universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

# Der Apoll von Belvedere

Freericks, Hermann

Paderborn, 1894

urn:nbn:at:at-ubi:2-10790

Klass. Archäologie
614
10701

A

Archäologisches Institut
der Universität Innsbruck

III / 316

# Vorrede.

Die vorliegende Studie, im Winter 1892/93 zu Rom unter dem unmittelbaren Eindrucke der Belvederischen Statue aus einer eingehenderen Untersuchung des Marmors entstanden, hat über ein Jahr geruht. Da meine Resultate in wesentlichen Punkten mit den landläufigen Angaben über die Ergänzungen nicht übereinstimmen, gedachte ich sie erst nach einer wiederholten, womöglich mikroskopischen Prüfung am Original zu veröffentlichen. Die Aussicht, diese vornehmen zu können, ist indes in weitere Ferne gerückt; meine Eindrücke sind mir aber vielfach und insbesondere von Künstlern so lebhaft bestätigt worden, dafs ich sie auch jetzt schon auszusprechen wagen darf. Zudem ist es gegenüber den zahlreichen bis in die allerneuesten Führer und Handbücher sich fortschleppenden ungenauen und falschen Angaben allmählich Bedürfnis geworden, das thatsächlich Gesicherte zusammenzustellen.

Nach der Abhandlung, die Furtwängler in seinen Ende 1893 erschienenen Meisterwerken der griechischen Plastik dem Apoll von Belvedere widmet, hat nun auch die Frage nach der Erklärung der noch immer viel genannten und weit verbreiteten Antike wieder ein aktuelleres Interesse erhalten. Auf anderem Wege und mit anderen Voraussetzungen war ich zu einer ähnlichen Auffassung gelangt, die ich den Ausführungen über die Zusammensetzung der Statue anschliefse, da ich den Typus des

Apollo als ἀποτρόπαιος näher bestimmen zu können glaube. Zur Einführung und näheren Begründung dieser Erklärung ist eine Geschichte der Deutungsversuche vorausgeschickt, zumal es nicht ohne Interesse ist, an einem einzelnen Beispiele die Fortschritte und Wege der Kunstforschung zu verfolgen.[1]

Neben der abweichenden Ansicht über die Zusammensetzung der Figur bestimmte mich zu dieser Arbeit auch die Beschäftigung mit einer Frage, die noch immer nicht hinreichend geklärt ist. Bei unbefangener Würdigung der Form empfinden wir am Apoll von Belvedere so zahlreiche Schwächen, den Mangel an Belebung so auffällig, dafs wir nicht übel Lust haben, von der Statue als von einer wenig erfreulichen Erscheinung der antiken Kunst uns abzuwenden. Und dann erinnern wir uns, dafs ein Künstler von so unmittelbarer Empfindung wie Goethe diesem Gotte überaus warme Worte widmet, dafs ihn der Apollo im Vatikan zu Versen begeisterte, in denen er das Hochgefühl des Genius feiert:

Den Du nicht verlässest, Genius,
Wirst ihn heben übern Schlammpfad
Mit den Feuerflügeln;
Wandeln wird er wie mit Blumenfüfsen
Über Deukalions Flutschlamm,
Python tötend, leicht, grofs,
Pythius Apollo.

Wenn nicht der Eindruck, den wir selbst empfingen, so mag uns die Ehrfurcht vor dem Genius unseres grofsen Dichters

---

[1] Wenn ich auch hoffe, dafs sich keine Ungenauigkeit in den Citaten eingeschlichen hat, so mufs ich doch bemerken, dafs es in meinem jetzigen Aufenthaltsorte mir nicht möglich war, die einzelnen zwischen den Bücherschätzen des Archaologischen Instituts in Rom zusammengestellten Angaben nochmals nachzuprüfen.

veranlassen, dem Geiste jenes Kunstwerks nachzugehen, den die Mängel der Form wohl verschleiern, aber nicht verhüllen können. Vielleicht gelingt es dann auch uns, in ein besseres Verhältnis zu dem viel zu viel gelobten, aber auch allzusehr geschmähten Apoll von Belvedere zu gelangen.

Paderborn, den 23. Februar 1894.

**H. F.**

# I.

Es giebt wohl wenig antike Kunstwerke, bei denen Erklärung, Wertschätzung und Zeitbestimmung trotz einer überreichen Litteratur noch so im Schwanken sind, wie beim Apoll von Belvedere.

Seit Giovanni Montorsoli dem Verstümmelten endgültig den Bogenstumpf in die ergänzte Linke gelegt hat, sah und bewunderte man Jahrhunderte lang in dieser Statue den Fernhintreffer. Auf ihn hat Winckelmann in heiliger Begeisterung seine berühmte Beschreibung gedichtet: »einen Morgenhymnus an die ihm aufgehende Sonne griechischer Kunst.«[1] Er fand hier jenen Apollo, der zum ersten Male von seinem Bogen Gebrauch macht, indem er dem Python mit mächtigen Schritten nachjagt und ihn erlegt.[2]

Auch nach Winckelmann hielt man durchweg am Bogen fest, schwankte höchstens, ob der Gott vor oder nach dem Schusse dargestellt sei, und glaubte, andere Feinde annehmen zu müssen, gegen die Phöbus seine Waffe richtet. Die Niobiden, Tityos, die Aloaden, fast alle, die der Pfeil Apollos im Mythus trifft, sind der Vatikanischen Statue gegenübergestellt worden. Andere dachten sich den fernhintreffenden als den pestabwehrenden Gott, als *ἀλεξίκακος,* dessen Bild nach Vertreibung

[1] Justi, Winckelmann II. 1. S. 47.

[2] Braun, Die Ruinen und Museen Roms. Braunschweig 1854. S. 310.

einer Seuche gelobt sein sollte. Visconti[1] brachte die Statue gar in direkten Zusammenhang mit der Epidemie, die im 2. Jahre des Peloponnesischen Krieges Athen verheerte. Wieder andere wollten in diesem Apollo jenen Griechenfeind der Ilias erkennen, in dessen Köcher die Pfeile klirren,[2] als er zürnend vom Olympus kommt, die Beleidigung seines Priesters zu rächen, »der Nacht vergleichbar«. Herder[3] geht dieser Vorstellung noch weiter nach und fragt: »Wer hat je die ziehende Nacht, einen leise und schnell ziehenden Nebel gesehen, der sich hier nicht in dem Blick, in dem Gange, in dem Fufsheben zum Anschauen wiederfände?« Aber näher als den Gedanken an die finster und dräuend hereinsinkende Nacht legt uns die Statue die Erinnerung an den Tagesgott, wie er stolz und siegend einherschwebt. Mit dieser Auffassung konnte man auf die Annahme eines bestimmten Feindes verzichten, und so findet Stark[4] in dem ἕκατος nur den echten Lichtgott, der in den Pfeilen seine glühenden Strahlen sendet.

Die erste Epoche der Erklärung dürfen wir mit Anselm Feuerbach schliefsen, der die von Apollos Bogen zurückgewiesenen feindlichen Mächte aus dem attischen Drama nachweisen wollte. In seinem Werke: »Der Vatikanische Apollo«[5] vereinigt sich mit jener Liebe, die sich nicht genug thun kann,

[1] Il museo Pio Clementino, I. S. 23 (Apollo ἀλεξίκακος des Kalamis).

[2] Vgl. Göttling, Arch. Mus. d. Univ. Jena. 3. Aufl. S. 50 ff. Die sich am Baumstamme emporringelnde Schlange soll wie bei Visconti leise andeutend die Heilung und Versöhnung nach dem Strafgericht der Pest vorher verkünden.

[3] Denkmal Joh. Winckelmanns, hgg. v. Duncker. Kassel 1882. S. 26. Vgl. Winter, AZ. 1892. S. 171.

[4] Vgl. Müller-Wieseler, Denkmäler. S. 52.

[5] 1. Auflage, Nürnberg 1833; 2. A. Stuttgart 1855.

eine weitangelegte Forschung, die sich freilich immer wieder ins Allgemeine und in die Breite verliert. So ist die in wohlthuender Sprache geschriebene Untersuchung etwas formlos, überladen und schwer zugänglich geworden; aufserdem setzt die Phantasie sich mehrfach allzu kühnen Fluges über die Schranken eines plastischen Kunstwerks hinweg, — trotz alledem behält aber Feuerbachs Werk noch immer Interesse und Wert für die Erkenntnis hellenischer Kunst. So vielseitig und tief nun auch Anselm Feuerbach die Frage nach dem Wesen und dem Kunstmotive des Vatikanischen Apollo anfafste, in der Hauptsache ist er doch in Widersprüchen stecken geblieben[1] und hat schliefslich eine sicher verfehlte Antwort gegeben, wenn er in der Apollostatue den Gott der Äschyleischen Eumeniden sieht, wie er gebieterisch mit dem Bogen die den Muttermörder Orestes verfolgenden Erinyen aus seinem Heiligtum verweist. Um nun mit dieser Erklärung den Charakter der Statue in Einklang zu bringen, verlegt er die Entstehung des Typus in die Zeit jenes gekrönten Orestes, dem nicht selten in seinen zerrütteten Sinnen die Rachegöttinnen mit ihren lodernden Fackeln erschienen: »wohl stimmte es zu der tiefgreifenden Wirkung, welche die Statue ausübt, wenn dieser drohende Arm einst im ernstesten Sinne in die Wirklichkeit hinüberreichte.«

Einen besonderen Abschnitt in der Geschichte der Erklärung des Belvederischen Apollo bildet der Kampf gegen den Bogen, den Montorsoli in die ergänzte Linke gelegt hatte. Gegen dieses Attribut sprach sich zuerst Zoëga aus,[2] wegen der vom linken Arm getragenen Chlamys: ein Bedenken, das für uns hinfällig ist, da wir jetzt zahlreiche antike Bogenschützen mit

[1] Vgl. Stephani in dem unten erwähnten Werke. S. 22 f.

[2] Welcker, Zeitschrift 1818. S. 313.

ähnlicher Gewandhaltung kennen. Etwa 40 Jahre später nahm A. Haeckermann[1] den Gedanken auf mit einer uns schon unverständlich gewordenen aber für eine gewisse Kunstbetrachtung charakteristischen Motivierung. Nach ihm kann dieser Apollo kein bogenschiefsender sein, weil der Gott dann durch eine äufserliche Überlegenheit siegte. Der olympischen Würde, der Idealität »des der Zeit wie dem Begriffe nach vollendeten Gottes« entspricht nur der Triumph des Geistes; denn er ist höherer Art als der brutaler Körperkraft. Ferner kann nur ein kampfloser Gott die stille Gröfse hellenischer Götterhoheit und die ruhige Majestät besitzen. So ist denn die Statue, ohne dafs sie eines Bogens bedürfte, die göttliche Personifikation des energischen Lichtes. Als solche gehört sie aber — eine originale Schöpfung — nach Ursprung und Wesen der römischen Kaiserzeit an, — denn sie paart mit griechischer χάρις die römische gravitas; nun steht endlich hinter dem rechten Beine als Stütze ein Ölbaum, das Friedenssymbol; das pafst zu der friedlichen Monarchie des Augustus, und so ist der Apollo im Vatikan schliefslich »das statuarische Charakterbild der Geistesherrschaft des Hellenentums« in und über Rom zur Zeit jenes Kaisers. Dies bizarre Phantasiegebilde Haeckermanns ist in dem frischeren Luftzuge, den geschickter verteidigte und besser begründete neue Hypothesen erregten, bald verweht und vergessen.

Fast 100 Jahre waren vergangen, seit Winckelmanns hohes Lied in der Geschichte der Kunst (1764) an die Öffentlichkeit trat, da schien durch eine Bronzestatuette, die im Besitze des Grafen Sergei Stroganoff in Petersburg zum Vorschein kam, die Vatikanische Statue in ein neues Licht gerückt. Im Wesentlichen stimmte der Stroganoffsche mit dem

[1] Der Vatikanische Apollo. Greifswald 1857. S. 42.

Belvederischen Apollo überein; in seiner linken Hand befindet sich jedoch ein Stück Tuch oder Leder mit verschiedenen Bruchstellen. Ludolf Stephani, der die Statuette im Jahre 1860 zuerst veröffentlichte,[1] nahm jenes Fragment als eine verstümmelte Ägis in Anspruch, an der die charakteristischen Teile, Schlangen und Medusenhaupt, abgebrochen sein sollen. Mit dieser Erklärung hatte Stephani nach seiner Meinung auch das Rätsel des Belvederischen Apollo endgültig gelöst: er wollte auch ihn als Ägishalter oder Ägisschüttler ergänzt wissen. Er dachte dabei an jene Stelle der Ilias (XV. V. 221 ff.), wo Apollo mit der Ägis die Hellenen vor sich herjagt wie eine Herde von Raubtieren. Die Bewegung des Gottes sucht er als eine dreifache zu erklären. Zuerst schreckt der Gott jene Feinde, gegen die sein eilender Schritt sich richtet; dicht vor der feindlichen Schlachtreihe hemmt er plötzlich seinen Lauf und wendet sich nach links gegen einen Flügel der Feinde; im folgenden Moment wird er sich dann nach rechts drehen, um den linken feindlichen Flügel zu zerschmettern; denn dieser soll bis dahin von der Wirkung des furchtbaren Schreckbildes noch nichts gemerkt haben.

Die Sicherheit und Klarheit, mit der Ludolf Stephani seine Hypothese aussprach, mochten bestechen; der Widerspruch regte sich nur schwach und verstummte bald, zumal einige neue ergänzende Annahmen den schwächsten Punkten seiner Ausführungen zu Hilfe kamen.

Dafs ein so später Künstler, wie der Erfinder dieses Apollotypus sein mufste, noch ausschliefslich von homerischer Dichtung sollte inspiriert gewesen sein, dafs hellenische Kunst

[1] Apollon Boëdromios, Bronze-Statue im Besitze Sr. Erlaucht des Grafen Sergei Stroganoff, im Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, 1860. S. 22 f.

den Apollo als Griechenfeind verherrlicht habe, war allzu unwahrscheinlich; da wies Preller in einem Briefe vom 12. Februar 1861[1] auf ein geschichtliches Ereignis hin, an dem Apollo nach der Legende einen hervorragenden Anteil nahm. Als im Jahre 279 v. Chr. die Gallier unter Brennus in Mittelgriechenland einbrachen, wurden sie bei einem Angriffe auf das schatzreiche Delphi von einem phozisch-ätolischen Heere zurückgeworfen. Auf ihrer Flucht überraschte sie ein gewaltiges Unwetter mit Erdbeben und Hagelschlag. Diese den Galliern verhängnisvollen Himmelserscheinungen schrieb man dem Delphischen Gotte zu, und es ging die Sage, unter Sturm und Ungewitter sei er den Feinden leibhaftig erschienen als ein Jüngling von überirdischer Schönheit.[2] Den im Wetter sich zeigenden Gott fand man somit durch die angebliche Ägis des Belvederischen Apollo, das alte Symbol des Sturmgewölks, charakterisiert. Während nun der stilistische Charakter der Statue der Zeit der Gallierniederlage vortrefflich zu entsprechen schien, glaubte man doch die Erfindung des Typus in eine frühere Epoche, in die Zeit der Vertreibung der Perser hinaufdatieren zu können. Bei dieser Annahme sollte von der homerischen Schilderung wenigstens die religiös-poetische Grundidee bestehen bleiben; denn im einzelnen kann ein unbefangener Blick im Vatikanischen Apollo keine Spur von jenem grauenvollen Gotte der Ilias finden, dem Sohne des Donnerers, der lautaufschreiend und furchtbar mit beiden Händen die Ägis schüttelnd die angstbetäubten Achäer vor sich herjagt. Bei dieser homerischen Vorstellung kann natürlich auch von der dreifachen Bewegung,

[1] Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, 1861. S. 329.

[2] Über die Sage vgl. Trog. Pomp. bei Just. XXIV. 83; das historische Ereignis b. Paus. X. 23, 3 ff. Diod. Sic. XXII. B. II. S. 438. Dind.

die Stephani annehmen zu müssen glaubte, keine Rede sein. Dafs übrigens die Voraussetzung eines solchen unruhigen Drehens und Wendens eine einheitliche Wirkung ausschliefst, erkannte vor allem Brunn.[1] Er glaubte aber die Hypothese Stephanis dadurch stützen, den grofsen einheitlichen Zug, der die Statue durchdringt, dadurch erklären zu können, dafs er den vorüberschreitenden Gott die feindlichen Reihen aufwickeln läfst. Indem Apollo die Linien der Gegner von einem Flügel zum anderen aufrollt, soll sein Blick triumphierend die Wirkung jener schrecklichen Waffe verfolgen. Mit dieser Erklärung wird wohl das kleinliche Hin und Her beseitigt, aber das umständliche Handeln des Gottes, das Allmähliche in der Wirkung des furchtbaren Schreckbildes entbehrt doch des grofsen Zuges, den man der Statue unmöglich absprechen kann. So betonen denn auch Friederichs-Wolters[2] dieses Aufrollen nicht weiter und erklären einfach, dafs Apollo schreitend wie eine glänzende Erscheinung die Feinde zurückweist, nicht wie ein Krieger den anderen. Overbeck[3] dagegen schliefst sich der Auffassung Brunns auch im einzelnen an und glaubt sie durch 2 weitere Hypothesen stützen zu können. Nicht nur Apollo, auch Athene und Artemis eilten nach der Legende dem bedrohten Delphi zu Hilfe; und die Ätoler weihten den drei Gottheiten Dankesstatuen. Im Belvederischen Apollo, in der Diana von Versailles und der Minerva des Kapitolinischen Museums, die er zu einer Gruppe vereinigt, glaubte O. jenes Weihgeschenk wieder entdeckt zu haben. Seine Vermutungen

---

[1] Vortrag über den Vatikanischen Apollo in den Verhandlungen der Würzburger Philologenversammlung. Würzburg 1869.

[2] Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Berlin, Spemann 1885. S. 600.

[3] Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1882. II. S. 324 ff.

entbehren aber jeder Grundlage und haben auch nicht viel Anklang gefunden. Jedenfalls ist beim Vatikanischen Apollo jede Beziehung auf die Niederlage der Gallier und noch entschiedener jeder Gedanke an eine Ergänzung mit der Ägis abzuweisen.

Schon die Legende paſst nicht zu einem Apollo *αἰγίοχος*; sie läſst vielmehr den Gott mit seiner Waffe, mit dem Bogen kämpfen, und sein Erscheinen, das angeblich durch die Ägis symbolisierte Hagelschauer, bewirkt nicht die Flucht der Feinde, sondern vermehrt nur die Schrecken ihrer Niederlage. Sollte ein Künstler also den Galliersieger bilden, er hätte ihn unmöglich anders denn als bogenbewehrten Gott darstellen können.[1] Ferner wird es schwer, sich den Vatikanischen Apollo menschlichen Feinden gegenüber zu denken. Wie sollte der Gott einen so umständlichen und doch so selbstverständlichen Triumph über so schwache Gegner in so stolzer Weise, mit solchem Hochgefühle zur Schau tragen? Es mag sein, daſs Wieseler[2] von ähnlichen Empfindungen geleitet war, wenn er dem Ägisschüttler andere Feinde gegenüber stellte. Anfänglich lieſs er den Apollo als triumphierenden Sieger die frisch abgezogene Haut des geschundenen Marsyas mit der Linken in die Höhe halten, in der Rechten sollte der Gott als Strafinstrument einen Pfeil führen. In einer Festrede[3] erklärte er sich später gleichfalls für die Ägishypothese, nur glaubte er dem Gotte zu dem Attribute in der linken Hand wiederum eins in die rechte geben zu müssen, den Blitz. Durch Ägis und Blitz sollte Apollo als Helios, als siegreicher Bekämpfer der Dämonen der

[1] Vgl. A. Gercke, Jahrbuch 1887. S. 260 ff.

[2] Der Apollon Stroganoff und der Apoll von Belvedere. Gottingen 1861.

[3] Apollo von Belvedere. Göttingen 1877.

Finsternis charakterisiert sein. Obgleich bei dieser Erklärung der dargestellte Moment, das Bewegungsmotiv der Statue unverständlich bleiben, war Wieseler doch dem Wesen des Vatikanischen Apollo näher gekommen, indem er an Stelle der Gallier sich gewaltigere Feinde dem siegenden Gotte gegenüber dachte.

Aber auch die Ergänzung einer Ägis, an der Wieseler noch festhielt, ist vollständig ausgeschlossen. Wir sehen davon ab, dafs das vollständige Tierfell mit seinen Anhängseln in der weitausgestreckten Linken im Marmor störend und gradezu häfslich wirken würde; das zeigt schon ein Blick auf die sehr vorsichtigen und zahmen Rekonstruktionsversuche. Es mag das immerhin Geschmackssache, es mag selbst denkbar sein, dafs im 3. Jahrhundert v. Chr. die Beziehung der Ägis zum Unwetter noch nicht verblafst und vergessen war, aber der Ägis widerspricht doch schon der vollständig antike geöffnete Köcher. Wie ungeschickt wäre es, die Augen des Beschauers auf diese unbenutzte Waffe der Pfeile zu lenken, wenn eine weit überlegenere wirksam war. Zudem ist die vorhandene Waffe grade die für Apollo charakteristische, während die Ägis ihm in der bildenden Kunst gänzlich fremd, in der Poesie nur als dem Stellvertreter seines Vaters gegeben ist. Selbst eine solche Ägisform, wie sie für diesen Apollo angenommen werden mufste, hat sich aus antiken Kunstwerken ebenso wenig nachweisen lassen wie die vorausgesetzte Art des Tragens.[1] Auch die unschuldige Ursache all der Kontroversen, der Apollo Stroganoff, ist kein *αἰγίοχος*. Wir werden sehen, dafs die Annahme dieses Attributes auf einem Mifsverständnisse beruht und ausschliefslich der allzu lebhaften Phantasie Stephanis verdankt wird.

---

[1] S. Archäol. Zeit. 1882. S. 249.

So entbehrt also für den Belvederischen Apollo die Stephani-Prellersche Ägis- und Gallierhypothese jeglicher Grundlage und wird vermutlich in späterer Zeit nur als nicht uninteressante Episode einer Antikenerklärung einigen Namen behalten. Augenblicklich beherrscht sie freilich noch ziemlich allgemein die mythologische, archäologische und Kunstlitteratur.[1] Zwar regte sich anfangs einiger Widerspruch, besonders von Wieseler[2] und Kekulé,[3] aber er legte sich, wie schon erwähnt wurde, bald zu Gunsten der Ägis. Eine neue Erklärung für den angeblichen Rest eines Tierfells in der Linken des Stroganoffschen Apollo, die Karl Bötticher 1872 veröffentlichte,[4] fand und verdiente kaum Berücksichtigung. Nach ihm gehört das Bruchstück einem Sühnfell an, dem sog. *Διὸς κώδιον* und charakterisiert den Gott als den *καθάρσιος*. Auch der Vatikanische Apollo soll als sühnender, erlösender Gott aufzufassen sein; in seine Rechte giebt Bötticher ihm deshalb ein Zweigbüschel vom Delphischen Lorbeer, um das eine rote Schnur wollener Fäden gewickelt ist. Um aber auch das zweite Moment der Delphischen Kultussage in derselben Statue wiederzufinden, den verderbenden Gott, läſst er dem Apollo im Belvedere den Bogenstumpf in der Linken; mit diesem soll er als Schützer Orests drohend den Erinnyen entgegentreten und sie aus der Cella seines Tempels verscheuchen. Dann wird er sich mit dem Lorbeerbüschel zur Lustration und Sühne seines blutschuldigen

---

[1] S. einige Litteraturangaben bei Gherardini: L'Apollo di Belvedere e la critica moderna im Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma 1889. S. 418.

[2] Der Apollo Stroganoff u. s. w. s. o.

[3] Archäol. Zeit. 1861. S. 213 ff.

[4] Erklarendes Verzeichnis der Abgüsse antiker Werke. Berlin 1872. S. 319 ff.

Schützlings wenden, der am Omphalos sitzt. Noch wunderlicher und unglücklicher war der Einfall eines Schweden Gheskel Saloman,[1] der gleichfalls gegen die Stephanische Ägishypothese polemisiert. Nach ihm schwenkt der Apollo Stroganoff als δρομαῖος in der linken Hand die mappa, jenes Tuch, mit dem ein Magistrat im römischen Cirkus den Wettfahrenden das Zeichen zum Beginne gab; die Vatikanische Statue erklärt er als einen Teil der Gruppe des Dreifufsraubes von Diyllos und Amyklaios.

Schon vor diesen völlig haltlosen Vermutungen hatte Julius Hübner[2] als Künstler gegen die Ergänzung des Vatikanischen Apollo mit einer Ägis Einspruch erhoben; mit ihr könne keine Künstlerphantasie sich einverstanden erklären. Seine Einwendungen sind von lebendiger Anschauung eingegeben, aber doch zum Teil verfehlt[3] und zu subjektiv, wenn er z. B. im Namen der menschlich schönen Auffassung in der hellenischen Kunst es für unmöglich erklärt, dafs man dem schönen Götterjünglinge »ein solches Amulett, einen bocksledernen Beutel, einen Sack mit irgend einem Priestergeheimnis in die Hand gegeben habe, ein Ding, das niemals so sinnlich verständliche Bedeutung haben konnte wie der todbringende Bogen«. Der Entgegnung, dafs wir im Apollo Stroganoff in der That einen αἰγίοχος besitzen,[4] ist erst im Jahre 1882 der Boden entzogen worden, indem Furtwängler[5] die Petersburger Bronze eingehend besich-

[1] Sein Werk: Die Statue des Belvederischen oder Vatikanischen Apollo, Stockholm 1882, war mir hier in Rom nicht zugänglich. Vgl. Arch. Zeit. 1882. S. 254 a.

[2] Arch. Zeit. 1869. S. 109.

[3] Vgl. Overbeck, Kunstmythologie, III. S. 252.

[4] S. Overbeck, a. a. O. S. 252.

[5] Arch. Zeit. 1882. S. 254.

tigte und den Stoffrest in der Linken als Zipfel der Chlamys erkannte. Von der Erklärung und Bedeutung des in der linken Hand gehaltenen Mantels wird bei der Behandlung des Apollo Stroganoff des weiteren die Rede sein; es erledigen sich dann auch von selbst die Einwände Kieseritzkys[1]: ein Kopist könne den Bogen des Originals nicht durch einen Mantelzipfel ersetzt haben und der Gott würde einen komischen Eindruck machen, wenn er über seinen Mantelzipfel hoheitsvoll in die Ferne blickte. Hier handelt es sich nur darum, Furtwänglers Verdienst festzustellen; mit seiner befreienden Erkenntnis dürfen wir eine dritte Epoche der Erklärung des Vatikanischen Apollo beginnen, obwohl Furtwängler nicht viel Anhang gefunden hat,[2] sei es nun weil die verhältnismäfsig junge Annahme eines Apollo *αἰγίοχος* doch schon durch die Macht der Gewohnheit einige Widerstandskraft gewonnen hatte, oder weil Furtwängler seine Ansicht nur kurz hinwarf und nicht Lust hatte, sie umständlich und nachdrücklich zu betonen. Die Ägis ist also gänzlich beseitigt, und der Bogen mufs wieder in die drohend ausgestreckte Linke des Gottes zurückkehren, als die dem *ἀργυρότοξος* gemäfse Waffe. Die Einwände angeblicher Unschönheit, die gegen dieses Attribut erhoben sind, brauchen kaum widerlegt zu werden, da eine grofse Zahl alter Denkmäler sie ebenso hinfällig macht wie die Bedenken wegen der Gewandlage über dem linken Arm. Nun ist bei dem Streit um die Ägis besonders von Stephani[3] in der überzeugendsten Weise dargethan worden, dafs ein pfeilschiefsender Gott weder

[1] Arch. Zeit. 1883. S. 29 ff.

[2] Murray, A history of Greek sculpture II. S. 372. A. ist fast der Einzige, der rückhaltslos der Erklärung Furtwanglers beitrat.

[3] A. a. O. S. 17 ff. Vgl. auch Jahn, Aus der Altertumswissenschaft. S. 269.

vor dem Schusse noch nach demselben so dargestellt werden kann, wie der Belvederische Apollo vor uns steht. Eine Gleichzeitigkeit des Schiefsens und Vorwärtsschreitens ist eben durch die Natur der Sache ausgeschlossen.

Davon ist freilich O. A. Hoffmann[1] nicht überzeugt worden. Man wird ihm gerne zugestehen, dafs es einen vorgeschriebenen Anschlag für den Bogenschützen nicht gab; aber die Haltung, welche der Schiefsende einnimmt, mufs doch als Anschlagsstellung denkbar sein. Der von Hoffmann herangezogene Apollo im Pergamenischen Altarfries ist vom Vatikanischen im Bewegungsmotiv einigermafsen verschieden. Diese weitausschreitende Stellung bedeutet kein Vorwärts, sie giebt dem Körper nur jenen Halt, der zum Spannen des Bogens notwendig ist und um das Zurückschnellen der Sehne auszuhalten. Weiter mag der in die Ferne gehende Blick für einen Fernhintreffer recht geeignet sein, aber er erfordert doch nicht einen grade jetzt schiefsenden Gott. Für diesen hat nun Hoffmann eine, wie er glaubt, recht glückliche und sichere Erklärung gefunden, die freilich nicht ganz den Reiz der Neuheit besitzt. Denn der Ruhm der ersten Entdeckung mufs einem Italiener vorbehalten bleiben, Miserini,[2] der im Belvederischen Apollo aufser dem Actius des Properz noch wegen der Sandalen, die er trägt, den Sandalarius des Sueton und einen Palatinischen Augustapoll erkannte.[3] Hoffmanns Gedankengang ist folgender: Ein so grofsartiges Kunstwerk wie der Apoll im Belvedere

---

[1] Agis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Lyceums. Metz 1887.

[2] Effemeridi litterarie di Roma, 1823, fasc. 25. Vgl. Haeckermann, a. a. O. S. 52.

[3] Vgl. Feuerbach, a. a. O. S. 237 ff.

mufs notwendigerweise auch im Altertum berühmt gewesen sein; eine berühmte Statue mufs aber wie die Cnidische Aphrodite des Praxiteles, wie der Olympische Zeus oder die Parthenos des Phidias auch in der Litteratur eine Rolle spielen. In dieser Überzeugung suchte Hoffmann die Litteratur durch und hatte das Glück, den Belvederischen Apollo in der 5. Elegie des Properz wieder zu entdecken. Im V. 29 soll das Perfectum adstitit in

Adstitit Augusti puppim super (sc. Phoebus)

für die Plötzlichkeit der Erscheinung bezeichnend sein, die von vielen als eine hervorragende Eigenschaft der Vatikanischen Statue gefeiert ist. Der Vers 31 ferner:

non ille attulerat crines in colle solutos

soll eine Anordnung des Haares zur Voraussetzung haben, wie wir sie bei der Vatikanischen Statue sehen. Und wenn es V. 67 heifst:

Actius hinc traxit Phoebus monumenta,

so glaubt Hoffmann daraus schliefsen zu dürfen, dafs der Apollo von Belvedere wenn nicht das Original selber, so doch eine Kopie dieses Apollo Actius ist, der seinerseits wieder auf der Grundlage eines hellenischen Typus gestaltet sein soll. Dafs das ein Pythotöter gewesen ist, dafür findet Hoffmann den Beweis in dem heraldischen Symbol des Python, der Schlange, die sich um den stützenden Baumstamm ringelt. Genau so gut begründet, aber einfacher und amüsanter ist die Art, wie sich Miserini das Motiv des Actius zurechtlegt: nach ihm ist der Erleger der Feinde des Augustus in dem verhängnisvollen Augenblicke dargestellt, wie er die schon flüchtende Kleopatra eben noch mit seinen gefährlichen Blicken verfolgt. Dreifsig Jahre etwa vor Hoffmann und nach Miserini brachte auch Haakh[1]

[1] Stuttgarter Philologenversammlung 1857. S. 8 f.

den Vatikanischen Apollo in Zusammenhang mit der römischen Geschichte, indem er in jener Statue den Phoebus-Nero als Beschützer der Leto-Agrippina dargestellt sieht.

Es wird gestattet sein, die Hoffmannsche Methode archäologischer Untersuchung und die Seltsamkeit der daraus erwachsenden Phantasiestücke sich selbst zu überlassen[1] und zu dem Beweise Stephanis zurückzukehren, dafs der Vatikanische Apollo als ein pfeilschiefsender weder vor noch nach dem Schusse gedacht werden kann.

Streckt nun Apollo seinen Bogen vor, ohne zu schiefsen, so mag er es thun, um zu drohen, um seine Kampfbereitschaft zu zeigen; dafs ein Heben der verderbenbringenden Waffe in der That schon genügt, den Widersacher abzuweisen, das beweist der Anflug von Siegesfreude in seinen Zügen.

Schon Feuerbach gab zu, der Gott könne sich in drohender Bewegung nur den Schein geben, als wolle er schiefsen; später nahm Kekulé[2] an, Apollo hebe langsam den Bogen und ebenso langsam die rechte Hand, als wolle sie einen Pfeil aus dem geöffneten Köcher nehmen. Mit der Frage, gegen wen er sich denn zum Kampfe rüstet, wem er dräut, kehrte die alte Verlegenheit der Nachfolger Winckelmanns wieder. Kekulé verzichtet darauf, eine bestimmte mythologische Beziehung anzugeben; vielleicht, so meint er, war sie im Original nicht vorhanden, vielleicht gab sie der Kopist im Streben nach

---

[1] Den Apollo Stroganoff erklärt Hoffmann als einen Hermes mit dem Lederbeutel in der linken Hand, eine Erklärung, auf die wir unten kurz zurückkommen werden.

[2] Archäologischer Anzeiger 1861. S. 215. Später stimmte auch Kekulé der Ägishypothese bei; im Anschlufs an eine bald zu erwähnende Abhandlung Winters ist er aber zu seiner ursprünglichen Ansicht zurückgekehrt. S. Baedeker, Mittel-Italien 1893. S. XLVIII.

Effekt auf, indem er die Statue lediglich als Gegenstück der Diana von Versailles ausführte.[1] Aufgeworfen hatte die Frage übrigens schon Winckelmann:[2] »Sollte es aber auch notwendig sein, dem Belvederischen Apollo eine ganz bestimmte Beziehung beizulegen?« Im verneinenden Sinne beantwortete sie später auch Gherardini:[3] »La statua non ha bisogno di altro; l'artista che la concepì può non aver pensato a nessuna delle vendette particolari del nume, ma essersi proposto d'effigiare il dio dell' arco e della faretra, il saettatore e nulla più.« Desgleichen hatte Hettner[4] die Statue als allgemeines Genrebild des ἑκηβόλος erklärt, da ihr das Zwingende einer ganz bestimmt individualisierenden Situation fehle, die unwiderleglich jedem von selbst in die Augen springe.[5] Ähnlich, aber doch bestimmter und den mythologischen Voraussetzungen näher bleibend sind die Erklärungen Vischers[6] und Furtwänglers.[7] Nach Vischer wollte der Künstler »den reinen Lichtgeist als Zerstörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häfslichen nicht in der ausdrücklichen Einzelheit eines besonderen Kampfes auffassen«. Als bogenschwingenden Lichtgott stellt sich auch Furtwängler

---

[1] A. a. O. S. 220.

[2] Geschichte der Kunst. VI. 2. Aufl. 1840. S. 324.

[3] A. a. O. S. 410.

[4] Vorschule der bildenden Kunst der Alten. 1848. S. 271 ff.

[5] In diesen Zusammenhang darf ich wohl auch den Eindruck stellen, den der geistvolle H. Taine (Voyage en Italie I. 155 f.) vom Apollo im Belvedere empfing: die Haltung des Gottes giebt ihm die Idee eines schönen jungen Lords, »qui renvoie un importun«. Nicht uninteressant fur den Stil des Kunstwerks sind Sätze wie: »je suis sûr, qu'il a des domestiques«, »il a du savoir vivre«.

[6] Ästhetik 1851. III. S. 399. Auf S. 433 spricht er freilich wieder von strahlendem Siegesgefühl nach Erlegung des Ungeheuers (Python).

[7] A. a. O. S. 252 ff.

den Vatikanischen Apollo vor, ohne ihm ein einzelnes Ziel, eine bestimmte Beziehung zu geben. »Nach allen Seiten entsendet er den leuchtenden Blick.« Aber das Feuer der Augen folgt doch scharf der Richtung des linken Armes, und wie erklärt sich diese weitausholende Bewegung? Nach Furtwängler soll sie das innere Wesen des dargestellten Gottes ausdrücken. Apollo ist der Lichtgott; das Licht aber ist Bewegung; folglich mufs Apollo sich bewegen, also schreiten, laufen oder fliegen. Dafs die Alten schon zu der Erkenntnis vom Wesen des Lichtes vorgedrungen waren, will Furtwängler damit natürlich nicht behaupten, sondern nur, dafs ein Repräsentant des lebendigen, energischen Lichtes nicht gut als ruhender, unbewegter Gott dargestellt werden konnte. Aber eine solche Deutung giebt keinen genügenden Aufschlufs über die bestimmte Vorwärtsbewegung des Gottes und ist deshalb gleichbedeutend mit einem Verzicht auf die Erklärung des Bewegungsmotivs.

Diese seine Erklärung hat Furtwängler[1] durch eine neue Deutung beseitigt oder vielmehr ergänzt. Danach ist die Bewegung des Gottes nichts als ein Schreiten durch sein Reich »und die Wendung des Kopfes will uns sagen, dafs er allüberall schaut, wo zu helfen, wo zu retten ist. Er naht, er erscheint, er ist da, wo immer ihn Bedrängte rufen. So liefs sich der Perserkönig auf seinen Münzen mit dem Bogen in eiligem Laufe darstellen, ein hilfreicher Gott seinen Unterthanen«. Den Bogen führt auch der Belvederische Apollo in der Linken; in die rechte Hand will Furtwängler einen Lorbeerwedel legen mit daran befestigten Stemmata. Oben am Baumstamm befinden sich etwas undeutliche Erhebungen, die man meist als

[1] Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig - Berlin 1893. S. 664 ff.

Blatt und Frucht vom Ölbaume erklärte. Wie Bötticher sieht auch Furtwängler darin Lorbeerblätter und die Enden geknoteter Wollbinden von der Art, wie sie den Omphalos zu bedecken und den Dreifuſs zu schmücken pflegen. Der durch den Bogen charakterisierte fernhintreffende Gott führt zugleich das Symbol seiner reinigenden, heilenden, sühnenden Kraft: durch die Vereinigung der beiden Attribute ergiebt sich das Gesamtbild des unheilabwehrenden Gottes, der alles Kranke, Böse, Finstere besiegt, sühnt und heilt.

Da auf die Voraussetzungen der jedenfalls sehr ansprechenden neuen Erklärung Furtwänglers im Verlauf der Abhandlung näher eingegangen werden muſs, verzichte ich hier auf eine nähere Würdigung.

Für das vermeintliche Rätsel der Bewegung glaubt in diesen Tagen Weizsäcker eine neue Lösung gefunden zu haben, die richtige Lösung, da nach ihm die anderen Erklärer auf halbem Wege stehen blieben.[1] Er macht, seines Wissens zuerst, darauf aufmerksam, daſs die Chlamys vollständig ruhig herabhängt — worüber doch schon Feuerbach handelt — und schlieſst daraus, daſs in der Statue ein einziger Moment der Ruhe innerhalb sonst lebhafter Erregung dargestellt ist. Da so nur eine rasche Bewegung von unten nach oben dargestellt sein kann, haben wir uns den Gott zu denken, wie er sich eben schnell und hastig von seinem Sitze erhoben hat, aufgebracht durch irgend ein Ereignis, das seinen Zorn erregt; er befindet sich in einem »kritischen Stillstand«; er hat noch nicht die Bewegung, sondern vorerst nur die Stellung des Schreitens; im nächsten Moment wird er links um machen, um seine Schritte dem ins Auge gefaſsten Ziele zuzuwenden. Daſs der Gott freilich so auffällig

[1] Süddeutsche Blätter für höhere Unterrichtsanstalten. II. Jahrgang, Nr. 1 vom 1. Januar 1894. S. 6 ff.

wenig einem, der grade gesessen hat, so augenscheinlich dagegen einem Schreitenden gleicht — nun, das mufs man eben dem Künstler zum Vorwurf machen, er hätte klarer arbeiten sollen. Gegen seine Deutung des Bewegungsmotives ist Weizsäcker nur der Einwand gekommen, man möchte doch auch gern den Sitz irgendwie angedeutet sehn. »Brauchte aber der Künstler den Wolkensitz auf den Höhen des Olympus anzudeuten?« fragt er. Ich will nicht weiter fragen, ob wohl jemals jemand einen Menschen sah, der also aufstand, wie dieser Apollo dasteht. Weizsäcker könnte erwidern, dafs von Wolken aufstehn eben etwas Besonderes sei.

Gesetzt, die Ruhe der Chlamys beweist eine schnelle Bewegung von unten nach oben, mufs es dann notwendig ein Erheben des ganzen Körpers sein? erklärt sich die Gewandhaltung nicht schon aus einem plötzlichen Emporheben des linken Armes? Ob Apollo sich von seinem Sitze erhebt, um den bedrängten Lapithen zu Hilfe zu eilen, ob er aufspringt, als er die empörende Nachricht von der Beleidigung seines Priesters Chryses vernimmt, dieser Frage legt W. mit Recht kein so erhebliches Gewicht bei, obwohl er sich für Letzteres entscheidet. Das Kommen und Gehen der mehr oder minder kühnen Erklärungen hat ihn Vorsicht gelehrt, und wer mag es nach all den warnenden Erfahrungen einem bedächtigen Forscher verargen, dafs er sich jeden Versuches entschlägt? So war, noch ehe Furtwängler und, wenn ich ihn neben Furtwängler nennen darf, Weizsäcker ihre Deutungen vortrugen, Winter[1] auf den Gedanken gekommen, wir müfsten uns damit bescheiden, die Statue als Kunstwerk zu sehen und als Kunstwerk zu begreifen, ohne sie ihrem tieferen Sinne nach völlig ausdeuten zu können.

[1] Jahrbuch des archaolog. Instituts 1892.

Eine solche Resignation lag nahe, aber es empfiehlt sich, ihr möglichst lange zu widerstehen, und dafs wir das mit Erfolg können, beweist Furtwänglers neueste Erklärung zur Genüge.

Jedenfalls geht aus diesem kurzen Abrifs der Geschichte der Erklärungen des Vatikanischen Apollo hervor, dafs es trotz einer fast anderthalb Jahrhunderte währenden Debatte zu einer allgemeinen Verständigung über die Deutung dieses Götterbildes noch nicht gekommen ist. Auch für die Wertschätzung und Zeitbestimmung hat man, wie im Anfange bemerkt wurde, eine gesicherte Grundlage noch nicht gewonnen. Wo die Zeitansätze in innerem Zusammenhange mit der Erklärung stehen, sind sie im Vorhergehenden kurz erwähnt worden. Auch in den neuesten Arbeiten finden wir noch auffällige Schwankungen; während man einerseits die Statue der hellenischen Blütezeit oder der Nachblüte der specifisch-attischen Kunst, insbesondere dem Leochares zuweist, wird andererseits an einem Ursprung in spät hellenistischer Zeit festgehalten oder die Arbeit als spätrömisches Machwerk bezeichnet.

In ebenso inniger Beziehung wie zur Zuteilung in eine Kunstperiode hat die Erklärung der Statue meist zur Wertschätzung gestanden. Es ist ja nicht zu leugnen, dafs vielfach erst durch die Erkenntnis des Motives das allseitige Begreifen eines Kunstwerks ermöglicht wird; ein Kunsttypus kann eben durch einen Stil charakterisiert sein, der beim Verkennen des bestimmenden Faktors unverständlich und hohl wird. So ist es denn erklärlich, dafs bei neuen Deutungen auch der Stil der Statue in anderer Beleuchtung erschien. Während man im allgemeinen am Enthusiasmus Winckelmanns in dem Jahrhundert, das auf ihn folgte, festhielt und in dem Belvederischen Apollo eins der höchsten Meisterwerke, die idealste Gestalt der hellenischen Kunst sah, trat mit der Auffindung der Petersburger

Bronze und mit der Stephanischen Ägishypothese in weiteren Kreisen eine kühle Ablehnung und starke Ernüchterung ein. Zweifellos that Stephani dem Apollo Stroganoff zuliebe, der eine ältere, treuere Kopie des supponierten Originals darstellen soll, der Vatikanischen Statue unrecht, wenn alle Abweichungen von der Bronzefigur Mängel sein sollen, die blofser Effekthascherei ihren Ursprung verdanken.

Aber die Verschiedenheit der Deutungen reicht bei weitem nicht aus, die starken Schwankungen in der Wertschätzung der Marmorstatue zu erklären und zu begreifen; denn mehr als der Inhalt kommt doch bei einem Urteil über Kunstwert die Form in Betracht. Über diese schwärmen die einen, andere zucken darüber die Achseln. Es ist heutzutage anscheinend nur noch eine kleine Gemeinde von Archäologen, die an dem Bekenntnisse eines hohen Kunstwertes der Vatikanischen Statue im Sinne Winckelmanns festhält,[1] und manchesmal will es scheinen, als sei auch diese Begeisterung für den »Liebling Goethes« mehr eine künstliche als aus künstlerischem Empfinden der Form geborene. Anatomische Mängel, Störendes und Unschönes in Haltung und Bildung des Körpers kann man ebenso wenig leugnen wie eine von der Anspruchslosigkeit und Innerlichkeit, der Einfalt und Würde der besten hellenischen Kunstwerke sich weit entfernende Eigenart. So steht denn dem anerkennenden Urteile einiger Archäologen im allgemeinen eine entschiedene Ablehnung seitens der Künstler entgegen, wenn sie ein von Lehrmeinungen unbeeinflufstes freies Empfinden aussprechen. Leider finden sich in der Kunstlitteratur derartige Urteile selten und noch seltener begründet; es besteht eben noch immer das Wort Hippolyte

[1] Justi, a. a. O. S. 50. Kekulé im Baedeker, Mittel-Italien 1893. S. XLVIII. Vgl. Winter, a. a. O.

Taines[1] zu Recht: »Il manque aux anciens d'être commentés par des artistes.«

Nach meiner Meinung ist eine ablehnende Kritik der Form des Belvederischen Apollo begründeter als die begeisterte Anerkennung; aber nur mit einer erheblichen Einschränkung. Bei genauerer Untersuchung der Statue des Vatikanischen Museums ist der Verfasser nämlich zu der Überzeugung gekommen, dafs die Beurteilung der Form bislang auf falschen Voraussetzungen beruhte, und dafs die allgemeine Ansicht von dem Umfange und der Art der Ergänzungen eine irrige ist. Diese Überzeugung auszusprechen und kurz zu begründen, ist der Zweck der vorliegenden Abhandlung. Da nun auch die Erklärungen sich zumeist auf Annahmen aufbauen, die sich als unbegründet erweisen, hielt ich es für zweckmäfsig, eine kurze Geschichte der Erklärung vorauszuschicken, zumal sie auch sonst nicht ohne Interesse ist. Evident ist ja, worauf in seinem für jede neue Erklärung grundlegenden Artikel der Archäologischen Zeitung von 1882 schon Furtwängler (S. 251) hinwies, das grofse methodologische Interesse, das eine Zusammenstellung der verschiedenen Deutungen bietet.

---

[1] Voyage en Italie unter Rom.

## II.

In das Halbrund einer Nische des Belvedere, nach dem man diesen Apollo benennt, wurde die Statue unter Julius II. übertragen als eine der ersten, die in dem von Orangengrün und Wasserrauschen erfüllten Hofe Bramantes Aufstellung fanden.[1] Sie hatte vorher ihren Platz im Garten von San Pietro in Vincoli gehabt, dessen Kardinalstitel Julius führte. Wo sie gefunden war, können wir nach einer glücklichen Kombination Hülsens jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen. Die gewöhnliche Angabe, sie sei in Porto d'Anzo ausgegraben, stammt aus später Zeit und aus zu verdächtiger Quelle, um Glauben finden zu können. Hülsen[2] sprach nun die Vermutung aus, dafs die im Belvedere identisch sei mit einer zu Grotta ferrata gefundenen Apollostatue, die zu der Zeit ans Licht kam, als Giuliano della Rovere noch Kommendatarabt des Basilianerklosters war, also im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts. Die Fundangabe ist aus zeitgenössischer Quelle, aus dem Skizzenbuche des sg. Bramantino. Der Verfasser war jedenfalls ein lombardischer Architekt, der gegen Ende des XV. Jahrhunderts in und bei Rom antike Gebäude aus eigener Anschauung aufnahm. Nun ist freilich der in Grotta ferrata gefundene und von Bramantino beschriebene

[1] Michaelis, Jahrbuch des Arch. Inst. 1890. S. 10 f.

[2] Archäologischer Anzeiger 1890. S. 48.

Apollo 17 resp. 27 cm kleiner als der Belvederische, eine Differenz, die bei der Sorgfältigkeit und Korrektheit des Architekten auffällig genug wäre. Es wird sich aber für sie eine einleuchtende Erklärung ergeben, so dafs Hülsens Annahme eine neue Stütze erhält.

In welchem Zustande die Statue gefunden wurde, darüber haben wir nicht die geringste Nachricht, und die Angaben über Brüche, Verstümmelungen und Ergänzungen lauten noch immer sehr verschieden. Bis in die jüngste Zeit glaubte man, es hätten von wesentlichen Teilen nur die Finger der rechten Hand und der linke Unterarm gefehlt. Aber der Marcantonsche Stich, den man bei dieser Ansicht zu Grunde legte, setzt schon verschiedene Restaurationsarbeiten voraus. Petersen[1] hat des näheren nachgewiesen, dafs auch der rechte Unterarm ergänzt ist, dessen Marmor eine vom Ton der Statue abweichende bläuliche Färbung hat; als Vermutung hatte das aus anatomischen Gründen schon Feuerbach bei der eingehenden Analyse der Statue ausgesprochen.[2] Die Angabe Gerhards,[3] Montorsoli habe den rechten Vorderarm ergänzt, beruht offenbar auf Verwechselung. Der neueste Beschreiber, Helbig im Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom,[4] behauptet mit kühner Sicherheit: »Ergänzt sind von Montorsoli der obere Teil des Köchers, die linke Hand, der rechte Vorderarm, der obere Teil des Stammes, allerlei Splitter an dem Gewande und den Beinen.« Die Nachricht von der Restaurationsarbeit Montorsolis zunächst geht auf Vasari zurück, der erzählt,

---

[1] Archäologischer Anzeiger 1890. S. 51.

[2] Auch im kleinen Katalog des Vatikans von 1875 wird der Vorderarm als ergänzt angegeben, s. Furtwängler, Meisterwerke. S. 663, A. 1.

[3] Beschreibung der Stadt Rom. II, 2. S. 158.

[4] Leipzig, 1891. I. S. 106.

dafs jener im Belvedere »rifece il braccio sinistro che mancava all' Apollo«.[1] Diese Arbeit fand nach Feuerbach[2] wahrscheinlich im Jahre 1532 statt. Der linke Arm ist also das einzige, was wir der Thätigkeit des erwähnten Schülers von Michelangelo zuschreiben dürfen. Die übrigen Ergänzungen, die Helbig angiebt, stammen aus der Zeit vor Montorsoli oder sind irrtümlich angenommen. So ist der Köcher, von dem nur der untere Teil verloren gegangen ist, antik. Dafs ferner schon vor 1532 die verschiedensten Restaurationen und Restaurationsversuche vorgenommen wurden, beweisen einige wertvolle Dokumente, die sich in Zeichnungen und Kupfern erhalten haben. Es dürfte jedoch zweckmäfsig sein, vor ihrer Betrachtung am Marmor den antiken Bestand festzustellen.

Um das Resultat der Untersuchung gleich vorwegzunehmen, so kann es einem unbefangenen Blicke kaum zweifelhaft sein, dafs die Füfse, die Plinthe und der Baumstamm hinter dem rechten Beine nicht zur ursprünglichen Statue gehören.

Erstens zeigt der Marmor der Füfse eine andere Struktur, er ist etwas gröber im Korn als der feinere Stein des Oberkörpers. Sodann besteht ein merklicher Unterschied in der Farbe; ihren eigentümlichen Glanz werden die Füfse durch Berührung frommer Hände erhalten haben; sie fallen aber aufserdem auf durch einen mehr grünlichen Ton, während der übrige Körper ein ins Gelbliche spielendes Weifs zeigt. Dafs ferner von den Füfsen der rechte nicht in entsprechendem Verhältnis zur Körperhöhe steht, mag weniger erheblich sein, ist aber in Verbindung mit den übrigen Momenten immerhin erwähnenswert. Im Durchschnitt der griechischen Statuen beträgt bei einer Gesamthöhe von 100,0 Teilen die Länge des Fufses 14,9;

[1] Vite. Florenz 1568. III. S. 611.

[2] A. a. O. S. 118.

die Fufslänge wäre also in der Körperhöhe etwa $6^2/_3$ mal enthalten. Messungen bei einem belgischen Regiment ergaben ein Verhältnis von 100,0 zu 15,4; die Fufslänge betrug mithin den 6,5 Teil etwa der Totalhöhe.[1] Der Belvederische Apollo dagegen, der nach Clarac $9^3/_4$ Palm, d. h. 2,174 m mifst, hat 7 Fufslängen, da der rechte Fufs nur 31 cm lang ist. An eine absichtliche Zierlichkeit des rechten Fufses zu denken, verbieten die übrigen Verdachtsgründe. Nun scheint freilich gegen diese schon die Thatsache zu sprechen, dafs bislang noch niemand an der Echtheit und Zugehörigkeit der Füfse gezweifelt hat. Aber es haben nur wenige Erklärer sich eingehender mit der Ergänzungsfrage beschäftigt und noch viel weniger haben ihre Studien am Original gemacht. So allein war es möglich, dafs man bis vor 2 Jahren den rechten Unterarm für antik hielt, den jetzt erst Petersen bestimmter als spätere Ergänzung nachgewiesen hat. Selbstverständlich wurde zur Restauration einer Statue ein möglichst ähnlicher Stein genommen; es ist auch nicht ausgeschlossen, dafs sich zur Verwendung geeignete Fragmente anderer Statuen bei der Fülle der ersten Funde fanden. Das Geschick der Renaissance, die Flickerei zu bemänteln und zu verstecken, ist schliefslich bekannt genug. Der Augenschein spricht ferner dafür, dafs die Statue überarbeitet ist; dafs das bei der Verbindung mit Fufs und Baumstamm geschah, ist sehr wahrscheinlich. Und doch liegt bei der Statue des Vatikanischen Apollo in den unausbleiblichen Folgen jener kühnen Flickerei der stärkste Beweis gegen die Echtheit der Füfse. Da nämlich der rechte Fufs aus einem Stücke mit der Plinthe und dem Baumstamme bestand, war seine Verbindung mit dem Apollotorso ebenso umständlich wie verhängnisvoll. Zunächst mufste das Bein unter dem Knie gebrochen

[1] Vgl. Kollmann, Plastische Anatomie. S. 534.

werden, oder falls es schon gebrochen war, mufste der Unterschenkel beim Zusammensetzen aus seiner natürlichen Richtung so verschoben werden, dafs er auf den Fufs zu stehen kam und dafs das Bein dem Baumstamme möglichst angenähert wurde. Auf diese Weise erhielt der Gott einen durchaus fehlerhaften Knochenbau und die unglückliche Stellung des häfslichen Obeines. Der durch die Verdrehung des Unterschenkels nahe gebrachte Stamm wurde dann an Wade und Oberschenkel nur durch Gips mit der Statue verbunden. Dafs aber die Statue, der dieser Baum ursprünglich als Stütze diente, nicht die jetzt im Belvedere stehende ist, kann man deutlich am unteren Gipsverbande sehen. Der Stützenansatz am Marmor des Baumstammes ist erheblich breiter als das verbindende Gipsstück an der Wade; an dieser ist aber keine Spur zu finden, die auf das Wegarbeiten einer vorher stärkeren Stütze deutete. Ebenso klar ist die spätere Zusammensetzung des Torso mit einem nicht zugehörigen Baumstamme bei dem Stücke, das diesen mit dem Oberschenkel verbindet, wenn man die Statue von hinten betrachtet. Erst dann, wenn es gestattet wird, den Gips zwischen Bein und Baum zu entfernen, wird sich mit Sicherheit feststellen lassen, ob überhaupt die im Marmor notwendige Stütze dieser Statue sich am rechten Beine befunden hat. Zweifellos ist also, dafs der rechte Unterschenkel jetzt falsch steht; soll das Bein eine mögliche Form und eine natürliche Stellung haben, so mufs er weiter nach vorn gezogen und etwas nach rechts gedreht werden: eine Aufgabe, die in der Zeichnung wenigstens auszuführen, für einen Künstler nicht ohne Interesse und für die Beurteilung der Statue nicht ohne Gewinn sein dürfte. Wird nun der Unterschenkel in korrekter Weise angefügt, so ist eine Verbindung mit dem Baumstamme, wie sie jetzt besteht, ausgeschlossen.

Mit dem linken Fufse und dem linken Beine scheint es eine etwas andere Bewandtnis zu haben. Dafs jener um 1 cm länger ist als der rechte, schlanker und in der Arbeit peinlicher ist, darauf mag weniger Gewicht gelegt werden. Bemerkenswerter sind die Verschiedenheiten in der Form der Sandalen. Der runde Buckel auf dem herzförmigen Blatt ist beim linken Fufse vom Ansatz der grofsen Zehe 2 cm weiter entfernt als beim rechten. Ferner ist in der Mitte der Aufsenseite des linken Fufses das Motiv der Riemenverflechtung nicht verstanden oder wenigstens nicht klar; ganz abweichend ist die Fersenkappe aufsen, die links ein anders und reicher angelegtes Riemenwerk zeigt. Beim rechten Fufse folgen die festen Lederstreifen den sie anziehenden Binderiemen, während sie links mit unlebendiger Regelmäfsigkeit ausgeführt sind, als ob sie aus Metall wären. Da nun der linke Fufs aus einem etwas höheren und anscheinend nachgearbeiteten Plinthenstücke in die gröfsere Basis, die zum rechten Fufse und dem Baumstamme gehört, eingeschoben ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dafs die beiden Füfse ursprünglich gar nicht zusammengehören. Die auffällige Schlankheit des linken Fufses läfst eher an eine Artemisstatue denken, die Arbeit deutet mehr auf die Renaissancezeit. Indes, mag der linke Fufs mit dem rechten zusammengehören oder nicht — eine mikroskopische Untersuchung des Marmors würde erst eine bestimmtere Antwort ermöglichen —: sicher und von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der Statue ist der Umstand, dafs auch dieser Fufs die Natürlichkeit der Stellung und des Schrittes sowie die Ergänzung des Torso schwer beeinträchtigt hat und deshalb zur ursprünglichen Apollofigur nicht gehört haben kann. Da er nämlich für den Körper zu dünn und schlank war, hat man, um ihn nur einigermafsen passend zu machen, den linken Unter-

schenkel um ein beträchtliches Stück — 4 cm — länger machen und von der Wade an so stark einarbeiten müssen, dafs sein Umfang, über dem oberen Ende der Sandalenkappe gemessen, um 2 cm geringer ist wie beim rechten Beine. Aber auch die jetzt schon stark ins Auge fallende Verlängerung und Verjüngung genügte nicht, die Flickarbeit zu verhüllen. Gegen die Knöchelpartie fällt die zu schlanke Ferse in ihren Flächen noch merklich ab. Sieht man vom einzelnen ab, so zeigt auch die Richtung des jetzigen linken Beines, dafs ein wirklich zugehöriger Fufs, wenn er überhaupt Leben haben soll, in einem anderen Winkel aufstehen mufs. Es ist ferner offenbar, dafs der Unterschenkel von späterer Arbeit ist. Mag der ursprünglich vorhandene verloren gegangen oder so beschädigt gewesen sein, dafs eine Zusammensetzung mit dem Fufse nicht mehr möglich war, jedenfalls verraten die glatteren Flächen der angeblichen Bruchstelle unter dem Knie, dafs ein besonders bearbeiteter Teil angesetzt wurde. Das Marmorstück zwischen Knie und Knöchel hat aufserdem einen gelblicheren Ton als der Körper, die Arbeit ist schwächer und lebloser wie an den sicher antiken oberen Teilen. Auch die alten Zeichnungen und Stiche sprechen nicht gegen die Annahme, dafs man mit dem linken Fufse einen neuen Unterschenkel zufügte.

So dürfen wir also zunächst schliefsen, dafs die Füfse, der Baumstamm mit Plinthe und der linke Unterschenkel nicht zugehörig und dafs die Schiefheit und das Steife der Beine, die Unnatur und Unschönheit der Stellung den Ergänzern zuzuweisen sind. Sollte der Bildner eines solchen Kopfes imstande gewesen sein, Beine zu formen, mit denen der Gott nicht schreiten, sondern höchstens hinken kann, da das eine ein beträchtliches Stück länger ist, während das andere einem ausrangierten Kavalleristen anzugehören scheint? Dafs

die Zusammensetzung keine antike, sondern mittelalterliche Arbeit ist, dafür spricht schon ihr Ungeschick im einzelnen.

Müssen wir uns nun auch die echten Füſse mit einer ähnlichen Fuſsbekleidung denken, wie sie die ergänzten Füſse zeigen? Zweifellos gehört wohl der rechte Fuſs mit dem durch Olivenlaub und Frucht bezeichneten und durch ein Apollinisches Tier, die Schlange, belebten Baumstamme einer Apollostatue, vielleicht desselben Typus, wie die Belvederische an. Ist der Steinhäusersche Kopf im Baseler Museum, woran kaum zu zweifeln ist, eine Replik des Vatikanischen Apollo, so waren also in Rom auch vom gleichen Typus um ein weniges kleinere Statuen vorhanden, wie sie der rechte Fuſs voraussetzt. Wäre der linke Unterschenkel antik, so würde ein Stück der Sandalenkappe beweisend sein, das sich, etwa 1 cm hoch, an seinem Ende findet. Da er aber offenbar ergänzt ist, die Analogie des Apollo Stroganoff ferner nicht mehr in Frage kommt, so könnte man für die Sandalen und ihre Form nur geltend machen, daſs sie durchaus in Übereinstimmung mit dem Charakter der Statue[1] stehen.

Nicht viel glücklicher als die Zusammenstückung der Statue an den Beinen war die Ergänzung der Arme und Hände. Die Gipsfinger der rechten Hand spreizen sich in unklarem, theatralischem Gestus, der ergänzte rechte Unterarm (s. o.) ist auf den zu diesem Zwecke um ein etwa 20 cm hohes Stück vergröſserten Baumstamm gestützt,[2] während der an der rechten Hüfte erhaltene Stützenansatz beweist, daſs der rechte Arm

---

[1] Über Form, Zeit und Vorkommen dieser Fuſsbekleidung fehlt es noch immer an ausreichenden Vorarbeiten.

[2] Auf die Brüche und Teile des Baumstammes näher einzugehen, ist überflüssig; vgl. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft. Bonn 1868. S. 268 f. A.

weiter nach vorn gehalten war. Auch der rechte Oberarm ist nicht unverdächtig, da er mit glatter Fläche angesetzt und in der Arbeit schwächer ist. Dafs die zu kräftig geratene linke Hand häfslich und vom künstlerischen Standpunkte dem Montorsoli gänzlich mifslungen ist, bedarf keines Beweises. Schwieriger und wegen der Verschmierung mit Gips vorläufig nicht sicher festzustellen ist die Frage nach den Ergänzungen an der Chlamys. Der auf dem linken Arm angestückte frei herabhängende Überschlag kann Bedenken erregen. Auf den leicht bläulichen Ton, wie ihn der ergänzte rechte Unterarm hat, mag man nicht viel geben. Dafs die Liegefalten fehlen, die in den andern Partieen des Mantels so reich angedeutet sind, läfst sich aus der geringen Flächenentwicklung dieses Teiles erklären. Auffälliger ist schon, dafs der auf den sicher echten Kanten des Bruststückes nur leicht gezogene Saum an dem herabfallenden Zipfel mit peinlicherer Deutlichkeit ausgeführt ist. Es finden sich ferner kleine unerklärliche Vertiefungen etwa in Nabelhöhe sowohl beim Überschlag wie bei dem Eckstreifen des breiten Mittelteiles. Unverkennbar sind endlich die Spuren mannigfacher Bearbeitung. In den inneren Seiten der erwähnten Teile stehen sich in gleicher Gröfse zwei mit Kitt ausgefüllte Löcher gegenüber. Man könnte meinen, es seien da Stützenansätze weggearbeitet, die nach späterer Zusammensetzung der gebrochen gewesenen Teile keinen Zweck mehr hatten. Aber der überflüssig gewordene Ansatz ist ja auch auf der rechten Hüfte nicht weggenommen; sodann pflegt durch Abarbeiten einer Stütze keine Vertiefung zu entstehen. Die Löcher werden wohl dem gleichen Zwecke gedient haben, wie jenes auf dem ergänzten rechten Unterarm, das etwa 2 cm im Quadrat mifst und ebenfalls mit Gips verschlossen wurde. Da es sich senkrecht über dem Stamme befindet, ging

wohl ein Baum und Arm verbindender Nagel hindurch;[1] auf ähnliche Weise mochte man versucht haben, den gefährdeteren Teilen des Gewandes Halt zu geben. Durch die Entfernung des Gipsverbandes zwischen dem Baumstamme und dem rechten Beine, die erst Klarheit darüber giebt, ob die notwendige Stütze rechts angebracht war, kann auch die Frage nach modernen Teilen an der Chlamys eine andere Beleuchtung erhalten. Es ist nicht unmöglich, dafs die Marmorstatue auf ihrer freieren linken Seite eine Unterstützung besafs, wie etwa auf Münzen der weit ausgestreckte linke Arm Apollos auf einer Säule oder einem Baume ruht. Der unschöne Eindruck würde wenig verschlagen, zumal wir es hier höchstwahrscheinlich mit der Marmorkopie eines Bronzeoriginals zu thun haben.

Dürfen wir nun auch abschliefsende Resultate im einzelnen erst von einer Entfernung des verhüllenden Verputzes und einer mikroskopischen Untersuchung des Marmors erwarten, so können wir doch schon mit unseren Hilfsmitteln bei Betrachtung von Form, Farbe und Material den sicher antiken Bestand der Statue von verdächtigen Teilen scheiden und feststellen, dafs die Statue nicht, wie man bisher annahm, vortrefflich erhalten, sondern in einem kläglichen Zustande gefunden sein mufs.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dafs wir eine Reihe von Abbildungen der Belvederischen Statue besitzen, die der Ergänzerthätigkeit Montorsolis vorausliegen. Es verlohnt sich, sie im einzelnen zu betrachten, um zu sehen, ob auch in ihnen unsere Überzeugung eine Stütze findet, dafs wir im Vatikanischen Apollo eine in der Zeit der Renaissance mit kühner Willkür ausgeflickte antike Statue vor uns haben.

Den Zustand des Götterbildes vor den verschiedenen Er-

---

[1] Vgl. Petersen, Arch. Anz. 1890. S. 51

gänzungen soll nach Hülsen (a. a. O.) eine Zeichnung im Skizzenbuche des sogen. Bramantino auf der Ambrosiana in Mailand wiedergeben. In der Ausgabe von Mongeri[1] ist auf Tf. 11 eine sala balneare wiedergegeben; auf dieser befindet sich in dem Mailänder Manuskript eine statua nuda, die in der photographischen Reproduktion fehlt. Hülsen fand in den flüchtigen Umrissen die Zeichnung der Apollostatue, auf die der Künstler Tf. VI verweist. Die Skizze, die ich in der Ambrosiana verglichen habe, erinnert aber in keinem Striche an die saubere Arbeit des lombardischen Architekten; da sie aufserdem mit Bleistift gemacht ist, kann es wohl nicht zweifelhaft sein, dafs sie einem modernen Benützer und spielender Kritzelei ihren Ursprung verdankt. Ist nun auch die Zeichnung für die Beurteilung der Frage nach dem ursprünglichen Zustande der aufgefundenen Statue ohne Belang, so scheinen mir doch die Textworte auf Tf. VI — die Richtigkeit der Kombination Hülsens vorausgesetzt — bemerkenswert zu sein. »La quale feghura,« schreibt der sg. Bramantino, »era a la simelitudena de Apolo chon l'archo e era ghanda pame 18 (radiert aus 17) e lo pedestalo che tu vede era alto palme 9 1/2« (radiert war 8). Da die 18 Palm die Gesamthöhe von Basis und Statue sind, so ergiebt sich für die Figur eine Höhe von 8 1/2 Palm; nach den radierten Ziffern wäre sie 9 Palm hoch gewesen. Nun sind die Angaben und Mafse des Bramantino durchweg sorgfältig; sie würden aber zum heutigen Apollo, der 9 3/4 Palm hoch ist, nicht passen. Lassen wir die radierten Ziffern, die eine Differenz von 17 cm ergeben würden, unberücksichtigt, so war der von Bramantino gemessene Apollo 27 cm kleiner als der Vatikanische. Diese Verschiedenheit würde sich viel-

[1] Rovine di Roma. Mailand 1875.

leicht noch ermäfsigen, da der Mailänder Zeichner nach Hülsen einen etwas gröfseren Palm als den römischen angewendet zu haben scheint. Der angesetzte rechte Fufs mifst bis zu der sehr unregelmäfsigen Bruchstelle des Unterschenkels etwa 25 cm im Durchschnitt: es entspräche also der in Grotta ferrata gefundene und von Bramantino beschriebene Apollo der ohne Füfse gefundenen und aufgestellten[1] Statue des Apollo von Belvedere. Ist demnach Hülsens Vermutung richtig, so hat höchst wahrscheinlich der Mailänder Architekt die Apollostatue noch ohne die erst später zugefügten bzw. ergänzten Füfse gesehen.

Die in der Zeit nachfolgenden Zeichnungen und Stiche geben über den Zustand der Statue nach ihrer Auffindung keine Anhaltspunkte, bezeugen aber eine Periode von Restaurationsversuchen. Ohnehin dürften wir überzeugt sein, dafs ein Mann wie Giuliano della Rovere nicht lange mit der Wiederherstellung seines kostbaren Torso gezaudert haben wird.

Als erste Reproduktion des Apollo nennt Thode[2] einen Stich, den Bartsch, obwohl er unbezeichnet ist, dem Nicoletto da Modena zuschreibt (50). An dem Piedestal liest man Dio Appollo. Die Haltung des Gottes ist im allgemeinen ähnlich wiedergegeben, doch befindet sich der Baumstamm hinter dem linken Beine, und die linke Hand führt einen vollständigen Bogen. Es ist nicht unmöglich, dafs Nicoletto die Statue in einer Ergänzung sah, die von der jetzigen abweicht. Bestimmtere Schlüsse lassen sich vielleicht aus einer genaueren Betrachtung des mir in Rom nicht zugänglich gewesenen Blattes ziehen. Da aber nur zwei datierbare Blätter von Nicoletto, dem der Stich zugeschrieben wird, existieren, vom Jahre 1506 und

[1] Der Ausdruck: la feghura, che staseva suxe in pede chome apare aretrate bezieht sich auf die aufrechte Stellung der Statue.

[2] Die Antiken in den Stichen Marcantons u. s. w. Leipzig 1881. S. 1.

1512,[1] so ist es zweifelhaft, ob wir in jenem Kupfer die älteste Reproduktion des ergänzten Apollo besitzen.

Aus der Zeit, als die Statue noch im Garten von S. Pietro in Vinculis stand, also wohl noch aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, haben wir eine Zeichnung in dem Skizzenbuche eines italienischen Künstlers. Zu der Angabe des Standortes der Apollostatue steht es im Einklange, dafs alle datierbaren Blätter jenes Buches dem letzten Jahrzehnt des Quatrocento angehören. Auf dieser sich heute im Escurial[2] befindenden Zeichnung fehlt nach den Beschreibungen nur die linke Hand des Gottes. Ist die Zeichnung in der That genau, so würde sie wiederum einen anderen Stand der Restaurationsarbeiten repräsentieren.[3]

Jünger als die beiden eben besprochenen, in ihrem zeitlichen Verhältnisse zu einander nicht sicher zu bestimmenden Reproduktionen ist anscheinend der oben erwähnte Stich des Marc Antonio Raimondi aus Bologna,[4] des bekannten Zeitgenossen Raffaels. Er zeigt uns wieder einen veränderten Zustand der Ergänzungen. Der linke Vorderarm fehlt auch hier, der Armstumpf zeigt einen glatten Schnitt und ein Zapfenloch. Petersen[5] hat daraus mit Recht geschlossen, dafs diese Zurichtung für eine Ergänzung gemacht wurde, die bald wieder verschwand. Der rechte Unterarm war damals noch nicht durch den Baumstamm gestützt; es fehlen die auch heute nur in Gips zugefügten Finger. Da auch für sie Zapfenlöcher ange-

[1] Vgl. Kunstlerlexikon unter Rosex. Bd. 13. S. 401.

[2] Jahrbuch, 1890. S. 10.

[3] Es dürfte vielleicht für die Kunstwissenschaft von Wert sein, wenn alle Stiche und Zeichnungen in einer Ausgabe des Apollo von Belvedere vereinigt würden.

[4] S. Thode, a. a. O. S. 1.

[5] Arch. Anz. 1890. S. 51.

bracht sind, so sollten sie vermutlich grade ergänzt werden oder es waren schon ergänzte Finger aus irgend einem Grunde wieder beseitigt worden. Auffällig ist ferner das Fehlen einer Stütze unter dem linken Fufse, der ebenso wie der linke Unterschenkel eine natürlichere Stellung zeigt. Sollte der linke Fufs, der jetzt mit Stütze und Plinthenstück in die Basis eingeschoben ist und das Bein so hölzern erscheinen läfst, zur Zeit Marc Antons noch nicht vorhanden gewesen sein, so wäre es verwunderlich, dafs man Besseres durch Schlechteres ersetzte; es müfste denn etwa sein, dafs der Kupferstecher nur eine provisorische Gipsergänzung sah. Da jedoch Marc Antons Stiche nicht treue Reproduktionen sind, sondern nach Springer[1] der Stufe angehören, die zwar den wesentlichen Inhalt der antiken Skulpturen festhält, aber auch die eigene persönliche Empfindung noch mitreden läfst, so ist es viel wahrscheinlicher, dafs der Künstler in den Änderungen am linken Beine seinem Empfinden Ausdruck gab, das sich gegen die mangelhafte und häfsliche Ergänzung richtete, die er schon vorfand.

Das sind, so viel ich weifs, die Stiche und Zeichnungen, die der Thätigkeit Giovanni Montorsolis im Belvedere vorausliegen; sie beweisen uns, dafs verschiedene Restaurationsarbeiten an der Statue vorgenommen wurden. Dafs bei ihnen auch Meinungsverschiedenheit über die Erklärung und über die Attribute des Gottes im Spiele war, dürfen wir aus der Natur der Sache und dem Geiste jener Zeit des vielseitigsten Interesses am Altertum schliefsen. Wir besitzen dafür aber auch einen Anhaltspunkt in einer Zeichnung von Albrecht Dürer, die noch im XV. Jahrhundert entstanden sein mufs. Sie befindet sich im British Museum und ist veröffentlicht in der Gazette des

---

[1] Raffael und Michelangelo. S. 313

Beaux Arts vom Jahre 1877.[1] Da Dürer die Londoner Zeichnung für den Adam seines berühmten Kupferstiches vom Jahre 1504 benutzte, so nimmt Thode[2] an, dafs er etwa bei seinem ersten Besuche in Venedig eine Abbildung der Statue Giulianos gesehen und abgezeichnet habe. Ephrussi[3] glaubt dagegen, dafs die Zeichnung in Anlehnung an den Adam, also nach 1504 entstanden sei. Aber die Ausführung ist zumal in der Rückenpartie der neben Apollo sitzenden Diana so schwach, dafs sie zwischen den anderen Werken des Meisters nur als eine Jugendarbeit erklärlich ist; wir müfsten sie also dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zuweisen. Nun ist freilich ein italienischer Aufenthalt Dürers für diese Zeit unsicher, aber es konnte ihm ja auch aufserhalb Italiens eine ältere Zeichnung der schnell berühmt gewordenen Statue zugänglich gewesen sein.

Stellung und die Haltung der Arme entsprechen bei Dürer dem Vatikanischen Apollo; nur ist wiederum der Schritt natürlicher und korrekter. An den Füfsen fehlen die Sandalen; der Gott ist überhaupt ganz nackt mit langnachflatternden Locken; die Linke trägt eine weitumstrahlte Sonnenscheibe, die Rechte einen Stab. Dürers Vorlage oder Dürer charakterisierten also diesen Apollo als Sonnengott; Mantel und Köcherband ersetzt der Zeichner durch lichtumströmtes Gewölk und einen doppelten Strahlenkranz; der Stab scheint andeuten zu sollen, dafs der Gott ein Wanderer ist, der das Licht durch den Raum hinträgt. Während der sg. Bramantino, dem wir die erste Kunde von diesem Apollo verdanken, — wenn Hülsens Vermutung richtig ist — sich den Gott in der Art eines Bogenschützen vorstellt

[1] II. Pér. 16. 1877. 2. S. 537.

[2] A. a. O. S. 2.

[3] Gazette des Beaux Arts, a. a. O. S. 318.

(»era a la simelitudena de Apolo chon l'archo«), während einige die Statue direkt mit einem Bogen ergänzten, gaben andere dem Apollo mittelalterliche Attribute des Lichtgottes in die Hände. Es ist also nicht ausgeschlossen, dafs die mehrfache Anfügung und Entfernung von Ergänzungen auch auf eine Meinungsverschiedenheit in der Erklärung zurückgeht.

Abgeschlossen wurden die Restaurationsversuche endlich durch den mehrfach erwähnten Schüler Michelangelos, Montorsoli, der vermutlich im Jahre 1532 den linken Unterarm mit dem Bogenstumpf ergänzte und so der Statue endgültig die Gestalt gab, in der sie noch heute vor uns steht.[1]

Kombinieren wir nun zum Schlufs mit den alten Abbildungen den Befund der Statue, so hat unsere Ansicht von der vielfachen Flickarbeit eine neue Stütze gewonnen. Wir schliefsen natürlich nicht, dafs alles, was gestochen und gezeichnet ist, auch wirklich einmal an der Statue vorhanden war. Einzelne Attribute und Abweichungen können ja freie Zuthat der wiedergebenden Künstler sein. Mit einiger Sicherheit dürfen wir nur da annehmen, dafs der Zeichner in Wirklichkeit sah, was seine Zeichnung enthält, wo einzelne Teile wie Finger oder Hände fehlen. Aber auch mit dieser Einschränkung bestätigen die Abbildungen die Überzeugung, zu der uns die Untersuchung des Marmors nötigte. Die pietätlose Art, mit der man in der Renaissance, trotz der lebhaften Begeisterung für das Altertum, verfuhr, um ein verstümmeltes Kunstwerk salonfähig zu machen, darf niemanden befremden. Wir kennen aus früherer und späterer Zeit diese rücksichtslose Ergänzerthätigkeit zur Genüge, um unbedenklich damit rechnen zu können. Wir wissen, dafs man Werke als antik bezeichnete,

---

[1] Über spatere Abbildungen vgl. Thode, a. a. O. S. 1.

um ihnen Ansehn zu geben, dafs selbst der Besitzer von Michelangelos geflügeltem Amor diesen als antikes Werk ansah und schätzte.

Der Apollo von Belvedere wurde also ohne Stütze und Füfse, vielleicht auch ohne linken Unterschenkel gefunden; ist er identisch mit der zu Grotta ferrata gefundenen Statue, so wurde er ohne Füfse auf ein Postament gestellt, wo ihn der sg. Bramantino sah. Nach verschiedenen verunglückten Ergänzungsversuchen wurde ein rechter Fufs mit Plinthe und Baumstamm zugefügt, der von einer anderen antiken Statue, vielleicht von einer etwas kleineren Apollofigur stammte. Dafs man zu einem Torso einen einigermafsen passenden, aber nicht zugehörigen Fufs entdeckt haben soll, mag auf den ersten Blick recht unwahrscheinlich dünken. Aber das Unwahrscheinliche ist schon öfters Thatsache und Wirklichkeit geworden; im vorliegenden Falle bleibt insbesondere zu berücksichtigen, dafs sich ein Zeitraum von etwa 40 Jahren ergiebt, in denen der Fund gemacht sein kann. Dem mit Plinthe und Baumstamm zusammenhörenden Fufse zuliebe wurde dann das Bein verdreht. Zu dem rechten Fufse wurde ein linker hinzugearbeitet; entweder stiefs seine Zusammensetzung mit dem linken Unterschenkel auf Schwierigkeiten — sei es wegen der Anarbeitung oder der notwendigen Verlängerung durch ein zwischengesetztes Stück — und man entschlofs sich deshalb, einen neuen zu verfertigen, der von vornherein beträchtlich länger und dünner gearbeitet und an beiden Bruchflächen ziemlich glatt gemacht wurde; oder es war bei der Auffindung der Statue der wegen seiner freieren Stellung mehr gefährdet gewesene linke Unterschenkel nicht mehr vorhanden. Die Ergänzungen an den Beinen und einen schon zugefügten rechten Unterarm fand dann Montorsoli vor, als er den Auftrag erhielt, den linken Arm zu vollenden.

Der Verschiedenheit der Ergänzungen entsprechen verschiedene Marmorstücke und zum Teil verschiedene Marmorarten; der Unterschied im Farbentone ist auffällig genug; über Struktur und Herkunft wird erst dann ein bestimmteres Urteil abgegeben werden können, wenn es gestattet wird, eine mikroskopische Untersuchung vorzunehmen.[1]

[1] Eine Kommission von Sachverständigen aus Carrara erklarte eidlich vor dem Apostolischen Notar, die Statue sei aus griechischem, sicher nicht aus Carrarischem Marmor; weder früher noch damals hätten die Brüche zu Carrara einen ähnlichen Stein geliefert. Visconti, Musée Pie Clémentin. S. 149 ff. Der Behauptung jener Kommission widersprechen Mineralogen, deren Kennerschaft Visconti mit Recht höher anschlägt, als die der Kaufleute aus Carrara. Vgl. die Litteratur bei Häckermann, a. a. O. S. 59. Die Frage bedarf noch immer einer eingehenden Untersuchung.

## III.

Von den drei Fragen, die uns im Anschlufs an die Kritik der Teile des Belvederischen Apollo noch zu beschäftigen haben, nach dem Kunstwert, der Zeit und der Erklärung, hat unsere Auffassung von der Entstehung der heutigen Figur am wenigsten Einflufs auf die beiden letzten. Zwar ist im Zusammenhange mit der Deutung viel von jenem »hochhinwandelnden Gange« geschwärmt worden, den keine Beobachtung der Natur den Künstler habe lehren können; noch Furtwängler benutzt bei seiner neuesten Untersuchung den nicht zugehörigen Baumstamm mit den angenommenen Lorbeerblättern zur näheren Bestimmung des dargestellten Typus, aber die Grundlagen der Erklärung werden doch nicht berührt, wenn auch jenes widernatürliche ätherische Dahinschweben hauptsächlich das Werk unglücklicher Ergänzung ist, und Furtwänglers Erklärung kann in der Hauptsache zutreffend sein, auch wenn Apolls Rechte ohne Lorbeerwedel ergänzt werden mufs.

Denken wir uns nun den rechten Unterschenkel weiter nach vorn und ohne Verdrehung angefügt, geben wir dem linken Beine eine natürliche Stellung, ergänzen wir den rechten Arm so, dafs er von der im Ansatz erhaltenen Stütze getragen wird, welche sichern Anhaltspunkte bietet die Statue dann für die Erklärung?

Der erste Eindruck bleibt der, dafs der Gott im Schreiten ist; trotzdem die Halsgrube, durch welche die Vertikalachse

gehen müſste, absichtlich nach der rechten Schulter verschoben zu sein scheint, können wir kaum daran zweifeln, daſs der Schwerpunkt des Körpers nicht unterstützt war. Damit pflegt in der Plastik die Ortsveränderung hauptsächlich ausgedrückt zu sein.[1] Die Vorwärtsbewegung hätte durch eine kräftigere Muskelanspannung des linken Oberschenkels bestimmter charakterisiert werden können. Daſs der Künstler, wie man meint, das unterlassen hat, um das Leichte, Schwebende des göttlichen Ganges anzudeuten, ist wenigstens möglich.

In dem Beiwerk hat er die Bewegung deutlicher als eine eilende geschildert. Es ist schon oben erwähnt worden, daſs der geöffnete Köcher antik ist; sieht man die Statue von hinten, so will es beim ersten Blicke scheinen, daſs jener ohne Verbindung mit dem unter der Chlamys verschwindenden Riemen auf das Gewand gelegt sei; bei näherer Betrachtung entdeckt man, daſs die beiden Enden des tragenden Bandes unter dem Mantel hervortreten; aber sie sind umgeschlagen, und so ist auch der Köcher, der auf dem nackten Körper liegen müſste, herumgeworfen und dicht hinter dem Nacken auf die Chlamys zu liegen gekommen. Ein derartiges Hin- und Herschütteln und Umschlagen des Köchers ist nur bei lebhafter Bewegung denkbar und wird dem Griechen als eine Charakteristik des Eilenden unmittelbar verständlich gewesen sein. Es hat vielleicht auch im Altertum so reizempfindliche Phantasieen gegeben (s. S. 1), die das Klirren der Pfeile auf den Schultern des Gottes zu hören vermeinten. Es scheint, daſs in der schnellen Bewegung auch der Köcherdeckel erst aufsprang und die Geschosse sichtbar wurden; es befindet sich nämlich auf der Chlamys am Nacken 2—3 cm vom Köcher entfernt ein im

[1] Vgl. Merz, Das asthetische Formgesetz der Plastik. Leipzig, Seemann, 1892. S. 70 f.

Durchschnitt c. 3 cm dicker Ansatz, der offenbar mit einer Bruchstelle des Köcherrandes zusammenhängt und am natürlichsten und einfachsten sich auf einen abgebrochenen Köcherdeckel zurückführen läſst. Dieser würde am geöffneten Köcher die gleiche Stellung gehabt haben wie auf einem Vasenbild des Museo Gregoriano (II. Tf. XXXI).[1]

In seinem eilenden Vorwärts hat der Gott eine plötzliche Wendung gemacht. Drohend richtet sich sein Blick nach der linken Seite, gegen die er den Arm hebt. Es muſs ein momentaner Halt sein, denn die über den linken Arm geworfene Chlamys folgt dem Gesetze der Schwere. Wer sich schnell bewegen will, wird das Gewand, daſs es nicht weitnachflatternd seinen Gang behindere, über den Arm schlagen und so am bequemsten mitnehmen. Der Mantel ist also keine »gesuchte, malerische Drapierung«, sondern ist in seiner Lage für die vorhergegangene Bewegung, in seinem Fall und Faltenwurf für den Moment bezeichnend, wie der Gott sich plötzlich drohend zur Seite wendet und den Arm erhebt.[2] Daſs nun Apollo aus seiner Vorwärtsbewegung heraus nicht schieſsen kann, ist bei der Zusammenstellung der Erklärungen bereits ausgeführt worden, und da schon durch die Energie des Blickes Siegesfreude leuchtet, so wissen wir, daſs er triumphiert, ohne seinen Silberbogen zu spannen. Es ist schwer begreiflich, wie man daran zweifeln mochte, daſs zu einem geöffneten, pfeilgefüllten Köcher ein Bogen gehört; zweifelhaft dürfte es höchstens sein, ob der Bogen mit dem Köcher zusammengebunden auf dem

[1] Vgl. Overbeck, Kunstmythologie. VI. S. 397; und Reisch im Führer durch die öffentl. Samml. Roms. II. S. 244.

[2] Die Ruhe in der Bewegung ist also in der That bezeichnend für ein schnelles Heben des Gewandes, woraus Weizsäcker (s. o. S. 24 f.) nur etwas zu viel geschlossen hat.

Rücken lag oder ob eine Hand ihn führte. Es liefse sich für die erstere Möglichkeit vielleicht der Ansatz anführen, der sich neben dem Köcher befindet und oben als der Rest eines Köcherdeckels in Anspruch genommen wurde; das Marmorstück hätte dann den Zweck gehabt, einen zugefügten Metallbogen zu befestigen; aber es ist weder von einem Zapfenloch etwas zu bemerken, noch hat sich weiter unten irgend eine Spur erhalten. So wird es ernstlich nur in Frage kommen, welche Hand den Bogen führte; denn der vorwärtseilende Gott konnte ihn gradeso gut in der Rechten wie in der Linken halten. Streckt nun Apollo dem Feinde, den seine Flammenblicke treffen, den hoch erhobenen linken Arm entgegen, so will er offenbar seine drohende Kampfbereitschaft zeigen; nur in die Hand also, die beim Schusse den Bogen führt, durfte der Künstler unter solchen Umständen ihn legen, in die linke. Dabei wird er aber nicht wie Montorsoli Bedenken getragen haben, einen den Körperverhältnissen entsprechenden Bogen zu bilden; materielle Schwierigkeiten würden bei einem Bronzeoriginale, wie wir es höchstwahrscheinlich voraussetzen müssen, nicht bestanden haben. Der Marmorkopist aber konnte sich am einfachsten durch einen Metallbogen helfen.

Ist nun der Schritt des Gottes nach vorwärts, sein abweisendes Drohen gegen einen seitwärts stehenden Feind gerichtet, so giebt es zwei Möglichkeiten, aus denen sich die doppelte Bewegung erklären läfst. Sie ist entweder vom Künstler aus einem ästhetischen Grunde erfunden worden, oder sie ist das Ausdrucksmittel einer künstlerischen Idee. Es liefse sich denken, dafs der Künstler auf diese Weise das Plötzliche im Erscheinen des Gottes, die Theophanie charakterisieren wollte. Aus einem eiligen Vorwärts dreht sich Apollo nur eben zur Seite, und diese momentane Wendung,

mit dem einfachen Heben der Waffe verbunden, genügt schon, feindliche Gewalten zu verscheuchen. Es würde sich dieser Typus als der des leicht siegenden Gottes, vielleicht mit Müller-Wieseler als der des Apollo *καλλίνικος*, wie es einen solchen Herakles giebt, bezeichnen lassen. Wann Apollo, über wen er so spielend siegt, könnte für uns bei der Bestimmung des Typus ziemlich gleichgültig bleiben; der Auftrag mochte den Feind nennen oder voraussetzen, der diesem Gotte erliegt, der Künstler hätte seine Aufgabe eben darin gefunden, den mühelosen, schnellen göttlichen Triumph zu schildern.

Ehe wir nun aber annehmen, dafs eine namenlose Eigenschaft des Gottes, die vom Wesen aller Götter abstrahiert ist, die Grundlage einer plastischen Schöpfung wurde, müssen wir sehen, ob nicht ästhetische Rücksichten für die seitliche Wendung mafsgebend waren.

Gherardini[1] erklärt sich die doppelte Bewegung folgendermafsen: Der Künstler wollte den Gott von vorn darstellen; nun durfte der Feind Apolls nicht vor ihm gedacht werden; denn die Linie eines gradeaus vorgestreckten Armes hätte den Anblick der Statue verdorben; auch wäre dann die mit besonderer Sorgfalt behandelte Gewandung nicht bemerkt worden. Deshalb verlegte also der Künstler die Handlung nach einer Seite hin. Zunächst sieht man bei Gherardini, dem dieser Apollo weiter nichts ist als ein pfeilversendender Gott, nicht recht ein, warum der Bildner den Gott durchaus in Vorwärtsbewegung darstellen wollte, wenn sein nach der Seite sich richtendes Handeln das Wesentliche ist; weshalb hätte er bei einer Seitwärtsstellung, etwa wie wir sie auf Münzen sehen, des Körpers göttliche Schönheit nicht ausdrücken können? aufserdem soll

[1] A. a. O. S. 425.

Apollo etwas thun, was er in dieser Haltung gar nicht vermag. Nun ist aber, wie wir schon sahen, für diesen Apollotypus das Schiefsen gar nicht das Bestimmende; mögen also immerhin für die Linkswendung von Arm und Kopf ästhetische Momente mafsgebend gewesen sein, so bedarf die Vorwärtsbewegung und das mit ihr verbundene siegreiche Abweisen noch immer einer Erklärung.

Bei der volleren, rundlichen Gesichtsbildung, die an die Heliosköpfe rhodischer Münzen erinnert, bei der eigentümlichen Haartracht und der Energie des flammenden Blickes kann es kaum zweifelhaft sein, dafs wir im Apollo von Belvedere den Typus eines Lichtgottes vor uns haben. Wann verbindet sich nun bei dem Lichtgott mit eilendem Vorwärts das Abweisen eines leicht bezwungenen Feindes?

Im Winter, wenn die Kraft der Sonnenstrahlen ermattet, graues Gewölk den sonst so leuchtenden Himmel verhüllt und immer längere Nächte den Tag einengen, dann verläfst Phöbus Apollo unsere Breiten, um bei den Äthiopen, bei den Hyperboräern oder im Lichtlande Lykien zu weilen. Den fernen Gott kann nun der Opferdienst nicht mehr erreichen, deshalb verehrte man zu Delphi in den drei Wintermonaten als Schutzgott den Dionysos. Mit dem Frühlinge aber kehrt Apollo zu den Seinen wieder und verjagt leichten Sieges die dämonischen Gewalten des herrischen Winters; keines gewaltigen Ringens bedarf es, das Erscheinen des Gottes schon, sein Wille, sein Drohen genügt, die freudige Herrschaft des Lichtes von neuem zu begründen. Zu Ehren des von *ὕμνοι κλητικοί* gerufenen heimziehenden Gottes wird dann ein Fest gefeiert, das in Delphi, als Theophanie bezeichnet, den Einzug, in Lindos den Sieg des Gottes verherrlichte. Es liegt nahe, mit derartigen Frühlingsfesten den Typus des Belvederischen Apollo in Beziehung zu bringen.

Aber die doppelte Bewegung erinnert uns auch an den täglich aufziehenden Morgengott. Der lichte Gott, dem des Winters Gewalten feindlich sind, mufs auch die dräuenden Mächte der nächtlichen Finsternis überwältigen. Jenem Erscheinen und diesem Triumphe galt die Feier, die dem ἑωΐοϲ zu Thynias z. B., oder dem Enauros in Kreta gewidmet wurde. Könnte nun wohl einem derartigen Kultus die Auffassung des Gottes in der Vatikanischen Statue ihren Ursprung verdanken? Dafür scheint vielleicht der Eindruck zu sprechen, den unbefangene Männer vor der Statue gehabt haben, ohne von dem Bewegungsmotive auszugehen. Schon im vorigen Jahrhundert fafst Meyer[1] seine Empfindung in der Erklärung zusammen: »Nicht der zürnende Besieger des Python, der den silbernen Bogen gespannt hatte, um ein verächtliches Ungeheuer zu töten, und nun dem ohnmächtigen Feinde noch einen Blick des Zornes nachsendet, nein, der Sonnengott selbst war es, der seiner grofsen Laufbahn entgegen den Schritt verdoppelt, um — ein Bild des zum ersten Male in der neuen Schöpfung hervorgehenden Tages — mit dem ausgesandten fernhintreffenden Licht über die Welt Leben und Segen zu verbreiten.« Noch phantasievoller und kühner schildert Clarac[2] die Wirkung des Marmors auf seine Einbildungskraft: »Sous le magnifique ciel de la Grèce, l'astre du jour répand dans la nature cette beauté, cette jeunesse, cette vigueur de tons, cette fraîcheur de coloris que le ciseau antique a symbolisées dans cette admirable figure de l'Apollon du Belvédère. Le soleil de la Grèce echauffe sans brûler comme sans énerver.« Von einem ähnlichen Eindrucke erzählen auch andere: »So wie ich zum ersten Male an Genuas Küsten die Sonne sich aus dem

[1] Darstellungen aus Italien. Berlin 1792. S. 120.

[2] Musée de sculpture. 3. S. 195.

Meere heben sah, so schwebte mir im Belvedere die Statue des Apollo entgegen,« schreibt Rahmdohr,[1] und Görres findet in dem Bildwerke das heitere Licht eines Frühlingsmorgens verkörpert. Wenn Feuerbach[2] vor dem Gipsabgusse erklärt: »Glänzend feierlich und hochhinwandelnd, wie Homer die Sonne nennt, tritt der Vatikanische Apollo uns entgegen,« so scheint auch ihm die Vorstellung des Tagesgottes vorzuschweben. Als er später das Original sah, giebt er den Eindruck allgemeiner wieder,[3] Apollo erschien ihm »wie ein Lichtwesen schwebend, leicht, gewaltig, voll Freiheit und Kraft und doch fast wie körperlos«. Bestimmter bezeichnet Lord Byron die Statue als »the sun in human limbs« und aus der gleichen Anschauung verstehen sich die Worte, welche sich in Winckelmanns hinterlassenen Papieren finden:[4] »Die Wesen der ältesten Zeit würden hier die Gottheit der Sonne in menschlicher Gestalt finden.«

Alle diese Äufserungen haben ein gewisses Interesse, weil sie den Charakter Apollos als eines Lichtwesens bestätigen, wenn sie sich auch zum Teil weit von dem entfernen, was ein plastisches Kunstwerk zu bieten vermag. Bei der Erklärung des doppelten Bewegungsmotives und für die Entscheidung zwischen dem Morgen- und dem Frühlingsgott sind sie von ganz untergeordneter Bedeutung.

Der eigentliche Sonnengott ist zur Zeit der älteren und blühenden Kunst nicht Apollo, sondern Helios. Auch nach der Trennung von seinem ursprünglichen Amte war Apollo zwar noch ein Repräsentant des Lichtes, ausgebildet aber wurde er

[1] Über Malerei und Bildhauerkunst in Rom. I. S. 50.

[2] A. a. O. S. 85.

[3] Gesammelte Schriften. I. S. 115.

[4] Samtliche Werke. Von Joseph Eiselein. B. XII. Donaueschingen 1829. S. LXX.

vorzugsweise als ethischer Gott; als bloſse Personifikation der Naturerscheinung blieb Helios an geistigem Gehalt weit hinter ihm zurück. Erst in späterer Zeit näherten sie sich wieder, und bei Euripides ist Apollo schon von neuem identisch mit dem Gotte des täglichen Sonnenlaufs. Einen für diese Verschmelzung charakteristischen Kunsttypus des Apollo-Helios kennen wir nicht, ohne daſs wir deshalb schlieſsen dürfen, er wäre nicht vorhanden gewesen. Einer rationalistischen Zeit wird die Vorstellung von einem Lenker der Sonnenrosse, der seinen Wagen am Himmel emporführt, nicht mehr sympathisch gewesen sein; es wäre also wohl denkbar, daſs eine spätere Kunst den Apollo-Helios oder den Apollo ἑῴος einfach als wandernden Gott wiedergab;[1] da der letztere zugleich ein siegender Gott ist, der als solcher durch einen Päan begrüſst wurde, lag es nicht fern, die beiden wesentlichen Eigenschaften in einem Typus zu kombinieren. Trotzdem dürften wir kein Recht haben, in der Belvederischen Statue den Apollo ἑῴος zu sehen; denn erstens stände diese Auffassung des Morgengottes ganz vereinzelt und fremd da; weder in der Kunst noch in der Litteratur vermöchten wir eine ausreichende Analogie zu finden. Sodann spricht auch die Abwesenheit jeder näheren und bestimmteren Charakteristik entschieden dagegen, sowie die Betrachtung von Statuen, deren innerer Zusammenhang mit dem Typus der Vatikanischen Statue unabweisbar ist. Bevor wir auf jene näher eingehen, fragt es sich, ob gewichtigere Momente dafür sprechen, die doppelte Bewegung des Belvederischen Apollo auf die Wiederkehr und den Sieg des Frühlingsgottes zurückzuführen.

---

[1] Ähnlich wird Apollo im Hom. Hymnus V. 302 u. 516 bezeichnet als der *καλὰ καὶ ὕψι βιβάς* u. V. 449 f.: *ἀνέρι εἰδόμενος αἰζηῷ τε κρατερῷ τε προωθήβῃ.*

Es kam dem Künstler offenbar darauf an, den Gott als abweisenden zu charakterisieren; das ist das Wesentliche der Handlung, der bestimmende Zug. Der Kultusname dieses Apollo ist der des *ἀποτρόπαιος*. Da er nun hier lichtfeindliche Mächte verjagt, ein Repräsentant solcher Wesen aber Python ist, könnte man auf den Gedanken kommen, mit Winckelmann den siegenden Lichtgott einfach als Pythoktonos zu bezeichnen. Aber Apollo ist als Pythotöter ein Kind auf dem Arm seiner Mutter; da ferner der Vatikanische Apollo den Bogen nur drohend hebt und ohne Schuſs seinen Willen erreicht, so ist jeder Mythus ausgeschlossen, in dem erst der Pfeil den Feind des Gottes beseitigt. Auch wird in späterer Zeit, auf die das Kunstwerk uns weist, schwerlich die Beziehung des Python zu Winter oder Nacht noch lebendig gewesen sein.

Die ältere Kunst stellt die Epiphanie Apollos, welche den Mittelpunkt seines Kultus an vielen Orten, besonders in den berühmtesten Heiligtümern zu Delphi und Delos bildete, in derselben fein empfundenen gläubigen Naivetät dar, wie die Poesie. Auf den Ruf seiner Verehrer kehrt der Frühlingsgott von den äuſsersten Grenzen der Erde in die Heimat zurück, wo sich mit seinem Nahen allerorten freudiges Leben regt: dann sprudelt nach Alcäus der heilige Felsenquell wiederum in silberhellem Rieseln, aus dem Schlage der Nachtigallen, aus Schwalbengezwitscher und im Zirpen der Cicaden erklingt das Lob des neu erschienenen Gottes. Auf einem Vasenbilde aus dem Anfange des V. Jahrhunderts[1] schwebt Apollo reichgekleidet auf dem Kessel eines beflügelten Dreifuſses über das Meer hin, mit dem Spiele seiner Leier Delphine aus den Fluten

[1] Museo Gregoriano II. T. XV. vgl. Baumeister, Denkmäler. I. S. 102.

lockend. Er führt auch Bogen und Köcher mit, ohne ihrer zu bedürfen; zusammengebunden ruhen sie auf seiner Schulter. Musizierend als der Bringer neuer Lebenslust wird Apollo auch vom Schwan oder von einem Greifen heimgetragen oder er fährt auf einem Schwanenwagen über das Meer dahin. Hat er sein Land, das hl. Delos etwa, erreicht, so verläſst er den Greifen oder den Schwan, um in sein Heiligtum zu eilen, oder der Gott läſst sich, wie verschiedene Vasenbilder es schildern, zwischen den Musen und Satyrn des Parnasses mit seinem Schwane nieder;[1] von dort wird er dann sein delphisches Heiligtum als *ἐπιδημήσας* aufsuchen. Daſs der heimkehrende Apollo nicht nur als singender, sondern auch als siegender Gott vorgestellt und gefeiert wurde, das deuten uns zwei spätere Dichter an, die beide eine Epiphanie schildern. Callimachus[2] gedenkt der mit dem Frühlingsgotte neu einziehenden Lebensfreude und spielt auf die andere Seite, den triumphierenden Sieg des *ἐπιδημήσας*, nur eben an, wenn er ihm

*ἢ κίθαριν ἢ τόξα, Λυκωρέος ἔντεα Φοίβου*

beilegt. Vergil stattete die Wiederkehr mit bestimmteren Zügen aus; er läſst den Gott aus dem winterlichen Lykien und von des Xanthus Fluten zum mütterlichen Delos eilen, frohe Festzeit bringend (Aeneis IV. 147 ff.):

»Ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem
Fronde premit crinem fingens atque implicat auro
Tela sonant umeris.«

Eine ähnliche Vorstellung könnte dem Künstler vorgeschwebt haben, der den Belvederischen Apollo schuf; auch

[1] S. Roscher, Mythol. Lex. S. 2840 unter Hyperboräer von Max. Mayer und Lenormant, Élite, II. 44.

[2] Hymnus auf Apollo. V. 18.

dieser schreitet mit der Binde geschmückt dahin, und in dem herumgeworfenen Köcher klirren die Pfeile. Mit der Heimkehr ist in geistreicher Weise das Abweisen verbunden, und der Charakter des Sonnengottes, der blendenden Erscheinung, vor der die Winterwesen weichen, ist im *ἀποτρόπαιος* dadurch zum Ausdruck gelangt, dafs Apollo nicht kämpfend, schiefsend siegt, sondern schon *πιφαυσκόμενος τὰ ἃ κῆλα* (Homer. Hymn. V. 444).

Es ist nach unserer Darstellung im allgemeinen nicht unwahrscheinlich, dafs ein Künstler, der den Lichtgott Apollo als *ἀποτρόπαιος* schildern sollte oder wollte, die Vorwärtsbewegung des heimkehrenden Frühlingsgottes herübernahm; für diese Annahme spricht aber auch die vielverglichene Artemis von Versailles.

Dem Eindrucke, dafs diese Statue in direkter Beziehung zum Vatikanischen Apollo komponiert ist, kann sich kaum jemand entziehen. Nicht nur in den Formen, Mafsen und in der Technik ist sie ihm verwandt, sie zeigt auch das gleiche doppelte Bewegungsmotiv, dasselbe energische Umblicken mit dem drohenden Abweisen. Wie ihr göttlicher Bruder hat auch diese Artemis die verschiedensten Deutungen erfahren, die hier nur in Kürze berührt werden können. Dem einen ist sie die Jägerin, die Göttin der Jagdlust »schlechthin«, und ihr Handeln soll sich nach Friederichs-Wolters[1] so erklären, dafs die vorwärts Jagende, vom Geräusch eines aufspringenden Tieres getroffen, sich umsieht und nach dem Köcher greift. Aber weshalb gab ihr dann der Künstler die Hirschkuh und nicht wie sonst der Jägerin den Hund zur Seite?

---

[1] A. a. O. S. 605.

Andere erklären die Artemis als Hegerin und Schützerin des Wildes; aber weshalb enteilt sie nach der dem Angreifer entgegengesetzten Seite? Die Artemis als *καλλίνικος* zu deuten, liegt völig fern, zumal, wenn wir uns mit einigen Erklärern der Göttin den angreifenden Herakles gegenüber denken müſsten. Weshalb sie nicht auf ihre Feinde losgeht, müssen wir auch bei der Annahme O. Müllers fragen und dazu, weshalb sie neben ihrem heiligen Tiere dahinwandelt, wenn sie einen Pfeil aus dem Köcher zieht, um eine frevelhafte Verletzung ihres Heiligtums oder einen feindlichen Angriff abzuwehren? Nach Overbeck [1] stellt sich die Göttin zwischen die Gallier und den angegriffenen delphischen Tempel; die überflüssige und bedeutungslose Hirschkuh wird als attributives Tier bezeichnet, aber nicht erklärt. Es wäre eine recht barocke Idee des Künstlers, die Göttin mitten zwischen den Linien der anrückenden Feinde und ihrem Heiligtum vorüberlaufen zu lassen, statt daſs sie vom Tempel aus die Gegner verjagt.

Einem unbefangenen Beurteiler muſs die Artemis von Versailles zweifellos den Eindruck machen, daſs die vorwärtseilende Göttin abweisend schützt. Das Bestimmende ist auch hier der Charakter einer Apotropaia. Wen sie abwehrt, ist auch hier nicht angedeutet, wohl aber, wen sie schirmt. Wir erinnern uns, daſs die Jagdliebe der Artemis im Kultus auffällig zurücktritt, sie ist vielmehr Pflegerin der Wildbrut. Im Winter nimmt die heilige Hirschkuh ihre Zuflucht zum Lande der Hyperboräer, wo auch ihre Schutzpatronin weilt, um erst im Frühjahr im Verein mit ihrem Bruder heimzukehren. Auch ihre Wiederkunft wurde durch festliche Feier verherrlicht; in Delphi und Delos war das Fest ihrer Epiphanie mit dem Apolls

[1] Griechische Plastik. II. S. 324.

verbunden, zu Elis im Alpheustale wurde im Frühlingsmonat Elaphios das Fest der Elaphia begangen. Auch in den Kunstdarstellungen des Hyperboräermythus finden wir meistens Artemis in ihres Bruders Nähe oder an seiner Seite. Auf einem Berliner Krater[1] geleitet sie, den Bogen in der Rechten tragend, den Greifenreiter, nach dem sie sich umschaut. Auf einer früher Lambergschen Schale (abgebildet bei Laborde, Vas. Lamb. II. pl. 26)[2] reitet Artemis, von einer Hirschkuh getragen, offenbar über das Meer hin auf einen Altar zu, dem sich von der andern Seite vermutlich der auf einem geflügelten Greifen sitzende Apollo näherte. Über die Schultern hat jene den Köcher geworfen, in der Linken aber trägt sie eine Fackel; der im Profil stehende Kopf zeigt auch hier einen drohenden Ausdruck. Dafs die heimkehrenden Götter Feinde besitzen, gegen die sie gewaffnet sein müssen, zeigt z. B. ein Vasenbild (Élite II. 43), auf dem Artemis Speere trägt, wie anderwärts ihr Bruder Waffen in der rechten, in der linken Hand aber eine Zither führt. Hier liegt offenbar eine ähnliche Vorstellung zu Grunde, wie sie dem Künstler vorschwebte, der den statuarischen Typus der beiden Frühlingsgötter schuf, den wir im Apollo von Belvedere und in der Artemis zu Versailles vor uns sehen. Die heimkehrende Artemis hat aber noch eine besondere Aufgabe, den Schutz der fruchttragenden Tiere und ihres Wurfes; das hat der Künstler durch die Hirschkuh ausgedrückt, die sich hinter dem linken Beine der Göttin befindet.

Dürfen wir nun die Artemis von Versailles als eine Apotropaia erklären, die schirmend heimkehrt, so empfiehlt es sich, sie nicht wie bisher zu ergänzen mit Bogenstumpf und Geweih

[1] S. Furtwangler, Vasenkatalog 2641.

[2] Vgl. Max. Mayer unter Hyperboräer in Roschers Myth. Lex. S. 2840.

in der Linken; es liegt näher, dafs sie mit der Rechten drohend den Bogen hebt, wie auf dem Vasenbilde Élite II. 44, wo sie aus dem Hyperboräerlande heimkehrt;[1] mit der linken Hand wird sie schützend ihr heiliges Tier berühren. Die beiden offenbar als Pendants[2] gedachten Statuen entsprechen sich dann noch genauer: während Apollo den linken bogenbewehrten Arm erhebend nach rechts eilt, schreitet Artemis schnellen Schrittes von rechts nach links, in der rechten Hand die drohende Waffe schwingend. Da die Statue des Vatikanischen Apollo wahrscheinlich am rechten Standbein eine Stütze hatte, wie Artemis am linken, so könnte wohl der Hirschkuh der Göttin der Greif des Gottes entsprochen haben. Indes mufs das bis auf weiteres als unerweisbare Vermutung dahingestellt bleiben.

Unterstützt nun die dargelegte Erklärung der Artemis in Versailles unsere Ansicht, dafs das Vorwärtseilen des Lichtgottes am leichtesten auf seine Heimkehr im Frühlinge zurückgeführt wird, so schien mir der Hauptcharakterzug des Belvederischen Apollo, der des *ἀποτρόπαιος*, früher auch durch das Übereinstimmende und die Abweichungen des sg. Apollo Stroganoff bestätigt zu werden, der bislang meist als einfache Replik des Vatikanischen Statuentypus gegolten hat.

Die 60 cm hohe Bronzestatuette, die Stephani ohne den Schatten eines Beweises auf den Fund zu Paramythia zurückführen zu dürfen glaubt, ist aus fünf einzelnen Teilen ziemlich roh zusammengesetzt. Die bisher gegen die Echtheit solcher Teile geäufserten Zweifel waren nicht hinlänglich begründet.

---

[1] Vgl. auch das Bronzemedaillon des Antoninus Pius, Cohen, Méd. impér. 7. 144 cit. bei Schreiber in Roschers Myth. Lex. S. 606.

[2] Vgl. die verwandten Typen an Pompejanischen Geldschränken im Museo Nazionale zu Neapel.

Dagegen hatte Furtwängler [1] in mündlicher Äufserung die ganze Figur für modern erklärt. Schon darin, dafs der Stroganoffsche Apollo die gleiche Fufsbekleidung zeigt, wie die nicht zugehörigen Füfse der Vatikanischen Statue, schien mir ein neues Verdachtsmoment gegeben; trotzdem glaubte ich die Statuette zunächst als antik hinnehmen zu müssen, zumal es schwer erklärlich wäre, wie ein moderner Fälscher auf die Idee des Stoffrestes in der linken Hand hätte verfallen sollen.

Die wesentlichen Punkte, in denen sich der Stroganoffsche von dem Apollo im Belvedere unterscheidet, sind das Fehlen des Baumstammes, des Köchers, ein Ornament des Brustbandes, der Stoffrest in der Linken und die Form der Chlamys. Ein solches Gewand, wie es jetzt erhalten ist, giebt es nun zunächst nicht. Schon Brunn hatte es vermutet, und Furtwängler wies nach, dafs ein Teil des Gewandes abgebrochen ist und wir deshalb das Fragment zu einer regelrechten Chlamys ergänzen müssen. Nun kann der Mantel aber nicht wie beim Vatikanischen Apollo über dem linken Arme getragen sein; denn von dem erheblich tiefer gesenkten Arme müfste er unverzüglich hinuntergleiten; aufserdem hat sich auf dem Arme nicht die geringste Spur gezeigt, die auf eine von ihm gehaltene Chlamys deutete. Welche Kraft das nach links gezogene Gewand in seiner Lage hielt, das lehrt eine Betrachtung des Stoffrestes, den die linke Hand umspannt.

Von der Annahme O. A. Hoffmanns,[2] der Rest sei der obere Teil eines Geldbeutels, deshalb könne der Träger nicht Apollo, sondern nur ein mifsverstandener Hermes sein, von dieser Annahme dürfen wir getrost absehen, da sie nur in

[1] Jahrbuch 1882. S. 164.

[2] Herm.-Apollo Stroganoff. Ein Beispiel von Personalverschmelzung aus dem Gebiete des antiken Kunsthandwerks. Marburg 1889.

einem ganzen Knäuel der bedenklichsten Hypothesen zu halten ist. Aus dem Fehlen einer Spur der Chlamys auf dem linken Arme schliefst Hoffmann auf dessen Unechtheit und spätere Anfügung. Conze und Kieseritzky gewannen bei gemeinsamer Untersuchung der Statuette die Überzeugung, dafs jener Arm zusammen mit der übrigen Figur entstanden sein mufs. Das Fehlen der Mantelspur ist somit nur ein Moment für die schon oben erwähnte Erklärung Furtwänglers, der in dem vielbesprochenen Rest den Zipfel der Chlamys erkannte. Schon aus einfacher Überlegung konnte man das erschliefsen, worauf erst die Besichtigung des Petersburger Originals durch Furtwängler führte. Hatte das seitlich abgebrochene Gewand eine beträchtliche Ausdehnung nach links, ohne vom Arm getragen zu werden, so konnte eben nur die linke Hand es in dieser Lage halten. Der Spott Kieseritzkys[1] über die Vermutung Furtwänglers und den triumphierend über seinen Gewandzipfel hinschauenden Gott ist ziemlich wohlfeil; denn im Anschlufs an die Erklärung des Brustbandes könnte das Motiv und die Bedeutung der Handlung nicht zweifelhaft sein. Dafs dieses Band auf einen Köcher hindeutet, den der Originaltypus, auf welchen die Statuette zurückgeht, besessen haben mufs, wird sich kaum bestreiten lassen. Daraus, dafs der Köcher fehlen kann, geht hervor, dafs jener Typus des Gottes durch seine Waffen nicht wesentlich bestimmt war; wir müfsten denn annehmen, dafs die Bronzefigur die völlige Umarbeitung eines grundverschiedenen Originals darstellt. Dem steht aber die Analogie der Belvederischen Statue entgegen. Der Lichtgott als *ἀποτρόπαιος* und heimkehrender Frühlingsgott führt hier zwar Köcher und Bogen; aber er bedurfte ihrer nicht notwendig,

[1] Arch. Zeit. 1883. s. o.

in dieser Bewegung und Haltung hätte er dieselbe Bedeutung auch ohne seine Waffen; erscheint er doch anderswo waffenlos und singend auf seinem Siegeszuge. Der uns den Winter verjagt, ist ein Schutzgott gegen alles Böse, Feindliche und Bedrohliche im bürgerlichen wie im häuslichen und Gemütsleben. Das Brustband, seiner Bedeutung als Köcherträger verlustig, würde ein Ausdrucksmittel eines leicht veränderten Apollo sein, der von dem bogenbewehrten Originaltypus abgeleitet wurde; es ward mit Halbmonden und Sternen versehen, Emblemen, die sich nach Wieseler auch sonst als *ἀποτρόπαια* finden. Mit dem Köcher schwand selbstverständlich der Bogen, die linke Hand blieb frei und der Künstler konnte so ein Motiv verwenden, das häufiger in der antiken Kunst erscheint. Zwischen die, welche er behüten will, und den bedrohenden Feind hebt der Schützende sein Gewand empor, um jene dem Blicke und den Waffen der Verfolger zu entziehen. Indem der Gott mit der linken Hand schirmend seine Chlamys ausbreitet, weist er als *ἀποτρόπαιος* zugleich mit strengem Blicke die Widersacher seiner Freunde ab, über die Richtung seines Armes noch drohend hinausschauend.

Auf diese Weise liefse sich das Gewandmotiv erklären als ein Mittel des künstlerischen Ausdrucks für einen besonderen und weitverbreiteten Kultusnamen und die wesentlichste Eigenschaft des Lichtgottes Apollo.

Glaubte ich in Rom meine Auffassung des Belvederischen Apollo mit der Petersburger Bronze in Einklang bringen zu müssen, so könnte ich jetzt diese Mühe sparen, da Furtwängler mit dem Beweis für die Unechtheit derselben hervorgetreten ist. Ich habe trotzdem kein Bedenken getragen, die Ausführung stehen zu lassen. Eine gelungene und für die Entwickelung einer Statuenerklärung so einflufsreiche Fälschung bietet ein

allgemeineres und historisches Interesse. Die eigenartige Mystifikation deutet ferner auf einen pfiffigen Fälscher, der, wie wir sahen, für das Wesentliche der Vatikanischen Statue einen guten Blick besafs. Auch geben namhafte Archäologen, die den Apollo Stroganoff untersucht und vor Augen haben, die Fälschung noch nicht zu; indessen würde dies den Gründen Furtwänglers gegenüber weniger in Betracht kommen; denn sie sind in der That überzeugend. Erstens hat die Statuette keine Spur der echten Patina, wie sie alle wirklich ausgegrabenen antiken Bronzen zeigen, sondern nur Fälscherpatina. Ferner stimmt der Sockel unter dem linken Fufse genau mit dem an der Belvederischen Statue überein; aber nur im Marmor findet er seine Erklärung; denn auf diese Weise sucht der Marmorarbeiter das Abbrechen des gehobenen, zurückgesetzten Fufses zu verhindern; bei der Bronze ist solche Stütze sinnlos — also kann sie nur Kopie des Marmors sein. Sodann sind die kleinen Löcher im Gufswerk nicht durch die viereckigen Pflaster ausgeflickt, wie man im Altertum die Gufsfehler verbesserte, sondern sie sind von innen roh mit Blei ausgegossen, was sich bei modernen Fälschungen öfters findet. Endlich hat das berühmte Stück in der linken Hand eine künstlich gegossene Bruchfläche mit gefälschter Patina.

Nach dem Ergebnis dieser Untersuchung ist der Apollo Stroganoff wohl endgültig beseitigt.

Für den Apoll von Belvedere aber ergab sich uns, um es kurz zusammenzufassen, folgendes Resultat:

Das Bewegungsmotiv liefs bei der Erklärung der Vatikanischen Statue die Wahl zwischen dem Lichtgott als *καλλίνικος* oder als *ἀποτρόπαιος*. Da die Artemis von Versailles, die zweifellos als Pendant zum Belvederischen Apollo ausgeführt ist, nur in dem letzteren Sinne gedeutet werden kann, so finden

wir den Schlufs wahrscheinlicher, dafs wir auch im Apollo den *ἀποτρόπαιος* als Licht- und insbesondere als heimkehrenden Frühlingsgott erkennen dürfen. Der Gott, den man anrief:

*ἰὴ ἰὴ παιῆον, ἵει βέλος,*[1]

ist in geistreicher Weise vom Künstler als eine glänzende Erscheinung dargestellt; ein Blick, das Dräuen seines gehobenen Bogens sichert schon seinen Triumph.

Wer aber diese Auffassung für nicht hinlänglich begründet hält und der Vorwärtsbewegung des Gottes keine im Mythus wurzelnde Bedeutung beilegen will, der mag immerhin die allgemeine Deutung Furtwänglers annehmen. Von der Ergänzung der rechten Hand mit einem Lorbeerwedel mufs freilich abgesehen werden; einerseits kann der Baumstamm mit seinen vermeintlichen Lorbeerblättern nicht in Betracht kommen, anderseits ginge mit jener Ergänzung der grofse einheitliche Zug der Statue verloren. Der Gott, der drohend in der Linken den Bogen hebt, würde doch nicht schiefsen können, da er in seiner Rechten ein sakrales Attribut trägt. Münzen und ältere Kultbilder können für einen statuarischen Typus so später Zeit nichts beweisen. Aber wenn der Gott auch mit der Rechten einen Pfeil hält, zum Pfeile oder nach der Bogensehne greift, auch so könnte der hilfreiche Gott als der eilig laufende dargestellt werden, der sich umschaut in der Bewegung, zu helfen, wo immer es not thut. Wenn ich auch das Reich des Gottes bestimmter, begrenzter, in näherer Beziehung zum Mythus auffassen zu müssen glaube, so ist doch die Grundanschauung dieselbe, wie bei Furtwängler.

---

[1] Vgl. des Call. Hymnus auf Apollo.

## IV.

Kam es nun bei der Erklärung des Belvederischen Apollo weniger in Betracht, ob die Statue eine zusammengeflickte oder eine im Wesentlichen antike ist, denn die Grundlagen der Deutung sind gesichert, so stehen andererseits die Fragen nach Zeit und Kunstwert in engerem Zusammenhange mit der Ergänzungsfrage.

Was zunächst den Kunstwert betrifft, so ist von den verhängnisvollen Folgen der Restaurationen für die Naturwahrheit und Schönheit der Statue schon oben die Rede gewesen. Aber auch die antiken Bestandteile zeigen zahlreiche und erhebliche Mängel und lassen es kaum im Zweifel, dafs wir kein Original, sondern eine Kopie, und keine vorzügliche, vor uns haben. Man pflegt als Beweis der Kopie meist einen Kopf anzuführen, der aus dem Besitze des Bildhauers Steinhäuser zu Rom ins Baseler Museum gekommen ist. Er zeigt wesentliche Übereinstimmungen mit dem Kopfe des Vatikanischen Apollo und verrät dabei angeblich[1] in höherem Grade die Principien echt griechischer Kunstwerke; nach Helbig soll sich sogar kein triftiger Grund gegen die Annahme geltend machen lassen, dafs die Statue, zu der jener Kopf gehörte, das Original des Apollo im Belvedere war. Damit thut man jedoch der Erwerbung des Baseler Museums wohl allzuviel Ehre an.

---

[1] Vgl. Helbig, a. a. O. S. 110.

Ich brauche nur auf die durchweg berechtigten Einwände hinzuweisen, die Brunn bei dem genaueren Vergleiche der beiden Köpfe gegen den Baseler und seine vermeintlichen Vorzüge macht.[1] Offenbar handelt es sich bei ihm um eine flüchtige Kopie, die freilich in einzelnen Teilen dem Belvederischen Kopfe überlegen ist. So überragten auch, wie mir Professor Gerhard in Rom freundlich mitteilt, die einfachen Formen der Wange und die unverletzt gebliebenen Teile alles, was Steinhäuser vom Kopf des Apoll im Belvedere abformte und anfügte. Von besonderem Interesse ist, wie schon oben erwähnt wurde, für uns die Thatsache, dafs die Mafse etwas kleiner sind als bei der Vatikanischen Statue. Der Kopf würde zu einer Figur passen, wie sie der dem Apoll von Belvedere angeflickte rechte Fufs voraussetzen läfst.

Von den Momenten, welche die Statue bietet, spricht am entschiedensten gegen die Annahme originaler Arbeit die Behandlung der Chlamys, die nach Brunns näherer Ausführung auf ein Bronzeoriginal deutet. Auf Bronze lassen auch die tief unterarbeiteten Locken schliefsen, die lose hinter den Ohren liegen. Kopistenhand verrät ferner das Flaue und Unbestimmte der Formen selbst am besten Teile der Arbeit, am Kopfe. Der übrige Körper bietet noch stärkeren Anstofs und in noch geringerem Grade einen überzeugenden Eindruck originalen Schaffens. Auf die schwache Ausführung des Schlüsselbeins, auf die Steifheit und Härte des unschön gedrehten Halses, den falschen Sitz des auf die rechte Schulter gerückten Kopfes, auf die Unklarheiten an der rechten Seite, die Mängel der Brust hat schon Feuerbach aufmerksam gemacht; beim Original dürfen wir wohl eine gefühlvollere Modellierung im Detail, eine gröfsere Energie und

---

[1] Vgl. auch Furtwängler, Meisterwerke. S. 665 f.

Naturwahrheit voraussetzen, bei der sich das Wallen des Blutes und das Wechselspiel der Muskeln nicht gänzlich unter glatter Hülle verbirgt. Diese Voraussetzung eines tüchtigeren Originals erklärt erst die starke und unmittelbare Wirkung, welche die Statue auszuüben vermocht hat, ohne dafs sie im Werte der Marmorarbeit ihre Erklärung fände.

Aus dem Nachbilde leuchten eben noch Kunst und Kraft eines Meisters; auch Pfuscher vermöchten den Geist eines grofsen Werkes nicht ganz zu töten, und wer wollte leugnen, dafs etwas von der künstlerischen Erregung, die den Typus erschuf, noch heute von dem Marmorantlitz des Gottes in die Seele des empfänglichen Beschauers übergeht? Es ist die Idee, die uns fafst, die in dem Ganzen der Statue zu einem wirksamen Ausdrucke gekommen ist, die Gefühle und Stimmungen in uns rege macht, die weit abführen von dem Marmor vor unseren Augen.

Als das Wesen des Belvederischen Typus erkannten wir den Lichtgott als *ἀποτρόπαιος*, den leichten Sieges durch Blick und Drohen seine Feinde scheuchenden, den Gott, den die Lust- und Kraftgefühle des wiederkehrenden Frühlings zu umwittern scheinen.

Der Lichtgott ist der reine Gott, dessen Fufs den Erdenschlamm nie berührte; alles Gemeine, alles, was lichtscheu ist, schwindet hinter ihm »in wesenlosem Scheine«. Von Niedrigkeit weifs er nichts, denn sie verkriecht sich, wo sein Auge leuchtet. Ein Wort, ein Blick, sein Dasein schon genügt, wie die »grausen Nachtgeburten« so auch das Böse, die zahlreichen aus dem Dunkel sich hebenden Feinde des menschlichen Glückes zu bannen. So mag der Gläubige den Lichtgott als wahren *ἀλεξίκακος* empfunden haben, der als geistige Macht vom Grauen und der Gegenwart böser Dämonen ihn befreit, so mag er seiner

Stadt erschienen sein, wenn Pest, Not und blutiger Bürgerzwist Verheeren bereiteten und durch ihn glücklich abgewendet wurden. So mufs noch Rubens das Wesen des Belvederischen Gottes empfunden haben, wenn er in einem der für Maria von Medici gemalten allegorischen Bilder den Apollo in der Stellung des Vatikanischen mit roter Chlamys, den Bogen in der Linken, Zwietracht, Neid, Betrug und Hafs als die Feinde des Lichtes und der öffentlichen Sicherheit vertreiben läfst.

Phöbus als abwehrender Lichtgott ist ein jugendkräftiger und starker Gott, körperliche und geistige Jugend; seines Sieges wird er froh, kein grübelnder Gedanke trübt seine Stirne, keine weltumfassende Sorge, kein unbefriedigtes Verlangen seinen Blick. Keine Müdigkeit und keine Schwierigkeit giebt es für lebensfreudigen, thatenlustigen Jugenddrang; er weifs nicht, wie bald die Mittagsschwüle kommt und die Sommerhitze sengt, wie schnell der Abend schreitet und der Winter droht. Diese morgenfrohe Zuversicht erfüllt uns mit der Gewifsheit, dafs nichts die Macht besitzt, den Triumph des Lichtes zu vereiteln. »Dein Anblick giebt den Engeln Stärke.«

Es ist der Gott aufstrebender Zeiten, der Geist, der in der Geschichte aufsteigender Völker lebt, bei denen Wille und Kraft eins sind. Dieser Gott schirmt und hält alles, was aus irgend einem Dunkel sich emporarbeitet. Der vergängliche Mensch, aus Finsternis kommend und für eine Weile ans Licht tretend, um bald wieder ins Dunkel der Erde zurückzusinken, unfähig sich vom schweren Grunde zu lösen und doch so voller Begierde und Sehnsucht nach dem Unendlichen, Grofsen, Lichten, schwingt sich so gern über die Tiefen des Daseins auf Geistesflügeln empor. Zu solchen Höhen geleitet ihn, ein echter *ψυχαγωγός*, der Gott des Lichtes, und verbürgt ihm siegessicher die Schwungkraft seiner Seele. Er eröffnet ihm neue Bahnen, und so ver-

steht sich das schöne Wort Justis von dem Morgenhymnus, mit dem Winckelmann im Vatikanischen Apollo die ihm aufgehende Sonne hellenischer Kunst begrüſste; es ist der lichtverbreitende Zukunftsgott, dem der begeisterte Seher beim Eintritt in eine geahnte, nun sich herrlich aufthuende Welt seinen Päan weihte.

Der starke Freund alles Aufstrebenden ist in höherem Sinne noch der göttliche Bruder des Genies. So wie Apollo tritt das Genie den kleinen Geistern gegenüber, die staunend und geängstigt dem kühnen Wager nachschauen; er braucht nicht seine Waffen zu spannen, um Neid und Unglimpf, Haſs und Feindschaft zu verjagen; sein Erscheinen schon, ein Blick seines Auges weist die Nachtgeburten in ihre Höhlen. Wiederum erinnern wir uns Goethescher Worte, die schon Winter als inspiriert erkannte vom Belvederischen Apollo:

Den Du nicht verlässest, Genius,
Wirst ihn heben übern Schlammpfad
Mit den Feuerflügeln;
Wandeln wird er wie mit Blumenfüſsen
Über Deukalions Flutschlamm,
Python tötend, leicht, groſs,
Pythius Apollo.

Vermag nun noch heute die Idee des Vatikanischen Apollo, die mythische Voraussetzung des dargestellten Typus eine nachhaltige Wirkung auszuüben, eine ursprüngliche Kraft zu bewähren, sollten wir da annehmen, daſs ein Künstler mit einem so schöpferischen Geiste ein so geringes Können verband? Was durch das schwache Abbild hindurchscheint, weist auf ein bedeutsameres Original; in der wunderthätigen Kraft des Götterbildes erkennen wir jenes Leben, das aus dem Innern eines groſsen Künstlers in die Gestalten seiner Hände hinüberflieſst.

Am überzeugendsten wirkt der Kopf der Kopie. Als Feuerbach, der die beste Kraft seines Lebens dem Studium der Vatikanischen Apollostatue in einem Gipsabgusse gewidmet hatte, sich später in Rom dem Original gegenüber befand, schrieb er nur: »Der Kopf ist überirdisch schön, von Geist strömend.« Diesen Geist sucht Winckelmann in einer Reihe kühner Bilder und Vergleiche zu fassen. »Sowie auf dem Gipfel des höchsten Gebirgs, welches in seinen Schatten die fruchtbaren Thäler Thessaliens verhüllt, die Asche der Opfer niemals ein Spiel der Winde gewesen, so heiter und ungerührt von Leidenschaften erhebt sich seine Stirne.« »Sein Auge ist wie das Auge dessen, der . . . in einer ewigen Ruhe wie auf der Fläche eines stillen Meeres schwebt . . . Von der Höhe seiner Genügsamkeit sieht er . . . herab mit einem Blick, unter welchem alle menschliche Gröſse sinkt und verschwindet.« »Sein weiches Haar spielet, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer zarten Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt; es scheint gesalbet mit dem Öl der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinen Scheitel gebunden.« Der Alexandriner, an den Winckelmanns Worte erinnern, geht in solch poetischem Schauen noch weiter[1] wenn er aus des Gottes wallendem Haupthaar Tropfen Morgentaus rinnen und Schmerz und Trauer aus der Stadt schwinden läſst, wo immer das allheilende Naſs aus den goldenen Locken niederträufte.

Suchen wir in der Einzelheit der Form Anhaltspunkte für die enthusiastische Umschreibung Winckelmanns, für die Wirkung, die auch die Kopie noch auszuüben vermag, so dürfen wir uns im ganzen der klaren und treffenden Analyse

---

[1] Callim. Hymn. auf Apollo, V, 39 ff.

Brunns[1] anschliefsen. »Tief setzen die inneren Augenwinkel ein. Der Augapfel aber entwickelt sich in scharfer Spannung seitwärts und nach oben, wo auf der Höhe das obere Augenlid scharf geschnitten hervortritt, während das untere mehr zart und flach gewissermafsen zurückweicht. Die Flächen beider Augen sind leise gegen einander geneigt und bewirken dadurch, dafs der Blick fest und bestimmt nach einem Punkte, einem Ziele gerichtet ist: es ist ein scharf fixierender Blick.« »Während die Oberlippe nach vorn leise gehoben ist, senkt sie sich nach den Winkeln stark herab und erzeugt dort einen starken Zug der Verachtung. Die Unterlippe aber schwillt gewissermafsen von Stolz und Zorn, hebt sich und tritt hervor, und unter ihr zu beiden Seiten werden durch die Hebung die beiden Muskeln, die sog. Niederzieher, schärfer angespannt.« In Auge und Mund, in denen sich am deutlichsten das Seelenleben äufsert, scheint der Kopf des Belvederischen Apollo den Eindruck des Originals ziemlich treu wiederzugeben; jedenfalls ist der Charakter des im Siegesbewufstsein abweisenden Gottes zu wirksamem Ausdruck gekommen.

Durften bisher die erheblichen Einwände gegen die Form in der Annahme einer Kopie[2] und zwar einer recht mittelmäfsigen ihre Erledigung finden, so müssen wir gegen einen weit verbreiteten Tadel die Belvederische Statue entschieden in Schutz nehmen. Mit Unrecht bezeichnet man das Effektvolle und die Eleganz, die teilweise von Überarbeitung herrührt, als theatralisch. Um zu erkennen, wie wenig dieses Epitheton selbst der zusammengesetzten und ergänzten Statue zukommt, braucht man nur im Belvedere ein Kabinett weiter zu gehen. Da steht eine leibhaftige Theaterfigur, der Perseus von Canova. Wendet

[1] A. a. O. S. 95.

[2] Vgl. Lucy M. Mitchel, A history of ancient sculpture. S. 625.

man sich von diesem wieder zum Apollo, so hat man den Eindruck, als kehre man aus dem Lärm eines modernen Theaters in das stille Heiligtum eines Tempels, aus Spiel und Pose in die Wahrheit der Natur zurück. Dieser Eindruck ist unabweisbar, obwohl für die Apollostatue noch heute Schorns Urteil[1] zu Recht besteht: »Die Form ist zwar höchst veredelt, aber mehr auf der Oberfläche ergriffen als aus der Tiefe der Natur geschöpft. Die Lebendigkeit der Figur entspringt wie bei der dem Apoll so ähnlichen Diana von Versailles nur aus der raschbewegten Stellung, nicht aber aus dem schwebenden Ineinanderwirken der Muskeln wie beim Torso, so dafs die Formen mehr aneinander gesetzt und abgeglättet erscheinen.« Mit diesen Worten ist zum Teil auch der Kunstwert des in seinen wesentlichen Zügen gesicherten Originaltypus bestimmt; die Auffassung des rasch bewegten, stark aus sich heraustretenden Gottes entfernt sich schon ziemlich weit von der Innerlichkeit, Einfachheit und Gröfse der Götterbilder aus der Zeit blühender hellenischer Kunst.

---

[1] Über die Studien griechischer Künstler. Heidelberg 1818. S. 340 f.

## V.

Trägt nun dieser Apollotypus unverkennbar die Spuren der Decadence, so können wir doch im Zweifel sein, ob wir ihn unter die Ausläufer der specifisch hellenischen oder der hellenistischen Kunst zu setzen haben. Die weit überwiegende Mehrzahl der Kunsthistoriker reiht die Vatikanische Statue unter die Werke des späteren Hellenismus. Dafür mochten dem von den Formen Ausgehenden vor allem die Proportionen, insbesondere die Schlankheit der langen Beine sprechen. Dieser Eindruck schwindet jedoch sofort, wenn wir die antiken Teile der Statue allein in Betracht ziehen. Dann kann von auffälliger Schlankheit keine Rede mehr sein, die Körperverhältnisse legen im Gegenteil sofort den Gedanken nahe, dafs dieser Typus eher vor Lysippus als nach ihm geschaffen ist. Dafs ferner die wesentlichen Züge des Apollokopfes um die Mitte des IV. Jahrhunderts schon gebildet waren, beweisen uns Münzen aus Amphipolis. Auch den eigenartigen Aufbau der Haare, den sog. Krobylos,[1] dürfen wir schon in das IV. Jahrhundert hinaufdatieren. In seinem mehrfach erwähnten Artikel hat Winter eine genauere Zeitbegrenzung und den Künstler feststellen zu können geglaubt, dem wir den Originaltypus des

---

[1] Vgl. Wieseler, Apollo Stroganoff. S. 98 f. Eine Specialuntersuchung des eigentümlichen Haarknotens wird noch bestimmtere Anhaltspunkte geben können.

Belvederischen Apollo verdanken. Zwar hatte auch Wieseler auf Leochares hingewiesen; aber erst Winter hat die Frage eingehender behandelt. Er geht von der stilistischen Betrachtung aus und vergleicht die bekannte Gruppe des Ganymed in der Kandelabergalerie. In dieser eigenartigen Schöpfung haben wir den Versuch, in der Plastik das Emporschweben zur Darstellung zu bringen; ein ähnliches Problem, das eines schwebenden Ganges, findet nun Winter im Apollo. Den hochhinwandelnden Schritt verdankt die Statue aber, wie schon Wieseler ausgeführt hat, nur den langen Unterschenkeln. Kommen diese für die Beurteilung nicht in Betracht, so kann man kaum noch von einer Ähnlichkeit im Bewegungsmotiv sprechen. Mit mehr Berechtigung macht Winter auf die Verwandtschaft in der Formenbehandlung und den Körperverhältnissen, die ähnliche Kopfbildung und vor allem auf die gleichartige Anordnung des Gewandes aufmerksam.

Auf diese äufsern Vergleichspunkte beschränkt sich Winter im Wesentlichen. Ebenso beachtenswert ist jedoch die Verwandtschaft des Ethos, der pathetische Zug, der beiden Werken eigen ist. In des Ganymedes Zügen paart sich menschliches Verlangen, aufstrebende Sehnsucht mit froher Zuversicht, stolze Siegesfreude verklärt in Apollos Antlitz den starken Ausdruck eines abweisenden Willens. Am auffälligsten aber ist das beiden Skulpturen gemeinsame Raffinement in der Wahl der Mittel, um eine überraschende Wirkung zu erzielen. In geistreicher Berechnung ist die Komposition des Adlers und Jünglings nur auf eine Ansicht gearbeitet. Sieht man nämlich die Gruppe von vorn, so scheint der Adler frei zu schweben, da die Verbindung seines Unterkörpers mit dem Stamme unsichtbar bleibt. Auch bei der Statue des Vatikanischen Apollo ist das Sensationelle dadurch erreicht, dafs der Künstler die Wirkung auf

einen bestimmten Standpunkt des Beschauers berechnete. Schon Feuerbach bemerkte, dafs von dieser Stelle aus die anatomischen Mängel verschwinden. Mögen auch einige von ihnen dem Kopisten zuzuschreiben sein, andere erklären sich offenbar nicht aus Handwerkerunvermögen, sondern sie tragen deutlich das Gepräge künstlerischer Absicht. So steht die auffällige Verkürzung der rechten Schulter im Einklang mit dem Stile, in dem der Charakter des Apollo *ἀποτρόπαιος* zum Ausdruck gebracht ist. Wir finden dasselbe Mittel z. B. bei der Venus von Milo, deren Kopf gleichfalls nach der linken Seite gewendet ist. Auch bei dem Moses am Grabdenkmal des Papstes Julius II. in San Pietro in Vincoli hat der grofse Meister gewaltiger Wirkungen dem energisch nach links gedrehten Haupte zuliebe die rechte Schulter auffällig verkürzt.[1]

Zeigen nun sowohl der Apollo von Belvedere wie der Ganymed eine dem Geiste der Plastik zuwiderlaufende raffinierte Berechnung, indem die Komposition in geistreicher Weise durch das Streben nach starkem Effekt bestimmt ist, so dürfen wir mit einiger Berechtigung den durch andere Momente noch gestützten Schlufs ziehen, dafs derselbe Künstlergeist beide Typen geschaffen hat. Dafs es von Leochares Werke gab, denen man im Altertum Geziertheit und Manieriertheit vorwarf, erfahren wir von einem Zeitgenossen. Der Verfasser des pseudoplatonischen Briefes an Dionysius von Syrakus kritisiert eine Arbeit von Leochares mit den Worten: *ἦν πάνυ κομψόν, ὡς ἐδόκει.* »Der dieses Urteil schrieb, meint dazu Winter, empfand den Gegensatz, in dem sich die Kunstströmungen dieser Zeit von einander schieden, und er schätzte wohl die schlichte Wahrheit der Kunst eines Silanion höher, als den

[1] Falls er sich nicht verhauen hat, wie das bei Michelangelo häufiger vorkam.

kühnen Flug in das Reich unkörperlicher Schönheit, wie ihn Leochares wagte.«

Nach Pausanias (I, 3. 4) stand zu Athen vor dem Tempel des Delischen Patroos ein Apollo des Leochares neben dem Apollo Alexikakos des Kalamis. Die Vermutung liegt nahe, dafs auch die zweite Statue demselben unheilabwehrenden Gotte galt. Nach unserer Ausführung stellt aber der Vatikanische Apollo einen *ἀποτρόπαιος* oder *ἀλεξίκακος* dar, und wiederholt führte uns die Untersuchung über die speciellere Charakteristik nach Delos, wo der Gott im Frühling vom Kynthos herabschreitet und wo seine Theophanie in besonders feierlicher Weise begangen wurde. Auf jenes Originalwerk des Leochares dürften wir also wohl mit einigem Recht den Belvederischen Apollo zurückführen.

# Inhaltsangabe.


| | | Seite |
|---|---|---|
| | Vorrede | 3 |
| I. | Geschichte der Erklärung | 7 |
| II. | Die Ergänzungsfrage | 29 |
| III. | Erklärung des Torso | 47 |
| IV. | Über den Kunstwert der Statue | 67 |
| V. | Die Zeit des Originaltypus | 75 |