

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1938, Heft 3

Zwei
Niobiden-Meister

Von

Ernst Buschor

Mit 8 Abbildungen

Vorgetragen am 11. Juni 1938

München 1938

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei
in Nördlingen

Es soll hier noch einmal von den klassischen Niobidenfiguren die Rede sein, die als erster A. Furtwängler gegenüber irrigen Meinungen und unsicheren Vermutungen mit Bestimmtheit auf den Thron des olympischen Zeus bezogen hat. Man wird sagen: Es ist in den letzten 40 Jahren genug darüber geschrieben worden, und das hier folgende, gewiß unvollständige Verzeichnis enthält nicht nur kurze Beurteilungen, sondern auch zahlreiche ausführliche Erörterungen:

Amelung, Führer Florenz (1897) S. 116; Helbig, Führer Rom³ II (1913) S. 404.

Anti, Africa Italiana II (1929) S. 170.

Buschor, Furtw.-Reichh. (1927) III S. 282 ff.

Dragendorff, Sitzungsber. d. Heidelb. Ak. (1935) 2 S. 7.

Eichler, Österr. Jahresh. XXX (1937) S. 98; 103 ff.

Frickenhauß, Jahrb. d. Inst. (1913) S. 342 Anm. 1.

Furtwängler, Meisterwerke S. 68 f.; 738.

Giglioli, Mem. R. Acc. Linc. XVI (1920) S. 345 ff.

Kjellberg, Studien zu den att. Reliefs (1926) S. 117 ff.

Langlotz, Antike IV (1927) S. 31 ff.

Lesky, P.-W. (1933) XVII 682 ff.

Lippold, Röm. Mitt. (1919) S. 17 ff.

Löwy, I. Jahrb. d. Inst. (1927) S. 93 ff.; II. Jahrb. d. Inst. (1932) S. 47 ff.

Michalowski, Eos XXX (1927) S. 346 ff.

Möbius, Ath. Mitt. (1928) S. 5.

Pfuhl, Jahrb. d. Inst. (1925) S. 18.

Robert, Antike Sarkophagreliefs (1918) III, 3 S. 373.

Sauer, Roschers Mythol. Lexikon (1897/1902) III 402 ff.

Schrader, Jahrb. d. Inst. (1932) S. 151 ff.

Schweitzer, Leipziger Winckelmannsfeier 1932.

Siebeking-Buschor, Münchn. Jahrb. (1912) S. 138 ff.

Studniczka, Jahrb. d. Inst. (1916) S. 208 ff.

Waldhauer, Röm. Mitt. (1929) S. 199 f.

Watzinger, Österr. Jahresh. XVI (1913) S. 158.

Aber ich möchte diesen Chor trotzdem durch eine neue Stimme (und die zu erwartenden Gegenstimmen) verstärken, weil ich glaube, von einem neuen Blickpunkt aus in eine Reihe von Fragen, die diese Niobidenfriese betreffen, größere Klarheit bringen zu können.

Die Herleitung der Friesfiguren ist ja bis in die neueste Zeit umstritten worden. Drei Gruppen von Beurteilern lassen sich unterscheiden. Die skeptischste Gruppe leugnete, daß Kopien nach einem bestimmten Werk des fünften Jahrhunderts vorliegen, Robert z. B. und besonders Löwy dachten an abgeleitete Schöpfungen späterer Zeit, Umbildungen älterer Vorbilder, „neuatliche“ Stilmischung. Einer zweiten Gruppe gilt der Hauptbestand der Figuren als gute Überlieferung, doch wird das Vorbild nicht am Zeusthron, sondern an anderem Ort gesucht, so von Lippold, Anti, Schrader, Dragendorff. Die gläubige Gruppe ist die stärkste: der These Furtwänglers sind mehr oder weniger rückhaltlos Sauer, Sieveking-Buschor, Amelung, Frickenhaus, Studniczka, Giglioli, Pfuhl, Kjellberg, Michalowski, Langlotz, Möbius und Schweitzer beigetreten. Aus den Reihen der zweiten und der dritten Gruppe heraus sind auch dankenswerte Abänderungsvorschläge zu dem Wiederherstellungsversuch entstanden, mit dem Sieveking und ich vor mehr als 25 Jahren als erste ein Bild des Verlorenen zu gewinnen unternahmen; Lippold, Langlotz, Schweitzer, Schrader haben dieses Bild gefördert. Ich glaube, sowohl der Herleitung der erhaltenen Friese vom Zeusthron eine neue Stütze geben zu können als auch der Wiederherstellung der beiden Friese einen Schritt näher zu kommen. Dabei bin ich völlig überzeugt, daß es mit den vorhandenen Mitteln nicht gelingen kann, die ursprüngliche Komposition auch nur in Umrissen wiederzufinden. Die Figuren sind zu lückenhaft, zu entstellt und zusammenhangslos überliefert, als daß nicht unter allen Umständen ein Zerrbild entstehen müßte. Mein Bestreben geht nur dahin, die Verzerrung in einigen Punkten zu mildern; und ich glaube, daß der Gegenstand, ein Wurf von so hoher Erfindung und Gesinnung, jede darauf gerichtete Bemühung rechtfertigt, ja fordert.

Die Überlieferung sagt ja nur sehr wenig über die

Niobidenfrieze des Throns

aus, immerhin so viel, daß über den Ort der Anbringung kaum mehr ein Zweifel besteht: die Friesträger liefen in der Sitzbrettgegend, eine Zone tiefer als die Sphinxfiguren, die die Seitenlehnen trugen. Bis zu einem gewissen Grad entsprachen sie also den Querriegeln, die weiter unten die vier Beine des

Thrones verbanden; aber sie liefen nicht auf allen vier Seiten, waren auch nicht (wie man früher gelegentlich dachte) auf die Vorderseite beschränkt, sondern nahmen die beiden Seiten des Thrones ein, vermutlich in der Zone der Kapitelle der Thronbeine (vgl. Hitzig-Blümner II, 1 S. 341; Sieveking-Buschor S. 145; Giglioli S. 268; Schweitzer). Das Thema der Niobidentötung war offensichtlich in zwei Teile, einen Apollon- und einen Artemisfries zerlegt.

Über Material und Technik der Frieze läßt sich zunächst soviel aussagen, daß die für den Thron überlieferte Vielfältigkeit (Gold, Steine, Ebenholz, Elfenbein, Malerei, Plastik) in irgendeiner Form auch hier wiedergekehrt sein muß; vor allem müssen die Figuren auf andersgearteten Grund aufgeheftet gewesen sein. Für den Sockelfries ist diese Technik bezeugt, für den Schmuck der Querriegel ist sie mit der größten Wahrscheinlichkeit zu erschließen: die 8 Athleten und 29 Teilnehmer am Amazonenkampf können nicht rundplastische Statuen oder Statuetten gewesen sein, die auf dem oberen Rand der unverzierten Querriegel verteilt waren (Petersen, Kunst des Pheidias S. 357; Hitzig-Blümner II 1 S. 342; Giglioli S. 302), sie können nur in Friesfolge auf die Querriegel aufgeheftet gewesen sein. Die Athleten der Vorderseite, rechts und links von den Beinen des Gottes, luden in ihrer isolierten Darstellung den Beschreiber besonders dazu ein, sie als Einzelfiguren zu bezeichnen. Die innere Logik des Aufbaus drängt dazu, auch die darüber befindlichen Niobidenfrieze in ähnlicher Technik zu denken. Ein Wechsel zur Einlegetechnik, den Schrader (S. 171) hier in Betracht zieht, scheint mir außer dem Bereich der Möglichkeit zu liegen. Wie die Materialien im einzelnen verteilt waren, ist nicht mehr auszumachen. Den Grund wird man sich am liebsten in Ebenholz denken, das Gelände in farbigem Stein, die Figuren in einer Verbindung von Elfenbein und Gold nach Art des Zeusbildes; doch sind auch noch andere Möglichkeiten denkbar. Die besondere Arbeitsweise muß für die Formgebung von Bedeutung gewesen sein, sie zu der der Marmorfrieze in einen gewissen Gegensatz gebracht haben.

Die Ausdehnung der Niobidenfrieze braucht nicht mit dem Zwischenraum der Thronbeine identisch gewesen zu sein; eine Ausladung der Kapitelle, eine irgendwie geartete Rahmung des

Frieses kann jenen Abstand verringert haben (Sieveking-Buschor, Giglioli S. 343, Langlotz, Schweitzer), ohne daß die Beschreibung des Pausanias, nach der die Götter unter den Sphinxgruppen auf ihre Opfer zielen, ihre Berechtigung verliert. Die Tiefe des Throns und der Abstand der Thronbeine werden sehr verschieden geschätzt. Nachdem man früher das Maß sehr reichlich angenommen hatte (Winter, Österr. Jahresh. XVIII S. 6; Giglioli S. 343; Buschor; Schrader S. 172), hat neuerdings Eichler (S. 109) den Abstand der Beine auf etwa $2\frac{1}{4}$ m errechnet.

Die Figurenzahl läßt sich mit einiger Sicherheit abschätzen. Bei der Zweiteilung der Darstellung schied die Mutter offensichtlich aus, es werden außer den Göttern nur die Kinder der Niobe zu sehen gewesen sein, und zwar in der Zahl, die die gleichzeitige Dichtung der Heimat des Meisters, das attische Drama, bevorzugte: das waren sieben Söhne und sieben Töchter (Lesky S. 663). Das ergibt keine sehr langgestreckte Darstellung, keinen sehr schmalen Friesträger.

Man muß sich fragen, in welchem Verhältnis die Niobidenfrieze zu den weiter unten laufenden Amazonenfriesen standen, deren Figurenzahl überliefert ist. Dabei ist die Vorfrage zu lösen, auf wieviele Seiten sich die Amazonenkämpfe verteilten. Pausanias spricht zuerst vom vorderen der vier Querriegel, dann vom Schmuck der „übrigen“. Wer den Wortlaut preßt — und das haben die meisten getan (Eichler S. 109 Anm. 104) —, kommt mit der Amazonenschlacht auch auf die Rückseite des Thrones. Trendelenburg (Pausanias in Olympia S. 83 f.) und Giglioli (S. 348) sind wie ich dafür eingetreten, daß Pausanias hier von dem unverzierten hinteren Riegel absieht und nur von den verzierten seitlichen Riegeln spricht. Trotz Eichlers und manchem mündlichem Widerspruch scheint mir diese Annahme immer noch die gegebene. Der Schmuck der Querriegel des Thrones entsprach offenbar dem der Sitzbrettzone darin, daß rechts und links eine einheitliche Sage erzählt wurde, aufgeteilt an zwei gleichwertige Protagonisten: oben an Apollon und Artemis, unten an Herakles und Theseus. Unter dieser Voraussetzung hatte jeder Amazonenfries 14–15 Figuren, das heißt: die Querriegelfrieze hatten nur etwa die halbe Höhe der Niobidenfrieze. Dieses Verhältnis, das ich selbst früher für unwahrscheinlich hielt,

scheint mir heute in keiner Weise anstößig, ja angesichts der Münzabbildungen des Throns durchaus glaubhaft (vgl. Sieveking-Buschor S. 145). Wer den Amazonenkampf auf drei Riegel verteilt, kommt mit der Figurenzahl der seitlichen Amazonenfrieze etwa auf die der Niobidenfrieze und damit etwa auf gleiche Höhe der Frieze. Auf keinen Fall legt die überlieferte Figurenzahl der Amazonenfrieze nahe, eine höhere Niobidenzahl als die im fünften Jahrhundert bevorzugte anzunehmen.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die

Frieskopien

sich mit diesem Sachverhalt in Einklang bringen lassen oder nicht. Dabei handelt es sich natürlich vor allem um die im einheitlichen Maß gehaltenen Rechtecksfrieze, erst in zweiter Linie um die Londoner Rundscheibe. Die Tatsache ist bemerkenswert, daß seit Furtwänglers Zuweisung an den Zeusthron sich kaum Stimmen gegen den zeitlichen Ansatz der Vorbilder erhoben haben; Schrader, der letzte Wortführer der Gegner, setzt sie in dieselbe Zeit, die auch für das Zeusbild gelten muß. Dagegen wurden gegen das Format der Kopien Bedenken erhoben. Wenn die Kopien auch keine größeren Figurenzusammenhänge überliefern, so doch die Höhe und die Dichtigkeit der Figuren. Wer diese nicht künstlich auflockert, erhält bei der Annahme von 8 Figuren für jeden Fries eine Gesamtlänge von etwas mehr als 2,20 m, das heißt: 5 attische Ellen zu 44,4 cm. Langlotz kommt mit seiner etwas aufgelockerten Anordnung auf 2,37 m, Schweitzer neigt zur Annahme von 5 Ellen zu 49 cm = 2,45 m. Solche Maße schienen manchen für die von ihnen errechnete Tiefenausdehnung des Thrones zu kurz zu sein, sodaß sie entweder figurenreichere Niobidenfrieze für den Zeusthron annahmen (Buschor, Möbius) oder die Zuweisung an den Thron überhaupt bestritten (Anti, Schrader S. 172). Die Annahme, Phidias habe für seine Frieze die in der Sage mehrfach überlieferte Zwanzigzahl der Niobekinder übernommen, rechnete mit dem Verlust zahlreicher Figuren. Die Lücke mit den verdächtigen Gestalten der Rundscheibe aufzufüllen, kam natürlich niemand in den Sinn (Lesky S. 686), aber auch die andern herangezogenen Figuren, ein Athener Knabe (Buschor S. 283) und die Gruppe des Lateran (Möbius),

lassen sich in den Friesen nicht gut unterbringen (Schrader S. 172 f., Löwy II S. 67⁷). Die Streckung der Friese erweist sich aber auch gar nicht als nötig, wenn man den Erwägungen Eichlers für die Throntiefe folgt oder stärkere Umrahmung in Rechnung setzt.

Schwieriger ist es schon, die Frieslängen noch weiter zu verkürzen, wie Michalowski vorschlug. Er ging von der Tatsache aus, daß der zufällig erhaltene Figurenbestand der Rechtecksfriese sechs Söhne und sechs Töchter beträgt, und schloß daraus, der entwerfende Meister habe die alt-epische Zwölfzahl der Niobiden noch beibehalten, sich dem Einfluß des attischen Dramas entziehend. Ich glaube zeigen zu können, daß sich allein aus den Rechtecksfriesen sieben Opfer des Apollon und mithin ebensoviele der Artemis ergeben. Die Vierzehnzahl der Niobekinder, die das attische Drama des fünften Jahrhunderts bevorzugte, ist denn auch fast allen Wiederherstellungsversuchen (Sieveking-Buschor, Lippold, Langlotz, Schweitzer, Schrader) zugrunde gelegt worden.

Bei der Annahme von nur 14 Niobekindern erscheint es nicht ganz aussichtslos, den alten

Figurenbestand

völlig oder nahezu völlig festzustellen. Die beste Quelle, die Friese, überliefern uns außer den Göttern noch 6 Söhne und 6 Töchter. Ihre Ursprünglichkeit haben Lippold, Buschor, Michalowski und Schrader angenommen, wenn auch mit verschiedener Beurteilung des fehlenden Restes; Langlotz und Schweitzer scheiden nur eine einzige dieser Figuren aus. So scheint eine gute Grundlage zur Beurteilung des Figurenbestandes gegeben.

Die Göttergestalten dürfen nicht nach den süßlichen Wiedergaben der Rundscheibe beurteilt werden; die Friesreste in Hamburg und Rom überliefern hoheitsvolle Gestalten großer Erfindung. Artemis ist freilich sehr zerstört, und die Wiederholung der Rundscheibe ist besonders unzuverlässig (Langlotz S. 33; Löwy II S. 56).

Höhepunkte der alten Friese müssen die Geschwistergruppen gewesen sein, die Sieveking und ich seinerzeit sehr zu Unrecht als anderem Zusammenhang entnommen betrachtet haben; der Irrtum ist bald, auch von mir selbst richtiggestellt worden,

später noch einmal ausführlich von Schrader (S. 155). Löwys Kritik (I S. 102; II S. 56) hält nicht stand: es geht nicht an, die Gruppen aus der Florentiner Niobe- und Geschwistergruppe abzuleiten, ihnen gezwungene Haltung oder Mangel an innerer Berührtheit vorzuwerfen. Es sind echte Erfindungen der phidiasischen Zeit.

Als solche müssen auch die Söhne 1 und 2 (nach der Zählung von Sieveking-Buschor) gelten, die im Relief Albani mit Artemis verbunden sind, ferner der mehrfach überlieferte Sohn 7, der auf dem Bologneser Relief in Umriß, Format und Anordnung kaum ganz treu überlieferte Sohn 10, sowie der Petersburger tote Sohn 13. Sie sind unwidersprochene Bestandteile der ursprünglichen Friese und in alle Wiederherstellungen aufgenommen worden. Löwy (I S. 95, 100) hält zwar Sohn 1 für eine bloße Umkehrung von Sohn 10 und diesen wieder für abhängig von dem nach oben flüchtenden Florentiner, in Sohn 2 sieht er (II S. 51) völlige Übereinstimmung mit dem von mir wiederhergestellten Florentiner Toten, in Sohn 7 (I S. 94 f.) eine ebensolche mit dem sog. Narkissos, den Petersburger Toten 13 betrachtet er (I S. 97 f.) vollends als eine nur etwas nach vorn gedrehte Wiederholung des Albanischen Toten 2. Es ist lehrreich, den Vergleichen nachzugehen: die Unterschiede, die Erfindungskraft der klassischen Kunst und gerade des fünften Jahrhunderts rücken ins helle Licht.

Von den Einzelgestalten der Mädchen überliefern uns die Friese die unbestrittenen Töchter 8 und 14, sowie die umstrittene Tochter 12. Tochter 8 ist in dem Milani'schen Relief nur sehr unvollständig überliefert, aber doch gut genug, um die Zuweisung zu rechtfertigen. Die zusammenbrechende Tochter 14 ist in ihrer hohen Erfindung über jeden Zweifel erhaben, und nicht minder die gleichrangige Tochter 12, die von Langlotz und Schweitzer als einzige Figur der Friese ausgeschieden und mit hartem Tadel belegt worden ist. Löwy (II S. 55) und Schrader (S. 159 ff.) haben sich dagegen gewendet, und auch ich kann nicht sehen, was diese herbe Gestalt mit leeren, nichtssagenden klassizistischen Figuren zu tun haben soll. In der klaren und leidenschaftlichen Erfassung der vielfältigen Bewegung von Körper und Kleid scheint sie eine echte Schwester von Tochter 14 zu sein, zudem ein unlöslicher Teil

der hier so glücklich durch das Petersburger Relief überlieferten Komposition.

So fehlen uns noch ein Sohn und eine Tochter der Niobe, und wir wenden den Blick zur Londoner Rundscheibe, die ja unter ihre 18 Figuren zweifellos 8 Bestandteile der Frieze in sich aufgenommen hat: die Götter; Sohn 1, 2, 7, 13; Tochter 12, 14. Sind die übrigen 10 Figuren alle späte Erfindungen, wie ja sicher die Niobe, die Geschwistergruppe, die Pädagogengruppe? Stecken unter den 5 Einzelfiguren von Niobekindern (Sohn 5, 9, Tochter 4, 6, 11) noch gute, alte Erfindungen, die aus unsern Friesen stammen können oder müssen? Man wird heute, wo der Blick geschärfter ist, kritischer urteilen als zur Zeit des ersten Wiederherstellungsversuchs (Sieveking-Buschor), der alle diese Figuren und sogar die Pädagogengruppe in sich aufnahm. Man wird, trotz Löwys anderer Meinung (II S. 51), den Typen dieses Machwerks gegenüber äußerste Vorsicht walten lassen und sich an der Gegenüberstellung der in beiden Quellen überlieferten Figuren (z. B. Langlotz Taf. 1) den Blick dafür schärfen, wie sehr der Verfertiger des Rundreliefs die herbe Größe und echte Tragik der alten Vorbilder verwässert und völlig mißverstanden hat.

Von den beiden Söhnen, die das Rundrelief noch zur Verfügung stellt, ist der eine (Sohn 5) bis auf die Hand, die an einen Felsen greift, verloren. Das Motiv der Felsberührung entstammt sicher nicht den alten Friesen (Schrader S. 157), bedeutet hier aber offenbar nur die Abwandlung des freien Ausstreckens der Hand in der Art von Tochter 12 und zwei Florentiner Niobiden. Von dieser rundplastischen Gruppe mag die Gestalt, wie manche andere des Rundreliefs abzuleiten sein; Löwy hat (I S. 97) an den sog. Zweitältesten gedacht, der hier in Umkehrung erschiene. Jedenfalls ist das weit aus- und hochgreifende Motiv dieser Gestalt eher im Sinn der Spätzeit als des fünften Jahrhunderts. Der noch übrig bleibende Sohn 9 dagegen fügt sich dem Rahmen der ursprünglichen Schöpfung, wenn man wieder von der verwässernden Art des Kopisten absieht, zwanglos ein und hat auch in die Wiederherstellungen von Langlotz und Schrader (S. 157) Aufnahme gefunden, Schweitzer hat ihn wenigstens im Spiegelbild verwendet. So wären uns alle Söhne der Niobe in Kopien überliefert.

Für die letzte fehlende Tochter stellt die Rundscheibe drei Figuren (Tochter 4, 6, 11) zur Wahl. Von diesen hat Langlotz Tochter 4 und 6, Schweitzer nur Tochter 6, Schrader gar keine in seine Wiederherstellung aufgenommen. Tochter 4 ist nur in einem geringen Rest des unteren Teils erhalten; die Formensprache scheint nicht die des fünften Jahrhunderts zu sein, und die Figur ist von Langlotz offenbar nur aufgenommen worden, weil er Ersatz für die geleugnete Tochter 12 benötigte. Schweitzer hat, in derselben Lage, auf dieses Hilfsmittel verzichtet und eine nicht erhaltene Figur für diese Stelle vorgesehen. Tochter 11 wurde mit Recht ausgeschieden, ihre späte Prägung haben Langlotz (S. 35) und Schrader (S. 157) aufgezeigt. So bleibt nur noch die auf den Rücken gestreckte tote Tochter 6, die von Lippold, Langlotz und Schweitzer anerkannt, von Schrader ausgeschieden wird. Ich bin mir meiner Sache nicht ganz sicher, möchte aber eher den anerkennenden Stimmen folgen, unter der Voraussetzung, daß der Kopist merkliche Abänderungen, z. B. in der Lage der Figur und der Anordnung der Mantelzipfel, vorgenommen hat. Schrader (S. 157 f.) nimmt vor allem an der reinen Profilstellung der Figur Anstoß: in der Tat fällt diese völlig aus dem Rahmen der übrigen Figuren heraus und kann dem Original kaum zu eigen gewesen sein. Hier hat vielleicht der Kopist, der an dieser Stelle mit seiner sinnlosen Anordnung arg ins Gedränge kam, gesündigt. Die Figur ganz aus der Nachfolge der Florentiner Statuengruppe herzuleiten, scheint mir nicht angängig, sie scheint mir trotz allem einen Abglanz des hohen Stils zu bewahren.

Diese 15 bis 16 Figuren erweisen sich also als Schöpfungen derselben Zeit und als Bestandteile eines und desselben Bauwerks, nach der gewöhnlichen Meinung: des Thrones des olympischen Zeus. Aber sie sind nicht von einem einzigen Künstler erfunden, sie verteilen sich auf

zwei Meister,

von denen jeder die Hälfte der Figuren entworfen und ausgeführt hat.

Der Gegensatz prägt sich schon in den Göttergestalten mit aller Deutlichkeit aus: Apollon (E-A 2690; Schrader S. 170) ist von anderem Geist als Artemis (Langlotz S. 33 f., Schrader S. 158 f.).

Massiger ist die Erscheinung des männlichen Gottes, knapper und weniger den geistigen Raum füllend die der Schwester. Dafür strebt diese größere Rundlichkeit und Beweglichkeit im äußeren Raume an. Gewiß sind beide Meister bemüht, dem Körper durch das ihn umströmende Gewand rundplastische Wirkung zu verleihen, aber diese Wirkung ist sehr verschiedener Art: Apollons Körper und Gewand wahren mehr die großen, vor dem Auge sich ausbreitenden Flächen; bei Artemis wird der Blick rascher in die Tiefe geführt, ja geradezu gedreht. Damit hängt innerlich zusammen, daß Senkrechte und Waagrechte die Apollongestalt einen Grad mehr beherrschen als die Artemis, bei der Schrägen und Diagonalen sich deutlicher aufdrängen. Das Wichtigste aber ist das schon kurz berührte innere Format: unzweifelhaft größer ist Apollon erdacht. Erscheint schon das äußere Motiv im Rahmen des Frieses kühner als die Typik der Artemis, so ist darüber hinaus die Figur von einer Kraft der inneren Anschauung geladen, die durch die mäßige Kopie hindurchstrahlt und diese Gestalt als eines der gewaltigsten Apollonbilder des Altertums erahnen läßt.

Im gleichen Gegensatz stehen sich die beiden Geschwistergruppen gegenüber (Langlotz Taf. 3, Schrader S. 156). Es wiederholt sich, was über den inneren und äußeren Raum, über Fläche und Tiefe, Ausbreitung und knappe Rundlichkeit, über Achsenkreuz und Schräglinien gesagt ist, unverkennbar stellt sich die Gruppe mit dem sterbenden Sohn zu Apollon, die Schwestergruppe zu Artemis. In diesen Gruppen zeigt sich auch ein verschiedenes Zeitmaß an, das man, durch diese besser erhaltenen Teile aufmerksam gemacht, in den Göttergestalten wiederfindet: die Schwesterngruppe hat einen höheren Grad von Momentanität, die Gruppe mit dem sterbenden Sohn bewahrt mehr von der zeitlosen Ruhe der klassischen Bildwerke. Ganz besonders aber zeigt sich hier der verschiedene Grad der Größe der Erfindung. Ohne im geringsten an der sehr schönen und tiefempfundenen Schwesterngruppe eine ungebührliche Kritik zu üben, wird man ohne Bedenken der Gruppe mit dem sterbenden Sohn den weit höheren Rang zusprechen. Mit Recht hat sie seit langer Zeit als eine der stolzesten und kühnsten Erfindungen des Altertums gegolten. Furtwängler, Amelung, Langlotz haben sie mit beredten Worten

gepriesen, und es war ein schwerer Irrtum, diese Erfindung als abgeleitet (Sieveking-Buschor) oder gar als gezwungen und unglücklich (Löwy) zu bezeichnen. Einer der Größten muß ihr Schöpfer sein.

Zum Vergleiche eignen sich auch die beiden toten Söhne 2 und 13, die die beiden Petersburger Reliefs uns überschauen lassen (Waldhauer Taf. 47 f., Taf. 50). Es handelt sich hier wirklich nicht um durch leichte Drehung erzeugte Variationen derselben Erfindung (Löwy I S. 97 f.), sondern um zwei von Grund aus verschieden konzipierte Figuren. Die Kühnheit der Erfindung, das stärkere innere Gewicht, die Ausbreitung von Körper und Gewand, die Herrschaft der Waagrechten verweisen Sohn 13, die Mittelfigur des Petersburger Dreifigurenreliefs, in die Nähe des Apollon und der Gruppe mit dem sterbenden Sohn. Der andere Tote (2) ist zwar an Kopf und Armen beschädigt, verrät aber deutlich genug sein labileres Wesen, die stärkere Tiefen- und Schrägstellung, die Umrundung des Körpers durch das Gewand.

Etwas schwieriger, aber trotzdem lohnend, ist der Vergleich der beiden fliehenden Söhne 1 und 10. Sohn 1 ist am besten durch das Petersburger Sechsfigurenrelief überliefert, 10 nur im Bologneser Relief (Langlotz Taf. 2), einem etwas steifen, eklektischen Produkt. Trotz des verschiedenen Charakters und Ranges der Wiedergabe läßt sich ein Urteil gewinnen: wieder zeigt sich der Gegensatz der beiden Meister. Der im Rücken verwundete Knabe des Bologneser Reliefs erweist sich auch in der lahmen, unklaren Kopie als eine sehr kühne Erfindung, die gerade auch durch die gewählte Rückenansicht überrascht. Völlig klar ist die Fülle der inneren Gestalt, die Ausbreitung von Körper und Gewand in der Fläche, die stärkere Geltung des Achsenkreuzes. Sohn 1, sicher eine Figur von höchstem Rang, erweist sich als um einen Grad traditioneller, als ein rundlicheres, knapperes Gebilde, momentaner erfaßt und schräger in den Raum gestellt, im doppelten Schwung des Mantels aus der allzu starken Flächigkeit befreit. Solche mehr „von Luft umspülten“ Gestalten gehören in die Artemisreihe.

Ist man einmal auf das im Grunde verschiedene Wesen der beiden Darstellungsarten aufmerksam geworden, so fällt es nicht schwer, den drei laufenden Töchtern 8, 12 und 14 ihre Stelle an-

zuweisen: sie gehören alle drei zur Apollon-Reihe. 8 ist zwar nur sehr mangelhaft im Florentiner Relief (Langlotz Taf. 2) überliefert, aber doch noch gut genug, um in der Fülle ihrer Erscheinung, der Pracht ihres in der Fläche ausgebreiteten Körpers und reich erfundenen Gewandes die Art des Apollonmeisters zu bezeichnen. Die prächtigen Gestalten des Petersburger Dreifigurenreliefs (12 und 14) stellen sich in allen diesen Zügen als enge Verwandte dar, in ihrer guten Erhaltung noch dazu vom großen Wurf der Erfindung zeugend, hinreißende Gestalten einmaliger kühner Prägung. Man weiß nicht, soll man die von hinten gesehene im Lauf Zusammenbrechende, die noch ganz waagrechte Richtung ist, höher stellen oder die senkrecht in sich Zusammenknickende mit dem zurückfallenden Haupt und der krönenden Waagrechten der Stirn und Nase. Es wäre schwer, den Reichtum solcher Gestalten auszuschöpfen. Nur auf eine Äußerlichkeit sei aufmerksam gemacht: die vier Mädchengestalten des Apollonmeisters sind in der Tracht aufs reichste abgestuft.

Die Friese Bologna, Florenz, Catania liefern noch eine Figur: Sohn 7 (Langlotz Taf. 2), in verschiedenem Grad der Erhaltung und besonders auch der Ausführung. In der Ausfertigung Bologna wirkt dieser Knabe zu stark in der Fläche ausgebreitet, er ist hier offenbar der willkürlich beigebrachten Nachbarfigur angeglichen, zudem im Gesicht in unmöglicher Weise „verlebendigt“ (vgl. Langlotz S. 34). Die treueren Fassungen (Catania entbehrt leider des Mittelstücks) zeigen den „momentan“ bewegten Knaben, den schräg aus der Fläche sich herausdrehenden rundlichen Oberkörper und die vom Gewand im Kreis umspülten Knie. Wie anders stellt sich dasselbe Motiv bei Apollon dar. Man wird den Knaben zu 1 und 2, zu den Werken des Artemismeisters stellen.

Es erübrigen noch die beiden nur vom Londoner Rundrelief überlieferten Figuren: Sohn 9 und Tochter 6. Sohn 9 ist uns nur in einer reichlich entstellten, verwässerten Nachbildung (Langlotz S. 35, Schrader S. 157) bekannt, aber, so unglaublich es zuerst scheinen mag, doch noch deutlich als Werk des Artemismeisters: die wenig volle, mehr gedrechselte Modellierung, die Schrägstellung und räumliche Tiefenführung, das den Körper im Bogen umrundende Gewand kehren wieder. Und wenn man

schließlich vor der Frage steht, wem das Urbild der offenbar verballhornten toten Tochter 6 (Schrader Abb. 8) verdankt wird, so läßt sich wenigstens das eine sagen: wenn diese Figur noch Züge des fünften Jahrhunderts bewahrt hat, sind es solche des weniger flächefreudigen Artemismeisters.

Es erhebt sich die Frage nach der

Verteilung

der Figuren. Die sehr naheliegende Annahme, daß die Meister nicht durcheinander gearbeitet haben, sondern daß jeder der beiden Anteile ein sinnvolles Ganzes darstellt, wird bestätigt: die Niobekinder des einen Meisters sind Opfer des Apollon, die des andern werden von Artemis erlegt. Der sterbende Sohn der Geschwistergruppe ist von links her getroffen und geflüchtet, ebenso wie der tote Sohn 13 und der im Rücken verwundete Sohn 10; die Mädchen 8, 12 und 14 flüchten nach rechts. Andererseits ist die in die Knie Gesunkene der Schwesterngruppe von rechts her geflüchtet, wie der auf den Rücken gefallene Sohn 2 und die im Rücken verwundeten Söhne 1 und 7. Der sitzende Sohn 9 ist vom Pfeil in die Brust getroffen, die er Artemis als Ziel darbot. Von der auf den Rücken gefallenen toten Tochter 6 gilt dasselbe wie von Sohn 2.

Diese aus der Schußrichtung der Götter sich ergebende Verteilung ist freilich ihrerseits umstritten. Mehrere nehmen an, daß die Fluchtrichtung für die Verteilung der Figuren maßgebend sei (Sieveking-Buschor, Langlotz, Schweitzer); andere (Lippold S. 21, Schrader S. 162) sind dafür eingetreten, daß der Gleichklang der Flüchtenden stellenweise von entgegengesetzt bewegten Figuren unterbrochen worden sei, um die wilde Verwirrung der vom Tode überraschten Kinder anschaulich zu machen. Die beiden auf dieser Voraussetzung aufgebauten Wiederherstellungen berufen sich dabei einzig und allein auf einen vermeintlichen alten Zusammenhang von Tochter 8, Sohn 7 und Sohn 10, der stückweise im Florentiner und Bologneser Relief überliefert sei; auf eine, wie wir sehen werden, willkürliche Anordnung. Aber auch über die Schußrichtung, in der die Figuren getroffen sind, herrschen Meinungsverschiedenheiten. Bei Sieveking-Buschor und Langlotz ist der sitzende Sohn 9 irrtümlich als Opfer des

Gottes aufgefaßt, dem er den Rücken zuwendet. Eine eigentliche Fluchtrichtung ist nicht angezeigt, doch ist hier die Brustwunde, wie beim sterbenden Sohn der Geschwistergruppe, ein deutlicher Hinweis auf die Richtung, aus der das tödliche Geschoß gekommen ist; Schweitzer und Schrader haben dies, jeder auf seine Weise, berichtet. Aus ähnlichen Erwägungen heraus hat Schrader (S. 165) das zusammenbrechende Mädchen 14 als Opfer der Artemis aufgefaßt, aber gerade bei dieser Gestalt ist offenbar nicht die Brustwunde, sondern die sehr deutlich gemachte Fluchtrichtung das Entscheidende. Unrichtig scheint mir ferner die Vermutung Schweitzers, daß die stehenden Mädchen der beiden Geschwistergruppen ihre Schützlinge mit dem Rücken decken: Flucht und Verwundung weisen auf die andere Deutung. So geht es auch nicht an, mit Michalowski nur 6 Niobekinder für jede der beiden Reihen vorauszusetzen, weil die Frieze nur 12 Kinder überliefert: die Apollonreihe allein enthält schon 7 durch die Frieze überlieferte Niobiden, zu den 5 der Artemisreihe mußten also mit Recht noch 2 weitere, die nicht in den Friesen enthalten sind, hinzugesucht werden.

Unter dem neuen Gesichtspunkt der Verteilung der Figuren auf zwei Meister und zwei Frieze müssen die

überlieferten Figurenfolgen

noch einmal überprüft werden. Es sind im ganzen fünf: die Sechsfigurengruppe Petersburg, die Dreifigurengruppen Petersburg und Albani, die Zweifigurengruppen Bologna und Florenz. Sie alle gelten zu lassen, wie Lippold seinerzeit versuchte, ist schon deshalb unmöglich, weil die erste und dritte sich widersprechen. Es besteht jetzt wohl Einstimmigkeit darüber, daß der Fries Albani vor dem Petersburger den Vorzug verdient, und die Aufeinanderfolge Sohn 2, Sohn 1, Artemis ist in alle Wiederherstellungsversuche aufgenommen worden; nur Kjellberg ist (S. 118) für das Petersburger Sechsfigurenrelief eingetreten, ohne aber zu der abweichenden Überlieferung des Albanischen Reliefs Stellung zu nehmen. Die Folge des Albanischen Reliefs spricht für sich selbst: hier ist ein prächtiges Stück der alten Komposition überliefert, nicht nur in der Reihe der Figuren, sondern auch in ihrem Abstand, der von Langlotz zu Unrecht

aufgelockert ist; das Haupt des Toten darf nicht aus dem festen Zusammenhang mit dem Knie des Bruders gelöst werden. Damit ist ein unschätzbare Einblick in die Kompositionsweise und in das „Tempo“ des Artemisfrieses gegeben; alle Versuche seiner Wiederherstellung müssen davon ausgehen.

Hat also der Verfertiger des Petersburger Sechsfigurenreliefs die Schwesterngruppe völlig willkürlich neben den Sohn 1 geschoben, so wird man auch skeptisch gegen die Anordnung der Geschwistergruppe links von Sohn 2. Daß sie an dieser Stelle nicht gestanden haben kann, wird von niemand bezweifelt; Lippold und Schweitzer, die wenigstens den Platz neben Sohn 2 retten wollen, müssen eine willkürliche Zusammendrängung der Komposition an dieser Stelle des Petersburger Reliefs annehmen. Tatsächlich setzt sich die von Artemis ausgehende und durch die beiden Söhne flutende Bewegung hier in keiner Weise fort, die Gruppe muß willkürlich hierher verpflanzt sein. Das recht äußerliche Bestreben des Kopisten, das sterbende Brüderpaar durch die Geschwistergruppen beiderseitig einzurahmen, ist völlig deutlich. Tatsächlich gehört die Gruppe mit dem sterbenden Sohn auch in den anderen Fries, sie ist ein Werk des Apollonmeisters.

Das Petersburger Dreifigurenrelief bewahrt drei Gestalten des Apollonmeisters, drei nach rechts laufende und stürzende Gestalten. Ihr Zusammenhang ist beibehalten worden von Sieveking-Buschor, Lippold, Buschor; Langlotz und Schweitzer haben die erste Figur gegen Tochter 8 ausgetauscht, Schrader dagegen hat (S. 159f.) gerade die Zusammengehörigkeit von Tochter 12 und Sohn 13 betont, dafür Tochter 14 abgetrennt und in die Artemisreihe versetzt. Ich möchte mich, wie schon früher, so auch jetzt mit Schrader, nachdrücklich für das einzig schöne Stück alten Zusammenhangs einsetzen, das uns in Tochter 12 und Sohn 13 geschenkt ist. Hier kommt rein und stark der Zusammenklang zum Vorschein, in den der Apollonmeister seine Gestalten zu rücken wußte; von hier aus muß die Gesamtkomposition dieses Frieses erschlossen oder wenigstens erahnt werden. Die dritte Figur, Tochter 14, wird sich nur schwer abtrennen lassen, wenschon vielleicht manchem der Rhythmus hier nicht ganz so ungehemmt weiterzufließen scheint wie durch die beiden ersten Figuren. An der Stelle,

an der sie Schrader einsetzt (Abb. 14), entbehrt sie jeden kompositionellen Halts.

Leichten Herzens lassen sich die Figurenfolgen des Bologneser und Florentiner Frieses aufgeben. Lippold ist seinerzeit, als er noch alle Figurenfolgen halten wollte, auch für diese eingetreten und damit für die Reihe Tochter 8 — Sohn 7 — Sohn 10. Diese Reihe, die das Chaos der Flüchtenden veranschaulichen soll, setzte er als Gegenstück zu dem Petersburger Dreiverein an, der durch die ausgesprochene Bewegung nach rechts charakterisiert sei. Zwei völlig verschiedene Anordnungsprinzipien würden sich hier gegenüberstehen. Seit einmal durch Waldhauers Untersuchung Bresche in die überlieferten Figurenfolgen gelegt war, bestand kein Anlaß mehr, die genannten zweifigurigen Frieze für gute Überlieferung zu nehmen, und so haben Langlotz und Schweitzer, wie einst Sieveking-Buschor, diese Folgen für willkürlich erklärt. Erst Schrader, sonst skeptisch genug gegen die überlieferten Figurenfolgen, hat Lippolds Dreierreihe 8—7—10 wieder hervorgezogen (S. 162 ff.) und gelobt. Ich muß gestehen, daß ich die aufgeführten Feinheiten der Entsprechung sowenig wahrnehmen kann als den angeblichen starken, einheitlichen Rhythmus; ich sehe nur ein auseinanderstrebendes Gebilde, das zu den auch von Schrader übernommenen harmonischen Folgen Sohn 2 — Sohn 1 — Artemis und Tochter 12 — Sohn 13 in völligem Gegensatz steht. Wie sich jetzt zeigt, stoßen hier auch Erfindungen verschiedener Meister aufeinander.

Es ist verlockend, auf der, wie ich hoffe, neugefestigten Grundlage wiederum die

Anordnung

der Friesfiguren zu versuchen. Der Versuch, die beiden Frieze als Ganze wieder zu beschwören, ist freilich völlig aussichtslos. Selbst für den Fall, daß wir Nachbildungen aller angenommenen 16 Figuren besitzen, so ist doch Tochter 6 nur ein fragwürdiges Gebilde, Sohn 7, 9, 10 sind nicht gut genug, Tochter 8 und Artemis zu unvollständig überliefert; Eigenmächtigkeit der Kopisten kann Umriß, Format und Höhenlage der Figuren verdorben haben. Trotzdem läßt sich mit großer Deutlichkeit zeigen, wie verschieden die beiden Meister ihre Anteile komponiert

haben und wie die in die Einzelfiguren gegossene persönliche Art auch das Ganze durchlebt.

Wir sind in der glücklichen Lage, Ausgangs- und Schlußstück der beiden Friese zu kennen. Niemand zweifelt, daß die Götter den Reigen von je 8 Figuren eröffneten, und fast unwidersprochen werden die beiden Geschwistergruppen ans Ende der Friese gestellt (Buschor, Langlotz, Schrader). Der Versuch, die Mitten durch sie zu betonen (Schweitzer), zerteilt den Fluß der Bewegung jeweils in zwei Hälften, während die Anordnung am Ende, die besonders warm und überzeugend Langlotz begründet hat, erst den Sinn dieser festen, in sich gesammelten und doch Bewegung aufnehmenden Gebilde enthüllt.

Damit ist aber für den Artemisfries schon sehr viel gewonnen: mehr als die Hälfte der Figuren ist in ihrer Anordnung gesichert und es bleibt nur eine Lücke von 3 Figuren zwischen Sohn 2 und der Geschwistergruppe zu schließen. Wer sich etwa in Schraders Abb. 14 (die den Abstand der Figuren aus dem Relief Albani richtig beibehält) diese Lücke abdeckt, erhält sofort ein völlig überzeugendes Bild von der Kompositionsweise des Artemismeisters, das trotz der Lücke die Vorstellung des Ganzen entstehen läßt und noch dazu das persönliche Gepräge des Meisters trägt. Die drei noch fehlenden Figuren 6, 7, 9 in der Lücke anzuordnen, bestehen sechs verschiedene Möglichkeiten. Eine von ihnen ist in Abb. 1 und 8 angedeutet. Leider sind gerade diese Figuren schlecht überliefert, sodaß jeder Wiederherstellungsversuch eine grobe Entstellung bedeuten muß. Der einmal erkannte, persönliche Charakter der Gesamtkomposition kann aber nicht mehr verwischt werden.

Schwieriger liegt der Fall des anderen Frieses. Zwischen Apollon und der Gruppe mit dem sterbenden Sohn klafft eine Kluft von fünf Figuren. Wer an der Dreiergruppe 12—13—14 festhält, steht noch vor sechs Möglichkeiten der Anordnung, von denen hier drei zur Anschauung gebracht werden (Abb. 3, 4, 7). Es fragt sich zunächst, ob die Dreiergruppe unmittelbar vor der Geschwistergruppe angeordnet werden kann. Tochter 14 würde in diesem Fall wie in Abb. 6 und wie in Langlotz' Wiederherstellung neben die Endgruppe treten, mit einem deutlichen Hiatus. Diesen Hiatus hat Langlotz wohl erkannt, aber gerade als symphonische

Pause im Sinne Beethovens zu würdigen versucht; im Sinne der Parthenonzeit dürfte er kaum gelegen sein, und ganz besonders nicht im Sinne unseres flächenfüllenden, Bewegung weiterleitenden Meisters, der seine Figuren gleichsam ineinander verzahnt. Eine noch weit größere und schlimmere Lücke würde die Anordnung des flüchtenden Knaben 10 vor der Eckgruppe (Abb. 4, Schrader Abb. 15) bedeuten. Die einzige Figur, die für diese Stelle noch übrig bleibt, ist das nur unvollständig überlieferte laufende Mädchen 8, das nun in der Tat sich der Geschwistergruppe im gleichen Sinn zuordnet wie Tochter 12 dem toten Sohn 13. Die beiden Möglichkeiten der Friesanordnung, die sich in diesem Fall ergeben, stellen Abb. 3 und 7 vor Augen. In Abb. 3 wechseln Töchter und Söhne regelmäßig ab; in Abb. 7 scheint der im Rücken verwundete Sohn 10 besser untergebracht, der tote Sohn 13 wirkt als unverächtliches Zentralmotiv.

Wer den Zusammenhang der Petersburger Dreiergruppe 12—13—14 aufgibt und die zusammenbrechende Tochter 14 abtrennt, steht vor weiteren 18 Möglichkeiten der Anordnung, die aber kaum beträchtliche Vorteile bringen. Die Frage ist, was an die Stelle der abgetrennten Figur treten soll. Da es unmöglich scheint, den toten Sohn 13 neben den sterbenden der Eckgruppe zu rücken, bleiben nur die beiden in Abb. 2, 5, 6 angedeuteten Möglichkeiten, von denen aber die Zuordnung des Sohnes 10 (Abb. 6) kaum in Frage kommt. Besser schließt sich das laufende Mädchen 8 mit dem toten Sohn zusammen; das ergäbe, den vorletzten Platz für dieses Mädchen im Sinn der obigen Erwägungen vorausgesetzt, die beiden Möglichkeiten Abb. 2 und 5, von denen wohl 2 die Frage der Nachbarschaft des Apollon besser löst. Die Unterbringung des im Rücken verwundeten Knaben 10, der ja kaum einwandfrei überliefert ist, stößt in jedem Fall auf Schwierigkeiten. Besonders deutlich erscheinen sie auf Abb. 3, 4, 5, 6, während die Zuordnung zu Apollon (Abb. 2, 7), die auch Langlotz und Schweitzer vertreten, einigermmaßen überzeugt.

In den Wiederherstellungen von Langlotz und Schweitzer ist, wie schon erwähnt, der Versuch gemacht, Tochter 12 an ihrer Stelle vor dem toten Sohn 13 durch das laufende Mädchen 8 zu ersetzen. Obwohl dieses Mädchen sich hier leidlich einfügt, möchte ich diesen Weg nicht weiterverfolgen; nicht weil ich die

Mühe der Prüfung der 120 Möglichkeiten scheue, vor die die Auftrennung der Gruppe 12—13 stellt, sondern weil ein Eingriff in diese Gruppe mich wie ein Frevel anmutet. Ja, die gesamte Petersburger Dreiergruppe 12—13—14 bewährt sich bei allen Vergleichen mit anderen Möglichkeiten immer wieder in ihrem strömenden, stürmischen Rhythmus. Gerade diesen Rhythmus zwischen Apollon und die Geschwistergruppe sinnvoll einzuspannen, wäre die eigentliche Aufgabe der Wiederherstellung dieses Frieses. Der Versuch muß scheitern an der unzulänglichen Überlieferung der beiden fehlenden Glieder der Kette, Sohn 10 und Tochter 8. Aber man kann doch einige Fragen aufwerfen, die der Erfassung des verlorenen Geheimnisses der Gesamtkomposition dienen. Ist der tote Sohn 13 nicht der gewollte Mittelpunkt des Frieses und besonders der mittleren fünf Gestalten? Ist er nicht zugleich der Angelpunkt, um den das vielfältige Geschehen sich dreht? Ist es Zufall, wenn wir in der Anordnung Abb. 7 links von diesem Toten gleichsam in den Rücken der vor Apollon flüchtenden Kolonne sehen, rechts von ihm den Verfolgten immer mehr ins Gesicht sehen, sodaß gleichsam eine einheitliche Drehung der Figurenkolonne, mit dem Toten 13 als Mittelpunkt, zwischen Apollon und der Geschwistergruppe vermittelt? Jedenfalls muß der in der Dreiergruppe sich entladende Reichtum an stürmischer Bewegung und vielfältiger Erfindung, an sinnvoller Richtunggebung und Richtungsbruchung die ganze Komposition als einheitlicher Strom erfaßt haben.

Erscheint es auch aussichtslos, das verlorene Ganze des Apollonfrieses wiederzugewinnen, den durchgehenden Atem, die Verteilung von Schwer und Leicht, von Hoch und Niedrig, von Söhnen und Töchtern, von Flucht und Tod: völlig deutlich bleibt doch die besondere Kompositionsart dieses Frieses, die auch durch die fehlerhaftesten Anordnungen der Bestandteile hindurchleuchtet. Wir haben es in den beiden Friesen deutlich mit

zwei Kompositionen

zu tun, die sich in all den Eigenschaften voneinander abheben, die auch die Einzelfiguren gegeneinander stellen; ja, die oben beobachteten Gegensätze der Gestalten sind nur Auswirkungen der verschiedenen Art, in der die beiden Meister den ganzen

Vorgang erlebten und zur Darstellung brachten. Der Apollonmeister ist ganz „voll Figur“, voll großer Figur, er erlebt die furchtbare Begebenheit ganz in seinen gewaltigen, schicksalgeladenen Gestalten, die als fast lückenlose Mauer das Geschehen tragen. Der Artemismeister empfindet „natürlicher“ im späteren Sinn. Von vornherein stellt er den Vorgang in die „Hügellandschaft“, umgibt er seine Gestalten mit „Luft“, läßt er sie „logisch“ auf die Pfeile der Göttin reagieren, erfindet er „momentanere“ Situationen; das Auf und Ab seiner Figurenwelt geht nicht so sehr am Beschauer vorbei als vielmehr in Aus- und Eindreihen der Figuren nach vorne und hinten. Man wird nicht zweifeln, daß die beiden Meister verschiedenen Generationen angehörten, daß der Apollonmeister im strengen Stile wurzelt und die volle Höhe des Parthenonstiles noch in einer Zeit verkörpert, in der der jüngere Artemismeister, unbeschwerter vom alten Herkommen, seine luftigeren, beweglicheren, zugespitzteren Figurenreihen entwirft. Wer den Vergleich nicht mißverstehen will, sei auf die beiden großen Tragiker dieses Zeitraums hingewiesen: im Apollonmeister steckt mehr sophokleische Art, im Artemismeister mehr euripideische. Der Gedanke an einen überragenden Meister und einen begabten Schüler drängt sich auf, der Entwurf des Meisters wird vorangegangen sein, das Werk des Schülers frei bestimmend.

Die Zerteilung des Auftrags wird zur Gewißheit. Was seit Furtwänglers Zuweisung an den Thron des Zeus unwidersprochen blieb, das Vorhandensein einer Apollon- und einer Artemisreihe, wird durch den Nachweis der beiden verschiedenartigen Kompositionen noch bekräftigt. Es wird auch nunmehr höchst unwahrscheinlich, daß die beiden Reihen nebeneinander, als Bestandteile einer fortlaufenden Figurenreihe, angebracht waren, wie Lippold, Schrader, und wohl auch Anti und Dragendorff annahmen, die der Rückführung auf den Thron des Zeus widersprachen. Die beiden Kompositionen sind nicht spiegelbildlich gestaltet, die Annahme symmetrischer Entsprechung ihrer Glieder durch Lippold und Schrader ließ sich nicht wahrscheinlich machen und wird auch durch Schraders Wiederherstellung Abb. 16 keineswegs sinnfällig gemacht. Im Gegenteil: ein Aneinanderreihen der beiden Kompositionen würde den Sinn der

Zweiteilung aufheben, zwei sehr verschiedene Elemente in ihrer Verschiedenheit um so deutlicher machen, ein zwiespältiges Ganzes vor Augen stellen. Die Frieze sind gerade nicht dafür geschaffen, mit einem Blick überschaut zu werden; sie müssen ein Bauwerk zwar symmetrisch, aber an zwei sich abgewendeten Seiten verziert haben. Diese einzigartige Situation ist aber für unsere beiden Kurzfriese durch den Thron des olympischen Zeus gegeben. Damit entfällt auch Schraders Vorschlag einer Unterbringung am Ilisostempel, ein Versuch, der ohnehin durch die Maße nicht empfohlen wird (Schrader S. 179, 181, 187; Eichler S. 109 f.).

Noch in einem anderen Zusammenhang ist die Erkenntnis der beiden verschiedenen Frieskompositionen wichtig: die Frage nach der Entstehungszeit muß neu gestellt werden. Sie lautet nunmehr: in welchen Jahren ist das Nebeneinander dieser beiden Arten, dieses Zusammenarbeiten des älteren Meisters mit dem jüngeren möglich? Der altertümlichere Fries wurzelt in der Parthenonkunst, man wird seine besondere Erscheinungsform nach dem Parthenonfries, aber ungerne nach den ersten Jahren des großen Krieges für möglich erachten. Der Artemisfries wird, als „fortschrittlicheres“ Gebilde, denselben Jahren zuzuweisen sein. Man kann ihn anschließen an Teile des Frieses des Ilisostempels, ein offenbar nach dem sog. Theseion und kurz vor dem Kriege entstandenes Bauwerk. Dabei ist noch in Rechnung zu ziehen, daß der Meister, trotz aller ihm gelassenen Freiheit, bis zu einem gewissen Grad an das strengere Vorbild gebunden war, das der ältere Meister im Apollonfries aufgestellt hatte.

Die Vergleiche mit Parthenonfries, Parthenongiebeln, Theseionfries, Ilisosfries, auf die wir in der Hauptsache angewiesen sind, bedürfen einer gewissen Einschränkung. Die beiden Niobiden-Meister waren gewiß in ihrer Formensprache bis zu einem gewissen Grad durch die

Werkstoffe

bestimmt, die sie zu verarbeiten hatten. Zwar hat Schrader (S. 171, 179) mit Nachdruck betont, daß das Vorbild der Frieskopien ein Marmorwerk gewesen sein müsse. Aus der Komposition und den Ausschnitten der Kopien glaubte er die

6 Blocklängen des Originals erschließen zu können, ja, er las aus ihnen sogar die besondere technische Eckherrichtung eines bestimmten Marmorbaus, des Ilissostempels, heraus. All das scheidet an der Erkenntnis der Willkür der Frieskopisten und der Einsicht in den fortlaufenden, unzerreißbaren Fluß der beiden Kompositionen. Jetzt, wo die Zuweisung an den Zeus-thron allem Zweifel entrückt sein dürfte, wird man sich eher fragen müssen, ob nicht die technische Herrichtung der Thronfrieze in den Marmorkopien noch nachklingt. Das Aufheften der ausgeschnittenen Figuren auf den andersartigen Reliefgrund hat offensichtlich in einigen Kopien nachgewirkt (Sieveking-Buschor S. 145 f.). Wohl mit Recht hat auch Kjellberg (S. 120) im Faltenschnitt der reichgewandeten Mädchenfiguren Nachklänge der Arbeit in getriebenem Goldblech gesehen, und so wird noch manche Eigenheit der Formensprache dieser Frieze aus den Werkstoffen und ihrer Herrichtung zu erklären sein. Im großen und ganzen wird man annehmen dürfen, daß die Arbeit in kostbarem, vielfältigem Material gegenüber der großzügigen Marmorbehandlung der reifen Parthenon-skulpturen eher eine konservative Form bedingte.

Wer waren die beiden Künstler? Ein seltener, für die antike Kunstgeschichte ziemlich unerhörter Glücksfall scheint uns die beiden

Meisternamen

gerettet zu haben. Pausanias nennt in seiner Beschreibung des Kolosses nur den großen Urheber Phidias, der auch als einziger das Werk signiert hat; der Maler Panainos erscheint als der Schöpfer der Gemälde auf den neun Schranken, die den Thron umgaben. Strabon läßt diesen Maler, einen Verwandten des Phidias, noch darüber hinaus mitwirken an der farbigen Ausschmückung des Kolosses, besonders seines Mantels. Ein dritter Gewährsmann, Plinius, bewahrt eine Nachricht, die offenbar aus guter Quelle stammt und nicht gut bezweifelt werden kann: als Mitarbeiter am Zeusbild war Kolotes tätig, der auch den Goldelfenbeintisch für die olympischen Siegerkränze und Goldelfenbeinbilder der Athena und des Asklepios für elische Heiligtümer gefertigt hat (Jahrb. 1913 S. 367; Pauly-

Wissowa XI 1122 f.). Es ist klar, daß Panainos und Kolotes nicht die einzigen Helfer waren, es müssen, zumal bei den technischen Verrichtungen, noch mehr Hände mit zugegriffen haben. Kolotes wird an den Teilen aus Gold und Elfenbein seine spätere Meisterschaft begründet haben, kaum nur als technischer Helfer (Pauly-Wissowa XI 1122), sondern als echter Schüler und Mitarbeiter des großen Meisters, wie Plinius ihn kennt. Daß er einen der beiden Niobidenfriese nach dem vom Meister gegebenen Vorbild selbständig entwarf, kann durchaus zu den Leistungen seiner Mitarbeit gehört haben. Die Lückenhaftigkeit der Überlieferung kann uns natürlich einen Streich spielen; an dem großen Werk kann noch der eine oder andere uns unbekannte Gehilfe gleichen Ranges beteiligt gewesen sein, so daß die beiden Niobidenfriese sich auf zwei Gehilfen des Phidias oder auf Phidias und einen unbekanntem Gehilfen verteilen würden. Der letztere Fall wäre gegenüber der Aufteilung an Phidias und Kolotes für uns kein großer Verlust, da ja für unsere Kenntnis Kolotes nur ein bloßer Name, keine greifbare Künstlerpersönlichkeit ist. Der andere Fall, der die Beteiligung des Phidias an den beiden Niobidenfriese ausschliesse (Sauer, Langlotz), ist nicht sehr wahrscheinlich, da ja gerade eine überragende Komposition eines älteren Meisters sich abhebt vom Werk eines jüngeren Schülers. Es kann nicht geleugnet werden, daß die Verschiedenheit der beiden Friese sich ausgezeichnet mit einer Aufteilung an den großen Meister Phidias und seinen Schüler Kolotes vertragen würde.

Und damit stehen wir wieder einmal vor der zentralen Frage der antiken Kunstgeschichte, der Frage nach

Phidias.

Man hat natürlich nach seinem Anteil an den Niobidenfriese des öfteren gefragt und, solange die Aufteilung der beiden Friese an zwei Meister noch unbekannt war, verschiedene Antworten gegeben. Furtwängler erkannte seinerzeit die Hand des Phidias an der Übereinstimmung mit dem Amazonenkampf des Parthenoschildes; ihm folgten z. B. Sieveking-Buschor und Watzinger, während Schrader (S. 189 f.) geradezu jede Möglichkeit leugnete, eine Brücke von den Schildreliefs zu den Niobiden zu

schlagen. An den uns sonst unbekanntem Kolotes dachten für beide Friese Sauer und Langlotz; Sauer, weil ihm der Stil der Niobiden für Phidias zu fortschrittlich schien, Langlotz, weil für ihn die Niobiden des ungestümen Temperaments der Parthenongiebel entbehren, einen weniger pathetisch gestaltenden, zarter empfindenden Zeitgenossen verraten. Möbius und Schrader denken an den Meister der Ilissosreliefs.

Heute wird auch diese Frage anders zu stellen sein. Es kommt für den großen Meister nur der eine der beiden Friese, und wir können unbedenklich sagen: der bedeutendere, in Betracht, und das ist der Apollonfries. Läßt er sich in die Reihe der Werke des Phidias einreihen?

Der einheitlichen Beantwortung dieser Frage steht die Tatsache entgegen, daß fast jeder Archäologe seinen eigenen Phidias besitzt, und wir können hinzufügen: jeder den, den er verdient. Alle Spielarten vom konservativen Bewahrer des vorklassischen Stils bis zum kühnen Neuerer der Parthenongiebelecken finden ihre Verteidiger; die Tätigkeit am Parthenon wird bald weit, bald eng gefaßt, bald ganz geleugnet. Schuld an der Verwirrung tragen vor allem zwei Tatsachen: die Entstellung der verlorenen Originale durch die Kopisten und unsere Unkenntnis des Arbeitsvorgangs bei größeren Aufträgen; in welchem Verhältnis stehen Ur-Idee, Gesamtplanung, Meisterentwürfe, Mitarbeiterentwürfe, Meisterausführung, Mitarbeiterausführung, Gehilfenarbeit?

Hier soll nur das Verhältnis zum Kultbild und dem Bauschmuck des Parthenon kurz gestreift werden. Soweit die Kopien ein Urteil überhaupt erlauben, scheint mir eine Verbindung zum Goldelfenbeinbild der Athene gegeben. Die Göttin würde, aus der feierlichen Haltung des Kultbildes unter die flüchtenden Mädchen versetzt, auf Ihresgleichen stoßen, auf Gestalten verwandter innerlicher Fülle und großer Prägung. Zusammenhang und Weiterentwicklung sind besonders deutlich an der gleichgewandeten Tochter 12 abzulesen. Aber nur zu Apollon und seiner Umgebung, nicht zur Artemis führt von dieser Athene ein Weg.

Der Schild der Göttin war sicher in hohem Maß ein Werk des großen Meisters. Die Anordnung der Schlacht im Hochformat, die Verteilung der Figuren im ringförmigen Gelände, die Er-

findung der meisten Kampfgruppen wird auf ihn zurückgehen, in die Ausführung mag er sich mit uns unbekanntem toreutischen Helfern geteilt haben. Was die sehr verschiedenartigen, größtenteils unveröffentlichten Kopien (Corolla Curtius S. 81 ff.) überliefern, ist nicht immer Ersatz für verlorene eigene Arbeiten des Meisters. Wenn manche Figuren noch nicht die Reife der Göttin selbst zu zeigen scheinen, müssen sie vom Meister noch vor der Statue selbst entworfen und bald überholt oder von Mitarbeitern entworfen sein; es geht nicht an, aus dem Schild einen altertümlicher gearteten Künstler zu erschließen als aus der Statue. Das phidiasische Erfindungsgut, das trotz allem in den Schildkopien bewahrt scheint, setzt sich in den Niobiden beider Friese deutlich fort, und gerade in den Gestalten des Apollonfrieses scheint diese Beziehung persönlicher Art zu sein. Das laufende Mädchen 8 scheint mir in der Nähe von Amazonen wie Corolla Curtius Taf. 17, 2 stärker verwurzelt zu sein als in dem öfters verglichenen Ilissosfries (Schrader S. 176); der „Felsensturz“ (Corolla Taf. 17, 1) bereitet das Zusammenbrechen der Niobide 14 vor; der „Kapaneus“ (Br.-Br. 607) stellt sich zum flüchtenden Sohn 10. Sohn 2 ist als Werk des zweiten Niobidenmeisters nicht an der stürzenden Amazone des Schildes zu messen (Schrader S. 189), lotrecht fallende Niobiden verbot das Längsformat.

So scheint es mir nicht ausgeschlossen, den Apollonfries auf den Meister der Parthenos zu beziehen und in der neuen Gewanddarstellung der Niobiden dieselbe Steigerung wie in der Matteischen Amazone und der Athena Medici zu erkennen.

Noch schwieriger ist der Vergleich mit den Bauskulpturen des Parthenon durchzuführen. Daß das weltbewegende Ereignis des „Parthenonstiles“ mit dem Schöpfer des Kultbilds und Leiter des Baues aufs engste zusammenhängt, ist wohl ebensowenig zu bezweifeln wie die Tatsache, daß der große Meister, abgesehen von einigen richtungweisenden eigenhändigen Partien, kaum selbst mit Hand angelegt hat. Aber wo sind diese Grundlegungen des neuen Marmorstils, des neuen Relieflebens, des neuen Formenklangs zu suchen? Die Metopen sind nur zum kleinen Teil erhalten, das Entscheidende kann verlorengegangen sein, im Rahmen des Erhaltenen sucht man die Nähe des großen Meisters in den reifen Südmetopen, den Kentaurentriumph S 28 und

S 4, und vor allem in den majestätischen Metopen S 27 und S 5. Hat hier ein Künstlerpaar zweimal nachbarschaftlich gearbeitet und sich zum reifen Parthenonstil hin gesteigert? Im Fries fesselt vor allem der große Mittelblock der Front, der Mittelpunkt der Darstellung, die Aufmerksamkeit: neben dem einzigartigen Paar von Athene und Hephaistos die gigantische Zeusgruppe, von der das ganze reiche Leben des Ostfrieses in seiner vielfältigen Brechung getragen scheint. Ist der Mann, der in den Tierführern der Nordseite ein weithin reichendes Vorbild aufgestellt hat, ein dritter? oder der Schöpfer von Athena und Hephaistos?

Im Westfries wird dann ein neues kontrapostreicheres Vorbild errichtet in dem herrlich erfundenen Spitzenreiter und vor allem in den grandiosen Mittelplatten VIII/IX, die zu den Giebelentwürfen überleiten. Hier kann, glaube ich, der Vergleich einsetzen. Die unerhörte Erfindungspracht der Gewänder auf den genannten Mittelplatten, mit keinem anderen Friesteil vergleichbar, steht mit den Gewändern des Apollonfrieses in Einklang. Aber nicht nur dies; die innere Wucht und Fülle der Gestalten verbindet sie noch mehr. Und auch die Giebelentwürfe bieten Anhaltspunkte, wenigstens der des Ostgiebels, der in den erhaltenen Ecken so deutlich spricht. Ich habe im Jubiläumshft der Ephimeris die laufende Göttin des linken Flügels als Bestandteil einer enggedrängten, raumfüllenden, artikulierten und kontrapostreichen Komposition zu kennzeichnen versucht: diese ganz besondere Art des entwerfenden Meisters scheint mir in der Figurenkette des Apollonfrieses, zumal auch in der Petersburger Dreifigurengruppe wiederzukehren. Bewegung in dramatischer Akzentsetzung und doch in fortlaufendem majestätischem Rhythmus durch ein figurenreiches Ganzes zu leiten: dies haben gewiß nur wenige vermocht.

Die Ausführung der erhaltenen Teile der Giebel ist offenbar fast ganz das Werk der Mitarbeiter. Bei den Selenepferden könnte man allenfalls an den Spitzenreiter des Westfrieses denken, bei den Rossen des Poseidon an die der Mittelplatten, wie man ja überhaupt den Anteil der großen, führenden Meister in den gewaltigen Mittelpartien der Giebel suchen wird. Die Bruchstücke der Athena und des Poseidon scheinen mir hier ein gewichtiges Wort zu sprechen, doch will es nicht gelingen, die Anteile abzugrenzen. Jedenfalls gehören die beiden Bruchstücke der bahn-

brechenden, im strengen Stil wurzelnden älteren Generation, während die jüngere, auflösende Generation vor allem in den Eckfiguren des Giebels zu Worte kommt. Die Kekropsgruppe verhält sich zur Mittelgruppe ähnlich wie der Artemisfries zum Apollonfries, wie „Kolotes“ zu „Phidias“.

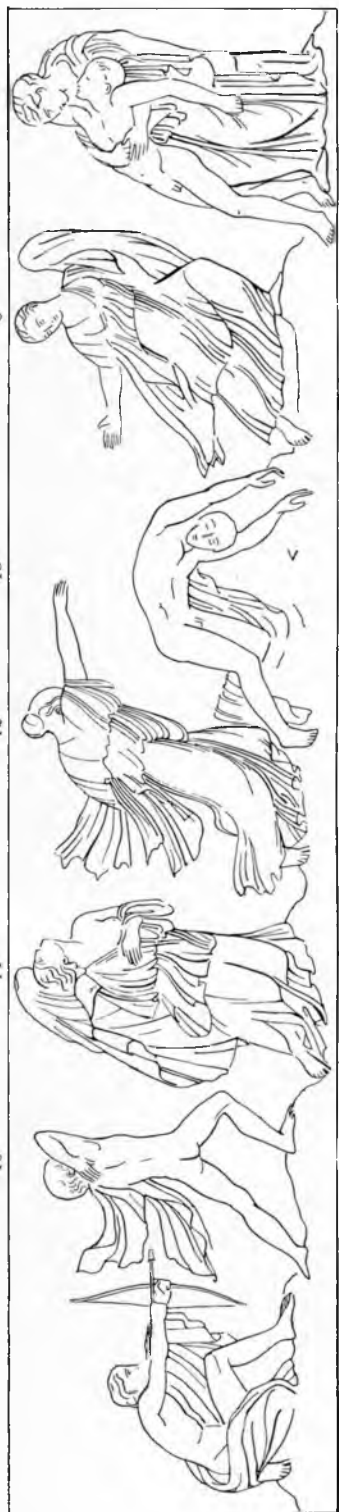
Obschon man antike Kunstwerke ungern auf ein Jahrfüñft festlegen möchte, sollte man doch glauben, ein phidiasisches Werk, das vor den Parthenongiebeln geschaffen ist, müßte sich von einem nachparthenonischen spürbar unterscheiden; mit anderen Worten: es müßte abzulesen sein, ob der Apollonfries um 437 oder um 432 entworfen sei. Ich muß gestehen, mich hier nicht entscheiden zu können, zumal da die Niobidenfrieze nur in Kopien vorliegen und gewiß auch in ihrer Formgebung durch die besonderen Werkstoffe und ihre Vielheit bedingt sind. Die Möglichkeit einer Entstehung der Entwürfe um oder bald nach 432 muß wohl bestehen bleiben. Es kann aber nicht verschwiegen werden, daß man ohne Kenntnis der bekannten Fragen der späten Schicksale des Meisters die Niobidenfrieze wohl unbedenklich unmittelbar an die Parthenonfrieze anschließen würde, auch die Art des jüngeren Meisters noch vor den Ilissosreliefs (Schrader Abb. 26) als möglich gelten lassen möchte. Das verpflichtet, erneut zu überlegen, ob der Auftrag des Zeusbildes sich nicht unmittelbar an die Vollendung und Aufstellung des Athenebildes anschloß, und ob nicht Phidias schon vor dem Prozeß, wenn auch nicht ausschließlich, für Elis tätig war. Die Freundschaft mit Pantarkes, dem Knabensieger von 436, und die Flucht nach Elis 432 würden dazu passen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Einreihung des Apollonfrieses unter die Werke des Phidias sich nicht ohne Schwierigkeiten vollziehen läßt. Weit schwieriger scheint es mir noch, den Fries dem großen Meister abzustreiten. Sollen wirklich in denselben Jahren, in denen das Zeusbild entstand, an einem zweiten Bauwerk in der gleichen Anordnung zwei Niobidenfrieze derselben Ausdehnung von einem Meister und einem Schüler geschaffen worden sein, die in engster Beziehung zur Kunst des Phidias standen? Und, die Zugehörigkeit zum Zeusthron zugegeben: soll Phidias am Schmuck des Thrones, an den Niobidenfriesen, an den Amazonenfriesen, am übrigen Zierat unbeteiligt

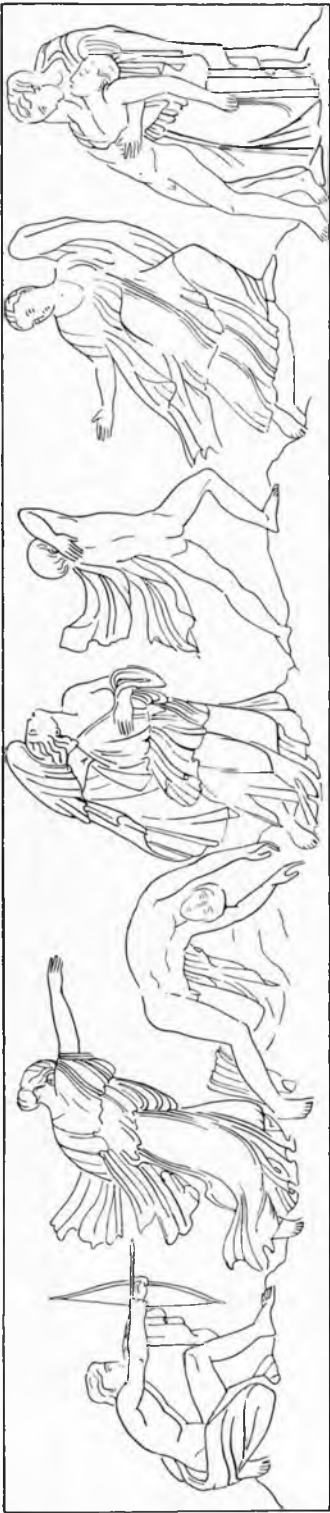
gewesen sein? Soll diese Nichtbeteiligung auch für die Schildreliefs und den übrigen Schmuck des Athenebildes angenommen werden? Ich glaube, wir müssen den Fingerzeig, den uns die Unterscheidung der Niobidenfrieze für die Erkenntnis der Arbeitsteilung gibt, dankbar begrüßen und dürfen uns das Bild des großen Meisters künftig nicht mehr ohne den Fries denken, in dem Apollon drei Söhne und vier Töchter der Niobe mit seinen Pfeilen erlegt. So kommt denn auch die unvergleichliche Gruppe der Schwester mit dem sterbenden Bruder zu dem größten Namen, den die antike Kunstgeschichte zu vergeben hat; niemand wird leugnen, daß ihr dieser Rang gebührt.



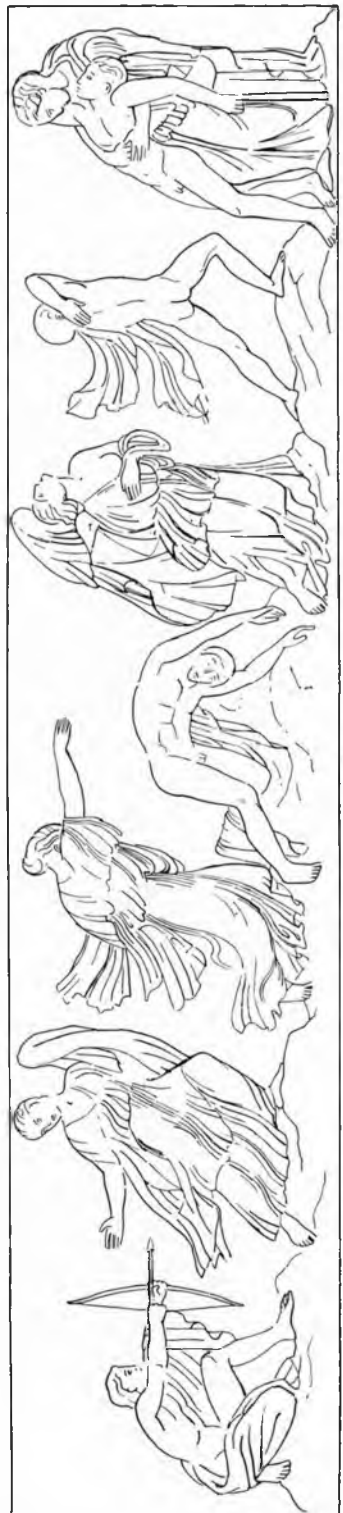
1



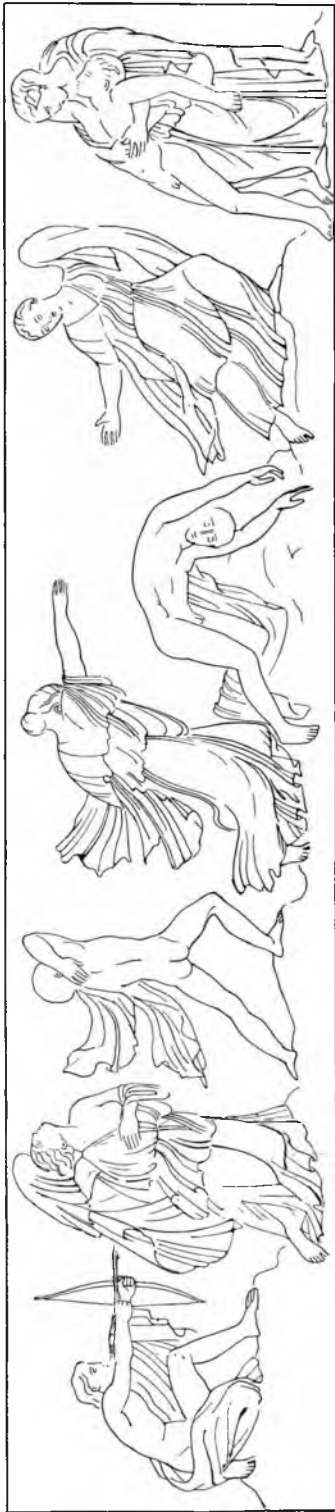
2



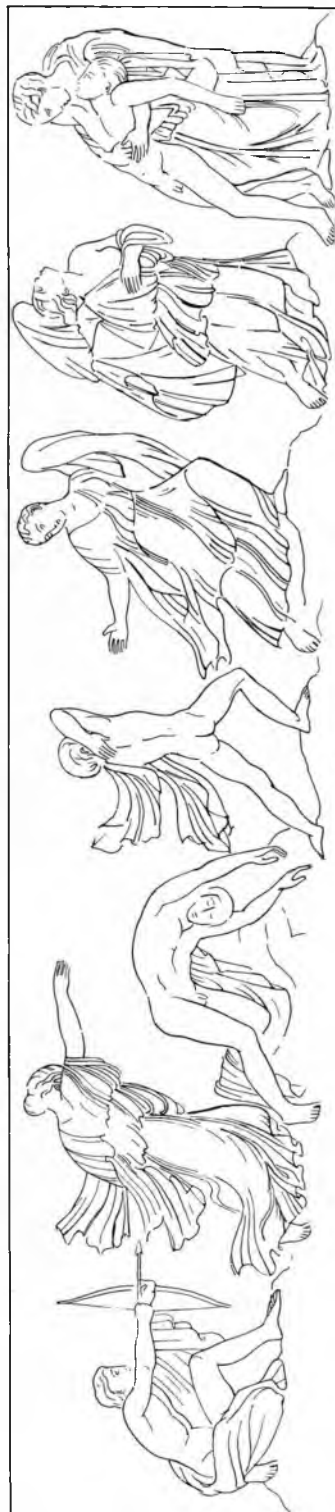
3



4



5



6



7



8