

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Der Apoll von Belvedere**

**Freericks, Hermann**

**Paderborn, 1894**

III. Erklärung des Torso

### III.

Von den drei Fragen, die uns im Anschluß 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 Einfluß 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 wider-natürliche 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 muß.

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, daß er von der im Ansatz erhaltenen Stütze getragen wird, welche sichern Anhaltspunkte bietet die Statue dann für die Erklärung?

Der erste Eindruck bleibt der, daß 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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> Vgl. Merz, Das ästhetische 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).<sup>1</sup>

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, das es nicht weitchatternd 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.<sup>2</sup> Das nun Apollo aus seiner Vorwärtsbewegung heraus nicht schiefen kann, ist bei der Zusammenstellung der Erklärungen bereits ausgeführt worden, und da schon durch die Energie des Blickes Siegesfreude leuchtet, so wissen wir, das er triumphiert, ohne seinen Silberbogen zu spannen. Es ist schwer begreiflich, wie man daran zweifeln mochte, das zu einem geöffneten, pfeilgefüllten Köcher ein Bogen gehört; zweifelhaft dürfte es höchstens sein, ob der Bogen mit dem Köcher zusammengebunden auf dem

<sup>1</sup> Vgl. Overbeck, *Kunstmythologie*. VI. S. 397; und Reisch im *Führer durch die öffentl. Samml. Roms*. II. S. 244.

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

Rücken lag oder ob eine Hand ihn führte. Es ließe 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 läßt. Sie ist entweder vom Künstler aus einem ästhetischen Grunde erfunden worden, oder sie ist das Ausdrucksmittel einer künstlerischen Idee. Es ließe sich denken, daß 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 *καλλιπικος*, 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 mühe-losen, schnellen göttlichen Triumph zu schildern.

Ehe wir nun aber annehmen, daß 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 maßgebend waren.

Gherardini<sup>1</sup> erklärt sich die doppelte Bewegung folgendermaßen: 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? außerdem soll

<sup>1</sup> 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 maßgebend 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, daß 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 verläßt 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 *ἕμνοι 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 Frühlingfesten 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, muß auch die dräuenden Mächte der nächtlichen Finsternis überwältigen. Jenem Erscheinen und diesem Triumphe galt die Feier, die dem *εὐρος* 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 faßt Meyer<sup>1</sup> 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 großen 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<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Darstellungen aus Italien. Berlin 1792. S. 120.

<sup>2</sup> Musée de sculpture. 3. S. 195.

Meere heben sah, so schwebte mir im Belvedere die Statue des Apollo entgegen,« schreibt Rahmdohr,<sup>1</sup> und Görres findet in dem Bildwerke das heitere Licht eines Frühlingmorgens verkörpert. Wenn Feuerbach<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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:<sup>4</sup> »Die Wesen der ältesten Zeit würden hier die Gottheit der Sonne in menschlicher Gestalt finden.«

Alle diese Äußerungen 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

---

<sup>1</sup> Über Malerei und Bildhauerkunst in Rom. I. S. 50.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 85.

<sup>3</sup> Gesammelte Schriften. I. S. 115.

<sup>4</sup> Samtliche Werke. Von Joseph Eiselein. B. XII. Donaueschingen 1829. S. LXX.

vorzugsweise als ethischer Gott; als bloße Personifikation der Naturscheinung 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 das wir deshalb schliesen 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, das eine spätere Kunst den Apollo-Helios oder den Apollo *ἑώϊος* einfach als wandernden Gott wiedergab;<sup>1</sup> da der letztere zugleich ein siegender Gott ist, der als solcher durch einen Pänan 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 *ἑώϊος* 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.

<sup>1</sup> Ähnlich wird Apollo im Hom. Hymnus V. 302 u. 516 bezeichnet als der *καλὰ καὶ ὕψι βιβᾶς* u. V. 449 f.: *ἀνέρι εἰδόμενος αἰζηνῶ τε κρατερῶ τε πρωθήβη*.

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 Schufs seinen Willen erreicht, so ist jeder Mythos 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<sup>1</sup> schwebt Apollo reichgekleidet auf dem Kessel eines beflügelten Dreifusses über das Meer hin, mit dem Spiele seiner Leier Delphine aus den Fluten

<sup>1</sup> 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;<sup>1</sup> von dort wird er dann sein delphisches Heiligtum als *ἐπιδημίσας* aufsuchen. Dafs 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<sup>2</sup> gedenkt der mit dem Frühlingsgotte neu einziehenden Lebensfreude und spielt auf die andere Seite, den triumphierenden Sieg des *ἐπιδημίσας*, nur eben an, wenn er ihm

*ἢ κίθαρῶν ἢ τόξα, Ἀνχωρείος 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 vorge-  
schwebt haben, der den Belvederischen Apollo schuf; auch

<sup>1</sup> S. Roscher, *Mythol. Lex.* S. 2840 unter Hyperboräer von Max. Mayer und Lenormant, *Élite*, II. 44.

<sup>2</sup> 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, daß Apollo nicht kämpfend, schießend siegt, sondern schon πιφανσκόμενος τὰ ἄ κῆλα (Homer. Hymn. V. 444).

Es ist nach unserer Darstellung im allgemeinen nicht unwahrscheinlich, daß 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, daß 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<sup>1</sup> so erklären, daß 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?

<sup>1</sup> 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 *καλλινηκος* zu deuten, liegt völlig 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<sup>1</sup> 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 dafs sie vom Tempel aus die Gegner verjagt.

Einem unbefangenen Beurteiler muß die Artemis von Versailles zweifellos den Eindruck machen, dafs die vorwärts-eilende 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, dafs 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

<sup>1</sup> 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<sup>1</sup> geleitet sie, den Bogen in der Rechten tragend, den Greifenreiter, nach dem sie sich umschaute. Auf einer früher Lamberg'schen Schale (abgebildet bei Laborde, Vas. Lamb. II. pl. 26)<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> S. Furtwangler, Vasenkatalog 2641.

<sup>2</sup> Vgl. Max. Mayer unter Hyperboräer in Roschers Myth. Lex. S. 2840.

in der Linken; es liegt näher, daß sie mit der Rechten drohend den Bogen hebt, wie auf dem Vasenbilde Élite II. 44, wo sie aus dem Hyperboräerlande heimkehrt;<sup>1</sup> mit der linken Hand wird sie schützend ihr heiliges Tier berühren. Die beiden offenbar als Pendants<sup>2</sup> 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 muß das bis auf weiteres als unerweisbare Vermutung dahingestellt bleiben.

Unterstützt nun die dargelegte Erklärung der Artemis in Versailles unsere Ansicht, daß 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 geäußerten Zweifel waren nicht hinlänglich begründet.

---

<sup>1</sup> Vgl. auch das Bronzemedailion des Antoninus Pius, Cohen, Méd. impér. 7. 144 cit. bei Schreiber in Roschers Myth. Lex. S. 606.

<sup>2</sup> Vgl. die verwandten Typen an Pompejanischen Geldschränken im Museo Nazionale zu Neapel.

Dagegen hatte Furtwängler<sup>1</sup> in mündlicher Äußerung die ganze Figur für modern erklärt. Schon darin, daß der Stroganoffsche Apollo die gleiche Fußbekleidung zeigt, wie die nicht zugehörigen Füße 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, daß 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 müßte er unverzüglich hinuntergleiten; außerdem 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,<sup>2</sup> der Rest sei der obere Teil eines Geldbeutels, deshalb könne der Träger nicht Apollo, sondern nur ein mißverständener Hermes sein, von dieser Annahme dürfen wir getrost absehen, da sie nur in

<sup>1</sup> Jahrbuch 1882. S. 164.

<sup>2</sup> 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 schließt Hoffmann auf dessen Unechtheit und spätere Anfügung. Conze und Kieseritzky gewannen bei gemeinsamer Untersuchung der Statuette die Überzeugung, daß jener Arm zusammen mit der übrigen Figur entstanden sein muß. 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 erschließen, 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<sup>1</sup> über die Vermutung Furtwänglers und den triumphierend über seinen Gewandzipfel hinschauenden Gott ist ziemlich wohlfeil; denn im Anschluß an die Erklärung des Brustbandes könnte das Motiv und die Bedeutung der Handlung nicht zweifelhaft sein. Daß dieses Band auf einen Köcher hindeutet, den der Originaltypus, auf welchen die Statuette zurückgeht, besessen haben muß, wird sich kaum bestreiten lassen. Daraus, daß der Köcher fehlen kann, geht hervor, daß jener Typus des Gottes durch seine Waffen nicht wesentlich bestimmt war; wir müßten denn annehmen, daß 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,

<sup>1</sup> Arch. Zeit. :883. 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 ließe 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 Entwicklung einer Statuenerklärung so einflussreiche 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 besaß. 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 Fusse 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 Fusses 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:

*ἠὲ ἠὲ παιῶν, ἴει βέλος,<sup>1</sup>*

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 Mythos 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, andererseits 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 umschauf in der Bewegung, zu helfen, wo immer es not thut. Wenn ich auch das Reich des Gottes bestimmter, begrenzter, in näherer Beziehung zum Mythos auffassen zu müssen glaube, so ist doch die Grundanschauung dieselbe, wie bei Furtwängler.

---

<sup>1</sup> Vgl. des Call. Hymnus auf Apollo.