universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Der Apoll von Belvedere

Freericks, Hermann

Paderborn, 1894

I. Geschichte der Erklärung

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

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.