

Häckermann, Adolf

Der vaticanische Apollo archäologischer Vortrag am 9. December 1857

Greifswald 1859

Arch. 65 yb

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10477268-2

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Daten systemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

(Arch.)

65

48b

DER
VATICANISCHE APOLLO.

Archäologischer Vortrag

VON

Dr. A. Häckermann.

Greifswald 1859.

C. A. Koch's Verlagsbuchhandlung,
Th. Kunike.

Arch. 65 yb

HaerKerman

DER
VATICANISCHE APOLLO.

Archäologischer Vortrag

am 9. December 1857

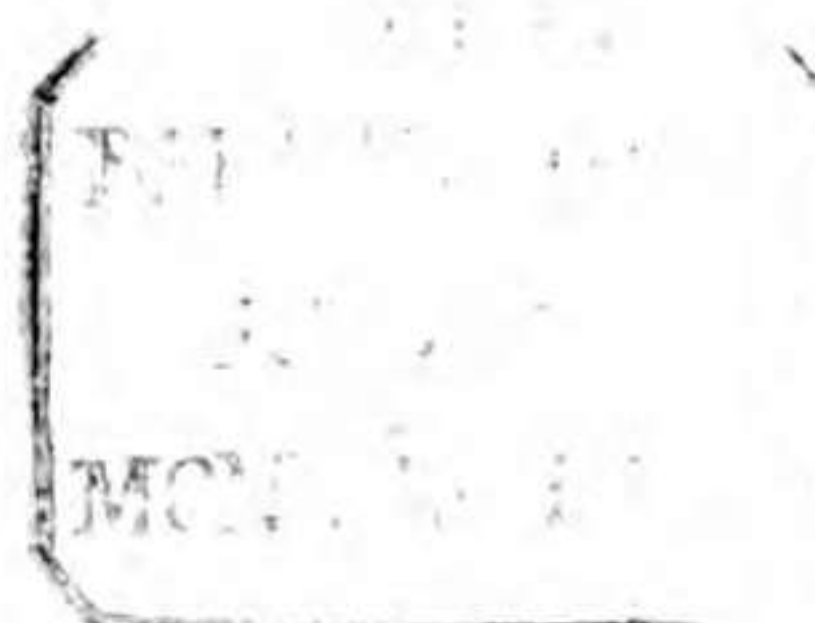
gehalten von

Dr. A. Häckermann.

SP

Greifswald.

Gedruckt in der Königl. Universitäts-Buchdruckerei
von F. W. Kunike.



Bayerische
Staatsbibliothek
München

„Ein wahrer Gott des Lichtes und der Musen!“
Heinse.

Aus der reichen Hinterlassenschaft plastischer Gebilde, deren Gesammtheit das klassische Alterthum als eigenste Schöpfung der Nachwelt übermacht hat, ragen die hohen Göttergestalten in leuchtendem Marmor hervor, die ewig ernsten Träger eines in sich vollendeten Daseins, welche der bunte Wechsel des ruhelosen Lebens umspielt. Dem ursprünglichen Boden ihrer Geistesheimath seit Jahrtausenden entrückt, sind sie längst, nicht mehr für wenig Auserwählte die geheimnissvollen Boten einer anderen Welt, sondern hochwillkommene und hochgefeierte Gäste am Hausaltare jeder Nation, welche dem Cultus des Genius im Geiste und in der Wahrheit dient. Noch umfliegt die hehre Scheitel etwas von dem Schimmer des Lebens, welches ihnen die gläubige Zuversicht des heidnischen Beters verlieh, wenn er sehenden Auges dem Tempelbilde gegenübertrat, während sie selbst, die seligen Bewohner des Olympos, ambrosische Nacht umfing. Und die Kunstbetrachtung vor Allem, welche sich freudig in die eigene Welt schöngestalteter Ideen vertieft, fesselt jener antike Götterchor mit magischer Gewalt, nicht als überreich lohnender Gegenstand flüchtiger Augenweide, sondern als sittlich-religiöse Wahrheit in gottgeweihter Form.

Ein Kunstwerk dieser Art ist jene Marmorstatue, welche man den Apoll von Belvedere¹⁾ nennt. Aufgefunden zur Zeit Raphaels, als die christlich-mittelalterliche Malerei, in höchster Blüthe stehend, die heidnisch-antike Sculptur wie zum Vergleiche wachzurufen schien, galt sie Jahrhunderte lang für die schönste Zierde des Vatican; Bildner und Maler haben

sie dort mit Eifer studirt und nachgeahmt, Künstler und Gelehrte, Kenner und Freunde der Kunst sich wetteifernd in ihrem Lobe erschöpft. Alle erkannten darin das schönste Denkmal Hellenischer Plastik, welches der Zerstörung durch Barbarenhand entging; alle ein vollkommenes Ideal²⁾ der Kunst, unerreichbar für alle Zukunft. Wenn das gottsuchende Auge der antiken Welt mit frommer Scheu zumeist an jenen Huldgestalten hing, welche der Geist des Homeros und der Meissel des Phidias schufen, so erhob sich an dem Vaticanischen Bilde vor anderen der moderne Kunstsinn zur gläubigen Ahnung jener ungleich grösseren Erhabenheit, welche die verlorenen Götter von Athen und Olympia kennzeichnet, und in den Myrthen- und Lorbeerhainen des Alterthums, in denen sich die blühende Phantasie der neueren Dichter erging, fehlten die Statuen von Versailles und Belvedere nicht. „Nur im Marmor“, gestand Göthe (Bd. XXVII. p. 244) dem Urbild gegenüber, „offenbart sich der höchste Hauch des lebendigen, jünlingsfreien, ewig jungen Wesens“ und nennt eben desshalb den Belvederischen Apoll „so grenzenlos erfreulich“, während Schillers liebevoll sich versenkender Blick auch in dunklem Abbilde die schönste Bestätigung seiner tiefen Gedanken über Anmuth und Würde fand. Mit dithyrambischer Begeisterung pries Heinse im Ardinghello dies „erstaunliche Werk von Erfindung und Phantasie“, und selbst der moderne Thersites³⁾ verlernte hier willig niederknieend seinen götterfeindlichen Spott. Vor dieser Marmorstatue stand jener grosse Mann, dessen Gedächtniss wir heute feiern, oftmals und vertiefte sich in das Anschauen ihrer göttlichen Erhabenheit, bis das Bild selbst wie des Pygmalions Schönheit Leben und Bewegung bekam; zu ihren Füßen legte er weihetrunken den begeisterten Hymnus, zu welchem sich sein schöpferischer Geist aufschwang, nieder wie die Kränze derjenigen, für welche das Haupt der Göttheiten, welche sie krönen wollten, nicht zu erreichen war. In solcher Unmittelbarkeit künstlerischen Hochgefühls zu beharren, dürfte jedoch nur ihm vergönnt sein, dem eine tiefe, ewig ungestillte Sehnsucht den Zugang in das innere Heiligthum erschloss: dem Kunstforscher unserer Tage fällt die ernstere Pflicht anheim, sich selbst und, soviel an ihm liegt, auch Anderen klar zu machen, worin der geistige Gehalt der

allbewunderten Schöpfung besteht; wenn anders volles Verständniss und rechte Würdigung einander bedingt. „Nähere dich“, lehrt Winckelmann selbst, „den Werken des Alterthums in der Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen; aber du musst dieselben mit grosser Ruhe betrachten.“ Und giebt es dem vollendeten Kunstwerke gegenüber eine wärmere Huldigung, als das eindringende Verständniss, welches den grossen Gedanken des Künstlers noch einmal zu denken strebt?

Charakteristisch für den Gegenstand unserer Betrachtung ist, dass die freie Combination des Interpreten von aussen her weder durch literarische Notizen bestimmt noch durch irgend eine Autorität beengt wird: kein geringerer Zeuge sollte für Herkunft und Idee des Vaticanischen Bildes sein, als — das klassische Alterthum in seiner Unermesslichkeit selbst. Auch insofern steht ersteres einzig in seiner Art unter den noch vorhandenen Denkmälern der Sculptur; vergebens suchen wir, wie sonst, in der schriftlichen Tradition nach einer flüchtigen Hindeutung auf Ursprung oder Existenz. Während andere Götterbilder gleichsam von selbst in den Tagesglanz der Erkenntniss hervortraten, blieb das Vaticanische in dem ursprünglichen Adyton stehn; so oft man auch den Schleier zu lüften versuchte: in dem weltkundigen Geheimniss, welches die Marmorgestalt des Belvedere nach wie vor umgab, schien die lichte Dämmerung des Griechischen Götterhimmels bewahrt. „Nur eines Blickes“, lesen wir bei Feuerbach, „bedarf es, um über die Schönheit des Werkes, über Charakter und Ausdruck sich verständigt zu haben. Alles ist klar und bestimmt, die Bildung, die Attribute eines Apoll nicht zu verkennen, selbst die Handlung, in welcher der Künstler ihn gedacht haben dürfte, scheint kein Problem. Und dennoch, fragen wir nach den Resultaten der Kunstkritik, der archäologischen Forschung, schreiten wir selbst zur genaueren Prüfung, so wird alles zum Räthsel. Zweifelhaft ist das Material, aus dem die Statue gefertigt, die Zeit und die Schule, der sie angehört; zweifelhaft ist es, ob sie für Original oder Copie, für ein Griechisches oder Römisches Werk zu achten sei.“ Was damals galt, als jener warme Verehrer der antiken Kunst seine klassische Monographie schrieb, gilt mit unerheblicher Einschränkung auch noch jetzt; ja sogar Pfleger und Förderer der Archäologie trugen,

nicht bloss durch befangene Deutung, das Ihrige dazu bei, dass der Belvederische Apoll, so zu sagen, der schöne Unbekannte war und blieb: schloss doch selbst der jüngste Geschichtschreiber der Griechischen Plastik den Griechischen Nationalgott von seinem Pantheon aus. Um so mehr wird der erneuerte Versuch gerechtfertigt sein, Wesen, Bedeutung und vor Allem die Kunstepoche des fraglichen Werkes zu bestimmen; denn zwischen jedem Geistesproduct und seiner Entstehungszeit herrscht ein tiefgeheimer Zusammenhang, und Kunstwerke, zumal von solcher Vollendung, sind nicht bloss Zeugnisse für die besondere Kunstfertigkeit ihrer Meister, sondern in weiterem und höherem Sinne künstlerische Selbstoffenbarungen des Zeitgeistes überhaupt. Demgemäss unternehmen auch wir, so Werden wie Wesen des Standbildes in den Kreis unserer Darstellung zu ziehn und knüpfen, um von Kleinem auszugehen, an die wohlbeglaubigte Thatsache an, dass die Gesammtheit der etwa vorhandenen Spuren auf Römischen Ursprung hinführt. Entdeckt wurde der Vaticanische Apollo mit dem Borghesischen Fechter zugleich im heutigen Porto d'Anzo, dem alten Antium, jenem Lieblingssitze der Römischen Kaiser aus Julischem Geschlecht; dem Italischen Boden gehört er nach dem Endurtheile der Sachverständigen⁴⁾ auch durch den Marmor von Carrara an, welcher nicht lange vor Plinius (H. N. XXXVI, 4) in Gebrauch kam. Und wirklich hat sich, zum Theil auf Grund dessen, im Laufe der Zeit die Ansicht mehr und mehr befestigt, dass die Statue selbst in und für Rom verfertigt ward, so gern man andererseits an einem Griechischen Original in Erz oder Marmor festhielt. Auch die Virtuosität der Technik, welche sich im Einzelnen recht sichtbar hervordrängt, schien die Annahme später Entstehung zu bestätigen; ja, zu Gunsten derselben Grundansicht fand oder erfand man sogar Abnormitäten, welche mit dem Begriff eines klassisch vollendeten Werkes unvereinbar wären⁵⁾. Dergleichen hervorzuheben oder zu widerlegen und Folgerungen daraus nach beiden Seiten zu ziehn, überlassen wir einer Kunstkritik, welche im Grossen klein und im Kleinen gross ist: unsere Aufgabe soll, der Sachlage gemäss, diese sein, durch Beseitigung vorgefasster Meinungen und selbständige Entwicklung des Ideengehalts dahin zu wirken, dass die bereits anerkannte Wahrscheinlichkeit

Römischen Ursprungs, wo möglich, der Gewissheit zugeführt werde. Die bildende Kunst aber will, als die organische Blüthe des geschichtlichen und nationalen Lebens, auch in ihrem Verhältniss zur allgemeinen Culturentwicklung aufgefasst sein; daher bedarf es eines vergleichenden Ueberblicks in Betreff der Hauptrichtungen literarischer sowohl wie künstlerischer Thätigkeit, bevor wir auf das Wesen der damaligen Sculptur selbst eingehn, als deren vollkommenste Schöpfung die Marmorstatue des Vatican uns wenigstens gilt.

Ein lebens- und charaktervolles Seitenstück zur Plastik in Rom liefert die Poesie⁶⁾, deren goldenes Zeitalter eben damals mit der Sonne des jungen Kaiserthums herauf stieg; hatte sich doch die dichtende Kunst Jahrhunderte lang der bildenden nicht nur als stete Begleiterin sondern auch als hilfreiche Gefährtin mit Rath und That bewährt. Die Regierung des Augustus war für die Römische Literatur von derselben Bedeutung wie die Selbstherrschaft Ludwigs XIV. für die Französische, und obwohl der erstere die Begünstigung der Dichter vielleicht mehr aus Staatsklugheit in seine Politik hereinzog, wurde dennoch die Literatur unter ihm ein Hauptbedürfniss des feineren Lebens in Rom. Dies war ihrem Gedeihen überhaupt sehr vorthellhaft; besonders aber wirkte neben dem Aufkommen einer wachsenden Kritik der zunehmende Einfluss des Hellenenthums allbeherrschend auf die geistige Entwicklung ein. Kenntniss der Griechischen Sprache war längst zur Nothwendigkeit für die gebildete Welt geworden; sie drang so sehr in die Kreise der Gesellschaft ein, dass damals die Unterhaltung in guten Häusern Griechisch geführt wurde. In Griechischer Kunst und Denkart geläutert erwuchs die neue poetische Literatur, streifte die Fesseln des strengen Römerthums ab und erhob sich zur Universalität. „Ihr wahrer Charakter liegt in der Bildung und im innersten Bedürfniss derselben; es sind Kunstdichter, die den meisten Anspruch auf durchgebildete Form machten und eben desshalb ihre beste Kraft an das Studium derjenigen Schriften wandten, in denen man die Muster des edelsten Geschmacks und der feinsten Kunst verehrte“. Damals entstand ein kunstgerechtes Epos, welches sich in der Behandlung nationaler Stoffe gefiel, ein glücklicher Anfang in lyrischer Poesie, das elegische Gedicht, eine zeitgemässe Redaction der Satire zusammen mit der

poetischen Epistel, endlich ein künstlerisches Lehrgedicht, das vollkommenste des klassischen Alterthums. Ueberall bewähren die Dichter jener Zeit nicht nur den Zauber eines klangvollen Rhythmus, welchen die natürliche Majestät der Sprache unterstützt, sondern verbinden auch Schönheit der Form mit Gediegenheit des Inhalts, leichte Anmuth mit männlicher Würde und Kraft. Besonders an dem grossen poetischen Dreigestirn leuchtet die Gesammtheit der ange deuteten Charakterzüge Griechisch - Römischen Wesens in höchster Potenz hervor. Ovid, der geborene Dichter Roms, bezog aus dem Hellenenthum die reiche Fülle buntgestaltiger Mythen, welche der Zaubergarten seiner Metamorphosen umhegt; auch Horaz folgte, obwohl aller blossen Nachahmung urkräftig abhold (Ep. I, 19, 19), in seinen Oden meistens Griechischen Mustern, während er in den Satiren und Episteln hinsichtlich der Form und des Inhalts original blieb; Virgil aber, dessen Werke vielleicht das Vollendetste sind, was Römische Dichtkunst hervorgebracht, hat in seinen Idyllen Natur und Wahrheit nach Theokrit dargestellt, in seiner Aeneis dem Homer nachgeahmt; auch zu dem Lehrgedichte über den Landbau, dem Triumphe seiner selbständigen Schöpferkraft, bot ihm die didaktische Poesie Griechenlands wenigstens äusseren Anlass. Sogar in dem Einflusse, welchen die Poesie der goldenen Zeit auf die Bildung der Menschheit gewann, hat sie sich der nationalgriechischen gleich - oder gar übermächtig zur Seite gestellt; jedoch darf man dabei nicht übersehen, dass eben der Hellenische Geist die Fülle gesunder Lebenskraft, welche auf Römischen Boden erwuchs, mit seinem Schöpferodem durchdrang. Namentlich errangen jene Triumvirn der Römischen Dichtkunst eine welthistorische Wichtigkeit; denn obwohl sie in Bezug auf eigentlich schaffendes Genie einem Homer und Pindar weit nachstehen, so übten doch ihre Werke die folgenden Jahrhunderte hindurch eine grössere Einwirkung aus, als die ganze poetische Literatur Griechenlands. Freilich kam dem Römerthum eine so überreiche Ernte auf fremdem Saathelde von Rechteswegen gar nicht zu; aber siehe da, dem kühnen Schnitter gelang es hier wie sonst, und wer wollte sich darüber wundern, statt die Weltmacht des Thatsächlichen nach ihrem vollen Umfange zu verstehn?

Noch näher, als die Poesie, steht der Plastik die Architektur, nur dass letztere selbständiger von Seiten der Römer betrieben ward⁷⁾. Die Baukunst aber, weil sie vorzugsweise allgemeinen Zwecken und Ideen dient, spiegelt ziemlich treu das Wesen und den Geist einer Zeit ab; sie giebt ein klares Gesamtbild der Cultur und Geschmacksbildung eines Volks. Der Etruscischen Baukunst nun, von welcher die Römische ausging, fehlt der feurige Aufschwung der Griechischen ebenso, wie es dem Etruscischen Volke an der idealen Begeisterung des Griechischen gebrach; die Römer aber zeigten, bevor die umgestaltende Aufnahme Griechischer Elemente begann, in ihrem Charakter eben so wie in ihrer Architektur das Wesen der Etruscer, jedoch consequenter und höher ausgeprägt. Hier wie dort offenbart sich ein Sinn, der vorzugsweise den äusseren Zwecken des Lebens nachstrebt, selbige jedoch mit grossartiger Intention und energischer Thatkraft zu verwirklichen weiss, zugleich aber auch ein Mangel an originalem Kunstgenie, welcher zu Nachahmung oder Nachbildung zwingt. Gleichwohl machte sich im Laufe der Zeit ein erheblicher Fortschritt bemerkbar: wurde bei den Etruscern Säulenbau und Gewölbebau unabhängig von einander und ohne höhere Entwicklung geübt, so bestand der Grundcharakter der Römischen Architektur darin, dass nicht allein der Säulenbau an sich in der von den Griechen überlieferten Ausbildung angenommen ward, sondern auch der den Etruscern entlehnte Gewölbebau in einer ungleich grossartigeren Weise zur Geltung kam und sich selbständig mit ersterem verband. Auch hier begann durch den Einfluss des Hellenischen Geistes eine neue Epoche der Entwicklung. Denn als Griechenland im Römischen Weltreiche aufging, übertrug sich seine Cultur, und zwar in der Baukunst nicht weniger als in den übrigen Gebieten des geistigen und künstlerischen Lebens, nach Rom, wohin eine Menge architektonischer Kunstwerke zum Schmuck der Tempel und Paläste als Kriegsbeute heimgeschleppt worden war. Während aber die Griechische Baukunst eine ideale Höhe einnahm und aus den Bedürfnissen des alltäglichen Lebens hinausführte in das heitere Gebiet, wo die ewigen Götter thronten, begab sich die Römische Architektur unter die Bedingungen und Anforderungen des praktischen Lebens, um vor Allem die Dienerin desselben zu sein.

„Hierin lag ihre Beschränkung, aber auch ihr Vorzug. Sie versperrte sich keinem Bedürfnisse des Daseins, so gewöhnlich und alltäglich es sein mochte, und ohne das vergebliche Streben, auf diesem Gebiete in sich Vollendetes, organisch Durchgebildetes zu schaffen, liess sie gleichwohl allen ihren Werken einen Abglanz Griechischer Schönheit, der veredelnd das Erzeugniss gemeiner Nützlichkeit in die Sphäre künstlerischen Daseins erhob. Ohne jene geniale Schöpfermacht, die allein das Höchste hervorbringen fähig ist, wussten die Römer in ihrem vorwiegend verständigen Sinne zwar keine eigentlich neuen Formen zu schaffen, aber indem sie die alten Formen in neuer Weise verbanden, erzeugten sie ein neues System der Architektur, das in grossartigster Weise sich auf jede Gattung von Gebäuden anwenden liess, und in dieser Anwendung waren die Römer gross.“ Besonders Augustus umfasste alle Zweige der Baukunst mit wahrhaft fürstlichem Sinne und gab auch in dieser Hinsicht seinen Nachfolgern ein ruhmwürdiges Beispiel. Unter seiner Regierung, welche sogar das Lehrbuch des Vitruv gezeitigt hat, erlebte daher die Architektur den Höhenpunkt ihrer Blüthe, und was aus dieser Zeit erhalten blieb, zeichnet sich durch wahre Harmonie und einfachen Adel der Verhältnisse vortheilhaft aus. Allerdings brachte die mehr combinirende Art der Römischen Architektur eine gewisse Zwiespältigkeit hervor, welche eigentlich dem Gesetze organischer Entfaltung widerstrebt; und diese offenbart sich nicht nur in der Form des Römischen Capitäls, sondern auch in der Verbindung des Säulenbaues mit dem Gewölbebau selbst, welche ein geistreicher Architekt nicht übel mit einer Convenienz-Heirath vergleicht. Aber mochte immerhin die Römische Architektur ein Product des wählenden Geistes und ohne jene Wärme sein, welche durch das besondere nationale und religiöse Bewusstsein erzeugt wird, dafür war sie auch der engbegrenzten Sphäre nationalen Daseins entrückt und schwang sich zur Weltherrschaft empor; denn wohin die Römer drangen, dahin verpflanzten sie ihre Architektur. Und von der Schöpferkraft des Griechisch-Römischen Geistes auf diesem Gebiete legt das Pantheon des Agrippa mit den übrigen Göttertempeln, legt die Gesammtheit der Kaiserpaläste des Palatin und Esquilin, legt die Weltstadt überhaupt in dem vollen Glanze ihrer alten Herrlichkeit ein

thatsächliches Zeugniß ab. Dergestalt hat sich die Baukunst in Rom vorzüglich seit dem Beginne des Kaiserthums entwickelt und vollendet; der bildenden aber wird jeder Unbefangene denselben Grundcharakter um so bereitwilliger zugestehn, je reiflicher er bedenkt, dass sich die Plastik zugleich mit der Architektur heranbildete und fortwährend, selbst noch in den Prachtpalästen Roms wie ehemals in den Tempeln von Hellas, aufs Engste verbunden mit dieser ihrer Schwesterkunst blieb.

Schon die flüchtige Vergegenwärtigung des aufkeimenden Reichthums an schöngestaltetem Leben, wie ihn die Regierungszeit des Augustus in jener zwiefachen Hinsicht darstellt, lehrt zur Genüge, dass die Kaiserstadt am Tiberstrom keine Schädelstätte für den schöpferischen Geist des Alterthums in Literatur und Kunst war. Der Poesie und Architektur aber entspricht die Plastik in Rom oder, wie ich sie lieber nennen möchte, die Griechisch-Römische Plastik, ohne dass damit eine Gleichbetheiligung der beiden Nationalitäten gemeint wird; vielmehr darf man niemals vergessen, dass sich die Kunstübung fast ausschliesslich in den Händen geborener Griechen befand. Rom bildete, seitdem Griechenland politisch verfiel, nicht nur den allgemeinen Centralpunkt der Geistescultur, sondern auch den einigen Sammelplatz der Griechischen Künstler und ihrer schöpferischen Wirksamkeit; „keine Hauptstadt des heutigen Europa“, sagt ein Archäologe der Neuzeit treffend, „könnte sich rühmen, das zu sein, was Rom seit dem Ende der Republik war, das Compendium der Welt.“ Allerdings schwand die Freiheit Griechenlands mit ihrem erfrischenden Geisteshauche dahin, allein die Kunst, in welcher das begabteste Volk des Alterthums die ganze Fülle seiner Anschauungen und Gedanken zu sichtbarer Erscheinung gebracht hatte, sollte nun einmal die politische Selbständigkeit ihrer Heimath überdauern und erst mit dem allgemeinen Verfall des antiken Lebens zu Grunde gehn⁸⁾. Schon vordem, als die Griechische Kunst selbst noch auf der ersten Stufe ihrer Entwicklung stand, waren von Korinth Absenker der Plastik nach Italien verpflanzt worden und zuletzt, als selbige daheim den Kreis ihrer Schöpfungen durchmessen hatte, wanderten die herrlichsten Bildwerke nach Rom aus, und ihnen folgte die ausübende Bildkunst selbst. Rom bedurfte als Sitz

der Weltherrschaft eines grossartigen, seiner Bedeutung würdigen Schmucks; und trieb die bildende Kunst niemals tiefere Wurzeln in dem innersten Wesen des Volkslebens selbst, so erfuhr sie dennoch durch den Einfluss des Römischen Charakters eine letzte grosse Entwicklung nach Inhalt und Form. Waren auch die Römer von Natur durchaus praktisch und dem Idealen abgewandt, so verband sich doch mit dieser Richtung ein grossartiger Sinn, welcher jedem Bedürfnisse des Lebens in umfassender und durchgreifender Weise genügte, und sogar der eingewanderten Kunst eine unerschütterlich feste Basis bot. Erweiterung des Vorhandenen und Schöpfung neuer Formen ergab sich im Laufe der Zeit von selbst, und das Gewaltige, welches in der ganzen Erscheinung einer Weltherrschaft im vollsten Wortsinn lag, musste auch ihren Kunstwerken das Gepräge des Grossen und Gewaltigen verleihen. Universalität und Realität sind daher Grundzüge ihres Wesens, dem Gesamtcharakter der Römischen Welt und Weltbildung gemäss; gerade darin kam das nationale Element zur Geltung, dass sich der freigestaltenden Phantasie eine Fülle concreten Lebens, dem idealen Schwunge des Geistes, welcher eine Welt für sich aufbaut, das stolze Selbstbewusstsein allbewährter Thatkraft zur Seite stellt, welcher die wirklich vorhandene Welt erlag. Demgemäss erfasst die Griechisch-Römische Bildkunst die Gegenstände nicht in idealer Hoheit allein, sondern realistisch und individualisirt; doch ist Alles in echt Römischer Weise gross, gediegen, würdevoll, und selbst ein Feuerbach leugnete nicht, dass diese innere Majestät auf den Beschauer fast denselben imponirenden Eindruck macht, wie die reinere Idealität des Griechischen Kunstwerks. Ueberhaupt erwuchs die Plastik ebenso wie die Poesie und Architektur in Rom naturgemäss aus der Vereinigung des Griechischen Geistes mit dem Römischen Charakter: solange die Kunsterklärung aber von dem Gegensatze beherrscht wird, welchen die Kunstübung selber bewältigt hat, kann sie folgerecht die Gebilde der letzteren nicht verstehn. Und trägt das gesammte Culturleben jener Zeit in allen Sphären seines weiten Bereiches den Stempel des Griechisch-Römischen Wesens an sich -- von der Stirne des Vaticanischen Gottes zumeist leuchtet der vermählte Strahl jenes zwiespältigen Volksthums.

Wenig begründet ist, was gegen die Entstehung des Kunstwerks in Rom gesagt oder gedacht zu werden pflegt; doch unterlassen wir nicht, genauer darauf einzugehn. Den nächsten und hauptsächlichsten Anlass zum Zweifel gab die allbewunderte Vortrefflichkeit der Statue selbst; weil sie solcher Ehre würdig schien, überwies man sie lieber dem Zeitalter der vollendeten Kunst. Daher nennt Winckelmann (Bd. VI. p. 259) es glaublich, dass der Apoll von Belvedere unter den aus Griechenland eingeführten Statuen gewesen sei, und Visconti (Pioclem. T. I. n. XIV) hielt ihn für ein Werk des Praxiteles selbst. Dies beruht auf blosser Vermuthung: warum jedoch nicht in Rom? Dass die bildende Kunst bei ihrer Verpflanzung noch im Vollbesitze der einmal erworbenen Technik war, wird allgemein anerkannt: sicher aber gefährdete die Hauptstadt der Welt mit ihren unerschöpflichen Mitteln, gegen welche sogar der grossartige Aufwand eines Perikles klein und armselig erscheint, den Bestand der letzteren nicht. Vielmehr fanden sich daselbst alle Vorbedingungen für Erhaltung und Förderung vollauf vereint; überhaupt aber bestätigt sich die ungeschwächte Kraft der bildenden Kunst in Rom durch Marmorwerke von solcher Grossartigkeit der Erfindung und solcher Schönheit der Darstellung, dass man glauben möchte, die Plastik habe, als sie dieselben ins Leben rief, immer noch auf dem Boden und unter der Sonne von Althellas gewelt. Besondere Erwähnung verdient hier die Colossalgruppe des Nil im Vatican. „Dies grosse Werk“, bemerkt Thiersch (Epoch. d. bild. K. p. 305) „zeigt in der Anlage einen Reichthum und eine schöpferische Fülle der Erfindung, zugleich eine Sicherheit symbolischer Bezeichnung des Inhaltes, wie kein anderes uns gebliebenes Werk der alten Kunst, und ist es erlaubt, mit dem auch in dieser Hinsicht unerreichten Olympischen Jupiter des Phidias ein anderes Denkmal in Vergleich zu bringen, so ist die Gruppe des Nil hierzu geeignet“. Nicht minder sind die beiden Gruppen des Kastor und Pollux auf dem Quirinal zusammen mit dem Herakles-torso selbst, welche frommer Aberglaube vordem wegen ihres hohen oder höchsten Kunstwerthes in die Zeit des Phidias hinaufgerückt hat, nach dem einstimmigen Ergebniss unbefangener Forschungen der Plastik entstammt, welche in Rom ihre schöpferische Werkstatt aufschlug. Als charakte-

ristisches Denkmal ferner für die Zeit des Titus, über welche hinauszugehn kein Grund vorliegt, ragt noch heute, titanenhaft in Idee und Ausführung, der schlangenumschnürte Laokoon empor und gewährt dem Auge des Beschauers, wenn auch geadelt durch den Genius der Kunst, den nämlichen Anblick, welchen das Römische Volk auf blutgetränkter Arena in voller und schrecklicher Wahrheit genoss. Schon diese Werke, als Höhenmesser für den Kunstbetrieb ihrer Entstehungszeit angesehen, bezeugen genugsam, dass die Plastik auch damals noch in freien und selbständigen Schöpfungen „das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darstellung des Erhabenen den Stempel künstlerischer Vollendung aufzudrücken verstand“. Je mehr aber dergestalt nicht nur die Möglichkeit einer reichen Kunstblüthe in Rom nach der Totalität obwaltender Umstände, sondern auch die Wirklichkeit derselben thatsächlich verbürgt wird, desto weniger können wir uns zur Concession verstehn, dass die Hervorbringung eines derartigen Kunstwerks, wie des Vaticanischen Marmorbildes, das schöpferische Vermögen der Griechisch-Römischen Plastik überstieg.

Weiteren Vorwand zur Verdächtigung des Römischen Ursprungs bot die Eigenschaft des Götterbildes überhaupt. Auch hier begegnen wir der Vorstellung, dass der Kreis der Göttergestalten daheim in sich abgeschlossen war, und somit der bildenden Kunst in Rom nichts mehr zu schaffen übrig blieb; gleichwohl erhob auch dort der Cultus seine Ansprüche, und zwar um so mehr, weil mit der Aufrichtung des Kaiserthums eine Restauration des Glaubens begann. Alte Tempel, welche die religiöse Indifferenz der absterbenden Republik verfallen liess, wurden durch die Fürsorge des Augustus wiederhergestellt und neue obenein erbaut; dafür bildete gewiss auch die Plastik, der ursprünglichen Bestimmung eingedenk, die Idealgestalten der Götter wie vordem; und mag immerhin wahrscheinlich oder sogar gewiss sein, dass sie die altherkömmlichen und durch den Cultus selbst geheiligten Typen im Grossen und Ganzen festhielt, zur blossen Reproduction des Vorhandenen sank sie darum noch nicht herab⁹⁾. Keine der Griechischen Göttergestalten aber vermochte, was die plastische Vollendung betrifft, von dem realen Elemente, wie es der bildenden Kunst in Rom hauptsächlich zugeführt ward,

einen solchen Gewinn zu ziehn wie diejenige des Apollo. Nur eines flüchtigen Blickes bedarf es zur Einsicht, dass zwischen unserer Statue und allen übrigen, so viele ihrer auch in Wirklichkeit vorhanden oder durch Schilderungen bekannt sind, eine Grundverschiedenheit besteht. Kaum irgend ein Gott wurde so häufig und in so ununterbrochener Reihenfolge (Feuerbach p. 361) gebildet: aber keines der früheren, deren echt Griechische Herkunft verbürgt ist, zeigt auch nur annähernd dieselbe volle Entwicklung aller Körperformen, wie das Vaticanische Bild, in welchem Winckelmann selbst das vollendete Ideal männlicher Schönheit anerkannt hat. Mit Recht wies bereits der grosse Philhellene in München (Epochen d. bild. K. p. 314) darauf hin, dass die Bildsäule durch Erfindung, Behandlung und durch das Ideal des Gottes, welches in ihr ausgedrückt ist, keiner einzigen der zahlreichen Apollostatuen zum Grunde liegt, obwohl er mehrere von ihnen voraussetzt und demnach als der jüngste und letzte Aufschwung zu betrachten kommt, den die Kunst zur Darstellung des Apollo nahm. Während das Gesicht bei Griechischen Statuen oft von einem eigenthümlichen Zuge sinnender Schwermuth beherrscht wird, zeigt das Antlitz hier eine Belebtheit¹⁰⁾ und Stärke der Empfindung, welche ihrerseits imponirt, und diese Energie des Gesichtsausdrucks, diese „wahrhaft niederblitzende Erhabenheit des göttlichen Hauptes“, verbunden mit der gebieterischen Hoheit in Blick und Stellung, zwingt uns zur Anerkennung, dass wir vor einem Charakterbilde gereifter Männlichkeit voll Thatkraft und Selbstbewusstsein stehn. In den Statuen des Phidias vermuthet Feuerbach übermenschliche Grösse und Hoheit vorherrschend, in denen des Myron eine mehr in sich concentrirte männliche Kraft, in den Apollobildern des Polyklet und Lysipp, wofern nämlich im Gange der Griechischen Kunst ein Fortschritt von schroffer Grösse zu männlicher Würde, von da zur sanfteren Schönheit und Anmuth stattfand, vielleicht schon die schwebend gehaltene Stellung der Vaticanischen Statue und ihre schlanke Proportion. Gewiss indess ist, dass vor der Seele des Praxiteles, dieses Vollenders der lieblichsten Ideale, der Gott in jugendlich zarter Schönheit stand; wenigstens stellt ihn jenes berühmte Werk von seiner Hand, welches unter dem Namen des Apollo Sauroktonos von

Plinius (H. N. XXXIV, 19) genannt und von Martial (XIV, 172) bezeichnet wird, als eine äusserst zarte Knabengestalt dar, mit langen Haaren, welche ein Band nach Frauenart zusammenhält. Ueberhaupt fasste man den Gott im Zeitalter der höchsten Kunstblüthe durchaus jünger, als einen noch nicht zum Mann ausgebildeten Jüngling, dergestalt dass „die Bildung hierin bald mehr zu der gymnastischen Kräftigkeit des Hermes bald zu der weichen Fülle des Dionysos hinüberschwankt“ (Müller Archäol. p. 543). Jener Vorwurf also, welcher dem Polyklet, von dem Tempelbilde in Argos abgesehen, zu seiner Zeit gemacht ward, dass er die Hoheit der Götter nicht in ihrer ganzen Fülle darzustellen und das Göttliche nicht zu erschöpfen verstand, lässt sich in besonderer Anwendung der einheimischen Bildkunst machen, dass ihr Apollo als Idealgott stets unter den lieblichen Gestalten der schönsten Epheben verblieb und sich niemals bis zum vollen Ideale der höchsten männlichen Würde und Kraft erhob. Aber wäre dies wirklich als ein Mangel der bildenden Kunst anzusehen und nicht vielmehr durch das Wesen der Gottheit selbst bedingt, welche nach Homers Worten unsterblich geschaffen war in ewig blühender Jugend? Apollo gehört in seiner erhabensten Schöne dem bunten, vielgestaltigen Leben der nationalen Dichtkunst an; was aber die Griechische Poesie daheim von der leuchtenden Reinheit des Apollo sang, dem konnte auch die Griechische Plastik in Rom den vollkommensten Ausdruck verleihn. Denn der Griechische Genius griff mit seiner freien Schöpferkraft, in der Kunst nicht weniger als im Leben, über die herkömmliche Schranke eines besonderen Landes hinaus. Erstand doch in Macedonien der Nationalheros des Hellenenthums: warum nicht ebenso sein Nationalgott als Idealgestalt in Rom?

Am tiefsten gewurzelt indess und am weitesten verbreitet, wenn auch nicht gerade durch ein offenes Bekenntniss festgestellt, scheint jenes Vorurtheil, welches auf der Person des Gottes an sich beruht. Unwillkührlich sträubt sich der Gedanke dagegen, dass die Gottheit, welche das Griechische Leben in seiner eigenthümlichsten Gestalt abspiegelt, nicht auch auf Griechischem Boden, dem doch die höchste Blüthe der Kunst und Wissenschaft entspross, in höchster Vollendung dargestellt ward; je inniger das Verhältniss zwischen dem

Hellenischen Nationalgott und der Hellenischen Nation war, desto mehr schien sich dies von selbst zu verstehn. Dennoch hängt das richtige Verständniss seines Wesens von der Grundansicht ab, dass er der Entstehung nach dem Orient als der Wiege des menschlichen Geschlechts angehört und geradeso alt ist, wie die Geschichte der Menschheit selbst. Jeder eigenwilligen Beschränkung in Ort und Zeit widerspricht die That- sache, dass der Apollocultus schon frühe, besonders in Klein- asien, weit verbreitet war, lange bevor der Gott in dem ge- weihten Bezirk von Delphi die festliche Wohnung einnahm. Wem wäre jener Kretische Apollo unbekannt, welcher mit dem Jupiter selbst um die Oberherrschaft der Insel stritt? oder wer hätte nicht von dem Lycischen gehört, welchem man zu Patara als ältestem Cultussitze Opferkuchen in Gestalt von Bogen, Pfeil und Leier darbrachte, was später in Athen Nachahmung fand? Daher überkam Hellas Begriff und viel- leicht auch Namen des Gottes aus dem Morgenlande; obwohl jedoch von aussen ¹¹⁾ eingewandert, wie er selbst in der Folge- zeit als ἀρχηγέτης die Völkerstämme durch seinen Ausspruch zur Anlegung von Colonieen bewog, erhielt Apollo durch die verselbständigende Kraft des Griechischen Geistes eine solche Umbildung, dass er als die schönste Göttergestalt Griechen- lands erscheint, an deren Begriff sich Ordnung und Gesetz, Kunst und Wissenschaft anschloss. Und in dem hier ange- deuteten Sinne bestätigt ihn die Autorität des Hellenischen Alterthums selbst. Noch Homer erkennt im Ganzen Lycien als Hauptsitz des Apollon an und nennt diesen weder den Delischen noch den Pythischen Gott, auch verleugnet in seinem nationalen Epos Phöbus Apollo jedes besondere Inter- esse für sein vermeintliches Geburtsland; vielmehr steht er als Mitgründer von Troja und Lycischer Grenznachbar auf Seiten der hartbedrängten Stadt, nimmt in seinen Tempel den verwundeten Aeneas auf und lässt besonders dem edlen Hektor thatkräftige Hülfe angedeihn. Sogar von Seiten des Barbarenthums wurde es, noch dazu im Kriege, öffentlich und förmlich anerkannt, dass der in Delos Geborene auf höherer Warte, als auf den Zinnen der Partei, stand und ein Gott war für alles Volk ohne Unterschied des Stammes und der Religion. Daher liess der Perserfeldherr Datis, wie Herodot (VI, 97) erzählt, in frommer Scheu vor dem mütterlichen

Eilande der Zwillingsgötter die Schiffe drüben bei Rhenea vor Anker gehn, hütete sich sowohl aus eigenem Willen als auf Befehl des Königs dem Lande und den Bewohnern Schaden zu thun und bewies dem Götterpaare selbst die grösste Ehrfurcht. Jene Unabhängigkeit aber von einer erb- und eigenthümlichen Heimath, jene Freizügigkeit über alle Länder zumal liegt klar und scharf ausgeprägt in dem Tiefsinn der echt Griechischen Geburtssage, welche ihren Träger von vorne herein über jede Schranke eines besonderen Volksthums hinausrückt. Gerade der Apollo am wenigsten ist ein Hellenischer Sondergott, indem er recht eigentlich ausser Landes geboren ward. Denn die weite Erde bot dem dereinstigen Gott des Lichtes keine Geburtsstätte dar; aber das freie Weltmeer liess aus seinem Schoosse für den Erwarteten jenes grüne Eiland hervorgehn, empfing ihn mit dem frischen Geisteshauche seiner räumlichen Unendlichkeit und raunte ihm den ewigen Hymnus seiner rast- und ruhelosen Wellen als Wiegenlied ins Ohr. Will man andere Beweise dafür, dass Begriff und Person der Gottheit nicht an die Scholle Griechenland gebunden war, als dies ursprüngliche Weltbürgerthum selbst?

In der That fand die Verehrung des Griechischen Gottes ziemlich frühe bei den Römern Eingang; wie dem unbekannten Gotte in Athen ein Altar, so wurde ihm als rettendem beim Ausbruch einer Pest 430 v. Chr. in Rom ein Tempel erbaut, ohne dass er dem Bewusstsein des Volkes in Poesie oder Plastik gegenwärtig war. Später führte man während des Punischen Krieges die Apollinarische Jahresfeier ein, um die Hülfe der fremden Gottheit zur Besiegung der Feinde zu erlangen, als sich die eigene nach wiederholtem Unglück ohnmächtig erwies; in ähnlicher Lage wandten sich später Römische Kaiser vorübergehend oder bleibend dem Nazarener zu. Uebrigens hatte der ernste Römer für die reiche Fülle von Dichtung und Wahrheit, mit welcher die schöpferische Phantasie der Heimath Person und Leben des Gottes umgab, weder Auge noch Ohr und wusste kaum durch Hören sagen von allerlei kleinen Abentheuern, bei denen der Götterjüngling der lieblichen Leier nicht weniger als des ferntreffenden Bogens vergass. Um vieles gefeierter jedoch wurde derselbe zur Kaiserzeit, und als Octavian durch die Schlacht bei Actium

zum Alleinherrscher sich emporschwang, gewann auch Apollo die Suprematie über die anderen Götter in Rom, deren Gesamtheit das Pantheon des Agrippa als neuer Olymp umschloss. Seitdem wetteiferten die grössten Dichter Roms in der Verherrlichung der neuen Gottheit und flochten ihr gleichsam einen reichen Kranz frischer Geistesblüthen, während die Flamme auf dem Opferaltar der alten mehr und mehr erlosch. In seinem volksthümlichen Epos bringt Virgil bald dem „schönen Apollo“¹²⁾ bald dem „Delischen Seher“ bald dem „Thymbräischen Vater“ durch die Hand des frommen Aeneas reichliche Opfer dar; in Ovids Metamorphosen begegnet uns oft genug die hehre Lichtgestalt des Leto-Sohnes mit der tönenden Zither oder dem silbernen Bogen bewehrt; und der Venusiner preist ihn dankbar als Spender frohen Lebensgenusses durch Abwehr trauriger Krankheit. Die reinsten Klänge seiner melodischen Leier widmet der keusche Tibull dem Gott ewig blühender Jugend und umgiebt die Person desselben als nächtliches Traumgebilde¹³⁾ mit dem vollen Zauber strahlender Schönheit, während sein kühnerer Nachfolger, gleichsam ergänzend, mit Vorliebe die siegreiche Hoheit des unwiderstehlichen Gottes im Getümmel der Schlacht¹⁴⁾ schildert, wie er nach Homers Worten mit dem klirrenden Geschoss auf der Schulter, düsterer Nacht vergleichbar, einherschritt. Das sprechendste Zeugniß jedoch für die Allgemeinheit des Apollocultus in Rom liefert das Horazische Säculargedicht, jene grossartige Volkshymne von patriotisch-religiösem Charakter, zur Feier des hundertjährigen Dank- und Jubelfestes, wie es durch das Orakel der sibyllinischen Urkunden, jenes heilige Buch der Offenbarung für die Römer, vorgeschrieben ward. Dies feierliche Nationalgebet¹⁵⁾ für Erhaltung und Vermehrung der Grösse Roms wurde dem Apollo und der Diana als leuchtenden Himmelsgöttern von Knaben und Mädchen der edelsten Geschlechter auf dem Palatin dargebracht und bildet mit dem hohen Schwunge seiner Empfindung und der edlen Plastik seines Gedankenausdrucks ein poetisches Seitenstück zur Statue des Vatican, wie die Psalmen Davids zur Burg Zion oder das hohe Lied Salomonis zum Nationaltempel auf dem Berge Moria. Und hinter dieser volksthümlichen Verherrlichung, wie sie Cultus und Poesie dem Gefeierten entgegentrug, blieb die darstellende Kunst nicht zurück: vielmehr sorgten Architektur

und Plastik dafür, dass die Wohnstätte bereitet war und der schöne Fremdling von jenseit des Meeres in der neuen Heimath sich selber gleichsam und sein eigenes Wesen wiederfand. Als gemeinsames Nationalheiligthum für Fürst und Volk erhob sich auf dem Palatinischen Hügel, hart an der Wiege Roms, jener schimmernde Marmortempel, welcher selbst in dem gelobten Lande der Kunst kaum seines Gleichen hatte, und verkündigte lebenden und kommenden Geschlechtern, wie sich Roms thatkräftige Schirmherrn mit den seelenvollen Mächten von Hellas geeint. Voll Begeisterung für die neue Welt von Pracht und Herrlichkeit, welche unter den Auspizien des jungen Kaiserthums erstand, gedenkt Properz¹⁶⁾ jenes Tages, als Cäsars Gebot die goldene Halle des Phöbus dem staunenden Blick des Römischen Volkes erschloss und rühmt mit stolzem Munde, dem usurpatorischen Charakter der Heimath getreu, dass der jüngst bezogene Palatin dem Gotte theurer sei, als sein Ortygisches Mutterland. Zwar wissen wir mit Bestimmtheit aus den Schilderungen, in denen sich die Dichter der Augusteischen Zeit ergeben, dass im Tempelbilde Apollo nicht als kampfesfroher Sieger oder als glänzende Licht- und Heilgottheit sondern als Vertreter der Musik und des Gesanges dargestellt ward, und ebensowenig wird es erlaubt sein, das Vaticanische unter dem einen oder anderen jener Marmorbilder zu verstehn, deren hier und dort bei den Schriftstellern Erwähnung geschieht. Wenn aber die Römische Poesie gegenwärtig, wie vordem die Griechische, von der göttlichen Schönheit des Apollon zu singen und zu sagen nicht müde ward; wenn die Römische Architektur dem Gotte der leuchtenden Reinheit die entsprechende Behausung zu bauen ehreifrig sich befliss: wer möchte bei dem innigen Verhältniss der Künste unter einander daran zweifeln, dass auch die Plastik in Rom, ihrer ursprünglichen Aufgabe gedenksam, gleichmässig bestrebt war, in neuen Schöpfungen dem religiösen und künstlerischen Bewusstsein des Volkes ebenso wie sich selber genug zu thun? Wenig frommt es hier, sich in bestimmteren Vermuthungen zu ergeben: jedenfalls aber spiegelt sich in dem Vaticanischen Marmorbilde die ganze Lebensfrische jenes ebendamals vollkräftig aufblühenden und für Kunst und Wissenschaft reiche Frucht tragenden Cultus naturgetreu ab.

Dass also Apollon zur Kaiserzeit Hauptgottheit der Römischen Welt ward, ist von uns weder im Interesse einer beabsichtigten Deutung erdacht noch aus halben Zeugnissen gefolgert: es ist erwiesen als historisch gewiss durch vollgültige Belege aus den Urkunden jener Zeit selbst. Und die jüngste Forschung wenigstens hat dies in gebührender Masse anerkannt. „Es war“, sagt Preller (Röm. Mythol. Berl. 1858. p. 131) „eine ausserordentlich wichtige, für Rom und das ganze Gebiet der Romanischen Bildung äusserst folgenreiche Thatsache, dass die in der Griechischen Welt allgemein verbreitete Apollinische Religion nun auch in der für die Zukunft der Welt bestimmten Stadt einen neuen und fruchtbaren Boden gewann. Kein Gott ist nächst den alten Latinischen und Sabinischen, dem Janus, dem Jupiter, dem Mars, so populär geworden als der Griechische Apollo, ja dieser ausländische Gott hatte die Kraft sich in einer Zeit, da jene alten Culte schon im Absterben begriffen waren, unter Augustus noch einmal zu verjüngen und neben dem Capitolinischen Jupiter als der mächtigste und am meisten angebetete Gott bis zum Ausgange des Heidenthums zu behaupten.“ Indess will die allgemeine Verbreitung des Apollocultus in Rom nicht bloss festgestellt, sondern derselbe auch seiner inneren Bedeutung nach erfasst und aufgedeckt sein. Freilich zog der neue Gott nach der Seeschlacht von Actium triumphirend mit dem neuen Kaiser in Rom ein, war jedoch oder blieb keineswegs ein blosser Familiengott am Hausherde des „divus Augustus“; vielmehr ist sein festlicher Einzug nur ein religiöser Ausdruck dafür, dass ebendamals eine neue Aera für Roms geistiges Leben begann: was sich oben aus der Betrachtung der Poesie Architektur und Plastik als gemeinsames Resultat ergab, das wird durch die Aufnahme des Apollocultus gewissermassen in höchster und letzter Instanz bestätigt¹⁷). Denn mit dem Griechischen Gott kam auch der Griechische Geist über die Römische Welt, und jene „καλοκαγαθία“ des Hellenenthums, der Inbegriff männlicher oder menschlicher Vollkommenheit im Sinne eines Homer, fand nicht bloss in der „pulchro veniens in corpore virtus“ des Virgil (Aen. V, 344) ihren poetischen Wiederhall. Demgemäss scheiden sich die beiden Hauptepochen der Römischen Geschichte, welche man Republik und Kaiserthum nennt, auch durch den charakteristischen Unter-

schied der zugehörigen Gottheiten. So lange zwischen Rom und der übrigen Welt das Martialgesetz galt, erhielt sich Mars folgerecht in unbestrittenem Ansehn: als der Erdkreis bewältigt zu Roms Füßen lag und der Waffenklang verstummt war, adoptirte das geläuterte Volksbewusstsein mit der veränderten Weltlage den ausländischen Gott. Auch darin sehen wir eine bedeutungsvolle Thatsache der Vorzeit wiederholt, dass sich der Schöpfer und Erhalter der neuen Zustände persönlich mit dem letzteren identificirte: wie „Quirinus“ vordem ein gemeinsamer Name für Mars und Romulus war, so verehrte man neuerdings einen August-Apoll¹⁸⁾. Und wäre nun etwa jede Spur der alten Vorstellung in der neuen Darstellung, wie sie uns die Apollostatue in höchster Vollkommenheit vor Augen führt, gänzlich verwischt? Keineswegs; vielmehr drückt sich die innere Verwandtschaft der beiden Göttergestalten, wie sie trotz ursprünglicher Verschiedenheit in dem Gesamtbewusstsein des Römischen Volkes neben einander stehn, mindestens in einem charakteristischen Hauptzuge mit überraschender Prägnanz aus. Wem fiel nicht gegensätzlich zu jener in sich ruhenden, für sinnige Contemplation besonders geeigneten Stellung, welche Apoll in anerkannt Griechischen Statuen so häufig einnimmt, die mächtige Bewegung sowohl des Körpers als des Geistes an der Vaticanischen auf? Scheint doch dieser kühn und stolz einherschreitende Gott aus Hellas nur eine plastische Incarnation jenes Mars Gradivus¹⁹⁾, welcher dem Römischen Volke der nationalen Vorstellung nach als Schutz- und Schirmherr seines welthistorischen Berufes voraufschritt!

Zunächst ist die weitgreifende Bedeutung des Apollcultus in Rom für das Römerthum selbst dargestellt; indess auch nach der anderen Seite hin bedarf es eingehender Betrachtung. Je weniger wir für das Vaticanische Marmorbild auf dem herkömmlichen Vorurtheile des Hellenischen Geburtsadels bestehn, desto mehr wird der ausdrückliche Nachweis erforderlich sein, dass unsere Grundansicht von dem Ursprunge und Wesen desselben dem Hellenenthum gleichwohl vollkommen Rechnung trägt. Den culturgeschichtlichen Process nun, welcher in Rom vor sich ging, betrachten wir nicht so sehr als letzte Entwicklung, denn als welthistorische Erfüllung des Griechenthums, sofern selbiges ebendamals in den höheren

Beruf aufging, ewlger Same der Weltcultur zu sein. Vorahnend sprach schon Isokrates (paneg. cap. 13) zu seiner Zeit das grosse Wort: „der Name „Hellenen“ bezeichnet nicht ein Volk, sondern den Geist und die Bildung und öfter nennt man diejenigen Hellenen, welche unsere Wissenschaft und Bildung, als diejenigen, welche unsere Abstammung theilen.“ Dem Hellenenthum selbst also war, factisch wie intellectuell, jene Einseitigkeit moderner Idolatrie fremd, welche dasselbe vornehmlich für die Productivität in Kunst und Wissenschaft auf sein ursprüngliches Territorium beschränkt; um aber dem Griechischen Geiste die Weltherrschaft zu erringen, dazu bedurfte es in Wirklichkeit der Römischen Thatkraft. Von dem heiligen Boden der Heimath zwar wehrte das Volk der Hellenen glücklich die Barbaren des Ostens ab; um sein eigenes Wesen jedoch siegreich über die Grenzen derselben hinaus zu tragen, erwies es sich für die Dauer zu schwach, und was der Cimonische Friede glorreich errungen hatte, das gab der Antalcidische desto unrühmlicher Preis. Selbst die erste Hälfte seiner culturhistorischen Mission innerhalb der Alten Zeit, die Bewältigung des Orients für und durch die einheimische Bildung, vollbrachte Griechenland nur unter der Aegide des Macedonischen Königthums; um wie Viel²⁰⁾ mehr bedurfte es zur geistigen Durchdringung des Occidents der Römischen Energie! Weit entfernt jedoch, in dieser Benutzung Roms für den eigenen Zweck eine Selbstentfremdung oder Verdunkelung zu sehn, betrachten wir dieselbe vielmehr als die erhabenste Verherrlichung des Hellenischen Wesens; gerade indem es politisch unterging, errang Griechenland seinen eigensten und höchsten Triumph. Und dies entging weder den erleuchteten Geistern Roms, noch scheuten sie sich trotz ihres patriotischen Selbstgefühles dasselbe offen einzugestehn: „das bewältigte Griechenland“, sagt klar und einfach Horaz (Ep. II, 1, 56), dessen beredeter Mund hier für alle Zeitgenossen sprechen mag, „hat den wilden Sieger bewältigt und Künste in das bäurische Latium eingeführt.“ So dachte das klassische Alterthum selbst: und ist es für die absolutistischen Verehrer des inländischen Hellenenthums denn ein störender Gedanke, wenn Griechenland dem weltbeherrschenden Römervolke in der Kunst wie im Leben seinen Nationalgott verlieh?

Was aber von dem Hellenischen Volksthum in Rom als

der welthistorischen Vollendung desselben gesagt ward, das gilt zugleich von dem Hellenischen Nationalgott; denn in solcher Eigenschaft hat Apollon die ganze Geschichte des Griechischen Volkes in allen ihren äusseren und inneren Bewegungen mit durchgemacht. Auch er fand den Abschluss und die Erfüllung seines thatenreichen Lebens, so weit selbiges der antiken Welt angehört, in der nämlichen Stadt, welche gegenwärtig ein Asyl für alle Geistescultur geworden war, und haben wir oben durch Berufung auf die einheimische Geburtssage selbst den Gott vor der zweifelhaften Ehre Griechischer Leibeigenschaft zu bewahren gesucht, so machen wir hier nicht minder geltend, dass er, dem absterbenden Griechenthum daheim entrückt, auch insofern unabhängig von der Heimathscholle war und blieb. Und stellten die Bewohner des Olymp überhaupt nur „Götterformen im Menschengebilde“ dar, so waren sie eben dadurch auch ihrem Wesen nach den ewigen Gesetzen menschlicher Entwicklung unterthan, und jede Griechische Gottheit hat sich demnach geistig wie sittlich ihre Vollendung selbst erlebt und erkämpft. „Die höchste Blüthe der schönen Gestalten Griechenlands“, bemerkt Herder (B. XV. p. 217ff) „war eine Heldentugend in jeder Art und in beiderlei Geschlecht. Ohne dies Gefühl der Ehre wären keine schönen Griechischen Körper und Seelen, keine Helden und Götter, auch keine Kunst, die sie würdig darstellte, entstanden; denn auch die Griechischen Götter und Göttinnen sind Helden der Tugend d. i. einer Virtuosität, jeder in seiner Art. Alle sind Ideale der Werkthätigkeit und Vollkommenheit in einer gewissen Art und als solche Vorbilder der Menschen. In dieser Rücksicht schaue man Götter und Helden an; sie ermuntern uns alle, worin es sei, nach dem edelsten, höchsten Kranz in einem bestimmten und vollendeten Charakter zu streben.“ Fragen wir aber, worin dieser bestimmte und vollendete Charakter des Apollon beruht, so fällt die Antwort nicht schwer. Am schärfsten grenzt sich die Eigenthümlichkeit desselben ab, wenn man ihn zwischen die zwei Götter gestellt denkt, welche ihm nach den beiden Seiten seines Wesens hin zunächst stehn. „Das himmlische Sinnbild aller Jünglingsgenien auf Erden ist Dionysos, als die sichtbar gewordene ewige Fröhlichkeit, im Genusse seiner selbst, ohne Anstrengung und dennoch mit der leichtesten

Elasticität, ein süßer Beglucker der Götter und Menschen, sein Dasein ein ewiger Triumph unter Trauben, mit denen er die Sterblichen erquickt und getröstet hat, unter dem ewigen Freudenliede jauchzender Mänaden.“ Ihm gegenüber ist Herkules „der Held der Helden, auch in der Kunst, sofern diese ihr Ideal nicht höher hinauftreibt, als dass sie unbezwingbare Stärke, unerschöpfliche Kräfte in einem Menschenkörper darstellen will; denn mittels solcher Glieder hat er seine Thaten gethan und den Olymp ersiegt. Da indessen die blosse Uebermacht körperlicher Stärke in der menschlichen Natur noch kein höchstes Ideal giebt, eine wohlthätige Güte aber in Herkules Thaten schwerlich sichtbar gemacht werden könnte, so ging seine Idee gleichsam mit der Zeit nicht mit, und er blieb ein Coloss der alten Fabel.“ Zwischen beiden aber steht Apollo als „das höchste Symbol aller Heldenjünglinge der Menschheit. Ueber Castor und Pollux erhaben ist seine Gestalt ein sichtbar gewordener Heldengedanke; seine Thätigkeit Blick, Gang, Dasein, Sieg mit der Schnelle des Pfeiles. Aller Musen Künste sind diesem Gotte eigen, der ein Ideal Griechischer Cultur war zur thätigen und musenhaften Heldenjugend.“ Und in dieser seiner Haupt- und Grundeigenschaft hat sich Apollon zu Rom, wo der stärkste Widerstand zu bewältigen war, am machtvollsten offenbart.

Ergab sich für die Marmorstatue des Vatican als Kunstwerk aus dem reichen Flor, zu welchem die Plastik in Rom gedieh, als Apollobild aus der allgemeinen Verehrung, welche der Gott ebendasselbst genoss, die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit derzeitiger Entstehung, so steigert sich die letztere bis zu einer in solchen Dingen erreichbaren Gewissheit, wenn man jene Uebersiedelung nach Rom auch in ihrem Einfluss auf die Ausbildung des plastischen Götterideals erfasst. Denn wie die Geschichte der Griechischen Religion und der Griechischen Plastik überhaupt in innigster Einheit und Wechselwirkung zu einander stehn, so auch der Lebenslauf jeder einzelnen Gottheit und die successive Vervollkommnung des künstlerischen Idealtypus; der Gott in effigie war nicht weniger als der Gott in Wirklichkeit an das Naturgesetz organischer Entfaltung geknüpft. Gleichmässig mit der Vollendung der Idee vollendete sich auch das plastische Ideal, und die einzelnen Kunstwerke, deren Gesammtheit gleichsam

die künstlerische Verklärung eines Götterlebens darstellt, sind „nicht Erzeugnisse einer willkürlichen und subjectiven Künstlerphantasie, die über den einzelnen Stoffen und Formen reflectirend steht und unter ihnen bewusst auswählt, sondern wachsen vielmehr in Stoff und Form aus dem ganzen Gefühl ihrer bestimmten Zeit unbewusst und gleichsam instinctiv heraus.“ Demnach hat jedes plastische Götterideal seine folgerichtig verlaufende Geschichte, und hätte uns ein günstigeres Schicksal jene Apollobilder, welche der Hellenische Meissel daheim in ununterbrochener Folge schuf, insgesamt bewahrt, ohne Zweifel würde daran jener naturgemässe Fortschritt in der Ausbildung nachweisbar sein; aber auch so noch offenbart sich an den dürftigen Ueberresten des ehemaligen Reichthums ein gewisser Stufengang²¹⁾ in der Entwicklung des Gottes. Schon vorher wiesen wir auf die allgemein anerkannte Verschiedenheit zwischen dem Vaticanischen Standbild einerseits und allen übrigen andererseits hin, indess bewog uns die Rücksicht auf eine successive Argumentation, vorerst bei jener bloss äusserlichen Wahrnehmung stille zu stehn; hier jedoch scheint sowohl Erklärung als Rechtfertigung derselben an ihrem Ort. Gerade soweit, wie das zur Geistesherrschaft gediehene Hellenenthum in Rom von dem in geistige Productivität versenkten daheim, unterscheidet sich die Statue des Vatican von den früheren, und insofern hat die Kunsterklärung Recht, wenn sie in der ersteren das unverfälschte Ideal des Griechen vermisst: gleichwohl muss darin, wofern sie wirklich Idealbild des Gottes ist, auch nothwendig der Charakter des Griechischen Apollon voll und ganz ausgedrückt sein; je engherziger man vordem auf der Griechischen Herkunft bestand, desto unvorsichtiger gab man Ur- und Vollbegriff des Gottes Preis²²⁾. Nach dem bisher Gesagten aber beantwortet sich die Frage, wo und wann das plastische Ideal entstand, von selbst. Unverkennbar drückt sich in Miene und Haltung des Belvederischen Gottes das Vollbewusstsein der Sieghaftigkeit aus, und mit Recht hat die Archäologie seit Winckelmann diese augenfällige Gewissheit zur Basis ihres Kunsturtheils gemacht. Zu Rom aber, im politischen und geistigen Mittelpunkte des Weltalls, errang Apollon seinen eigensten und höchsten Triumph; hinter dieser welthistorischen That des vollendeten oder vielmehr ebendadurch sich vollendenden Gottes treten

alle übrigen, welche der bunte Traum seines Jugendlebens umfasst, in ihrer ganzen Nichtigkeit zurück, und nur dieser Triumph war der plastischen Verherrlichung durch die Idealgestalt werth. Daher gilt auch uns wie allen Uebrigen der Belvederische Apoll für einen καλλίνικος, jedoch im eigentlichsten und vollsten Sinne des Worts, wenn anders der Sieg des weltbefreienden Geistes über die weltknechtende Gewalt diesen Namen verdient. „Griechenland“, sagt ein grosser Philologe der Neuzeit, „wurde von den Römern auf den Thron des Geistes gesetzt“; daher und auch nur daher die imponirende Majestät, welche von der hehren Scheitel seines göttlichen Vertreters herniederblickt.

Mit dem Nachweise, dass die Statue des Vatican, kurz und bündig gesagt, den Hellenischen Nationalgott in Rom darstellt, erledigt sich zugleich die Frage, ob dieselbe Original oder Copie sei; denn bildet der Römische Charakterzug, welcher letzterem durch die Uebersiedelung zugeführt ward, einen integrirenden Theil seines Wesens, so konnte die Griechische Sculptur daheim nicht vorgreifend in die Darstellung hereinziehen, was zur Zeit noch ausser dem Bereiche des darzustellenden Gegenstandes lag. Auch zweifelten Winckelmann und Visconti und deren geistesverwandte Nachfolger, obwohl der Annahme echtgriechischen Ursprungs zugethan, in ihrer unmittelbaren Empfänglichkeit für die Naturwahrheit des Kunstwerks an der Originalität desselben nicht: die Neueren jedoch sehen darin fast einstimmig²³⁾ die Nachbildung eines Griechischen Vorbildes aus Metall; musste man die Hervorbringung des Werkes selbst nothgedrungen der Römischen Kaiserzeit zugestehn, so sollte wenigstens die Ehre der Erfindung für Althellas gerettet sein. Indess erregt die Vermuthung eines Griechischen Bronze-Originals schon an sich mehrfachen Widerspruch; und schwerlich wird sich der Unbefangene zu dem Glauben verstehn, die bildende Kunst daheim habe die Idealgestalt des Gottes, dessen lichtvolle Reinheit die dichtende begeistert pries, gedankenlos in die dunkle Hülle von Erz eingesargt? Nur der Marmor stellt die edlere Leiblichkeit der Olympischen Götter in wahrer Vollkommenheit dar, weil er sowohl die Formen in der höchsten Schärfe und Reinheit aufzunehmen als auch das Zarteste und Weichste ebenso wie das Kräftigste und Massenhafteste auszudrücken

vermag; und die lebendige Anerkennung dessen erhob auch seit Praxiteles für alle Idealschöpfungen den Marmor zum hauptsächlichsten Material der Plastik. Vor Allem jedoch passte zum naturgemässen Ausdruck der sittlich-religiösen Idee, welche das klassische Alterthum in dem Gotte der heiteren Lebensfrische verkörpert sah, der Marmor allein²⁴), dessen mildes Lichtweiss schon an sich selbst der sinnlich symbolische Ausdruck idealer Reinheit ist; und uns wenigstens scheint es weder richtig noch würdig von der nationalgriechischen Sculptur gedacht, wenn man ihr diese Einsicht mittelbar abspricht. Rühmten doch von dem Gotte der Unterwelt, welchen die kunstfertige Hand des Bryaxis geschaffen, die Griechen selbst, wie der dunkle Farbenton des Standbildes dem düster ernsten Charakter des Schattenbeherrschers entspräche: gewiss entging es ihrem Kunstverstande eben so wenig, dass nur der reine, weisse Marmor das ideale Material für die Person des Lichtgottes war. Demgemäss bedingt die Annahme eines Bronze-Originals für die Marmorcopie auch das Zugeständniss, dass die Griechisch-Römische Plastik schon in der Wahl des Stoffes die nationalgriechische überbot, und so kehrt sich jenes Vorurtheil, welches im Hinblick auf die Vortrefflichkeit des Werks zu Gunsten der inländischen Kunst auf den Ursprung in Hellas besteht, weiterhin als wirklicher Vorwurf gegen die letztere selbst. Auch verstösst eine derartige Vorstellung, welche Leib und Seele des Kunstwerks eigenmächtig trennt, mehrfach gegen Grundgesetze der bildenden Kunst: während sonst allgemein feststeht, dass keine Copie den eingeborenen Adel sowie die ursprüngliche Machtfülle des Originals erreicht, würde letzteres hier von ersterer übertroffen sein; und wir selbst mögen nicht vergessen, was Schelling in seiner klassischen Rede über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur gesagt hat, dass die echte Kunst gleich der Natur die Seele sammt dem Leibe zumal und wie mit einem Hauche schafft, und die Plastik das Höchste in dem vollkommenen Gleichgewicht zwischen Geist und Materie erreicht. Ueberhaupt gebricht es jener Vermuthung an jeglichem festen Anhalt. „Das einzige Merkmal“, sagen wir mit Feuerbach (d. Vat. Ap. p. 366), „welches zu einem begründeten Zweifel an der Originalität eines Werkes berechtigt, ist der Widerspruch, in welchem die Ausführung desselben mit der Idee

steht. Im Vaticanischen Apollo ist die ganze Behandlung mit dem Grundgedanken der Statue so sehr Eins, so ganz nur der ungetheilte freie Erguss einer und derselben Bildungskraft, dass es der eigensinnigsten Kritik nicht gelingen wird, zwischen beiden auch nur den feinsten Unterschied, geschweige einen Widerspruch zu entdecken. Von dieser Seite betrachtet — und jede andere scheint verwerflich — ist und bleibt der Apollo ohne alle Widerrede Original.“ Und wer möchte, einer vorgefassten Meinung zu Liebe, dem Verdachte Raum geben, die ungetheilte Bewunderung dreier Jahrhunderte habe in dem herrlichen Marmorbilde statt des lebenswahren und lebenswarmen Originals eine kalterkünstelte Copie umfasst? Mag daher immerhin, wie die Kunst in Rom überhaupt, so die götterbildende Plastik daselbst in Sonderheit von der nationalgriechischen abhängig gewesen sein: der Vaticanische Apollo war der Ausführung, weil der Idee nach, Autochthone auf dem klassischen Boden Roms.

Aus dem mit der griechischen Bildung zugleich in Rom einheimisch gewordenen Apollocultus ging, wie gesagt, die Apollostatue des Vatican als originale Schöpfung hervor: damit jedoch wird nicht behauptet, dass sie auch ein öffentliches Cultbild war. Hierbei können wir nicht umhin, in aller Kürze auf das Grundverhältniss zwischen Kunst und Cultus während der beginnenden Kaiserherrschaft einzugehn. Auf dem Gebiete des Glaubens aber zeichnete der Julischen Monarchie ihr Verhalten jener Rath vor, welchen Dio Cassius dem Mäcen in den Mund legt: „Verehere“, sagt dieser erleuchtete Rathgeber zum Augustus, „immer und überall die Götter nach der Sitte der Väter und nöthige auch die Uebrigen, sie also zu verehere. Dulde weder einen Verächter unserer Religion noch einen Wunderthäter und falschen Propheten.“ Und solchen Grundsätzen entsprach die That. Während einerseits die Monarchie durch Sicherung der bestehenden Religionszustände die Bürgschaft ihrer eigenen Sicherheit zu verstärken suchte und, indem sie die geistliche Obergewalt mit der weltlichen vereinigte, zur systematischen Vertreterin des herrschenden Cultus sich aufwarf, übte sie andererseits in Glaubenssachen eine des Weltreichs würdige Toleranz. Zu keiner Zeit wollte der Römer seinen Glauben zum allgemeinen Glauben der Welt machen, und auch dem

Kaiserthum war und blieb der Gedanke, die Einheit des Reiches auf die Einförmigkeit der Anbetungsweise zu gründen, völlig fremd. Unter solchen Umständen konnte oder musste vielmehr auch die bildende Kunst gedeihn; ja, während sie vordem gleichsam eine Dienerin der Religion gewesen war, wurde sie jetzt zur Pflegerin derselben oder eigentlich, wie die Literatur in ihren vollendetsten Werken, zur Trägerin einer reineren und höheren Gottesverehrung, welche in freier Selbstständigkeit über den Aberglauben der grossen Menge hinausgriff. In dieser Rücksicht besteht, wofern man in Sachen der bildenden Kunst bei Vergleichen über die Grenzen des klassischen Alterthums hinausgehn darf, zwischen unserer Statue und früheren derselben Gottheit ungefähr das nämliche Verhältniss, wie zwischen katholischen Heiligenbildern und Thorwaldsens Aposteln, und insofern steht auch die Griechisch-Römische Plastik zu der vormalig Griechischen in charakteristischem Gegensatz. Ueberhaupt aber giebt es nichts, was darauf allseitig ein solches Schlaglicht zu werfen geeignet wäre, als der schlichte Vergleich jener beiden Götterbilder, an denen sich der eigenthümliche Geist beider Kunstepochen nicht bloss in höchster Vollendung, sondern auch in schärfster Unterscheidung darstellt: den Olympischen Jupiter bildete die fromme Altgläubigkeit des Hellenischen Künstlers daheim in überirdischer Colossalität, auf ererbtem Throne sitzend, von der alten Herrlichkeit der mythischen Wunderwelt umgeben: den Vaticanischen Apollo auf welthistorischem Boden die selbstständige, von den Fesseln der Hierarchie befreite, Kunst einherschreitend, des symbolischen und mythologischen Beiwerks baar, als vollkommenes Ideal der Menschengestalt selbst.

So viel über die muthmassliche Entstehungszeit; unmittelbar daran knüpft sich die Frage nach Idee und Bedeutung des Werks. Freilich ist beides schon bis zu gewissem Grade mitbestimmt worden: das Product der Griechisch-Römischen Plastik wollte zugleich seinem Wesen nach als solches erfasst sein; denn auch Erzeugnisse der Kunst erhalten ihren Grundcharakter aus dem innersten Geistesleben ihres Zeitalters zugetheilt. Während man vordem, Begriff und Wesen der Gottheit als bekannt voraussetzend, nur nach der Situation zu fragen sich beschied, in welcher dieselbe vom Künstler ge-

dacht sei, haben wir das Ideal des Apollo historisch zu construiren versucht; denn das rechte Kunstverständniss beruht, wie der Genuss des Schönen überhaupt, auf geistiger Productivität, und für den vorliegenden Fall zumal lief die Erklärung von selbst auf freie Reproduction im Geiste des Interpreten hinaus. Fortan gilt unsere Betrachtung dem fertigen Kunstwerke selbst; hier jedoch stellt sich, schon zu Gunsten der eigenen Ansicht, deren Eigenthümlichkeit im Unterschied oder Gegensatz zu anderen am schärfsten hervortritt, die Verpflichtung ein, unabhängig von dem bisher erstrebten oder gewonnenen Resultat die früheren Deutungen, welche gemeinsam innerhalb des Hellenischen Mythos stehen bleiben, genauerer Prüfung zu unterziehen.

Die gangbarste Ansicht, welche noch gegenwärtig die Koryphäen der Wissenschaft zu ihren Anhängern zählt²⁵), erkennt im Apoll von Belvedere den Besieger des Drachen Python und zwar in dem Augenblick gedacht, wo der Drache eben gefallen oder im Fallen begriffen ist. „Er hat den Python“, bemerkt Winckelmann selbst, „wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt.“ Mit besonderer Genugthuung wies man dabei auf die hohe Bedeutung jenes Mythos für Person und Leben des Gottes hin: durch Erlegung des Python sei die Stiftung des Delphischen Orakels sowie die Einsetzung der Pythischen Spiele und der vielbesungene Ehrenname Pāan für den Apollon selbst erkämpft worden, und schon Pythagoras von Rhegium habe seine Meisterhand an einem Apollo Pythoktonos versucht. Einen vorzüglichen Stützpunkt hatte die Erklärung überdies in dem Homerischen Hymnus, welcher bestimmt²⁶) auf den dargestellten Moment der Handlung hinzudeuten schien. Indess erregt jene Deutung bei genauerer Prüfung vielfachen Anstoss²⁷). Schon der Umstand nimmt dagegen ein, dass nach der einstimmigen Erzählung der Alten in Poesie und Prosa jene That in die früheste Jugend Apollo's fiel; wenigstens gehört sie bestimmt nicht dem vollendeten Gotte an, sondern ist nur sein Probe-schuss und die Gewähr für künftige Bedeutung. Und wenn sich die bildende Kunst sonst gewöhnlich sinnveredelnd über den Mythos erhob, so legte sie hier schwerlich, hinter demselben zurückbleibend, dem vollendeten Gotte bei, was dem

Götterknaben oder -kinde zukam? Weiterhin erregt die Stellung selbst Verdacht; denn weder harmonirt Kopf und Arm mit der schreitenden Bewegung, noch scheint die ganze Haltung des Körpers für einen Bogenschützen schulgerecht oder naturgetreu. Und nicht minder entscheidend spricht die Haltung des rechten Armes gegen die Meinung, dass der Gott in dem Augenblick gefasst sei, wo eben der Pfeil von der Sehne flog. Auch die stattliche Chlamys mit ihrem gewählten, ruhig geordneten Faltenwurf, und vollends über den Arm geworfen, welcher die tödtliche Wehr zu führen hat, ist ganz gegen den Charakter einer Scene des Kampfes. Sogar das Beiwerk der Statue, an welchem Laub und Frucht unverkennbar den Oelbaum verräth, widerspricht durchaus; denn war der Lorbeer überhaupt dem Apollo geweiht, so ziemte dem Besieger des Python derselbe sicher allein, zumal der junge Gott unmittelbar hinterher nach Tempe ging und mit dem Lorbeer dieses Thales geschmückt vom Delphischen Orakel Besitz nahm. Alles dies macht unsere Statue in der Eigenschaft eines Pythotödters²⁸⁾ höchst zweifelhaft; und mehr noch scheint uns die eigenwillige Gegenüberstellung thierischen Gewürms in Wirklichkeit oder Phantasie sowohl dem Genius der Griechischen Kunst fremd als auch der Götterhoheit widersprechend. Hat doch Winckelmann eigentlich selbst das Unzureichende eines derartigen Triumphes anerkannt, wenn er den Eingangsworten unmittelbar hinterherfügt, von der Höhe seiner Genugsamkeit gehe der erhabene Blick des Gottes, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus — für uns wenigstens ein sprechender Beweis, wie weit bei dem unvergesslichen Manne selbst die Tiefe des Kunstgefühls über die Schärfe des Kunsturtheils hinausging.

Auch Visconti's Meinung, jener Apollo Alexikakos des Kalamis, welchen die Athenienser zur dankbaren Erinnerung an die Beendigung der Pest im zweiten Jahre des Peloponnesischen Krieges weihten, sei in der Stellung und mit den Attributen des Vaticanischen Apoll gebildet, dieser folglich als spätere und verschönerte Copie jenes alterthümlichen Werkes zu betrachten²⁹⁾, hat nicht die geringste Wahrscheinlichkeit für sich. Dies ist von Feuerbach bereits mit überzeugenden Gründen dargethan. „Krankheit und Tod sind blosse Begriffe, reine Abstractionen. Sie gehören nicht zu jenen Per-

sonificationen, welche von der Kunst zu einem festen Typus durchgearbeitet wurden. Gegen diese schwankenden Gestalten wäre der Kampf des Apoll ein leeres Schattengefecht, und dies um so mehr, da der Künstler unmöglich mit Zuverlässigkeit eine bestimmte Ergänzung derselben von der Einbildungskraft des Beschauers erwarten konnte. Ein öffentliches Denkmal muss, mehr als jedes andere Werk der Kunst, seinen Begriff vollkommen erschöpfen; was es zu sagen hat, muss es ungeschmälert, ohne Clausel und Ellipse geben. Auf die Ergänzung des Beschauers beruft sich der denkende Künstler nur dann, wenn er versichert ist, dass seine bedeutsamen Winke in der Einbildungskraft ein bestimmtes, durch wiederholte Kunstanschauungen gleichsam plastisch gerundetes Bild erwecken werden. Hatte der Alexikakos des Kalamis Stellung und Attribute des Vaticanischen Apoll, so musste Krankheit oder Tod entweder durch allgemein verständliche Symbole angedeutet oder, leibhaftig gebildet, mit der Apollostatue zu einer förmlichen Gruppe vereinigt werden. Beides war unnöthig, wo die religiöse Kunsttradition schon das Musterbild eines Apollo Alexikakos gegeben hatte. Es war dies der Apollo, welcher in der einen Hand Pfeil und Bogen, in der andern die Grazien hielt, jene als Symbole des Verderbens, diese des Heils. Beide drückten so ziemlich alles aus, was die Athenienser mit der Errichtung ihrer Apollostatue sagen wollten, und es lässt sich kein vernünftiger Grund absehn, warum Kalamis den Weg des Ueblichen sollte verlassen haben, besonders da ein Werk, wie jener Apollo, schon durch die Oeffentlichkeit seiner Bestimmung an das, was der Brauch mit sich bringt, und durch das Geschichtliche seiner Bedeutung an die Tradition gewiesen ist.“ So weit Feuerbach, über dessen Widerlegung hinauszugehn uns um so weniger nöthig schien, weil sich Visconti's Vermuthung in Wirklichkeit weder unter Kunstkennern noch unter Kunstfreunden Anhang erwarb.

Andere haben vermuthet, das Geschoss des Vaticanischen Apollo könne gegen die Kinder der Niobe gerichtet sein, und sogar die Behauptung aufgestellt, derselbe gehöre zu jener berühmten Gruppe in Florenz. Dadurch wurde nicht allein hinsichtlich des Kunstwerthes der Statue die Gewissheit eines Hellenischen Meisterwerkes zuerkannt, sondern auch an sich

selbst schien Manchem die Vorstellung gerechtfertigt, Apoll habe als Gott die gelästerte Göttin, als Sohn die gekränkte Mutter gerächt, und über die Trümmer menschlichen Hochmuths die triumphirende Gottheit gestellt. Aber so gern die Phantasie bei diesem Bilde verweilen mag, so grossen Schwierigkeiten dürfte die Verwirklichung desselben unterworfen sein; und ist schon artistischer Gründe wegen eine Composition des Apoll mit jener tieftragischen Gruppe kaum möglich, so leuchtet vollends in geistiger und sittlicher Hinsicht die Unstatthaftigkeit einer derartigen Verbindung³⁰⁾ ein; das unmittelbare Hereinziehn der Gottheit als thätiger Hauptperson in jenes entsetzliche Drama der Vernichtung wäre geradezu unmoralisch. Zwar hat der Mythos selbst ihr diese Rolle zugetheilt; aber ein Anderes ist es um den vorübergehenden Strafact, welcher mit Worten erzählt, ein Anderes um denjenigen, welcher durch Meissel und Stein verewigt wird. Ueberdies fehlt der Sage, wie sie in der Vorstellung und im Munde des Volkes lebendig war, jener milde Zug der Versöhnung nicht, ohne welchen der Genius Griechenlands keine derartige That geschehen liess; „neun Tage“, erzählt Homer (Il. XXIV, 610 ff), „lagen die Getödteten in ihrem Blute da, am zehnten jedoch begrub sie die Hand der unsterblichen Götter selbst.“ So bricht auch hier ein Strahl der Gnade von oben durch das düstere Verhängniss menschlicher Verschuldung: wodurch aber würde bei dem Vaticanischen Gotte, wenn er wirklich der Niobidenvertilger war, die ursprüngliche Grausamkeit der Conception gemildert? Jener frohe Triumph, welcher sich in seinen Mienen deutlich genug ausspricht, wäre ganz unter der Würde der Gottheit und beleidigend für das ästhetische wie unerträglich für das menschliche Gefühl. „Dem erlegten Drachen“, sagt Feuerbach schön und wahr, „mag Apollo, wie in jener Hymne, noch ein Wort, einen Blick der Verachtung nachsenden, aber nicht der Niobe und ihren Kindern. Ihn dürfte sonst die Rüge treffen, mit welcher Odysseus die Eurykleia zurechtweis't, wenn sie über den blutigen Anblick der erschlagenen Freier frohlockt:

„Freue dich, Mutter, im Geist, doch enthalte dich
jauchzenden Ausrufs,

Sünde ja ist's, sich stolz erschlagener Männer zu
rühmen.“

Denn was dort das jubelnde Wort, wäre hier das Lächeln des Hohnes auf den Lippen eines Gottes, ja hier um so mehr. Und im höchsten Grade unleidlich würde dies dem Angesicht der Florentinischen Niobe gegenüber sein. Die feierliche Majestät ihres Leidens verlangt ein gleich erhabenes Zürnen in den Mienen ihres Verderbers.“ Gewiss, nur die gelehrte Kunstkennerschaft vermochte sich allenfalls mit dem Argwohn auszusöhnen, gerade der Gott, welcher jedem Griechen als Pfleger der edelsten Geistescultur galt, sei zu höchster plastischer Verherrlichung in dem Augenblicke gefasst, als er erbarmungslos den lieblichen Kranz eines aufblühenden Geschlechtes zerriss?

Gern verband man mit diesen Erklärungen nebenbei eine Beziehung auf den im Zorn einherschreitenden Gott der Ilias, und auch an solchen hat es nicht gefehlt, welche in jener Stelle ein Vorbild für den Meister des Vaticanischen Apollo sahen, wie die berühmte Schilderung des Götterkönigs dem Phidias bei der Schöpfung des Olympischen Zeus vor Augen stand³¹⁾. Unterliess doch Winckelmann selbst nicht zu bemerken, dieser Apollo übertreffe alle anderen Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Allerdings schuf Homer den Griechen ihre Götter „mit Aeschyleisch-Sophokleischer Ehrfurcht und Aristophanischer Ironie zugleich“, und „Homerische Gebilde in ihrer ganzen Herrlichkeit und Naturwahrheit vor das leibliche Auge hinzustellen, wie sie dem geistigen des Dichters vorgeschwebt hatten, war die erste und höchste Aufgabe der Griechischen Kunst.“ Um so weniger mochte man im vorliegenden Falle davon absehn; wurde doch durch jene Anwartschaft auf den Homerischen Olymp dem Marmorbilde der Ruhm eines echt klassischen Kunstwerkes, dem Vaticanischen Apollo selbst das volle Indigenat des Hellenischen Volksthumts verliehn. Indess der Homerische Fernhinterfeger, welcher vom Olympos, dem Nachtgraun ähnlich, herabschritt, kann der Belvederische Apoll direct und unmittelbar nicht sein; viel näher schon steht ihm, wenigstens dem Grundcharakter nach, in Pindars schönem Gegenbilde jene lichte Huldgestalt, welche „aufblühend wandelt über Land und Meeresfluth.“ Denn macht schon der Gedanke stutzig, dem Griechischen Meister habe bei der Verfertigung des Bildes ein den Griechen feind-

seliger Gott vorgeschwebt, so schreckt man unwillkürlich vor dem Verdachte zurück, dass selbiger noch obenein der „Pestbringer“ sein sollte. Zwar tritt die eine Hälfte seines ursprünglichen Wesens, das Princip des Vernichtens, wie ein dunkler Naturhintergrund aus der Hellenischen Gestaltung oft unverkennbar genug hervor, und noch dem Plato (Cratyl. p.404. E. p.108. Stallb.) war Apoll als „Verderber“ wohlbekannt: aber bestand die That des Hellenischen Geistes eben darin, das Natürliche geistig zu verklären, so muss in dem Idealbilde des Gottes selbstverständlich jener menschen- und lebensfeindliche Zug abgestreift sein. Sollte aber wirklich der Homerische Apoll in der bestimmten Handlung des ersten Gesanges der Iliade zu erkennen sein, so musste sich der Künstler genau an die Worte des Dichters halten. „Hier bliebe ihm nur die Wahl zwischen zwei Momenten. Entweder musste er den Gott darstellen, wie er vom Olymp hernieder steigt, oder wie er schon im verderblichen Werke begriffen ist. In jenem Momente ist unser Apollo nicht gefasst; denn während der Homerische schreitet, schiesst er noch nicht, wie dies bei unserer Statue doch angenommen werden müsste: aber auch im zweiten nicht; denn wie Apollo den tödtlichen Pfeil abschnellt, hat er sich entfernt von den Schiffen niedergesetzt. Letzteres giebt überdies ein treffliches Bild des verderbenden Gottes, während die triumphirende Haltung und Miene des Vaticanischen Apoll an der Statue eines Pestbringers durchaus für ungehörig erachtet werden müsste.“ Mag daher jene Stelle der Ilias immerhin den Grundtypus zu jeder erhabenen Kraftäusserung des Apollo enthalten: das unmittelbare Vorbild lieferte sie dem Meister des Belvederischen Werkes nicht.

Gemeinsam gingen jene älteren Interpreten, deren bis jetzt gedacht ward, von der ausdrücklichen oder stillschweigenden Voraussetzung Griechischer Herkunft für das Belvederische Standbild aus: einen anderen Weg der Deutung schlug unlängst Feuerbach ein³²). Er sieht in letzterem ein Werk, welches seiner Entstehung nach der Römischen Kaiserzeit angehört, mit seiner Grundidee jedoch gleich vielen anderen in der Griechischen Bühne wurzelt, das schönste Denkmal innigsten Wechselverhältnisses zwischen darstellender Poesie und darstellender Kunst, kurz, den Apollon des Ae-

schylos, welcher in den Eumeniden des Dichters die grausen Furien von seinem Heiligthume mit den Worten hinwegscheucht:

„Hinaus! ich will's; aus diesen Tempelhallen schnell

Hebt euch hinweg; vom Heiligthume lasset ab,

Dass nicht, von goldner Bogensehne abgeschnellt,

Die lichte Flügelschlange strafend euch ereilt.

Drum fort von hinnen, hirtloser Heerdenzug!

Denn solcher Heerde Hirtenamt führt nie ein Gott.“

In diesem Momente ist, nach Feuerbachs Meinung, der Apollo von Belvedere gedacht: aus dem Tempel herausgetreten, hält er nur einen Augenblick inne, um die Drohung auszusprechen, welche der bogenbewehrte, gegen den Feind ausgestreckte Arm unterstützt. Dergestalt würde zwischen Aufstellung und Ausführung des künstlerischen Motivs ein halbes Jahrtausend verflossen sein. Eine vernünftige Lösung giebt es für diesen inneren Widerspruch nicht, und Feuerbach selbst bethätigt dies, indem er schliesslich keine andere Vermittelung weiss als den Künstlerwahnsinn jenes Despoten, welcher sein fluchbeladenes Dasein mit einer Blasphemie gegen die Kunst beschloss. „Stand vielleicht“, fragt er, „der furienscheuchende Gott im Hause des gekrönten Orestes, der es gewagt hatte, mit der Schuld des Muttermordes auf der eigenen Seele den Muttermörder Orest auf der Bühne zu spielen? Nicht selten waren seinen zerrütteten Sinnen die Rachegöttinnen selbst mit ihren lodernden Fackeln erschienen; und wohl stimmte es zu der tiefergreifenden Wirkung, welche die Statue ausübt, wenn dieser drohende Arm einst im ernstesten Sinne in die Wirklichkeit hinüberreichte.“ Indess solchergestalt von dem realen Boden allgemein volksthümlichen Ursprungs abgelös't, wird die herrliche Schöpfung, welche in Wirklichkeit vor unseren Augen dasteht, zu einem Luftgebilde individueller Phantasie; wer wüsste heutzutage nicht, dass wahre Kunstwerke niemals zufällig wohlgerathene Kunststücke sind? Selbst in der Werkstatt des Phidias arbeitete nicht der grosse Meister allein; ungesehn und ungeahnt stand der Genius seines, ebendamals zu höchster Vollendung in Kunst und Wissenschaft gediehenen, Volkes hinter ihm und leitete den strebenden Meissel, welcher den unsterblichen Gott des Olympos im Bilde schuf. Auf dies Grundgesetz aller geistigen Production gestützt, halten wir, ohne auf eine detaillirte Widerlegung jenes tief-

poetischen Gedankens einzugehn, an dem einfach wahren Dogma fest, dass jedes echte Kunstwerk nur eine Verkörperung zeitgemässer Ideen ist, und dass plastische Erzeugnisse, zumal von solcher Vollkommenheit, ebenso wie literarische, ja wie geschichtlich bedeutsame Personen selbst nur aus dem nämlichen Zeitalter zu begreifen sind, in welches ihre Entstehung und Bildung fällt. Wäre Feuerbach, um in seiner Sprache (Nachgel. Schr. III. p. 220) zu reden, jener „Neronischen Verrücktheit unter dem Lorbeerkrantz des Apoll und seiner blutbesudelten Hände, der Leier schmelzende Töne entlockend“ eingedenk gewesen, ohne Zweifel hätte er selbst jeden Verdacht einer Beziehung der Statue auf Nero und dessen Zeit abgewehrt³³).

Keine jener Deutungen hat sich im Einzelnen als haltbar bewährt; überhaupt aber verstösst die bisherige Erklärung mehrfach wider Grundgesetze der bildenden Kunst. Und zwar zunächst darin, dass sie die göttliche Individualgestalt, die als solche selbständig auf sich beruht, in Haltung und Gebärde der Herrschaft einer ausser ihr selbst befindlichen, und noch dazu unsichtbaren, Macht unterwirft³⁴). Unabhängigkeit von der Einbildungskraft des Beschauers gilt mit Recht als Hauptkennzeichen eines Griechischen Sculpturwerks, und das ruhige Götterbild zumal in seiner Beschlossenheit kampflos hinzustellen, war die Hauptaufgabe und der Triumph der antiken Plastik: für die Marmorstatue des Vatican aber geben wir jenen Anspruch um so weniger auf, je einstimmiger man darin ein vollkommenes Ideal der Kunst anerkennt. Sogar den Philosophen und Aesthetikern der Neuzeit hat Winckelmanns Grundansicht, welche noch gegenwärtig die Kunsterklärung im eigentlichen Sinne des Wortes beherrscht, dergestalt imponirt, dass sich ihre starre Systematik derselben gefügig erwies. Hegel (Aesthetik I. p. 260) wehrt die Vorstellung eines Thuns ab, welches bloss als der Anfang einer That erscheint, so dass daraus noch weitere Verwickelungen folgen, und will die ganze Bestimmtheit in diesem Thun als abgeschlossen sehn, äussert dann vorsichtig, so fasse man die Situation des Apoll von Belvedere auf, dass Apollo siegesgewiss, nachdem er den Python mit dem Pfeile getödtet, in seiner Hoheit zürnend vorschreite, und räumt schliesslich ein, diese Situation habe nicht mehr die grandiose Einfachheit

der früheren Griechischen Sculptur³⁵). Und Vischer (Aesthetik III. 2. p. 399) behauptet freilich, der Künstler habe „den reinen Lichtgeist als Zerstörer des Unreinen nicht in der ausdrücklichen Einzelheit eines besonderen Kampfes aufgefasst“, denkt sich ihn aber dennoch, der herkömmlichen Vorstellung gemäss, (p. 433) „nach Erlegung des Ungeheuers in strahlendem Siegesgefühl, worin der göttliche Zorn noch über seine Befriedigung gemässigt hinüberwirkt“, und hält auch weiterhin (p. 466) trotz der Einzelgestalt an der „dramatischen Darstellung eines ernsten, in scharfer Schneide des Moments ausbrechenden Conflictes“ fest. Ebenso wenig aber wird der Vaticanische Apollo in der Totalität seiner Geistes- und Willensäusserung durch einen vorübergehenden Moment bestimmt. Auch dies ist seit Winckelmann zu einem fixen Dogma geworden, und selbst Feuerbach hat zwar in Betreff der Diana von Versailles wider Andere geltend gemacht, der Charakter ihres Kopfes sei weder Zorn noch Triumph, weder Eifer noch Freudigkeit, überhaupt nicht durch einen momentanen Eindruck bedingt, sondern nichts als jungfräuliche Strenge und Götterhoheit, giebt jedoch, obwohl er die innere Verwandtschaft³⁶) beider Statuen vollkommen anerkennt, unbedenklich zu, im Angesichte des Apollo dagegen herrsche die Gewalt des Augenblicks vor. Indess schon der Begriff idealer Leibesschönheit schliesst die Annahme eines besonderen, den Gesamtausdruck beherrschenden, Momentes der Darstellung aus; „wie die wahre Gestalt eines schönen Menschen“, äussert Solger in seiner ideenreichen Abhandlung über das Verhältniss des Ideals zur Nachahmung der Natur, „nicht vollkommen erkannt wird, wenn er in einer einzelnen, durch besonderen Vorfall veranlassten, Anspannung begriffen ist, und seine wahre Schönheit in der gesamten wirklichen Natur, nicht in einer einseitigen Aeusserung derselben sich zeigt, so ist auch die ruhige und gleichmässige Grazie der Göttergestalten nichts über die Natur erst Erhobenes, sondern die eigentlich wahre Uebereinstimmung mit der Natur selbst, wenn sie nur in ihrer vollkommenen Wirklichkeit betrachtet wird.“ Um wie viel mehr widerspricht jene Abhängigkeit von einer flüchtigen Gemüthserregung dem Grundbegriffe des plastischen Götterideals! Der darzustellende Geist ist in der Plastik das persönliche Selbstbewusstsein, wie es sich in

seiner Einheit und Ganzheit erfasst; nicht die einzelnen Regungen der Gefühle oder des Willens, nicht besondere Vorstellungen oder Gedanken der Vernunft sind es, was der Plastiker abbilden will, sondern die Totalität des Geistes, wie sie die ganze Gestalt des Leibes erbaut und sich dauernd in dieselbe ergossen hat. Dies erkennt Carriere in seinen Briefen über die bildende Kunst (Morgenblatt 1856. p. 322) an oder spricht es vielmehr selbst aus: wenig jedoch harmonirt damit, wenn er hinsichtlich der Siegesfreude des Apollo von Belvedere eine Erhebung des Gemüths aus der Verstrickung in den Kampf des Lebens annimmt und an sich schön genug sagt: „Wie die Sonne aus den Wetterwolken, tritt er in stolzer Klarheit uns entgegen, von der vollbrachten That kehrt er zur seligen Ruhe seiner Göttlichkeit zurück; noch aber ist er von einem Affect erfüllt, der seine Thätigkeit nach aussen gewandt hat, und statt der architektonischen Strenge der alten Cultusbilder, welche einen Beschauer erwarten, der sich in sie vertieft, schreitet er uns mit überraschender Macht entgegen, dringt auf uns ein wie der Ton der Musik und ist von einem malerischen Reiz umflossen.“ Darum jedoch, meint er, sei die dramatische Lebendigkeit der Statue, die eine reiche Handlung in einen historischen Moment concentrirt, noch nicht theatralisch zu nennen, und stimmt laut in Winckelmanns Hymnus ein: wir selbst aber beherzigen lieber in der Stille, was Lessing einfach doch wahr bemerkt: „Ein einziger Augenblick erhält durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muss er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken lässt.“ Die unmittelbare Folge jener zwiefachen Beschränkung der göttlichen Machtvollkommenheit wurde hinterher darin bemerkbar, dass man den Ausdruck irdischer Affecte fand, wo er nimmermehr zu suchen war, und den inneren Widerspruch der eigenen Kunsterklärung in die selige Ruhe des Götterantlitzes hinübertrug. Sprach doch Winckelmann selbst von einer Verachtung, welche auf den Lippen sitze, und einem Unmuth, welcher bis in die stolze Stirn hinauftrate, während dennoch der Friede ungestört bleibt; und nach diesem Vorbilde sprach und spricht man von einer „durch die Würde der göttlichen Natur gemässigten Entrüstung“ (Thiersch p. 375) oder einem „edlen Kamp fzorn“, welcher noch unlängst einen dichterisch schönen

Ausdruck fand³⁷). Ungetrübte Heiterkeit jedoch war und blieb der Griechischen Kunst das unverbrüchliche Vorrecht der Götter; und dass dies Grundgesetz der darstellenden Phantasie auch in Rom zur Kaiserzeit nicht abhanden kam, lehrt schon jene schöne Schilderung Virgils (Aen. I, 127), nach welcher Neptun trotz tiefer innerer Bewegung über das stürmische Meer sein ruhiges Antlitz emporhebt: schwer verständlich den Interpreten, aber leicht erklärlich für jeden, welcher die Worte jenes grossen Kaisers zu würdigen versteht, als er mit dem Instinct des Genius den fragenden Künstler dahin beschied: „Ruhig will ich gemalt sein auf wildem Pferde.“ Denn bildet gleich das menschliche Gemüth mit Allem, wovon es im Innersten bewegt wird, den lebendigen Stoff der Kunst, so offenbart sich die höchste Reinheit des Idealen doch nur darin, dass die Göttergestalt in ihrer seligen Ruhe und Selbstbefriedigung vor uns hingestellt wird, in welcher sie das Irdische mit der Noth und dem Drang seiner mannichfachen Gegensätze und Kämpfe nicht berührt. Auch blieb jene Vorstellung von einem zürnenden oder strafenden Gott in Wirklichkeit das Eigenthum gelehrter Kunstkennerschaft: der Beschauer hielt seinerseits, mindestens oft genug, den guten Glauben an die Menschenfreundlichkeit desselben fest. „Wie konnte“, fragt Speth (Die Kunst in Italien II. p. 224), „Winckelmann Hohn und Unmuth in diesen Zügen finden, die kaum noch strenger Ernst beherrscht“? und gern verbinden wir damit den Ausspruch einer geistreichen Kunstfreundin, welche in ihrem Tagebuch über Rom (Zürich 1800 p. 56) die Bemerkung niederschrieb: „Freundlich schwebte Apollo mir entgegen, wie von einem ewigen Lichtstrahl getragen! Ernst, doch milde und freundlicher, je mehr man ihm naht. Wie erquickte mich dies Lichtgebilde ewiger Heiterkeit nach dem Anblick jenes erhabenen Schreckbildes im Laokoon“! So hat hier jener unbefangene Sinn, welcher sich dem Eindruck erhabener Kunstschöpfungen voll und warm hingiebt und mit eigenem Geistesauge frisch und freudig bemerkt, wenn nicht erkannt, doch mindestens geahnt, was kein Verstand der Verständigen gesehn³⁸). Vielmehr darf man mit Recht behaupten, die moderne Erklärung habe die Olympische Selbstgenügsamkeit der antiken Götterstatue gleichsam zu beeinträchtigen versucht, und trotz aller Vergötterung, welche

der Kunstenthusiasmus mit jenem Wunderwerke trieb, wird der Werth jeder neuen Deutung hauptsächlich davon abhängen, ob und wie weit sie dem Vaticanischen Apollo die geraubte oder geschmälerte Götterhoheit zurückgiebt. Denn auch er verleugnet jene „edle Einfalt und stille Grösse“ nicht, in welcher Winckelmann das Hauptmerkmal eines Griechischen Götterbildes aus dem Zeitalter der vollendeten Kunst sah, und kein „höhnischer Siegesstolz“ leuchtet von diesem Antlitz, sondern die ruhige Majestät einer Geistesmacht, die da weiss, dass ohne ihr geheimes Walten keine Blüthe am Baum der Menschheit reift.

Noch ein Anderes, und zwar von entscheidender Wichtigkeit, kommt hier in Betracht: ob der Apollo des Vatican gleich dem Apollo der Griechischen und Römischen Poesie mit dem Bogen bewaffnet zu denken sei; denn im Grunde ging die Erklärung seit Winckelmann von dieser unerwiesenen und unerweislichen Annahme aus. Die Ironie des Zufalls, welcher mit den Combinationen gelehrten Forschergeistes so häufig als neckischer Kobold sein Spiel treibt, hat es gefügt, dass die sonst wohlerhaltene Statue an den Extremitäten beider Arme verstümmelt ward, woher die Vermuthung den Anlass zu ihren künstlerischen Hypothesen entnahm. Leicht liesse sich vom artistischen Gesichtspunkte aus die Unstatthaftigkeit des Bogens in der vorgestreckten linken Hand dathun, und schon dem scharfblickenden Zoëga (Welcker's Zeitschrift I. p. 313) deutete selbige die auf dem linken Arm getragene Chlamys an; der Köcher aber auf dem Rücken bedingt den Bogen in der Hand noch nicht. Und je mehr die Apollostatue für die Krone der Griechischen Plastik und das schönste Denkmal der antiken Kunst überhaupt gilt, desto weniger darf es befremden, wenn wir mit dem Rechte freier Kunstdeutung darin auch den Ausdruck der tiefsten und erhabensten Idee sehen, welche das klassische Alterthum gedacht und zu lebensvoller Gestaltung ausgeprägt hat. Allgemein verstand man, wie gezeigt worden, einen pfeilsendenden Apollo: ist denn aber, fragen wir, das Faustrecht, und würde es von einem Götterarm geübt, allein der Canon erhabener Heldenkraft? Dass der Triumph des Geistes höherer Art sei als der Triumph der Körperkraft, dies war dem klassischen Alterthum, wenigstens in seinen reifsten Schöpfungen, keineswegs fremd;

übrigens machte sich ja die bildende Kunst auch sonst frei von den Fesseln, an welche der Volksaberglaube gebunden war, indem sie mit den herkömmlichen Attributen der Götter ihr geist- und gemüthvolles Spiel trieb. Wem fiel hier nicht jene niedliche Gruppe ein, in welcher Amor den Mars entwaffnet? „Durch die ganze Griechische Kunst“, sagt Feuerbach (Nachgel. Schr. III. p. 121) „geht das Bestreben, die Göttergestalt unbeschadet ihrer höheren göttlichen Würde immer mehr zu dem Homerischen Urbilde des rein Menschlichen zurückzuführen. Die Zahl der Attribute und Symbole vermindert sich immer mehr im Laufe der Zeit, und die bloße Gestalt schon wird unmittelbarer Ausdruck der Idee.“ Dem spähenden Auge einer allmählich reifenden Skepsis auf religiösem Gebiete entging es nicht, dass gerade in den Waffen, mit denen eine mehr phantasiereiche als geistesarme Orthodoxie die Personen der Götter versah, das Geheimniss ihrer Schwäche lag, und daher heftet sich der Spott der Römischen Satire späterer Zeit vorzugsweise an sie. So persifliert Juvenal, um nur seiner Erwähnung zu thun, hier (Sat. XIII, 79) die „framea“ des Mars, indem er zugleich das gesamte Waffenarsenal des Olymp aufzählt, dort den von diebischer Hand entwendeten Helm (Sat. XIV, 261) des nämlichen Gottes, welcher nicht einmal sein Eigenthum zu behaupten vermöge; am bezeichnendsten jedoch ist jene Apostrophe (Sat. II, 126ff) an den Erzvater Quirinus selbst, wie er mit Wehr und Waffen angethan in effigie vor den Augen des Satirikers dastand. „Gradivus“, ruft der letztere mit wenig verhehlter Ironie, „solche Gräuel geschehen in Rom, und du schüttelst nicht den Helm, stampfst auch nicht mit dem Speer auf die Erde? Hebe dich weg vom hehren Marsfelde, welches du so vernachlässigst.“ Um so mehr beharren wir, von dem traditionell vererbten Köcher abgesehen, auf der Ueberzeugung, dass bei dem Vaticanischen Apollo an keinen Bogen und damit auch an keinen Sieg über schwache Menschenkraft oder thierisches Gewürm zu denken sei³⁹). Die Idealgestalt des Gottes, in dessen Begriff und Person selbst der allsehende Helios aufging, sollte kein Daguerreotyp des blinden Volksglaubens sein, und — darf der nachdenkende Interpret hinzuthun, was der vorfühlende Künstler absichtlich ferne hielt?

Als Endergebniss der bisherigen Untersuchung, welche

theils entwickelnd theils widerlegend geführt ward, dürfte nunmehr feststehn, dass die Apollostatue des Vatican nach Ursprung und Wesen der Römischen Kaiserzeit angehört, als statuarisches Charakterbild der Geistesherrschaft des Hellenenthums in und über Rom, welche ebendamals zur vollendeten Thatsache ward oder bereits geworden war. Sogar das Beiwerk der Statue, wofern ein flüchtiger Seitenblick darauf gestattet ist, unterstützt nicht dieselbe allein, sondern auch unsere Deutung; denn welcher Zeit entspräche der Oelbaum, jenes altherkömmliche Symbol des Friedens, mehr als der bedeutsamen Epoche des staatlichen Ueberganges, da Augustus die Umbildung der kriegerischen Republik in eine friedliche Monarchie begann⁴⁰⁾? Keinen besonderen Apollo in besonderer Situation, geschweige den Römischen — denn einen solchen giebt es nicht — haben wir für das ideale Bild nachzuweisen versucht, sondern den idealen, der Zeit wie dem Begriffe nach vollendeten, Gott überhaupt; der Unbefangene aber wird bereitwillig eingestehn, dass sich unsere Grundauffassung des unveräusserlichen Zusammenhanges zwischen der Hellenischen Nation und dem Hellenischen Nationalgott bewusst blieb. Ebenso wenig besorgen wir den Vorwurf, dass eine derartige Construction des künstlerischen Ideales aus dem Griechisch-Römischen Wesen nur ein willkührliches und lebloses Aggregat der Phantasie ergiebt; vielmehr scheint uns wenigstens zur Genüge dargethan, dass es dem Kunstwerke trotz des ursprünglichen Dualismus nicht an der organischen Einheit der Idee, dieser Idee selbst nicht an historischer Wahrheit und Realität fehlt. Die prinzipielle Verschiedenheit aber zwischen unserer Deutung und der bisherigen beruht vornehmlich darin, dass alle Früheren in dem Vaticanische Gotte den mythisch gebliebenen, wir selbst den historisch gewordenen Apollo sehn; der ungeahnte Tiefsinn des charakteristischen Namens selbst, möchte man sagen, habe nur der Entwicklung bedurft. Hiermit jedoch dürfte unserer Aufgabe, soweit dieselbe auch durch Zeit und Raum eingeengt wird, noch nicht genügt sein; vielmehr scheint erst die Basis der Kunsterklärung festgestellt. Denn Apollo ist nicht allein der Nationalgott des Hellenenthums sondern zugleich Träger einer sittlich-religiösen Idee, und sein plastisches Ideal muss folgerecht auch von derselben ganz erfüllt und gleichsam durch-

leuchtet sein; schon daraus erhellt, wie weit die Erklärung hinter der Intention des Künstlers zurückblieb, wenn sie den Gott der Intelligenz zu einem glücklichen, über den momentanen Erfolg triumphirenden, Bogenschützen macht. Demgemäss will nach der realen auch die ideale Seite des Belvederischen Bildes erläutert sein, und ist das wahre Ziel aller Kunstbetrachtung, ein volles und allseitiges Verständniss des Kunstwerks, nur durch gleichmässige Berücksichtigung der Form wie des Inhalts erreichbar, so wird auch für uns die Betrachtung der Vaticanischen Statue nach beiden Seiten hin, und wäre es in den alleräussersten Umrissen, zur unabweislichen Pflicht.

Seitdem Winckelmann die Statue des Apollo für das höchste Ideal der Kunst unter allen noch erhaltenen Werken des Alterthums erklärt hat, war und blieb die göttliche Schönheit derselben ein Gegenstand allgemeiner Bewunderung. „Schön wie der Apoll von Belvedere“ hiess es oft in jener Periode unserer Literatur, als Poesie und Prosa noch den Göttergestalten des alten Olymp wetteifernd huldigten, und begeistert pries man die schlanke, übermenschlich erhabene Gestalt, das herrliche Ebenmass der Glieder, in dem sich die schönste Blüthe des vollendeten männlichen Alters mit dem Zauber unentweihter Jugend vereint, die stolze Majestät der Haltung und die Krone des Ganzen — das Antlitz mit seiner göttlichen Würde und Hoheit, nur dass Winckelmanns Beschreibung in ihrer echt künstlerischen Weihe alle späteren Versuche ähnlicher Art gradeso weit übertraf, als er selbst hinter der unerreichbaren Erhabenheit des Vorbildes zurückgeblieben zu sein sich beschied. Um so mehr stehen wir von einer Erneuerung in alter Weise ab; „das plastische Kunstwerk ist“, wie Feuerbach bemerkt, „weniger Seele als Gestalt; nicht Bild noch Schein der Wahrheit, sondern Wahrheit selbst; es will eben darum mehr begriffen und verstanden als genossen, mehr beschaut als empfunden werden.“ Daherversuchen wir lieber eine allgemeine Charakteristik der schönen Form, sofern sie der entsprechende Ausdruck schönen Inhalts ist; denn nur in der Bedeutung innerer Vollkommenheit besteht nach Herders Worten die Schönheit. War aber der menschliche Körper als reinsten und unmittelbarster Ausdruck des Geistes die fast ausschliessliche und jedenfalls hauptsächliche

Form der Griechischen Plastik, so hat ihr die letztere in dem Vaticanischen Marmor gleichsam ein ikonisches Standbild errichtet; denn während die Colossalität jener heimischen Götterbilder zu Athen und Olympia so sehr das Natürliche überstieg, dass z. B. der Olympische Zeus aufstehend die Decke des 60 Fuss hohen Tempels eingedrückt haben würde, überragt der Vaticanische Apollo die volle und erhabene Menschengestalt gerade nur so weit, um der idealen Verklärung genugzuthun. Und während ersterer wenigstens zum Theil von reichem Goldgewande, mit farbig schimmernden Lilien und bunten Thiergestalten übersäet, verhüllt war und selbst das Haupt mit dem Olivenkranz geschmückt trug, tritt letzterer völlig frei aus der Gewandung heraus, und nur die Vollkommenheit des Götterleibes verhüllt gleichsam wie ein durchsichtiger Schleier die menschliche Nacktheit. „Es ist eine Schönheit, welche mit dem klaren energischen Bewusstsein ihrer selbst vor ein staunend überraschtes Auge tritt. Wie mächtig quillt jede Hauptform dem freien Anblick entgegen, ohne der Schönheit der untergeordneten Theile ein gleich freies Erscheinen zu verwehren! Wenn die reizenden Formen einer Mediceischen Venus sich gleichsam vor unsern Augen entwickeln, knospenartig zur volleren Blüthe sich entfalten, so wird die ganze Hoheit und Herrlichkeit des Vaticanischen Apollo wie in einem kühnen Wurf aufgedeckt.“ Kein besonderes Alter hat der Künstler ausgedrückt, sondern die Momente verschiedener Altersstufen sind, wie Feuerbach nachwies, in einen einzigen zusammengefasst und haben dadurch aufgehört, Momente der Zeit, des Wechsels, der Vergänglichkeit zu sein. „Dieser Apollo ist weder Kind noch Jüngling oder Mann, wohl aber alles dies zugleich; er ist Kind ohne die Schwäche der Kindheit, und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes. Unserer Einbildungskraft ist es rein unmöglich, sich einen zeitlichen Entwicklungsgang dieser Gestalt zu denken oder an die Möglichkeit eines späteren Niedersteigens in menschliche Vergänglichkeit zu glauben.“ Am klarsten und einfachsten vermeinen wir diesen Adel der menschlichen, der gottähnlichen Schönheit also zu bezeichnen, dass sich darin die höchste Würde mit der höchsten Anmuth vereint. Sogar in dieser zwiefachen Grundeigenschaft könnte man, ohne zu übersehen, dass dieselbe in gewissem Sinne und

gewissem Grade den Charakter jeder echten Antike ausmacht, den naturgetreuen Reflex jenes nationalen Dualismus sehn, dessen Versöhnung, wenn nicht der modernen Kunsterklärung, so doch der antiken Kunst gelang. Galt die *χάρις* mit Recht für die Personification des Hellenischen Geistes, so ist die „gravitas“ längst als typisch für den Römischen Charakter anerkannt; damit haben wir aber auch zugleich die beiden Hauptfactoren menschlicher Vollkommenheit in der angedeuteten Beziehung genannt. „Sind Anmuth und Würde“, sagt Schiller, „jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt, und freigesprochen in der Erscheinung. Beide Gesetzgebungen berühren einander hier so nahe, dass ihre Grenzen zusammenfliessen. Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirn die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnothwendigkeit in der edlen Majestät des Angesichts unter. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im Belvederischen Apoll.“

Aber die Marmorstatue des Vatican ist nicht allein das vollendete Ideal männlicher oder menschlicher Schönheit überhaupt, sondern zugleich die Idealgestalt einer besonderen Gottheit; erst indem sie den Ur- und Vollbegriff derselben darin nachweis't, spricht die Kunsterklärung ihr letztes Wort. Denn „im plastischen Idealbild haben wir eine Verkörperung des Begriffs in naturwahrer Form; es ist keine Allegorie, denn die Erscheinung spielt nicht auf etwas Anderes an, sondern drückt das eigene innere Wesen klar und erfreuend aus; es ist kein Symbol, denn das Natürliche erweckt nicht bloss die Ahnung oder Erinnerung an ein verwandtes Geistiges, sondern das Geistige ist durch die Naturformen selber völlig ausgeprägt.“ Fragen wir aber nach der Idee, welche allmählich im Bewusstsein des klassischen Alterthums sich gestaltend und zu höchster Reinheit entwickelnd, in dem idealen Bilde zum vollkommensten Ausdruck gebracht ward, so gab die mythologische Forschung der Gegenwart bereits endgültig Antwort darauf; nur dass dem Kunstforscher die Erkenntniss im

Kunstwerke selbst gelingt. Apoll ist der Gott der Sonne und des Lichtes; wie jede Griechische Gottheit ihre Naturgrundlage hat, so war auch er ursprünglich ein Naturgott, trat jedoch — und dies charakterisirt den eigenthümlichen Geist des Hellenenthums — sehr frühe in den Kreis der freien, von der Natur gesonderten, intellectuellen und ethischen Persönlichkeiten ein, während die natürliche Seite an ihm zur scheinbar selbständigen Person des Helios ward, welcher dem Apollo als geahnter und mehr und mehr erkannter Doppelgänger zur Seite schritt, bis er schliesslich Begriff und Wesen an den wahren Eigner zurückgab. Zwar würde hier eigentlich der Stufengang darzulegen sein, in welchem sich der Begriff des Apollo von seiner früheren Naturbedeutung an allmählich zur geistig-sittlichen Idee des Lichtgottes entwickelt hat, indess stehen wir aus naheliegenden Gründen davon ab; kommt es doch für unseren Endzweck mehr auf prägnante Fixirung, als auf vollständige Entwicklung an. In der bezeichneten Eigenschaft aber ward Apollo zuletzt nach den schriftlichen Zeugnissen des klassischen Alterthums selbst allgemein anerkannt. So tadelt Callimachus (fragm. 48 Bentl.) diejenigen, welche Apollon noch von der allumstrahlenden Sonne sondern; Pausanias erwähnt (VII, 23, 6) eines Sidoniers, welcher den Apollo für die Sonne erklärte, womit, wie er selbst bemerkt, die Ansicht der Griechen übereinstimme; Strabo spricht (XIV. p. 635) davon, dass Apollo und Artemis heilende Gottheiten seien, und desswegen für Sonne und Mond gehalten werden; und Plutarch erklärt ihn (de def. orac. c. 7) für die Sonne selbst oder doch für den Herrn und Vater der Sonne und sagt anderswo (de Ei ap. Delph. c. 4), Apoll werde von allen Griechen durchgängig für einerlei mit der Sonne gehalten, und dies sei allbekannt. Auch in Rom wurde zur Zeit des Horaz Phöbus Apollo mit dem Sonnengott identificirt, wie aus dem Säculargedicht mit aller Bestimmtheit hervorgeht, und Münzen der späteren Kaiserzeit bestätigen dies auch für die Folge. „Nur ist Apollo“, wie Preller (Griech. Myth. I. p. 151) hervorhob, „nicht die Sonne bloss als Erscheinung, in dieser wandernden, am Himmel auf- und absteigenden Gestalt des Helios, sondern die Sonne ist nur die hervorragendste Erscheinung der Naturkraft, welche unter allen Griechischen Göttern vorzüglich dieser vertritt, der

herrlichen, feierlichen, im erhabensten Sinne des Wortes göttlichen Natur des Lichtes, der siegreichen Feindin von allem Unholden und Widerwärtigen und der alldurchdringenden Ursache von allem Schönen und Harmonischen.“ Und je weniger man bisher bei der Erklärung des idealen Apollobildes auf den Vollgehalt seines Wesens und seiner Person Rücksicht nahm, desto mehr erscheint es uns im Interesse des gemeinsamen Zweckes als unerlässliche Pflicht, auf denselben zurückzugehen. Auch lassen wir nicht unerwähnt, dass jene Geistesmacht, welche wir im Apollo von Belvedere verkörpert sehn, dann und wann bei unbefangenen Beschauern, wie mit Naturnothwendigkeit, wenn keine Erkenntniss, so doch eine Ahnung ihres Wesens hervorrief; kam es auf einen Ausdruck zur Bezeichnung oder Veranschaulichung des Eindrucks an, welchen der Anblick des Belvederischen Bildes machte — ungesucht stellte sich der Vergleich mit jenem erhabensten und erfreuendsten aller Naturphänomene ein. „Wie ich zum ersten Mal in meinem Leben“, äussert Ramdohr (Ueber Malerei und Bildhauerei in Rom Leipzig 1798. I. p. 50) „an Genuas Küsten die Sonne sich aus dem Meere heben sah, so schwebte mir im Belvedere die Statue des Apollo entgegen. Es ergriff mich das Gefühl übermenschlicher Majestät, und ich ward billig gegen die Sterblichen, die bei anderen Lehrbegriffen sich vor dem Bilde eines höheren Wesens zur Anbetung niederwerfen können.“ Und ähnlich Meyer in seinen „Darstellungen aus Italien“ (Berlin 1792 p. 120): „Nicht der zürnende Besieger des Python, der den silbernen Bogen gespannt hatte, um ein verächtliches Ungeheuer zu tödten und nun dem ohnmächtigen Feind noch einen Blick des Zorns nachsendet, — nein! der Sonnengott selbst war es, der seiner grossen Laufbahn entgegen den Schritt verdoppelt, um — ein Bild des zum erstenmal in der neuen Schöpfung hervorgehenden Tages — mit dem ausgesandten fernhintreffenden Licht über die Welt Leben und Segen zu verbreiten.“ Und Carriere (Blätt. f. Lit. Unterh. 1857. nr. 33. p. 598), obwohl er keinen Grund fand, von der Winckelmann'schen Idee des Pythotödters abzugehen: „Apollo ist als siegfreudiger Gott dargestellt, gleich der Morgensonne, die das Gewölk durchbricht.“ Ja, sogar dem nämlichen Feuerbach, welcher daheim in der dunklen Werkstatt seiner

Forschung die unheimlichen Spuckgestalten der Furien heraufbeschwor, erschien nach eigenem Bekenntniss (Nachgel. Schr. I. p. 123) der Vaticanische Apollo, als er ihm gegenüberstand, „wie ein Lichtwesen schwebend, leicht, gewaltig, voll Freiheit und Kraft und doch fast wie körperlos.“ Die Gottheit selbst, würde ein Bürger Athens oder Roms sagen, habe den Beschauer mit der Ahnung ihres geistigen und sittlichen Vollgehaltes erleuchtet, während sich die gelehrte Kunstkennerenschaft gleichsam hinter dem Rücken derselben in den Zauberkreisen des buntgestaltigen Mythos verlor. Um so entschiedener beharren wir, durch den bisherigen Zweifel unbeirrt, auf der Grundansicht, dass die Marmorstatue als vollendetes Ideal auch die vollendete Idee des Gottes darstellt: der Vaticanische Apollo feiert nur die siegreiche Bewährung und Erfüllung des eigenen Wesens, dessen höchste zugleich und tiefste Bedeutung eben darin beruht, die göttliche Personification des energischen Lichtes zu sein.

Wunderbar fällt die Entstehung des Götterbildes in dieselbe Zeit, als jenes irdische Dasein begann, dessen bleicher Abendstern auf Golgatha erlosch. Schon bereitete sich eine neue Zukunft vor; der alte Glaube an die alten Götter schwand; bald knie'te die fromme Zuversicht vor dem Gnadenbilde des Gekreuzigten, dem die Jubelhymne der befreiten Menschheit tönt. Noch aber war die klassische Welt nicht abgethan, noch lebte sie in Schöpfungen voll unaussprechlicher Anmuth und Hoheit fort. Ebendamals reifte, als echter Sohn seines Olympischen Vaters, der schöne Götterjüngling, der die Nacht des Heidenthums mit seinen Strahlen zu lichter Klarheit erhellt. Denn sein Reich sollte, nachdem die höhere Herrlichkeit des christlichen Wesens aufgegangen war, nicht gänzlich untergehn. Er stand und steht noch heute, inmitten jenes altergrauen Tempels, — ein göttlicher Bote allem Volk, wo der ewig-junge Geistesfrühling der Menschheit⁴¹⁾ blüht.

Anmerkungen.

1) Waldmüller widmet ihm in seinem poetischen Wanderbüchlein aus Italien „Lascia passare“ p. 23 folgendes schöne Sonett:

„Wer kennt dich nicht, du göttlich Bild von Stein?
Und doch — wer kennt dich, der dich selbst nicht schaute?
Der eines Abbilds mattem Widerschein,
Sei es aus Thon, aus Gips, aus Erz, vertraute?

Und mag der Guss noch so vollkommen sein,
An dessen Anblick sich das Herz erbaute,
Die Arbeit kunstgerecht, die Masse rein —
Es fehlt ihm Andres doch als Wort' und Laute.

Denn hier ist Alles Geist! Wie festgebannt,
Weilt auf der heil'gen Schwelle der Beschauer,
Von dem gewalt'gen Eindruck übermannt.

Nicht wünscht dem Bild er Leben; keine Trauer
Beschleicht ihn, dass es nur ein Werk der Hand —
So sehr ist Alles Geist — und Geist von Dauer.“

2) Heinse im Ardinghello p. 228 sagt: „So wie der Antinous am meisten an die Menschheit grenzt, so ist hingegen Apollo ganz Gott, und es herrscht eine Erhabenheit durchaus, besonders aber im Kopfe, die niederblitzt; göttliche Schönheit in Allem, von dem nachlässig sanft gewundenen Haare bis zu den schlanken, behenden Schenkeln und Beinen, ihre gelstigste Blüthe, nicht die irdische Fülle. Stand und Blick und Lippen voll Verachtung geben seine Hoheit zu erkennen. Die Augen sind selig, leicht aufzuthun und zu schliessen, in weiten Bogen. Sein kurzer, schlank und zart geformter Oberleib zu den langen Beinen macht ihn zu einer ganz besondern Art von Wesen und giebt ihm Uebermenschliches. Ein erstaunliches Werk von Erfindung und Phantasie! Das Problem ist aufgelös't: da steht ein Gott, aus der Unsichtbarkeit hervorgeholt und in welchem Mar-

mor festgehalten für die Melancholischen, die ihr Leben lang nach einem solchen Blicke schmachteten. Es ist der höchste Verstand und die höchste Klugheit mit Zornfeuer und Uebermacht gegen Verächtliches; darauf zweckt alle Bildung. Was Apollo hat, ist ihm eigen und lässt sich wenig durch Nachahmen übertragen.“

3) Kotzebue in den „Erinnerungen aus Paris vom Jahre 1804“, p. 158: „Ich stehe vor dem Apoll von Belvedere, und diesmal knie' ich willig nieder.“

4) Schon Mengs lett. a Fabroni opp. 360. 364 trat mit der Behauptung auf, dass der Marmor unserer Statue der Lunensische des Plinius sei. Visconti Mus. Pio-Clem. I. p. 150 bestritt dies, erkannte jedoch hinterher die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit an. Im Musée Napoleon I. p. 44 wird geradezu gesagt: „Der Marmor des Vaticanischen Apoll ist ganz gewiss carrarischer; wie solches aus der genauesten Untersuchung von Visconti und Dolomieu hervorgeht und dann von mehreren Kennern bestätigt worden.“ Vergl. Brard miner. appliq. aux arts II. p. 277. 8. p. 280. Hirt Mythol. Bilderbuch I. p. 33. Schorn Studien d. g. K. p. 340. „Ist es nun fast ausser Zweifel, dass das Werk aus lunensischem Marmor besteht, so möchte die Zeit seines Meisters wohl in die Periode der ersten römischen Kaiser zu setzen sein.“

5) „Einige stolze Erdensöhne können dies bewunderte und fast noch angebetete Bild nicht ohne Verdruss und Widerwillen betrachten und behaupten, ihr Gefühl empöre sich allezeit, so oft sie sich das Gesicht als griechisch denken wollten. Der Kopf des Perikles und auch des Alexander habe schon im blossen Portrait viel göttlichere Art von Erhabenheit; Apollo sei dagegen eher hager und ärgerlich im Ganzen und es wittere daraus etwas von einem Römischen Kaiserprinzen, etwas Neronisches, das nicht auf eigener natürlicher Kraft beruhte; und dies wäre für sie ein anderer Beweis, als der von Marmor. So verschieden sind die Meinungen der Menschen! Gegen solche Atheisten will ich nicht predigen; ihr eigen Missvergnügen sei ihnen Strafe und der Neid an andrer Freude.“ Heinse Ardinghello p. 230.

6) Siehe Bernhardt Grundriss d. Röm. Literatur Braunschweig 1857. p. 250 — 5.

7) Die Darstellung schliesst sich hier mit Absicht eng, in Manchem sogar wörtlich an dasjenige an, was in der trefflichen Geschichte der Architektur von Lübke II. Aufl. Köln 1858. p. 166 — 168 über die Römische Baukunst gesagt wird.

8) Vergl. Feuerbach Nachgel. Schr. III. p. 199 — 220. Daher sind mehrere, besonders charakteristische Ausdrücke entlehnt; die eigenen Worte des grossen Kunstforschers, welcher doch mit so

warmer Verehrung an der nationalgriechischen Plastik hing, dürften für die von uns erstrebte Anerkennung der Griechisch-Römischen von entscheidendem Gewicht sein.

9) Feuerbach Nachgel. Schr. III. p. 213: „Die Darstellungen der Götter sind noch immer ein vorzüglicher Gegenstand der bildenden Kunst auch unter den Römern; für zahllose Tempel und Paläste, für öffentliche Plätze, für Villen der Privaten zu Rom und in den Provinzen, endlich auch für die Ruhestätte der Todten. Die früheren Musterstatuen der Götterideale werden zu diesem Zwecke sehr häufig bloß wiederholt, besonders nun auch für Liebhaber und Sammler. Theils werden sie auch modificirt, nach Bedürfnissen der Zeit, des Locals, nach Vermögen oder Unvermögen der einzelnen Künstler. Manche Modification erheischt der römische Cultus, und aus einzelnen typischen Göttergestalten gehen neue Bildungen hervor, doch nur zu kurzer Lebensblüthe.“

10) Thiersch p. 374: „Bewegter als in allen andern Bildern ist das Haupt der Diana in der herrlichen Statue von Versailles, die auch durch Handlung und Styl neben den Apollo von Belvedere herabruckt. Dieser Apollo selbst aber, grossartiger und entwickelter in den Formen des Leibes und Antlitzes als alle, die ihm an Alter vorangehn, vereinigt mit dem höchsten Adel ein von tiefem Zorn bewegtes Gemüth, in einem Ausdruck, und zugleich in einem Schwung der kühn vorschreitenden Gestalt, wie ihn die frühere Zeit nicht in plastischen Werken, wohl aber die Homerische Schilderung Il. I, 48 der Phantasie gezeigt hatte.“

11) Curtius Griech. Gesch. I. p. 48: „Diesen Apollon kannte das dlesseitige Griechenland nur als einen zu ihm gekommenen, seine wichtigsten Heiligthümer nur als die Endpunkte der Bahnen, auf denen er eingewandert war. Entweder werden diese Bahnen unmittelbar als Meerpfade bezeichnet, auf denen er von Delphinen begleitet gekommen ist, oder, wenn er zu Lande naht, so kommt er von der Küste, wo seine ältesten Altäre hart am Gestade, an Felsbuchten oder Flussmündungen liegen, von kretischen, lykischen, altionischen Seefahrern gegründet, welche damit des Landes neue Weihe begonnen haben. Mit Apollons Geburt entspross auf Delos der „erstgeschaffene Lorbeer“; auf dem Festlande galt der Lorbeer der Peneiosmündung für den ältesten.“

12) Hinsichtlich der Schönheit vergleicht er Aen. IV, 143—50 den Aeneas mit ihm. Ich gebe die Worte Virgils in der preiswürdigen Umbildung von Lots Leipzig 1858. p. 116:

„Wie wenn Apoll von Xanthus' Flussgestaden
Im Lenz zum mütterlichen Delos wallt;
Die bunten Agathyrsen sind geladen,
Dryoper, Creter; Tanz und Lust erschallt.“

Er selber geht auf Cynthus' Waldespfaden,
Dass laut am Rücken Pfeil und Bogen hallt;
Des Haares Glanzgelock, in Gold gebunden,
Ist von des Lorbeers zartem Laub umwunden.“

13) Siehe Eleg. III, 4, 23 — 40. .

„Sieh da erschien, die Schläfe mit keuschem Lorbeer umwunden,
Mir ein Jüngling im Traum, schreitend zum Lager heran;
Eine hehre Gestalt mit übermenschlichem Reize;
Nie erblickte sie wohl schöner ein sterbliches Aug'.
Frei umfloss sanftwallend Gelock den erhabenen Nacken,
Und sein dunkles Haar triefte von Syrischem Thau.
Glanz umfing die Gestalt gleich dem der Latonischen Luna,
Und das blendende Weiss milderte purpurnes Roth:
Gleich dem sanften Erröthen der zarten Wangen der Jungfrau,
Führt man in's Brautgemach sie zu dem jungen Gemahl;
Wie wenn die Mädchen im Blumenkranz Amaranthen zu weissen
Lilien flechten und wie Aepfel sich röthen im Herbst.
Spielend schien ihm hinab zu den Fersen zu fliessen die Palla,
Welche zum Theil der Gestalt Reize den Augen entzog.
Glänzend von Gold und von Schildpatt hing, ein seltenes Kunstwerk,
Eine geschwätzige Leier ihm von der Linken herab.
Nahend stimmt' er sie an mit elfenbeinernem Kiele,
Und vom melodischen Mund tönete Göttergesang.“

14) Siehe Eleg. IV, 6 die betreffenden Verse:

„Als Apollo verlassend das selbstbefestigte Delos,
(Unstät trieb es umher früher, von Winden gejagt)
Ueber dem Schiff dastand des August, und dreifach in schräger
Fackel gekrümmt erglomm über den Masten ein Licht.
Nicht mit dem Haar kam jener, das sonst ihm den Nacken herabwallt,
Nicht mit der Leier, die sonst tönet den friedlichen Sang:
Nein, mit dem Blick, der einst Agamemnon traf, da vor Troja
Leichen auf Leichen dahinraffte sein zürnender Pfeil;
Oder als er zerschoss die geschlungenen Knäule des Drachen
Pytho, vor welchem der Klang friedlicher Leier verstummt.
Phöbus dem Actier prangt ein Denkmal, weil er mit einem
Einzigem Pfeilschuss zehn feindliche Schiffe besiegt.“
Hieraus schloss Stahr Torso II. p. 324, der Vaticanische Apollo
stelle den Siegverleiher in der Schlacht bei Actium selbst dar.
Dagegen warnt M. Carriere Blätt. f. Liter.-Unterh. 1857. nr. 33.
p. 598 vor solcher „Hypothesenspinnerei.“

15) Dies Gedicht, aus dem wir die Hauptpartieen herausheben,
hat Günther Leipzig 1854. p. 230 folgendermassen übersetzt.

Chor: „Apoll und du der waldumkränzten Höhen
Beherrscherin, des Himmels Schmuck, verehrt

Und würdig der Verehrung: o gewährt,
Was wir zu euch am heil'gen Feste flehen,
An dem von keuschen Jünglingen und Frauen
— Wie der Sibylla Schicksalsspruch gebent —
Ein Preisgesang den Göttern wird geweiht,
Die gnädig auf die sieben Hügel schauen!

Jünglinge: Wohlthät'ger Gott, der kommen heisst den Tag
Mit leuchtendem Gespann und untergehen,
Stets neu und doch derselbe stets, es mag
Nichts grösseres als Rom dein Auge sehen!

Jungfrauen: O Ilithya, segne die Geschlechter,
Gieb Heil der Väter eifrigem Bemühn,
Zum Eheband zu führen Roma's Töchter
Und neue Sprösslinge dem Staat zu ziehn!

Chor: War Roms Entstehn ein Werk von eurer Hand,
Wenn eurem Wink gehorchend Troja's Schaaren,
Fern ihrer Stadt und heimatlichen Laren,
Ein Obdach fanden am Tyrrhener Strand,
Wohin, den Fall des Reiches überlebend,
Der fromme Held sie sicher durch die Glut
Von Ilion geführt mit kühnem Muth,
Den Armen mehr, als sie verloren, gebend:
Dann, Götter, schenkt dem Knaben Sinn für Tugend,
Dem Greis der Ruhe friedlichen Genuss;
O gebt Gedeih'n und eine blüh'nde Jugend
Und jedes Heil dem Volk des Romulus!
Der Venus, des Anchises edler Spross,
Der euch zu sünnen weiht schneeweisse Rinder —
Er sei fortan im blut'gen Kampfe gross,
Bezwungen Feinden mild als Ueberwinder!

Jünglinge: Der Seher, dessen goldne Pfeile strahlen,
Apoll, der gern bei den Camönen weilt,
Und mit wohlthät'ger Kunst von ihren Qualen
Des wunden Körpers matte Glieder heilt:
Er segne, wenn sein Blick voll Huld und Milde
Hernieder schaut auf das Palatium,
Den Staat und die Lateinischen Gefilde
Von Jahr zu Jahr zum fernsten Säculum!

Jungfrauen: Diana, thronend auf des Algidus
Und auf des Aventinus heiligen Höhen:
Verschmähe nicht der Funfzehn frommen Gruss
Und leihe mild dein Ohr der Kinder Flehen!

Chor: Ja, lasst uns heim die frohe Hoffnung bringen,
Dass Zeus uns hörte und der Götter Kreis,

Uns, die wir heut zu des Apollo Preis,
Zum Ruhm Dianens heil'ge Hymnen singen!“

16) Die Elegie (II, 31) ist an Cynthia gerichtet:

„Fragst du, warum ich so spät dir komme? die goldene Säulen-
Halle des Phöbus erschloss Cäsars des Grossen Gebot.
Ganz war solche zur Pracht gestützt auf Punische Pfeiler,
Wo, von den Töchtern umringt, Danaus prangte, der Greis.
Schöner fürwahr, als selbst sein Urbild, dünkte der Gott mir
Dort in Marmor, Gesang hauchend zu schweigendem Spiel.
Rings umstanden zudem den Altar vier Stiere von Myrons
Kunstreich bildender Hand; Leben beseelte das Erz.
Doch inmitten erhob sich der Tempel aus schimmerndem Marmor,
Theurer dem Phöbus sogar, als sein Ortygisches Land.
Ueber dem Giebel dahin zog Sol mit seinem Gespanne,
Und von libyschem Zahn strahlten die Flügel der Thür,
Dieser den Gallischen Schwarm, von Parnassus' Gipfel geschmettert,
Jener des Tantalus Kind zeigend, von Leichen umringt.
Zwischen der Mutter sodann und Schwester erhebt des Gesanges
Weisen der Pythische Gott selber in langem Gewand.“

17) Ambrosch Studien I. p. 230: „Mit der Kaiserzeit aber zog
er in Rom ein, ja nicht nur in Rom, sondern in das Palatinische
Rom. Hier den eigentlich römischen Göttern gesellt, erhob sich
sein Tempel mit seinen Orakeln im Sitze des Kaiserreichs an der
Wiege Roms: gleichsam ein sprechendes Symbol, wie die seelen-
vollen Mächte von Hellas über Roms thatkräftige Schirmherren ge-
siegt, wie Roms älteste Götterwelt für das Leben der Gegenwart
ein Schattenbild geworden, wie der hellenische Sinn der Tarquinier,
wenn auch erst spät, dennoch des altrömischen Priesterthums hie-
rarchische Banden gesprengt.“

18) Nach Miserini Effemeridi litterarie di Roma 1823. fasc. 25
(Kunstblatt 1823. Nro. 20. p. 80) wäre der Vaticanische Apollo zu
Ehren des Augustus entstanden und eigentlich dieser August-Apoll
selbst. Serv. ad Virg. Eclog. IV, 10 „Simulacrum (Augusti) factum
est cum Apollinis cunctis insignibus“; vergl. Suet. Oct. c. 70. Diese
Ansicht ist von Feuerbach d. Vat. Ap. p. 237—48 beleuchtet und in
ihrer Unhaltbarkeit aufgedeckt worden.

19) Calp. Sic. VII, 84: „nisi me decepti visus, in uno Et Martis
vultus et Apollinis esse putavi.“ Im Schreiten offenbarte sich dem
Römer die volle Majestät der Gottheit. Virg. Aen. I, 46. 405. V, 647ff.
Ovid. Met. III, 609. Prop. II, 2, 6.

20) C. Fr. Hermann Culturgesch. d. Griech. und Röm. I. p. 10ff:
„Griechenlands Schöpfungen haben mehr als nationale Bedeutung,
sonst wären sie mit der Nation untergegangen; eben desshalb ver-
langten sie aber noch eine andere Nation, um sie bei'm Untergange

zu retten. Steht also Rom auch nicht so schöpferisch wie Griechenland da, sondern wesentlich nachbildnerisch, so sind das gerade nur zwei einander wesentlich ergänzende Seiten desselben weltgeschichtlichen Moments, die zwar ihrer historischen Natur nach nur nach einander zur Erscheinung kommen konnten, in der Idee aber nothwendig zusammengehörten, so dass keine ohne die andere die Bestimmung des klassischen Alterthums, die Mustergültigkeit für alle Zeiten, hätte erfüllen können.“

21) Thiersch p. 362: „Die Bildsäulen des Apollo sind je älter desto ruhiger in der Handlung. Der alterthümliche des Capitols ist einförmig und beinahe gleichmässig auf beiden Füßen stehend; die vom alten Typus freien Bilder desselben Gottes sind durch Stellung und Bewegung mannigfach; aber im Schwung eines raschen Ganges, die erhabene Gestalt dadurch voll entwickelnd und ausbreitend, hat ihn erst der späte Künstler der Bildsäule von Belvedere dargestellt.“

22) Gruber Allg. Encycl. d. Wiss. u. K. IV. p. 435: „Der reinen Idee Apollons, hoher Geistesmacht, der Begeisterung, idealer Selbstthätigkeit und reiner Selbstgenügsamkeit, nähert sich diese Statue gewiss so sehr, als sich ihr eine nähern kann, die nicht allein zum reinen Ausdruck dieser Idee bestimmt ist. Dies aber ist sie nicht, mag nun der Gott, wie man gewöhnlich sagt, in dem Augenblicke dargestellt sein, wo er den Python erlegt hat, oder wie Visconti will, als Alexikakos, dessen Statue man nach Vertreibung einer Pest gelobt hatte. Sinnig deutet er die Schlange an dem Trunk dann als Symbol der Heilkunde.“

23) Dagegen Schorn Studien d. griech. Künstl. p. 340ff.: „Ob es als Nachahmung irgend eines berühmten griechischen Meisterwerks betrachtet werden müsse, ist durch hinreichende Gründe weder wahrscheinlich noch unwahrscheinlich zu machen; vielleicht aber würde man dieser späteren Kunst Unrecht thun, wenn man zweifeln wollte, dass sie ein solches Werk nicht mehr originell hätte hervorbringen können. Noch immer, und besonders zu Rom, gab es gute griechische Künstler; sie hatten die Meisterwerke der älteren vor sich, um, wenn sie dieselben nicht geradezu nachahmen wollten, durch deren Betrachtung ihren Ideen Erhabenheit und Würde zu geben.“

24) Federbach p. 155: „Die rundlichen Formen des Apollo haben durchaus nur den Charakter eines Marmorbildes. Man denke sich diese Statue in Bronze gegossen oder betrachte nur einen broncirten Gipsabguss, um einzugestehen, dass diese Gestalt nur in Marmor ausgeführt werden durfte. Was in diesem Material jugendlich aufschwellende Form, Charakter der Zartheit und Grösse ist, wird in jenem ein lebloser Wulst, ein monotones Einerlei, und die

Füsse müssten aussehen, wie die ehernen Säulen des Engels in der Apokalypsis. — Ueberdies noch die schlanken Verhältnisse unserer Statue! der Vaticanische Apoll in Bronze würde alles männlichen Haltes entbehren, und denken wir uns ihn etwa in hellglänzendem Erz, so entwischt er uns, wie eine flüchtig aufflackernde Lichterscheinung.“

25) Thiersch p. 321. K. O. Müller Kleine Schr. II. p. 494. Welcker A. D. I. p. 403 ff. Preller Griech. Mythol. I. p. 185.

26) „Aber der Drache, geplagt von heftigen Schmerzen des Todes, Lag schwer athmend in Angst und wälzte sich dort an dem Boden, Blutigen Mord ausblasend. Da sprach lautrufend Apollon:

Allda faule du nun an der männernährenden Erde;
Nicht ein böses Verderben der Lebenden wirst du in Zukunft
Sein, so viele die Frucht der ergiebigen Fluren verzehrend
Hieher kommen und führen die reichlichen Festhekatomben;
Noch auch wird dir den Tod, den bitteren, weder Typhöus
Noch die Chimära wenden, die gräuliche, sondern es faulet
Hier dich der schwarze Grund und der sengende Gott Hyperion.
Also rief er, und jenem umschloss Nachtdunkel die Augen.“

27) Das Folgende ist zu grösstem Theil ein Auszug aus Feuerbach p. 191—217.

28) Nebenbei verdient hier die Beziehung auf den Riesen Tityos erwähnt zu werden, welcher vom Apoll erlegt ward, weil er der Latona nachstellte. Schon Winckelmann dachte in zweiter Reihe daran; später hat Overbeck Kunstarchäol. Vorles. Braunschw. 1853 p. 85 diese Ansicht unter besonderer Berufung auf eine Volcenter Vase Monum. de l'Institut. I. 23 (Elite céramogr. II. 55) zur seinigen gemacht. Vergl. Schöll Unterhalt. am häusl. Heerd von Gutzkow. Neue F. III. nr. 4. p. 59 ff. Siehe dagegen Feuerbach p. 207.

29) Kahlert „Erinnerungen an Italien“ Breslau 1843 p. 287: „Offenbar ist es der das Uebel abwehrende Apollo (ἀλεξίκακος) in etwas gezielter Stellung, aber dessungeachtet ein Meisterstück allerersten Ranges.“ Auch verweist derselbe auf Hor. Od. III, 4, 61—4. Uebrigens hielt auch Crenzer Heidelb. Jahrb. 1814. nr. 17. p. 271 diese Ansicht seines Beifalls werth; wodurch die Schlussbemerkung im Vortrag eine Einschränkung erleidet.

30) „Hätte er zu einer Gruppe der Niobe gehört, so würden die Unzufriedenen mit ihm desto mehr Mitleiden mit der unglücklichen reizenden Familie haben.“ Heinse Ardinghello p. 230. Die Ansicht selbst wurde von Azara zu Mengs opp. 365. n. c. aufgestellt und von Hirt in den Horen Jahrg. 1797. St. 10 p. 20. Mythol. Bilderb. I. p. 32 Rec. Jahrb. f. wiss. Kritik. 1827. nr. 31. 32. p. 245 (vergl. Wolf liter. Anal. V. p. 146) vertheidigt. Siehe dagegen Thiersch. p. 314 ff. Anm. 30. Feuerbach p. 218—36.

31) Heinse p. 30: „Es ist wahrscheinlich, dass dem Meister der Apollo des Leontinischen Pythagoras vorschwebte, welcher den Pythischen Drachen erlegte. Und beiden war ohne Zweifel der Homerische, von den Gipfeln des Olymp herunter, das Urbild.“ Auch Thiersch p. 374 verwies auf die Homerische Schilderung. Siehe Winckelmann VI. 2. Anm. 1240. p. 324 ff.

32) Einen begeisterten Verehrer seiner Ansicht gewann Feuerbach an Kapp „Italien“ Berlin 1837. p. 158 — 90. Siehe dagegen Böttigers Artist. Notiz. bl. 1833. nr. 14; H. Lit.-Z. 1835. p. 255; Kunstbl. 1833. nr. 67; N. Allg. Rep. v. Pölitz IV. p. 51; Leipz. Lit. Z. 1833. II. nr. 284. 5; Heidelb. Jahrb. 1834. nr. 17; Gött. Gel. Anz. 1855. nr. 130; Blätt. f. Phil. 1835. III, 4. Vergl. Berlin. Convers. bl. 1828. nr. 223; Kunstbl. 1829. p. 141; N. Archiv f. Phil. 1830. nr. 59.

33) Den Nero selbst erkannte im Apollo von Belvedere Haack Verhandl. d. XVI. Philolog. Vers. Stuttg. 1856. p. 162 ff.

34) Heinse p. 230: „Gewiss ist, dass das Bild verliert, weil es kein vollkommen Ganzes ausmacht und man nicht weiss, worüber der Gott zürnt.“

35) Vergl. Aesth. II. p. 435: „In der Einzelstatue bleibt die Sculptur in ihrer gemässesten Reinheit, indem sie die Göttergestalt situationslos, in schöner, einfacher, thatloser Ruhe, oder doch frei, unangefochten, ohne bestimmte Handlung und Verwicklung, in unbefangenen Situationen ausführt. — Das nächste Heraustreten der Gestalt aus dieser strengeren Hoheit oder seligen Versenkung besteht darin, dass in der ganzen Stellung sich der Beginn einer Handlung oder das Ende derselben andeutet, ohne dass dadurch die göttliche Ruhe gestört und die Gestalt in Conflict und Kampf dargestellt wird. Von dieser Art sind die berühmte Mediceische Venus und der Apoll von Belvedere.“ Solger Nachgel. Schr. I. p. 77 — 81.

36) Hettner Vorsch. d. bild. K. p. 273 nennt beide Statuen „geradezu in directem Bezug auf einander componirt.“

37) Waldmüller „Lascia passare“ p. 24:

„Sie haben lange hin und her gedacht,
Wem nur dein sich'rer Pfeil den Garaus mache —
War's im Gewühl der mörderischen Schlacht,
Da du dich hieltest zu der Troer Sache?
Nahmst du, durch Hektors Fall in Zorn gebracht,
An Thetis tapfer'm Sohn, Achilleus, Rache?
Verscheuchtest du die Furien der Nacht,
Du Freund des Lichts, von deinem goldnen Dache?
Wer könnt' es sagen? — Nur des Mundes Zug
Ist klar verständlich — deine Lippen beben,
Du bist im Zorn noch Gott — das sei genug!
Mög' uns dein Bild die schöne Lehre geben,

Dass selbst der Zorn, wenn er in's Herz uns schlug,
Uns so veredeln sollte und erheben.“

38) Winckelmann VI. 2. Anm. 1240. p. 324 ff.: „Sollte es aber auch nothwendig sein, dem Belvederischen Apollo eine ganz bestimmte Beziehung beizulegen? Wenn man sich ihn in irgend einer von den oben angeführten Handlungen begriffen denken will: so wird man genöthigt, es auch mangelhaft zu finden, dass der Gegenstand, wider welchen er seine Pfeile abgeschossen, nicht mit abgebildet ist. Oder man muss annehmen, was nicht weniger beschwerlich und vielleicht nicht weniger mangelhaft sein dürfte, dass die entgegenstehende Figur oder mehrere verloren gegangen. Aber es ist unserem Gefühle unangenehm, uns dieses Denkmal als ein Bruchstück zu denken; noch weniger sind wir geneigt, einem solchen Künstler, wie der Meister desselben ist, Fehler vorzurücken. Daher mögen wir uns lieber bemühen, den Schwierigkeiten der erwähnten Auslegungen zu entgehen, und dieses geschieht, wenn wir die Statue als ein in sich abgeschlossenes Ganze betrachten und als ein Symbol, wie es die göttlichen Figuren der Alten gewöhnlich sind.“ Vergl. Ramdohr I. p. 51.

39) Anders Carriere Morgenblatt 1856. p. 855: „Die Attribute mochten ursprünglich ein Beiwerk sein, welches auf eine symbolische Weise die Gestalt kenntlich machte, deren objectives allgemein gültiges Ideal noch nicht gefunden, die noch nicht durch ihre eigenen Formen deutlich genug bezeichnet war. Auch die vollendete Kunst hat Attribute beibehalten, sie dann aber organisch mit der Composition des Ganzen und mit der Gestalt in der Art verknüpft, dass sie durch die Situation derselben bedingt erscheinen. Der Belvederische Apollo hat nur ein kleines Stück des Bogens, nicht den ganzen in seiner Linken.“

40) Für die Römische Herkunft entschied sich auch H. Meyer Gesch. d. bild. K. III. p. 292 ff. ging jedoch zu weit, wenn er selbige in Hadrians Zeit hinabrückt.

41) Wir schliessen mit der schönen Strophe in Herders Pygmalion II. B. XIX. p. 12:

„Dort, sprach er, dein Apollo! Unversehret
Steht er im Glanz der Götterschöne da.
Zu Delos zwar wird er nicht mehr verehret,
Doch jedem Jugendherzen ist er nah.
Was er der Menschheit Himmlisches bescheeret,
Was ihm dem Hirten', ihm dem Gott geschah,
Sein Lorbeer, seine Lyra, seine Chöre,
Sein heilig Bild ist aller Zeiten Lehre.“

