

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Der Apoll von Belvedere

Freericks, Hermann

Paderborn, 1894

IV. Über den Kunstwert der Statue

IV.

Kam es nun bei der Erklärung des Belvederischen Apollo weniger in Betracht, ob die Statue eine zusammengeflochtene 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, daß 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 angeblich¹ in höherem Grade die Principien echt griechischer Kunstwerke; nach Helbig soll sich sogar kein triftiger Grund gegen die Annahme geltend machen lassen, daß 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, daß 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 Fuß voraussetzen läßt.

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 schliessen, 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 daß 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 großen Werkes nicht ganz zu töten, und wer wollte leugnen, daß 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 faßt, 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 Fuß den Erden-schlamm nie berührte; alles Gemeine, alles, was lichtscheu ist, schwindet hinter ihm »in wesenlosem Scheine«. Von Niedrigkeit weiß 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 muß 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 Haß als die Feinde des Lichtes und der öffentlichen Sicherheit vertreiben läßt.

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 gibt es für lebensfreudigen, thatenlustigen Jugenddrang; er weiß 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 Gewißheit, daß 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, Großen, 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 Páan 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 Schlammfad
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 bewahren, 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 Gröfse 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 weiter¹ wenn er aus des Gottes wallendem Haupthaar Tropfen Morgentaus rinnen und Schmerz und Trauer aus der Stadt schwinden läfst, wo immer das allheilende Nafs 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.

Brunns¹ anschließen. »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 gewissermaßen zurückweicht. Die Flächen beider Augen sind leise gegen einander geneigt und bewirken dadurch, daß 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 gewissermaßen 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 äußert, scheint der Kopf des Belvederischen Apollo den Eindruck des Originals ziemlich treu wiederzugeben; jedenfalls ist der Charakter des im Siegesbewußtsein abweisenden Gottes zu wirk-samem Ausdruck gekommen.

Durften bisher die erheblichen Einwände gegen die Form in der Annahme einer Kopie² und zwar einer recht mittelmäßigen 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 Urteil¹ 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 Ineinandewirken der Muskeln wie beim Torso, so daß 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 heraus tretenden 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.
