit dem Jüngling in nächster Nähe der neugefundenen Niobide. Kein sicheres Indizium für die Zusammengehörigkeit ist sodann

die Gleichheit des Materials. Obschon der parische Marmor zu allgemeiner Anwendung in der Skulptur erst durch Skopas gekommen ist, während die ältere attische Kunst den pentelischen bevorzugt, haben wir doch auch aus dem fünften Jahrhundert so viele und von so verschiedenen Schulen und Fundorten herührende Skulpturen aus parischem Marmor, daß ein beweiskräftiges Argument hieraus nicht entnommen werden kann. Auf die Frage nach der Gleichartigkeit der Technik gehe ich aus dem oben angeführten Grunde nicht ein, erkenne aber durchaus an, dass gewisse Tatsachen, wie die Form der Plinthen, der ausgedehnte Gebrauch von Anstückungen, ferner auch die Gleichheit der Maße dafür sprechen. Fragen wir aber nach dem Stil, so ergeben sich trotz mancher Analogien, wie sie besonders in der Gewandbehandlung hervortreten, doch auch nicht zu verkennende Verschiedenheiten, die Furtwängler zwar nicht gelten lässt, die aber Körte doch bedeutend genug erscheinen, um ihn daraus den Schluß ziehen zu lassen, daß die drei Figuren zwar dem Entwurfe nach Werke *eines* Künstlers seien, die Ausführung aber von verschiedenen Händen einer und derselben Kunstschule herzurüren scheine. Mir erscheinen sie noch größer, und zwar weniger in den nackten Teilen, — es ist an und für sich ja schon misslich, einen nackten Jünglingskörper mit einem Frauenkörper zu vergleichen, zumal da wir für letzteren nur äusserst wenig andere aus dem fünften Jahrhundert zur Parallelle heranziehen können, — als in den Köpfen. Der Kopf des Jünglings (von dem mir größere Spezialaufnahmen vorliegen) ist doch noch recht altertümlich, erinnert an die noch stark archaischen Jünglingsköpfe aus den Giebeln von Olympia, an die sog. elische Wettkämpferin und an andere Werke des reifen Archaismus (wobei ich aber, um nicht missverstanden zu werden, hinzufügen muss, dass ich dabei nicht etwa an Stilgleichheit einer bestimmten Kunstschule, sondern nur an die Stufe der künstlerischen Entwicklung denke). Der Kopf der fliehenden Niobide ist schon erheblich freier, von ebenmäßiger Schönheit, nur noch mit einem leisen Anflug der Gebundenheit, im Kopf der römischen Niobide aber ist auch dieser bis auf die letzte Spur geschwunden; nur die leicht gewellten Haare zeigen noch einen Rest des strengen Stils, während die Gesichtszüge durchaus auf der Höhe des hohen Stils der Zeit des Phidias stehen.

Also stilistisch erscheint mir nach den Abbildungen die römische Niobide entschieden jünger als der Kopenhagener Jüngling, vielleicht auch als das fliehende Mädchen; aber auch noch in anderer Beziehung. Furtwängler spricht in seiner Vergleichung der drei Figuren von Maßen, Technik und Stil: er schweigt gänzlich von *Stellung* und *Ausdruck*. Sehen wir uns aber die Stellungen an, kann man erkennen, wie steif und gezwungen die des liegenden Jünglings ist? — So legt sich allenfalls jemand zur Ruhe nieder, aber so fällt kein von schwerer Wunde Getroffener zur Erde. Selbst die Verwundeten der doch erheblich früheren Ägineten-giebel sind geschickter, naturwahrer niedergelegt. Besser gelungen ist die Stellung des fliehenden Mädchens, aber auch bei ihr merkt man noch eine gewisse archaische Gebundenheit: die geknickten Beine sind ein Rest jenes alten „Laufschemas“, durch das die Frühkunst ebenso Fliegen wie eiligen Lauf wiederzugeben suchte. Wie vollkommen ist dagegen die Stellung der Niobide, wie natürlich ihr Zusammenbrechen auf der Flucht, das gesenkte linke Bein, das Ergreifen des niedersinkenden Peplos, der zurückgeworfene Kopf! Hier ist jede Schwierigkeit, die dem Künstler die Erfindung einer Situation bereitet, siegreich überwunden. — Und dann der Ausdruck des Gesichts! Bei allen drei Figuren sollen lebhafte Affekte wiedergegeben werden; aber der Jüngling verrät mit keinem Zug seines etwas starren Gesichts den physischen Schmerz, den ihm die Wunde bereiten muss; er könnte mit eben demselben Gesicht in irgend einer bedeutungslosen Situation stehend dargestellt sein. Das fliehende Mädchen flieht doch offenbar in Angst vor etwas, vor dem sie sich auch durch ihr Gewand zu schützen sucht: aber ihre ebenmäßigen Züge verraten nichts davon; sie sind gleichmäßig unbewegt, wie der klare Spiegel einer Quelle. Die Niobide dagegen zeigt das geistige Leben, das in jenen beiden Figuren noch zu schlummern scheint, voll erwacht: wenn der geöffnete Mund des Jünglings nur aus physischen Ursachen zum Atmen geöffnet scheint — hier ist es die schmerzliche Klage, der Seufzer der Leidenden, der ihn öffnet. Es ist ein wirklich vom Schmerz bewegtes Antlitz, wenn auch gemäß der „stillen Größe“, die das Kennzeichen zwar nicht, wie Winckelmann meinte, der hellenischen Kunst schlechthin, wohl aber der ersten großen Kunstblüte ist, von Verzerrung der Züge durch den Schmerz keine Rede ist.

Nach alledem halte ich die Niobide für das jüngste der drei Werke, und daher kann ich auch an Furtwänglers Datierung 460—450 nicht glauben. Sehen wir uns doch die datierbaren Werke jener Zeit an! Um 477 entstanden die beiden Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes: wie steif sind hier die Bewegungen, wie tot der Kopf des Harmodios! Sollen wir glauben, dass nur 27 Jahre zwischen dieser Gruppe und der Niobide liegen? — Eher könnte man, wenn man an die Skulpturen des um 456 vollendeten Zeustempels in Olympia denkt, für die Kopenhagener Figuren jenen Zeitansatz gelten lassen, obschon er mir auch da für die Mädchenfigur etwas zu früh erscheinen will; ich möchte sie am liebsten auf eine Stufe setzen mit der bekannten Grabfigur der sogenannten Penelope. Die römische Niobide aber gehört wohl in das letzte Drittel, wenn nicht an den Ausgang des 5. Jahrhunderts, jene Zeit, wo manche Künstler sich zwar noch eine leise Spur früherer Strenge bewahrt, sonst aber in Technik und Stil, in Körper und Draperie, in Erfindung und Ausdruck sich zur völligen Freiheit durchgerungen hatten, die Künstler um und nach Phidias, ein Agorakritos, Alkamenes, Kresilas u. a. m.

Wenn wir demnach die Niobide dieser Periode zuschreiben, so werden wir derselben auch eine Niobidengruppe zuweisen dürfen, obschon die Einzelfigur noch nichts für das Vorhandensein einer figurenreichen Gruppe beweisen kann. Aber eine Niobide ist das Mädchen sicherlich: kein anderer Mythus, keine andre Situation ist denkbar, wodurch man die Figur erklären könnte. Hingegen erscheint es mir bei den Kopenhagener Figuren keineswegs ausgemacht, dass sie Niobiden sind: ein durch einen Pfeil verwundeter Jüngling wäre auch sonst denkbar, obschon die Stelle der Wunde, nämlich im Rücken, an einen im Kampf Verwundeten zu denken verbietet; das Mädchen aber könnte ebenso gut vor irgend welcher Verfolgung oder sonst etwas ihre Furcht erregendem fliehen, wie vor den Pfeilen der Artemis.

Man sieht, es sind eine ganze Anzahl Fragen, die mit der römischen Niobide zusammenhängen; vielleicht könnten weitere Funde auf dem Boden, dem die Niobide entstiegen ist, Aufklärung oder gar Gewissheit bringen. Darum möchte ich mit der Mahnung schließen, die Furtwängler am Ende seines Aufsatzes über die Statue aussprach und die gleichsam ein Vermächtnis des Früh-

vollendeten ist: „Es scheint mir eine Pflicht der Stadt Rom, alles zu tun, um bestehende Möglichkeiten, weitere Figuren zu finden, gewissenhaft und vollständig zu erschöpfen.“

H. BLÜMNER.

□□□

GLAUBE

Ob man dich, Dreifach-Einziger, besser misst,
Wenn man die Splitter deines Seins geschliffen?
Weil du im Stückwerk mir ein Ganzes bist,
Hab ich als Staub den Gott in dir begriffen.

Du wogst das Staubkorn einst in deiner Hand,
Der Urblock trug es, und im Gang der Erde
Warf mich dein Fluch ans Meer zu anderm Sand:
Sei fruchtbar! Sei lebendig! Stirb und werde!

So ward ich Mensch! Dein Schmerze früh versöhnt,
Trug ich die ew'ge Sehnsucht durch die Gassen —
Ach, wärest du geehrt, geliebt, gekrönt,
Du stehst einst in der Menge doch verlassen!

Da schaut ich auf und maß das eigne Leid
Am Leid der Welt, am Kampf von tausend Händen!
Da sprach der Stern der Unbegreiflichkeit:
Mit dir und Allen muss es sich vollenden!

Da schmolz mein Gram, wie Eis im warmen Föhn!
Ich sah nun Land und Farben, Blumen wieder!
Da sah ich dich! Du stand'st im Tau — so schön!
Und aus den Tränen keimten meine Lieder...

Vom Schmerz gesegnet schon im Mutterschoß!
Im Streit geliebt, im Tode noch umstritten!
Kraft ist mein Glaube, und ein Götterlos,
Zu *leben*, wenn ich längst schon ausgelitten...

CARL FRIEDRICH WIEGAND

□□□