

DIE
VENUS VON MILO.

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIE

VON

FRIEDR. FRHRN. GOELER V. RAVENSBURG,
DR. PHILOS.

MIT VIER TAFELN IN LICHTDRUCK.



HEIDELBERG.
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG.

1879.

Bibliothèque Maison de l'Orient



175257

Alle Rechte vorbehalten.

SEINEM GELIEBTEN VATER

AUGUST FRHRN. GOELER V. RAVENSBURG,

GROSSH. BAD. KAMMERHERRN UND STADTDIRECTOR ZU BADEN-BADEN

WIDMET DIES BUCH

IN DANKBARER TREUE

DER VERFASSER.



VORWORT.

Es dürfte kaum ein zweites Kunstwerk geben, an welches sich eine solche Fülle interessanter Fragen und Probleme anknüpfte und welches so viele literarische Arbeiten hervorgerufen hätte, als die Venus von Milo. Trotzdem hat bisher eine Monographie, welche das Gesamtgebiet der Untersuchungen über diese Statue umfaßt hätte, gefehlt. Eine solche versuchte ich in vorliegender Arbeit zu geben. Ich hatte dabei folgende Punkte im Auge: eingehende und gleichmäßige Behandlung sämtlicher Fragen, welche die Statue betreffen, kritische Untersuchung aller bisher über dieselbe aufgestellten Ansichten und übersichtliche, genau disponirte Darstellung des gesammten Stoffs.

Das vorhandene literarische Material, über welches das beigegebene Literaturverzeichnis Auskunft gibt, glaube ich ziemlich erschöpfend verwerthet zu haben; außerdem benutzte ich auch eine Reihe brieflicher und mündlicher Mittheilungen. Neben dem Bekannten wird der mit diesem Thema Vertraute auch wohl manches Neue finden, wozu ich vielleicht einige eigene Anschauungen und Betrachtungsweisen rechnen darf.

Drei der beigegebenen Tafeln enthalten ebenfalls Neues. Eine Ansicht von Kopf und Oberkörper der Statue, in dem Maßstabe, wie auf Taf. II, eine Abbildung der Fragmente in Lichtdruckreproduction einer Aufnahme nach den Originalen und eine Abbildung des Tarral'schen Restaurationsversuches werden hier zum erstenmale publicirt.

Zur besonderen Aufgabe machte ich es mir, die Resultate der wichtigen Untersuchungen der Herren W. FRÖHNER und CL. TARRAL in Paris, die bis jetzt theils noch gar nicht, theils nur mangelhaft publicirt waren, genau und ausführlich darzulegen, wozu ich durch die gef. persönlichen Mittheilungen derselben in Stand gesetzt wurde.

An mehreren Stellen des Textes, bei denen die Veranlassung dazu vorlag, habe ich die Besprechung allgemeiner kunstwissenschaftlicher Themata angeknüpft; die Erörterung über die naturalistische und idealistische Manier bot mir Gelegenheit, meine ästhetischen Grundprincipien (erstmals) darzulegen.

Der Character der vorliegenden Schrift ist in erster Linie ein wissenschaftlicher, doch habe ich mich bemüht, durch die ganze Darstellungsweise dieselbe nicht bloß dem Fachmanne, sondern auch weiteren Kreisen, insbesondere Künstlern und Kunstfreunden zugänglich und verständlich zu machen; letzteres gilt speciell vom Texte, während die Anmerkungen zum Theil nur für den Fachmann berechnet sind.

In liebenswürdigster und umfassendster Weise wurde ich bei dieser Arbeit durch die Herren Hofrath Professor K. B. STARK in Heidelberg, Dr. W. FRÖHNER und CL. TARRAL in Paris unterstützt, und es ist mir eine angenehme Pflicht, denselben hiermit meinen wärmsten Dank auszusprechen.

BADEN-BADEN, im August 1879.

DR. V. GOELER-RAVENSBURG.



EINLEITUNG.

O vis superba formae!

Job. Sec. Basium VIII.

Der schöpferische Genius der Menschheit hat eine kleine Zahl von Werken geschaffen, in denen die ganze Erhabenheit und Größe der Kunst in so eminentem Maße erscheint, daß ihrer überwältigenden Wirkung sich Keiner entziehen kann, in dem noch der kleinste ideale Funke lebt; daß auch der Alltagsmensch, der an tausend anderen trefflichen Kunstwerken theilnahmslos vorübergeht, ihnen gegenüber von Bewunderung ergriffen wird. Ein solches Kunstwerk ist die Venus von Milo.

Wer jemals die herrliche Antikensammlung im Louvre in Paris besucht hat, dem wird gewiß vor allen anderen diese Statue den mächtigsten und dauerndsten Eindruck gemacht haben. Ja, ein Kenner und Freund der Kunst wird von wahrer Begeisterung ergriffen sein, wenn er den Saal betritt, der für diese Statue allein bestimmt ist und wo sie wie die Göttin in ihrem Tempel ehrfurchtgebietend steht. In trefflicher Weise hat Avé-Lallemant diesen Eindruck geschildert¹: «Am Ende der langen, von vielen Bogen getragenen Halle flammt ein weißes Marmorbild empor, wie die Welt kein zweites kennt. Lieblich gewen-

¹ Avé-Lallemant, Wanderungen durch Paris. Gotha 1877.
v. Goeler-Ravensburg, Venus v. Milo.

det und gewunden, majestätisch und herrlich — halb nackt und doch so edel verhüllt — halb drapirt und doch die göttliche Fülle verrathend, ein wahrhaft süßer Kopf, wenn dieser nicht für den halb verpönten Süßigkeitsausdruck zu adelig wäre; denn solch' ein Frauenantlitz denkt und träumt, befiehlt und bekennt sich besiegt, und lächelt dabei wie über einen süßen Schmerz.»

In der That, man könnte sich stundenlang in die Betrachtung dieses erhabenen Götterbildes verfenken und stets neue Schönheiten entdecken. Je länger man es betrachtet, desto mehr wird man seine Größe verstehen, und jeder neue Standpunkt wird dem Beschauer neuen Reiz darbieten. Selbst im Gypsabgusse wird die Wirkung noch eine mächtige sein, obgleich der volle Zauber nur im Originale selbst und eben zum Theil in der wundervollen Behandlung des Marmors liegt, die im Gypsabgusse größtentheils verloren geht.

Die Bewunderung für dieses Werk war seit seiner Auffindung eine ungetheilte und keine noch so sceptische Kritik hat es gewagt, denselben geradezu zu widersprechen, denn eine solche Schöpfung ist über alle Kritik erhaben. Von allen uns erhaltenen Venusbildern ist dieses entschieden bei weitem das herrlichste und werthvollste. War auch die Knidische Venus des Praxiteles im Originale demselben wohl überlegen, so kann doch auch die beste uns erhaltene Replik derselben sich nicht in die Nähe der melischen Statue stellen. Man wird vielleicht nicht zu weit gehen, wenn man behauptet, daß von allen uns erhaltenen antiken Kunstwerken außer den Parthenonsculpturen die Venus von Milo das herrlichste ist und nur wenige an sie heranreichen. Daß weibliche Schönheit und weibliche Würde kaum in einem anderen plastischen Werke so wunderbar zum Ausdruck kommen, wird nicht zu bezweifeln sein. Und in diesem Sinne hat Heinrich Heine dieser Statue den trefflichen Namen gegeben: *Notre Dame de Beauté!*





I. KAPITEL.

Fundort und Fundgeschichte.

1. Geographie und Geschichte der Insel Milo¹.

Eine kleine griechische Insel im ägäischen Meere ist die Fundstätte der herrlichen Venus, die nach ihr Venus von Milo genannt ist.

Milo oder Milos (ἡ νεύρ. ἰ γέσπρ.), altgriech. Melos (Μήλος), gehört zu der südwestlich von den Cycladen gelegenen Inselgruppe vulkanischen Ursprunges, den Sporaden², und liegt am Eingange des griechischen Archipels, gleichweit von Argolis und der Insel Kreta entfernt. Es ist drei Quadratmeilen groß und zählt etwa 10,000 Einwohner. Sein höchster Punkt, der Berg Hagios Elias im Südwesten, erhebt sich 774 m über die Meeresebene. Die vulkanische Natur der Insel ist sehr deutlich zu er-

¹ Vergl. f. d. Geogr. u. Gesch. von Milo: L. Roß, Reisen auf den griechischen Inseln des ägäischen Meeres. Stuttgart u. Tübingen 1840—45. Bd. III, S. 3—21. — C. Burffan, Geographie von Griechenland. II. Band. Leipzig 1868—72. S. 496—501.

² Andere haben sie, wohl irrtümlich, zu den Cycladen gerechnet.

kennen: sie ist vielfach zerklüftet und ausgezackt, der Boden ist dürr, salzig und von zahlreichen Höhlen durchlöchert, an den Südküsten zeigen sich noch fortdauernde vulkanische Phänomene. Die Insel «erscheint gleichsam wie ein mit Meerwasser getränkter verfeinerter Schwamm». Eine von Norden her tief eindringende Bucht, jetzt Porto Thalassa genannt und wahrscheinlich durch Einsturz eines alten Kraters entstanden, theilt die Insel in zwei Theile. Am nordöstlichen Ende der Bucht, nicht weit von ihrem Eingange, südöstlich vom alten Hafen liegt in einer kleinen Seitenbucht der heutige Hafen von Milo, einer der schönsten des Mittelmeeres. Der Hafentort, aus 30—40 am Abhange eines Hügels liegenden Häusern bestehend, heißt Adamas. Etwa $\frac{3}{4}$ Stunden vom Hafen entfernt liegt die auf einem hohen, steilen Berggipfel terrassenförmig und ganz regellos angelegte jetzige Hauptstadt, Kastron. Das eigentliche Kastron liegt ganz auf der Spitze des Berges; daran schließen sich unterhalb die geräumige und luftige Vorstadt Plaka und die zwei Dörfer Trypiti und Trion Vafallon. Diese zusammen haben etwa 2500 Einwohner. Von Plaka bis an den Hafen sich hinüberziehend liegen die Ruinen der alten Stadt Melos. Der hervorragendste Theil derselben ist ein Hügel mit einer Plattform, der wahrscheinlich die Akropolis der alten Stadt war; jetzt trägt er eine Kapelle des Hagios Elias und ein Kloster. Eine in ihren unteren Theilen aus großen polygonen Werkstücken erbaute Ringmauer zog sich, wie die Reste zeigen, von hier bis an das Gestade hinab. In der Nähe, an der Südostseite dieses Hügels stehen in einer flachen Bogenlinie eine Anzahl Sessel aus Tuffstein mit Rücklehnen, wahrscheinlich die Ueberreste eines kleineren Theaters oder Odeons¹. Vierzig Schritte weiter östlich liegen die Reste eines im korinthischen Stil erbauten Tempels oder anderen Prachtgebäudes. Nicht viel über hundert Schritt südlich, unterhalb desselben finden sich die Ruinen eines größeren Theaters. Nur die untersten neun Sitz-

¹ Vergl. Lénormant, *annali dell' inst.* I, pag. 343.

reihen aus weißem Marmor sind erhalten¹. Es wurde im Jahre 1814 von Baron Haller entdeckt und vom Kronprinzen Ludwig von Bayern angekauft, der es im Jahre 1836, zur Zeit seines Aufenthaltes in Griechenland, von Schutt reinigen ließ, wobei Ueberreste römischer Sculpturen gefunden wurden. Später wurde nach Roß und Kekulé² ein Hermes-Torfo dort gefunden. Aus den Resten von Gebälk, Giebel, Decke, Ornamenten u. f. w. ergibt sich, daß dieses Theater, oder wenigstens dessen Scenengebäude, erst aus der römischen Kaiserzeit stammt.

Unterhalb des Theaters erstreckte sich wahrscheinlich die Agora bis zum Hafen. Außerhalb der östlichen Stadtmauern, besonders am nördlichen und westlichen Abhange der spärlich mit Oelbäumen bewachsenen, jetzt Klima genannten Schlucht, ziehen sich zahlreiche antike Grabstätten hin, die durchgängig in den Tuffboden oder das vulkanische Gestein eingeschnitten sind. In diesen Gräbern wurden ziemlich viele antike Kunstgegenstände gefunden, zumeist Vasen, geschnittene Steine, Münzen, Gold- und Bronzeschmuck, Kleinodien, Waffen, außerdem Basreliefs in Terracotta, sowie einige plastische Werke und Fragmente solcher, welche offenbar in der Zeit des späteren Alterthums vor der Gefahr der Zerstörung hier geborgen wurden, vielleicht auch damit sie dem allgemeinen Kunstraub der Römer entgehen sollten. Die Krone dieser Funde ist die Venus von Milo.

Melos scheint auch im Alterthume nicht sehr bedeutend gewesen zu sein, wenigstens nennt es Thukydides³ nicht Stadt, sondern Ort oder Flecken (*χωρίον*). Die Gesamtbewölkerung der Insel im Alterthume läßt sich auf etwa 10,000 Seelen berechnen (also wie heutzutage). Außer der Hauptstadt waren noch mehrere andere Orte auf der Insel.

¹ Plan desf. in der *Expédition scient. de Morée*, III pl. 26 und bei Wieseler, Theatergeb. Tf. I, 18.

² Vergl. Roß, *Archæol. Auff.* I, 4; Kekulé, *Thebeion*, S. 24.

³ Thukydides, V, 84, 114, 116.

Ueber den Gründer des melifchen Staates, seine Beziehungen zu Aphrodite und den Ursprung des Namens Melos gab es im Alterthum eine Sage, die in den Commentaren des Servius¹ erzählt wird, wie folgt. Ein gewisser Melos, aus Delos gebürtig, verließ seine Heimath und floh nach Cypern, wo damals Cinyras König war. Dieser gab den Melos seinem Sohne Adonis zum Gefährten und als er sah, daß er gute Anlagen besaß, vermählte er ihn mit Pelia, seiner Verwandten, die der Venus geweiht war. Aus dieser Ehe ging ein Sohn hervor, ebenfalls Melos genannt, welchen Cinyras, besonders weil Venus den Adonis liebte, als Sohn eines Lieblings bei den Altären aufziehen ließ². Als Adonis durch den Eber getödtet worden, konnte der alte Melos den Schmerz über diesen Verlust nicht ertragen und erhängte sich an einem Baume, welcher nach ihm Melos benannt wurde; seine Gattin Pelia erhängte sich an demselben Baume. Venus, welcher das Schickfal dieser Drei zu Herzen ging, richtete für den Adonis eine beständige Trauer ein, verwandelte den Melos in einen Apfelbaum, welcher seinen Namen trägt, und die Pelia in eine Taube³. Als aber der junge Melos, der von des Cinyras Geschlecht allein übrig geblieben, herangewachsen war, befahl ihm Venus, mit einer Streitmacht nach Delos zurückzukehren. Melos that dies, bemächtigte sich der Herrschaft in Delos und gründete hierauf den Staat Melos. Er führte auch zuerst Schafzucht und Verfertigung wollener Stoffe ein, daher nannte man die Schafe nach seinem Namen $\mu\eta\lambda\alpha$.

Diese, wie so viele andere auf der Etymologie beruhende Sage ist für uns aus einem Grunde wichtig: da sie offenbar den Aphroditecult auf Melos erklären wollte und daselbe mit Cypern, der Insel der Venus *par excellence*, in Verbindung bringt,

¹ *Servii Commentarii in Virgilio Bucolica VIII, 37* (Comm. Serv. ed. A. Lion, Göttingen 1826, vol. II, pag. 151). Vergl. Engel, *Kypros*. Berl. 1841. II. S. 128. Die Bedeutung dieser Stelle für unser Thema wurde bis jetzt übersehen.

² Dieser Satz ist im Texte durchaus unklar.

³ Pelia von $\pi\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\alpha$ die Taube. Apfel und Taube sind Attribute Aphrodites.

so geht daraus hervor, daß ein Cultus der Aphrodite von Alters her auf Melos thatfächlich existirte. Dadurch wird es nun begreiflich, daß eine so herrliche Aphroditeffatue in Milo sich befand und höchst wahrscheinlich gemacht, daß dieselbe als Cultbild in einem Tempel aufgestellt war; möglich ist allerdings auch, daß sie im Theater stand¹.

Die historifchen und chronologifchen Daten über Melos find ziemlich fparliche, aber immerhin von Wichtigkeit². Die ältesten Bewohner von Melos waren Phönicier; dann wurde die Insel von Lakonien aus durch Minyer und Dorier hellenifirt (also nicht wie die Cycladen durch Jonier), die dort einen dorifchen Staat begründeten. Die politifche Gefinnung der Melier war daher eine dorifche; fie hielten fich vom athenifchen Seebunde fern und fuchten im peloponnesifchen Kriege (431—404) eine neutrale Stellung einzunehmen. Da aber eine folche natürlich nur der fpartanifch-dorifchen Partei zu Gute kam und da ferner den Athenern der Befitz der Insel für die Sicherheit ihrer Seeherrfchaft im ägäifchen Meere fehr wichtig war, fo griffen fie Melos im Jahre 416 an und eroberten es nach hartnäckigem Widerftande. Die Mehrzahl der waffenfähigen Männer wurde getödtet, Weiber und Kinder zu Slaven gemacht und der Reft der Bewohner vertrieben. Hierauf fiedelten die Athener fünfhundert attifche Coloniften (Kleruchen) dort an. Nach dem definitiven Sieg der Spartaner im Jahre 404 wurden die Eroberer durch Lyfander aus Milo vertrieben und die Insel den Reften der alten Bevölkerung wieder zurückgegeben. Diefе bildeten dann wieder ein dorifches Gemeinweſen; aber die Blüte und politifche Bedeutung der Insel war für immer zu Grunde gerichtet. Auch aus der Zeit der römifchen Herrfchaft wiffen wir nichts weiter von

¹ Salvianus fagt: *Colitur Venus in theatris (de gubern. dei lib. VI. Bibl. m. patr. VIII, pag. 366, b.)*. Auch die Statue und Büfte von Arles wurden im dortigen Theater gefunden.

² Quellen: Herod. VIII, 46. 48. Thukyd. V, 84—116. III, 91. Xenoph. Hell. II, 2, 9. Plut. Lys. 14. Conon. Narrat. 36.

ihr, außer daß das größere Theater erbaut oder erneuert wurde. Frühzeitig trat das Christenthum dort auf; schon im dritten Jahrhundert bestand auf Milo eine zahlreiche Christengemeinde, deren Katakomben noch zu sehen sind. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Franken bildete Melos einen Theil des Herzogthums Naxos.

In neuerer Zeit wußte man bis zum Jahre 1820 von Milo kaum etwas weiter, als daß es einen der schönsten Häfen des Mittelmeeres besitze. Da wurde im Jahre 1820 die herrliche Venus dort gefunden und durch sie hat Milo einen Weltruhm erlangt.

2. Die Geschichte des Fundes und die weiteren Schicksale der Statue.

Die Fundgeschichte der Venus von Milo ist so interessant und wichtig, wie es bei wenig anderen antiken Statuen der Fall ist. Wir besitzen für dieselbe auch ein sehr reichhaltiges Material, welches eine genaue Einsicht in die Vorgänge bei und nach der Auffindung ermöglicht. Auf dieses wollen wir zunächst einen Blick werfen.

Der älteste gedruckte Bericht über die Auffindung der Statue ist der des Schiffsführers Dumont d'Urville, welcher dieselbe elf Tage nach ihrer Auffindung in Milo sah. Dieser Bericht wurde im Nov. 1820 in der *Académie du Var* vorgelesen und im Jahre 1821 in den *Annales maritimes*¹ veröffentlicht. Er wurde offenbar wenig bekannt und gerieth bald ganz in Vergessenheit. Im Jahre 1863 wurde er aus dem Manuscripte von Dumont d'Urville durch Léon Lagrange in den *Archives de l'art français*² als unedirt veröffentlicht, aber wieder wenig beachtet.

¹ *Annales maritimes et coloniales de Bajot*, XIII, Ire série, Paris 1821, p. 149—52.

² Série II, tome II, p. 202.

Der gedruckte Bericht in den *Annales maritimes* wurde bald darauf durch W. Fröehner in Paris wieder entdeckt und zum erstenmale im Jahre 1869 in seiner «*Notice de la sculpture antique du m. n. du L.*» als Quelle verzeichnet; seitdem wurde er allgemein bekannt. Der Text des Manuscriptes von Dumont d'Urville wurde von A. Preuner in einem Programm zur Winkelmannsfeier am 9. Dezember 1873¹ abgedruckt und vielfach benützt. Ein Gleiches geschah im Jahre 1874 durch J. Aicard in seinem Buche «*La Vénus de Milo*»². Dadurch wurde auch dieser Text allgemeiner zugänglich gemacht. Er stimmt mit dem in den *Annales maritimes* im Wesentlichen überein, nur der Schluß ist ein anderer.

Ebenfalls aus dem Jahre 1821 stammt der Bericht, den das Werk des Grafen Clarac «*Sur la statue antique de Vénus Victrix*» enthält; er ist sehr ausführlich und beruht zum Theil auf Privatmittheilungen von Marcellus u. a. Er war lange Zeit die Hauptquelle für die Fundgeschichte der Statue, ist auch heutzutage besonders für manche Details von Werth.

Im Jahre 1839 veröffentlichte der zweite Augenzeuge seinen Bericht: der Vicomte de Marcellus, der die Statue einen Monat später als Dumont d'Urville in Milo sah und Ankauf und Transport derselben besorgte, in seinen «*Souvenirs de l'Orient*»³. Weitere Auseinandersetzungen gab derselbe in zwei polemischen Aufsätzen vom Jahre 1854⁴.

Diese drei Berichte, besonders der reichhaltige des Vicomte

¹ Ueber die Restauration der Venus von Milo auf Grund der Fundberichte. Greifswald 1873. Erschien als Brochüre unter dem Titel: «Ueber die Venus v. Milo. Eine archæolog. Untersuchung.» Greifswald 1874.

² Aicard, *La Vénus de Milo*, appendice V gibt den Abdruck des Textes nach dem Manuscript und nach den «*Annales maritimes*» neben einander. Vergl. unsere 1. Beilage.

³ *Souvenirs de l'Orient*. Paris 1839, tome I, p. 236—260.

⁴ *Polémique contre M. Lénormant*, *Revue contemp.* 1854. *Février*, p. 292—98, *et avril*, p. 289—301.

Marcellus, waren bis zum Jahr 1874 die Hauptquellen für die Fundgeschichte unserer Statue; auf ihnen beruht u. a. die treffliche Darstellung von W. Frœhner¹.

Die wichtigste Quelle aber, welche uns über alle Hauptpunkte das wünschenswerthe und durchaus sichere Material an die Hand gibt und darin eine endgültige Entscheidung ermöglicht, ist die amtliche Correspondenz zwischen der französischen Gefandtschaft in Constantinopel, dem Generalconsulate in Smyrna und der Consularagentur in Milo, die wir seit 1874 besitzen. Der französische Gefandte (damals in Constantinopel) Marquis de Vogüé hat die Originale dieser Correspondenz in dem Gefandtschaftsarchive von Constantinopel und dem Consulatsarchive in Smyrna aufgefunden und sowohl einen aus ihr zusammengestellten Fundbericht als auch die Copieen der wichtigsten Briefe im Mai 1874 der *Académie des Inscriptions* in Paris in zwei Schreiben mitgetheilt, welche sie im Jahre 1875 publicirte².

Zur selben Zeit wurden zwei weitere amtliche Zuschriften an den Marquis de Rivière (der erste Brief des Consularagenten Breft und ein Theil eines Briefes des Vicomte de Marcellus) durch den Grafen Édouard de Marcellus im «Temps» (vom 14. Mai 1874) publicirt. Sie sind bei Aicard (S. 202) im Auszuge abgedruckt.

Einige andere Documente, welche J. Aicard in seinem Buche «*La Vénus de Milo*» abgedruckt hat, darunter ein bisher unedirter Bericht des Schiffskapitäns M. Matterer, Auszüge aus zwei Druckchriften desselben und ein Brief von dem französischen Gefandten J. Ferry über mündliche Ausfagen des Sohnes des Consularagenten Breft (welcher der Erste war, der die Statue sah) und des Sohnes von Yorgos, dem Finder der Statue, sind zwar immerhin von einigem Interesse, haben aber für die Fest-

¹ *Notice de la sculpture antique du m. n. du L.* Paris 1869. p. 172—77.

² *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* Année 1874. (Série IV, tome II,) Paris 1875 p. 152—160 («*Lettre de M. de Vogüé sur la découverte de la Vénus de Milo*»).

ftellung der Fundgefchichte gegenüber den Hauptquellen nur untergeordneten Werth und können nur mit Vorficht gebraucht werden. Gerade die wichtigfte Angabe von Matterer und Ferry betreffs der Arme der Statue wird durch die amtliche Correspondenz widerlegt und damit zugleich die ganze Hypothese, welche Aicard auf diefe Angaben gründet. Ebenfo werden durch die amtliche Correspondenz andere Punkte berichtigt.

Eine ähnliche, ebenfo widerlegte Angabe nach einem mündlichen Bericht von M. Brest bringt die kleine Schrift von Douffault¹ aus dem Jahre 1877 (der alfo die 1875 erfch. aml. Correfp. noch nicht kannte); die wenigen übrigen Angaben derfelben müffen mit Vorficht aufgenommen werden.

Das Gleiche gilt von den Mittheilungen von Morey² über Ausfagen von M. Brest.

Die nachfolgende Darftellung beruht im Wefentlichen auf den Berichten von Dumont d'Urville, Clarac, Marcellus und vor allem auf der amtlichen Correspondenz nach der Publication von Vogüé.

Die Statue der Venus von Milo (d. h. fehr wahrſcheinlich zunächft die obere Hälfte derfelben) wurde auf der Stätte des alten Melos am 8. April³ 1820 durch einen griechifchen Bauern namens Yorgos (Georg), der auf feinem Felde arbeitete, aufgefunden. Diefes Feld lag 500 Schritte von dem Theater von Melos (d. h. feinen Ruinen) entfernt, in der Nähe der alten Stadtmauer und über den Gräbergrotten, die auf der rechten Seite des Thales, das zum Meere hinführt, in die Felfen einge-

¹ Doussault, *La Vénus de Milo*. Paris 1877. Er berichtet, was ihm M. Brest im Jahre 1847 in Athen erzählte. Damals waren feit Auffindung der Statue 27 Jahre verfloffen und Brest war ein Greis von etwa 70 Jahren!

² *La Vénus de Milo, Mémoires de l'Académie de Nancy* 1867 (1868) p. 7.

³ Die gewöhnliche Annahme, daß die Statue gegen Ende Februar gefunden worden ſei (ſo z. B. bei Fröchner, p. 172), iſt alſo unrichtig. Die genaue Datumsangabe findet ſich in der amtlichen Correspondenz.

hauen find. Während der Bauer sein Feld umgrub, stieß er zuerst auf Theile der alten Stadtmauer und dann auf einige Quadersteine, die in der dortigen Gegend als Baumaterial einigen Werth haben. Dies bewog ihn, noch weiter zu graben und hierbei entdeckte er den oberen Theil einer 4 bis 5 Meter breiten Grotte, welche mit Wurzelwerk und Erde überdeckt war. Er grub weiter, räumte das Erdreich weg und es gelang ihm, die ganze Grotte freizulegen.

Nach einer andern Version¹ war der Bauer damit beschäftigt, einen Baumstumpf oder Strauch auszurotten; während er nun so grub, verschwand plötzlich der Baumstumpf sammt dem umgebenden Erdreich in der Tiefe und als der Bauer die entstandene Einfunkenung untersuchte, entdeckte er eine darunter befindliche Grotte; er räumte die Erde weg, die dieselbe bedeckte, und gelangte so zum Eingang derselben².

In dieser Grotte, die, wie wir unten sehen werden, eine Grabstätte war, entdeckte nun Yorgos unsere Statue, d. h. sehr wahrscheinlich zuerst nur die obere Hälfte derselben (bis zum Gürtel), außerdem zwei oder drei Hermen und einige Marmorfragmente³, die auf dem Boden der Grotte herum lagen. Daß zuerst bloß die obere Hälfte der Statue gefunden wurde und erst drei oder vier Tage, vielleicht auch eine Woche, später die untere Hälfte, das scheint mir aus zwei Briefen der amtlichen Correspondenz mit großer Wahrscheinlichkeit hervorzugehen;

¹ Die erste Version findet sich bei Dumont d'Urville und Clarac, die zweite bei Marcellus (nach ihm Froehner, pag. 142), bei Morey (p. 2) und Doussault (p. 9), beide nach den Mittheilungen des alten Brest.

² Daß der Bauer durch eine Oeffnung der Decke der Grotte von oben herab in dieselbe hinein habe sehen können und dort die Marmorwerke «des fantômes blancs» erblickt habe, wurde von Brest später erzählt, ist aber unwahrscheinlich.

³ Dumont d'Urville (a. a. O., p. 150) sagt: «deux hermès et quelques autres morceaux également en marbre». Auch Brest in seinem Brief vom 12. April gibt nur zwei an. Clarac (a. a. O., p. 6) nennt dagegen drei; jedenfalls kamen drei mit der Statue nach Paris.

auch die Angabe von Marcellus spricht dafür¹; darnach wäre die Angabe in den anderen Berichten, daß die beiden Hälften der Statue gleichzeitig gefunden worden, oder daß sogar noch die ganze Statue aufrecht auf ihrem Sockel in der Grotte gestanden sei, irrtümlich². Jedenfalls geht aber das allen hervor, daß sie bei der Auffindung in zwei Theile getrennt war. Es ist im übrigen ein äußerst seltener Fall, daß antike Statuen noch aufrecht stehend und so wie sie an dem betreffenden Orte seiner Zeit placirt worden waren, aufgefunden werden. Um so weniger ist es denkbar, daß an einem Orte, der von so häufigen Erdbeben heimgesucht wird, wie Milo, nach etwa zweitausend Jahren — während denen sich über der Fundgrotte ein ganzes Ackerfeld gebildet hatte — die Statue in intacter Stellung gefunden worden sei, besonders da sie aus zwei getrennten Theilen bestand.

¹ In dem ersten Briefe, der die Auffindung der Statue meldet, dem Briefe von Dauriac vom 11. April (dessen Angaben David in seinem Briefe vom 25. April wiederholt), heißt es: «*On n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture*», und in dem Briefe von David vom 31. Mai berichtet dieser, seinerseits nach einem Briefe des Baron de Rotours vom 29. Mai ausdrücklich, daß die untere Hälfte der Statue jetzt gefunden sei: «*Ce qui rend cette acquisition plus importante que nous ne pensions, c'est que la partie qui y manque a été retrouvée*».

Schon Marcellus hatte angegeben, daß die untere Hälfte der Statue später gefunden wurde, aber etwa zwei Wochen später, was nicht möglich ist; denn jedenfalls sah Dumont d'Urville beide Hälften elf Tage nach dem ersten Fund. — In dem Briefe von Brest vom 12. April heißt es: «*elle est partagée en deux pièces par la ceinture*». Wenn wir diese Stelle so auffassen, daß beide Hälften vorhanden waren, so müßte die untere Hälfte gerade als Brest schrieb oder kurz vorher gefunden worden sein, da sie, als Dauriac am 11. April schrieb, noch nicht vorhanden war.

² Dumont d'Urville (a. a. O., p. 150) sagt einfach: Er fand die Statue. Sie bestand aus zwei Hälften, die durch einen eisernen Zapfen verbunden waren. Nur die obere Hälfte hatte der Bauer in seinen Stall getragen. Clarac (a. a. O., p. 6) sagt: «*Ce fut dans cet endroit qu'il trouva notre statue séparée en plusieurs morceaux*». Die Angabe, daß die Statue aufrecht und intakt in der Grotte gestanden sei, wurde viel später von Brest, seinem Sohne und von dem Sohne des Yorgos gemacht, wenigstens berichten so Doussault (a. a. O., p. 9) und J. Ferry (im Appendice von Aicard, p. 194).

Daß die Grotte, in der die melische Statue gefunden wurde, eine antike Grabstätte war, darüber ist kaum ein Zweifel. Morey, der Reifegefährte von Raoul-Rochette, sah sie im Jahre 1838 (also 18 Jahre nach der Auffindung der Statue) und beschreibt sie folgendermaßen¹: «*Sa largeur est d'environ quatre à cinq mètres; ses murs d'enceinte en ont quatre de hauteur; son plafond est à double pente (nach zwei Seiten abgedacht), comme ceux des tombeaux étrusques; un stuc blanc recouvre les murs et le plafond, avec filets d'encadrement (Einfassungsleisten) de diverses couleurs*». Er sagt ferner, daß die Grotte zum Theil in den Felsen eingehauen sei (wie alle melischen Gräber) und daß er in ihr entschieden eine altgriechische Grabgrotte erkannt habe. Wir erwähnten auch schon (in Kap. I, 1.), daß sich in Milo eine Menge von Grabgrotten finden: das Feld des Yorgos lag gerade über solchen. Demnach ist die von einigen wenigen Forschern gehegte Meinung, daß die Fundstätte der Venus von Milo eine Art Tempel, Krypta oder dergl. gewesen, entschieden abzuweisen; sie beruht zum Theil auf ganz unzuverlässigen Berichten. Vollends unbegreiflich finde ich die neuestens von Geskel Saloman² aufgestellte Ansicht, daß diese Fundstätte die Ruine eines antiken Gymnasiums sei. Er beruft sich auf eine am selben Orte gefundene, unten näher zu besprechende Inschriftplatte, die besagt, daß der Untergymnasiarch Bacchios eine Exedra geweiht habe; dies bezieht sich aber gewiß nicht auf die betreffende Localität, noch weniger folgt daraus, daß diese ein Gymnasium war.

Daß die melische Statue ursprünglich in der Grotte aufgestellt und für sie bestimmt gewesen sei, ist durchaus nicht anzunehmen. Morey³ und Geskel Saloman haben dies behauptet;

¹ Morey, *La Vénus de Milo, Mémoires de l'Académie de Nancy* 1867 (1868) p. 7.

² Geskel Saloman, *La statue de Milo. Conférence tenue à l'Académie royale des beaux-arts à Stockholm*. Stockholm, 1878, p. 26, 27.

³ Morey, a. a. O., p. 7, meint, die Statue, die Hermen und alles sonst

dies hängt mit ihren eigenthümlichen Hypothesen über die Statue zusammen, deren Kritik wir später geben. Es liegt gewiß sehr nahe, daß die Venusstatue in dieser Grabgrotte versteckt worden ist, um sie in späterer Zeit vor der Gefahr der Zerstörung, vielleicht auch vor der Wegführung zu schützen. Wir erwähnten bereits, daß auch andere melische Gräber in dieser Weise als Versteck für Kunstgegenstände benützt wurden. In derartigen Verstecken wurden schon häufig sehr werthvolle antike Sculpturen gefunden, z. B. die Capitolinische Venus, der Hercules Mastai, die Bronzen von Annecy u. a.

Der Bauer eilte, nachdem er in erwähnter Weise den Fund gemacht, sogleich zu dem französischen Consularagenten M. Louis Brest, der sein Nachbar war, und theilte ihm seinen Fund mit. Dieser empfahl ihm, denselben sofort in Sicherheit zu bringen, worauf der Bauer die Büste, die er gefunden, in seinen Stall transportirte. Er setzte seine Nachforschungen in der Grotte fort, und etwa eine Woche später¹ fand er auch den unteren Theil der Statue, sowie mehrere Fragmente anderer antiker Sculpturen. Unter den bei der Statue gefundenen Fragmenten befanden sich eine rechte Hand, eine linke mit einem Apfel, ein Stück eines linken Oberarmes und der obere Theil der Haare (*le chignon*). Außerdem fand man ebenda eine Marmorplatte mit einer Weihinschrift, welche nach Dumont d'Urville über dem Eingang der Grotte angebracht war. In der Nähe der Fundstätte der Statue wurde zur selben Zeit ein mit einem Cothurn bekleideter linker Fuß gefunden².

in der Grotte Gefundene hätte von Haus aus derselben angehört, sei dort von jeher aufgestellt gewesen.

¹ Nicht zwei Wochen später, wie Marcellus sagt; elf Tage nach der Auffindung des oberen Theiles sah Dumont d'Urville beide Theile. Dagegen war am 11. Febr. der untere Theil noch nicht aufgefunden, wie aus dem Briefe von Dauriac vom 11. Febr. hervorgeht.

² In der Nähe der Fundstätte der Venus wurden später eine Merkurstatue (jetzt im Berliner Museum) und eine Asklepiosbüste (jetzt im British Museum) gefunden (Léonormant, *Annali* I, p. 341 f.).

Von größter Wichtigkeit sind die genannten drei Armfragmente, und es haben sich nachmals interessante Controversen an dieselben geknüpft. Die wichtigste derselben bezieht sich auf die Zugehörigkeit dieser Fragmente zu der Statue; wir kommen hierauf bei dem Problem der Restauration (Kap. VI, 1.) zurück, bei der sie von entscheidender Bedeutung ist.

Nur bezüglich des Fundes wollen wir das hier constatiren, daß diese Armfragmente gleichzeitig und am selben Orte wie die Statue selbst gefunden wurden. Man hat dies früher bezweifelt, aber es geht aus den Berichten mit Evidenz hervor. Dumont d'Urville erwähnt ausdrücklich eine rechte und eine linke Hand, letztere mit einem Apfel, und fügt hinzu: *«elles ont été l'une et l'autre mutilées et sont actuellement détachées du corps»*¹. Er und die übrigen Augenzeugen (Brest, Dauriac u. A.) schlossen aus denselben auf das Motiv der Arme: dies konnten sie nur thun, wenn die Fragmente sich bei der Statue befunden hatten. Marcellus, der den Transport des ganzen Fundes leitete, führt in seinem Verzeichniß² nach den beiden Haupttheilen der Statue und dem Chignon sofort die Armfragmente an: *«un avant-bras informe et mutilé»* und *«une moitié de main tenant une pomme»*. Die rechte Hand war offenbar verloren gegangen.

Eine zweite Controverse veranlaßte die neuerdings geltend gemachte Behauptung, daß bei der Auffindung der Statue die beiden Arme, oder wenigstens der linke, vollständig erhalten und an der Statue befestigt gewesen und daß die Fragmente, die wir jetzt besitzen, die Ueberreste dieses erst später zerbrochenen linken Armes seien. Diese Behauptung wurde zuerst durch Jean Aicard mit Nachdruck vertreten und im Jahre 1874 in seinem, im übrigen recht geistvollen Werke *«La Vénus de Milo»*³ nachzuweisen versucht, wobei er sich hauptsächlich auf Matterer und

¹ a. a. O., p. 151.

² *Revue contemporaine*, 30 avril 1854, p. 291.

³ *La Vénus de Milo. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits*. Paris 1874.

J. Ferry stützte. Aicard meint: Die Statue wurde während des Kampfes, der zwischen Franzosen und Türken um ihren Besitz entbrannt war (darüber später), so rücksichtslos über den Strand geschleift, daß der linke Arm abbrach und in Stücke ging, oder vielleicht auch beide Arme. Nur zwei Bruchstücke des linken Armes wurden gerettet. Der Vicomte de Marcellus aber verheimlichte diesen für ihn sehr unangenehmen Vorfall und die Andern schwiegen aus Furcht. Aicard malt mit echt französischer Phantasie dies Alles sehr schön aus und ist über Marcellus höchlich entrüstet. Der schließliche Zweck von Aicard ist, mit dem Nachweis, daß die Statue bei ihrer Auffindung den linken Arm mit der Hand, die den Apfel hält, noch befaß, das Restaurationsproblem endgültig zu lösen.

Aehnliches wie Aicard erzählte Brefst nach der Mittheilung von Doussault, nur habe er da gefagt, daß die beiden Arme völlig erhalten gewesen, aber am Boden gelegen seien.

Gegenüber diesen Behauptungen ist zunächst hervorzuheben, daß die einzelnen Berichte, die hier in Frage kommen, gar nicht übereinstimmend sind¹; sodann aber sind dieselben in doppelter Weise endgültig zu widerlegen. Erflich durch die Angaben der amtlichen Correspondenz, welche gerade etwa zur selben Zeit als das Buch von Aicard erschien, der Académie des Inscriptions übergeben wurde. In keinem der Briefe wird erwähnt, daß die Arme erhalten waren, dagegen steht in dem ersten Briefe von Brefst (vom 12. April, also vier Tage nach der Auffindung der Statue): «*Les bras sont cassés*», was an Deutlichkeit Nichts zu wünschen übrig läßt. In einem anderen Briefe von Brefst (vom 26. Nov.) berichtet er, daß der Marquis de Rivière

¹ Matterer fagt in seinem Berichte von 1842: «die beiden Arme waren zerbrochen», in dem von 1858: «die Statue hatte noch ihren linken erhobenen Arm». Der Sohn von Brefst, seines Vaters Angabe folgend, und der Sohn des Yorgos, fagten, wie J. Ferry mittheilt, dies ebenfalls. Dagegen erzählte Brefst nach Doussault, daß beide Arme am Boden gelegen seien; nach Morey erwähnte er gar Nichts davon.

ihn beauftragt habe, Nachforschungen in der Grotte anzustellen, um die Arme oder andere Fragmente der Statue aufzufinden: hätte man die vollständig erhaltenen Arme mit der Statue gefunden, so hätte man sie nicht mehr gesucht.

Zweitens wird die Aicard'sche Ansicht widerlegt durch die Beschaffenheit der Bruchflächen. An der linken Schulter sowohl wie an dem Oberarm- und dem Handfragmente sind nämlich die Bruchflächen mit Patina bedeckt, d. h. jenem gelblich-bräunlichen Ueberzuge, der auf Marmorwerken durch viele Jahrhunderte lange Einwirkung der Atmosphäre und Feuchtigkeit entsteht und den deshalb fast alle antiken Marmorwerke zeigen. Wären nun die Brüche des Armes erst beim Transporte, also vor nicht ganz sechzig Jahren entstanden, so könnten sie unmöglich mit Patina bedeckt sein, sondern müßten den weißen, zuckerähnlichen Bruch des parischen Marmors zeigen. Die Patina ist auf diesen Bruchflächen, besonders an der Schulter, so deutlich vorhanden, daß man sie auf den ersten Blick bemerkt. Dieses Argument liegt wirklich ganz auf der Hand, wurde aber merkwürdigerweise doch nicht beachtet. W. Frœhner und Claudius Tarral sind (unabhängig von einander) zuerst auf diesen Gedanken gekommen und ihnen verdanke ich auch den Hinweis darauf¹.

An eine Möglichkeit wäre hier allerdings noch zu denken: daß nämlich von den Armen bei der Auffindung der Statue außer den Fragmenten, welche wir besitzen, noch andere Theile, ja vielleicht die ganzen Arme, aber eben in Stücken vorhanden waren und nachher verloren gingen, wie die des Fragments der rechten Hand. Durch eine solche Annahme würden bestimmte Angaben der Augenzeugen über die Haltung der Arme, obwohl auch die drei Fragmente genügten, um darauf zu schließen, noch erklärlicher werden, ebenso die späteren irrigen Berichte, auf

¹ Mündliche Mittheilung des Herrn Dr. Frœhner in Paris im September 1878. Briefliche Mittheil. des Herrn Tarral vom 31. October 1878.

denen die ganze Controverse beruht. Doch ist das nur eine leere Möglichkeit; sicher wissen wir eben das, daß die Arme zerbrochen waren.

Damit ist diese Controverse endgültig erledigt¹, und wir kehren zur Betrachtung der weiteren Schickfale unserer Statue zurück.

Der Consularagent Brest war also der Erste, welcher von dem Funde in Kenntniß gesetzt wurde und die Statue gleich nach ihrer Entdeckung sah. Er war auch der Erste, welcher Maßregeln ergriff, um dieselbe für Frankreich zu erwerben, ebenso ist er nachher mit aller Energie für diese Erwerbung eingetreten. Auf sein eigenes Risiko wagte Brest nicht, die Statue anzukaufen, obwohl Duval d'Ailly, der Commandant der französischen Gabelle «L'Émulation», die zur selben Zeit in Milo ankam, ihm sehr dazu rath. Die Befolgung dieses Rathes hätte vielleicht manche spätere Schwierigkeiten erspart. Dagegen traf Brest mit dem Bauer und den Primaten der Insel ein Uebereinkommen, wonach sich diese verpflichteten, die Antwort des französischen Generalconsuls abzuwarten und Herrn Brest das Vorkaufsrecht zu garantiren. Brest benachrichtigte hierauf sofort (am 12. April) den Generalconsul von Smyrna, M. David, von der Sache und schlug ihm vor, die Statue auf Rechnung des Gouvernements anzukaufen. Zwei Tage nach Auffindung der Statue war die französische Fregatte «La Bonté» im Hafen von Milo eingelaufen; der Commandant derselben, M. Dauriac, besichtigte den Fund und berichtete ebenfalls an M. David, und zwar einen Tag vor Brest, nämlich am 11. April. Dieser Brief ist der früheste, den wir haben. Auch die Commandanten der beiden anderen französischen Schiffe, die um diese Zeit in Milo waren, Duval d'Ailly («La Lionne») und Robert («L'Estafette») besichtigten, von Brest benachrichtigt, den Fund und lobten denselben.

¹ Die ganze Hypothese von den erhaltenen Armen hängt übrigens mit der anderen, bereits oben zurückgewiesenen Angabe zusammen, daß die ganze Statue aufrecht auf ihrem Sockel in der Grotte gefunden sei.

M. David, der eine solche Ausgabe nicht auf sich nehmen zu dürfen glaubte, berichtete, nachdem er die Meldung von Brief erhalten, seinerseits wieder an den französischen Gesandten in Constantinopel, Marquis de Rivière, und fragte an, ob er es auf sich nehmen wollte, die Statue für das Königl. Museum zu erwerben. Diesen Bericht schrieb David am 25. April.

Acht Tage nach Auffindung der Statue, am 16. April kam die französische Gabarre «La Chevrette» in Milo an; auf derselben befand sich der Schiffslieutenant M. Matterer und der Schiffsführer M. Dumont d'Urville.¹

Beide besichtigten die Statue am 19. April. Dumont d'Urville hätte dieselbe gern angekauft, aber es war kein Platz für sie auf dem Schiff; dagegen entwarf er eine Zeichnung der Büste und schrieb einen Bericht über die Statue. Am nächsten Tage fuhr die «Chevrette» nach Constantinopel weiter. Hier angelangt übergab Dumont d'Urville am 3. Mai seine Zeichnung und den Bericht² dem Vicomte de Marcellus, damals Secretär der französischen Gesandtschaft, der beides dem Marquis de Rivière mitteilte. Zur selben Zeit etwa kam der Bericht des Generalconsuls David an. Der Marquis hatte glücklicherweise keine weiteren Bedenken; er entschloß sich sofort, die Statue zu kaufen und beauftragte den Vicomte de Marcellus, sich nach Milo zu begeben und dies auszuführen. Marcellus begab sich an Bord des Schooners «L'Esfafette», welcher am 23. Mai in den Hafen von Milo einlief.

Kaum sechs Wochen³ waren seit der Auffindung der Statue

¹ Dumont d'Urville, Jules Sébastien César, nachmals franzöf. Contre-Admiral und Weltumsegler, geb. 1790, gest. 1842. Er war also damals 30 Jahre alt.

² Denselben Bericht las Dumont d'Urville am 20. Nov. 1820 in der *Académie du Var* und am 22. Juni der *Académie des Sciences* vor, kurz darauf erschien er im Druck in den *Annales maritimes*.

³ Früher, als man noch meinte, die Statue sei gegen Ende Februar gefunden worden, erschien die Ankunft des Vicomte de Marcellus auffallend spät.

verfloffen und bereits war eine Intrigue in Scene gefetzt worden, welche Frankreich und das civilifirte Europa überhaupt beinahe dieses kostbaren Schatzes beraubt hätte. Schon in den ersten Tagen nach dem Funde hatten die Primaten der Infel die Abficht, die Statue dem Dragoman des Arsenals in Conftantinopel, Nikolaki Mourouzi, der damals den größten Einfluß hatte, zum Gefchenk zu machen, wurden aber durch Breft abgehalten. Da kam ein griechifcher Priester namens Oikonomos Verghi, der wegen Veruntreuungen angeklagt war und fich durch Schenkung der Statue bei dem erwähnten Dragoman in Gunft fetzen wollte. Es gelang ihm, durch Drohungen und Ueberredungskünfte den Widerftand des Bauern und der Primaten zu befiegen und die Statue um den Preis von 718 Piafter käuflich zu erwerben. Ohne irgend welche Sorgfalt und Vorficht wurde dieselbe von der Höhe von Kaftron bis an den Hafen herabtransportirt. Man hatte fie mit Stricken umwunden und längs des Ufers hingezogen, um fie an Bord des griechifchen Schiffes zu bringen, das fie nach Conftantinopel führen follte. Von diesem verhängnißvollen Transporte rühren die Befchädigungen der Statue an Schultern, Rücken und Hüften, fowie die Brüche einiger Gewandfalten her¹.

Marcellus kam gerade noch im rechten Augenblick. Als er in Milo landete, wollte die griechifche Brigg, unter türkiſcher Flagge ſegelnd, auf welcher die Statue bereits untergebracht worden war², eben die Infel verlaſſen; aber ungünstige Winde hinderten die Abfahrt. Es gelang dem Vicomte de Marcellus, den Verkauf an Oikonomos zu annulliren, die früheren Verſprechungen und das Vorkaufsrecht wieder zur Geltung zu bringen und ſo die Statue zurückzuerhalten. Durch welche Mittel dies erreicht wurde, können wir nicht beſtimmt ſagen, denn die

¹ Nach Clarac, a. a. O., und Marcellus, *Souv. de l'Orient*, I, p. 240. Auf eine andere Verſion über die Befchädigungen kommen wir unten zu ſprechen.

² Nach Dumont d'Urville (Manuſcript, Schluß) und Mattered befand ſich die Statue noch am Ufer und follte eben an Bord gebracht werden.

amtliche Correspondenz berichtet Nichts darüber. Nur das Eine constatirt der Brief des Baron von Rotours vom 29. Mai (in dem Briefe von David vom 31. Mai mitgetheilt): «*C'est avec beaucoup de peine qu'il (Marcellus) est parvenu à obtenir qu'elle lui fût vendue. Je doute que j'eusse obtenu le même succès, malgré les sacrifices que j'étais résolu de faire*». Dabei wäre nur an mühevollen und mit Geschick und Energie geführte Unterhandlungen zu denken. Ebenso berichten Dumont d'Urville und Clarac¹. Nach ihnen war der Verlauf dieser. Der Vicomte de Marcellus ließ sogleich nach seiner Landung die Primaten der Insel versammeln, hielt ihnen eindringliche, energische Reden, drohte mit Gewaltmaßregeln u. s. w. Herr Brest unterstützte ihn hierbei. Durch die Vermittlung der Primaten willigte der Pfister schließlich mit Widerstreben ein, von seinem Kaufe abzustehen und die Statue zurückzugeben. Nach zweitägigen Bemühungen kam Marcellus in den Besitz derselben. Er ließ die Statue von der griechischen Brigg wegnehmen, gab dem Mönche die bezahlte Summe zurück und ließ sie an Bord seines Schiffes bringen.

Die für die Statue bezahlte Summe betrug 836 Piafter, d. h. damals etwa 550 Franken, davon wurden 718 dem Oikonomos zurückerstattet und 118 den Primaten für die Transportkosten bezahlt². Außer der Statue erhielt Marcellus auch noch die drei

¹ Dumont d'Urville in f. Manuscript, Schluß. Clarac, a. a. O., S. 8.

² Diese Angaben beruhen auf der amtlichen Correspondenz nach der Mittheilung von Vogüé (*Lettre etc.*, a. a. O., p. 154) und sind deshalb als die einzig sicheren zu betrachten. Marcellus hat sich in seinen späteren Berichten geirrt. Er sagt (*Souvenirs de l'Orient*, I, p. 247): «*Je payai sur le champ à Yorgos le prix dont il était convenu avec le caloyer et j'ajoutai bénévolement une seconde somme, le tiers de la première*». Er gibt ferner die bezahlte Summe auf 6000 frs. an, d. h. etwa 9000 Piafter, also um eine Null zu viel. Im selben Irrthum war der genannte Dragoman. Vogüé sagt (p. 155): «*De faux rapports lui avaient fait croire que M. de Marcellus avait donné 9000 piastres aux primats*». — Dumont d'Urville (im Manuscript) gibt als die dem Mönche bezahlte Summe 750 Piafter an, also ziemlich dasselbe wie die amtliche Correspondenz.

Hermen. Also für die geringe Summe von 550 Franken wurde dieser Schatz erworben, der jetzt mindestens eine Million Franken werth ist, wenn man hier überhaupt von einem Geldwerth sprechen kann.

Marcellus hebt in seinen Berichten mehrfach und mit Nachdruck hervor, daß er die Statue auf friedlichem Wege, ohne Gewaltmaßregeln und nur durch die Vorstellungen, die er den Primaten machte, zurückerhalten habe. Er sagt unter Anderem¹: *«Je leur fis remarquer (aux primats) que, venu dans leur île avec un bâtiment de guerre et de bons droits à soutenir, loin de proférer une menace, je n'avais fait usage que des armes de la raison»*.

Die competenten Berichte sind also hier übereinstimmend. Dagegen berichten Matterer², Morey, J. Ferry und Douffault³, daß zwischen den französischen und türkischen Seefoldaten auf dem Strande ein Kampf um den Besitz der Statue stattgefunden habe, wobei die Franzosen Sieger blieben, die Statue also durch Gewalt in ihre Hände kam. Ist auch der Sachlage nach ein solcher Kampf nicht gerade undenkbar, so steht doch in den competenten Berichten nichts davon; die anderen Berichte sind aber entweder nicht von Augenzeugen oder aber erst lange Zeit nachher abgegeben. Auch wäre es wohl schwer begreiflich, weshalb der Dragoman an den Primaten der Insel so schwere Rache geübt hätte, wenn sie nicht als die Vermittler die Schuld gewesen wären, daß die Franzosen die Statue erhielten. Hätten die Letzteren sich mit Gewalt derselben bemächtigt, so hätten die Primaten doch keine Schuld gehabt. Die Möglichkeit eines derartigen Kampfes ist, wie gesagt, vorhanden, aber wir haben durchaus keine sicheren Anhaltspunkte dafür⁴.

¹ *Souvenirs etc.*, I. p. 247.

² Matterer in f. *Notice sur l'amiral D'Urville*, abgedruckt bei Aicard, p. 143.

³ Nach späteren mündlichen Aussagen von Brest Vater und Sohn, a. d. a. O.

⁴ Aicard macht viel Wesens aus diesem Kampf und beutet ihn für seine Hypothese aus; denn während desselben läßt er die Arme zerbrechen

Am 25. Mai 1820 wurde die Statue sammt den übrigen Fundstücken an Bord des Schooners «L'Estafette» gebracht und am 26. Mai ging derselbe mit seinem kostbaren Schatze unter Segel¹. Marcellus gibt ein genaues Inventar der Fundstücke, die er von Milo mitnahm². Es waren neun Stücke; nämlich: die beiden Hälften der Statue, der obere Theil der Haare, das Oberarmfragment und die Hand mit dem Apfel, außerdem drei Hermen und ein linker Fuß. Die Marmorplatte mit der Inschrift ließ er zurück. Diese Marmorstücke blieben nun vier Monate im Zwischendeck des Schooners, welcher der Reihe nach die Inseln Rhodos und Cypem, die Städte Saïda und Alexandria, den Piräus und Athen besuchte. An letzterem Orte zeigte Marcellus seinen Schatz dem damaligen Nefor der französischen Archäologen, M. Fauvel, der ihn höchlich bewunderte.

Vom Piräus begab sich das Schiff wieder nach Alexandria und dann nach Smyrna. Hier wurde der Marmorfund in ein anderes Schiff verladen, in die Gabarre «La Lionne», welche den Marquis de Rivière in Constantinopel abholen und ihn dann sammt seinem Schatze nach Frankreich bringen sollte. Am 24. Oktober kam das Schiff in Constantinopel an und der Marquis schiffte sich ein. Unterwegs machte er, am 15. November, in Milo Halt, theils um nach den Armen der Statue oder sonstigen Funden zu forschen, theils um den Primaten der Insel Schutz zu gewähren und zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Den Primaten war es nämlich unterdessen schlimm ergangen³.

und die sonstigen Verletzungen entstehen. Was die letzteren betrifft, so wäre es möglich, daß sie bei diesem Anlaß entstanden, obgleich die obige Erklärung wahrscheinlicher ist. Nach Widerlegung der Aicard'schen Hypothese ist uns die Kampfszene ziemlich indifferent. Daß Marcellus dieselbe, wenn sie irgend stattfand, verschwieg, wäre sehr entschuldbar, da es eine unangenehme Affaire gewesen wäre, er aber doch in seinem Rechte war.

¹ Drei Tage später kam ein englisches Schiff in Milo an, welches die Statue für England ankaufen wollte (Vogüé, p. 154).

² *Revue contemporaine* 1854, p. 291.

³ Das Folgende beruht zumeist auf den Angaben von Vogüé, a. a. O., p. 154—56.

Der Prieſter Oikonomos Verghi hatte ſich beeilt, den Mißerfolg ſeiner Bemühungen dem Dragoman des Arfenals mitzutheilen. Mourouzi war nun damals gerade auf einer Rundreiſe begriffen und kam kurz nach der Abfahrt des Vicomte de Marcellus auf der Inſel Siphanto an. Er ſandte ſofort einen Offizier nach Milo und ließ von den Primaten eine erſte Contribution von 2000 Piaſtern erheben, da ihm fälfchlich mitgetheilt war, dieſelben hätten 2000 Piaſter von Marcellus erhalten. Dann ließ er die beiden Primaten, welche die Hauptvermittler bei der Auslieferung der Statue geweſen waren, vor ſich kommen. Sie wurden auf's ſchmählichſten mißhandelt und zu einem ſchriftlichen Zeugniß gezwungen, welches befagte, daß die Statue ſofort nach ihrer Auffindung für den Dragoman beſtimmt worden ſei — während doch das Vorkaufsrecht Herrn Breſt garantirt worden war¹. Außerdem wurde noch weiteres Geld von ihnen erpreßt. Die ganze Summe, die nach und nach den Primaten abgenommen wurde, betrug 7100 Piaſter. M. Breſt nahm den innigſten Antheil an dieſen Mißhandlungen, welche die Primaten um ihre Freundschaftsdienſte für Frankreich erduldeten. Er beeilte ſich, den Marquis de Rivière zu benachrichtigen und ſeine Protection für dieſelben zu erbitten. Außerdem hatte er eine perſönliche Zufammenkunft mit dem Vicomte de Marcellus und M. David in Smyrna, und erſterer verſprach, die Primaten auf die eine oder andere Art zu entſchädigen. Breſt theilte ſofort dieſe gute Nachricht ſeiner Frau mit, und dieſe beeilte ſich, den Primaten eine Abſchlagszahlung von 1743 Piaſter aus eigener Kaffe zu geben.

Bei ſeiner Rückkehr nach Conſtantinopel legte Marquis de Marcellus dem Marquis de Rivière das Schickſal der Primaten ſehr an's Herz und dieſer erlangte von der Pforte einen Bouyou-

¹ «*Allégation de la plus grande fausseté*», écrit M. Breſt, «*car dès l'instant qu'elle fut trouvée, je fus le premier à être informé et le premier à traiter avec le particulier pour en faire l'achat.*» Vogüé, p. 155

rouldou, welcher die Rückgabe des erpressten Geldes anordnete. Marquis de Rivière brachte diese Ordre selbst nach Milo; aber sie wurde natürlich trotz aller Bemühungen der Gefandtschaft nicht ausgeführt. Darüber kam der griechische Auffstand; die Bewohner von Milo verweigerten den Tribut und Mourouzi wurde um's Leben gebracht. Jetzt zahlte die Pforte natürlich erst recht Nichts, und es war der Duc de Rivière, welcher M. Brest und den Primaten ihr Geld wieder erfattete: er zahlte die ganze Summe an dem Tage aus, an welchem das Musée National von dem Gefandten die Statue zum Geschenke erhielt.¹

Am 15. November war also der Marquis de Rivière in Milo. Er forschte nach neuen Funden, und man brachte ihm zwei unförmliche, an beiden Enden verstümmelte Arme, welche unterdessen ebenfalls, und zwar angeblich auf dem Felde des Yorgos, gefunden worden waren, aber natürlich zu der Statue keinerlei Beziehung haben.² Diese Arme, sowie die früher erwähnte, von Marcellus zurückgelassene Marmortafel mit Inschrift und das Fragment einer Basisplatte mit einer Künstlerinschrift nahm der Marquis de Rivière von Milo mit. Was das Basisfragment betrifft, so wissen wir nicht, wann und wo es gefunden wurde. Hätte dasselbe zu den mit der Statue gefundenen Fragmenten gehört, so würden Dumont d'Urville, Marcellus oder die anderen Augenzeugen es erwähnen, was nicht der Fall ist. Dumont d'Urville³ berichtet allerdings von einer Inschrift auf dem Piedestal einer der Hermen: *«le piédestal d'un des hermès a dû porter aussi une inscription; mais les caractères en sont tellement dégradés, qu'il m'a été impossible de les déchiffrer»*. Aus diesem letzten Umfande ergibt sich deutlich, daß er mit dieser Inschrift

¹ In fo fern kam die Statue allerdings auf etwa 5200 Franken zu stehen. Sollte daher der Irrthum von Marcellus mit den 6000 Franken kommen?

² Sie wurden leider nachmals mit den beiden Armfragmenten verwechselt. Daß sie zu einer späteren, vielleicht christlichen Restauration der Venus gehört hätten, ist eine ganz unmotivirte Hypothese.

³ a. a. O., p. 152.

nicht das in Frage stehende Basisfragment meint; denn auf dem letzteren war die Inschrift ganz deutlich zu lesen, wie man noch auf der Zeichnung sieht; Dumont d'Urville hätte, nachdem er die Inschrift auf der anderen Marmorplatte so gut gelesen und abgeschrieben hatte, gewiß auch die Inschrift auf dem Basisfragment ebenso gut entziffert. Außerdem hätte man, wenn ein zur Statue gehöriges Basisfragment bei derselben gefunden worden wäre, die Zugehörigkeit desselben gewiß ebenso gut erkannt als die der Armfragmente, und Marcellus hätte daselbe ebenso gut mitgenommen, als diese letzteren; er würde daselbe jedenfalls wenigstens in seinem Berichte erwähnt haben, wenn es überhaupt zur Zeit seines Aufenthaltes schon gefunden gewesen wäre. Marcellus protestirt auch sehr energisch dagegen, daß er dieses Fragment während seines Aufenthaltes in Milo gesehen oder daß er es sich aus Nachlässigkeit hätte entgehen lassen¹. So ist es offenbar nachträglich gefunden und dem Marquis de Rivière als wichtiger Fund übergeben worden.

Der Marquis de Rivière brachte also die sämtlichen Funde auf der «Lionne» nach Frankreich; es trat kein weiterer Zwischenfall ein, und die Venusstatue sammt den übrigen Stücken kam um die Mitte des Monats Februar 1821 — also fast ein Jahr nach ihrer Auffindung — in Paris an. Am ersten März wurde sie vom Marquis de Rivière dem König Ludwig XVIII. zum Geschenke gemacht. Sie verweilte längere Zeit in den Restaurationsateliers des Louvre, wo sie zusammengesetzt und die verschiedenen Beschädigungen restaurirt wurden. Man be-

¹ «Je redis ici qu'à cette exception près (l'inscription de Bacchios), j'enlevai de Milo tout ce qui était sorti de terre avec la Vénus ou à côté et je n'ai nulle souvenance d'y avoir vu, encore bien moins d'y avoir acquis ou reçu moi-même une autre inscription grecque, qui fait mention d'un sculpteur au nom mutilé etc. On comprendra que je me serais saisi avidement de tout ce qui aurait pu jeter du jour sur la découverte; et comme je cite dans mes Souvenirs de l'Orient (t. I, p. 249) une épigraphe à peu près insignifiante, je n'aurais pas omis volontairement ou par négligence des lettres grecques voisines de l'excavation, ou indicatives de ses produits.» (Revue contemp. t. XIII, p. 201).

mühte sich auch, die Arme wieder herzustellen, hatte auch eine Zeit lang das Fragment des linken Oberarmes mit vielem Gyps an der Schulter befestigt; nach vielen fruchtlosen Versuchen gab man die Sache auf und der König bestimmte, daß die Statue ohne Arme im Louvre aufgestellt werde.

So kam also die Sammlung des Louvre und die französische Nation in den Besitz dieses herrlichen Kunstschatzes.¹ Erwähnenswerth ist übrigens, daß den Franzosen damals der Besitz der Statue von der bayrischen Regierung freitig gemacht wurde. Das Theater von Melos war, wie wir schon oben bemerkten, seit 1814 Privateigenthum des Kronprinzen und nachmaligen Königs Ludwig I. von Bayern. Weil nun die Statue in der Umgebung dieses Theaters gefunden wurde, so glaubte die bayrische Regierung, Ansprüche auf dieselbe erheben zu müssen. Nach einigen diplomatischen Verhandlungen ließ man aber die Sache wieder fallen, indem geltend gemacht wurde, daß das Feld des Yorgos zu weit von der Umfassungsmauer des Theaters entfernt sei.

Von den noch fehlenden Theilen der Statue ist seitdem Nichts mehr gefunden worden.

Wohl über zwei Jahrtausende hatte die herrliche Statue in der Erde geruht; dann war sie wieder an's Tageslicht getreten und, nachdem sie manche Gefahren glücklich überstanden, nachdem sie beinahe ein Raub der Türken geworden, nachdem man sie neun Monate auf der See herumgeschleppt hatte, fand sie in Paris endlich den Tempel, der ihr gebührte. Noch einmal wurde ihre Ruhe gestört. Während der Belagerung von Paris durch die Deutschen im Jahre 1870, also fünfzig Jahre nach ihrer Auffindung, wurde die Statue auf Befehl des Ministers der schönen Künste in eine eichene Kiste gelegt und in die Kellerräume der

¹ Frankreich hat sich durch die Bemühungen eines Marcellus, Breft, David, Rivière in der That ein Anrecht auf das Werk erworben; aber komisch klingt es, wenn Morey in einer «*Hymne à la Vénus de Milo*» (a. a. O., p. 12) sagt: «*La France seule est digne de te posséder.*»

Polizeipräfectur geflüchtet, um sie vor den «Horden von Kantianern und Hegelianern» und vor der Raubgier eines «vielleicht siegreichen Feindes» zu schützen, wie Théophile Gautier sich damals im *Journal officiel* ausdrückte¹. Die Präfectur brannte bald darauf ab, die Statue nahm aber keinen Schaden dabei. Im Juni 1871 wurde sie in den Louvre zurückgebracht und steht seitdem wieder an ihrer alten Stelle. Dem officiellen Protokoll zu Folge hat sie in keiner Weise gelitten². Hoffentlich hat die Göttin jetzt zum letzten Male im Grabe gelegen. —

¹ Vergl. den interessanten Bericht Théophile Gautier's im *Journal officiel*, August 1871; einen Auszug aus demselben gaben »die Dioskuren« 1871, S. 261.

² Vergl. Ravaisson, *La Vénus de Milo*, *Revue des deux mondes*, 1871, t. XCV, p. 192. Separatausgabe, Paris 1871. Letztere enthält zwei Photographieen der in der Kiste befindlichen Statue. — Nach Dr. Frœhner (mündliche Mittheilung) soll die Marmoroberfläche doch einigermaßen gelitten haben.





II. KAPITEL.

Die äußere Beschaffenheit der Statue.

Die melische Statue ist aus sehr schönem parisischen Marmor gearbeitet und zwar aus jenem feinkörnigen, den die Bildhauer *grecchetto* nennen. Er hat eine weiche, klare Textur und einen warmen, etwas gelblichen Ton. Daß es parisischer Marmor ist, unterliegt keinem Zweifel und wird von allen Sachverständigen bestätigt. Nur Claudius Tarral¹ bestreitet dies und hat auf Grund seiner Untersuchungen der Statue im Jahr 1861 erklärt, daß der Marmor nicht parisischer, sondern corallitischer sei. Tarral be-

¹ Claudius Tarral, dessen Namen wir im Folgenden noch mehrfach begegnen werden und dessen Untersuchungen über die Restauration der Statue von größter Wichtigkeit sind, ist ein englischer Arzt, zugleich aber ein vielgereifter, trefflicher Kunstfreund und Kenner, der seit einer langen Reihe von Jahren in Paris privatistirt. Das Studium der Venus von Milo beschäftigt ihn schon seit 20 Jahren. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen sind bis jetzt nur in mangelhafter Weise niedergelegt in: *The Spectator*, 5. Oct. 1861, p. 1091, in den *Dioskuren*, Bd. VII, S. 214—16, Berlin 1862, und in der *Revue: die Wissenschaften im 19. Jahrh.* Bd. VII, H. 3. Sondershausen 1862. Tarral selbst hat bis jetzt noch nichts publicirt, beabsichtigt aber, seiner Mittheilung zufolge, demnächst ein längst begonnenes Werk zu veröffentlichen, welches die Resultate seiner Untersuchungen ausführlich darlegen soll. — Bei vorstehenden und späteren Angaben benützte ich außer den angegebenen Abhandlungen ausführliche briefliche Mittheilungen des Herrn Tarral.

hauptet gefunden zu haben, daß die Statue aus mindestens acht Marmorblöcken zusammengesetzt sei; deshalb könne sie nicht aus einem Marmor bestehen, der in colossalen Blöcken vorkommt, wie dies bei dem parischen, pentelischen, hymettischen und ephesischen der Fall ist. Da nun Plinius von einem Marmor berichtet, der corallitisch genannt werde, weiß wie Elfenbein sei und sich nur in kleineren, höchstens zwei Ellen langen Blöcken finde¹, so hält Tarral es für sehr wahrscheinlich, daß die melische Statue aus diesem corallitischen Marmor bestehe. Daselbe und aus gleichem Grunde nimmt er für eine Reihe anderer Werke, wie die Laokoongruppe, die Psyche in Neapel, den Pasquin in Rom, den Inopus in Paris und den Torso von Belvedere, an. W. Frœhner, der ausgezeichnete Archäolog, hat im Jahre 1869 in f. *Notice du Louvre* Tarral noch beigestimmt, sich seitdem aber eingehend mit dem Studium antiker Marmorarten beschäftigt und die Ueberzeugung gewonnen, daß die melische Statue zweifellos aus parischem Marmor gearbeitet ist und daß wir überhaupt einfach nicht wissen, was der corallitische Marmor, von dem Plinius spricht, ist oder war². Wir werden im Nachfolgenden sehen, daß die Zusammenfetzung aus acht Stücken zum mindesten sehr unwahrscheinlich ist, daß aber selbst wenn dies richtig wäre, durchaus nicht daraus folgen würde, daß unsere Statue nicht aus parischem Marmor bestehe.

Bezüglich des Marmors ist hier noch zu erwähnen, daß vor einigen Jahren ein Pariser Naturforscher, M. des Cloiseaux die Ansicht aufgestellt hat, daß die obere Hälfte der melischen Statue aus einem Marmor von etwas feinerem Korn und etwas gelblicherem Ton bestehe, als dies bei dem der unteren Hälfte der

¹ Plinius, *hist. nat.*, 36, 62: *Magnus honos coralitico in Asia reperto, mensurae non ultra bina cubita, candore proximo ebori et quadam similitudine.*

² Nach brieflicher Mittheilung des Herrn Dr. Frœhner. Derselbe hat eine Masse von Marmorarten selber untersucht und besitzt eine Sammlung von über tausend Varietäten von allen antiken Monumenten Griechenlands und Roms.

Fall sei¹. Ob diese Ansicht richtig ist, kann ich nicht entscheiden; daß Andere ihr beigestimmt hätten, ist mir nicht bekannt.

Von Wichtigkeit und Interesse ist die Zusammenfetzung der melischen Statue. Es ist zu unterscheiden die ursprüngliche und die moderne Zusammenfetzung. Bei ihrer Auffindung war, wie wir bereits erwähnten, die Statue in zwei Hälften getrennt, deren eine dem nackten Oberkörper, die andere dem bekleideten Unterkörper entsprach; ferner waren die beiden Hüften abgebrochen, sowie der obere Theil der Haare. Aus diesen fünf Theilen ist die Statue, wie sie heute im Louvre steht, zusammengefetzt. Während nun die Hüftenstücke und der Haartheil erst später losgebrochen sind, rühren die zwei Hälften von einer ursprünglichen Zusammenfetzung der Statue her; ebenso war der linke Arm ursprünglich angefetzt. Die melische Statue ist also nicht aus einem Blocke gearbeitet, sondern aus mindestens drei.

Was zunächst die beiden Haupttheile betrifft, so liegt die Fläche, mit der dieselben zusammenstoßen, ziemlich (nicht ganz) horizontal, etwas oberhalb der Mitte der Statue, d. h. rechts zwei, links fünf Zoll über dem Beginn des Gewandwulstes. Die beiden Marmorblöcke waren mit zwei eisernen Zapfen² auf einander befestigt. Die Verbindungsflächen sind mit dem Meißel bearbeitet, nach innen gröber und ein wenig ausgehöhlt, nach außen sehr fein und glatt, so daß sie genau auf einander passen und die Zusammenfetzung nicht bemerkbar ist³. Aus dieser Thatfache ergibt sich, daß diese zwei Hälften nicht etwa von einem späteren Bruche herrühren, sondern daß die Statue ursprünglich aus zwei Stücken gearbeitet wurde.

Daß der linke Arm aus einem besonderen Stücke bestand und angefetzt war, erkennen wir daraus, daß sich in der linken Schulter eine längliche Vertiefung befindet, welche, wie man

¹ Ravaisson, *La Venus de Milo*, Paris 1871, Anhang.

² Ein Zapfen, wie Andere angeben, hätte nicht zur Befestigung genügt.

³ Vergl. Ravaisson, a. a. O. (Rev. d. d. m.), p. 193.

deutlich sieht, dazu bestimmt war, den eisernen Zapfen aufzunehmen, mit dem der Arm befestigt war.

Diese dreifache Zusammenfetzung steht außer aller Frage; nun geht aber Claudius Tarral weiter und behauptet, die Statue sei aus mindestens acht Stücken zusammengefetzt¹. Außer den genannten Stücken nimmt er nämlich noch folgende an: eines für den rechten Arm, eines für den linken Fuß, zwei für die Hüften und eines für einen Theil der Basis. Diese Annahme Tarral's ist unerwiesen, denn darin daß diese Theile an der Statue abgebrochen sind, liegt gar kein Beweis dafür, daß dieselben angefetzt gewesen seien. Die betreffenden Stellen sind offenbar keine Ansatz- sondern Bruchflächen. Was die beiden Hüftenstücke betrifft, so ist ihre Lostrennung daraus zu erklären, daß die beiden Hälften der Statue mittelst zweier Metallzapfen zusammengefetzt waren. Diese Zapfen waren im Inneren rechts und links, in der Nähe der Hüften angebracht und veranlaßten, als durch irgend einen Unfall, durch eine Erschütterung oder sonst wie der Zusammenhang der beiden Hälften gelockert wurde, das Abspringen der beiden Hüftenstücke². Daß für den rechten Arm die Nothwendigkeit einer Ansetzung nicht wie für den linken vorlag, werden wir unten sehen³. Am ehesten ließe sich an die Ansetzung des linken Fußes denken, doch ist auch dies nur eine bloße Möglichkeit. Nur wenn die betreffenden fehlenden Stücke

¹ Diese Ansicht ist vor Tarral nicht aufgestellt worden, wie Valentin, a. a. O. (S. 17, Anm.) irrtümlich angibt; Clarac u. A. sprechen nur von einer Zusammenfetzung aus drei Stücken.

² Vergl. Ravaisson, a. a. O., p. 195.

³ Als Beweis für die Ansetzung des rechten Armes hat man das Loch in der rechten Hüfte in der Höhe des Ellbogens angeführt, indem man annahm, daß hier der Arm mit einem eisernen Halter befestigt gewesen sei. (So z. B. Geskel Saloman, a. a. O., p. 7.) Offenbar wäre eine derartige, etwas plumpe Befestigungsweise für unsere Statue nicht annehmbar. Der rechte Arm hätte, wenn überhaupt, dann in derselben Weise angefetzt werden müssen, wie der linke, d. h. an der Schulter und mit einem Zapfen im Inneren.

vorhanden wären, ließe sich Tarral's Ansicht eventuell als richtig erweisen. Sicher ist also jedenfalls nur die Zusammenfetzung aus drei Stücken.

Wie ist nun diese Thatfache zu erklären? Ueber die Ursache der Zusammenfetzung aus zwei Hälften könnte man verschiedene Vermuthungen aufstellen. Vielleicht hatte der Künstler einen Block genommen, der sich nachträglich in der einen Hälfte als unbrauchbar erwies, oder hatte auf die Herstellung aus einem einzigen Blocke gar kein Gewicht gelegt, vielleicht die zwei Hälften für die Arbeit bequemer gefunden, oder er hatte die Arbeit überhaupt ohne besondere Vorichtsmaßregeln und Gewissenhaftigkeit angefangen und dann zu einer Zusammenfetzung greifen müssen. Man könnte auch, falls die erwähnte Ansicht von Des Cloifeaux richtig sein sollte, daran denken, daß der Künstler absichtlich für den nackten Oberkörper einen Marmor von etwas feinerem Kern und gelblicherem, also wärmeren Ton wählte. Der Möglichkeiten sind hier mancherlei. Auf jeden Fall unbegründet und unhaltbar ist die Vermuthung Ravaiffon's, daß durch einen Sturz der Statue die untere Hälfte so beschädigt worden sei, daß sie durch eine neue hätte ersetzt werden müssen¹. Warum sollte dabei gerade die ganze untere Hälfte zu Grunde gegangen sein und nicht auch, oder sogar eher, die obere?

Gegenüber alledem ist die einfachste und durchaus genügende Erklärung die, daß der Künstler der melischen Venus im Materiale beschränkt war, d. h. daß ihm ein Marmorblock, der groß genug gewesen wäre, um die ganze, bedeutend überlebensgroße Statue daraus zu bilden, nicht zu Gebote stand. Dies war in der griechischen Bildhauerei gewiß kein vereinzelter Fall; deßhalb braucht man noch nicht an «corallitischen» Marmor zu denken. Wenn auch der parische Marmor in der That in sehr großen Blöcken vorkommt², so war doch der Transport solcher

¹ Ravaiffon, a. a. O., p. 194.

² Vergl. L. Roß, Infelreifen. Paros.

Blöcke im Alterthum gewiß noch viel mühseliger als er es heute ist. Daher wurden die zu großen Blöcke in kleinere gespalten und so transportirt. Dies konnte um so eher geschehen, als die griechischen Bildhauer an der Zusammenfassung der Statuen keinen besonderen Anstoß nahmen. Den Luxus, große Statuen oder Gruppen aus einem einzigen Blocke zu arbeiten, gestatteten sie sich gewiß selten, und die Behauptung, daß, in der Blüthezeit wenigstens, jeder Leib aus einem einzigen Stücke gearbeitet worden sei, ist entschieden unrichtig. Neben der Schwierigkeit des Transportes ist eine weitere Erklärung für die Verwendung kleinerer Blöcke auch wohl die, daß man die kleineren Marmorblöcke, wenn sie schöner waren, den größeren vorzog, wobei man auch sicherer war, bei der Arbeit im Inneren keine Flecken zu finden. Die Zusammenfassung der Statuen aus zwei oder mehreren Stücken war auch ein ganz hergebrachtes Verfahren in der griechischen Bildnerei. Schon die alte Holztechnik kennt dieselbe, wofür wir ein Beispiel an zwei der bekanntesten Bildhauer der alten Kunst, Telekles und Theodoros von Samos haben¹. Die Goldelfenbeinstatuen müssen aus einer außerordentlichen Menge von Elfenbeinstücken bestanden haben. In der Marmorsculptur, auch in der der Blüthezeit, kam dieses Verfahren gewiß nicht selten vor. So sind z. B. die Parthenonsculpturen aus einer Masse von Marmorblöcken zusammengesetzt. An den Hermen, auch den ältesten, ist der Phallus immer besonders angefügt, und der Schaft besteht nicht selten aus zwei oder drei Stücken. Daß für einzelne besonders vorstehende Theile, z. B. Hände, Füße, auch ein großer Marmorblock unter Umständen nicht ausreichen konnte und kleine Stücke angefügt werden mußten, ist leicht einzusehen. Ein wichtiges Beispiel hierfür haben wir in dem jüngst in Olympia aufgefundenen Hermes des Praxiteles. An der linken Seite der Statue sind zahlreiche Stückungen vom Meister vorgenommen.

¹ Diodor, I, 98.

Die linke Hand des Hermes, ein Stück Gefäß des auf feinem Arm sitzenden Bacchuskindes und zahlreiche Falten an dieser Seite sind besonders gearbeitet und angefetzt¹. Nach Tarral sind eine Reihe von Werken, welche der hellenistischen Kunst angehören, so die Laokoongruppe, die Psyche und der Bacchustorfo in Neapel, der Pasquino in Rom, der Inopus in Paris, der Torfo von Belvedere und der Coloffalkopf des Aesculap von Milo aus mehreren Stücken zusammengesetzt.

Für die Zusammenfetzung aus zwei Hälften sind folgende Analogieen bekannt. Die Aphrodite von Ostia, im British Museum (Townley-Gallery), besteht aus zwei Marmorblöcken, die gerade wie bei unserer Statue dem nackten Oberkörper und dem bekleideten Unterkörper entsprechen; der obere Block hat hier eine etwas hellere Farbe². Aus zwei Hälften gearbeitet war die Statue, deren untere Hälfte wir im Torfo von Smyrna besitzen (vergl. die Beschreibung in Cap. X); wahrscheinlich auch die Statuette, deren Unterkörperfragment sich in Clarke's collection im Fitz-William-Museum in Cambridge befindet (vergl. Cap. X). Die Dianastatue Mr. Coke's besteht ebenfalls aus zwei Hälften und ist höchst wahrscheinlich ursprünglich so gearbeitet³. Die Zusammenfetzung aus zwei Hälften war natürlich für Statuen mit nacktem Ober- und bekleidetem Unterkörper besonders geeignet.

Durch das Gefagte ist die Zusammenfetzung der melischen Statue aus drei Stücken genügend erklärt und auch etwaige

¹ Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben. Berlin 1878. S. 11.

² «This figure consists of two pieces of marble, imperceptibly joined at the lower part of the body within the drapery. It was in consequence of these two parts being separately exhibited as unconnected fragments, that Mr. Townley obtained permission to export them from Rome.» H. Ellis, *the Townley-Gallery in the British Museum*. London, p. 167.

³ «The trunk of Mr. Coke's statue of Diana is separated from the lower portion of the figure; the union being concealed under the folds of the peplum. There is great reason to believe, that it was originally so executed, the parts being countersunk.» *Dilettanti work on sculpture*, vol. II, p. 72.

weitere Zusammensetzungen, wenn man solche annehmen dürfte, würden keine Schwierigkeit machen.

Was speciell den linken Arm betrifft, so ist leicht einzusehen, warum er angesetzt wurde. Da nämlich der Oberarm in gleicher Höhe mit der Schulter seitwärts ausgestreckt war, so hätte es, um Arm und Oberkörper aus einem Stücke zu bilden, eines Blockes bedurft, der um etwa $\frac{4}{5}$ größer gewesen wäre als der, welcher für den Oberkörper ohne linken Arm ausreichte. Ein so großer Block stand aber dem Künstler eben nicht zur Verfügung; vielleicht wäre er auch überhaupt nicht so verschwenderisch gewesen, nur des Armes halber einen so großen Block zu nehmen. Für den rechten Arm, der ganz innerhalb der äußeren Körperlinie fällt, war die Nothwendigkeit des Ansetzens nicht vorhanden. Clarac motivirt die Ansetzung des linken Armes noch durch einen anderen Grund; er sagt: *«En supposant, comme cela est probable, les deux blocs carrés et de la même grosseur, on verra que l'aplomb de l'épaule gauche est dans la même ligne à peu près que le dehors de gauche de la partie inférieure: alors il était indispensable que le bras fût ajouté, étant par sa position en dehors de cet aplomb, ce qui n'a pas eu lieu pour le bras droit»*¹.

Die melische Statue ist verhältnißmäßig gut erhalten; doch hat sie auch erhebliche Beschädigungen und Verstümmelungen erlitten². Daß die Hüften und der obere Haarteil abgebrochen sind, erwähnten wir bereits. Der linke Arm fehlt ganz, und auch der Schulteransatz ist abgebrochen; in der Schulterparthie sieht man die Vertiefung für den Zapfen zur Befestigung des Armes. Der rechte Arm ist bis zur Höhe des Busens, d. h. bis zwei Linien oberhalb der Armbeuge, an der Statue erhalten. Der ganze linke Fuß und die Spitze der großen Zehe des rechten fehlen. Die Nase hat ihre Spitze, d. h. $\frac{2}{5}$ ihrer ganzen Länge,

¹ Clarac, a. a. O., p. 22.

² Vergl. unsere Tafeln I u. II.

eingebüßt, jedoch sind die Nasenlöcher erhalten geblieben. Die Spitze der linken Brust und die beiden Ohrläppchen sind abgebrochen, letztere wahrscheinlich durch Herausreißen der daran befindlichen Ohrgehänge.

Kinn und Lippen haben leichte Schrammen, einige Parthieen des Rückens sind auch geschürft, die beiden Schultern, besonders die linke, haben sehr gelitten. Ueber der rechten Hüfte, in der Höhe des Ellbogens ist ein viereckiges Loch, welches vielleicht später zur Befestigung einer Stütze des Armes dienen sollte. Der untere Theil des Gewandes über dem linken Fuß und mehrere Falten desselben sind zerbrochen, andere beschädigt; die Parthie über dem linken Oberschenkel ist stark aufgeschürft. Das unter dem linken Fuß befindliche Stück der Plinthe (Basis) fehlt.

Eine Ergänzung der Arme oder die Ansetzung des Oberarmfragmentes war, wie schon bemerkt, nicht möglich; letzteres deshalb weil der Schulteransatz fehlt. Der linke Fuß, die große Zehe des rechten, die Nase, die Ohrläppchen, die Lippen und das Kinn, das Loch über der Hüfte, die Gewandfalten und die rechte Schulter sind mit Gyps ergänzt oder ausgebeffert worden. Die ganze antike Plinthe ist in eine Ersatzplinthe aus Gyps eingelassen worden.

Diese Restaurationen wurden von dem Bildhauer Bernard Lange¹, dem damaligen Restaurator des Louvre, im Atelier des letzteren ausgeführt. Man kann sie nicht durchgängig als gelungen bezeichnen². Die Nasenspitze ist nicht ganz im Character der Statue, sondern etwas zu scharf und spitz ausgefallen, einige Falten des Gewandes sind ungeschickt ergänzt, besonders die Falten an der einen Seite und am Rücken sind zu schwer gerathen. Ueberhaupt hat man unten auf das Gewand zu viel Gyps angebracht.

Selten werden überhaupt derartige Restaurationen befrie-

¹ Geb. in Toulouse 1754.

² Waagen, Kunst und Künstler in Paris, p. 114.

digend ausfallen. Allerdings hat ein der Antike congenialer Meister wie Thorwaldsen die Aeginatengruppe in der Münchener Glyptothek vortrefflich restaurirt; aber das sind Ausnahmen. Im Allgemeinen wird es das Beste sein, an antiken Bildwerken gar keine modernen Ergänzungen vorzunehmen, natürlich ausgenommen solche Beschädigungen, welche, wie vor Allem eine fehlende Nase, eine absolute Entstellung verursachen. Die Parthenonsculpturen im British Museum hat man ganz unrestiturirt gelassen. Quatremère de Quincy hatte gleich nach Ankunft der Statue im Louvre entschieden gegen jede Restauration gestimmt. Es wäre besser gewesen, man hätte seinen Rath befolgt. Neuerdings hat sich Ravaisson nachdrücklichst gegen diese, wie gegen die Restaurationen überhaupt ausgesprochen¹. Ein Glück ist noch, daß man der Statue nicht noch ein Paar falsche Arme angesetzt hat, wie man dies bei anderen Werken so häufig findet.

Im Jahre 1871 machte man die Entdeckung, daß bei der Zusammensetzung der beiden Hälften der Statue etwas nachlässig verfahren worden war. Als nämlich die Statue im Juni 1871 aus dem Keller der Polizeipräfectur in den Louvre zurückgebracht wurde, fand man, daß durch die Feuchtigkeit der Kellerräume der Gyps, welcher zur Verbindung der Stücke diente, sich theilweise aus den Fugen gelöst hatte und eine neue Zusammensetzung nöthig war. Dabei stellte sich nun Folgendes heraus²: Man hatte bei der ersten Zusammensetzung einen Theil der linken Hüfte falsch, d. h. zu hoch angesetzt, so daß man, wenn man nicht einen neuen Bruch riskiren wollte, die beiden Hauptblöcke nicht unmittelbar auf einander setzen konnte. Anstatt eine neue Zusammensetzung zu machen, hob man einfach zwei keilförmige Holzleisten zwischen die beiden Hälften, welche die gegenseitige Berührung derselben an dieser Stelle verhinder-

¹ Ravaisson, a. a. O., p. 217. Vergl. auch Clarac, Musée, I, p. 153 bis 156.

² Ravaisson, a. a. O., p. 195 (im Separ.-Abdr. p. 12)

ten. Diese mangelhafte Zusammensetzung hatte die Folge, daß der Oberkörper der Statue auf der linken und hinteren Seite etwa um einen halben Centimeter (nahezu 6 mm) erhöht wurde und dadurch eine etwas fehlerhafte Haltung desselben entstand. Jedoch ist der Fehler unbedeutend, da ein halber Centimeter ungefähr den 400. Theil der ganzen Höhe der Statue ausmacht. Immerhin ist er aber bemerkenswerth und sollte verbessert werden. Vorerst hat man aber die Keile an ihrer alten Stelle gelassen¹.

Bei der oben besprochenen Untersuchung betheiligte sich hauptsächlich der dermalige Conservator der Antiken im Louvre, Félix Ravaisson; er machte bei dieser Gelegenheit noch eine andere Beobachtung, nämlich die, daß die Fläche, in der die beiden Blöcke zusammenstoßen, nicht horizontal liegt, sondern sich von hinten links nach vorn rechts etwas senkt². Nun stellte Ravaisson die Behauptung auf, der antike Bildhauer hätte die beiden Blöcke nothwendig in horizontaler Lage zusammengefügt, da sonst nicht die nöthige Stabilität für den oberen Block vorhanden gewesen wäre. Daß die Verbindungs-Fläche heutzutage nicht mehr horizontal sei, komme daher, daß die Statue aus ihrer richtigen Axe gerückt sei, d. h. die Plinthe vorn rechts zu tief liege. Deshalb müßte man die Statue, wenn sie ihre ursprüngliche Stellung wieder erhalten solle, so weit von vorn nach hinten und von rechts nach links heben, daß die Verbindungsfläche in horizontale Lage komme. Die Unrichtigkeit der Ravaisson'schen Behauptung ergibt sich aus Folgendem: Zunächst ist die Stabilität des oberen Blockes bei der vorhandenen Neigung der Verbindungsfläche noch völlig gesichert, da der Schwerpunkt des oberen Blockes noch genügend in die Unterstützungsfläche fällt. Die Anwendung derartiger geneigter Ver-

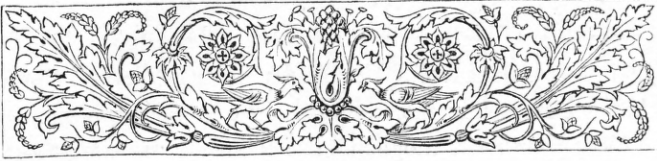
¹ Weil das Publikum an die frühere Aufstellung gewöhnt sei. So wenigstens sagte mir M. de Villefosse, attaché au Louvre, (im Sept. 1878).

² Ravaisson, a. a. O., p. 195 (p. 14).

bindungsflächen ist im Uebrigen gar kein ungewöhnliches Verfahren in der Bildhauerei. Vor Allem ist aber die Hebung der Plinthe, wie Ravaisson meint, der darin eine sehr einfache Operation sieht, gar nicht möglich. Die Plinthe ist in ihrer dermaligen Lage horizontal; würde sie gehoben, so würde sie also rechts vornen aufsteigen. Das rechte Bein muß ganz nothwendig senkrecht auf dem Boden stehen; der Fuß bildet aber mit dem Beine einen rechten Winkel, kann also nur auf horizontalem und nicht auf schiefem, ansteigendem Boden stehen; daher muß die Plinthe bleiben, wie sie ist. Woher es, nebenbei gesagt, kommen sollte, daß die ursprünglich schiefe Plinthe jetzt horizontal liege, dies berücksichtigt Ravaisson ebenfalls nicht. Die Beobachtung Ravaisson's ist richtig; die darauf gegründete Behauptung ist als genügend widerlegt zu betrachten¹.

¹ Vergl. V. Valentin, Die hohe Frau von Milo, Berlin 1872. S. 52 ff.; Conze, Zeitschrift für öftr. Gymn.-W. XXIII. 1872. XI, S. 854; Preuner, a. a. O., S. 19 ff.





III. KAPITEL.

B e s c h r e i b u n g¹.

Ein Weib von majestätischer Schönheit steht vor uns, entblößt bis an die Hüften, von hier an abwärts in einen faltigen Mantel (Himation) eingehüllt. Sie ist überlebensgroß dargestellt; ihre Totalhöhe beträgt 2,092 m, ein Drittel über Lebensgröße². Da die Figur nicht ganz aufrecht steht, ist die Statue nur 2,038 m hoch.

¹ Vergl. hierzu die Abbildungen auf Taf. I und II. — Alle mir bekannten Abbildungen der Venus von Milo in Stich, Lithographie oder Holzschnitt kleinen Formates sind mehr oder weniger schlecht und ungenau. Der Statue ganz unwürdig ist der Holzschnitt in Overbeck's *Gesch. d. gr. Plastik*, 2. Aufl. (auch in Seemann's *kunsthist. Bilderbogen* abgedruckt). Besser sind die Abbildungen in großem Maßstabe, besonders die bei Millingen, *Ancient uned. mon.* und Bouillon, *Musée* (auch etwa die bei Clarac, *Quatremère*, Braun). Recht instructiv und für die Analyse der Körperhaltung wichtig sind die großen Lithographien bei Valentin, *Die hohe Frau von Milo*, welche die Statue von fünf Seiten darstellen. — Ungenügend sind auch die gewöhnlich im Kunsthandel vorkommenden Photographien, die nicht nach dem Original aufgenommen sind. Gut sind die Photographien bei Ravaisson, *La Venus de Milo* und die von Ad. Braun u. Comp. Die beste Abbildung ist die Braun'sche Photographie in groß Folio, von der Taf. I eine Verkleinerung gibt.

² Die Normalgröße des ausgewachsenen Weibes beträgt 1,58 m (nach

Die Körperhaltung ist eine ziemlich complicirte¹. Der Oberkörper biegt sich verhältnißmäßig stark nach rechts (immer im Sinne der Statue) und zeigt zugleich eine Drehung der Art, daß die rechte Seite hervor-, die linke zurücktritt, wodurch die Biegung nach rechts zugleich einigermaßen als leichtes Zurückwerfen des Oberkörpers erscheint. Mit der Biegung hängt zusammen, daß die linke Schulter gehoben, die rechte entsprechend gesenkt und die rechte Brust dadurch etwas herabgedrückt ist. Außerdem ist aber der Oberkörper auf der rechten Seite nach vorn gebeugt, wodurch eine runde Profillinie des Rückens entsteht. Hals und Kopf folgen der Richtung des Oberkörpers; der Hals ist noch stärker als der Thorax nach vorn gebogen, dagegen ist der Kopf wieder etwas erhoben, so daß diese Biegung nach vorn nicht bei ihm hervortritt. Dagegen ist der Kopf noch mehr nach links gedreht (d. h. der Hinterkopf mehr nach rechts, das Gesicht mehr nach links). Für den Beobachter, welcher parallel der Vorderseite der Basis steht, erscheint das Gesicht etwa dreiviertel Profil nach links. Der Blick ist der Haltung des Kopfes entsprechend geradeaus gerichtet. Der erhaltene Theil des rechten Oberarmes legt sich an der Achselhöhle eng an den Rücken an, wodurch hier ein kleiner dreieckiger Wulst entsteht; an seinem äußeren Ende steht er schon bedeutend vom Körper ab. Er läßt deutlich erkennen, daß der Arm quer abwärts von der rechten Schulter zur linken Hüfte hin ausgestreckt war, mit einer leichten Biegung des Ellbogens. Der linke ganz abgebrochene Arm war, wie wir aus der Muskellage der Schulterparthie ersehen, bis zum Ellbogen in der Höhe der Schulter horizontal seitwärts² ausgestreckt.

Quetelet, *Anthropométrie*, Bruxelles 1870, p. 176). Also übertrifft die Venus v. Milo die Lebensgröße um 512 cm oder um ein Drittel (genau 0,32).

¹ Eine genaue, eingehende, nur hie und da im Sinne einer Hypothese tendenziöse Analyse der Körperhaltung gibt Veit Valentin, *Die hohe Frau von Milo*. Berlin 1872. S. 10 ff.

² Mit einer leichten Bewegung nach vorn, wie Dr. med. Gfell aus der Muskellage des Rumpfes entnimmt (vergl. Bernouilli, a. a. O., S. 145).

Die Haltung des Unterkörpers ist von der des Oberkörpers unabhängig und wesentlich bedingt durch die Stellung der Beine. Das rechte Bein steht gerade und fest aufgestemmt, der Fuß platt auf dem Boden. Das linke Bein ist stark im Knie gebogen und gehoben und war auf irgend eine Erhöhung (Näheres darüber später) aufgestellt; der Oberschenkel ist nach rechts eingezogen und stemmt sich nach links auswärts, so daß der linke Fuß weit über den Körper hinaustritt.

Das Knie steht sehr weit nach vorn; der linke Hüftknochen erscheint durch die Stellung des Beines ziemlich hoch hinaufgerückt. Der berühmte Bildhauer von der Launitz kam dadurch zu der Behauptung, die Statue habe ein schiefes Becken, also einen der ärgsten Fehler. Die Messungen des Anatomen Prof. Lucae, die derselbe in Gegenwart anderer Sachverständiger vornahm, haben diese Ansicht als entschieden irrtümlich erwiesen und das Becken als ganz normal erkannt¹.

Durch die Stellung der Beine ist es bedingt, daß, entgegengesetzt dem Oberkörper, am Unterkörper die linke Seite stark hervortritt. Eine Neigung nach rechts hat dagegen auch der Unterkörper, nur in entsprechend schwächerem Maße.

Characteristisch für die Haltung der Figur ist also insbesondere: die Beugung des Oberkörpers nach rechts, verbunden mit dem Vortreten der rechten Seite; das Aufstellen des linken Fußes und das feste Aufstemmen des rechten Beines als Hauptstütze des Körpers.

Von dieser eigenthümlichen Körperhaltung hängt natürlich die Bildung der Muskulatur ab. Am Oberkörper erscheint die rechte Seite zusammengedrückt und gekrümmt, während im Gegenthatte dazu die linke Seite eine langgestreckte Profillinie zeigt. Während der linke Rückenmuskel gespannt und dadurch flacher wird, ist der rechte mehr schlaff und folglich wulftiger; ähnlich

¹ Vergl. J. Ch. Lucae, Zur Anatomie des weiblichen Torso. Vorrede; Valentin, a. a. O., S. 13.

verhält es sich mit dem linken und rechten Gefäßmuskel. Unter dem Thorax ist ein scharfer Einschnitt, der durch die Neigung desselben veranlaßt wird. In Folge davon tritt auch der Unterleib erst unter dem Nabel in der natürlichen Fülle hervor.

Der feste Stand des rechten Beines bewirkt eine große Spannung der Muskeln, die dadurch sehr schön hervortreten; dies ist besonders beim äußeren Wadenmuskel der Fall; die Wade bildet in Folge davon eine sehr bemerkliche und ästhetisch wirkfame Bogenlinie. Eine ähnliche Spannung des Wadenmuskels zeigt sich, wenn auch in weniger hohem Grade, bei dem linken Beine.

Der gesammte Körper der menschlichen Venus ist nicht von der großen Zartheit und Feinheit wie der der mediceischen, sondern ist im Gegentheil vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu fein, üppig ohne Weichlichkeit, fast strotzend in der Fülle der Gesundheit und Kraft. Es ist keine Knospe, die sich erst will entfalten, sondern eine vollaufgeblühte Blume, die aber wiederum noch keine Spur eines herannahenden Verblühens aufweist. Der schönste Moment der Entwicklung ist hier dauernd festgehalten.

Die Büste zeigt runde harmonische Formen, sie ist voll und weich; aber ohne Fettansatz und Enbonpoint. Der Busen ist jungfräulich, ohne irgend ein Zeichen von Sinnlichkeit. Er hält die ebenso schöne als seltene Mitte ein zwischen Dürftigkeit oder Schlaftheit und fettiger Ueberfülle. Die Brüste lassen an ihrer Basis einen schmalen Zwischenraum, berühren einander beinahe.

Mit Recht vielgepriesen und vielbewundert ist Kopf und Antlitz¹. Seine detaillirte Beschreibung² kann nicht geben, was nur die Anschauung zu geben vermag, sondern hat nur den Zweck, auf die charakteristischen Einzelheiten aufmerksam zu machen. Das Gesicht zeigt volle, runde Formen. Der Mund ist halb ge-

¹ Vergl. unsere Tafel II.

² Eine treffliche Analyse von Kopf und Antlitz gibt Herman Grimm, Zehn ausgewählte Essays, Berlin 1871, S. 1; ebenso findet sich Manches bei Waagen, a. a. O., S. 108.

öffnet; die Lippen haben einen edlen Schwung, die Mitte der Oberlippe springt ein wenig über die der unteren vor, wie man es oft bei Kindern sieht. Das Kinn ist sanft abgeplattet und voll gerundet; eine starke Rundung verbindet es mit dem Halbe, der von schönem Ebenmaße ist. Die Augen sind nur mäßig geöffnet und erscheinen bei näherer Betrachtung etwas klein. Die Augenknochen sind nicht von der sonst so häufigen Schärfe, sondern, zumal nach der äußeren Seite, sehr mäßig gehalten. Die Augenlider sind schmal und ohne scharfe Contour; die Brauen sind leicht gebogen. Die Stirn ist breit und etwas nieder, indem die Haare tief herabtreten. Der Nasenrücken ist breit, zwischen den Augen etwas verengt, dann wieder auseinander gehend, ohne scharfe und vorstrebende Bildung. Die Ohren sind ungewöhnlich klein und zierlich klein.

Der Kopf zeigt reizende ovale Formen. Die Haare¹ sind sorgfältig geordnet, mit einer schmalen Binde geschmückt, hinten in einen Knoten gebunden, von dem drei gelöste Locken auf den Nacken herabfallen. Die Centrallinie des Kopfes entspricht nicht völlig der Stellung der Augen und des Mundes, deshalb erscheint der Kopf am schönsten in der Profilansicht. Von der rechten Seite gesehen, ist der Ausdruck milder und lieblicher.

Die Gewandung der Statue besteht in dem Himation (Mantel); er ist leicht um die Beine herumgeschlagen und bildet um die Hüften herum einen Wulst, der schräg von links nach rechts verläuft; an der rechten Hüfte befindet er sich an

¹ Ein französischer Gelehrter, M. A. Lenoir, hat die Bemerkung gemacht, die griechischen Bildhauer hätten in der Regel den Venusstatuen den Character von Blondinen gegeben, wohl auch sie nach solchen modellirt. Die Venus von Milo sei eine Ausnahme, sie habe den Character der Brünnette (*«une femme brune dont la peau est fine, sans être trop colorée»*). Lenoir sagt nämlich: *«par un examen exact et sévère des formes de la tête et du caractère de la face des statues antiques, on jugera de la disposition générale du corps; on connaîtra la nature du tempérament du sujet représenté.»* *Dissertations, recherches etc. par MM. A. Lenoir, Chéry et Mu. Paris 1822, p. 39.*

der Stelle, wo der Oberschenkel sich am meisten nach Außen wölbt; links sitzt er also etwas höher. Der übergeschlagene Zipfel des Gewandes fällt über den linken Oberschenkel herab. «Das Gewand wird von der hervorragenden Hüfte gehalten, die es verstärkt, während es in lieblichem Faltenspiele niedergleitet und von dem etwas erhobenen linken Knie wieder aufgezogen wird»¹. Es sind nur die nothwendigsten Falten ausgeführt, so daß die Körperformen sehr deutlich hervortreten. «Der Unterkörper ist nicht verhüllt wie von einem Vorhange, sondern seine Gliederung bleibt sichtbar, sie schimmert durch und wird von den Wölbungen und Einsenkungen des Gewandes mehr verstärkt als verborgen»². An der Rückseite ist die Gewandung nur in großen Zügen ausgeführt, fast nur skizzirt. Ob dies daraus zu erklären ist, daß die Statue bestimmt war, an einer Wand aufgestellt zu werden, ist zweifelhaft. Der nackte Rücken ist mit derselben Sorgfalt wie die übrigen Theile des Körpers ausgearbeitet.

Die ganze Gestalt hat den Character edler Großartigkeit und Hoheit. Das Antlitz trägt den Ausdruck stolzer, erhabener Würde, dem sich aber doch wieder zugleich ein gewisser Zug von Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit beimischt. Dabei zeigt das Gesicht völlige Ruhe, keine Spur von leidenschaftlicher Erregung oder irgend welcher Gemüthsbewegung. In Ausdruck und Haltung bildet die melische Statue einen entschiedenen Gegensatz zu der mediceischen Venus, die voll Liebessehnsucht und Liebesfreude ist und auch nebenbei etliche Gefallsucht und kokette Affectirtheit nicht vermissen läßt.

¹ Carrière, Aesthetik. Leipzig 1872. 2. Aufl. II. Theil, S. 116.

² Carrière, a. a. O., S. 143.





IV. KAPITEL.

Die übrigen Fundstücke.

~~~~~

U nter den übrigen Stücken, die mit der Statue zusammen gefunden wurden, sind bei weitem die wichtigsten die beiden Fragmente eines linken Armes, für deren Zugehörigkeit die größte Wahrscheinlichkeit oder annähernde Gewißheit vorhanden ist, wie wir im nächsten Kapitel darthun werden. Beide befinden sich im Louvre und sind seit einigen Jahren mit der Statue zusammen dort ausgestellt<sup>1</sup>.

Das eine Fragment ist ein 26 cm langes Stück (etwa die Hälfte) eines linken Oberarmes<sup>2</sup>. Man sieht noch deutlich die Anschwellung des Armmuskels (*musculus biceps*), welche durch die Biegung des Ellbogens verursacht wird, dessen Richtung darnach genau zu bestimmen ist; man erkennt, daß der Unterarm mit dem Oberarm einen spitzen Winkel nach oben bildet. Am oberen Ende befindet sich in der Mitte ein Loch, welches den Zapfen aufnahm, mit dem der Arm an der Schulter be-

---

<sup>1</sup> Sie befanden sich bis 1862 im Magazin des Louvre, von 1862—70 im Arbeitskabinet des Herrn Dr. Frœhner und dann wurden sie in einem eigenen Glaskasten im Saale der Venus von Milo aufgestellt.

<sup>2</sup> Vergl. Taf. III.

festigt wurde. Ein Theil des oberen Endes ist schräg abgebrochen; soweit es erhalten ist, zeigt es eine fast polirte Ansatzfläche, mit welcher es sich genau an die Schulter anfügen ließ.

Das zweite Fragment ist eine linke Hand, welche einen Apfel hält<sup>1</sup>. Sie ist noch mehr beschädigt. Die Handwurzel ist abgebrochen, ebenso der Zeigefinger; die übrigen Finger sind mehr oder weniger verstümmelt oder wenigstens abgeschürft, besonders von ihrer Mitte ab. Die Mittelhand ist noch am besten erhalten, obwohl ebenfalls vielfach verletzt; der Apfel, auch sehr abgeschürft, ist wenigstens ganz deutlich zu erkennen<sup>2</sup>, er wird von sämmtlichen Fingern gefaßt, nur der Mittelfinger berührt ihn nicht. Die Länge dieses Fragmentes beträgt 15 cm.

Die übrigen Fundstücke sind nur wegen der an sie geknüpften Controversen oder weil sie einmal mit der Statue zusammen gefunden wurden, von Interesse.

Zunächst haben wir zu betrachten: die Platte mit einer Weihinschrift und das Basisfragment mit einer Künstlerinschrift. Beide wurden mit der Statue zusammen in den Louvre gebracht, sind aber später verloren gegangen und nicht mehr aufgefunden worden.

Die Marmorplatte mit der Weihinschrift war nach Dumont d'Urville<sup>3</sup> vier Fuß lang und acht Zoll breit und über dem Eingang der Grotte angebracht. Letzteres wird nur von ihm berichtet, ist also zweifelhaft. Die Platte trug eine Inschrift, von der etwas über die Hälfte erhalten war und die den Schriftzügen nach dem letzten Jahrhundert v. Chr. oder höchstens dem Ende des vorletzten angehörte<sup>4</sup>. Dieselbe befagte Folgen-

<sup>1</sup> Vergl. Taf. III.

<sup>2</sup> Durchaus nicht « *une pomme ou quelque chose d'analogue* », wie Morey meint (a. a. O., p. 9).

<sup>3</sup> a. a. O., p. 151—52.

<sup>4</sup> Dies beweist insbesondere die Form des Alpha und Pi. Das Alpha mit gebrochener Transverfallinie herrschte von 150 bis Ende des letzten Jahrhunderts v. Chr., die auf der Inschrift vorkommende Form des Pi seit

v. Goeler-Ravensburg, Venus v. Milo.

des: «Bakchios, der Sohn des Satias, hat, nachdem er Unter-  
gymnasiarch gewesen, dem Hermes und Herakles eine Exedra  
und . . . . erbaut»<sup>1</sup>. Daß diese Weihinschrift zu der Grotte  
gehörte, ist durchaus nicht anzunehmen; ob sie mit den darin  
gefundenen Hermen, unter denen sich allerdings eine Merkurs-  
und eine Heraklesherme befinden, im Zusammenhang stand, dies  
können wir nicht wissen. Eine Beziehung dieser Inschrift zur  
Venusstatue ist jedenfalls nicht zu entdecken<sup>2</sup>.

Das Fragment einer marmornen Plinthe oder Basis war  
auf der linken Seite schräg abgebrochen, hatte oben gegen rechts  
ein viereckiges Loch, das zum Einlassen eines Pfeilers oder ähn-  
lichen Gegenstandes diente und trug auf der Vorderseite eine  
Inschrift, die bis auf einige Buchstaben erhalten war. Sie lautete:  
«Alexander (oder Agefander), der Sohn des Menides, von An-  
tiochia am Mänander, hat (dies) gemacht»<sup>3</sup>. Es ist dies die  
übliche Art und Weise, wie sich die Künstler auf Statuen als  
Urheber derselben nennen. Dem paläographischen Charakter  
nach gehört die Inschrift dem letzten Jahrhundert v. Chr. an<sup>4</sup>.  
Antiochia am Mänander war von Antiochus I. Soter gegründet,  
der 261 v. Chr. starb.

dem letzten Jahrh. v. Chr. (Dittenberger, *Archæolog. Ztg.* XXXIV, 2. und  
3. Heft, Berlin 1876, S. 139). Nach M. Fränkel muß die Inschrift in jedem  
Falle der römischen Epoche angehören. — Morey gibt irrtümlich an, sie  
gehöre der Blüthezeit Griechenlands an.

<sup>1</sup> Im Original: Βάκχιος Σατίου ὑπογυμ[νασιαρχή]σας  
τὴν τε ἐξέδραν καὶ τὸ . . . . .  
Ἑρμῆ, Ἡρακλεῖ.

Clarac, *inscriptions*, pl. 54. *Corpus inscr. graec.* N. 2430.

Frœhner, a. a. O., p. 174.

<sup>2</sup> Nur Morey und Geskel Saloman meinen, daß Alles, was in der  
Grotte zusammengefunden, zusammengehört habe.

<sup>3</sup> Im Original: [Ἀγής] oder [Ἀλέξ] ἀνδρος Μηγίδου  
[Ἀντ]ιωχέδς ἀπὸ Μαϊάνδρου  
ἐποίησεν.

Clarac, pl. 54. *Corpus inscr. gr.* N. 2435. b.

<sup>4</sup> «Den Schriftzügen nach kann die Inschrift kaum älter als der Beginn  
der Kaiserzeit sein.» Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, S. 606.

Dieses Basisfragment war zuerst an die Basis der melischen Statue angefügt worden, wurde aber bald wieder entfernt und im Magazin des Louvre aufbewahrt. Später verschwand dasselbe und ist seitdem noch nicht wieder gefunden worden<sup>1</sup>. Wir haben aber eine Zeichnung desselben von M. Debay fils, aus dem Jahre 1821, welche es an die Statue angefügt zeigt<sup>2</sup>. Auf die Frage nach der Zugehörigkeit desselben zur melischen Statue kommen wir später, Kap. VI. 2, zurück.

Schließlich haben wir noch der drei Hermen zu gedenken, die mit der Statue gefunden wurden. Sie befinden sich dormalen im Magazin des Louvre. Diese Hermen haben kleine Dimensionen; die kleinste stellt Merkur<sup>3</sup>, die andere den jungen Herkules, die dritte den indischen Bacchus dar. Es sind vierkantige, oben und unten gleichdicke Pfeiler, an deren oberem Ende der Kopf unmittelbar ansitzt. Die Höhe der Merkurherme beträgt ungefähr 1,2 m. Stil und Arbeit derselben sind ganz gut, und obgleich sie sich in ziemlich schlechtem Zustande befinden, sind sie doch nicht ohne Werth. Auf beiden Seiten der Pfeiler der Hermen befinden sich viereckige Löcher. Diese weisen nach Clarac<sup>4</sup> darauf hin, daß die Hermen einer Barriere oder Einfassung als Schmuck und Stütze dienten, wie man solche auf antiken Monumenten oder Gemälden sieht. Ebenso sagt Otfried Müller<sup>5</sup>: «wahrscheinlich durch Metallstücke verbunden, bildeten sie eine Einfassung».

Ueber die mögliche Zugehörigkeit der Merkurherme zur melischen Statue sprechen wir später. Die beiden anderen haben jedenfalls Nichts mit der Statue zu thun.

<sup>1</sup> Clarac spricht in seinen posthumen Werken 1847 u. 1849 noch von demselben, ohne irgendwie sein Verschwinden zu erwähnen. Frœhner meint, es könne noch einmal wiedergefunden werden.

<sup>2</sup> Abgebildet bei Frœhner, p. 176. Clarac a. a. O., Titelbild, bei Overbeck, *Gesch. d. gr. Pl.*, bei Valentin (schlecht).

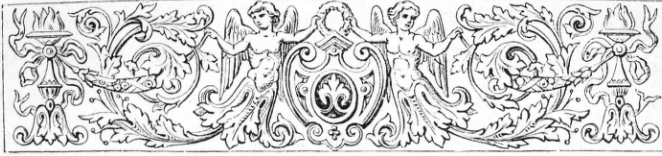
<sup>3</sup> Siehe unsere Tafel IV (Tarral's Restauration).

<sup>4</sup> Clarac, a. a. O., p. 24.

<sup>5</sup> Göttinger gelehrte Anz. 1823, Bd. II, S. 1323.

Was die andern Fragmente betrifft, so ist die rechte Hand, welche der linken mit dem Apfel entsprach und von der Dumont d'Urville und andere Augenzeugen berichten, offenbar gleich anfangs verloren gegangen; Marcellus zählt sie in seinem Verzeichniß der mitgenommenen Objecte nicht auf. Die dritte Hand aber, die Dumont d'Urville erwähnt, der linke Fuß mit einem Kothurn und die unförmlichen Arme, die M. de Rivière mitnahm, sind nicht mit der Statue zusammen gefunden und überhaupt ohne jedes Interesse.





## V. KAPITEL.

### Kunstmythologische Bestimmung.

Die kunstmythologische Bestimmung der von der antiken Plastik dargestellten Figuren ist auch in den Fällen, wo wir weder in literarischer oder Ueberlieferung noch in einer selbst sicher bestimmten Replik einen unmittelbaren festen Anhaltspunkt haben, im allgemeinen und besonders wenn es sich nicht um archaische Werke handelt, ohne große Schwierigkeit und mit ziemlicher Sicherheit auszuführen. Die antike Plastik hält eben trotz aller Freiheit und Genialität doch an einer gewissen Typik, an einer bestimmten, traditionellen Charakteristik der dargestellten Figuren, besonders wenn es Göttergestalten sind, fest<sup>1</sup>, so daß aus einzelnen Details und kleinen Zügen schon die Bedeutung der Figuren bestimmt werden kann. Während der moderne Künstler stets nach originellen Typen und neuen Formen strebt, sucht der antike Künstler die einmal feststehenden Typen immer wieder auf's neue vorzuführen. Allerdings gibt es einzelne Fälle, die dem zu widersprechen scheinen, wie die Geschichte der in eine Nemesis verwandelten Aphrodite in Rham-

<sup>1</sup> « *Sua quemque deorum inscribit facies* ». Ovid, *metam.* 6, 73.

nos, aber dies hängt immer von besonderen Umständen ab. Wäre in diesem Falle Aphrodite nicht eine bekleidete gewesen, so hätte sie nicht in eine Nemesis verwandelt werden können. Außerdem stehen sich diese beiden Göttergestalten auch nicht sehr ferne und es gibt einen tatsächlichen Uebergang zwischen beiden (Aphrodite der Unterwelt, Aphrodite-Nemesis).

Sichere Anhaltspunkte gewähren am ehesten bestimmte Attribute oder symbolische Geberden. Hätte z. B. die melische Statue einen Apfel in der Hand, so würden wir sie, unter Berücksichtigung des übrigen Charakters, gewiß als Venus bezeichnen müssen. Das Gleiche gilt von bestimmten Situationen der Gruppierungen typischer Art: wäre die melische Statue mit einem Mars gruppiert, so würde auch daraus ihre Venusbedeutung evident hervorgehen. Wenn allerdings wesentliche Theile einer Statue fehlen, besonders die Arme sammt den Attributen, wie dies bei unserer Statue der Fall ist, und die Restaurationsweise nicht unbedingt feststeht, so wird die Bestimmung schwieriger und weniger sicher. Aber die genannte Eigenthümlichkeit der antiken Kunst, die Geltung des typischen Elementes für die gesammte Figur hilft auch hier in den meisten Fällen über Schwierigkeit und Unsicherheit hinweg. Die genaue Untersuchung der Körperbildung, der Haltung, der Art der Bekleidung, sowie die Vergleichung mit anderen schon bestimmten Werken ermöglicht meistens, und sogar bei Torfen, eine fast sichere Bestimmung. Auch bei der melischen Statue ist auf diese Weise ein Resultat zu erreichen, welches auf Gewißheit ziemlichen Anspruch machen kann, und Valentin geht entschieden zu weit, wenn er ein solches für sehr zweifelhaft hält. Wir müssen eben nur die einzelnen Beweismomente in ihrer Gesammtheit in's Auge fassen. Das Restaurationsproblem lassen wir dabei ganz außer Frage; wir werden allerdings im folgenden Kapitel zeigen, daß eine Lösung von annähernder Gewißheit zu gewinnen ist, die wiederum die mythologische Bestimmung sehr einfach machen würde. Aber da eine unbedingt gewisse Lösung doch nicht

möglich ift, fo halten wir es für einen fichereren Weg, jedes der beiden Probleme für fich zu behandeln. Vielleicht dienen fich dann nachher die Refultate gegenfeitig zur Stütze.

Daß in der melifchen Statue Venus dargeftellt ift, geht aus nachfolgenden Argumenten mit ziemlicher Sicherheit hervor.

Die Aehnlichkeit der melifchen Statue mit der knidifchen Venus des Vatikans (der beften Replik des verlorenen Originales des Praxiteles), mit der Venus von Arles im Louvre u. a. ift nicht zu verkennen. Von den meiften jüngeren Venusdarftellungen weicht die melifche Statue befonders im Charakter und Ausdruck bedeutend ab; dies ift aber bei dem Unterfchiede zwischen dem älteren und jüngeren Venusideal nur natürlich. Der Kopf und das Antlitz der knidifchen Venus des Vatikanes kommt in feinem Typus dem der melifchen Statue nahe und kann demfelben in diefer Hinficht einigermaßen zur Seite gefteht werden<sup>1</sup>. Der Gefichtstypus der Melierin, insbefondere die fchmalen feingefchlitzten Augen, fprechen entchieden für Venus. Der fehnfüchtige, finnlich-fchmachtende Blick, jener speciell aphrodififche Zug<sup>2</sup>, ift allerdings hier noch kaum angedeutet. Valentin<sup>3</sup> will gar Nichts davon erkennen und findet den Blick ernft, feft und entfchloffen, wobei er aber von beftimmter Tendenz nicht frei ift; Waagen<sup>4</sup> im Gegentheil meint, daß der aphrodififche Blick deutlich vorhanden fei. Ich glaube, es ift hier viel subjectives Gefühl im Spiele. Die Anordnung der Haare, insbefondere die drei gelöften Locken, fowie der Schmuck der Ohrringe (welche, wie wir in Kap. VI, 2 fehen werden, unfere Statue fehr wahrſcheinlich trug) ift für keine andere Gefalt fo entſprechend wie

<sup>1</sup> Eine Aphroditebüfte, deren Ausdruck die Mitte hält zwischen dem der melifchen und dem der mediceifchen, befindet fich im Hamilton Palace (Schottland) nach Michaelis, Archäolog. Zeitung, 1875, S. 18.

<sup>2</sup> «Jenes ὑγρὸν, jenes Schwimmen des Auges in Feuchtigfeit, welches den Blick nicht feft und ficher auf einem Punkte ruhen läßt.» (Brunn, Gefchichte d. griech. Künftler, I, S. 350.)

<sup>3</sup> a. a. O., S. 24.

<sup>4</sup> a. a. O., S. 109.

für Aphrodite. Schon Homer erwähnt in einem Hymnus auf Aphrodite die «Spangen und Ring' und Ohrengehäk, Stirnbänder und Kettlein» und in einem anderen sagt er: «Die durchstochenen Ohren erprangten schön mit geschenkten Gehängen aus köstlichem Gold und Bergerz»<sup>1</sup>.

Ein sehr wichtiges Argument liegt darin, daß wir es mit einer halbbekleideten Gestalt zu thun haben. Die halbe Bekleidung wird in der älteren griechischen Kunst nur bei männlichen Göttern und Heroen angewandt; dagegen war die Entkleidung des ausgewachsenen weiblichen Körpers lange unerhört. Mit der fortschreitenden freieren Gestaltung der Kunst wurde dieses halbnackte Costüm auch bei einzelnen weiblichen Gottheiten und Heroinen angewandt, beschränkte sich aber doch auf einen engeren Kreis symbolischer und mythischer Gestalten, wie z. B. Nereiden, Najaden, Chariten. Bei den olympischen Göttinnen aber, also einer Juno, Pallas, Vesta, Diana und den ihnen gleichstehenden, wie z. B. Proserpina, und ebenfowohl bei den matronalen als den jungfräulichen, war diese halbnackte Darstellung ausgeschlossen und wäre als frevelhaftes Vergehen gegen die ethische Würde dieser Gottheiten erschienen, insbesondere wenn es sich gar um Bilder handelte, die für den Cultus bestimmt waren<sup>2</sup>. Die Griechen waren in diesem Punkte gar nicht so liberal und vorurtheilslos, als wir gewöhnlich denken<sup>3</sup>. Auch eine Hygiea z. B., als züchtiges, jungfräuliches Wesen, wurde von der griechischen Kunst mit Chiton, oder mit Chiton und

<sup>1</sup> «Πόρπας τε γναμπτάς δ' ἔλικας κάλυκας τε καὶ ὄρους.»

«Ἐν δὲ τρητοῖσι λοβοῖσιν

ἄνθημ' ὀρειχάλκον χρυσοῖό τε τιμήεντος.»

*Hymni Homerici, ed. Aug. Baumeister, IV. 163, VI, 8, 9.*

<sup>2</sup> Ausnahmen finden sich nur bei Darstellungen gewisser mythologischer Scenen, wie etwa Diana im Bade von Aktäon belaufcht, oder auf einzelnen Reliefs.

<sup>3</sup> Nur die italienische Renaissance war in diesem Punkte meist völlig frei und unbefangen. Wir Modernen dagegeß lieben es auch in vielen Fällen, ein Blatt vor — den Mund zu nehmen.

Himation bekleidet, höchstens wurde der eine Bufen entblößt. Das Gleiche gilt von den Mufen. Bei den Victorien ift eine fo weit gehende Entblößung ebenfalls, zumal in Rundwerken fehr felten, und das ausnahmsweife Vorkommen derfelben beruht vielleicht auch nur darauf, daß der Typus der *Venus victrix* für eine Victoria verwendet wurde<sup>1</sup>.

Nur Eine der Olympierinnen, Aphrodite, als perfonificirter weiblicher Liebreiz machte hier eine Ausnahme und hatte das Privilegium diefes halb nackten Coftümes. Sie war es ja auch, welche die jüngere attifche Schule zum erftenmal in völliger Nacktheit zu bilden wagte.

Keine der Gefalten, die bei der melifchen Statue in Frage kommen kann, durfte alfo halb nackt dargeftellt werden als Venus: die Schlußfolgerung ift evident.

Schließlich ift noch das hervorzuheben, daß an der Venusbedeutung der Capuanifchen Statue, welche als Replik der melifchen Statue am nächften fteht, noch Niemand gezweifelt hat. Wollen wir alfo die Repliken überhaupt hier bezeichnen, fo muß diefe Statue den Ausfchlag geben.

Sprechen diefe Argumente für die Venusbedeutung der melifchen Statue im Allgemeinen, fo laffen andere einen beftimmten Typus der Aphrodite, nämlich den der Aphrodite als fiegreicher Herrfcherin, der *Venus victrix*, erkennen. Es ift der Typus, welcher gewiffermaßen den Uebergang bildet zwifchen den älteren Venustypen: der Frühlingsgöttin (Gartengöttin), der Himmelsgöttin (*Venus Urania*) und der Mutter-Aphrodite (römiſch *Venus genetrix*) einerfeits und den jüngeren Venustypen, der Aphrodite *Euploia* oder *Pontia* und den aus ihr hervorgegangenen Typen, andererseits.

Für die *Venus victrix* find folgende Momente charakteriftifch<sup>2</sup>: das halb nackte Coftüm, der Ausdruck von Hoheit, Stolz, Selbft-

<sup>1</sup> Bernouilli, a. a. O., S. 141; Layard, *Recherches sur le culte de Venus*, p. 197.

<sup>2</sup> Vergl. O. Müller, Handbuch der Archäologie, § 376.

bewußtsein, die erhabene, heroische Bildung des Körpers, vor Allem das Emporstellen und Auffützen des einen Fußes auf eine kleine Erhöhung. Diese sogenannte emporgestufte Stellung ist ein sehr übliches Motiv bei siegreichen Götter-, Helden- und Herrschergealten (Neptun häufig, Alexander d. Große in München, Mavors im Vatikan); in ähnlicher Bedeutung wurde sie auch bei weiblichen Gottheiten angewandt (Melpomene im Vatikan), am häufigsten bei der *Venus victrix*.

Da diese charakteristischen Momente sich bei der Melierin alle finden, so ergibt sich das Resultat: Sie ist eine *Venus victrix*.

Mit diesem Resultate stimmt heute die große Mehrzahl der Archäologen und Kunstforscher überein. Nur eine andere Anschauung hat, wie von Anfang an, so auch heute noch einige Vertreter, nämlich die, daß die melische Statue eine Victoria sei. Neuerdings haben sich einige französische und deutsche Künstler, insbesondere aber Prof. Reber<sup>1</sup> und O. Keller<sup>2</sup> für diese Ansicht ausgesprochen. Sie gehen von der Verwandtschaft aus, die zwischen der *Venus victrix*, der siegreichen Venus, und der *Victoria*, der Siegesgöttin besteht und stützen sich auf die *Victoria* von Brescia, die eine Replik der melischen Statue ist. Positive Beweise haben sie aber keine beigebracht und ebensowenig die oben besprochenen Argumente für die Venusbedeutung widerlegt. Die *Victoria* von Brescia ist eine entferntere und die Composition mehr verändernde Replik als die *Venus* von Capua, die deshalb vor allen anderen Repliken hier in Betracht zu ziehen ist. Will man aus der Analogie mit den Repliken die Bedeutung der melischen Statue bestimmen, so muß man sich doch natürlich an die nächststehende derselben halten.

Die gelösten Haarlocken finden sich vielleicht nirgends bei *Victorien*; über die Entblößung sprachen wir schon. Auch die

<sup>1</sup> Reber, Kunstgeschichte des Alterthums, 1871, S. 324. Er macht die Concession, daß es vielleicht eine Aphrodite-Nike, analog der Athene-Nike sei.

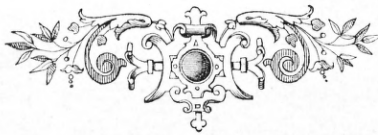
<sup>2</sup> Keller, Augsb. Allg. Ztg. vom 26. April 1871, N. 116. Beilage.

Haltung des Oberkörpers ist bei der melischen Statue eine ganz andere als bei den Victorien, jedenfalls eine andere als die der Victoria von Brescia. Während die melische Statue sich nach rechts lehnt und zugleich den Rücken dahin dreht, ist die Victoria von Brescia nach links vorgebeugt. Wenn man die Umrisse beider Statuen übereinander zeichnet, ist diese Divergenz der Oberkörper deutlich zu erkennen<sup>1</sup>.

Diese Ansicht kann also unser obiges Resultat durchaus nicht beeinträchtigen. Eine mit der eben besprochenen verwandte Auffassung von Morey, der eine Art Ruhmesgöttin, Personification von Griechenland oder so etwas Aehnliches in der melischen Statue erblickt, werden wir im folgenden Kapitel (VI. 1) besprechen und zurückweisen. Ein Gleiches gilt von der Annahme Geskel Saloman's, der in der melischen Statue eine «Göttin der Wolllust» sieht. Die übrigen Ansichten, die früher noch aufgestellt wurden, haben nur noch als historische Curiositäten Interesse. Otto Jahn hatte sie früher einmal für eine trauernde Elektra, Éméric David für die Nymphe Melos, Andere für eine leierspielende Muse, eine Nemesis, eine Sappho und sogar für eine Phryne gehalten<sup>2</sup>!

<sup>1</sup> Eine derartige Abbildung gibt Valentin, a. a. O., Tafel III, 7.

<sup>2</sup> Nach Clarac, a. a. O., p. 29, 31.





## VI. KAPITEL.

### Die Restauration.

#### 1. Das Hauptproblem.

Unter allen Problemen, welche die wissenschaftliche Betrachtung der melischen Statue uns darbietet, ist das Restaurationsproblem dasjenige, welches das allgemeinste Interesse erweckt hat und über das am Meisten geredet und geschrieben wurde. Es ist auch so zu sagen das Naheliegendste, und wer die Statue sieht, dem drängt sich unwillkürlich die Frage auf: wie sah dieselbe aus, als sie noch unbeschädigt war, insbesondere, als sie noch ihre Arme und Hände hatte?

Die wissenschaftliche Restauration eines plastischen Kunstwerkes hat sich mit der ideellen Wiederherstellung aller beschädigten oder verlorenen Theile<sup>1</sup> desselben zu beschäftigen, aber es gibt stets solche Theile, auf deren Restauration das Hauptgewicht liegt. Solche Theile sind bei antiken Statuen sehr häufig die Arme, da es nur eine geringe Anzahl derselben gibt, bei denen diese völlig erhalten sind. Auch bei unserer Statue dreht sich das Restaurationsproblem um die Arme, um ihre Hal-

<sup>1</sup> Natürlich nur so weit die Composition in Frage kommt.

tung und ihre Aufgabe, durch welche die Situation der Figur, das Motiv der Darstellung wesentlich bestimmt und zugleich die Frage entschieden wird, ob die Statue allein stand, oder zu einer Gruppe gehörte. Mit diesem Hauptproblem — der Ergänzung der Arme und der Bestimmung des Motivs der Darstellung — haben sich von der Zeit der Auffindung der Statue an bis auf den heutigen Tag die bedeutendsten und scharffinnigsten Archäologen und Kunstforscher beschäftigt und sich bemüht, des Räthfels Lösung zu finden. Es liegt ja ein gewisser Reiz in solchem Suchen und Combiniren, und die Statue wurde dadurch viel interessanter, als wenn wir sie fix und fertig vor uns hätten. Zu einem endgültigen Abschluß, d. h. zu einem allgemein anerkannten Resultate sind wir trotz (oder vielleicht wegen) aller dieser Versuche bis heute noch nicht gekommen. Ich werde aber im Folgenden nachzuweisen suchen, daß es eine Lösung des Restaurationsproblems gibt, die wenigstens auf den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit, der sich der Gewißheit annähert, Anspruch machen kann. Mit der Restauration der Arme und dem, was damit zusammenhängt, haben wir uns also zunächst zu beschäftigen.

Gewißheit oder hohe Wahrscheinlichkeit ist bei derartigen Untersuchungen meist nur dann zu erreichen, wenn wir entweder in bestimmten Nachrichten eines classischen Autors (also z. B. einer Stelle des Pausanias oder Plinius), oder in einer genauen und selbst völlig erhaltenen Replik des betreffenden Kunstwerkes, oder in einer Abbildung desselben auf Münzen oder geschnittenen Steinen (wie z. B. der Plautillamünze mit der Abbildung der knidischen Venus) oder schließlich in ausreichenden und unzweifelhaft zugehörigen Fragmenten einen ficheren Anhaltspunkt und entscheidenden Bestimmungsgrund haben. In den übrigen Fällen, wo wir bloß auf die Untersuchung der Körperhaltung und Bildung, des archäologischen, mythologischen und ästhetischen Characters der Statue, sowie auf die Analogie mit anderen angewiesen sind, wird man mei-

ftens über verschiedene Möglichkeiten und gleichwerthige Wahrscheinlichkeiten nicht hinauskommen. Dagegen wird diese Art der Unterfuchung auch bei Vorhandenfein der obigen vier Bestimmungsgründe unterftützend herangezogen werden können.

Bei unferer Statue find die drei erften der entscheidenden Bestimmungsmomente nicht vorhanden, dagegen haben wir zwei Fragmente. Wir werden sehen, daß sich für ihre Zugehörigkeit zur Statue die höchfte Wahrscheinlichkeit oder annähernde Gewißheit gewinnen läßt, daß daraus eine ziemlich ebenso große für eine Restaurationsweise (die mit dem Apfel) sich ergibt; immerhin ist aber eine absolute Gewißheit, ein zwingendes Resultat, das allgemein anerkannt werden müßte, auf diese Weise doch nicht zu erreichen. Dies könnte nur durch die Auffindung einer genauen und völlig erhaltenen Replik oder einer Münze mit der Abbildung der Statue ermöglicht werden. Vielleicht bringt uns die Zukunft noch einmal eines oder das andere. Auch für die sog. Leukothea und jetzige Eirene in der Glyptothek in München ist ja vor einigen Jahren mit Hülfe einer Münze die richtige und sichere Restaurationsweise aufgefunden worden.

Einstweilen müssen wir uns aber entschieden an die beiden Fragmente halten und die Cardinalfrage ist zunächst die, ob dieselben unzweifelhaft und urfprünglich zu unferer Statue gehören d. h. die Ueberreste ihres linken Armes find.

Zunächst will ich daran erinnern, daß der Umstand, daß die Fragmente mit der Statue und nur wenigen anderen Marmorwerken und Fragmenten<sup>1</sup> zusammen gefunden worden find, zwar natürlich kein entscheidendes Moment für die Zugehörigkeit derselben ist, aber die Annahme derselben immerhin bedeutend unterftützt und zwar besonders deshalb, weil die be-

<sup>1</sup> Nicht unter «einem ganzen Haufen der allerverfchiedenartigften Sculpturfragmente», wie Kekulé, Das akadem. Kunstmuseum zu Bonn, S. 64 ff. angibt, was bereits Preuner berichtigte.

treffende Hand einen Apfel, ein Attribut *par excellence* der Aphrodite hält, weil die Statue eine Aphrodite und zwar eine in Melos (*melon* der Apfel) aufgestellte ist. Wäre allerdings die Aicard'sche Behauptung, daß die Statue bei der Auffindung den linken Arm mit der apfelhaltenden Hand noch besaß, richtig, so wäre das ganze Problem sehr einfach und entscheidend gelöst; aber — diese Ansicht ist eben, wie wir oben nachwiesen, leider nicht richtig. So sind wir also auf die technische Untersuchung der Fragmente angewiesen, welche hier allein entscheiden kann.

Drei derartige gründliche Untersuchungen sind hierüber ange stellt worden, die erste gleich nach der Ankunft der Statue im Louvre durch zwei Franzosen, die beiden anderen in den sechziger Jahren von einem Engländer und einem Deutschen.

Die erste Untersuchung der Fragmente wurde von dem oben erwähnten Bildhauer Bernard Lange, einem competenten Kenner in derartigen Fragen und dem Comte de Clarac, damaligem Conservator der Antiken, ausgeführt. Clarac berichtet darüber<sup>1</sup> und spricht als Resultat dieser Untersuchung aus, daß die Fragmente unzweifelhaft zur Statue gehörten.

«*La partie du bras gauche que l'on a retrouvée . . . a certainement appartenu à l'origine à notre statue.*» Von der Hand sagt er: «*Le marbre de ce fragment est absolument le même que celui de la statue; et en le rapprochant du corps, on y retrouve le même aspect, le même ton et la même velouté dans le travail du ciseau, enfin la même chair; et malgré les dégradations l'on conçoit aisément que cette partie n'était pas inférieure en beauté au reste du corps. M. Lange m'a fait observer sur le dessus de cette main des exfoliations du marbre, dont on peut suivre la direction sur le fragment de bras et jusque sur l'épaule.*»

Trotz dieses entscheidenden Resultates von Clarac und Lange wurden die Fragmente dennoch bald nicht mehr beachtet und

<sup>1</sup> Clarac, a. a. O., p. 36.

geriethen ganz in Vergessenheit. Sie mußten den beiden neu auftretenden Ansichten von Quatremère de Quincy und J. Millingen weichen. Erfterer polemisirte energisch gegen dieselben. Selbst Clarac wurde schließlich wieder schwankend, wie aus seinen späteren Arbeiten hervorgeht.

Erst im Jahre 1860 nahm sich der schon erwähnte, in archäologischen und technischen Untersuchungen wohlbewanderte englische Kunstfreund, Mr. Claudius Tarral<sup>1</sup>, wieder der Fragmente in energischer Weise an. Er holte sie aus dem Magazin des Louvre, wo sie lange unbeachtet gelegen hatten, hervor, untersuchte sie in jeder Hinsicht auf's Genaueste und Eingehendste, verglich sie auf's Sorgfältigste mit der Statue und kam schließlich zu dem Resultate, daß sie unzweifelhaft die Ueberreste des linken Armes der Statue seien. Wie Lange so fand auch Tarral, daß sich auf der Hand Abblätterungen zeigen, die sich in entsprechender Richtung auf dem Oberarmfragmente und bis zur Schulter verfolgen lassen. Er ließ die Fragmente in Gyps abgießen (ebenso die Merkursherne, worüber später) und benützte sie zu einer Restauration der Statue, die er vollständig in Gyps ausführte und im Jahre 1861 vollendete. Dadurch bestätigte er sein Resultat zugleich durch die praktische Ausführung<sup>2</sup>. Fröhner nennt es in seiner *Notice*: «*un résultat désormais inattaquable*».

Einige Jahre später, 1865, hat der ausgezeichnete deutsche Archäolog Dr. W. Fröhner in Paris, damals *conservateur-adjoint* der Antiken im Louvre, eine dritte Untersuchung der Fragmente ausgeführt, welche daselbe evidente Resultat wie die beiden vorhergehenden hatte. Der Marmor der Fragmente und der der Statue wurde auf's Genaueste untersucht und verglichen, wobei sich ergab, daß der erstere mit dem letzteren in Farbe, Tex-

<sup>1</sup> Vergl. S. 30, Anm. 1.

<sup>2</sup> Auf diese Restauration kommen wir noch am Schlusse dieses Kapitels zurück.

tur, Bruch u. f. w., sowie im Verhalten gegen Säuren vollständig genau übereinstimmt, d. h. daß Statue und Fragmente aus demselben Marmor bestehen. Ich möchte hierbei daran erinnern, daß bei einer Vergleichung zweier Stücke Marmor ein Irrthum hinsichtlich der Gleichartigkeit oder Verschiedenheit derselben bei einem Sachverständigen gar nicht möglich ist. Ferner fand Frœhner, daß der Stil, die Technik, die Meißelführung bei den Fragmenten und bei der Statue völlig die gleichen sind. Sollte man aber hinsichtlich der künstlerischen Vollendung eine kleine Inferiorität (nur um diese kann es sich handeln) bei dem Handfragmente finden, so würde Frœhner dies daraus erklären, daß die Hände und Füße bei antiken Statuen sehr oft nicht dem Uebrigen völlig ebenbürtig sind.

Das linke Oberarmfragment stimmt in jeder Hinsicht durchaus mit dem ihm entsprechenden rechten Oberarm überein, der nie von der Statue getrennt war. An dessen Zugehörigkeit darf schon gar kein Zweifel mehr erhoben werden. Frœhner hat aber auch aus den Proportionen der Statue die Proportionen, welche die Hand und die Finger derselben haben mußten, berechnet und diese haben sich denn bis auf einen Millimeter genau bei dem Handfragmente vorgefunden<sup>1</sup>.

Durch diese drei Untersuchungen scheint mir die Ansicht, daß die beiden Fragmente ursprünglich der Statue angehören, eine an Gewißheit grenzende Wahrscheinlichkeit erlangt zu haben. Wer sich dem noch verschließt, kennt entweder die Details obiger Untersuchungen nicht, oder ist in einer anderen Restaurationshypothese befangen. Unter anderen Forschern, die sich von der Zugehörigkeit überzeugt haben, sind Longpérier, Otfried Müller<sup>2</sup>, Friederichs<sup>3</sup>, Kinkel zu nennen; Preuner stimmt diesen bei.

<sup>1</sup> Diese Angaben beruhen auf mündlichen Mittheilungen, die Herr Dr. Frœhner dem Verfasser (im September 1878 in Paris) machte.

<sup>2</sup> Göttinger gelehrte Anzeiger 1823. S. 1321.

<sup>3</sup> Seit er die Fragmente in Paris gesehen, nach der Angabe von Preuner, a. a. O., S. 32.

Den Einwand wird wohl Niemand im Ernste verfuchen, daß die Fragmente nur zufällig diese Uebereinstimmung zeigen. Eine so in jeder Hinsicht vollständige Uebereinstimmung schließt jeden Zufall aus. Dagegen wird man vielleicht einwenden, daß diese letztere nicht entschieden constatirt sei. Ich glaube aber, daß drei Untersuchungen, wie die eben besprochenen, alle Sicherheit darbieten, die in solchem Falle überhaupt zu erreichen ist<sup>1</sup>. Die Möglichkeit eines Irrthums ist zwar auch hier nicht völlig ausgeschlossen, aber offenbar ganz minimal. Ein anderer Einwand ist ferner sowohl früher als auch in neuerer Zeit gemacht worden und zwar besonders von Denjenigen, welche eine andere Restaurationsweise vertheidigen, wie Ravaisson und Valentin. Dieser Einwand lautet: Die Fragmente gehören allerdings der Statue an, aber nicht ursprünglich, sondern sie stammen von einer im Alterthum stattgefundenen Restauration der Statue, bei welcher die durch irgend einen Unfall verlorenen Arme derselben durch neue ersetzt wurden, wobei denselben ein anderes Motiv als das ursprüngliche gegeben, also etwa die mit Mars gruppirte Statue in eine Einzelfigur, die den Apfel hält, verwandelt wurde. Dagegen ist nun zu sagen, daß es eine ganz unbeweisbare Behauptung ist, daß eine derartige Restauration der Statue, besonders eine Erneuerung der Arme stattgefunden habe. Zweitens ist es doch kaum anzunehmen, daß eine derartige Restauration die neuen Theile in eine so vollständige technische Uebereinstimmung mit der Statue zu setzen vermochte, wie es thatächlich der Fall ist. Und selbst wenn man das als möglich zugeben wollte, so bliebe es doch undenkbar, wie der treffliche Künstler, der eine so exacte Restauration auszuführen vermochte, auf der

---

<sup>1</sup> Eine oberflächliche Betrachtung der Fragmente kann natürlich nicht viel ergeben, eine gründliche Untersuchung kann aber nicht Jeder wieder auf's Neue anstellen. Hier muß die Wissenschaft Vertrauen in die Resultate ihrer anerkannten Arbeiter haben. Auch in den Naturwissenschaften muß es genügen, wenn eine Beobachtung von drei oder vier bedeutenden Forschern gemacht wurde.

andern Seite so barbarisch hätte sein können, um der Statue ein ganz verändertes Aussehen zu geben, um etwa aus der zu einer Gruppe gehörigen Figur eine Einzelstatue oder aus der zum Schildhalten componirten eine apfelhaltende zu machen. Schon J. B. de Saint-Victor<sup>1</sup> hat hierauf hingewiesen und ein derartiges Verfahren für barbarisch erklärt. Ravaiffon macht auch Concessionen und erklärt: *«celle restauration a dû s'éloigner peu de la conception originale»*<sup>2</sup>. Daselbe hat auch Geskel Saloman ausgesprochen.<sup>3</sup> Sobald wir aber dies einmal annehmen, wird die ganze Restaurationshypothese überflüssig und bedeutungslos. In der That, hätte eine antike Restauration der Statue stattgefunden, so hätte hierbei die Statue so wieder hergestellt werden müssen, wie sie ursprünglich war, und in diesem Falle könnte es für uns ganz einerlei sein, ob sie stattfand oder nicht. Ich glaube, daß nach allem Gefagten dieser Einwand als völlig nichtig zurückgewiesen werden kann. Haben wir nun so für die ursprüngliche Zugehörigkeit der Fragmente jede erreichbare Gewißheit erlangt, so folgt hieraus mit derselben Gewißheit, daß jede Restaurationsweise, welche der Statue nicht den Apfel in die Linke gibt, unmöglich ist. Damit ist aber zunächst noch nicht die Restauration mit dem Apfel im engeren Sinne, welche in der Statue eine Einzelfigur sieht, erwiesen. Es wäre ja noch möglich, anzunehmen, daß die Statue eine Gruppe mit einer anderen bildete und doch den Apfel in der Hand hielt. Derartige Annahmen sind auch in der That von zwei Forschern, von Ravaiffon und Geskel Saloman, gemacht worden. Durch die Fragmente allein läßt sich über die Möglichkeit dieser Hypothesen Nichts entscheiden; dagegen kann dieselbe auf einem andern Wege, den wir sogleich näher bezeichnen, einer Kritik unterzogen werden. Es wird sich aus derselben ergeben, daß

<sup>1</sup> *Musée des antiquités. Paris (1821?)*.

<sup>2</sup> *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions 1874, Paris 1875, p. 164.* (Zusatz zur Publication von Vogüé.)

<sup>3</sup> a. a. O., p. 13.

die beiden Hypothesen unhaltbar sind, und was von diesen gilt, würde von allen noch aufzustellenden ähnlichen gewiß ebenso gelten. Somit bleibt denn die Apfelrestauration im engeren Sinn als allein möglich übrig. Immerhin aber, glaube ich, wird die Richtigkeit dieser Restaurationsweise dadurch noch gesicherter werden, wenn die Unhaltbarkeit oder wenigstens Unwahrscheinlichkeit aller übrigen noch besonders nachgewiesen wird. Es gibt ja immerhin noch Viele, welche der Apfelrestauration selbst die Wahrscheinlichkeit streitig machen. Deßhalb wollen wir im Nachfolgenden die verschiedenen Restaurationsversuche einer eingehenden kritischen Betrachtung unterziehen. Die oben erwähnten beiden Hypothesen von Ravaisson und Geskel Saloman werden dann zugleich im Zusammenhang mit den anderen Gruppierungsversuchen behandelt werden.

Jedenfalls haben auch diese verschiedenen Versuche ein historisches Interesse und ihre Betrachtung wird zeigen, was Alles in diesem Punkte pro und contra zu sagen ist. Zugleich bietet dieselbe Gelegenheit, die einzelnen Eigenthümlichkeiten unserer Statue in ein klares Licht zu stellen.

Bei dieser kritischen Betrachtung wollen wir annehmen, die Fragmente wären gar nicht vorhanden, und nur die oben genannten Bestimmungsmittel: Körperhaltung und Bildung, Ausdruck, archäologische, ästhetische und mythologische Charakter und Vergleichung mit analogen Werken, benutzen. Dabei scheinen mir vor Allem folgende Momente berücksichtigt werden zu müssen: die eigenthümliche Haltung des Körpers, besonders die Biegung nach rechts und das Auftreten des linken Beines; die Haltung der Arme, soweit dieselbe aus der Statue selbst sich bestimmen läßt; die Richtung des Blickes; der Charakter edler Hoheit und Großartigkeit, sowie die leidenschaftslose, friedliche Ruhe des Antlitzes; der Charakter der Abgeschlossenheit der Statue in sich, der Beziehungslosigkeit zu etwas außer ihr Befindlichen. Mit diesen charakteristischen Momenten hat die kritische Betrachtung zu rechnen; dies spricht z. B. auch

Bernouilli in ähnlicher Weise aus<sup>1</sup>. Overbeck behauptet, das letzte Moment nicht finden zu können; mir scheint es in dem Ausdruck des Gesichtes und der Richtung des Blickes, der geradeaus und in die Weite geht, so ziemlich deutlich ausgesprochen zu sein. Die Bestimmung der Armhaltung aus der Muskellage ist, soweit sie überhaupt möglich ist, eine ganz sichere<sup>2</sup>; trotzdem wurde sie mitunter nicht berücksichtigt.

Was die verschiedenen Restaurationsversuche betrifft, so haben wir zunächst zwei Arten derselben zu unterscheiden, nämlich solche, welche in der melischen Statue die eine Figur einer Gruppe, und solche, welche eine Einzeltatue in ihr sehen. Letztere zerfallen wieder in solche, die die Statue als *Venus victrix* und solche, die eine Victoria oder ähnliche Figur in ihr erblicken. Zunächst wende ich mich zu den Gruppierungsversuchen. Es sind deren drei, ein älterer und zwei neuere, die einander selbst wieder sehr entgegengesetzt sind.

Nach der einen Ansicht war Venus in liebevoller Vereinigung mit Mars dargestellt. Diese Ansicht wurde schon im Jahre der Ankunft der Statue in Paris (1821) von dem berühmten Archäologen Quatremère de Quincy aufgestellt<sup>3</sup>. Sie hat neuerdings neben anderen zwei eifrige Vertreter in Overbeck und noch mehr in Ravaisson gefunden. Letzterer hat sie theilweise modificirt und detaillirt. Nach der Auffassung von Quatremère de Quincy würde die Göttin die erhobene Linke auf die Schulter des neben ihr stehenden Kriegsgottes legen, während ihre Rechte sich bittend gegen ihn hinwendet, um ihn zur Niederlegung der Waffen zu bewegen. Zur Begründung machen Quatremère de Quincy und seine Anhänger vor Allem die Thatfache geltend, daß das Gewand auf der linken Seite nur unvollkommen ausgearbeitet sei;

<sup>1</sup> Bernouilli, a. a. O., p. 144.

<sup>2</sup> Die alten Bildhauer waren darin viel gewissenhafter, als unsere modernen.

<sup>3</sup> *Quatremère de Quincy, sur la statue antique de Vénus, découverte dans l'île de Milo. Paris 1821.*

dies müßte durch eine nebenstehende Figur verdeckt worden sein. Dagegen ist zu bemerken, daß eine derartige minder sorgfältige Ausführung einzelner Parthieen auch bei anderen Statuen zu finden ist, ohne daß man sie deshalb als zu einer Gruppe gehörig betrachten müßte oder dürfte. Zweifelhaft ist sodann, ob eine nebenstehende Figur die unvollkommenere Parthie so hübsch verdeckt hätte. Vor Allem aber scheint mir diese minder sorgfältige Ausführung der linken Gewandparthie auf einer genialen Nachlässigkeit zu beruhen oder darauf, daß das Werk aus irgend einem Grunde nicht durchgängig völlig gewissenhaft ausgearbeitet wurde. Man muß nicht vergessen, daß auch die Rückseite des Gewandes nur skizzirt ist, daß ferner an den Haaren und vielleicht noch anderen Punkten eine gewisse flüchtige und genial-nachlässige Behandlungsweise zu finden ist. Der Künstler, der diese Statue schuf, war eben keineswegs pedantisch. Bei völlig gewissenhaft ausgeführten Werken waren auch die nicht sichtbaren Theile, z. B. bei Giebelgruppen die Rückseiten, vollendet. Auf der anderen Seite finden wir eine theilweise flüchtige Behandlung auch bei ausgezeichneten Werken; der Hermes von Olympia, ein Originalwerk des Praxiteles, zeigt Flüchtigkeiten in der Behandlung der Haare und einzelner Theile des Nackten und der Gewandung an den Seiten und am Rücken, was sich in diesem Falle vielleicht durch die Aufstellung an einer dunklen Stelle des Tempels erklärt<sup>1</sup>. Schließlich ist nicht zu übersehen, daß bei der melischen Statue die ganze nackte Körperparthie auf der linken Seite keineswegs weniger vollendet als die auf der rechten; diese wäre ja ebenfogat verdeckt worden als die Gewandparthie. Hält man aber, trotz des eben Gefagten, eine Verdeckung der Gewandparthie für durchaus nöthig, so genügt dazu vollständig eine Herme, wie sie Tarral u. A. der Statue an die Seite stellen wollen; durch eine solche würde dann auch

---

<sup>1</sup> G. Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben, Berlin 1878. S. 7 Anmerkung u. S. 11.

der vollendet ausgearbeitete Oberkörper nicht verdeckt. (Ueber eine derartige Ergänzung vergl. das unten Gefagte.) Dieses Hauptargument der Gruppierungshypothese hat, wie man sieht, unter allen Umständen keine Beweiskraft. Andere Argumente sind aber kaum vorhanden. Es wird von Quatremère de Quincy auf einige Gruppen hingewiesen, welche eine der melischen einigermaßen ähnliche Venus in der postulirten Verbindung mit Mars darstellen, zwei in derselben Weise bekleidet wie die Melierin: im Poggio Imperiale zu Florenz und in der Villa Borghese, zwei mit Aermelchiton versehen: im Capitol und im Louvre (vergl. Cap. X).

Aber zugegeben, daß die weiblichen Figuren in diesen Gruppen Repliken der melischen Venus sind, so folgt doch aus denselben noch lange nicht, daß die melische Statue selbst die eine Figur einer solchen Gruppe war. Ich habe schon einmal darauf hingewiesen, daß man, wenn man die Repliken überhaupt bei dem Restaurationsproblem heranziehen will, jedenfalls sich an die ihr am nächsten verwandte, die capuanische Venus, zu halten hat. Gegen Analogie mit den genannten Gruppen wurde von Clarac, Welcker u. A. geltend gemacht, daß wir derartige Gruppen, welche Venus und Mars vereinigt zeigen, nur aus römischer Zeit kennen. Allerdings kann daran auch die Mangelhaftigkeit der uns erhaltenen Denkmäler schuld sein und dieser Typus braucht nicht nothwendig römischen Ursprungs zu sein. Die Verbindung von Mars und Aphrodite ist der Idee nach sehr alt und die Möglichkeit ist wenigstens vorhanden, daß die fragliche Gruppierung schon in der griechischen Kunst vorkam. Immerhin ist die Sache aber sehr bedenklich. O. Jahn hebt hervor, daß «diese Auffassung sich von der in der melischen Aphrodite soweit entfernt, daß man den Unterschied griechischer und kaiserlich römischer Kunst recht deutlich daran ermessen kann»<sup>1</sup>. Er sagt ferner: «es unterliegt keinem Zweifel, daß die ursprüng-

<sup>1</sup> Berichte der Sächf. Gesellsch. d. Wissenschaften in Leipzig, XIII. Bd. 1861. S. 126.

lich selbstständig gedachte Statue der Aphrodite erst später mit Ares gruppiert worden sei, wofür auch die unlebendige und ungleichartige Behandlung der männlichen Figur Zeugniß ablegt<sup>1</sup>.» Auch daran ist hier zu erinnern, daß alle uns bekannten berühmten Venusstatuen, also die Venus des Phidias, des Alkamenes, des Skopas, des Praxiteles, die mediceische und capitolinische Venus, die von Ostia (Townley) u. a., Einzelstatuen waren.

Zu Gunsten der Gruppierung macht Overbeck<sup>2</sup> ferner geltend, daß bei sämtlichen auf uns gekommenen Repliken in Rundfiguren und Reliefs die Göttin mit einer andern Figur gruppiert sei. Abgesehen von den genannten Gruppen wäre diese Figur aber nur ein Eros, eine Herme, ein Tropäon, so daß für die Gruppierung mit Mars damit natürlich gar Nichts gesagt ist. Außerdem ist aber auch für eine derartige Behauptung der Nachweis durchaus nicht zu führen, bei einigen ist sie sogar entschieden unrichtig (besonders den Torfen). Und schließlich beachtet Overbeck die eingetretenen Modificationen nicht genügend.

Was durchaus gegen die Gruppierung spricht, ist die Haltung der Statue und ihr Ausdruck. Es wird Niemand verkennen, daß der hoheitsvolle, ernste, ruhige Ausdruck dieser Figur an Alles andere eher denken läßt, als an eine erotische Verbindung. Ebenso ist klar, daß die Haltung gerade das Gegenteil von Liebe ausdrücken würde, da es keine Annäherung, sondern vielmehr ein Zurückweichen, Abwenden wäre<sup>3</sup>. Bei den genannten Gruppen und allen uns erhaltenen Darstellungen mit ähnlichem Sujet auf Münzen und geschnittenen Steinen ist die ganze Haltung eine andere, insbesondere ist die Göttin, wie es nur natürlich ist, gegen die männliche Figur vorgebeugt. Wollte man

<sup>1</sup> a. a. O., S. 126.

<sup>2</sup> Gesch. d. griech. Plastik, II. Bd., S. 391 ff. u. A. 64 zu S. 326.

<sup>3</sup> «Her body is drawn back, as if she wished to avoid him». J. Millingen, *Ancient unedited monuments*. London 1826. Series II. S. 7.

aber das Abwenden so fassen, daß die Venus den Mars gewaltsam zu sich heranziehe, oder daß sie sich scheinbar sträube, um das Liebesverlangen des Mars noch mehr anzureizen, so wäre das ein so frivoles oder kokett-lüfternes Motiv, daß bei dieser edlen, hoheitsvollen Gestalt nicht die Rede davon sein kann.

Dies haben nun auch die Vertheidiger dieser Ansicht, wenigstens Overbeck, eingesehen und haben, um ihre Hypothese zu retten, den Ausweg gewählt, daß sie erklärten, es handle sich bei dieser Gruppe um ein symbolisch-religiöses Verhältniß. Das Götterpaar sei hier in seiner heiligen, ehelichen Verbindung als Tempelgruppe dargestellt gewesen<sup>1</sup>. Ob man bei diesem Sujet überhaupt von einer «heiligen» Verbindung reden kann, ist etwas zweifelhaft; eine solche Auffassung tritt bei den Griechen im Kultus und in der Kunst nur in schwachen Spuren hervor. Bei allen römischen Gruppen ähnlicher Art tritt die Liebesbeziehung immer deutlich hervor. Für die fragliche Gruppierung von Mars und Venus im religiösen Ehebündniß ist weder in statuerischen Werken, noch in Reliefs, Münzen oder geschnittenen Steinen eine Analogie aufzufinden. Vor Allem würde aber auch hier die abgewandte Haltung nicht im Geringsten passen.

Gegen jede Gruppierung scheint mir auch der Charakter der Abgeschlossenheit der Statue in sich, der Beziehungslosigkeit zu etwas neben ihr Befindlichem zu sprechen. Man braucht nur die Haltung des Kopfes und den geradeaus und in die Ferne gerichteten Blick zu betrachten, um zu finden, daß jede neben der Göttin stehende Figur als völlig übersehen, als ignoriert und überflüssig erscheinen und deshalb die Composition nicht verbessern würde.

Schließlich mache ich noch darauf aufmerksam, daß, sobald wir das Armfragment hier heranziehen, das wichtigste Moment der Gruppierung wegfallen muß: die aus dem Armfragment sich

<sup>1</sup> a. a. O., S. 326.

ergebende Haltung des Armes (im spitzen Winkel nach oben) macht es unmöglich, daß die Göttin den linken Arm auf die Schulter eines neben ihr stehenden Mannes legte.

Einen entsprechenden Typus für die männliche Figur haben wir nicht, da das beste und früheste Exemplar eines Mars, der borghesische im Louvre, abgesehen daß seine Marsbedeutung nicht ganz feststeht, keine Spuren einer Nebenfigur zeigt, wenn man diese nicht wie Ravaiſſon darin finden will, daß seine rechte Seite etwas weniger sorgfältig gearbeitet ist. Wir kommen unten noch auf ihn zurück.

Die Widerlegung der Gruppierungsansicht im Allgemeinen trifft natürlich etwaige Variationen derselben mit. Welcker hat eine Variation supponirt, wonach sich Mars neben Aphrodite zur Ruhe niedergelassen hat. Diese Ansicht schwebt natürlich ganz in der Luft und was die Göttin in dieser Situation mit ihren Armen angefangen haben sollte, ist ganz unerfindlich.

Dagegen will ich die Ansicht von Ravaiſſon, welche immerhin originell ist, etwas näher besprechen. Er stimmt im Wesentlichen mit Quatremère de Quincy überein — weshalb die Widerlegung seiner Ansicht schon im Vorgehenden gegeben ist — aber er will eine präzisere und vollständigere Lösung des Problems geben<sup>1</sup>. Das Originelle seiner Auffassung besteht in Folgendem: Er sieht zunächst in unserer Venus die Neuvermählte, die eben aus dem Bade steigt, welches *«rite fondamentale du mariage»* ist. Nun soll aber doch die Gruppe ein eheliches Paar darstellen. Venus hat deshalb schon entwickeltere Formen, sie ist schon die Mutter des Amor. Den Widerspruch beider Motive — der Neuvermählten und der Ehefrau und Mutter — löst Ravaiſſon dadurch, daß er die melische Statue für eine Replik einer älteren Composition erklärt, wo die Venus ganz anders dargestellt war: *«elle offrait l'image de l'épouse divine parée de tous ses atours, enveloppée de tous ces voiles, ceinte aussi*

<sup>1</sup> a. a. O., p. 201 et suiv.

*sans doute sur sa fine tunique de cette ceinture où Homère assure que se cachaient toutes ses séductions.»* Indem diese ältere Venus dem Wechsel der Mode in Costüm und Schönheit folgte, wurde daraus die melische. Aus noch einem Grunde muß die melische Statue Replik einer älteren Composition sein. Den Ehegemahl Mars oder wenigstens eine Replik desselben hat nämlich Ravaiſſon im Mars Borgheſe des Louvre gefunden. Daß es kein Achill, sondern ein Mars, erscheint Ravaiſſon unzweifelhaft. Die rechte Seite dieses Mars ist nachlässiger behandelt, bei der melischen Venus ist es die linke: evidenter Beweis, daß beide zusammengehören. Nun ist allerdings der Mars kleiner als die Venus, während er doch größer sein sollte. Da muß man nur, meint Ravaiſſon, entweder die Venus etwas kleiner oder den Mars etwas größer machen, dann hat man die Gruppe. Ferner gehört der Mars spätestens dem fünften Jahrhundert (wenigstens seinem Typus nach), die melische Venus aber dem vierten Jahrhundert, nach Ravaiſſon der Zeit des Lyſippos (der Zeit Alexanders d. Gr.) an. Die Venus, welche mit Mars Borgheſe gruppiert war, mußte also ebenso weit zurückgehen, deshalb ist die melische Statue nur eine spätere Replik dieser Venus. Also dies ist der zweite Grund dafür, daß die Melierin nur eine Nachahmung ist. Fragen wir nun aber, was der spätere Nachahmer verändert hat, so finden wir Folgendes: Er hat, anstatt dem bekleideten den wundervollen, nackten Oberkörper geschaffen, anerkanntermaßen den schönsten Theil der ganzen Statue. Natürlich hat er aber die entsprechende, eigenthümliche Gewandung neu dazu erfinden und componiren müssen. Wahrscheinlich mußte er auch den Ausdruck des Gesichtes, dem veränderten Zeitgeschmack entsprechend umbilden. Schließlich ergibt sich, daß der betreffende «Nachahmer» sich eigentlich nur in einem Punkte an sein älteres Original gehalten hat, nämlich darin, daß er — die linke Seite des Gewandes weniger sorgfältig ausgearbeitet hat als die rechte!

Dazu führen also die Hypothesen Ravaiſſon's, deren

Inconsequenzen die obige Darstellung klar gemacht haben wird.

Als Ravaiffon im Jahre 1871 die eben besprochenen Ansichten publicirte, glaubte er, die Fragmente gänzlich ignoriren zu dürfen. Im Jahre 1874 scheint er sich aber doch überzeugt zu haben, daß man einige Rücksicht auf sie nehmen müsse; deshalb schloß er so zu sagen einen Compromiß mit ihnen und erdachte eine neue Variation der Gruppierungsansicht, durch welche die Fragmente mit zu ihrem Rechte kommen<sup>1</sup>. Er spricht sich folgendermaßen aus: «*Tout s'explique d'une manière très-simple, si l'on admet que le restaurateur antique de la Vénus lui a donné un bras qui revient s'appuyer sur l'épaule gauche du Mars placé à côté d'elle, et une main qui tient négligemment une pomme, tandis que l'action principale est celle de la main droite qui s'approche de Mars.*»

So wäre die Gefahr, welche der Gruppierungshypothese von Seiten der Fragmente droht, beseitigt! Aber ist eine derartige Composition denkbar? Kann die Venus, die den Mars zur Liebe bewegen will, so nebenbei noch einen Apfel in der Hand halten? Eine derartige Doppelheit der Motive, die liebevolle Vereinigung mit Mars und das Apfelhalten, das in der Antike seine genügende selbstständige Bedeutung hatte, dies widerspricht der Einheit und Einfachheit in der Composition bei allen antiken Werken. Eine Analogie für eine derartige Annahme ist in keinem der uns erhaltenen Denkmäler antiker Plastik irgendwie nachzuweisen; sie widerspricht allen Principien der antiken Kunst. Ein derartiges Verfahren würde dahin führen, daß man der Statue noch Schild und Lanze nebenan stellte und schließlich alle Restaurationsweisen in einer vereinigte. Da übrigens Ravaiffon das Armfragment für zugehörig ansieht, so wird es dadurch, wie wir bereits bemerkten, unmöglich, daß Venus ihren Arm auf die Schulter des Mars legte.

<sup>1</sup> *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions* 1874. Paris 1875, p. 164 (Zufatz zur *Lettre de M. Vogüé*).

Diese ganze kritische Betrachtung der Gruppierung mit Mars und ihrer Variationen wird gezeigt haben, daß diese Restaurationsweise, auch ganz abgesehen von den Armfragmenten, als eine sehr unwahrscheinliche, wenn wir nicht sagen wollen: unmögliche, zu bezeichnen ist. Sie hat auch in der That, obgleich ein so ausgezeichnete Forscher wie Overbeck sie vertheidigt, sehr wenig Anhänger.

Die zweite Ansicht, welche ebenfalls von einer Gruppierung ausgeht, ist der ersten insofern gerade entgegengesetzt, als sie bei den beiden Personen der Gruppe ein feindliches Verhältniß findet. Diese Ansicht ist von V. Valentin in Frankfurt a. M. in einer im Jahre 1872 erschienenen Schrift, «Die hohe Frau von Milo» betitelt, zuerst aufgestellt worden. Andere Vertreter hat dieselbe, so viel mir bekannt ist, nicht gefunden, sondern die Archäologen und Kunstforscher haben sich einstimmig gegen dieselbe erklärt. Bernouilli z. B. sagt, «wir halten das Resultat für gänzlich verfehlt». Im Uebrigen ist die genannte Schrift sehr geistvoll und scharfsinnig; sie enthält eine Menge trefflicher Gedanken und wichtiger Wahrheiten. Es ist um so mehr zu bedauern, daß der Verfasser, der offenbar ein trefflicher Kunstkenner ist, gerade auf die Idee gerathen mußte. Immerhin ist eine eingehendere Kritik hier am Platze.

Nach Valentin's Ansicht ist die weibliche Statue die eine Figur einer Gruppe; die andere Figur ist eine männliche Gestalt; ob es gerade Venus und Mars sind, hält er für zweifelhaft. In der Gruppe ist dargestellt eine Venus, welche einen Liebesangriff des Mars zurückweist, oder, wenn man von der Venusbedeutung absieht, eine „hoheitsvolle Frau“, welche einem Angriff auf ihre Keuschheit durch einen von links kommenden Mann auszuweichen und ihn abzuwehren sucht. Nach der Zeichnung, die Valentin seiner Schrift beigibt, hält die weibliche Gestalt den Mann mit dem ausgestreckten linken Arm zurück, während dieser ihre rechte Hand erfaßt, um sie am Halten des sinkenden Gewandes zu hindern.

Valentin gibt zunächst eine sehr genaue, aber vielfach zu Gunsten seiner Hypothese tendenziöse Analyse der Körperhaltung und des Gewandes und leitet aus ihr den Schluß ab, daß die Figur dramatisch<sup>1</sup> dargestellt sei, daß sie in einer sehr complicirten und heftigen Bewegung, das Gewand aber im Sinken begriffen sei und das Verharren der Figur in diesem Zustande unmöglich erscheine. Das Dargestellte sei nur ein herausgegriffener Moment oder Vorgang einer Handlung und das auffallende Zurückweichen des Oberkörpers kennzeichne die letztere als Abwehr gegen einen Angriff von der linken Seite. Das Gewand der Frau sei im Herabfinken begriffen, und, da sie die Arme nicht frei habe, bemühe sie sich, dasselbe mit dem Beine aufzuhalten.

Trotz der genauen Analyse ist die Behauptung, daß die Darstellung eine dramatische sei, gar nicht erwiesen, sondern beruht auf einer tendenziösen Interpretation. Wenn auch das Körpermotiv sehr complicirter Natur ist, so braucht dies doch nicht die Folge einer momentanen heftigen Bewegung zu sein. Die Möglichkeit des Verharrens in der gegebenen Stellung ist nicht zu bezweifeln; der Schwerpunkt fällt nicht außerhalb der Figur und die Stellung ist eine ganz sichere, sobald man nur den linken gehobenen Fuß sich auf eine Unterlage stützen läßt, anstatt ihn, wie Valentin will, in peinlichster Weise auf die Zehenballen treten zu lassen. Was das Gewand betrifft, so handelt es sich nicht um die Frage, ob es haften kann oder nicht, sondern einfach darum, ob der Künstler es haftend oder fallend darstellen wollte. Jedem Unbefangenen wird es bei der Betrachtung der Statue

<sup>1</sup> Valentin unterscheidet in der bildenden Kunst zwei Darstellungsarten: die typische und die dramatische. «Unter typischer Darstellungsweise ist diejenige zu verstehen, welche den bleibenden Charakter eines Wesens zusammengefaßt in einer einzigen Form der Erscheinung zur Anschauung bringt. — Dramatisch wird die Darstellungsweise dann, wenn eine bestimmte einzelne Handlung den Vorwurf bildet». Das Kriterium für die dramatische Darstellung liegt darin, daß das Verharren der Figur in der gegebenen Lage unmöglich ist. a. a. O., S. 3 ff.

einleuchten, daß Erfteres der Fall ift. Es ift haftend dargeftellt, fo gut wie bei anderen Statuen mit ähnlichem Gewandmotive, wie z. B. der Venus Torlonia, in der Villa Albani, die mit ihrer Toilette befchäftigt ift, wo alfo durchaus kein Grund für das Fallen des Gewandes vorliegt, befonders bei ihrer ruhigen Haltung<sup>1</sup>. Die ganze Art wie das Gewand herumgelegt und angeordnet ift, zeigt, daß es gerade für diefe Lage beftimmt und unmöglich fo von den Schultern herabgefunken fein kann, um im nächften Moment noch weiter zu finfen. Das widerfpricht der ganzen Composition des Gewandes<sup>2</sup>. Daß bei der melifchen wie bei der albanifchen Statue die Haltung des linken Beines, wie Valentin geltend macht, wohl zum fichereren Haften des Gewandes beiträgt, ift zugegeben, nur darf man darin weder den einzigen Zweck diefer Haltung, noch ein dramatifches Motiv erblicken.

Eine Hauptinfanz gegen diefe wie jede dramatifche Auffaffung der Statue finde ich im Gefichtsausdrucke, denn wenn auch die edle Hoheit und Großartigkeit defelben zur Anficht Valentin's paffen würde, fo ift doch die ftolze und friedliche Ruhe des Antlitzes, das keinen Schatten leidenschaftlicher Aufregung, weder eine Spur von Schrecken, noch Entrüftung oder dergleichen zeigt, unvereinbar mit einer dramatifchen Auffaffung der Statue. Und wie das Geficht durchaus ruhig ift, fo kann, glaube ich, auch die ganze Körperhaltung als ein Ruhezufand gefaßt werden. In der Interpretation der letzteren kann man fich irren, in der des erfteren kaum.

<sup>1</sup> Bernouilli, a. a. O., p. 158. — Vergl. die Befchreibung diefer Statue im letzten Kapitel.

<sup>2</sup> «Die mehr oder weniger fenkrechte Richtung der kleinen Falten auf der rechten Seite unter dem Wulft, die Art wie das Ende der Draperie über den linken Schenkel fällt, die beinahe überall unveränderliche Dicke des Wulftes: Alles beweift, daß kein herabgleitendes Gewand dargeftellt ift; auch hätten bei einem folchen die Falten viel fchlaffer fein müffen.» Geskel Saloman, a. a. O., p. 7. Derfelbe meint auch, der Künftler habe fich vielleicht im Inneren des Wulftes einen Gürtel oder eine Schnur gedacht.

Bernouilli<sup>1</sup> macht gegen Valentin's Ansicht auch das mit Recht geltend, daß die Griechen zu Repräsentanten sinnlicher Luft nicht Götter oder an Hoheit den Göttern ähnliche Figuren wählten, sondern, daß dazu das Geschlecht der Satyrn gut genug war.

Der großartige, erhebende Eindruck, den die Statue macht, würde offenbar eine Einbuße erleiden, wenn wir sie uns in solcher Situation denken, denn wenn der Angriff auch noch so hoheitsvoll zurückgewiesen wird, der fatale Eindruck bleibt doch.

Die ganze Idee hat etwas Modernes an sich. Wir haben weder Nachrichten noch Denkmäler, aus denen wir entnehmen könnten, daß die antike Kunst eine derartige Scene dargestellt habe. Valentin führt allerdings eine Gemme der Florentiner Sammlung an, auf welcher eine der von ihm supponirten ähnliche Gruppe dargestellt sein soll. Offenbar hat Valentin dieselbe zu Gunsten seiner Ansicht unrichtig interpretirt; es scheint sich bei der weiblichen Gestalt eher um ein kokettes Sträuben als um ein hoheitsvolles Zurückweisen zu handeln; oder die Umarmung ist in etwas ungeschickter Weise dargestellt, wie Bernouilli meint.

Schließlich spricht gegen diese Gruppe, gerade wie gegen die oben betrachtete, der Charakter der Beziehungslosigkeit der Statue, der geradeaus und in die Ferne gerichtete Blick, welcher doch unmöglich den an ihrer Seite stehenden Angreifer treffen kann. Ueberhaupt stimmt die ganze Haltung nicht zur Abwehr gegen einen von der Seite kommenden Angriff. Daß aber der Angreifer etwa wo anders stehe, als auf der Seite, ist nicht denkbar. Bei einer vorgebeugteren Haltung desselben wäre nicht erfindlich, wie eine erträgliche Gruppe bestehen könnte. Was die Zeichnung betrifft, die Valentin vor dem Restaurationsversuch hat anfertigen lassen, so wird an und für sich Jeder keine

<sup>1</sup> a. a. O., p. 159.

Angriffsfcene und kein Zurückweifen, fondern ein ganz freundschaftliches Verhältniß in derfelben finden.

Die dritte (neuefte) Anficht, welche von einer Gruppierung ausgeht, ift im Jahre 1878 von Geskel Saloman in feiner Schrift: «*La statue de Milo*» aufgestellt worden. Sie unterfcheidet fich von den vorhergehenden ganz wefentlich dadurch, daß weder von Mars noch von Venus mehr die Rede ift und daß fie nicht zwei, fondern drei Figuren annimmt.

Die melifche Statue war nach Saloman die eine Figur einer Gruppe, deren Sujet die bekannte Fabel des Prodikos von Keos (um 400 v. Chr.) «Herkules am Scheidewege» war. Ein jugendlicher Herkules war dargeftellt, zu deffen einer Seite die Göttin der Jugend, völlig bekleidet; zu deffen anderer Seite die Göttin der Wolluft, in der Rechten einen Becher oder eine Blume, in der Linken einen Apfel haltend. Die letztere ift die melifche Statue.

Saloman fucht zuerft (S. 18 u. 19) die Gruppierung überhaupt aus der Körperhaltung zu begründen und beruft fich auf eine Stelle in Lionardo da Vincis Tractat über die Malerei, die aber hier gar Nichts beweift. Im Uebrigen ift im Vorhergehenden bereits genug gegen die Annahme einer Gruppierung im Allgemeinen gefagt worden. Sodann fucht Saloman (S. 24 ff.) feine specielle Gruppierung durch ein ganzes Gebäude von Hypothesen plaufibel zu machen. Er behauptet zunächft, daß die melifche Statue an dem Orte, wo fie gefunden wurde, von Haufe aus aufgestellt und daß diefer Ort ein antikes Gymnafium, refp. die Exedra eines folchen gewesen fei. Bereits in Kap. II wiefen wir diefe Behauptungen zurück. Die Folgerungen aus der Infchriftplatte des Bacchios find ganz unbegründet. Daß zwischen ihr und der Statue kein Zusammenhang befteht, fondern daß erftere dreihundert Jahre fpäter entftand, als letztere, werden wir in Kap. VIII fehen. Geben wir aber den Vorderatz zu: die melifche Statue ftand in einem Gymnafium, fo folgert Saloman ganz richtig: eine Venus paßt nicht in ein Gym-

naſium, alſo war die meliſche Statue keine. Sie war die eine Figur einer Gruppe. In ein Gymnaſium würde am beſten eine Gruppe paſſen, welche eine moraliſche Fabel darſtellte. Eine ſolche iſt des Prodikos Fabel «Herkules am Scheidewege»; auf der erwähnten Inſchriftplatte iſt von einer dem Herkules (u. Merkur) geweihten Exedra die Rede. Alſo — folgert G. Saloman — war die meliſche Statue die eine Figur einer Gruppe, welche Herkules am Scheidewege darſtellte, und zwar wegen ihrer Halbnaektheit nicht die Göttin der Tugend (*sic!*), ſondern die der Wolluſt. Die zwei anderen Figuren ſind verloren gegangen.

Dieſe Argumentation und Schluſſfolgerung wird gewiß Niemand eine ſchlagende nennen. Ich begreife nicht, wie man daraus, daß die ſupponirte Gruppe in das ſupponirte Gymnaſium gepaßt hätte, folgern kann, daß die meliſche Statue die eine Figur dieſer Gruppe thatſächlich war. Gibt man aber dieſe Schluſſfolgerung nicht zu, ſo nützt es ſehr wenig, wenn Saloman mit allem möglichen Scharffinn nachzuweiſen verſucht, daß die meliſche Statue einer Göttin der Wolluſt entſprechen würde, daß derartige Darſtellungen im letzten Jahrhundert v. Chr., dem die Statue ſeiner Anſicht nach angehöre, vorgekommen ſeien, und wenn er in einer *prochaine conférence* noch weitere Nachweiſe verſpricht. Der ganze Grundgedanke, den man doch zuerſt anerkennen müßte, ſchwebt ja völlig in der Luft. Uebrigens wäre auch bei dieſen weiteren Argumenten noch gar Manches einzuwenden. Die meliſche Statue paßt in ihrer Hoheit und ehrenden Würde gar nicht für eine Göttin der Wolluſt; die Beweiſe für ihre Beſtimmung als *Venus victrix* ſind zu evident, um einfach ignorirt werden zu können; die Statue gehört, wie wir ſehen werden, nicht dem letzten Jahrhundert an, und daß in den vorhergehenden eine derartige philoſophiſche Fabel nie und nimmer plaſtiſch dargeſtellt wurde, gibt Saloman ſelbſt zu. Weitere Einwände wären leicht zu geben, doch, glaube ich, genügt das Gefagte.

Dieser neueste Restaurationsversuch von Geskel Saloman, dessen Arbeit im Uebrigen viele werthvolle Gedanken enthält, kann und wird bei den Sachverständigen ebenso wenig Beifall finden als der V. Valentin's.

Hiermit find wir mit der Kritik der verschiedenen Restaurationsversuche, die von der Gruppierung ausgehen, zu Ende.

Ich halte es für nicht unwahrscheinlich, daß in Zukunft noch weitere derartige Versuche gemacht werden, bin aber überzeugt, daß sie nicht mehr Berechtigung haben werden, als die bisherigen<sup>1</sup>. Gerade die Gruppierung bietet ein weites Feld für Variationen und luftige Hypothesen. Vielleicht erhalten wir das nächstmal eine Gruppe von vier oder fünf Figuren!

Wir wenden uns nun zu der zweiten Art von Restaurationsversuchen, welche in der Melierin eine Einzelstatue erblicken und hier zunächst wieder zu denen, die davon ausgehen, daß es eine *Venus victrix* sei, welche ein Symbol ihrer siegreichen Gewalt in Händen hält: Ueber die Art dieses Symbolen gehen nun die Ansichten wieder auseinander. Es handelt sich darum, ob die Göttin einen Apfel, einen Schild oder eine Lanze gehalten hat. Was die Restauration mit dem Apfel betrifft, so werde ich sie aus naheliegenderm Grunde nicht an dieser Stelle behandeln, sondern als Abschluß dieses Kapitels. Ich komme also zunächst zur Kritik der Schildrestauration.

Diese Ansicht, welche die Göttin mit beiden Händen einen Schild halten läßt, wurde zuerst von dem englischen Archäologen J. Millingen im Jahr 1826 aufgestellt; ihm haben sich nach und nach eine große Zahl von Archäologen und Kunstkennern angeschlossen, darunter insbesondere Welcker, O. Jahn, Wittich, E. Braun und in neuester Zeit Vict. Rydberg zu nennen find; auch Clarac, der erst die Apfelrestauration annahm, neigte sich

<sup>1</sup> Wenn ich nicht irrig berichtet bin, soll auch der berühmte Archäolog H. Brunn beabsichtigen, demnächst eine neue Ansicht über die Gruppierung der Statue in dramatischer Auffassung zu publiciren. Näheres ist mir nicht bekannt.

derfelben fpäter halb und halb zu; O. Müller dagegen, der fich zuerft für Millingen ausgefprochen hatte, widerfprach ihm, als er die Armfragmente in Paris gefehen hatte<sup>1</sup>. Die Reftaurationsweife mit dem Schilde war bis auf die Zeit, wo durch Tarral und Froehner die Apfelreftauration zu allgemeinerer Anerkennung kam, entfchieden die herrfchende Annahme und hat noch heute viele Anhänger.

J. Millingen ging von der Analogie mit der Capuanifchen Venus und von der Haltung des Oberkörpers der melifchen Statue aus. Er fagt: «*The observations previously made respecting the Capuan Venus, seem applicable to the present statue, which, probably, was also represented, holding a shield. In fact had the attribute been an object of less weight, the expression of effort, which the position indicates, would have been superfluous and the direction of the arms unaccountable*»<sup>2</sup>. Bei beiden ftützte er feinen Reftaurationsvorfchlag darauf, daß eine derartige Composition fich auf Korinthifchen Münzen<sup>3</sup> findet, fowie daß Apollonios Rhodos<sup>4</sup> eine den Schild des Ares haltende und fich darin befpiegelnde Aphrodite fchildert, wobei er ohne Zweifel eine plaftifche Composition vor Augen hatte; diefe hätte vor der Mitte des 3. Jahrhunderts vor Chriftus existirt haben müffen. Auf den Münzen ift Venus nach rechts gewandt und hält den Schild frei hinaus, während das Bein nicht aufgefellt ift. Millingen dachte fich die melifche wie die capuanifche Venus den Schild frei hinaushaltend, die Anderen dagegen, daß fie denfelben auf das linke aufgefellte Knie aufftützte.

Was nun zunächft die korinthifchen Münzen betrifft, fo ift erftens zu beachten, daß die auf ihnen dargeftellte Venus von der melifchen darin abweicht, daß fie nach rechts gewandt und

<sup>1</sup> Vergl. Preuner, a. a. O., S. 46.

<sup>2</sup> *Ancient unedited monuments*, London 1826, series II, p. 7 u. 8.

<sup>3</sup> Abgebildet in Müller, Denkmäler d. K. II, 269 u. 269a. Clarac, pl. 596, 1298.

<sup>4</sup> Argon. I, 743 ff.

den Fuß nicht aufgestellt hat; wollte man das Auffützen des Schildes anstatt des freien Hinaushaltens annehmen, so wäre die Abweichung noch größer; außerdem werden wir sehen, daß das Motiv der Befpiegelung bei der melischen Statue wegfallen muß. Die Analogie ist also eine sehr oberflächliche. Zweitens geht aus diesen Münzen natürlich nicht hervor, daß eine derartige Composition schon im vierten Jahrhundert vorhanden war. Dies würde die Schilderung des Apollonios Rhodos allerdings als wahrscheinlich ergeben, nur ist es eben nicht sicher, ob er nach einem wirklich vorhandenen Kunstwerk gearbeitet hat; doch mag dies immerhin zugegeben werden. Bewaffnet wurde die Venus schon in älterer Zeit als Urania dargestellt, also war auch eine den Schild haltende möglich. Was die Analogie mit der Capuanischen Venus betrifft, welcher fast mit Sicherheit der Schild gegeben werden kann, so werden wir bei der Besprechung dieser Replik (im letzten Kapitel) auf die verschiedenen Punkte hinweisen, in welchen ihre Composition von der der melischen Statue abweicht und die gerade für die Schildrestauration von Bedeutung sind.

Als Hauptbeweis für diese Ansicht wird geltend gemacht, daß sie die energische Biegung des Oberkörpers sehr gut motivire, wenn man nämlich annimmt, daß die Göttin unter der Last des Schildes zurückweicht und sich ihr entgegenstemmt. Auf den ersten Blick hat diese Motivirung der Körperhaltung Manches für sich und erscheint recht einleuchtend. Doch glaube ich auch hiergegen Einwände erheben zu können. Erstlich darf der Schild nicht zu groß angenommen werden, sonst verdeckt er zu viel; bei einem kleinen Schild ist aber die Last nicht groß genug, um ein solches Zurückweichen und Entgegenstemmen nöthig zu machen. Zweitens scheint es mir dem erhabenen, fast heroischen Charakter der Göttin, wenn nicht dem ästhetischen Charakter der ganzen Figur überhaupt, nicht angemessen zu sein, sie von einer Last niedergedrückt, gewissermaßen mit einer physischen Anstrengung kämpfend darzustellen. Drittens aber finden

wir bei keiner Darstellung der Venus oder einer anderen Göttin mit einem Schilde, daß sich dieselbe unter dessen Last zurückbiege, im Gegentheil, die Haltung ist entweder aufrecht oder vorgebeugt. Man vergleiche nur die Darstellungen der korinthischen Münzen, die Capuanische Venus oder die Victoria von Brescia.

Ich will nicht behaupten, daß das Schildhalten überhaupt gar nicht zu der Composition des Oberkörpers der melischen Statue passe; aber daß das Körpermotiv durch daselbe besonders gut erklärt würde, und daß ein Beweis für die Schildrestauration darin liege, ist entschieden unrichtig. Daß beim Schildhalten beide Arme eine gemeinsame Restauration hätten würde wohl passen, wäre aber immerhin kein Beweis.

Man hat auch geltend gemacht, daß das Schildhalten, sofern nämlich der Schild aufgestützt angenommen werde, das energische Auftreten des linken Beines besonders gut motivire. Dagegen macht Overbeck<sup>1</sup> geltend, daß sich keine Spuren an dem linken Oberschenkel finden, welche die aufgelegte Hand, welche den Schild hier hielt, hätte zurücklassen müssen. Wittig und von Lützow<sup>2</sup> wollen deutliche Bruchanfätze, wie sie Overbeck vermißt, am linken Oberschenkel erkannt haben. Ich glaube, derartige Spuren, wenn sie vorhanden gewesen, würden heutzutage nicht mehr nachweisbar sein, da gerade die betreffenden Parthien sehr gelitten haben. Doch diese Erwägungen sind überhaupt überflüssig, da die Haltung des linken Beines bei der melischen Statue dem Auftützen eines Schildes widerspricht. «Zu diesem Zwecke», sagt Valentin<sup>3</sup>, «muß der Oberschenkel nach links auswärts treten, um den richtigen Gegenhalt zu bilden, während das Auftützen eines schweren Gegenstandes bei dem nach rechts eingezogenen Oberschenkel der melischen Statue

<sup>1</sup> a. a. O., II, S. 325 — «Die Hand konnte den Schild ebenso gut und besser an der Seite halten», Bernouilli, a. a. O., S. 148.

<sup>2</sup> Zeitfchr. f. bildende Kunst 1870, p. 354.

<sup>3</sup> a. a. O., S. 50.

ein Verstoß gegen das jedem Wesen innewohnende Gesetz des Gleichgewichtes wäre.» Es bliebe also nur die Annahme, daß der Schild frei, ohne Auffützen gehalten würde. Damit fällt natürlich die ganze angebliche Motivirung des Auftellens des Beines weg. Zugleich zeigt sich darin wieder die Abweichung von der Venus von Capua und der Victoria von Brescia, bei denen das auswärts gestellte Knie für das Auffützen des Schildes sehr gut paßt. Sobald übrigens angenommen wird, daß der Schild frei gehalten wurde und daß derselbe nur einigermaßen groß war, so ergibt sich daraus, daß die Arme, deren linker ja zudem angefetzt war, diese Last nicht hätten tragen können — offenbar ein schlagendes Argument gegen diese Restaurationsweise.

Die meisten Vertheidiger der Schildrestauration hatten, gemäß der Analogie der genannten Darstellungen, angenommen, daß die Göttin sich in dem Schilde spiegle. Das ist aber keinesfalls möglich, und viele der Anhänger dieser Ansicht haben das unverhohlen zugegeben. Ertlich drückt dieses etwas kleinliche und spielerische Motiv entschieden Eitelkeit und Koketterie aus, und das paßt doch ganz und gar nicht zu der stolzen Hoheit und dem edlen Ernste, der über diese Figur ausgegossen ist. Zweitens würde die Bespiegelung durch die Haltung des Kopfes und die Richtung des Blickes, der über den Schildrand hinweg in die Weite sehen würde, einfach unmöglich gemacht werden.

Wollte man nun annehmen, daß der Schild nicht zum Zweck der Bespiegelung, sondern als Symbol der Sieghaftigkeit gehalten wird, und daß, wie O. Jahn<sup>1</sup> meint, die Göttin in Gedanken versunken über ihn hinwegblickt, ohne daß man vorerst an einen bestimmten Zweck, an das, was die Göttin mit ihm anfangen werde, zu denken habe, so wäre das eine sehr unbefriedigende Annahme. Einen Schild, der nicht zur Bespiegelung und nicht zum Schreiben dient, zu halten, das wäre doch sehr un-

---

<sup>1</sup> a. a. O., S. 123.

motivirt, zwecklos und unpraktisch<sup>1</sup>. Vor allem wäre aber unter den verwandten Darstellungen nirgends eine Analogie für eine derartige Annahme zu finden. Ueberall dient das Schildhalten entweder zur Befpiegelung oder zum Schreiben.

Auch die Version Vict. Rydberg's<sup>2</sup> macht die Schildrestauration nicht plausibler. Er nimmt an, die Figur (*Venus victrix*) habe einen großen Schild mit beiden Armen emporgehoben und umgewendet, um dem Beschauer die von ihr darauf eingegrabene Inschrift — auf den Sieg der Griechen über die Perfer — zu zeigen. Gegen diese Ansicht speciell einzuwenden ist, daß die Wichtigkeit dieser Inschrift die Statue mehr zur Nebensache gemacht haben würde, besonders aber daß für die Arme die Last eines so großen Schildes zu schwer gewesen wäre.

Schließlich liegt ein Grund gegen die Schildrestauration darin, daß der Schild, wenn wir auch davon absehen wollen, daß er vielleicht keinen gefälligen Anblick gewährte, doch gerade eine der besten Ansichten des Körpers so gut wie vollständig verdecken und die ästhetische Wirkung beeinträchtigen würde. Gerade die melische Statue mit ihrem eigenthümlichen Körpermotiv ist darauf berechnet, von allen Seiten betrachtet zu werden, weil sie nur so zur wahren Geltung kommt.

Eine von einem trefflichen Künstler, Prof. Wittig, ausgeführte Restauration mit dem Schilde hat gezeigt, daß auch er namentlich die beiden Schwierigkeiten: die Richtung des Blickes in's Weite und die Verdeckung der Vorderansicht, nicht überwinden konnte<sup>3</sup>.

Damit scheint mir gegen diese Ansicht genug gesagt zu sein.

Es bleibt jetzt noch der zweite Restaurationsversuch zu betrachten, der von der *Venus victrix* ausgeht. Er rührt von Wie-

<sup>1</sup> So urtheilen auch Overbeck, Friedrichs u. A.

<sup>2</sup> *Den meliska Aphrodite (Romerska dagar)*.

<sup>3</sup> Vergl. *Zeitfchr. für bildende Kunst*. V. 1870. S. 353 ff.

feler<sup>1</sup> her, wurde aber von ihm nicht eingehender verfolgt und hat meines Wissens keinen entschiedenen Vertreter sonst gefunden. Wiefeler meint, die Göttin könne sich mit der Linken auf eine Lanze gestützt oder irgend ein Waffenstück, Schwert, Helm oder dgl. emporgehalten haben. Diese Annahme ist zunächst darauf zu reduciren, daß die Linke der Göttin sich auf die Lanze stützte; daß sie in der hoherhobenen Linken Schwert oder Helm hielt, ist nicht denkbar. Was die Rechte hielt, läßt Wiefeler unbestimmt. Es ist auch nicht recht abzusehen, was ihre Aufgabe sein sollte. Für das Halten eines Helmes oder dgl. verläuft der Arm zu nahe am Körper. Der horizontal zur Schulterhöhe erhobene Arm scheint zum Halten einer Lanze nicht sehr geeignet zu sein; die Lanze wird fast immer bei verhängtem Ellbogen gehalten. Im Uebrigen werde das Halten einer Lanze einen ganz schönen Anblick bieten und auch zu der Körperhaltung ganz gut passen. Aber eigentliche positive Gründe sind für diese Ansicht nicht anzugeben. Man kann zu ihren Gunsten die zahlreichen Gemmen und Münzen anführen, welche die *Venus victrix* mit einer Lanze darstellen, aber sonst besteht keinerlei Verwandtschaft zwischen diesen Darstellungen und unserer Statue, da auf ersteren Venus linkerseits mit dem Ellbogen gegen einen Pfeiler gelehnt und mit schräg gehaltener Lanze erscheint. Es ist dies ein ganz eigenthümlicher Typus der *Venus victrix*, von dem es noch nicht gelungen ist, sichere Exemplare in Statuen nachzuweisen<sup>2</sup>. Eine Münze oder sonstige Darstellung, welche eine der melischen in der Composition ähnliche mit einer Lanze zeigte, gibt es nicht. Wir haben also hier eine bloße Hypothese, die jeder positiven Begründung ermangelt.

Da ich die dritte Ansicht, welche von der *Venus victrix* ausgeht, die Restauration mit dem Apfel später behandle, so kann ich jetzt diese Gruppe von Restaurationsversuchen verlassen.

<sup>1</sup> Denkmäler d. alten Kunst, Göttingen 1860. II. Bd., S. 143.

<sup>2</sup> Vergl. Bernouilli, a. a. O., S. 185.

Doch will ich an dieser Stelle noch eines Restaurationsversuches gedenken. Es ist kein wissenschaftlicher, sondern ein willkürlicher und dilettantischer, da er von vorneherein den Thatfachen widerspricht. Er ist mir nur aus einer kleinen, im Handel vorkommenden Photographie mit der Bezeichnung «red. von Collas. N. 1757» bekannt. Collas ist wahrscheinlich der Kunsthändler gleichen Namens in Paris. Diese ächt französische Restauration zeigt unsere erhabene Göttin bei der Toilette beschäftigt. Sie hält in der bis zur linken Brust erhobenen rechten Hand einen Handspiegel, während die hochehobene Linke nach dem Haare greift, um daselbe zu ordnen. Das Bild sieht ganz graciös aus, aber die Restauration ist natürlich unmöglich. Ich brauche kaum hervorzuheben, daß dieselbe sowohl dem erhabenen, großartigen Charakter der Statue, als auch insbesondere der festgestellten Richtung der beiden Arme absolut widerspricht.

Es bleiben noch diejenigen Versuche, welche in der Statue keine Venus sehen. Die Kritik dieser Versuche fällt im Wesentlichen zusammen mit der mythologischen Bestimmung der Statue. Dort hat sich als sicher herausgestellt, daß es eine Venus ist, und deshalb erscheinen die Versuche, welche keine Venus in der Statue sehen, von vorneherein als verfehlt. Gegen die Annahme einer auf den Schild schreibenden Victoria läßt sich außer dem früher Gefagten noch geltend machen, daß weder das Zurückbiegen des Oberkörpers nach links noch die Richtung des linken Armes schräg abwärts mit dieser Annahme vereinbar ist. Dies gilt denn auch für den Restaurationsversuch von Morey, der eine Variation der Victoriahypothese ist. Morey<sup>1</sup> meint: *«la statue est l'emblème, la personification de l'île de Milo, peut-être même de l'ancienne Grèce, traçant sur une table ou bouclier les qualités d'un grand personnage, à l'instar de la renommée de Brescia, dont la pose a une grande analogie avec celle de la*

<sup>1</sup> Morey, a. a. O., p. 11. Er gibt auch eine Abbildung seiner Restauration.

*statue qui nous occupe. Un tel sujet s'accorde parfaitement aussi avec la cella qui semble avoir été dans l'origine un tombeau; Phermès servirait en ce cas de support à la table ou au bouclier*». Morey hält sie für ein Grabdenkmal, das in der Grotte, wo die Statue gefunden wurde, ursprünglich aufgestellt war. Das ist nun der Höhepunkt einer wunderlichen Ansicht. Das schönste Kunstwerk, das wir aus dem Alterthum kennen, sollte in einer gewöhnlichen Grabgrotte als Denkmal eines ehrenwerthen Bürgers der kleinen Insel Melos aufgestellt gewesen sein! Was stellten dann die Melier in ihren Tempeln auf?! Ferner: wenn die Statue von Haus aus in der Grotte stand, wohin verschwanden dann die Arme, wohin vor Allem verschwand der Schild, und warum verschwand gerade der Schild, an dem die ganze Hypothese hängt?! Wie Morey die Vermuthung auszusprechen vermag, daß jene Marmorplatte mit der Weihinschrift (vier Fuß lang) ein Stück des Schildes oder der ovalen Tafel sei, auf den die Statue schreibt, ist mir unbegreiflich. Morey stellt nebenbei noch eine andere Vermuthung auf, daß nämlich die melische Statue vielleicht auch eine Hygiea gewesen sei, die einen Becher in der Hand gehalten habe und was man bisher als Apfel angesehen habe, sei denn dieser Becher<sup>1</sup>. Wenn eine solche Vermittelung überhaupt einer Widerlegung bedürfte, möchte ich nur daran erinnern, daß Hygiea von der guten Kunst nie in solcher Entblößung dargestellt wurde, wie sie die melische Statue zeigt\* (vergl. S. 56).

Die kritische Untersuchung der verschiedenen Restaurationsversuche ist hiermit beendet. Sie wird gezeigt haben, daß jedem derselben eine Reihe gewichtiger Gründe entgegenstehen und keiner von ihnen als wahrscheinlich und befriedigend angesehen werden kann. Das haben die verschiedenen Forscher auch anerkannt, natürlich immer abgesehen von dem speciell von ihnen vertheidigten. Wenn wir nun das negative Resultat dieser Unter-

<sup>1</sup> a. a. O., S. 10.

fuchung mit dem früher gewonnenen positiven Resultate hinsichtlich der Fragmente zusammenhalten, so wird daraus folgen, daß die Restauration mit dem Apfel auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, der sich der Gewißheit nähert, Anspruch machen darf. Es hat sich ja auch ergeben, daß gerade die Hypothesen von Ravaillon und G. Saloman, welche das Apfelhalten mit der Gruppierung vereinigen wollen, sich als entschieden unzulässig erweisen. Also die melische Statue ist eine *Venus victrix*, die in der erhobenen Linken den Apfel hält.

Mit dieser Restaurationsweise haben wir uns nun schließlich noch eingehend zu befassen. Ich will dieselbe noch genauer präzisieren, die Bedeutung des Apfels und damit die eigentliche Situation der Statue erklären, und die Einwände zurückweisen, die gegen diese Ansicht erhoben wurden.

Die Annahme einer apfelhaltenden Venus ist die älteste von allen; sie wurde, wie wir schon früher erwähnten, von allen Denen, welche die Statue nach ihrer Auffindung in Milo sahen, insbesondere von Dumont d'Urville aufgestellt. Clarac, Lange u. a. schlossen sich ihr sofort an. In Folge der neu aufgestellten Restaurationsversuche von Quatremère de Quincy und Millingen wurde sie fast allgemein wieder aufgegeben. Nach Taral's und Fröhner's Untersuchungen gewann sie dagegen wieder neue Anhänger in Frankreich (Longpérier) und Deutschland (Kinkel<sup>1</sup>, Friedrichs<sup>2</sup>). In unserer Jahrzehnte ist von deutschen Forschern wieder neue Anregung ausgegangen; Preuner und nach ihm Fränkel bemühten sich, die Bedeutung des Apfelhaltens und damit die Bedeutung der Statue selbst festzustellen und überhaupt die ganze Ansicht genauer zu präzisieren. In Folge davon hat sie wieder neue Anhänger gewonnen. In Frankreich machte in derselben Zeit Aicard für die Apfelrestauration Propaganda. Somit hat gegenwärtig diese Ansicht bereits eine zahlreiche Anhängerenschaft aufzuweisen.

<sup>1</sup> Kinkel, die Gypsabgüsse des Polytechnikums in Zürich, p. 84 ff.

<sup>2</sup> Friedrichs nach Preuner, a. a. O., S. 32.

Gehen wir auf die nähere Betrachtung dieser Ansicht ein, so ist zunächst zu constatiren, daß Venus in der antiken Kunst sehr häufig mit dem Apfel in der Hand dargestellt wurde. Hierfür mögen die nachfolgend genannten Beispiele als Beleg dienen. Eines der bekanntesten ist das heilige Cultbild der Aphrodite in Sikyon von Kanachos; sie hielt in der einen Hand den Mohn (Sinnbild der Fruchtbarkeit), in der andern den Apfel. Von den in Clarac, *Musée de sculpture* (t. IV) beschriebenen und abgebildeten Venusdarstellungen gehören zwei Marmorfiguren, eine Bronzefigur und eine große Bronzemünze hierher. Es sind dies: *Vénus victrix, collection Barberini, marbre: elle retient en avant, de la main droite, la draperie qui passe sur le bras gauche, et elle élève de ce bras la pomme, signe de son triomphe, le regardant avec complaisance, (n. 1304)*; *Vénus victrix, marbre, Florence, Gori: Vénus tient une pomme dans la main droite qu'elle élève presque à la hauteur de l'épaule; elle a l'autre déployée devant le ventre, (n. 1305)*; *Vénus, bronze, Paris, Cabinet des Médailles: Figurine d'un peu moins de huit pouces; de la main droite elle présente une pomme, l'autre main saisit le péplum qui entoure le corps à la hauteur des hanches; la tête porte un diadème festonné, (n. 1303)*; *Vénus victrix, bronze, Paris, Cabinet des Médailles: on trouve cette figure sur le revers d'une médaille grand module du Cab. de Paris, portant la tête de Faustine jeune; de la main droite elle présente une pomme, et appuie l'autre main sur un long sceptre, (n. 1306)*. Die beiden Bronzen sind seltene Beispiele, bei den Marmorfiguren kommt es darauf an, ob die Angaben Clarac betr. des Apfels zuverlässig sind; ich möchte darüber keine Behauptung aufstellen. Clarac beschreibt auch eine mit Amor gruppirte Venus des *Museo Chiaramonti* zu Rom: *Vénus élève la main droite dont elle tient une pomme*; er ist aber selbst ungewiß, ob der Apfel antik sei.

An diese Beispiele reiht sich eine am 12. Mai 1873 in Pompeji gefundene durchaus farbig bemalte kleine Statue der

Venus: *le bras gauche dont la main tient la pomme de Paris, est appuyé sur une statue plus petite*<sup>1</sup>. Sodann ist in der Villa Albani ein Relief<sup>2</sup>, welches die Erdgöttin Aphrodite darstellt, sitzend, unter dem Stuhle Kaninchen, in der Rechten Aepfel, in der Linken einen Spiegel haltend.

Eine archaische Spiegelftütze im Berliner Antiquarium stellt Aphrodite dar, mit der bekannten leifen Hebung des Gewandes und in der Rechten den Apfel haltend. Weitere Beispiele sind eine silberne Venusstatuette aus Syrien; eine syrische Bronze und eine etruskische Bronze in Florenz<sup>3</sup>.

Terracotten gibt es eine Menge, welche Venus mit dem Apfel darstellen. In allen größeren Terracottenfammlungen finden sich einzelne Beispiele, hübsche u. a. in der Sammlung des Louvre und des Berliner Museums. In der Sammlung Jatta befindet sich eine Terracottafigur (catalogo p. 102. n. 28), welche *Venus victrix* darstellt: *statuetta, alta 0,90 m; la Dea è nuda, ma una clamide la ricopre dei lombi in giù; una colonnetta le sorge al fianco sinistro sulla quale leggermente ella si appoggia col braccio. Stringe nel pugno il pomo. Un diadema le cinge la fronte, e poggia il braccio destro sul fianco.* In einer Privatfammlng in Athen ist eine Terracotta, welche Aphrodite darstellt, bekleidet, stehend, mit der Rechten auf eine Säule gestützt, den Apfel in der Linken haltend, über der Stirn ein Diadem; sehr fein ausgeführt, der Apfel\*roth bemalt<sup>4</sup>.

Mehrere derartige Darstellungen sah ich unter den Terracotten der *Exposition historique* in Paris 1878 (Parifer Weltausstellung). Unter den Terracotten von Tanagra der ausgezeichneten Sammlung von Camille Lécuyer waren folgende: Venus mit tief gegürtetem Gewand, stehend, den linken Arm auf eine

<sup>1</sup> *Rev. arch. N. S. IV. 1873, p. 273.*

<sup>2</sup> *Zöga, Bassiril. T. II, tav. 112.* Müller, D. a. B. II, Taf. XXIV, 257.

<sup>3</sup> *Gori, Museo Etrusc., I, 43.*

<sup>4</sup> Griechische Thonfiguren aus Tanagra, herausg. von Kekulé. Stuttgart, 1878. XIII, p. 28.

Säule gestützt, in der rechten Hand den Apfel haltend. — Venus, das Gewand um das rechte Bein gefchlagen, den rechten Arm auf einen Pilafter gestützt, den Apfel in der linken Hand. — Venus auf einem Felsen sitzend, halb entblößt, in der rechten Hand den Apfel, die erhobene Linke leer. In der Sammlung von Gaston Le Breton war eine Venus, bekleidet, der rechte Arm ist auf eine Säule gestützt, die linke Hand hält den Apfel in die Höhe. Einige ähnliche Darstellungen enthielten die Sammlung von Julien Gréau u. a.

Auch kleine Bronzen und noch mehr Münzen und Gemmen zeigen Venus mit diesem Attribut. Daß das Apfelhalten ein allgemein bekanntes Motiv für Aphrodite war, geht aus einem Berichte über die bekannte, in eine Nemesis verwandelte Aphrodite hervor, wobei der Apfel als Beweis für die ursprüngliche Venusbedeutung angeführt wird<sup>1</sup>.

Was hatte nun dieses Attribut im Allgemeinen und speciell bei unserer Statue zu bedeuten?

Von Dumont d'Urville an bis vor wenigen Jahren wurde von den Anhängern dieser Restaurationsweise allgemein angenommen, daß der Apfel der des Paris und daß Venus als Siegerin über Minerva und Juno durch das Urtheil des Paris dargestellt sei.

Von dieser Ansicht ausgehend, daß die Göttin den Apfel triumphirend zeige, wurde von Overbeck<sup>2</sup>, Welcker<sup>3</sup>, Kekulé<sup>4</sup> u. A. ein wichtiger Einwand gegen die Apfelrestauration erhoben, nämlich der, daß die Art, wie der Apfel gefaßt sei — bei dem Handfragmente nämlich — gar nicht einem triumphirenden Zeigen entspreche, «diese Art, einen Apfel mit angezogenen Fingern in das Innere der Hand fest zu verschließen und ihn

<sup>1</sup> Bei Suidas u. Photius: Ῥαμνουσία Νέμεσις: αὕτη πρῶτον ἀφίδρουτο ἐν Ῥαφροδίτης σχήματι· διὸ καὶ κλάδον εἶχε μηλέας.

<sup>2</sup> a. a. O., 324.

<sup>3</sup> Alte Denkm. I, S. 441.

<sup>4</sup> a. a. O., S. 63.

nach Innen zu, statt entgegen zu halten und leichter zu fassen»<sup>1</sup>. In der That wird bei dem Handfragmente der Apfel fest von den Fingern umklammert, mit Ausnahme des Mittelfingers, aber sobald die Innenseite der Hand nach Oben oder Außen gewendet ist, kann man den Apfel durchaus gut sehen, wie ich mich selbst überzeugte. «Ein Heben mit den Fingerspitzen», sagt Preuner<sup>2</sup>, «war ferner schwerlich in der Weise der Kunst der besten Zeit», und Kekulé findet darin «einen etwas theatralischen, der älteren griechischen Kunst nicht sehr angemessenen Gestus». Also der Einwand ist ganz gerecht: von einem triumphirenden Zeigen kann hier keine Rede sein. Dem fügt Preuner einen ebenso richtigen Einwand hinzu: Eine so hehre, edle Göttin, wie sie in der melischen Statue dargestellt ist, kann sich nicht brüsten mit dem von Paris erlangten Preise der Schönheit; der ganze Gedanke ist einer Göttin von so erhabenem Ausdrücke unwürdig.

Diese Einwände sind durchaus berechtigt, aber nicht gegen die Apfelrestauration überhaupt, sondern nur gegen die hergebrachte Auffassung, welche in dem Apfel den des Paris sieht. Diese ist eben falsch. Das haben vor einigen Jahren Prof. Preuner in Greifswald und Dr. Max Fränkel in Berlin in trefflicher Weise nachgewiesen<sup>3</sup> und gezeigt, daß der Apfel nur als Attribut der Göttin, als Liebesymbol und wahrscheinlich nebenbei zugleich als Wappen der Insel Melos zu betrachten ist.

Außer den beiden oben genannten Einwänden führen Preuner und Fränkel vor Allem die Thatfache an, daß der Apfel viel später in den Mythos vom Parisurtheil eindrang, als wir die Entstehungszeit der melischen Statue annehmen dürfen. Aus

<sup>1</sup> Kekulé, a. a. O., S. 63. — Vergl. die Abbild. auf Taf. III.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 23.

<sup>3</sup> Preuner publicirte seine Ansicht zuerst in der Archäologischen Zeitung, 1872, S. 109 ff., dann in der Schrift: Ueber die Venus von Milo, 1874, S. 22 ff. — Fränkel stellte dieselbe Ansicht unabhängig von Preuner auf, in der Archäolog. Ztg. N. F. 6. B. 1874. S. 38, 39.

den zahlreichen literarischen und künstlerischen Quellen ergibt sich, daß der Apfel der Eris in den Darstellungen des Parisurtheiles erst sehr spät d. h. in der alexandrinischen oder römischen Zeit vorkommt. Der Literatur der Blüthezeit war der Parisapfel noch unbekannt. Welcker sagt<sup>1</sup>: «Dieser berühmte Apfel ist nicht in dem Epos der Kyprien, das den bei der Hochzeit des Peleus entstandenen Streit der Göttinnen als Einleitung erzählt, gewachsen, sondern ein späterer Zusatz.» Auf Vasenbildern kommt er so gut wie nicht vor. Sicher findet er sich erst auf Wandbildern und römischen Reliefs<sup>2</sup>. Wahrscheinlich ist diese Version erst von einem alexandrinischen Dichter erfunden worden. Der Apfel konnte erst in diesen Mythus eingeführt werden, als die Göttervorstellungen äußerst lasciv geworden waren, denn Paris gibt der Aphrodite den Apfel, wie ihn im menschlichen Verkehr der Jüngling dem Mädchen reicht, dem er seine Gunst zuwendet<sup>3</sup>.

Was hatte aber der Apfel sonst zu bedeuten? Er war im ganzen Alterthum Symbol der Liebe und als solches Attribut der Aphrodite; wir haben Beweise genug dafür. Diese Bedeutung des Apfels ist offenbar daraus zu erklären, daß er ursprünglich ein Symbol der Fruchtbarkeit in der Natur war. Von der physischen Bedeutung ging man zur psychischen, ethischen über; das Sinnbild der Fruchtbarkeit wurde in den Händen der Göttin zu dem der Liebe und Schönheit. Nun fragt es sich, warum oder in welcher Hinsicht der Apfel Symbol der Fruchtbarkeit war. W. H. Engel<sup>4</sup> findet die Erklärung im Granatapfel; seiner vielen Körner wegen war er ein uraltes Symbol der Fruchtbarkeit, und den Granatapfelbaum hatte der Sage nach Aphro-

<sup>1</sup> Alte Denkm. V, S. 380.

<sup>2</sup> Vergl. Welcker, *annal. dell' inst.* XVII, p. 132 ff.— Overbeck, *Gallerie heroischer Bildwerke*, S. 206 ff. — Stephani, *Compte rendu*, 1861 p. 33.

<sup>3</sup> Vergl. über diese Sitte das unten, S. 101, Gefagte.

<sup>4</sup> Vergl. W. H. Engel, *Kypros*. Berlin, 1841, II, S. 190 u. 91.

v. Gaeler-Ravensburg, Venus v. Milo.

dite selbst auf Kypros geschaffen und gepflanzt<sup>1</sup>. Mir scheint dies keine genügende Erklärung zu sein. Dagegen halte ich es für sehr wichtig, daß τὰ μῆλα sowohl die Äpfel als die weiblichen Brüste, besonders runde, feste, bezeichnet. Es ist nun möglich, daß die Brüste μῆλα genannt wurden, weil der Apfel die Fruchtbarkeit bedeutete; wahrscheinlicher ist, daß weil τὰ μῆλα auch die Brüste bezeichnete (vielleicht der Gestalt wegen), von diesen die Bedeutung der Fruchtbarkeit auch auf die Äpfel übertragen wurde. Wie dem auch sei, jedenfalls ist der verbindende Begriff bei diesen beiden Bedeutungen von τὰ μῆλα der der Fruchtbarkeit und die Beziehung evident. Sodann ist vor Allem das zu beachten, daß μῆλον im Griechischen, wie *malum* im Lateinischen, nicht bloß den Apfel bezeichnet, sondern überhaupt alle größeren Baumfrüchte (Kern- und Steinobst), besonders auch Birne, Pfirsich, Aprikose, Orange. Die Insel Melos, deren Namen mit μῆλον zusammenhängt, hat in ihrem Wappen nicht bloß den eigentlichen Apfel, sondern auch ähnliche Früchte. Daraus ist zu entnehmen, daß μῆλον in der Bedeutung Baumfrucht überhaupt Symbol der Fruchtbarkeit war, was dann gewiß sehr nahe liegt. Da μῆλον nun speciell den Apfel bezeichnet, so erhielt der Apfel hauptsächlich diese Bedeutung, gewissermaßen als Repräsentant der Baumfrüchte. Uebrigens mag es in vielen Fällen nicht zu entscheiden sein, ob wir es mit einem Apfel oder mit einer ähnlichen Frucht zu thun haben.

Durch dieses Alles ist, wie ich glaube, diese Bedeutung des Apfels hinreichend erklärt. Ob damit etwa noch zusammenhängt, daß der Apfel bei den Orientalen und Griechen Symbol der Sonne war (dies vielleicht wegen seiner gelben Farbe), oder daß τὰ μῆλα auch die Schaafe, überhaupt das Kleinvieh, bezeichnet (was der Sage nach mit dem Helden Melos zusammenhängt),

<sup>1</sup> Antiphanes bei Athen, 3, 84.

— Λῆται δὲ ῥόαι  
ὡς εὐγενεῖς· τὴν γὰρ Ἀφροδίτην ἐν Κόπρω  
δένδρον φυτεύσαι τοῦτό φασιν ἐν μόνον.

lasse ich dahingestellt sein. Es ist ja möglich, daß in einer derartigen Symbolik allerlei Beziehungen zusammentreffen. Ueberall ist die Fruchtbarkeit der Grundbegriff.

Noch einer originellen Erklärungsweise möchte ich Erwähnung thun, allerdings nur der Curiofität halber und weil es eine hübsche Idee ist, nicht weil sie irgend einen wissenschaftlichen Werth hätte. Sie findet sich im *Arboretum Sacrum* des Johannes Meursius d. J.<sup>1</sup>. Derselbe meint, die theils gelbliche theils röthliche Farbe des Apfels entspreche der Blässe und dem Erröthen der Verliebten, und gleich wie die Aepfel um so mehr roth würden, je mehr sie der Sonne ausgesetzt seien, so auch die Verliebten, je mehr sie an die Oeffentlichkeit gezogen würden. Auch vergleicht er das Umsichgreifen der Liebe (*amoris progressus*) mit der immer weiter gehenden Ausbreitung der Aeste des Apfelbaumes.

Für die Richtigkeit unserer von der Fruchtbarkeit ausgehenden Auffassung scheinen mir folgende mythologische Thatfachen zu sprechen.

Daß in der ursprünglich griechischen Auffassung Aphrodite eine Göttin der Fruchtbarkeit im Pflanzenreich, wie in der Natur überhaupt war, ist wohl kaum zweifelhaft. Im Systeme der Orphiker und Pythagoräer findet sich eine irdische Aphrodite als Göttin der Natur, der Vegetation, der Fruchtbarkeit und Fortpflanzung, und eine himmlische Aphrodite, im Planeten Venus personificirt, dessen Auf- und Niedergang befruchtenden Thau verbreite und unter dessen Einfluß Alles auf Erden erzeugt werde<sup>2</sup>. Sophokles<sup>3</sup> besang Aphrodite als gutfrüchtig (*εὐκαρπος*); ihre

<sup>1</sup> *Joannis Meursi Fili Arboretum Sacrum. Lugduni Batavorum* 1642, S. 86, 87. «*Fruclus fert aureos et rubicundos, palloris eadem et erubescientiae, ut ita dicam, signa . . . Poma vero ita magis erubescunt, uti magis exposita Soli ab eo continguntur: perinde ac amator eo magis erubescit, quo nequitia palam magis profertur, aut in aperto deprehenditur.*»

<sup>2</sup> Plinius, II, 6, 3. — Vergl. auch Biardot, *Terres-cuites*, p. 276 und 278.

<sup>3</sup> Plutarch, *Amator*. XII.

Opfer in Amathus auf Cypren wurden als Befruchtung (*κάρπωσις*) bezeichnet; als *Venus Frugi* oder *Frutis* wurde sie durch Aeneas aus Sicilien nach Rom gebracht und dort im Frutinal verehrt. Die Knidier hatten den Cult einer Aphrodite als Gabengöttin (*Δωριτίς*). Bekannt ist, daß Aphrodite in den Gärten (*ἐν κήποις*) verehrt wurde; sehr berühmt ist die Garten-Aphrodite des Alkamenes in Athen<sup>1</sup>.

Ferner gehören zu dem vertrautesten Umgang Aphrodite's neben den Grazien die zwei Horen, Thallo (Blüthe) und Karpo (Frucht). Mit kleinen kanephorischen Statuen derselben, ebenso mit Hermen des Gartengottes, kommt Aphrodite öfters gruppiert vor. Eine schöne Terracotta, welche Aphrodite mit Karpo zur Seite darstellt, befindet sich in der Sammlung des Berliner Museums<sup>2</sup>.

Schließlich kommen Aphrodite mehrere Attribute zu, welche Symbole der Fruchtbarkeit sind, z. B. der Mohn (Aphrodite des Kanachos), das Kaninchen (Relief der Erdgöttin Aphrodite, Villa Albani), die Taube u. f. w.

Durch das Gefagte scheint mir so ziemlich erklärt zu sein, wie und warum der Apfel Liebesymbol und Attribut Aphrodite's wurde. Daß er bei den Alten thatfächlich beides war, dafür können eine Reihe von Zeugnissen aus der Mythologie und dem gewöhnlichen Leben derselben aufgeführt werden.

Im Gebiete von Tamassos, einer der schönsten und fruchtbarsten Gegenden auf Kypros, von altersher der Aphrodite geheiligt, stand der goldene Baum, von welchem Aphrodite die Aepfel für ihre Günstlinge pflückte<sup>3</sup>. Der Liebeszauber, der im Apfel liegt, ist mythisch dargestellt in der Sage von Atalante, welche mit ihren Freiern zu Wette lief und sie, wenn sie sie einholte, tödtete. Sie wurde von Hippomenes durch die Aepfel,

<sup>1</sup> Lucian, *Imag.* 6. T. II, p. 464, R. Pausanias, I. XIX. 2.

<sup>2</sup> Panofka, Terracotten des Berliner Museums. Berlin 1842, S. 72 ff. Tafel X.

<sup>3</sup> Ovid, *metamorph.* 10, 644.

welche ihm Aphrodite gegeben hatte, besiegt und mußte sich ihm ergeben. Hippomenes ließ während des Wettlaufens einen Apfel fallen, und «als sie den Apfel sah, wie wurde sie von Ráferei ergriffen, wie stürzte sie in tiefe Liebe»<sup>1</sup>. Die Hesperidenäpfel sind ebenfalls ein Merkzeichen eines Liebesbundes, nämlich des zwischen Zeus und Here; bei ihrer Vermählung ließ Gæa dieselben entstehen.

Auch im gewöhnlichen Leben behielt der Apfel seine Bedeutung für Liebesaffären<sup>2</sup>. Das Zuwerfen von Äpfeln bedeutete so viel als eine Liebeserklärung; auch Buhlerinnen pflegten auf diese Art anzulocken; der Apfel war ein Liebesgeschenk, da in ihm der Liebreiz liegt; durch einen in einen Apfel eingegrabenen Eidschwur glaubte man die Geliebte zu binden, in diesem Sinne wurde er auch von Kupplerinnen angewandt; das Zuwerfen angeessener Äpfel genügte, um eine Gattin des Ehebruchs zu bezichtigen oder einem Liebhaber heftige Vorwürfe zu machen; Apfelkerne dienten als Liebesorakel. Daß Hades der Persephone den Granatapfel zu kosten gibt, bedeutet wahrscheinlich ursprünglich, daß er Liebe mit ihr gepflogen und sie dadurch an sich gefesselt hat.

Ein anmuthiges Geschichtchen, das die Bedeutung des Apfels zeigt, erzählt Catull (65, 19): Ein Mädchen, welches die von ihrem Liebhaber gefandten Äpfel im Gewande verborgen hat, wird von der Mutter überrascht, sie läßt die Äpfel entgleiten und wird dadurch verrathen, da bei solchen Anzeichen kein Lügen mehr möglich ist; so steht sie erröthend da.

Sehr charakteristisch für die aphrodisische Bedeutung des Apfels ist auch eine der Gemäldebefreibungen des älteren Phi-

<sup>1</sup> Theokrit, III, 42.

<sup>2</sup> Die Belegstellen bei: Vergil, Ekl. III, 64, 71; Theokrit, III, 42, V, 88, VI, 6, XI, 10; Properz, II, 32, 39; *Aristoph. nubb.* 996; *Alciph. epist.* III, 62; Lucian, *dial. de meretr.* XII, 1. — Genaueres bei Fränkel u. Engel a. a. O. — Vergl. auch: Dilthey, *de Callimachi Cydippa.* S. 113.

lostratus, welche «Die Eroten» betitelt ist<sup>1</sup>. Hier halten die Liebesgötter Apfelfefe; der Garten ist mit Apfelbäumen bepflanzt; ein Hafe — auch ein aphrodifisches Thier — schmauft an den frisch abgefallenen Aepfeln; die Liebesgötter spielen und werfen sich mit Aepfeln und bringen die Erfllinge derselben dem Standbilde der Venus als Opfer für die Göttin dar. Besonders bezeichnend ist folgende Stelle<sup>2</sup>: «Diese hier mit dem Apfelspiel machen den Anfang in der Liebe: daher der eine den Apfel, nachdem er ihn geküßt, hinwirft, der andere ihn mit zurückgewandten Händen auffangen will, um ihn, wenn er ihn gefangen, zum Zeichen der Gegenliebe zurückzuwerfen.»

Nach dem Gefagten ist die Bedeutung des Apfels wohl völlig klar und evident, warum er speciell der Venus zukam, als eines ihrer vorzüglichsten Attribute, das die Macht ihrer Liebe und Schönheit bedeutete.

Wenn wir also nach obiger Darlegung die Venus von Milo nicht mehr mit dem Parisurtheil in Verbindung bringen dürfen, so sind wir gewiß berechtigt, den Apfel als ihr Attribut aufzufassen, als «ein Symbol der Wirkung, die sie ausübt; denn die liebeerweckende Kraft, die ihm beiwohnt, ruht in der Göttin als ihrem Ursprunge»<sup>3</sup>. Daß die Göttin dieses Symbol ihrer alles besiegenden Macht freudig, ja stolz emporhebt, ohne aber ein Vorzeigen desselben zu beabsichtigen, ist ganz natürlich, und daran wird Nichts mehr auszufetzen sein.

Der Apfel hat übrigens in unserem Falle offenbar noch einen speziellen Sinn, eine Beziehung auf den Namen und Wappen von Melos, denn *melon* (τὸ μῆλον) heißt der Apfel, und dieser war auch das Wappenzeichen der Insel. Schon Dumont d'Ur-

<sup>1</sup> Φιλοστράτου Εἰκόνες 6., *Philostrati opera*, edit. Kayfer, II, p. 301 bis 303.

<sup>2</sup> a. a. O., p. 302, 29: οἱ μὲν γὰρ διὰ τοῦ μῆλου παίζοντες πόθον ἄρχονται, ὅθεν ὁ μὲν ἀφίησι φιλήσας τὸ μῆλον, ὁ δὲ ὑπταίης αὐτὸ ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ δῆλον ὡς ἀντιφιλήσων, εἰ λάβοι, καὶ ἀντιπέμψων αὐτὸ.

<sup>3</sup> Frankel, a. a. O., S. 39.

ville<sup>1</sup> und die Anderen, welche die Statue nach ihrer Auffindung in Milo sahen, hatten diesen Gedanken ausgesprochen. Er liegt so nahe, daß man ihn vielleicht gerade deshalb so lange übersehen hat. Jetzt findet er aber immer mehr Beifall; Frœhner, der in seiner *Notice* (1869) noch vom Parisurtheile ausging, hat sich jetzt entschieden dieser Ansicht angeschlossen<sup>2</sup>. Ebenso sagt Preuner<sup>3</sup>: «daß man gerade in Melos der Göttin gerne einen Apfel in die Hand gegeben haben mag, wird man doch auch anführen dürfen, da ja die Insel den Apfel, mit dem ihr Name gleichlautig war, auch als Wappen führt». Man könnte allerdings einwenden, daß die Statue vielleicht nicht ursprünglich für die Insel Milo bestimmt war, aber für diese Vermuthung liegt kein Grund vor. Sehr richtig sagt in dieser Hinsicht Vict. Rydberg<sup>4</sup>: «Die Forschung hat ihre Gesetze, und eines derselben ist, daß ein antikes Kunstwerk demjenigen Lande zuerkannt werden muß, in welchem es gefunden wurde, sofern nicht gewichtige Gründe für eine Ausnahme sprechen . . . . Man hat in den Ruinen eines Aesculaptempels eine Colossalstatue dieses Gottes gefunden . . . und Niemand hat zu behaupten gewagt, daß dieser Aeskulap nach Milo gebracht, oder daß er nicht für diesen Tempel, in dem er gefunden wurde, ausgeführt worden sei. Dieselbe Regel muß auf die Venus von Milo anzuwenden sein».

Den Einwand Welcker's<sup>5</sup>, daß in der Kunst, um bestimmt zu bedeuten, jede Sache nur eines bedeute und gelte, und also bei einem Apfel nicht an Liebe und eine Insel zugleich zu denken sei, hat schon Preuner<sup>6</sup> sehr einfach widerlegt: «Der Apfel als Attribut hat nur einen Sinn, aber warum sollen die Melier

<sup>1</sup> «Le nom de l'île, Mélos, a le plus grand rapport avec le mot μήλον qui signifie pomme. Ce rapprochement de mots ne serait-il pas indiqué par l'attribut principal de la statue?» a. a. O., p. 151.

<sup>2</sup> Nach einer mündlichen Mittheilung (Sept. 78).

<sup>3</sup> a. a. O., S. 26.

<sup>4</sup> *Den meliska Aphrodite (Romerska dagar)*.

<sup>5</sup> a. a. O., S. 441.

<sup>6</sup> a. a. O., p. 26, Anmerk.

wegen des Namens und Wappens ihrer Infel nicht gerade dieses Attribut dann gewählt haben?»

Dieser Bezug ist gerade ein neuer Beweis dafür, daß die Aphrodite von Melos eine apfelhaltende war. Auch in der Melosfage (vergl. Kap. I, 1) tritt der Zusammenhang von Venus, der Infel Milo und dem Apfel deutlich hervor.

Diese Betrachtungen über die Bedeutung des Apfels führen uns zu einem vielfach gegen die Apfelrestauration geltend gemachten Einwand. Man hat nämlich gefagt, das Halten des Apfels sei ein zu unbedeutendes und kleinliches Motiv für eine so erhabene, großartige Gestalt. Das ist aber von unferem modernen Standpunkte aus gesprochen; für diesen ist es richtig, nicht aber für den antiken. Für unsere unmittelbare Anschauung ist der Apfel eben Nichts als ein einfacher Apfel, und wenn wir auch seine Symbolik kennen, so beruht dies doch nur auf Reflexion; uns ist die ganze Empfindung für derartige Symbolik innerlich fremd. Dem antiken Menschen, der ganz in solcher Symbolik lebte, war auch die symbolische Bedeutung des Apfels und all' die Beziehungen, die damit zusammenhängen, unmittelbar gegenwärtig; er empfand diese Symbolik innerlich und war auf's lebendigste von ihr durchdrungen; er sah in dem Apfel den Repräsentanten aller Liebe und Schönheit in ihrer siegreichen Allmacht.

Aus demselben Grunde würde uns überhaupt eigentlich jedes andere Attribut ebenfalls nicht befriedigen; ebenso würde jedes Attribut das freie Spiel unserer Phantasie, welche in der Göttin alles Mögliche zu erblicken vermag, stören.

Der Einwand, daß der Apfel ein zu unbedeutendes Motiv sei, fällt also weg. Ein anderer hängt mit ihm zusammen. Das Halten eines Apfels könne nämlich die eigenthümliche, complirte Körperhaltung, besonders das Zurückbiegen des Oberkörpers und das Auffellen des Beines nicht erklären. Wenn man nur einen äußeren Erklärungsgrund sucht, ist das richtig. Aber ich möchte zunächst darauf hinweisen, daß auch das Halten des

Schildes, wie wir oben zeigten, kein Erklärungsgrund hierfür ist; daß die übrigen Restaurationsversuche ebenfowenig einen solchen bieten können, mit Ausnahme des Valentin'schen, der aber eben sonst unmöglich ist. Und nun bin ich eben der Ansicht, daß es entschieden unrichtig ist, und deßhalb nie zu einer genügenden Erklärung führen wird, wenn man die Körperhaltung aus einem rein äußerlichen, fozufagen phyfischen Motive erklären will. Sie muß vielmehr in einem inneren Motive gefucht werden, und dieses ist meiner Ansicht nach wieder ein doppeltes: ein ppsychisch-charakteristisches und ein ästhetisch-plastisches. Was zunächst das erste betrifft, so ist es klar, daß in dem Aufstellen des Beines das Siegesbewußtsein ausgedrückt ist; dieses Motiv wird ja sehr oft in dieser Weise angewandt. Die Biegung des Oberkörpers, die durch die Wendung deselben als ein Zurückwerfen erscheint, die entsprechende Hebung der Schulter, ebenso die Hebung des Kopfes scheint mir wiederum die stolze Siegesgewißheit auszudrücken. Vielleicht könnte man das Hinüberlehnen des Oberkörpers auf das fest aufgestellte Bein, welches hauptsächlich die Körperlast trägt, nicht als eine forcirte, sondern der Ruhe des Gesichtes entsprechend, als eine ruhige, sichere Haltung, sogar als ein gewisses sich gehen lassen auffassen und das Gefühl ruhiger Sicherheit, wie es das Bewußtsein siegreicher Macht gewährt, darin ausgesprochen finden. Jedenfalls möchte ich in der Haltung dieser Göttin daselbe finden, was ihre Lippen auszusprechen scheinen, jenes *odi profanum vulgus et arceo*. Carrière<sup>1</sup> spricht einen ähnlichen Gedanken aus: «In dem Angesichte der Göttin, wie in dem sicheren Stand und in ihrer ganzen Haltung ist etwas männlich Ernstes und unerschütterlich Festes, etwas Selbstbewußtes und Siegesgewisses ausgedrückt».

Dazu kommt nun das ästhetisch-plastische Motiv. Es ist das wichtigste Princip aller Kunst, das Princip der möglichst geftei-

<sup>1</sup> Carrière, Aesthetik, II. S. 117. Meine Idee ist übrigens unabhängig von der seinigen entstanden.

gerten, aber zugleich einheitlich verknüpften Mannigfaltigkeit und der sich daraus ergebenden Contrastwirkung, welches in der melischen Statue in eminenter Weise zum Ausdrucke kommt, ja vielleicht ein klein wenig zu weit getrieben sein dürfte<sup>1</sup>. Gerade auf dieser Mannigfaltigkeit der Körperhaltung beruht größtentheils die frappante Wirkung dieser Statue, die wir bei allen Repliken, wenn auch in abgefehwächter Weise, sofort wieder erkennen.

Carrière<sup>2</sup> schildert diesen wechselfollen Körperrhythmus folgendermaßen: «Die Venus von Melos hat den linken Fuß erhöht und vorgeschoben, dafür den Oberkörper etwas zurückgebeugt, den Kopf aber vorwärts gewendet, so daß die Linie des Halses mit der des Nackens eine Wölbung bildet . . . . Wenn wir die rechte Profilseite der melischen Venus durch eine senkrechte Linie theilen, so ergibt sich der weitere Contrast, daß die eine Hälfte mehr die tragende und träge Masse enthält, die andere die in Bewegung gesetzten energisch belebten Glieder, und da haben dann diese wieder an jener den festen Halt, der auf uns sogleich beruhigend wirkt.»

Was speciell die Haltung des linken Beines betrifft, so liegt ihr noch eine besondere plastisch-ästhetische Absicht zu Grunde. Einerseits sollen durch die durch dieselbe hervorgerufene Spannung die Formen des Körpers deutlich hervortreten, wie das z. B. bei den sitzenden Jungfrauen am Parthenongiebel der Fall ist.<sup>3</sup> Andererseits wird durch diese Stellung eine wirksamere Mannigfaltigkeit im Faltenwurfe erzeugt. «Ein Theil der Falten sinkt senkrecht herab, ein anderer gewinnt eine schiefe Richtung, indem er von

---

<sup>1</sup> Daselbe Princip leitete in gewissem Sinne auch die Bildhauer der gothischen Periode, und wendeten sie es in übertriebener, oft in ungeschickter Weise an, so daß jene wunderlich forcirten, oft verrenkten Haltungen zu Tage kamen.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 154, 155.

<sup>3</sup> Hierauf weist auch Bernouilli hin, a. a. O., S. 158.

dem etwas erhobenen linken Oberfchenkel nach dem rechten Bein hinzieht»<sup>1</sup>.

Die auffallend ausgeprägten Biegungen und Windungen des Körpers der melifchen Statue, besonders das starke Einwärtsstellen des linken Knies, ist vielleicht Mancher für unnatürlich zu halten geneigt. Wer aber die Anatomie des weiblichen Körpers kennt, oder wer die allerdings feltene Gelegenheit hatte, im Leben ähnliche Stellungen zu beobachten, der weiß, daß hierin gerade eine Eigenthümlichkeit und Schönheit des weiblichen Körpers eminent zur Geltung gebracht ist, die sich allerdings so ausgeprägt nur bei äußerst wenigen Individuen findet.

Ich glaube, daß hiermit die Körperhaltung im Wesentlichen erklärt ist, jedenfalls besser als durch irgend ein äußeres Motiv. Auch dieser Einwand wäre also beseitigt.

Wenn Ravaiſſon, Morey u. A. behaupten, die Haltung des Armes, die Biegung deselben vertrage sich mit dem Apfelhalten nicht, so ist mir dies schlechterdings nicht begreiflich. Ersterer hält sich auch über die Art auf, wie der Apfel von den Fingern erfaßt ist. Darüber haben wir bereits gesprochen. Eine practisch ausgeführte Restauration, wie die von Cl. Tarral, vermag am besten derartige kleinliche Einwände zu widerlegen.

Darauf will ich noch hinweisen, daß darin kein Einwand gegen die Apfelrestauration liegen kann, daß diese für die Venus von Capua oder andere Repliken nicht gelten kann. Diese Repliken sind ja mehrere hundert Jahre später entstanden, und Variationen in Bezug auf das Motiv sind ja fast die Regel bei derartigen Repliken. Auch unterscheiden sich dieselben ja in mehreren Punkten von der melifchen Statue, worauf ich bereits oben hinwies.

Nach Widerlegung der verschiedenen Einwände und der Klarstellung der Bedeutung des Apfelhaltens, bleibt uns noch zweierlei zu untersuchen: die genauere Haltung und Richtung der Arme und das Motiv des rechten Armes oder der rechten

<sup>1</sup> Carrière, a. a. O., S. 142.

Hand. Hinsichtlich der Haltung der Arme, welche durch die erhaltenen Theile der beiden Oberarme genau bestimmt ist, brauche ich nur an das früher Gesagte zu erinnern. Der linke Arm war also bis zur Schulterhöhe erhoben, der Oberarm horizontal seitwärts, der Unterarm schräg aufwärts und etwas vorgebeugt gehalten; der Ellbogen bildete also einen spitzen Winkel von etwa 50—60 Grad; die Hand befand sich ungefähr der Stirne gegenüber<sup>1</sup>. Der rechte Arm ging von der Schulter quer abwärts, mit einer leichten Biegung der linken Hüfte zu und ziemlich in der Nähe des Körpers.

Was war aber die Aufgabe des rechten Armes? Da die rechte Hand, welche bei der Statue gefunden wurde, verloren ging, so sind wir über diesen Punkt nicht sicher, obwohl sich auch hier eine sehr wahrscheinliche Ansicht finden läßt. Sie liegt sehr nahe: die rechte Hand hielt das Gewand. Dies sagt auch Dumont d'Urville<sup>2</sup>; ob er in jener rechten Hand, die er sah, einen sicheren Anhaltspunkt dafür hatte, können wir nicht wissen. Die meisten Anhänger der Apfelrestauration schlossen sich dieser Ansicht an, oder ließen die Frage ganz offen. Eine andere Ansicht wurde meines Wissens hierüber nicht aufgestellt.

Ich habe bereits oben, Valentin gegenüber hervorgehoben: das Gewand ist als dauernd haftend dargestellt; es ist nicht im Begriffe herabzusenken. Für's erste würde es wohl auch ohne das Halten durch die Hand haften bleiben; um aber dieses Haften auf die Dauer zu bewirken, wird es von der Hand gehalten. Dadurch erzielt überhaupt auch der Künstler den Eindruck eines völlig sicheren Haftens des Gewandes, wie es dem übrigen ruhig-sicheren Charakter der Figur entspricht. Man kann übrigens auch, wenn man das lieber will, mehr an ein leichtes Erfassen eines Theiles des Gewandes, z. B. des übergeschlagenen Zipfels, als an ein Festhalten des ganzen Gewandes denken. Oder

<sup>1</sup> Vergl. Taf. IV.

<sup>2</sup> «*La (main) droite soutenait une ceinture facilement drapée*», a. a. O., S. 150.

man kann mit Preuner<sup>1</sup> annehmen: «die eng zusammengezogenen Falten auf dem rechten Schenkel erklären sich nur daraus, daß der Künstler andeuten wollte, daß dieselbe Hand, welche das Gewand über dem linken Schenkel festhält, es unmittelbar vorher über dem rechten fester angezogen hatte».

Jedenfalls ist das Motiv des Gewandhaltens im vorliegenden Falle ein sehr naheliegendes, einfaches und natürliches. Es ist bei halb bekleideten Venusstatuen sehr häufig. Ich erinnere hier z. B. an die bereits oben (bei der Aufzählung der Venusdarstellungen mit dem Apfel) beschriebene kleine Bronzefigur im Pariser Münzcabinet (Claras, N. 1303), welche wie die melische Statue halb bekleidet ist, einen Apfel hält und mit der Linken das Peplum faßt. Bernouilli<sup>2</sup> wendet dagegen ein, daß die Hand für diesen Zweck zu tief und zu weit nach links zu stehen käme und daß das Gewand überhaupt nicht darauf angelegt sei, von der Hand gehalten zu werden. Ein entscheidender Einwand liegt hierin nicht. Warum soll die Hand das Gewand nicht links und unterhalb des Gewandwulstes halten können? Gerade zu Preuner's Ansicht würde das sehr gut passen: die Hand würde das Gewand über dem linken Schenkel fester zusammenziehen. Und dies wäre auch mit der Anlage des Gewandes durchaus vereinbar.

Ein anderes Motiv für die rechte Hand ist, wie gesagt, nicht gefunden worden<sup>3</sup>; das Motiv des Gewandhaltens wird sich aber aus dem Gefagten als durchaus zulässig erwiesen haben.

Hiermit beschließe ich die Untersuchung über die Restauration mit dem Apfel. Ich will gar nicht behaupten, daß das gewonnene Resultat ein absolut sicheres ist («*désormais inattaquable*», wie Frœhner sagt), aber auf jede in solchem Fall erreichbare Gewißheit, oder mindestens auf den höchsten Grad

<sup>1</sup> a. a. O., S. 27.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 143.

<sup>3</sup> Daß die rechte Hand ein Scepter, eine Lanze oder gar Nichts gehalten, ist eine leere Vermuthung.

von Wahrscheinlichkeit kann sie wohl Anspruch machen. Sollte diese Restauration mit dem Apfel für Manche noch etwas Unbefriedigendes haben, so verweise ich auf das, was im folgenden Kapitel über den Eindruck der Arme überhaupt gefagt ist.

## 2. Die Nebenprobleme.

Nach Erledigung des Hauptproblemcs haben wir noch vier Fragen zu entscheiden, die sich auf Ergänzungen beziehen, welche von geringerer Wichtigkeit, aber immerhin nöthig sind, um das Gesamtbild der restaurirten Statue zu vollenden. Es sind folgende Fragen: Hatte die melische Statue ein Diadem und sonstigen Schmuck? War der linke Fuß auf einen Gegenstand aufgestellt und auf welchen? Gehörte das Basisfragment mit der Künstlerinschrift zu unserer Statue? Hatte dieselbe eine Herme oder sonst eine kleine Figur oder einen Gegenstand zur Seite?

Die Ansicht, daß die melische Statue eine metallene Stirnkronc (Diadem) gehabt habe, wurde zuerst von K. B. Stark<sup>1</sup> und bald darauf (unabhängig von ihm) auch von Claudius Tarral<sup>2</sup> aufgestellt. Einige andere Archäologen sprachen sich ebenfalls für die Wahrscheinlichkeit derselben aus.

Stark geht zunächst von dem homerischen Beiworte εὐστέρφανος aus. Er sagt: «Im Anschluß an jenen Ausdruck εὐστέρφανος haben wir für die älteren Venusbildungen, wie sie auch auf den Vasenzeichnungen wesentlich sich zeigen, durchaus eine στεφάνη, ein niederes Diadem, zuweilen auch ein mit Blüten ausgezacktes als vorderen Kopfschmuck auf das wohlgeordnete, feingewellte Haar gefügt, anzunehmen. Man wird immer ver-

<sup>1</sup> Ueber unedirte Venusstatuen und das Venusideal seit Praxiteles, in den Berichten der königl. sächf. Gesellschaft der Wissenschaften in Leipzig. XII. Bd., 1860, S. 71.

<sup>2</sup> a. a. O. und nach briefl. Mittheil.

fucht fein, auch der Venus von Melos eine solche aus Metall bestehende Ergänzung zuzuschreiben. Die Behandlung des Haares vorn weist entschieden darauf hin.» Dieser letzte Punkt ist besonders in Betracht zu ziehen, auch Tarral macht denselben besonders geltend; er bringt auch die niedere Stirn damit in Verbindung und meint, dieselbe würde durch das Diadem an größerer Höhe und Erhabenheit gewinnen. Am meisten würde für diese Annahme die Analogie der der melischen Statue nächstverwandten Replik, der Venus von Capua, sprechen, bei welcher eine derartige Stirnkrone vorhanden ist (d. h. sie wurde mit einer solchen auf dem Kopfe gefunden).

Cl. Tarral weist auch auf eine Venusbüste im Louvre hin, die er als eine antike Replik der melischen Venus erkannt hat und welche eine kleines Diadem trägt. Frœhner (*Notice*, n. 169) hält den oberen Theil des Kopfes und das Diadem für eine moderne Ergänzung, Tarral erklärt dagegen beides für antik; der Kopf sei ursprünglich aus zwei Stücken zusammengesetzt worden<sup>1</sup>. Daß sich auf dem Kopfe der melischen Venus keine kleinen Löcher zur Befestigung eines Diadems gefunden haben, beweist Nichts gegen die Annahme eines solchen; denn das Diadem würde von selbst, ohne weitere Befestigungsmittel, durch die Abplattung der Stirne festsitzen.

Eine sichere Entscheidung läßt sich in dieser Frage kaum geben, aber eine ziemliche Wahrscheinlichkeit für diese Ergänzung darf man gewiß geltend machen.

Wie die Annahme eines Diadems, so ist auch die zweier weiterer Schmuckgegenstände bei unserer Statue, nämlich von Ohrgehängen und Armband, ziemlich wahrscheinlich. Die Ohrläppchen der Statue sind zerbrochen: die nächstliegende Ursache dieser Beschädigung läßt sich in dem Herausreißen der Ohrgehänge finden, welche demnach die Statue trug. Ohrgehänge in Gold oder Perlen waren bei antiken Statuen ein nicht

<sup>1</sup> Nach brieflicher Mittheilung (11. Juli 79).

gerade feltener, bei Venusstatuen häufiger und für Venus charakteristischer Schmuck.

Cl. Tarral<sup>1</sup> hat sodann auf dem rechten Oberarm zwei kleine runde Löcher im Marmor gefunden und schließt daraus, nicht mit Unrecht, wie mir scheint, daß hier ein Armband, wahrscheinlich ein goldenes, befestigt war.

Eine derartige Schmückung einer Marmorstatue mit Diadem, Ohrgehängen und Armband erscheint uns Modernen sehr absonderlich, war aber im Alterthum durchaus gebräuchlich. Durch Denkmäler und Schriftquellen wissen wir, daß bei antiken Statuen Schmuck und accessorische Theile häufig von Metall waren. Viele antiken Köpfe tragen Spuren von Diademen und Ohringen in Metall; auch Helme, Schilde und dergl. waren meist von Metall. Aus Lucian's *Jupiter Tragædos* wissen wir, daß die Krone und die Wirbel der Leyer einer Apollostatue von Gold und hinreichend werthvoll waren, um Diebe anzulocken.

Ohrgehänge von Metall oder Perlen finden sich bei Venusstatuen oder Büsten sehr zahlreich.<sup>2</sup> Ich nenne folgende Beispiele: die *Venus genitrix* des Louvre, die mediceische Venus und ihre Replik in der Sammlung Pawlowsk (n. 2), die halbbeleidete giustinianische Statue (Clarac, pl. 615, 1366), die schöne Wiener Bronze, die mit einem Perlgehäng verfehene in Berlin, die den Apfel haltende etruskische Bronze (Gori, Mus. Etr. I, 43), die Venusbüste im Museo Chiaramonti, die Venusköpfe auf den knidischen Münzen. Die Römer schmückten ihre schönsten Venusstatuen auf diese Weise, und fast alle Köpfe der Venus in den alten römischen Familien trugen Ohrgehänge. Von Alexander Severus wird berichtet, daß er zwei Perlen von ungeheurer Werthe der Venus als Ohrgehänge gab, «*in auribus Veneris eos*

<sup>1</sup> Nach dessen brieflicher Mittheilung (27. Dezember 78). Die Löcher wurden erst neuerdings gefunden, da sie früher durch Gyps ausgefüllt waren.

<sup>2</sup> Vergl. *Museo Chiaramonti, Roma 1808, I, p. 71—72* (franz. *Ælian, 1822, p. 226, 27*).

*licavit*»<sup>1</sup>. In feltenen Fällen kamen Ohrgehänge auch bei anderen Göttinnen vor; fo z. B. am Weber'schen Kopf von Parthenon und an den Eirene in München.

Was den Gegenstand unter dem linken Fuße der Statue betrifft, fo ift zunächst die Anficht abzuweisen, die befonders Valentin feiner Hypothefe zuliebe vertritt, daß fich gar Nichts unter dem linken Fuße befunden habe, d. h. daß der Fuß nicht aufgestellt gewesen fei, fondern fich auf die Zehen erhoben habe. «Bei einem auf der rechten Seite genommenen Standpunkte», fagt Bernouilli<sup>2</sup>, «fieht man deutlich, daß der Fuß auf einen Gegenstand oder eine Erhöhung gefetzt war». Nachdem die Annahme Valentin's, daß die Göttin in heftiger momentaner Bewegung dargeftellt fei, bereits oben zurückgewiefen worden ift, bedürfen wir einer Unterlage für den Fuß. «Die Stellung ift vollkommen ficher, fobald man dem linken Fuß, wie es fchon aus äfthetifchen Gründen geboten, irgend eine Unterlage gibt, ftatt ihn in peinlichfter Weife auf die vorderen Ballen treten zu laffen»<sup>3</sup>. Das Aufftellen des Fußes entspricht auch fo dem ganzen Charakter der Statue, daß eine andere Annahme ganz undenkbar ift. Wir finden daselbe auch bei allen Repliken; denn der auf die Zehen gehobene Fuß der Venus Torlonia der Villa Albani ift eine Reftauration, die wenigftens zweifelhaft ift.

Welches aber die Unterlage des Fußes war, das ift eine Frage, die nicht mit Gewißheit zu beantworten ift.

Nach der Analogie der Venus von Capua, des Torfo von Smyrna u. a. hat man zunächst der melifchen Venus ebenfalls einen Helm unter den Fuß geben wollen; dies hat Tarral bei feiner Reftauration der Statue gethan<sup>4</sup>. Doch ift hiergegen geltend zu machen, daß der Raum, welcher unter dem Fuße der

<sup>1</sup> *Lampridius, Alex. Sev., Kap. 51.*

<sup>2</sup> a. a. O., S. 149.

<sup>3</sup> Bernouilli, a. a. O., S. 158.

<sup>4</sup> Er hält auch gegenwärtig an diefer Anficht feft. (Nach briefl. Mittheil. v. 31. Oct. u. 27. Dez. 78).

v. Gæler-Ravensburg, Venus v. Milo.

Melierin vorhanden wäre, für einen Helm nicht ausreichen würde, fogar wohl dann nicht, wenn man ihn zusammengedrückt darstellen wollte, wie dies bei der Victoria auf der Trajanssäule der Fall ist und so auch bei der Victoria von Brescia ausgeführt wurde<sup>1</sup>. Bei den Repliken der melischen Statue, welche auf einen Helm treten, ist der Fuß viel stärker gehoben.

Andere, wie Götting<sup>2</sup>, Overbeck<sup>3</sup> und neuerdings Ravaiffon<sup>4</sup> dachten an eine Schildkröte, wie sie sich bei der Venus Urania des Phidias in Elis als Unterlage fand und bei der Madrider kauern Venus als Stütze vorhanden ist. Ravaiffon sagt: *«peut-être n'en trouverait-on pas de mieux approprié au caractère que son auteur avait voulu lui imprimer sur tout autre en Passoiant à Mars»*. Die Schildkröte, die sich nicht von ihrem Haufe trennen kann, sei das Sinnbild der treuen Gattin. Diese Annahme von Ravaiffon hängt mit seiner Gruppierungsansicht zusammen und ist ebenso wenig begründet als diese. Ein weiterer Grund für die Schildkröte ist aber nicht vorhanden.

Ich glaube, die einfachste und wahrscheinlichste Annahme ist die, daß wir dem Fuß eine kleine Erhöhung des Bodens, etwa eine Felfenerhöhung, als Stützpunkt geben. Die Herrschaft Aphrodites ist häufig durch den auf einen Felsen oder eine Kugel aufgestellten Fuß bezeichnet. Für die Kugel, wie sie z. B. bei einer Florentiner Gemme vorkommt, ist bei der melischen Statue kein Raum; sehr gut würde aber eine kleine Erhöhung des Felfens, auf dem die Göttin steht, den Stützpunkt für den Fuß abgeben; der Felsen ist das Symbol der Erde, welche die Göttin beherrscht. Allgemeiner ausgedrückt, können wir also sagen, der linke Fuß war auf eine Bodenerhöhung aufgestellt.

<sup>1</sup> «Den Helm des Kriegsgottes platt tretend, wie eine alte blecherne Kafferolle». Kinkel, a. a. O., S. 87.

<sup>2</sup> Archäologisches Museum von Jena, S. 12.

<sup>3</sup> a. a. O., S. 225.

<sup>4</sup> a. a. O., S. 210.

Die Frage nach der Ergänzung der Plinthe reducirt sich natürlich darauf, ob das in Kap. IV beschriebene, angeblich mitgefundenene Basisfragment mit der Künstlerinschrift zu unserer Statue gehört d. h., das an der Plinthe fehlende Stück ist. Daß das Basisfragment bei der Restauration der Statue erst an die Plinthe angefügt, bald darauf aber wieder entfernt wurde und später verloren ging, haben wir schon erwähnt. Von älteren Archäologen wurde die Zugehörigkeit deselben zur Statue vielfach behauptet; die große Mehrzahl der neueren Archäologen ist aber entschieden vom Gegentheil überzeugt, so insbesondere Preuner, Valentin, Kekulé, Reber u. A. Preuner hat sich bemüht, eingehend nachzuweisen, daß das Basisfragment nicht zu unserer Statue gehört<sup>1</sup>.

Bei der Entscheidung über diese Frage sind wir, da das Fragment selbst verloren ist, einerseits auf die Berichte des Grafen Clarac und anderer französischer Forscher seiner Zeit, anderseits auf die früher erwähnte Zeichnung von Debay angewiesen. Dazu kommt noch die Fundgeschichte und der stilistische Charakter der Statue. Ich hoffe im Nachfolgenden zu zeigen, daß mit diesen Mitteln die Nichtzugehörigkeit des Basisfragmentes ziemlich zweifellos festgestellt werden kann. Wer sich davon nicht überzeugen kann, muß wenigstens das zugeben, daß der entgegengesetzte Nachweis auf keinen Fall zu führen ist.

Es ist zunächst zu berücksichtigen, daß für die Zugehörigkeit des Fragmentes drei Fälle möglich wären: entweder es gehörte ursprünglich zur Statue oder es rührt von einer Restauration der irgendwie beschädigten Plinthe her; im ersten Falle könnte es entweder ein von der aus einem Stück gearbeiteten Plinthe abgebrochenes oder ein von dem Künstler selbst an die Plinthe angefügtes Stück sein. Die Zugehörigkeit in Folge ursprünglicher Zusammenfassung der Basis behauptet Tarral, die in Folge einer Restauration Clarac und eine Anzahl anderer Gelehrter seiner Zeit.

<sup>1</sup> a. a. O., S. 43—47 (Anhang II).

Aus den Berichten geht nun mit Sicherheit zweierlei hervor: erstens, die Statuenbasis und das Fragment paßten nicht mit Bruchstellen genau an einander; zweitens, das Fragment bestand aus einem anderen, etwas grobkörnigeren Marmor, als die Statuenbasis. Aus beidem folgt, daß die Statuenbasis und das Fragment nicht ein Stück zusammen gebildet haben konnten. Diese Möglichkeit fällt also weg. Die französischen Berichte sprechen nun von zusammenpaßenden Schnittflächen, aber die Unsicherheit und das Schwanken, das die Angaben Clarac's zeigen, spricht gegen die Richtigkeit dieser Behauptung. Auch die Art, wie sich Andere darüber ausdrücken, zeigt, daß sie sich nicht selbst von den zusammenpaßenden Schnittflächen überzeugt hatten, sondern nur diese Annahme für nöthig hielten, weil sie glaubten, das Fragment sei mitgefunden worden und gehöre zur Statue, aber eben nicht ursprünglich, weil dem die Verschiedenheit des Marmors entgegenstand. Quatremère de Quincy<sup>1</sup> sagt ausdrücklich, das Fragment könne unmöglich ursprünglich zur Statue gehört haben und hält deshalb die Annahme einer Restauration der Plinthe für nöthig. Wären die genau zusammenpaßenden Schnittflächen überhaupt constatirt worden, so hätte nie Zweifel und Unklarheit darüber herrschen können, was doch thatsächlich der Fall ist. Schon hierdurch erscheint also die Zugehörigkeit des Fragmentes in Folge ursprünglicher Zusammenfetzung oder späterer Restauration der Plinthe sehr zweifelhaft; auch spricht gegen die erstere (Tarral's Annahme) die Verschiedenheit des Marmors.

Eine entschiedenere Widerlegung beider Annahmen ergibt sich sodann aus der Zeichnung von Debay<sup>2</sup>. Ist diese Zeichnung auch nicht ganz genau, so sieht man doch jedenfalls das eine deutlich: die Linie, in der die Statuenbasis und das

<sup>1</sup> *Sur la statue antique de Vénus etc.* Paris 1821, p. 10.

<sup>2</sup> Auf dieses Argument hat zuerst Preuner aufmerksam gemacht (a. a. O., S. 43).

Fragment zusammenstoßen, verläuft nicht gerade, sondern unregelmäßig, mit Vorsprüngen, mit einem Warte, es sind hier Ränder gezeichnet, wie sie durch einen Bruch entstehen, nicht aber bei der Zusammenfügung von zwei zum Zwecke derselben in ebenen Flächen zugefchnittenen Stücken. Daß die Unregelmäßigkeiten der Ränder durch spätere Beschädigung, durch Abbröckeln entstanden seien, ist, wie sich aus der Zeichnung ergibt, durchaus nicht anzunehmen. Damit fallen also die beiden Annahmen einer ursprünglichen oder späteren Ansetzung des Fragmentes an die Statuenbasis. Daß ein fremdes Marmorfragment, dessen Bruchstelle ungefähr zu der Basis der Statue paßte, an dieselbe angesetzt worden sei, indem die Bruchstellen, so weit es nöthig war, zurechtgefchnitten worden, wobei sie aber zum Theil erhalten blieben, ist gar nicht denkbar. Wozu hätte man sich mit einem beliebigen fremden Fragment diese Mühe gegeben?! Offenbar hatte die Bruchfläche des Fragmentes eine oberflächliche Aehnlichkeit mit der der Statuenbasis — insbesondere weil sie bei beiden schräg lief —, so daß beide Stücke beim Zusammenfügen ungefähr zusammenpaßen mochten. Später sah man dies bei genauerer Untersuchung ein und entfernte das Fragment wieder. Eine oberflächliche Aehnlichkeit des Bruchs beider Theile mit einer Schnittfläche mag auch vorhanden gewesen sein und ungenaue Beobachter verleitet haben, die wesentlichen Differenzen für spätere Beschädigungen der «Schnittflächen» zu halten. Aus der Zeichnung von Debay ist ferner noch zu ersehen, daß das Basisfragment weder vorn noch hinten in die Linie der Statuenbasis paßte, besonders wenn die letztere schräg lief, was wahrscheinlich bei ihr der Fall war, denn man kann dies noch heute sehen, weil sie etwas über moderne Basis, in die sie eingelassen, hervorragt; das Fragment lief aber, wie man an der Zeichnung sieht, gerade. Auch daß das Fragment bedeutend höher ist, als die Statuenbasis, ist geltend zu machen.

Wie die Berichte und die Zeichnung, so spricht auch die Fundgeschichte gegen die Zugehörigkeit des Fragmentes. Bei

der Darstellung derselben ist schon erwähnt worden, daß das Basisfragment nicht mit der Statue zusammen gefunden wurde, sondern erst nachträglich vom Marquis de Rivière angekauft und mitgenommen sein muß. Ich erinnere insbesondere an den Protest des Vicomte Marcellus und an die Angaben über Dumont d'Urville.

Schließlich werden wir in Kap. VIII sehen, daß das aus der Untersuchung des Stiles sich ergebende Resultat durchaus unvereinbar ist mit der Entstehungszeit, welche aus der Künstlerinschrift des Fragmentes folgen würde.

Somit scheint mir die Nichtzugehörigkeit des Basisfragmentes ziemlich zweifellos nachgewiesen und diese Frage erledigt zu sein, die, wie wir noch sehen werden, von großer Wichtigkeit ist und deshalb auch ausführlich betrachtet werden mußte.

Schließlich ist es noch eine Ergänzung, die in Frage kommt, die einer Herme, eines Cippus (eines kurzen, viereckigen Pfeilers) oder ähnlichen Gegenstandes zur Linken der Statue. Claudius Tarral hat zuerst diesen Gedanken ausgesprochen und bei seiner Restauration der Venus von Milo die mit derselben gefundene Merkursherne der Statue zur Seite gestellt<sup>1</sup>. Wie Tarral, so behauptet auch Morey die Zugehörigkeit dieser Merkursherne und hat sie deshalb bei seinem Restaurationsversuch verwendet. Overbeck hat sich, wie wir oben schon angeben, entschieden dafür ausgesprochen, daß wenn Venus nicht mit Mars gruppiert werden dürfe, sie doch wenigstens eine Herme oder eine ähnliche kleine Figur zur Seite haben müsse. Preuner ist ebenfalls geneigt, eine solche Ergänzung für richtig zu halten. Er sagt: «Ich gestehe, daß ich schon früher selbst auch an eine Herme oder dergleichen der Statue zur Seite unterhalb des linken Ar-

<sup>1</sup> Urfprünglich hatte Tarral an einen jugendlichen, den Pfeil abschließenden Cupido gedacht («at her left side a youthful Cupid darting his arrow»). *The Spectator*, 5. oct. 1861, p. 1091.

mes gedacht habe»<sup>1</sup>. Es handelt sich also um zwei Annahmen: die allgemeinere, unbestimmte, daß überhaupt irgend eine Herme oder dergleichen neben der Statue stand, und die speciellere, bestimmte, daß dies die mitgefundene Merkursherne war.

Betrachten wir zunächst die erstere Annahme. Ihre Richtigkeit wäre in einem Falle außer Zweifel, wenn nämlich das Basisfragment nachweislich zur Statue gehört hätte; denn oben war in demselben ein viereckiges Loch, dazu bestimmt, eine Herme oder irgend einen anderen Gegenstand aufzunehmen; auch würde bei Ansetzung des Fragmentes die Statuenbasis sich so weit nach links erstrecken, daß genug Raum für einen kleinen Gegenstand zur Seite der Statue vorhanden wäre. Hierauf haben sich nun auch insbesondere Tarral und Overbeck gestützt. Aber — wir haben im Vorhergehenden so ziemlich zweifellos festgestellt, daß das Basisfragment eben nicht zu unserer Statue gehörte. Davon kann also keine Rede mehr sein; dagegen können zwei andere Argumente für diese Ergänzung geltend gemacht werden, die aber deren Richtigkeit doch noch sehr im Zweifel lassen. Das eine ist die nachlässige Behandlung der Gewandparthie auf der linken Seite. Bereits oben wurde erklärt, daß dieser Umstand der Annahme einer kleinen Figur oder dergl. zur Seite der Statue einige Wahrscheinlichkeit verleiht, sie aber jedenfalls nicht als nothwendig erscheinen läßt. Immerhin kann dieses Argument noch am meisten Geltung beanspruchen.

Das zweite Argument bildet die Analogie mit einer Reihe anderer Venusdarstellungen, welche die Göttin mit einer kleinen Figur oder einem Cippus zur Seite zeigen. Wir erwähnten bereits oben, daß bei vielen — doch durchaus nicht allen — Repliken der melischen Statue derartige kleine Nebenfiguren vorkommen. Dies ist auch bei einer Menge anderer Venusdarstellungen, insbesondere bei Terracotten der Fall; ich erinnere z. B. an die oben in Hinsicht auf die apfelhaltende Venus er-

<sup>1</sup> a. a. O., S. 26 u. 40; vergl. auch: Zeitschrift für bildende Kunst, 1873, Beiblatt, S. 420.

wählten Terracotten. Tarral hat insbesondere auf eine schöne, große Terracottenfigur der Campara'schen Sammlung<sup>1</sup> hingewiesen, die aber im Uebrigen keine Aehnlichkeit mit der melischen Venus hat. Natürlich können derartige Beispiele die in Frage stehende Annahme zwar unterstützen, aber durchaus Nichts beweisen. Dazu kommt noch, daß wo solche Nebenfiguren oder ähnliche Gegenstände sich finden, sie fast immer entweder eine innere Beziehung zur Statue haben oder als Stützen (des Körpers, Schildes u. f. w.) dienen. Dies wäre aber bei der melischen Statue nicht der Fall. Nur eine Replik der letzteren hat neben sich einen Cippus, der nicht als Stütze dient: die Venusstatuette von Knidos, deren Beschreibung in Kap. X gegeben wird; Tarral legt auch auf dieses Beispiel besonderes Gewicht. Immerhin steht aber bei dieser Statuette der Cippus dicht an der Figur, so daß man von einem leichten Anlehnen reden kann; bei der melischen Statue würde aber der Cippus ganz frei neben ihr stehen, was zudem bei einer großen Statue viel auffälliger wäre, als bei einer kleinen. Dieser Umstand, daß ein Cippus oder eine Herme neben der melischen Statue gar keine innere oder äußere Beziehung zu ihr haben, vielmehr als eine überflüssige Zuthat, ein nebenfächlicher Schmuck erscheinen würde, spricht nicht zu Gunsten dieser Ergänzung. Morey, der diesen Punkt ebenfalls hervorhebt, hat deshalb bei seinem Restaurationsversuch die Herme als Stütze für den Schild verwandt, ein Versuch, der aber im Uebrigen bereits früher als unmöglich zurückgewiesen wurde.

Nach Allem erscheint die Ergänzung einer Herme oder dergl. sehr zweifelhaft, wenn auch nicht als ganz unwahrscheinlich. Eine sichere Entscheidung ist hier jedenfalls nicht möglich.

<sup>1</sup> Diese Terracotta wurde in Ardea gefunden, gehörte früher der Sammlung Campara an und befindet sich jetzt mit der letzteren im Louvre. Ihre Höhe beträgt ungefähr 60 cm. Sie stellt Venus (*Venus victrix?*) dar, mit einem Aermelchiton bekleidet, der vom Halbe bis zum Boden reicht, eine Merkursherne zur Rechten, auf die sie sich mit der Hand stützt; der linke, ebenfalls abwärts gehaltene Arm ist in der Höhe des Busens abgebrochen.

Was nun die andere, speciellere Annahme betrifft, daß die mit der Statue gefundene Merkursherne zu ihr gehört und ihr zur Seite stand, so macht Tarral für dieselbe folgende wenig stichhaltige Gründe geltend<sup>1</sup>. Die Merkursherne habe genau in das viereckige Loch des Basisfragmentes hineingepaßt (*«s'emboitait exactement etc.»*). Nun kann aber Tarral dies durchaus nicht nachweisen, aus dem einfachen Grunde, weil das Basisfragment bereits verschwunden war, als er seine Untersuchungen ausführte, die Zeichnung aber dazu nicht genügen kann; und dann gehörte ja das Fragment gar nicht zu unserer Statue<sup>2</sup>. Die Herne soll sodann mit der Statue in Marmorart und Meißelführung übereinstimmen. Selbst wenn dies richtig wäre, würde die Zugehörigkeit der Herne zur Statue nicht erwiesen sein; dies ist etwas ganz anderes bei Körperfragmenten, wo die Proportionen und die anatomische Bildung den Nachweis ermöglichen. Auch die mitgefundene Herkulesherne soll nach Tarral dieselbe Übereinstimmung zeigen und diese kann doch gewiß nicht zur Statue gehört haben. Im Uebrigen erscheint es mir sehr zweifelhaft, daß eine solche Übereinstimmung nachzuweisen wäre. Sonst ist sie von Niemand constatirt. Daß die Herne ferner an gleichem Ort und zu gleicher Zeit mit der Statue gefunden wurde, beweist noch lange nicht ihre Zugehörigkeit. Es wurden noch zwei andere Hermen mit der Statue gefunden, die nicht zu ihr gehören, warum sollte dies gerade bei der Merkursherne der Fall sein?

Eine Beziehung zwischen dem Merkur und dem Sujet der Statue d. h. dem Parisurtheil kann auch nicht geltend gemacht werden, da ja von letzterem, wie früher nachgewiesen wurde, keine Rede sein kann.

Für diese Annahme ist also kein stichhaltiger Grund aufzuführen, und die zuerst besprochene, allgemeinere Annahme hat dadurch keine weiteren Stützen erhalten. Allerdings, wenn

<sup>1</sup> Nach dessen briefl. Mittheil.

<sup>2</sup> Es ist nicht unmöglich, daß das Basisfragment das Piedestal der Herne war: dann gehörten eben beide nicht zu unserer Statue.

man die letztere gelten lassen will, dann liegt es nahe, an eine der mitgefundenen Hermen zu denken. Aber wie gesagt, die Ergänzung einer Herme, eines Cippus und dergl. zur Seite unserer Statue hat die Möglichkeit, aber keine besondere Wahrscheinlichkeit für sich.

Hiermit sind wir am Ende unserer Untersuchungen über die Restauration der Venus von Milo angelangt und können das Gesamtergebnat, das wir erhielten, so zusammenfassen. Der linke Oberarm war horizontal seitwärts, der Unterarm schräg aufwärts und etwas vorgeneigt gehalten; der Ellbogen bildete also einen spitzen Winkel. Die linke Hand hielt den Apfel als Symbol der Liebesmacht der Göttin, wahrscheinlich zugleich mit Bezug auf Namen und Wappen von Milo. Sehr wahrscheinlich ist, daß die linke Hand das Gewand hielt oder erfaßte, ferner, daß die Statue ein Diadem, Ohrringe und ein Armband trug. Der linke Fuß war sicher aufgestellt, wahrscheinlich auf eine Bodenerhöhung oder einen Felsenvorsprung. Zur Seite der Statue stand möglicherweise eine Herme oder dergl.

Dieses Resultat stimmt mit den Ansichten W. Fröhner's im Wesentlichen überein; von dem Resultate, welches Tarral vor zwanzig Jahren erlangte, weicht es darin ab, daß wir der Annahme eines Helmes unter dem linken Fuße und der Merkursherne zur Seite nur eine geringe Wahrscheinlichkeit lassen, den Apfel nicht für den Parisapfel, das Basisfragment für nicht zugehörig betrachten, schließlich, daß wir keine der Ergänzungen für absolut sicher, sondern die des Apfels für annähernd gewiß, die übrigen für mehr oder weniger wahrscheinlich halten. Im Uebrigen stimmen wir mit Tarral überein; deshalb kann — unter Berücksichtigung der erwähnten Differenzen — die von Tarral ausgeführte Gypsrestauration der Venus von Milo zugleich als eine praktische Ausführung unseres Resultates gelten. Diese in den Jahren 1860 und 61 an einem Gypsabguß der Statue in Originalgröße ausgeführte Gesamterestauration<sup>1</sup>, deren wir be-

<sup>1</sup> Vergl. die Abbildung derselben auf Taf. IV.

reits mehrfach Erwähnung gethan haben, ist bis jetzt aus Mangel einer Publication sehr wenig bekannt geworden. Und doch ist sie von großem wissenschaftlichem Werthe und sehr instructiv, selbst für Solche, die die ihr zu Grunde liegenden Ansichten nicht theilen. Die Anschauung ist ja in solchen Dingen sehr ersprißlich.

Die Tarral'sche Restauration ist mit großer Gewissenhaftigkeit und Sachkenntniß ausgeführt. Am wichtigsten ist die Ergänzung der beiden Arme; sie beruht auf genauer anatomischer Untersuchung; für den linken Arm sind die in Gyps abgegossenen beiden Fragmente verwandt worden. Was die übrigen Ergänzungen betrifft, so ist das Diadem ein Gypsabguß desjenigen, welches die oben erwähnte Venusbüste im Louvre<sup>1</sup> trägt; die Herme ist ein Gypsabguß der mit der Statue gefundenen; für den Helm benutzte Tarral den der Venus von Capua als Vorbild; das irrthümlich angefügte Basisfragment ist natürlich nur nach der Zeichnung von Debay in ungenügender Weise ausgeführt. Die künstlerische Ausführung läßt, da Tarral kein Künstler ist, natürlich Manches zu wünschen übrig, insbesondere sind die Arme etwas steif gerathen; dem wissenschaftlichen Werthe der Restauration thut dies aber keinen Eintrag.

<sup>1</sup> Vergl. S. 111.





## VII. KAPITEL.

### Kunstkritische Würdigung.

In den Urtheilen, welche die Kunstkritik über die melische Statue abgegeben hat, besonders hinsichtlich der Conception und Formgebung derselben, finden wir eine wirklich feltene Uebereinstimmung. Ein fast ungetheiltes Lob ist diesem Meisterwerke zu Theil geworden. Wir können uns demselben nur anschließen.

Die Conception ist ungewöhnlich großartig, ernst, edel, vornehm. Hier finden wir keine Spur von der Koketterie und Lüfternheit oder einer Freundlichkeit und Lieblichkeit, welche darauf ausgeht, zu gefallen. Auf den grellen Contrast zwischen dieser Venus und der mediceischen haben wir schon hingewiesen. Hier ist kein Haſchen nach Effect, keine Absichtlichkeit, sondern völlige Unbefangenheit, ideales künstlerisches Streben, vollendete geniale Freiheit. Mit Recht sagt Overbeck<sup>1</sup>: «Der künstlerischen Erfindung nach ist jene Statue (die mediceische) auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die

<sup>1</sup> a. a. O., S. 328.

Anlage der melischen Statue groß und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will».

Bei der Würdigung der Composition ist das Gewandmotiv das entscheidende. Daß der künstlerische Effect deselben ein eminenter ist, wird Niemand in Abrede stellen. Mit Recht hat man den Vergleich gebraucht, der Oberkörper blühe aus der Gewandung hervor, wie die Blumenkrone aus dem Kelche. Die Reize des schönen Körpers werden durch das Gewand nur wenig verhüllt, und der Contrast zwischen dem nackten und dem bekleideten Körper tritt durch diese Anordnung ungemein wirkungsvoll hervor. Es ist ja eine bekannte psychologische Thatsache, daß alles Halbverhüllte weit stärker auf unsere Phantasie wirkt, als das ganz Unverhüllte. Aus alledem darf aber nicht die Beschuldigung eines Hafchens nach Effect, ein berechnetes Streben, eine Abfichtlichkeit oder gar eine Concession an die Sinnlichkeit abgeleitet werden, wie dies Overbeck, wenigstens in gewissem Grade, thut<sup>1</sup>. Wenn ein Kunstwerk einen großen künstlerischen Effect hervorbringt, so braucht dies noch lange nicht aus solchen schlechten Motiven hergeleitet zu werden. Einen solchen Vorwurf müßte man erst aus dem Charakter des ganzen Kunstwerkes begründen. Wenn aber ein Kunstwerk durchaus eine solche großartige, erhabene Conception besitzt, wenn es eine solche ideale Begeisterung, solche Unbefangenheit und Natürlichkeit zeigt, wie die melische Statue, so muß jeder Vorwurf entschieden zurückgewiesen werden. Jene schlechten Motive lagen zudem der Blüthezeit griechischer Kunst viel ferner als der unferen. Außerdem können wir an anderen antiken Werken sehen, daß dem Künstler ganz andere Wege zu Gebot standen, wenn er sinnlichen Reiz durch möglichste Hervorhebung des Nackten beabsichtigte<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> a. a. O., S. 329.

<sup>2</sup> Man vergl. die Entblößung der Amazone auf der Friesplatte des

Man wird gewiß Bernouilli Recht geben, wenn er sagt<sup>1</sup>: «Die Einfachheit der Composition und das sich darin äußernde Stilgefühl bestätigt nur, was bereits die Conception offenbart. Man vergleiche alle Gewandmotive der Venusbilder und wähle die schönsten und edelsten heraus, und man wird schwerlich eines finden, das absichtsloser und natürlicher componirt wäre». Hier finden wir keinen Ueberschlag, der den Faltenwurf unterbricht, keine reiche Gewandmasse, die effectvoll herabfällt, keine zierlichen Falten, keine Verzierung mit Franfen, keine vom Wind geblähten Baufrungen, nur einen ganz einfachen, schlichten, anspruchslosen Ueberwurf, der gerade unmittelbar dem Zwecke der Umhüllung entspricht, mit einem Faltenwurf, der die große, klare Anordnung der Werke der Blüthezeit zeigt.

Ein zweiter Vorwurf noch wurde gegen die vorzügliche Composition erhoben und zwar wieder durch Overbeck. Es handelt sich darum, ob die Anordnung der Gewandung und die Nacktheit des Oberkörpers sachlich und durch die Situation begründet ist, oder bloß künstlerisch, d. h. darin, daß es schön ausfieht. Die erstere Art der Motivirung steht auf einem höheren künstlerischen Standpunkte; auf diese strengere, sachliche Weise motivirte die ältere griechische Kunst der beiden Blütheperioden. Auf unserem modernen Standpunkte nehmen wir allerdings an einer bloß ästhetischen, künstlerischen Motivirung keinen großen Anstoß; unsere Künstler nehmen es damit auch nicht sehr streng und begnügen sich auch mit sehr laxen Motiven. Nach Overbeck<sup>2</sup> wäre eine sachliche Motivirung der Halbnacktheit der melischen Venus nur dann vorhanden, wenn es sich um die vor Paris stehende, oder die im Schilde sich spiegelnde, oder die bei der Toilette beschäftigte Göttin handelte; in allen übrigen Fällen sei eine bloß künstlerische Moti-

Mausoleum, die Gewandmotive auf der Metope des Parthenon (Overbeck I, 296) oder gar die Balustrade des Niketempels und den phigalischen Fries.

<sup>1</sup> Vergl. Bernouilli, a. a. O., S. 151.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 329.

virung vorhanden. Da nun die drei genannten Fälle nicht gelten, so müßte man diese Unmotivirtheit des halbnackten Costüms entschieden tadeln, und könne deßhalb die Statue nicht als ein Werk der griechischen Kunst der Blüthezeit betrachten.

Eine fachliche Motivirung in dem Sinne, wie Overbeck sie verlangt, ist in der That bei der melischen Statue nicht zu geben. Dagegen, glaube ich, gibt es eine fachliche Motivirung anderer Art, eigentlich eine persönliche Motivirung. Wenn die melische Statue Aphrodite als Siegerin durch der Schönheit und der Liebe Macht darstellt, war es da nicht die nothwendige, in dem Darzustellenden wohlbegründete Aufgabe des Künstlers, gerade diese Schönheit in möglichst unverhüllter Herrlichkeit darzustellen. Gerade Aphrodite ist ja das bevorzugte Götterwesen, welches allein das Anrecht hat, ihren wundervollen Leib unverhüllt zu zeigen. Die Motivirung der Halbnacktheit liegt, wenn nicht in einer bestimmten Situation, so doch in der Person. Wenn nachmals Praxiteles die völlige Nacktheit seiner Venus durch die Beziehung auf das Bad motivirte, so muß man bedenken, daß es von der halbnackten bis zur völlig nackten noch ein so gewagter Schritt war, daß da eine Motivirung durch die Situation gefordert wurde. Wir Modernen können auf eine derartige Motivirung allerdings nicht allzu viel Werth legen. Schließlich ist es auch zu deutlich, daß nicht die Situation die Nacktheit, sondern die Nacktheit die Situation macht.

Sollte übrigens auch die angegebene Motivirung des halbnackten Costüms bei unserer Statue nicht ganz genügend sein, wobei man aber gewiß nicht an eine bloß ästhetisch-künstlerische Begründung denken darf, so dürfte man doch keineswegs behaupten, sie sei der Kunst der Blüthezeit unwürdig. Denn wenn es auch die Regel der älteren Kunst war, sorgfältig durch die Situation zu motiviren, so gab es doch auch manche Ausnahmen davon. Bernouilli<sup>1</sup> macht auf zwei Beispiele aufmerksam: die

<sup>1</sup> a. a. O., S. 152.

Nacktheit der Aphrodite im Parthenongiebel und die Entblößung der sterbenden Niobetochter im Vatikan, für die wohl kaum eine fachliche Motivirung zu finden ist. Zu der Zeit, wo ein Tempelfries von Phigalia geschaffen wurde, da durfte sich ein Künstler gewiß auch erlauben, eine Gewandanlage nicht gerade durch eine bestimmte Situation zu motiviren.

Darin kann also keine Beeinträchtigung der hohen Vorzüge der Composition liegen.

Daß die gefammte Composition hinsichtlich der Haltung, des Rythmus des Körpers der plastisch-ästhetischen Wirkung, dem ästhetischen Grundprincipe der möglichst gesteigerten und doch einheitlich zusammengehaltenen Mannigfaltigkeit und der richtigen Contrastwirkung in eminentem Maße entspricht, hatte ich schon früher Gelegenheit hervorzuheben. In der That werden sich wenig plastische Werke finden lassen, in denen gerade dieses Princip so außerordentlich wirksam zur Geltung kommt. Sind schon die einzelnen Momente der Composition charakteristisch, so ist dies in noch höherem Grade bei der Gesammtcomposition der Fall, die gewiß Jedem einen höchst frappanten und unvergeßlichen Eindruck macht.

Ueber einen Punkt der Composition sind wir natürlich nicht sicher; denn wenn wir auch die Restaurationsweise als festgestellt betrachten, so genügt dies doch nicht zu genauer Beurtheilung der Arme. Soweit eine Beurtheilung möglich ist, war die Composition der Arme in ihrem Gegenfatze zwischen dem horizontal erhobenen und etwas nach vornen gebogenen linken und dem schräg abwärts gehaltenen rechten eine recht glückliche. Wie dem aber auch sei, eines ist jedenfalls sicher: die Composition der Arme mag gewesen sein wie sie will, ganz befriedigend und der Vollendung der übrigen Composition völlig entsprechend war sie nicht. Denn die Arme bringen fast immer eine gewisse Störung in die Harmonie des ganzen Körpers, in ihrer Haltung liegt zu leicht etwas Ungeschicktes, Steifes oder Affectirtes und es macht ja auch im Leben den Menschen oft

viele Mühe, ihre Arme richtig unterzubringen. So sehr wir daher gewöhnlich den Verlust der Arme bedauern und uns für die Restauration derselben interessieren, so ist dieses Interesse doch mehr abstracter und theoretischer Natur; für die Anschauung, für den ästhetischen Genuß ist die harmonische Abwesenheit der Arme eher ein Gewinn. In der melischen Statue ohne Arme haben wir eigentlich jene Idealstatue, von der Michelangelo einmal sagt: «Eine Statue müßte in der Weise erdacht werden, daß man sie, ohne ihr ein Glied zu brechen, von der Höhe eines Berges herabrollen könnte». Dazu kommt noch das früher erwähnte Moment, daß eigentlich jedes Attribut für uns etwas unbefriedigendes haben würde. Wären Arme und Attribut bei der Statue noch vorhanden, so wäre unsere ganze Auffassung derselben dadurch fixirt und das freie Spiel unserer Phantasie gehemmt. Es ist aber gerade die wunderbare Eigenthümlichkeit dieses Kunstwerkes, daß wir, in seine Betrachtung versunken, so vielerlei über dieselbe denken, phantasiren, empfinden können, daß wir bald dieses bald jenes in ihrem Ausdrücke zu lesen vermögen. Sehr schön sagt H. Grimm<sup>1</sup> in diesem Sinne: «Redet sie? Seufzt sie? Athmet sie den Opferdampf ein, der zu ihr aufsteigt? Alles; wenn man denkt, sie thäte es, so thut sie's».

Wir wenden uns nun zur Würdigung der Formgebung und kommen hiermit zu dem Gebiet, auf welchem der Schöpfer der melischen Statue sein Größtes geleistet hat. Unter allen Vorzügen dieses Werkes ist der höchste die uns hier entgegentretende, wunderbar glückliche Vereinigung von Idealität und individueller Naturwahrheit.

Der große Meister dieses Werkes wollte durchaus nicht das erreichen, was man gewöhnlich reine ideale Schönheit nennt, was aber nur eine abstracte, unwahre Schönheitschablone ist; er huldigte nicht jenem conventionellen, typischen Pseudoidealismus, sondern er hat ein Werk voll Naturwahrheit,

<sup>1</sup> a. a. O., S. I.

voll lebensvoller individueller Charakteristik geschaffen. Deshalb hat er manche kleine Unregelmäßigkeiten und an sich unschöne Züge, wie sie alle lebendigen Individuen aufzuweisen haben, in sein Werk aufgenommen. Dem oberflächlichen Betrachter werden sie zumeist entgehen; sieht man aber genauer zu, so findet man besonders folgende Einzelheiten: der Kopf ist relativ klein, die Stirn sehr nieder, der Hals kräftig, etwas lang und von mehreren horizontalen Falten durchzogen; die beiden Mundwinkel sind nicht ganz gleich, die rechte Wange ist dicker als die linke; der linke Fuß ist so realistisch behandelt, daß er kaum mehr mit der Schönheit des übrigen Körpers harmoniert. Auch in den Gesichtszügen tritt ein entschieden individuelles Gepräge hervor. Der Künstler hat nun meisterhaft verstanden, diese kleinen individuellen Unregelmäßigkeiten nirgends störend hervortreten zu lassen, sondern sie im Ganzen zu einem harmonischen Gesamteindruck zu verschmelzen und so das andere Extrem, den Naturalismus, ebenso zu vermeiden, wie den Pseudoidealismus. Die lebensvolle Charakteristik zeigt sich ferner in einzelnen kleinen Zügen, die der Künstler dem Leben abgelauscht hat, so z. B. in dem Druck des rechten Armes auf den Busen oder in der Bildung des Busens selbst. Er ist ganz so wiedergegeben, wie er sich im Leben bei aufrechter Stellung in Folge der natürlichen Schwere zeigt: die obere Profillinie ist etwas flacher, die untere etwas gewölbter. Die ganze Bildung des Fleisches zeigt im Gegensatz zur kalten, conventionellen, typischen Behandlung die volle sinnliche Frische und die bis in's kleinste Detail gehende individualisirte Durcharbeitung. Ueber all diesen Realismus ist aber Zauberhauch von Idealität ausgegossen. Wir sehen ein verklärtes Leben, aber immerhin das Leben, keinen pseudoidealen Mußertypus.

Alle Diejenigen, welche über die wahre Aufgabe der Kunst im Klaren sind, haben diese wundervolle Leistung bewundert; nur Solche, die dem conventionellen Pseudoidealismus huldigen, machen der Statue ihre Naturwahrheit zum Vorwurf und reden

von einem Mangel an Idealität. Dies haben z. B. Welcker und Millingen, allerdings hauptsächlich nur betreffs des Kopfes und Antlitzes gethan. Millingen sagt<sup>1</sup>: «*The head which is inferior to the other parts and seems a portrait, makes it probable, indeed, that the entire figure is taken from the life. As such it is admirable, but representing the goddess of beauty it wants, perhaps, the elegance and ideal character so eminently displayed in the Capuan Venus*». Gegenüber solchen, die Principien der Kunst absolut verkehrenden Ansichten hat schon V. Valentin<sup>2</sup> darauf hingewiesen, daß man zwei Arten von Idealität unterscheiden müsse, die eine, welche die individuellen Züge nur in so weit ändere, daß sie eine allgemein menschliche Bedeutung erhalten, und die andere, welche an die Stelle individueller Formen zur Erreichung eben dieser Allgemeingültigkeit conventionelle Formen setze und dadurch gerade ihren Zweck verfehle. «Diese letztere Idealität, welche z. B. den Niobiden eigen ist, besitzt die melische Statue freilich nicht, um so mehr aber die erstere, die man wohl als die echte wird bezeichnen dürfen.» Ich will im Nachfolgenden versuchen, den Satz ausführlich zu begründen, daß die Vereinigung von Idealität und Naturwahrheit, wie sie der Schöpfer der melischen Statue gegeben hat, die Lösung der höchsten und schwierigsten Aufgabe aller Kunst, die Erfüllung der Fundamentalbedingung eines wahrhaften Kunstwerkes ist.

Man hat mit Recht gefagt, das höchste Ziel der Kunst, besonders der bildenden, sei die Schönheit: die wahre Schönheit wird aber gerade, wird nur durch die rechte Vereinigung von Idealität und Naturwahrheit erreicht. Daß hierin die höchste Aufgabe aller Kunst liegt, beruht auf einem fundamentalen Weltgesetz, das für alle Gebiete geistigen und natürlichen Seins gilt, dem Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit oder des Gleichmaßes von Differenzirung und Integrirung<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> a. a. O., S. 8.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 27, Anmerk. 2.

<sup>3</sup> Das Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit ist zwar schon längst

Betrachten wir zunächst die Erkenntnisthätigkeit, d. h. die begriffliche Auffassung der Welt durch den Intellect, so finden wir, daß, nur wenn die beiden Cardinalfunctionen des Intellectes, Unterfcheidung oder Differenzirung und Verknüpfung oder Integrirung, im Gleichmaße thätig find, also keine von beiden das Uebergewicht hat, klare und wahre Begriffe zu Stande kommen und Erkenntniß möglich ist. Ferner können die Dinge in der Welt einander erkennbar-erscheinlich nur dann werden, wenn sie sich in gleichem Maße von einander unterfcheiden (abgrenzen) und unter einander vergleichbar (verknüpft) find. Sodann beruht auf der gleichmäßigen Differenzirung und Integrirung die ganze Entwicklung der organischen Wesen. Je mannigfaltigere Organe ein Organismus besitzt, je mehr die Arbeitstheilung bei ihm vorhanden ist, und je mehr zugleich die verschiedenen Organe zu einem einheitlichen Ganzen verknüpft find, eine desto höhere Entwicklungsstufe nimmt derselbe ein. Ebenso könnte nun der Nachweis geliefert werden, daß unser Gesetz für andere Gebiete gilt, z. B. für die Entwicklung der psychischen Thätigkeit und für den gesammten psychischen Mechanismus, für das sociale und staatliche Leben, für das sittliche Handeln u. f. w. Doch würde ein Eingehen hierauf zu weit führen. Wie für alle diese Gebiete, so gilt nun schließlich das Gesetz der Differenzirung und Integrirung auch für die ästhetische Thätigkeit, d. h. die Auffassung der Welt im Bilde durch die Einbildungskraft (Imagination). Ein ästhetisch aufgefaßtes Object erscheint uns schön, wenn das Verhältniß seiner Theile (feine Form) die Mitte hält zwischen der Einerleiheit (aboluten

---

bekannt (vergl. z. B. *Plut. de auditu*, 13), aber die philosophische Ableitung und Begründung, sowie die daraus folgende Erweiterung desselben zu einem Weltgesetz ist neu und hauptsächlich ein Verdienst O. Caspari's (vergl. dessen Grundprobleme der Erkenntnisthätigkeit. 2 Bände, Berlin 1876 u. 79). Ich habe im Obigen den Versuch gemacht, dieses Weltgesetz als Fundament der Aesthetik nachzuweisen und insbesondere die Entscheidung über Naturalismus und Idealismus darauf zu gründen.

Gleichheit) und der Unverträglichkeit (abfoluten Verschiedenheit), oder, wenn es dem Gleichmaße von Differenzirung und Integrirung entspricht. Sind dagegen die beiden Extreme vorhanden, so erscheint es entweder monoton oder häßlich. Die Schönheit eines ästhetischen Objectes beruht also auf jener Aehnlichkeit der Theile, die nie in Einerleiheit, und jener Verschiedenheit, die nie in Unverträglichkeit ausartet, oder auf dem verfohlten Einklange widerstreitender Elemente, auf der befriedigenden Verschmelzung der Contrafte<sup>1</sup>.

Wir haben also zunächst drei durch Uebergänge vermittelte ästhetische Kategorien: das Monotone, das Schöne und das Häßliche, die auf dem Verhältniß der Theile des ästhetischen Objectes untereinander beruhen. Nun gibt es aber auch noch ein Verhältniß des ästhetischen Objectes zu dem ästhetischen Subjecte, d. h. dem Maße seiner ästhetischen Kraft. Stehen beide einander gleich (auf demselben ästhetischen Niveau), so kommt das Verhältniß von Subject und Object nicht weiter in Betracht, dann bleibt einfach das Monotone, Schöne und Häßliche. Wenn sich aber das ästhetische Object durch Größe, Kraft u. f. w. über das Subject erhebt, oder wenn es unter dasselbe herabfinkt, so gehen aus den drei Grundkategorien sechs weitere Kategorien hervor, nämlich das Monoton-Erhabene (Große), das Erhabene im engeren Sinne und das Furchtbare einerseits, das Kleine, das Anmuthige (Liebliche) und das Lächerliche anderseits. Wird dagegen die ästhetische Ungleichheit von Subject und Object in der einen oder der anderen Weise extrem, dann hört überhaupt jede ästhetische Wirkung auf. Wenn also das Verhältniß von Subject und Object ästhetisch wirksam, d. h. das Erhabene u. f. w. erzeugt werden soll, muß es die Mitte halten zwischen den Extremen der völligen Gleichheit und Un-

<sup>1</sup> In ähnlichem Sinne sagt K. B. Stark: «Das Schöne entwickelt sich durch Störung der Harmonie, Auseinanderfetzung in Contrafte, abschließenden Ausgleich und dadurch bewirkte vollkommene ästhetische Befriedigung». Handbuch der Archäologie der Kunst, I. Bd. Leipzig 1878. S. 18.

gleichheit. Unser Gesetz ist also auch hier wieder constatirt dadurch ist ein sicheres Fundament der Aesthetik gefunden<sup>1</sup>.

In der wirklichen Welt nun, wenigstens in unserer irdischen die gewiß eine abgefallene ist<sup>2</sup>, finden wir fast nirgends die goldene Mitte, wie sie unser Gesetz verlangt, realisirt, sondern entweder die weitgehendsten Differenzirungen bei dem Mangel entsprechender Integrirung oder auch mitunter das andere Extrem. Ueberall herrscht die Unverträglichkeit, der Widerspruch oder auch wieder die Einförmigkeit. Wie diese Abirrungen von der goldenen Mitte dem realen Erleben als Unlust, Schmerz Langeweile, der Erkenntnißthätigkeit als Irrthum, der sittlicher Auffassung als das Böse erscheinen, so treten sie der ästhetischer Auffassung als das Unschöne, d. h. das Monotone und Häßliche entgegen. Und zwar gilt dies um so mehr, je höher man steigt, am meisten in der Menschenwelt.

Der Künstler darf diese Welt nicht einfach copiren, sonst geräth er in die Sphäre des Häßlichen oder auch des Monotonen: dies thut der extreme Naturalismus. Ebenfowenig darf der Künstler die Widersprüche, Contrafte, individuellen Differenzen einfach austilgen, verwischen und dafür «muffergültige» schöne Formen setzen, sonst verfällt er wiederum der Monotonie und dem anderen Extreme, dem conventionellen, typischen Idealismus (Pseudoidealismus). Die Kunst soll das Sinnliche, Individuelle darstellen und nicht an seine Stelle ein Abstractes, Typisches, Generelles setzen, aber sie soll es so darstellen, daß es der Forderung nach Schönheit, die auf einem Welt- und Intellektsgesetze begründet, in unserer irdischen Natur aber allzu-

<sup>1</sup> Ein sinnliches Schema oder Symbol für das Gesetz der gleichmäßigen Differenzirung und Integrirung bietet die mathematische Construction des sog. goldenen Schnittes dar, d. h. der Theilung einer Linie im Verhältniß von ungefähr 5:8. Nur fehlt diesem Schema die empirische Spielbreite. Nach demselben kann man unser Gesetz das der «goldenen Mitte» nennen.

<sup>2</sup> Ich meine das natürlich philosophisch, nicht dogmatisch-theologisch.

wenig realisiert ist, so viel als möglich entspricht. So ist die höhere Einheit von Idealismus und Naturalismus gefunden.

Einen ähnlichen Gedanken hat Schiller ausgesprochen, wenn er sagt<sup>1</sup>: «Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt, und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo Beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst». Auch mit den Ausprüchen des trefflichen Bildhauers E. Rietchel stimmt das oben Gefagte im Wesentlichen überein. «Ein Ideal nach gewöhnlichem Maßstabe», sagt Rietchel<sup>2</sup>, «soll als eine muster-gültige Durchschnittsform gelten. Damit wird das Individuelle ausgeschlossen, und nur individuell kann und muß die Schönheit sein, wenn sie die Bedingung ihres Selbst in sich tragen, in sich lebendig und bewegt sein soll. Die Schönheit ist so mannigfaltig, wie das Hässliche, ist keine bloße Negation des Hässlichen, sondern ein positiv Lebendiges, Thätiges, Wechselndes. Das Höchste und Schönste, weil auch in sich Neue und Lebendige, kann nur dadurch erreicht werden, daß der Künstler sich eine Individualität denkt. Individuell ist aber noch nicht, was wir gewöhnlich in Wirklichkeit so nennen, und was meist nur ein in seiner Entwicklung vielfach geförderter, deshalb ungleichartig entwickelter menschlicher Organismus ist.

Von diesem Gesichtspunkte aus erscheinen mir die Sculpturen des Giebelfeldes am Parthenon gedacht und gemacht. Der Ilissus, neben die meisten der als vorzüglich bekannten Statuen gestellt, ist wie unmittelbar nach der Natur, im allerfeinsten Sinne naturalistisch, erscheint als ein vollkommenes, in seiner Entwicklung ungekränktes, großartig schönes Individuum. Da ist Nichts, was nicht an diesem Körper gewachsen sein müßte, Nichts, was nicht als ganz zusammengehörig erschiene, und ich kenne keine Antike, welche eine so schöne und vollkommene Individualität darstellt. Aber diesem Meisterwerke zu-

<sup>1</sup> Briefwechsel zwischen Goethe u. Schiller. 3. Theil. S. 262.

<sup>2</sup> Oppermann, Rietchel. Leipzig 1863. S. 260 ff.

nächst reihen sich dann die Gruppe des Aias und Patroklos, der Torfo, der Ilioneus, der schlafende Faun in München und die Venus von Melos.»

Welche Wege der Künstler im Einzelnen zu verfolgen hat, um dieses Ziel zu erreichen, das läßt sich nicht verstandesgemäß berechnen, dafür läßt sich keine Anweisung geben, das ist eben das Geheimniß der künstlerischen Schöpferkraft. Daß jeder Kunst ihre besonderen Mittel zu Gebote stehen, ist selbstverständlich; hervorzuheben ist aber, daß für die Plastik dieses Ziel schwerer zu erreichen ist, als für die übrigen Künfte. Diesen stehen viel reichere Mittel und Wege zur Verfügung, um die natürlich-individuellen Differenzen, die in der Wirklichkeit häßlich erscheinen, aufzunehmen und aufzulösen, so daß die Schönheit des Ganzen nicht dadurch gestört wird. Die Plastik ist hierin sehr beschränkt; sie muß sich hüten, in das naturalistische Extrem zu verfallen und geräth dadurch meist in das andere, in die Bildung conventioneller, muftergültiger Typen.

Die Malerei kann viele natürlich-individuelle Differenzen aufnehmen, sie kann ganze Figuren oder Gegenstände, die für sich häßlich sind, darstellen, denn diese werden in eine Vielheit von Gestalten eingefügt, aus deren Gesamtwirkung die Schönheit resultirt. Aehnlich ist es mit der Poesie; sie führt ebenfalls eine Vielheit von Personen und Dingen, Handlungen und Ereignissen vor; dabei steht ihr eine Fülle aller möglichen Combinationen, Verknüpfungen und Vermittlungen zu Gebote, wodurch auch die heterogensten und differentesten Elemente einheitlich vereinigt werden, so daß schließlich ein schönes Gesamtwerk entsteht.

In der Plastik dagegen ist das dargestellte Ganze nur eine Figur (auch bei Gruppen wirken die Figuren mehr als einzelne), also muß diese schön sein; die natürlichen Differenzen und Unregelmäßigkeiten dürfen nur in einzelnen Körperparthieen in sehr subtiler Abwägung vertreten sein.

Die Aufnahme und Auflösung des Häßlichen wird ferner

in der Malerei durch einheitliche Beleuchtung, durch verschiedene Licht- und Schatteneffekte, durch perspectivische Wirkungen, durch das Colorit, die Harmonie der Farben, die Stimmung des Ganzen außerordentlich erleichtert: all diese Mittel fehlen der Plastik.

Die Poesie stellt sodann ihre Objecte nie in ihrem ganzen Umfang und in allem Detail dar, sondern überläßt ein gut Theil der freien Gestaltung der Phantasie; ferner tritt uns das von ihr Dargestellte nie in so unmittelbarer Wirklichkeit und greller Deutlichkeit entgegen, wie in der Plastik.

Was die Musik betrifft, so hat sie gleichfalls genug Mittel und Wege, um häßliche Elemente in einem schönen Ganzen aufzunehmen: Dissonanz und Auflösung ist ja das eigenste Gebiet der Musik. Es gelingt ihr, den Zwiespalt und die Zerrissenheit der Welt und des Herzens in vollster Naturwahrheit darzustellen und doch zugleich eine befriedigende Veröhnung und Lösung zu geben — ich denke hier vor Allem an Richard Wagner.

Schließlich ist es der Poesie, Malerei und Musik sehr oft möglich, das Häßliche in das Furchtbare oder das Lächerliche zu verwandeln und es dadurch der künstlerischen Darstellung zugänglich zu machen. Für die Plastik ist dies nur in sehr beschränktem Maße möglich.

Hat sich aus dem Gefagten ergeben, wie viel schwieriger es für die Plastik ist, die rechte Vereinigung von Idealität und Naturwahrheit zu erreichen, als für die übrigen Künfte, so werden wir gewiß den Schöpfer der Venus von Milo um so mehr bewundern, daß er dieses Ziel in so vollkommener Weise erreicht hat.

Es ist gewiß begreiflich, daß die kompetentesten Kunstkenner der Formgebung der melischen Statue das ungetheilteste Lob gewährt haben. Einige Urtheile von solchen, welche die obigen theoretischen Erörterungen illustriren, will ich hier anführen.

Der berühmte Bildhauer Prof. Ed. von der Launitz äußerte sich folgendermaßen<sup>1</sup>: «Hier ist die Behandlung und noch mehr die Idee des Fleisches wohl das Vollkommenste, was wir in dieser Hinsicht an weiblichen Figuren kennen, denn das Fleisch der Venus von Milo ist von der Art, auf welche der homerische Ausdruck ««es blüht in ewiger Jugend»» vollkommen anwendbar ist. Alles, was uns von weiblichen Körpern aus dem Alterthume erhalten ist, kann wohl schwerlich den Vergleich mit dieser Aphrodite in Hinsicht auf die Behandlung des Fleisches aushalten, wenn ihr gleich einzelne Torfi in verschiedenen Museen sehr nahe kommen; und wie sich auch die höchst talentvollen Plastiker der neueren Zeit bemüht haben, etwas Aehnliches in der Behandlung des Fleisches hervorzubringen: es ist ihnen nicht gelungen.»

Waagen spricht sich so aus<sup>2</sup>: «Die Behandlung des Nackten erinnert in der Großheit, Vereinfachung und Bestimmtheit der Formen noch lebhaft an die Rundwerke vom Parthenon, vereinigt aber damit eine gewisse, wenn gleich durchaus keusche, naive, frische und gesunde Weiche und Fülle, welche, obschon deutlich vorhanden, doch am deutlichsten in den Falten der Haut zwischen der rechten Schulter und dem Arm, in der Halsgrube und den leichten horizontalen Hautfalten des Halses selbst ausgesprochen ist. Durch die Verbindung dieser so schwer zu vereinigenden Eigenschaften übt diese, obschon keineswegs sehr fleißig durchgebildete Statue einen ganz eigenthümlichen Reiz aus, welcher keiner anderen aus dem Alterthume in diesem Grade innewohnt.»

Overbeck<sup>3</sup> hebt Folgendes hervor: «Bewundernswerth ist namentlich, wie die Beobachtung mancher kleiner Einzelheiten, z. B. der leichten Falten der Haut am Halse, mit der Idealität

<sup>1</sup> In einem ungedruckten Werke, mitgetheilt von Overbeck, a. a. O., S. 331.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 108.

<sup>3</sup> a. a. O., S. 331.

der ganzen Auffassung verschmolzen ist, ohne diese zu beeinträchtigen oder neben ihr weifenlos zu erscheinen. Einen ganz vorzüglichen Reiz verleiht der Statue die von aller Glätte weit entfernte Weichheit in der Behandlung der Marmoroberfläche, die Meisterlichkeit in der Darstellung der Haut, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Steine fühlen zu können glaubt.»

In diesen Worten Overbeck's ist sehr treffend der «ganz vorzügliche Reiz» hervorgehoben, der in der Behandlung der Marmorfläche unserer Statue begründet ist; sie ist es, die dem ohne sie kalten Werke für das Auge Weichheit, Wärme, Naturwahrheit, schwellendes Leben verleiht, wodurch es stimmungsvoll für unsere Phantasie, reizend und wohlgefällig für unsere sinnliche Empfindung wirkt. Diese Behandlung besteht zwar in einer Formgebung, aber sie wirkt nicht als Form, sondern analog den Farben in der Malerei, weshalb wir in ihr das malarische Element oder, nach W. v. Humboldt's Ausdruck<sup>1</sup>, das «Colorit» der Plastik finden. Was ein solches Colorit in der Plastik bedeutet, können wir bei kaum einem zweiten Marmorwerk so deutlich erkennen, wie bei der melischen Venus. Vielleicht kommt ihr der Hermes von Olympia darin nahe. Er soll große «malarische» Effecte zeigen; seine Oberfläche soll mit Licht- und Schattenpiel belebt sein<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> W. v. Humboldt's ästhetische Versuche über Hermann und Dorothea. 3. Aufl. Braunschweig 1861. S. 53. «In der Musik ist dies Colorit eine gewisse schwer zu bestimmende Behandlung der Töne; in der Bildhauerkunst, in welcher die Form sonst so ausschließlich herrscht, scheint es diejenige Bearbeitung des Materials, durch welche der harte und todte Stein für das Auge Weichheit und Leben erhält. Denn obgleich dies nur durch Form hervorgebracht werden kann, so wirkt es doch nicht als Form, da auch das Gefühl (auf das wir jedes Werk der Sculptur selbst dann, wenn wir es bloß ansehen, doch immer beziehen) in einer doppelten Verwandtschaft mit den intellectuellen und sinnlichen Kräften steht.» a. a. O., Anmerk. z. S. 53.

<sup>2</sup> Treu, Hermes etc., S. 10.

Daß aber der Schöpfer dieses Werkes, so wie er Individualisierung und Idealisierung verschmolz, auch all die Vorzüge eines herrlichen weiblichen Körpers mit dem Charakter einer erhabenen Göttlichkeit zu vereinigen wußte, ist das Bewundernswertheste. «Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will», sagt Overbeck sehr treffend<sup>1</sup>, «wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete vor die Aphrodite von Melos im Louvre; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthume besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das je in Marmor gebildet wurde, und doch, wer verkennt die Göttin?»

Gleiche Vorzüge finden wir bei der Behandlung des Gewandes, obwohl hier die nicht sehr fleißige Durcharbeitung sich am meisten geltend macht und deshalb das Gewand, was Formgebung betrifft, ein wenig hinter der Behandlung des Nackten zurücksteht. Die Vorzüge liegen darin, daß die Faltenbrüche mit großer Schärfe hervortreten mit ihren breiten, auch in der Tiefe noch leuchtenden Flächen. «Manche untergeordnete enge Falten, welche zur Zeit des Phidias noch aus jenen gekniffenen Brüchen des alten Stiles entwickelt und beibehalten zu sein scheinen, sind hier mit weißer Oekonomie unterdrückt und dadurch die Hauptmotive deutlich hervorgehoben»<sup>2</sup>. Die durchaus große und breite Manier scheidet bedeutend von der kleinlichen und verkünstelten späterer Werke ab.

J. B. de Saint-Victor<sup>3</sup> vergleicht die Statue mit den Parthenonsculpturen: *«c'est la même facilité naïve, la même vie semble animer les chairs, c'est un style de draperie tout semblable, c'est la même manière large et facile de les traiter, mais on y trouve encore et au plus haut degré ce que laissent à désirer ces admirables débris, la correction parfaite du dessin, la beauté idéale des traits*

<sup>1</sup> a. a. O., S. 335.

<sup>2</sup> Waagen, a. a. O., S. 110.

<sup>3</sup> *Musée des antiquités etc.*, p. 18, 19.

*et la pureté exquise des contours. Ainsi donc, réunissant tous les caractères qui devaient éclater dans les chefs-d'œuvres de cette grande époque, cette Vénus incomparable réalise à nos yeux tout ce que notre imagination pouvait se représenter de la perfection toute divine des ouvrages des Phidias, des Polyclète, des Praxitèle, des Alcámenes.*

*C'est je ne sais quel sentiment naïf de l'imitation qui, se mêlant aux plus sublimes inspirations de l'art, en cache en quelque sorte toutes les combinaisons, y fait disparaître toutes les traces de l'étude et du travail. On dirait qu'ayant saisi en quelque sorte la nature sur le fait, l'artiste a produit, comme d'un seul jet, une imitation aussi vivante que son modèle.»*

Aus W. Frœhner's Kritik<sup>1</sup> füge ich noch Folgendes hinzu:

*«Les contours gracieux et ondoyants accusent la vigueur physique et l'éclat de la jeunesse, de même que les tons chauds du marbre prêtent à l'épiderme une apparence moelleuse et veloutée que nous ne rencontrons dans aucune autre production de la statuaire.»*

Noch einige Worte über die Technik. Sie ist eine emittente; der Marmor scheint fast mühelos bewältigt zu sein. Die Ausführung zeigt völlige Freiheit, bei einzelnen Parthieen sogar eine gewisse geniale Nachlässigkeit und Keckheit, worauf wir schon oben Gelegenheit hatten aufmerksam zu machen. Die Technik ist besonders hinsichtlich der Behandlung der Marmoroberfläche, d. h. des «Fertigmachens» ganz vollendet. Die Statue ist nicht geschliffen und auch nicht mit dem Raspel, sondern rein mit dem Meißel fertig gearbeitet, abgesehen von einigen tiefen Gewandteilen, die den Raspel erforderten (vergl. Kap. VIII). Das Lebendige, Freie, Markige, das uns bei dieser Statue ebenso wie an den Parthenonsculpturen entzückt, beruht auf dieser reinen Behandlung mit dem Meißel, die uns

<sup>1</sup> a. a. O., S. 171.

gewissermaßen den Pulsschlag des künstlerischen Schaffens vor Augen führt.

In Summa dürfen wir wohl behaupten, daß unter allen uns erhaltenen Venusbildern aus dem Alterthum die melische Statue der künstlerischen Verwirklichung des Aphroditeideales, wie es ein Homer gegeben hat, am nächsten kommt.





## VIII. KAPITEL.

### Entstehungszeit und Urheber.

Wenn es sich um die Bestimmung der Entstehungszeit oder des Urhebers einer antiken Statue handelt, so ist die erste und wichtigste Frage die: Ist eine Notiz bei einem klassischen Schriftsteller oder eine Inschrift an der Statue vorhanden, welche über den Künstler derselben Aufschluß gibt? Ist dies der Fall, dann ist die Sache zumeist sehr einfach und definitiv entschieden. Im anderen Falle aber muß die Betrachtung des Stiles und der Ausführung der Statue, überhaupt ihr kunstgeschichtlicher Charakter, die Grundlage für die Bestimmung abgeben. Und da die antike Kunst eine sehr normale Entwicklung und bestimmte Stilausprägung zeigt, so wird sich auf diese Weise zwar höchst selten ein bestimmter Künstler als Urheber, dagegen fast immer die Kunstperiode und die Schule im weiteren Sinne (also z. B. die jüngere attische Schule), der das betreffende Werk angehört, mit ziemlicher Sicherheit nachweisen lassen.

Da nun weder eine literarische Notiz über den Schöpfer der melischen Statue noch eine Inschrift an derselben vorhanden ist und wir, abgesehen von den historischen Daten über Milo,

die nur in zweiter Linie zu berücksichtigen sind, kein anderes Bestimmungsmittel haben, so sind wir also auch hier auf die vergleichende Untersuchung von Stil und Kunstcharakter angewiesen, um Urheber und Entstehungszeit zu bestimmen. Bei einem so charakteristischen, originellen, vorzüglichen Werke, wie die melische Statue, dürfen wir das sich auf diese Weise ergebende Resultat — welches, wie wir sehen werden, die Melierin der großen Epoche der griechischen Kunst zuweist — als ein um so gesicherteres betrachten. Trotzdem hat es von jeher einzelne Archäologen gegeben, welche dieses Resultat nicht anerkannten und die Statue in die zweite Hälfte des zweiten oder in das erste Jahrhundert v. Chr., also in die Zeit des Verfalles der griechischen Kunst versetzten. Diese Opposition wird in neuerer Zeit vor Allem von Overbeck<sup>1</sup>, sodann von Cl. Tarral, Lénormant u. A., in gewisser Hinsicht auch von Friedrichs vertreten. Natürlich ist diese Partei sehr in der Minorität. Die Widerlegung scheint mir nicht schwierig zu sein.

Die in Rede stehende Ansicht stützt sich auf das vielbesprochene Basisfragment mit der Künstlerinschrift, resp. auf dessen Zugehörigkeit zur melischen Statue. Sie sieht also in dem in der Inschrift genannten Agemandros oder Alexandros aus Antiochia am Mäander den Schöpfer der melischen Statue. Da die Inschrift, wie bereits Kap. IV angegeben wurde, ihrem paläographischen Charakter nach aus dem letzten Jahrhunderte v. Chr. stammt, so würde also dieses die Entstehungszeit der Statue sein und dieselbe der späteren kleinasiatischen Kunst angehören. Overbeck setzt sie in die zweite Nachblüthe der griechischen Kunst in Kleinasien oder in den Abschnitt «Kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland». Cl. Tarral ergänzt den Namen zu Agemandros und hält diesen für identisch mit dem Schöpfer der Laokoongruppe, der der rhodischen Schule angehörte. Auf

<sup>1</sup> So drückt Overbeck die Statue herab, obgleich er mehrfach die trefflichsten Urtheile über den Kunstwerth derselben abgibt.

diese Weise würde also ein Resultat erreicht, welches dem aus Stil und Kunstcharakter der Statue sich ergebenden vollständig widersprüche und einen unerhörten Anachronismus involvirte. Dies haben auch manche Vertheidiger dieser Ansicht wohl bemerkt, und Lénormant z. B. kann sich nicht genug über diesen Anachronismus wundern. Aber lieber werfen sie unsere ganze Stilkenntniß, als das Basisfragment über Bord. Doch sind es nur Wenige; die große Mehrzahl der Archäologen hat sich entschieden gegen das Basisfragment und seine Verwendung zur Zeitbestimmung der Statue ausgesprochen. So sagt z. B. Kekulé<sup>1</sup>: «Es ist schwer begreiflich, wie man dieses Inschriftfragment ernsthaft für die Zeitbestimmung der Statue hat verwenden wollen.» Reber<sup>2</sup> urtheilt folgendermaßen: «Wäre die räthelhafte Künstlerinschrift der Venus von Melos . . . zugehörig, so würden wir an dem Werke einen unerklärlichen Anachronismus, eine Leistung höchster Kunststufe in entschieden vorgeschrittener Verfallzeit besitzen. Da aber die Aechtheit durch Verlust des Stückes nicht einmal mehr geprüft werden kann, so wird die Wissenschaft sicherer gehen, sich mehr an den Stil zu halten.»

Nun brauchen wir uns aber nicht bloß auf unsere Stilkenntniß zu berufen, wir haben vielmehr durch eine genaue Untersuchung in Kap. VI, 2 das fast zweifellose Resultat erhalten, daß das Basisfragment nicht zur melischen Statue gehört. Hiermit ist die Stütze der Annahme, daß die Melierin dem letzten Jahrhundert angehöre, gefallen, und ich wüßte nicht, wie die letztere noch irgend wie zu halten wäre. Allerdings hat in neuester Zeit Geskel Saloman<sup>3</sup>, wie wir bereits oben erwähnten, die Marmorplatte mit der Weihinschrift des Bacchios, die ebenfalls dem letzten Jahrhundert angehört, mit unserer Statue in Zusammenhang bringen

<sup>1</sup> Das academ. Kunstmuseum in Bonn, S. 65.

<sup>2</sup> Kunstgeschichte des Alterthums, 1871, S. 324.

<sup>3</sup> a. a. O., p. 25.

v. Geeler-Ravensburg, Venus v. Milo.

und durch sie die Entstehungszeit derselben bestimmen wollen. Er nimmt nämlich einfach an, daß Statue, Grotte und Inschriftplatte von Haufe aus zueinander gehört hätten. Eine derartige willkürliche Hypothese kann aber natürlich das Resultat einer wissenschaftlichen Untersuchung des Stiles und Kunstwerthes nicht umstürzen. Auf eine so sonderbare Idee ist noch Niemand sonst gerathen. Saloman sagt selbst<sup>1</sup>: *«on ne peut pas attribuer à cette époque de déclin une œuvre aussi parfaite que la statue de Milo, sans admettre un prototype, appartenant à une des grandes époques de l'art»*. Als ob ein solcher *prototype* genügte, um in einer *période de déclin* eine Venus von Milo zu schaffen!

Nun führen Overbeck und Tarral für ihre Behauptung noch andere Gründe an. Aber diese könnten an und für sich nur eine viel allgemeinere Zeitbestimmung, die Zeit zwischen Alexander und den römischen Kaisern und die Periode der sogenannten «Nachblüthe» der griechischen Kunst, ergeben; dieser schreibt auch Friedrichs die Statue zu<sup>2</sup>. Abgesehen davon sind auch diese Gründe ebenfowenig stichhaltig.

Overbeck macht den «Compositionsfehler» der Nichtmotivirung der Nacktheit des Oberkörpers geltend. Wir haben bereits oben (Kap. VII) gezeigt, daß dieser Vorwurf entweder überhaupt abzuweisen, oder wenigstens kein Grund ist, um die Statue als der Blüthezeit unwürdig zu bezeichnen. Es ist mir auch nicht bekannt, daß dieses Argument irgend wie Beifall gefunden habe.

Cl. Tarral beruft sich — was noch wenig bekannt sein dürfte — auf zwei technische Argumente: die Zusammenfetzung der Statue und das Fehlen des Schlicfs<sup>3</sup>. Daß die Statue, wenn auch nicht aus acht, so doch jedenfalls aus drei Blöcken zusammengefetzt ist, haben wir bereits in Kap. II gezeigt; daß die Statue nicht geschliffen, sondern rein mit dem Meißel fertig

<sup>1</sup> a. a. O., p. 32.

<sup>2</sup> Bausteine etc., S. 333 ff.

<sup>3</sup> Briefl. Mittheil. Tarral's.

gemacht ist, abgesehen von einigen mit dem Raspel bearbeiteten tiefen Stellen, wurde am Schluß von Kap. VII, und zwar als großer Vorzug, erwähnt. Nun behauptet Tarral, die Zusammensetzung aus mehreren Blöcken und das Fehlen des Schliffs sei in der Blüthezeit nie vorgekommen. In der Zeit von Phidias bis Praxiteles seien alle Statuen aus einem Block gearbeitet und alle geschliffen worden. Es ist recht verdienstlich, daß Tarral auf diese beiden technischen Fragen, die bis jetzt beim Studium antiker Marmorwerke kaum beachtet worden sind, aufmerksam gemacht hat; eine eingehende Untersuchung derselben wäre sehr erwünscht. Wie aber Tarral zu seiner Behauptung selbst gekommen ist, weiß ich nicht; ich halte sie für entschieden irrtümlich, und dies ergibt sich sowohl aus theoretischen Gründen als aus den Beispielen, soweit solche bis jetzt angeführt werden können. Vielleicht ist Tarral durch den Umstand, daß die Laokoongruppe, deren Schöpfer er für identisch mit dem unserer Statue hält, zu dieser Behauptung verleitet worden. Uebrigens wäre es schon der geringen Zahl von Originalwerken wegen, die uns aus der Blüthezeit erhalten sind, unstatthaft, eine derartige negative Behauptung aufzustellen, die ja jeder neue Fund widerlegen könnte.

Was nun die Zusammensetzung aus mehreren Stücken betrifft, so ist, wie ich glaube, schon in Kap. II genügend erklärt und nachgewiesen worden, daß dies ein in der griechischen Kunst von Alters her übliches, wenn auch vielleicht früher selteneres Verfahren war. Als Beispiele sind die Hermen, die Parthenonsculpturen und der Hermes des Praxiteles angeführt worden, welche gewiß, wenn man bei Untersuchungen sein Augenmerk darauf richtete, noch durch weitere zu vermehren wären.

Noch weniger hat Tarral hinsichtlich der Behandlung der Marmoroberfläche recht, ja es scheint sogar hier gerade das Umgekehrte das Richtige zu sein<sup>1</sup>. Vor Allem ist zu beachten, daß

<sup>1</sup> Bei nachfolgender Darlegung kann ich mich u. a. auch auf das Ur-

es für das Fertigmachen von Marmorwerken vier Verfahren gibt: die reine Behandlung mit dem Meißel, die Behandlung mit dem Meißel und mit Raspel, das Schleifen mit weichem Steine (Bimstein, Naxoschmirgel), wodurch der stumpfe oder matte Schliff und die Behandlung mit Polirmitteln, wodurch der Glanzschliff (Politur) erzeugt wird. Die hier beobachtete Reihenfolge entspricht den verschiedenen Stufen künstlerischer Vollendung, auf der diese Verfahren stehen. Auf der höchsten Stufe steht die reine Behandlung mit dem Meißel; sie ist das richtigste und geeignetste Mittel und vermag allein den Werken einen freien, lebensvollen, markigen Charakter zu verleihen. Dies ist schon weniger der Fall, wenn neben dem Meißel auch der Raspel in Anwendung kommt; dieses Verfahren ist ein weniger gutes und richtiges, wohl aber ein sehr bequemes, weshalb auch unsere modernen Bildhauer reichlichen Gebrauch davon machen. Noch weniger künstlerische Vollendung und mehr einen äußerlichen Effect erzielt das Schleifen von Sculpturwerken. Ganz unkünstlerisch ist für Marmorwerke, sofern sie nicht rein ornamentaler oder architektonischer Natur sind, der Glanzschliff (Politur).

Offenbar muß nun, je nachdem eine Kunstperiode höher oder tiefer steht, das eine oder das andere dieser Verfahren hauptsächlich zur Anwendung kommen. Dies scheint bei der griechischen Kunst, die einen so logischen und naturgemäßen Entwicklungsgang hat, soweit wir bis jetzt darüber urtheilen können, wirklich der Fall gewesen zu sein. In der Zeit vor Phidias, in der archaischen Kunst, kamen wohl die drei ersten Verfahren ziemlich gleichmäßig in Anwendung; in der Zeit des Phidias, der älteren Blütheperiode griechischer Kunst, war das herrschende Verfahren die reine Meißelbehandlung; dann kam wohl der Raspel mehr und mehr in Anwendung; in den Werken

---

theil zweier Sachverständiger, des Bildhauers Prof. J. Kopf in Rom und des Malers O. Donner in Frankfurt a. M., berufen, denen ich einige schätzenswerthe Mittheilungen über diese Fragen verdanke.

der pergamenischen und alexandrinischen Schule ist er schon zu großer Herrschaft gelangt. Mit dem steten Zunehmen der Tendenz auf äußeren Effect und der Freude an glatter Außenseite kam zugleich mehr und mehr das Schleifen (der stumpfe Schliff) in Anwendung. In der späteren Kaiserzeit schließlich, wo es mit der antiken Kunst zu Ende ging, kam der Glanzschliff auf, wie ihn z. B. die neuerdings aufgefundene Commodusbüste zeigt. Sollte aber diese ganze Auffassung noch zweifelhaft erscheinen, so ist doch jedenfalls das eine, auf das es uns hier ankommt, unbedingt sicher: daß man in der besten Zeit der griechischen Kunst sich des besten Verfahrens in der Behandlung der Marmoroberfläche gar nicht bedient hätte, ist ganz undenkbar.

Und nun einige Beispiele, welche das theoretisch Entwickelte praktisch belegen. Aus der archaischen Zeit nenne ich folgende nicht geschliffene Marmorwerke: die archaischen Reliefs des Agamemnon und der Thaischen Nymphen im Louvre; die älteren zum Theil datirten athenischen Basreliefs und die Aegineten in München, welche letztere, wenn ich nicht irre, rein mit dem Meißel behandelt sind. Das wichtigste und für unseren Zweck allein schon genügende Beispiel sind die Parthenonsculpturen (*Elgin marbles*) im British Museum. Sie sind gerade so behandelt wie die Venus von Milo, die ja auch sonst so manche Aehnlichkeit mit ihnen hat; sie sind nicht geschliffen, auch, abgesehen von einigen tiefen Stellen, für die der Raspel nothwendig war, nicht mit dem Raspel, sondern rein mit dem Meißel fertig gemacht. Die beiden liegenden Figuren des Giebels, der sog. Ilissus und Theseus, und die weiblichen Torfen sind herrliche Beispiele der freien, markigen lebensvollen Meißelbehandlung.

Aus der Scopasisch-Praxitelischen Zeit erwähne ich als nicht geschliffen die Säulenreliefs (*στυλοπινάκια*) vom Dianatempel in Ephesus (im British Museum). Auch der Hermes von Olympia dürfte hier zu nennen sein. Daß aus der Zeit nach Praxiteles eine Menge nicht geschliffener Werke nachzuweisen sind, kommt

natürlich nur daher, daß wir aus dieser Zeit überhaupt so viele Denkmäler besitzen. Eingehende Untersuchungen werden gewiß noch weitere interessante Belege nachweisen. Für unsern Zweck genügt das Gefagte: die Argumente Tarral's sind widerlegt. Das eine derselben scheint sogar gerade für, anstatt gegen die Blüthezeit zu sprechen und die melische Statue wiederum den Parthenonsculpturen nahe zu rücken.

Diese Fragen mußten etwas ausführlich behandelt werden, weil sie von größter Wichtigkeit sind und nicht bloß für unsere Statue. Wäre das Basisfragment zugehörig und für die Zeit maßgebend, wären die technischen Argumente gegen das höhere Alter der Statue richtig, so würde ja unsere ganze Doctrin von der Stilentwicklung der griechischen Kunst und dem logischen, gesetzmäßigen Charakter derselben umgestoßen. Nachdem also die Einwände beseitigt sind, die gegen das Resultat, welches sich aus der Untersuchung des Stiles und Kunstcharacters der melischen Statue ergibt, geltend gemacht wurden, haben wir die Grundzüge dieser Untersuchung selbst darzulegen. Betrachten wir zu nächst, wie sich auf diesem Wege die Kunstperiode, welcher die Melierin angehört, bestimmen läßt.

Der eminente künstlerische Werth der melischen Statue, die außerordentlichen Vorzüge ihrer Conception, Composition und Formgebung, wie wir sie im vorhergehenden Kapitel darlegten, sie sind es zunächst, welche darauf hinweisen, daß sie der Blüthezeit der griechischen Kunst angehört. Daß eine Epigonenepeche so Unübertreffliches geleistet habe, ist kaum denkbar. Diese Auffassung, die ganz auf das Erhabene und Großartige gerichtet ist, die auf jeden sinnlichen Reiz und Lieblichkeit völlig verzichtet, ebenso wie auf jede Effecthafcherei, in der sich der Sinn für Größe und Klarheit, die von jeder Maniertheit fern ist, wie in wenig anderen Werken ausspricht — dies Alles können wir nur in der Blüthezeit griechischer Kunst suchen, denn keine andere Epoche hat dies so wieder geleistet.

Die griechische Kunst zeigt uns einen normalen, natur-

gemäß und regelmäßig fortschreitenden Entwicklungsgang; wie wäre es damit zu vereinigen, daß die Schöpfung der melischen Aphrodite auf die der knidischen, capitolinischen oder gar der mediceischen gefolgt wäre! Praxiteles war der erste, der entschieden von der früheren Auffassung, die das Göttliche in seiner Erhabenheit darstellte, abweicht, der zuerst den großen Schritt gewagt hat, «von der Darstellung der Göttin den letzten Rest religiöser, heiliger Scheu vor einer Himmelsmacht abzustreifen und sie als schutzloses, hilfsbedürftiges Weib, freilich in ihrer Reinheit, in ihrem Zagen zu erfassen. Schritt für Schritt ist die griechische Kunst der alexandrinischen Periode vor Allem, dann nach der römischen Kaiserzeit diesem Wege weitergefolgt<sup>1</sup>.» Und am Ende dieses Weges sollte die Kunst noch einmal umgekehrt sein, in einem einzigen Falle, sollte eine melische Venus geschaffen haben, sollte nach all den Venusbildungen, von denen «aller Zauber der Befangenheit und Schüchternheit abgestreift<sup>2</sup>», noch einmal die Göttin in all ihrer Erhabenheit und Würde dargestellt haben?! Das wäre ein Wunder. Und an solche braucht der Kunsthistoriker ebenso wenig zu glauben, wie der Naturforscher.

Die ganze Conception und Auffassungsweise der melischen Statue gehört noch der Kunstweise der älteren Blüthezeit, der Phidias'schen Zeit an. Diese stellte ja die Liebesgöttin noch keineswegs als die Erscheinung schmeichelnden, sinnlichen Liebreizes, sondern in strenger Hoheit und Würde dar, wie überhaupt ein großartig ethischer Charakter, eine erhabene Hoheit und Stille den Göttergestalten dieser Kunstweise innewohnte. Von dieser strengen, gemessenen, ruhigen Auffassung ging die Kunst seit Anfang des 4. Jahrh. mehr und mehr zum Charakter der Weichheit, der anmuthigen Natürlichkeit, Feinheit und Lebendigkeit über, und dieser Charakter tritt entschieden bei Praxi-

<sup>1</sup> Stark, Berichte der sächf. Gef. 1860. S. 96.

<sup>2</sup> Stark, a. a. O., S. 96.

teles hervor und wird von nun an zum herrschenden. Praxiteles hat sein Höchstes in dem Kreise feinfster Anmuth und Lieblichkeit, süßer bacchischer Schwärmerei und Schalkheit geleistet; seine Kunst ist ganz frei und athmet höchste Feinheit und Grazie. Die Meister, welche den Uebergang zur neuen Epoche bilden, zeigen noch den erhabenen und ruhigen Charakter der Phidias'schen Zeit und doch zugleich den Beginn des Lebenswarmen und Empfindungsvollen der jüngeren Schule. Ein solcher Uebergangscharakter zeigt sich vor Allem in Kephifodot; auf ihn folgt Skopas, der die neue Epoche beginnt. Dieser Uebergangscharakter entspricht der melischen Statue am meisten; es gehört Voreingenommenheit dazu, um dies zu verkennen. So sehr ihr Stil sich dem Phidias'schen nähert, so zeigt sie doch viel mehr warme Empfindung, Freiheit, Lebendigkeit und Weichheit, und dies ist eben gerade der Einfluß der neuen Kunsttrichtung, welcher sich bei ihr bereits geltend macht.

Dieser Uebergangszeit ist die melische Statue auch durch ihre Halbnacktheit besonders angemessen. Die Venusdarstellungen der Phidias'schen Zeit sind ganz bekleidet, die der Praxitelischen völlig nackt; in der melischen Statue haben wir also gerade das Mittelglied zwischen beiden. Die völlige Entblößung der Aphrodite gehört der Kunst des Praxiteles, er wagte es zuerst, sie so darzustellen. Seit dieser Zeit stand die Ueberzeugung fest, daß für die Göttin der Schönheit nur die Darstellung in völliger Nacktheit der adäquate Ausdruck sein könne. Man hatte jetzt ein neues Venusideal gefunden und hielt es fernerhin fest als bleibenden, allgemein anerkannten Typus. Wie sollte ein Künstler der späteren Zeit, sofern er nicht bloß ein Nachahmer war, von diesem neuen Ideale abgewichen und zu einer halben Bekleidung nochmals zurückgegriffen haben?! Und wie gesagt, repräsentirt die melische Statue den nothwendig geforderten und sonst nicht vorhandenen (d. h. abgesehen von Repliken) Uebergangstypus. «Nimmermehr kann es Zufall sein», sagt Bernouilli

sehr richtig<sup>1</sup>, «daß der einzige Typus der feiner Conception und Composition nach an diese Stelle gehört, nun auch in allem Uebrigen einen Kunstcharakter aufweist, der nur im fünften oder vierten Jahrhundert seine Analogieen hat.

Was die Formgebung der Statue betrifft, so muß zunächst auf die Uebereinstimmung verschiedener Theile derselben mit den Sculpturen der Phidias'schen Zeit, insbesondere mit den Rundwerken des Parthenon hingewiesen werden. Bei einer Vergleichung derselben findet man «dieselbe schwellende und doch maßhaltende Muskelfülle, dieselbe Schärfe der Falten im Nackten und in der Gewandung, dieselbe Breite der Behandlung, dieselbe Verbindung vollkommener Naturwahrheit mit höchster Idealität, endlich, was die Technik betrifft, dieselbe scheinbar mühelose Bewältigung des Steines<sup>2</sup>». Wir sehen aber auch hier wieder den Uebergang in die neue Kunstepoche. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, wie an der Gewandung manche der engen untergeordneten Falten unterdrückt sind. Ferner ist deutlich, wie das Haar, besonders an seinem Ansatz am Fleisch, breiter und freier behandelt ist, als bei den Werken der Phidias'schen Zeit. Die Proportionen sind schlanker, wellenförmiger, das Fleisch weicher, der Charakter alterthümlicher Strenge, der über die Formen der Phidias'schen Zeit ausgegossen ist, wird hier zum Theil abgestreift und ist einer weicheren, freieren Behandlung gewichen. —

Nach Allem, glaube ich, ist die Entstehungszeit oder Kunstperiode, der die melische Statue angehört, fast mit aller Sicherheit festgestellt. Wir fassen unser Resultat so zusammen: Die Venus von Milo gehört der großen Epoche der griechischen Kunst, zwischen Perikles und Alexander d. Gr., genauer gesagt, dem Zeitabschnitte an, der durch den Tod des Phidias einerseits und durch den des Praxiteles anderseits oder durch die Jahre ca. 430 und ca. 340 begrenzt wird.

<sup>1</sup> a. a. O., S. 153.

<sup>2</sup> Bernouilli, a. a. O., p. 154.

Mit ziemlich gleicher Sicherheit können wir auch darüber entscheiden, welcher Kunstschule im weiteren Sinne sie angehört. Es steht so ziemlich fest — und wird sich bereits aus dem Vorhergehenden ergeben haben — daß die Statue nicht der peloponnesischen, sondern der attischen Schule angehört. Nur ein Forscher schreibt sie, meines Wissens, der peloponnesischen Schule zu, natürlich — Ravaisson<sup>1</sup>. Er sieht ihr ein Werk der Schule oder wenigstens der Kunstgenossen des Lyfippus an, indem er auf die in der peloponnesischen Kunst des 4. Jahrh. herrschende feine und lebenswahre Individualisierung und die in's Große und Heroische gesteigerte Auffassung hinweist und dieselben Eigenschaften bei unserer Statue wiederfindet. Diese Eigenschaften sind allerdings bei der melischen Venus vorhanden, aber durchaus nicht in dem Grade und in der Art wie in der Kunst des Lyfipp oder seiner Genossen. Zweitens aber waren die Gegenstände, welche diese peloponnesischen Künstler darstellten, kräftige, physisch schöne Männergestalten, Kämpfer, Helden, oder auch Portraits von Staatsmännern, Rednern und anderen berühmten Personen des Tages; die Schöpfung eines Göttertypus oder gar die einer Aphrodite wird gewiß Niemand von ihnen erwarten.

Desßhalb muß die melische Statue der attischen Schule angehören. Die beiden bis jetzt erlangten Resultate — Zeit zwischen Phidias und Praxiteles und attische Schule — dürfen wohl als sichere bezeichnet werden. Die meisten Archäologen stimmen dem bei. Eine weitere sichere Bestimmung ist nicht zu erlangen, dagegen noch eine, die auf eine gewisse Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben darf: die Bestimmung eines enger begrenzten Zeitabschnittes, speciell des Jahrzehntes, in dem die Statue entstanden ist, und zwar auf Grund der historischen Nachrichten über Melos.

In Kap. I wurde dargelegt, welche Schicksale die Insel

<sup>1</sup> a. a. O., p. 208 u. 9.

im peloponnesischen Kriege durch die Athener zu erdulden hatte und wie im Jahre 404 zwar das alte dorische Gemeinwesen wieder hergestellt wurde, die Blüthe und Bedeutung der Insel aber für immer dahin war. Für die Entstehungszeit unserer Statue möchte ich daraus Folgendes entnehmen.

In der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts herrschten jedenfalls die ärmlichsten und gedrücktesten Verhältnisse in Melos; deshalb ist es ziemlich unwahrscheinlich, daß die Melier in dieser Zeit die kostbare Statue erwarben; auch wäre es wohl auffallend, wenn nach dem Jahre 404 das Werk eines attischen Künstlers nach Melos gekommen wäre. Daraus scheint mir hervorzugehen, daß als Entstehungszeit der Statue das Ende d. h. etwa die zwei letzten Decennien des 5. Jahrh. wahrscheinlicher ist als die erste Hälfte des 4. Jahrh. Wenn man sodann ferner bedenkt, daß unsere Statue das Werk eines attischen Meisters war, daß von 416—404 Milo von attischen Colonisten bewohnt war und daß endlich vor das Jahr 416 die Statue ihrem Stil nach nicht gesetzt werden darf (wir sehen ja oben, daß sie der Uebergangszeit angehört), so scheint mir eine ziemliche Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden zu sein, daß die Statue in dem Jahrzehnte von 415—405 entstand. Für die Wahrscheinlichkeit dieser Ansicht hat sich W. Fröhner, der die Statue früher der Schule des Skopas zuschrieb, bestimmt ausgesprochen<sup>1</sup> und auch B. Stark neigt sich derselben zu<sup>2</sup>.

Schließlich würde es sich noch darum handeln, die Statue auf einen bestimmten Meister oder Schule eines solchen zurückzuführen; aber dafür haben wir nicht die nöthigen Anhaltspunkte. Früher glaubte man allerdings den Schöpfer der melischen Statue gefunden zu haben. Eine große Zahl von Archäologen und Kunsthistorikern, darunter Waagen, Welcker, O. Jahn, Schnaase, Kugler, Wiefeler, Stark, Fröhner entschieden

<sup>1</sup> Nach briefl. Mittheil.

<sup>2</sup> Nach mündl. Mittheil.

sich für Skopas oder einen Schüler deselben. Es wurde hierbei auf die weiche, freie Ausführung, auf die Aehnlichkeit mit den Niobiden (welche ziemlich zweifellos Skopas'schen Ursprungs sind) in der Behandlung der Formen und der Gewandung hingewiesen. Waagen<sup>1</sup> sagt: «Die Uebereinstimmung so mancher Theile mit den Sculpturen aus der Zeit des Phidias, während in anderen ein entschieden späteres Element eingetreten, eignet wohl keinem Meister besser, als dem Skopas». Man wies auch darauf hin, daß Skopas, wie uns überliefert ist, eine Aphroditestatue geschaffen hat; ferner, daß er und seine Schüler viel für auswärts, für Kleinasien und die Inseln arbeiteten. Die Richtung auf das Pathetische erschien allerdings dem Bildner einer Venus von Milo weniger zu entsprechen.

Andere hielten den Alkamenes, den großen Schüler des Phidias, für den Schöpfer unserer Statue. Es sind Diejenigen, welche auf deren Aehnlichkeit mit den Werken Phidias'scher Kunst das Hauptgewicht legen. Besonders wiesen sie darauf hin, daß das Motiv des aufgestellten Fußes bei Aphrodite mit dem meisten Rechte als eine Tradition der Phidias'schen Schule angesehen werde, daß ferner Alkamenes eine in den Gärten von Athen aufgestellte Aphrodite geschaffen hat, die vielleicht auch einen Apfel hielt. Ulrichs<sup>2</sup> hielt die melische Statue für eine Nachbildung dieser Aphrodite des Alkamenes.

Auch an Kephisodot, der wahrscheinlich der Vater und Lehrer des Praxiteles war, den Schöpfer der Eirene mit dem Plutoskinde, von der uns eine Replik erhalten ist (in der Glyptothek in München), dachte man<sup>3</sup>. Er bildet den Uebergang von dem großartigen, ruhig-ernsten Stil der Phidias'schen Schule zu der warmen Innigkeit der Empfindung, welche die jüngere Blüthezeit charakterisirt.

<sup>1</sup> a. a. O., p. 110 ff.

<sup>2</sup> Leben des Skopas. Greifswald 1863, S. 122.

<sup>3</sup> Fränkel weist darauf hin, a. a. O., S. 38.

Heutzutage bricht sich nun mehr und mehr die Ansicht Bahn, daß weder eine entschiedene Uebereinstimmung der melischen Statue mit dem Stile dieser Meister, noch mit dem irgend eines anderen uns bekannten nachzuweisen ist; daß sie also, zur Zeit wenigstens, einem bestimmten Meister nicht zugeschrieben werden kann. Wir müssen bedenken, daß Athen in jener Zeit so reich an Bildhauern war, von denen uns gewiß nur ein Theil bekannt ist; daß wir zwar zahlreiche Namen kennen, aber so wenig Werke, die Künstlerinschriften tragen oder deren Urheber literarisch überliefert ist; schließlich, daß wir selbst die beiden wichtigsten Typen der jüngeren attischen Schule, den Skopasischen und den Praxitelischen, noch nicht völlig genau und endgültig festgestellt haben. Fröhner hält deshalb den Versuch, über den Urheber unserer Statue etwas Genaueres zu ermitteln, für unfruchtbar. Preuner, der sich in der neuesten Zeit am Eingehendsten mit dieser Frage beschäftigt hat, ist wenigstens bis jetzt auch nur zu einem negativen Resultate gelangt<sup>1</sup>. Er hat eine Definition des Skopasischen und Praxitelischen Typus aufgestellt<sup>2</sup>, welche wohl der Wahrheit sehr nahe kommt und voraussichtlich durch die genauere Untersuchung des Praxitelischen Hermes bestätigt werden wird. Sie lautet folgendermaßen: «Im Unterschiede von den mehr länglichen und mageren, spröderen und etwas strengeren Formen des Typus, den wir für Praxiteles in Anspruch nehmen zu müssen glauben, finden wir die Formen des Leibes und der Köpfe, namentlich der weiblichen Figuren des anderen, Skopasischen Typus voller, runder und weicher. Der Umriss des Gesichts z. B. ist entschieden mehr eiförmig, und, was über den Umriss des Antlitzes von der Stirn zum Kinn gilt, scheint sich in ähnlicher Weise für den des Kopfes von der Stirn nach hinten zu bewähren.»

<sup>1</sup> Preuner hat seine Untersuchungen über den Urheber der melischen Statue noch nicht abgeschlossen und wird voraussichtlich später sein Endresultat publiciren. — Nach gef. briefl. Mittheil. desf. (13. Mai 79).

<sup>2</sup> a. a. O., S. 29—32.

Dieser Definition zu Folge erklärt Preuner, daß die melische Statue nicht innerhalb der näheren Kreise des Praxiteles oder Scopas entstanden sei<sup>1</sup>.

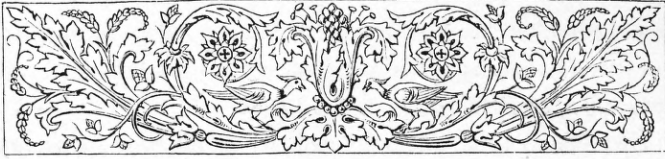
Hier hätten wir also eine negative Bestimmung; eine noch mehr limitirende würde aus der oben besprochenen, ziemlich wahrscheinlichen Annahme, daß die Statue im Jahrzehnte von 415—405 entstanden sei, hervorgehen. Die ganze jüngere attische Schule, insbesondere der Kreis des Praxiteles, würde hiermit ausgeschlossen; die Thätigkeit des Skopas, des ältesten dieser Schule beginnt erst nach dem Jahre 400. Weiter können wir Nichts bestimmen.

Der große Meister des großen Werkes bleibt für uns im Dunkel. Wir können aber, glaube ich, damit zufrieden sein, daß wir die Kunstperiode und die Schule, der die Statue angehört, mit Sicherheit festgestellt und für ihr Jahrzehnt wenigstens einige Wahrscheinlichkeit erlangt haben.

---

<sup>1</sup> Nach dessen briefl. Mittheilung.





## IX. KAPITEL.

### Die Frage nach der Originalität.

Wenn die in einem Kunstwerke realisirte künstlerische Idee, der in der Gesamtheit seiner Compositions- und Formmomente ausgedrückte Typus, von demselben Künstler, der das Werk ausführte, erfunden, frei geschaffen worden ist, so haben wir ein Originalwerk oder Prototyp. Nur bei einem solchen wird die künstlerische Idee d. h. das innere Bild in dem äußeren, realen Werke ganz und rein zum Ausdruck kommen und die Leistung sich zur Höhe des künstlerischen Schaffens erheben. Wird ein solches Originalwerk von einem fremden Künstler wiederholt, wird es nochmals realisirt, so ist dies nicht mehr eine künstlerische Production, sondern eine Reproduction, eine Copie. Da es aber in der Welt etwas Absolutes nicht gibt, so sind auch Original und Copie relative Begriffe. Die Neuheit oder Ursprünglichkeit der Erfindung und Vereinigung der Compositions- und Formmomente kann sehr verschiedene Grade haben, also ein Originalwerk selbst wieder mehr oder weniger originell sein. Wenn die Originalität einen gewissen Grad erreicht, so haben wir ein Originalwerk *par excellence*. Ueber die

Höhe dieses Grades waren und sind die Begriffe verschieden. Die hohen Ansprüche, die wir an die Originalität machen, können für die antike Kunst nicht in dieser Weise festgehalten werden. Auf der einen Seite finden wir hier Kunstwerke, welche weder als Originale noch als Copieen in unserem Sinne bezeichnet werden können, sondern gewissermaßen die Vermittlung zwischen beiden bilden: die freien Wiederholungen oder Repliken. Sie geben ein Originalwerk mit bald größeren bald geringeren Modificationen und Variationen wieder. Sie werden das einmal sich nicht viel über die bloße Copie erheben, ein andermal aber ein derartig frei nachgebildetes und aus einer gewissen künstlerischen Selbstständigkeit geschaffenes Werk sein, daß ihm einigermaßen Originalität zukommt, daß man sie so zu sagen originelle Repliken nennen kann. Auf der anderen Seite entsprechen die Originalwerke selbst in den meisten Fällen nicht unserer modernen Auffassung, welche völlig neuen Stoff, neue Erfindung, Composition und Ausführung verlangt. Auf diesen strengen Begriff von Originalität haben die Griechen keinen Werth gelegt und er war auch durch die Eigenthümlichkeit der griechischen Kunstthätigkeit fast ganz ausgeschlossen. Man denke sich dieses blühende, reiche, vielfachende Kunstleben in Griechenland: und doch wurde eine verhältnißmäßig kleine Zahl von Gottheiten und anderen mythologischen Figuren stets wieder aufs Neue dargestellt. Und diese selbst wieder waren auf festbestimmte Typen, die allgemein angenommen waren, beschränkt, worauf wir schon in Kap. V hingewiesen haben. Auch das antike Drama hat einen Cyclus typischer Charakterfiguren, die immer wieder von Neuem, und nur in tieferer, ausgearbeiteterer Weise dargestellt wurden. Daselbe war in der bildenden Kunst der Fall. Da war es nicht anders möglich, als daß auch Originalwerke genialer Meister nicht in unserem Sinne, durch und durch originell waren, sondern sich bald in diesem, bald in jenem Punkte an andere anlehnten und daß das oder jenes unverändert herübergenommen wurde, von

dem Festhalten bestimmter allgemeiner Typen gar nicht zu reden. Ein mythologischer Typus wie z. B. die sieghafte Aphrodite wurde gewiß in vielen Werken großer Künstler dargestellt, so daß sie verschiedene originale plastische Typen repräsentierten; aber sie standen sich gewiß in Conception und Composition sehr nahe. Der Begriff des Typus im weiteren Sinne schließt die Mehrzahl von Originalen nicht aus<sup>1</sup>.

Allerdings gab es sehr wenig vereinzelte Fälle, wo die höchste Vollendung eines mythologischen Typus durch einen genialen Wurf erreicht, ein Originalwerk *par excellence* geschaffen wurde, welches eine ganz unabhängige Stellung einnahm, wie z. B. der olympische Zeus des Phidias. Das waren aber Ausnahmen. Zumeist standen auch die Originalwerke im Zusammenhang mit vorangehenden und waren nur Glieder einer gemeinfamen Entwicklung.

Eine ähnliche Erscheinung zeigt sich auch in anderen Perioden mit aufsteigender Kunstentwicklung und raschem Aufblühen künstlerischer Technik, z. B. im XV. Jahrh. «Die Meister des XV. Jahrh.», sagt Thaufing<sup>2</sup>, «haben gar nicht jenen krankhaften Begriff von Originalität, dem gemäß jedes neue Werk sich in allen Beziehungen, in Stoff, Composition und Ausführung, soviel wie möglich von dem bereits vorhandenen unterscheiden müßte. So sehr sie auch bemüht sind den Kreis der Darstellungen zu erweitern, ebenso unbefangen beharren sie andererseits auch bei den einmal gefundenen, gewohnten und beliebten Gegenständen . . . Im dunkelen Bewußtsein der unumschränkten Vorherrschaft der Form auf dem Gebiete der Kunst haben die größten Meister aller Zeiten keinen Anstand genommen, von anderen zu entlehnen, was sich ihnen als wohlverwandt und nachahmenswerth darbot. In diesem rastlosen Suchen

<sup>1</sup> Vergl. Bernouilli, a. a. O., S. 154.

<sup>2</sup> Thaufing, Dürer, Geschichte f. Lebens u. f. Kunst. Leipzig 1876, S. 153—54.

v. Geeler-Ravensburg, Venus v. Milo.

und Finden, Aufnehmen und Abgeben liegt das Geheimniß eines gefunden Künstlerlebens.»

Das Werk eines wahrhaft genialen Künstlers wird trotz Entlehnungen und Anlehnungen doch immer ein Original fein, mehr jedenfalls als das durchaus neu erfundene und ausgeführte eines mittelmäßigen Talentes. Das Genie ist es, das das Original macht. Ein wahres Originalwerk wird sich natürlich immer dadurch auszeichnen, daß es ein oder mehrere wichtige neue Motive in Conception und Composition bietet, und vor Allem, daß es die Gesamtheit aller Momente zu einem neuen, frappanten Ganzen gefaltet, welches auf den ersten Blick — und auch in späteren Nachbildungen — nicht zu verkennen ist. Auch in der Erfindung der Formen wird sich sehr deutlich die Freiheit und Selbstständigkeit der originalen Schöpfung gegenüber dem kalten, conventionellen Charakter der Repliken zeigen.

Welchen Grad von Originalität die melische Statue — oder, wenn sie eine Copie wäre, ihr Prototyp — beanspruchen kann, ist nicht genau zu unterscheiden. Das dürfte aber jedenfalls sicher sein, daß einzelne Motive der Composition schon früher dagewesen sind, so z. B. das Aufstellen des Fußes, ein Motiv der Phidias'schen Schule, vielleicht auch die Halbnacktheit oder die Anordnung des Gewandes: unferen hohen Ansprüchen an Originalität kann also hier nicht genügt sein. Daß aber auf der anderen Seite die melische Statue (oder ihr Prototyp) einen gewissen Grad von Originalität, einen im Alterthum ganz genügenden, besaß, geht daraus hervor, daß wir eine so große Zahl von Wiederholungen dieses Typus besitzen, denn einen Typus von geringer Originalität würde man gewiß nicht so oft reproducirt haben. Die melische Statue zeigt ferner jenen oben erwähnten, frappanten, eigenthümlichen Charakter und macht den Eindruck eines Werkes aus einem Guffe, wie er der wahren Originalität entspricht. Auch ist daran kein Zweifel, daß der Schöpfer dieses Typus ein genialer Künstler war und wir sagten bereits: das Genie macht das Originelle.

Ist nun unsere Statue von dem Künstler, der diesen Typus erfand, ausgeführt worden oder nicht, d. h. ist sie Original oder Copie? Es ist meist nicht leicht, nur auf Grund der Eigenschaften eines plastischen Werkes selbst, besonders eines antiken, hierüber zu entscheiden, jedenfalls schwieriger als dies bei einem Gemälde ist. Denn in der malerischen Ausführung tritt die Hand des großen Meisters, das hohe Maß seines künstlerischen Könnens freier und unmittelbarer hervor, als bei der plastischen Ausführung, wo das Material spröder, materieller, die Technik mechanischer ist. Es mag deshalb viele antike Sculpturen geben, die Originale sind und die wir doch nicht als solche erkennen. Nur bei vorzüglichen Werken wird die Entscheidung leichter, und in diesem glücklichen Fall sind wir bei der marmornen Statue. Wir haben hier Anhaltspunkte, die eine ziemlich sichere Entscheidung ermöglichen.

Drei Momente kommen in Betracht, welche unsere Statue als Originalwerk erkennen lassen, wenn auch natürlich eine völlige Sicherheit nicht zu erreichen ist.

Zunächst ist es die hohe künstlerische Vollendung dieses Werkes, die wir schon mehrfach besprochen haben, die bis in's kleinste Detail vorzügliche Ausführung, neben dem eminent genialen Schwung, welche uns nöthigen, die Statue als das Werk eines Künstlers ersten Ranges zu betrachten. Solche pflegen sich aber zumeist nicht mit Copiren abzugeben.

Wir besitzen aus der Zeit Alexanders und der Diadochen eine Menge guter Repliken älterer Werke: keine hat nur annähernd diese Vollendung, diesen Stil, diesen gesammten Charakter wie unsere Statue. Ueberhaupt kann keine der vielen uns erhaltenen antiken Repliken und Copieen irgendwie mit der marmornen Venus verglichen werden. Auch bei den besten wird man den großen Abstand wahrnehmen. Bei keiner ist so warme Empfindung, so frisches Leben zu finden, nicht zu reden von den Mängeln in den feinen Details. Die Vergleichung der marmornen Statue mit ihrer besten Replik, der Venus von Capua,

einem als Replik trefflichen Werke, ist sehr geeignet, «den Unterschied zwischen schwellendem Leben — man sehe besonders den Druck des rechten Armes auf den Busen — und kalt conventioneller Behandlung fühlbar zu machen»<sup>1</sup>. Lénormant sagt in dieser Hinsicht<sup>2</sup>: «*Si elle est la copie d'une statue de Phidias, c'est sans contredit la plus merveilleuse copie qui ait jamais été faite dans le monde, celle où l'imitateur s'est le mieux identifié à son modèle, au point de l'égaliser presque . . . . Jamais aussi copie n'a eu au même degré l'accent et la liberté d'allures d'une création originale*». Man meint die Worte müßten auf der Zunge liegen: es ist eben keine Copie. Aber dies thut Lénormant nicht, lieber nimmt er ein solches «Wunder» an, worin wir ihm aber nicht folgen wollen.

Ein drittes Argument liegt darin, daß der Künstler dieser Statue nach einem lebenden Modell gearbeitet hat. Wir haben schon bei der künstlerischen Würdigung der Formgebung auf die verschiedenen kleinen Unregelmäßigkeiten und andern Züge hingewiesen, welche entschieden darthun, daß der Künstler dieselben dem lebenden Modell entnahm, nach dem er arbeitete. Wir erwähnten auch, daß J. Millingen<sup>3</sup>, Welcker<sup>4</sup>, Frœhner<sup>5</sup>, Valentin u. a. diese Ansicht ausgesprochen haben. Nun scheint mir aber das auf der Hand zu liegen, daß nur der Künstler, welcher ein Originalwerk schafft, nach einem lebenden Modell arbeitet.

Aus alledem geht hervor, daß wir fast mit Bestimmtheit in der melischen Statue ein Originalwerk zu betrachten haben,

<sup>1</sup> Friederichs, Bausteine, S. 333.

<sup>2</sup> M. F. Lénormant, *Chefs-d'œuvre de l'art antique*. Paris 1867, t. IV, p. 172.

<sup>3</sup> «The head which . . . seems a portrait, makes it probable, indeed, that the entire figure is taken from the life». a. a. O., S. 8.

<sup>4</sup> «Es verräth sich, daß der Künstler ein Modell vor Augen hatte». A. D., S. 442.

<sup>5</sup> «L'auteur de cet inimitable chef-d'œuvre a dû travailler d'après un modèle: de là certaines irrégularités». a. a. O., p. 171.

ohne darüber zu entscheiden, in wiefern sie unferem strengen Begriffe von Originalität entspricht.

Sollte aber schließlich das sehr Unwahrscheinliche doch der Fall sein, sollte die melische Statue doch nur eine Replik oder Copie sein, so würden wir wenigstens behaupten dürfen, daß diese wunderbarste aller Copieen einem Originalwerke völlig gleichstehe und uns ihr Original völlig ersetze, und da käme es schließlich auf daselbe heraus. Entweder wir haben in ihr selbst das Original oder einen Stellvertreter, der ihm völlig gleichkommt, so daß wir von ihm reden könnten, wie vom Original selbst. Aus dem Alterthume ist uns eine derartige Copie nicht bekannt, dagegen finden sich in der Malerei der neueren Zeit einzelne solcher Fälle. So war z. B. bekanntlich ein langer Streit darüber, ob das Dresdener oder Darmstädter Exemplar von Holbein's Madonna mit der Familie des Bürgermeister Meyer das Original sei. Man hat sich zuletzt für das Darmstädter entschieden; aber gerade der lange Streit beweist, daß die Dresdener «Copie» dem Darmstädter «Original» im künstlerischen Werthe gleichkommt. Manche behaupten sogar, sie stände höher. Aehnlich verhält es sich z. B. auch mit den Kupferstichen Dürer's nach den Originalen des Meisters W (Wohlgem.). Hierüber sagt Thausing<sup>1</sup>: «Um eine gute Copie ist es doch ein eigen Ding; und bei noch so peinlicher Genauigkeit wird es der ersten besten Hand so wenig, wie der correcten Maschine gelingen, das Werk des Meisters bis zur Gleichwerthigkeit aufzuwiegen. Wo dies Ziel dennoch erreicht wurde, da müssen eben so eigenthümliche Vorbedingungen gewaltet haben, wie die ist, daß ein hochbegabter Schüler seinen ganzen Ehrgeiz darein setzt, die Werke seines Meisters zu übermeistern». Auch in solchem Falle handelt es sich um Genialität, nämlich um Congenialität.

<sup>1</sup> a. a. O., S. 154.





## X. KAPITEL.

### Die Repliken.

Wir besitzen eine Reihe von Werken antiker Plastik, die wir als Repliken der melischen Statue deutlich erkennen können, viele auch, die wenigstens mit ihr im Zusammenhange zu stehen scheinen. Daraus läßt sich entnehmen, daß die melische Statue im Alterthume sehr häufig wiederholt wurde, wie dies eben nur bei den größten und beliebtesten Meisterwerken der Fall war.

Derartige Repliken zeigen einen verschiedenen Grad von Verwandtschaft mit dem Originalwerke. Die einen stehen ihm in Composition und Charakter sehr nahe, andere zeigen schon bedeutende Veränderungen, wieder andere haben nur noch das eine oder andere Motiv und so kommen wir schließlich zu Werken, die kaum mehr als Repliken zu bezeichnen sind, deren Beziehungen zu dem betreffenden Originalwerke überhaupt zweifelhaft sind. Hier ist es meist sehr schwer, die Grenze zu ziehen. In unserem Falle lassen sich aber immerhin die Repliken, welche die wesentlichsten Motive der Composition des Originales beibehalten, von den ferner stehenden und zweifelhaften Repliken einigermaßen abgrenzen.

Unter allen Repliken der melischen Statue ist keine einzige, welche genau mit ihr übereinstimmt, also eine bloße Copie wäre. Dies ist auch bei anderen Werken der Fall: unter einigen sechzig Repliken der capitulinischen und mediceischen Venus findet sich keine einzige genaue Copie.

Unter den nächstehenden Repliken der melischen Statue, welche im Wesentlichen derselben ähnlich sind, glaube ich am besten zwei Gruppen zu unterscheiden, wobei natürlich der Verwandtschaftsgrad der einzelnen wieder etwas variiert. Zur ersten Gruppe rechne ich die Figuren mit nacktem Oberkörper, welche mit einer Ausnahme sicher Venus darstellen; zur zweiten Gruppe die, deren Oberkörper bekleidet ist, aber bei sonst beibehaltenem unterem Gewandmotiv; sie stellen entweder Victorien oder Mufen dar. Die statuarischen Werke der ersten Gruppe sollen hier sämtlich, von denen der zweiten Gruppe nur die wichtigsten und nächstverwandten behandelt werden. Zu den fernerstehenden Repliken zähle ich die mit Mars gruppirten, doch sollen die vier wichtigsten derselben hier ebenfalls kurz charakterisirt werden.

### 1. Gruppe.

Die beste und nächststehende Replik ist:

Die Venus von Capua<sup>1</sup>, Statue aus griechischem Marmor<sup>2</sup>, 1,78 m hoch, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Amphitheater von Capua gefunden, gegenwärtig im Museum zu Neapel. Sie ist im Wesentlichen in derselben Weise erhalten wie die melische Statue, nur sind auf der einen Seite die Gewandfalten stärker beschädigt, auf der anderen Seite ist der Ansatz des linken Armes und der linke Fuß mit einem Heim

<sup>1</sup> Beschr. u. Abbild. bei Millingen, a. a. O., Tafel 4 u. 5, Gerhard, Antike Bildw. H. 10. Braun, Kunstmythologie, Th. 75. Clarac, pl. 598. Müller, Denkm. der alten Kunst II, XXV, 268 (neben der melischen abgebildet).

<sup>2</sup> Nach Millingen, a. a. O., p. 5, wahrscheinlich lunensischer Marmor.

darunter noch vorhanden. Die Composition der Venus von Capua stimmt im Wesentlichen mit der der melischen Statue überein. Sie weicht aber doch in folgenden Punkten von ihr ab: der Oberkörper ist mehr vorgebeugt und mehr nach links gewandt, Kopf und Blick sind gefenkt, das aufgestellte Bein tritt weniger hervor und hat eine etwas schwächliche Haltung, das Knie ist auswärts gestellt, der rechte Arm ist höher gehalten, beide Arme waren einander mehr genähert; der obere Rand des Gewandes hat eine schiefere Richtung, und zwar eine solche, daß die rechte Hüfte etwas mehr, die linke etwas weniger entblößt ist, als bei der melischen Venus; das Gewand fällt etwas weniger tief auf den rechten Fuß herab, der linke Fuß ist etwas höher, weil auf den Helm aufgestellt; die Haare sind mit einem Diadem geschmückt.

In Conception und Charakter weicht die capuanische Venus bedeutend von der melischen ab. Die ernste Hoheit und edle Erhabenheit fehlt ihr; sie ist eleganter, aber auch schwächer, sie «gibt das Werk überzuckert wieder<sup>1</sup>». Die großen Formen der melischen Venus sind in's Elegante umgesetzt, sie sind feiner und zarter, aber sie haben eine «unbestimmte, verschwommene Weichheit im Gegensatze zu der frischen Kraft der Venus von Melos<sup>2</sup>». Es fehlt ihr «die lebenswarme Wahrheit in der Ausführung und die kräftige Fülle in der Auffassung der Schönheit<sup>3</sup>». Die geniale Unmittelbarkeit und die charakteristische, scharfe Bildung der Körperformen, sowie besonders des Faltenwurfes wird vermißt. Es ist eine unbegreifliche Verirrung von J. Millingen, wenn er die melische Statue unter die capuanische stellt, indem er von ersterer sagt<sup>4</sup>: *«it wants, perhaps, the elegance and ideal character so eminently displayed in the*

<sup>1</sup> Flach, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1878 LXII, S. 80.

<sup>2</sup> Friederichs, a. a. O., S. 325.

<sup>3</sup> Zahn, a. a. O., S. 124.

<sup>4</sup> a. a. O., S. 8.

*Capuan Venus*», und von der letzteren: «*the qualities of a higher order remarkable in the Venus of Capua, entitle her to a decided preference*».

Vier Momente, die bei der melifchen Statue nicht vorhanden sind, lassen es als höchst wahrscheinlich erscheinen, daß die Venus von Capua mit beiden Händen einen Schild gehalten und sich darin gespiegelt hat, nämlich: die vorgebeugte mehr nach links gehende Haltung des Oberkörpers, die Senkung des Kopfes und Blickes, der Mangel der Erhabenheit und Hoheit im Ausdrucke und das Aufsetzen des Fußes auf einen Helm, ein dem Schilde entsprechendes Waffenstück. Auch der höher gehaltene Arm paßt gut dazu. Das auswärts gestellte Knie deutet außerdem darauf hin, daß der Schild auf demselben aufgestellt war.

An der Statue selbst ist gegenwärtig eine andere Restauration ausgeführt und zwar durch Angiolo Brunelli. Die beiden Arme sind ergänzt. Wegen der Fußspuren, die sich in der Basis befinden sollen, die auch in der That mehr als für eine Figur nöthig wären, nach links erstreckt, ist der Venus ein Eros auf der linken Seite beigegeben, gegen den sie die Arme ausstreckt, um ihm einen Befehl zu ertheilen. Zu den Armen paßt dies gar nicht gut. Die Beigabe des Eros ließe sich aber mit dem Halten des Schildes sehr wohl vereinigen, entweder er hilft den Schild halten, oder er streckt jubelnd seine Hände zur Mutter empor. Ersteres kommt öfters vor, letzteres ist ähnlich auf einer römischen Münze<sup>1</sup> dargestellt.

Die Entstehung der Statue wurde von Millingen, Welcker u. A. in die cäsarische Zeit verlegt, da die im Schild sich spiegelnde Venus auf Münzen der Colonia Julia (Korinth) erscheint und Capua ebenfalls eine Colonie Cäsar's war. Mir scheint, daß eher Bernouilli<sup>2</sup> Recht hat, welcher den Anfang des 2. Jahr-

<sup>1</sup> Abgeb. bei Vaillant, *Numismata imperat. in colon. percussa*, II, 51.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 161.

hundreds n. Chr. als ihre Entstehungszeit annimmt. Als Gründe führt er an: die Behandlung der Haare und der Falten, sowie die Bezeichnung des Augapfels, eine Eigenthümlichkeit des spätrömischen Stiles, sowie die glänzende Erneuerung des Amphitheaters von Capua unter Hadrian um die genannte Zeit.

Eine geringere Replik ist:

Die Venus Torlonia<sup>1</sup> in der Villa Albani (Rom), jetzt im Besitze des Fürsten Torlonia; eine etwas überlebensgroße Statue aus lunenesischem Marmor; 1,93 m hoch; in Tivoli gefunden. Der Kopf war vom Körper getrennt, die Arme und die beiden Füße (oder einer?) fehlen, ebenso die Nase, ein Theil des Halses und einige Gewandfalten. Bei der jetzigen Restauration ist der Kopf wieder aufgesetzt und alle fehlenden Theile sind ergänzt, die Arme schlecht; in der hoch erhobenen Linken hält Venus ein Salbgefäß, aus dem sie Oel in die Rechte gießt; der linke Fuß ist auf die Zehen gehoben, war aber nicht unwahrscheinlich ursprünglich aufgestellt. Daß diese Figur einen Schild gehalten, ist nicht anzunehmen; die Haltung paßt weniger dazu; das auf dem Knie völlig erhaltene Gewand zeigt jedenfalls keine Spur eines fremden Gegenstandes. Die damalige Restauration ist also wohl die annehmbarste. Eine Toilettenscene paßt ganz zu dieser Gestalt.

Die torlonische Statue ist so ziemlich der melischen nachgebildet, besonders die Anlage der Gewandung ist dieselbe, nur verläuft der Rand viel steiler, so daß ein größeres Stück des Oberschenkels auf der rechten Seite sichtbar wird. Dagegen ist das frappante Motiv des Oberkörpers ganz verflacht und abgeschwächt. Ebenso sind die Formen noch mehr in's oberflächlich Elegante umgesetzt.

Der Entstehung nach gehört sie jedenfalls der späteren römischen Kunst an.

---

<sup>1</sup> Besch. u. abgeb. bei Clarac, pl. 602; Valentin a. a. O., Tafel IV, Nr. 11.

An diese beiden Repliken glaube ich als dritte anschließen zu können, obgleich sie eine bedeutende Abweichung zeigt:

Die Marmorstatuette einer Venus im Besitze des Antiquitätenhändlers Herrn Hoffmann in Paris; noch unedirt<sup>1</sup>; aus spätrömischer Zeit; bis zur linken Schulter 68 cm hoch; in Italien gefunden. Der Statuette fehlen: Kopf und Hals; die rechte Schulter und der rechte Arm; der Ansatz des linken ist erhalten. Die Aehnlichkeit mit der melischen Statue scheint mir ziemlich deutlich zu sein, doch weicht die Behandlung des Gewandes darin wesentlich ab, daß daselbe vornen in der Mitte geknotet ist, wobei der Gewandzipfel am rechten Bein entlang herabhängt; außerdem sitzt es, besonders hinten, tiefer und geht in feiner schiefen Richtung von rechts nach links, anstatt umgekehrt. Die Haltung des Oberkörpers ist der der melischen Statue ähnlich, nur etwas mehr rückwärts. Der linke Fuß ist aufgestellt, aber etwas weniger stark gehoben.

Hieran reihen sich nun vier Torfi:

Der gefsteinigte Torfo von Trier<sup>2</sup>, der Ueberrest eines von den Treverischen Christen des 4. oder 5. Jahrhunderts gefällten und zerfchlagenen Götterbildes, wurde später neben der Klosterkirche zu St. Matthias bei Trier aufgestellt und den Steinwürfen der christlichen Jugend und der frommen Wallfahrer ausgesetzt, dann auf dem Kirchhofe in Ketten aufgehängt, schließlich in eine ausgemauerte Vertiefung gestürzt, wobei stets weiter gefsteinigt wurde, und erst im Jahre 1811 durch den letzten französischen Präfecten von Trier aus der Grube gezogen und in das Museum von Trier versetzt.

Der gründlich verstümmelte Torfo besteht aus grobkörnigem, weißem Marmor und ist dermalen noch etwas über drei Fuß hoch. Kopf und Hals, Schultern und Arme, Brüste, Stücke

<sup>1</sup> Ich sah dieselbe bei Herrn Hoffmann in Paris im September 1878.

<sup>2</sup> Vgl. den sehr lefenswerthen Aufsatz von W. Chr. von Florentcourt, «der gefsteinigte Venustorfo» in den Jahrbüchern des Vereines von Alterthumsfreunden im Rheinl. XIII. Bonn 1848, S. 128 ff.

des Oberkörpers, der rechte Unterfchenkel und ein großer Theil des linken find abgefchlagen. Auf der Rückseite find beinahe alle Sculpturformen verfwunden.

Man kann aber noch deutlich die Verwandtschaft diefer Statue mit der Venus von Milo erkennen; der Oberkörper ift nackt, der untere in derfelben Weife bekleidet, ebenfo ift der linke Fuß aufgefellt, während das rechte Bein in gerader Linie als Hauptfüße diene.

Sonderbarer Weife hat man den Torfo früher für eine Diana gehalten; erft Florentcourt hat 1848 nachgewiefen, daß es eine *Venus victrix* ift.

Der Gefammteindruck einer kräftig fchlanken Formenbildung ift trotz aller Entftellung nicht ganz verloren und es find noch Spuren einer großartigen Plaftik vorhanden, die auf die beßere römifche Kunft hinweiften.

Statuette-Torfo von Trier<sup>1</sup>, im Jahre 1874 bei Tieferlegung der Bodenfläche der Porta Nigra gefunden; aus parifchem Marmor; 0,28 m hoch. Kopf und Hals, der linke Vorderarm mit dem größten Theil des Oberarmes, der rechte Vorderarm, die untere Hälfte der Unterbeine fammt der Bafis fehlen. Die Compofition entfpricht in allen wefentlichen Motiven der melifchen Statue, doch ift fowohl die Haltung des Oberkörpers als die Stellung der Beine einigermaßen verändert, insbefondere fehlt die Beugung des Oberkörpers nach links, überhaupt das Prägnant-Charakteriftifche der ganzen Pofition der melifchen Statue. In der Gewandung ift der Grundgedanke wiedergegeben. Der Kopf hat eine ftärkere Profiltellung, der rechte Oberarm ift ftärker an den Bufen angedrückt.

An der inneren Seitenfläche des erhobenen linken Armes (von dem nur 6 cm erhalten find) und dem linken Bufen findet fich ein Ueberreft eines aus demfelben Stück Marmor gearbeiteten fremden Körpers, in dem nach A. Flaßch unzweifel-

<sup>1</sup> Vergl. Flaßch, Jahrb. d. V. v. A. im Rheinlande, 1878. LXII, S. 80.

haft eine Schlange zu erkennen ist. Daraus ergibt sich, daß diese Statuette eine Hygiea darstellt, an der sich die heilige Schlange hinabwindet, um aus einer in der Hand gehaltenen Schale zu trinken. Eine ähnliche Variante der Melierin ist die Durand'sche Terracotta (siehe am Schluß). Der erhobene Arm und die Nacktheit des Oberkörpers stimmen nicht zu einer Hygiea, daraus ergibt sich, daß der Künstler eben einfach nur äußerlich die melische Statue variierte, ohne eine innere Charakteristik und höhere Compositionsrückficht. Nach dem Mangel an Stilgefühl und der Oberflächlichkeit der Arbeit ist diese Statuette am wahrscheinlichsten in die Zeit von 200—250 n. Chr. zu setzen.

Der Torfo von Smyrna<sup>1</sup>, in einem dortigen Teiche, dem sogenannten Dianenbad gefunden, in einem kleinen Casino aufgestellt; aus parischem Marntor (*marmo salino*), mit der ovalen Basis 1,20 m hoch; ganz im Motiv der Venus von Melos; der linke Fuß ist auf einen wohlerhaltenen Helm gesetzt; das Gewandmotiv ist ganz wie bei der Melierin, ein großartiger Faltenwurf umgibt Schoß und Lenden; an dem über das linke Oberbein herabhängenden Gewandzipfel sind die kleinen Gewichte am Ende sichtbar. Von dem Reste einer Hand oder eines Schildes, die etwa aufgelegt hätten, ist nichts zu bemerken. Der nackte Oberkörper war eingefetzt, wie dies an einer rechteckigen Vertiefung für den Zapfen auf der Oberfläche des erhaltenen Untertheiles deutlich hervorgeht.

Venus-Statuette (Torfo) von Knidos<sup>2</sup>, eine interessante kleinere Replik der melischen Statue, auf dem Grunde eines Brunnens in Knidos gefunden, jetzt im Britischen Museum,

<sup>1</sup> Nach Angabe von B. Stark, der ihn im Sept. 1871 an Ort und Stelle sah; vgl. dessen «Nach dem griechischen Orient». Heidelberg 1874, S. 195. — Vgl. auch Preuner, a. a. O., S. 42.

<sup>2</sup> Das Folgende beruht auf brieflichen Mittheilungen von Cl. Tarral nebst einer Photographie seiner restaurirten Statuette, sowie auf der Beschreibung von Michaelis, mitgetheilt von Preuner, a. a. O., S. 38.

mit der Bezeichnung: «*Torso of Aphrodite. Temple of Muses, Cnidus. [C. T. N.] No. 353.*» Von dieser Statuette sind zwei getrennte Fragmente vorhanden: der bekleidete Unterkörper und der nackte Oberkörper, dem das untere Drittel, vom Nabel bis zu den Gewandfalten, fehlt. Ersterer mißt (nach Michaelis) mit der Basis 0,285 m, ohne dieselbe 0,27 m, letzterer (von der rechten Schulter bis zum Nabel) 0,14 m, das fehlende Stück (nach Tarral) 0,06 m. Man wußte früher nicht, daß diese beiden Fragmente zusammengehören<sup>1</sup>, erst Cl. Tarral hat das erkannt und insbesondere dadurch nachgewiesen, daß er an einem Gypsabgusse das fehlende Stück des Oberkörpers ergänzte und auf diese Weise die beiden Theile zu einem Ganzen vereinigte. Michaelis (bei Preuner) hat neuerdings noch die Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente für «nicht unwahrscheinlich» erklärt und verschiedene Gründe dafür angeführt, z. B. daß der Marmor der gleiche sei, daß sie, namentlich in der Profilanficht in den Dimensionen gut zusammenpassen. Durch Tarral scheint mir die Sache endgültig erledigt zu sein; die von ihm ausgeführte Restauration ist jedoch bis jetzt in der wissenschaftlichen Welt kaum bekannt. Tarral hat auch zuerst erkannt, daß die Statuette eine Replik der melischen Statue ist. Der Kopf der knidischen Statuette fehlt; die Arme sind fast in derselben Weise abgebrochen, wie bei der melischen Statue; die Füße fehlen ebenfalls, dagegen ist die Basisplatte erhalten. An der linken Seite ist ein Cippus (Pfeiler) theilweise erhalten; er ist oben und insbesondere unten abgebrochen. Die Statuette besteht aus gelblichem parischen Marmor, ist restaurirt (aber ohne Kopf) 48 cm hoch, von ziemlich guter Arbeit, einfach, aber nicht schlecht behandelt; nur die Rückseite der Gewandpartie ist sehr flach und oberflächlich bearbeitet. Höchst interes-

<sup>1</sup> C. Newton hat den unteren, bekleideten Theil als zu einer Muse gehörig («*Torso of a Muse*») beschrieben, jedoch nach Tarral seinen Irrthum eingesehen. Bernouilli (a. a. O., S. 162) kennt überhaupt nur das eine Fragment, das des Oberleibs.

fant ist die unverkennbare Aehnlichkeit dieser Statuette mit der Melierin.

Die Halbnacktheit, die Anlage des um die Füße gefchlagenen Mantels, die Haltung des Oberkörpers, der Arme und die Stellung der Beine ist bei Beiden im Wesentlichen übereinstimmend. Dagegen ist das Bewegungsmotiv, besonders die Biegung in der Taille, bei der Statuette nicht so scharf und prägnant ausgedrückt; der Oberkörper ist kürzer, unterfetzter, plumper. Sodann fehlen am rechten Schenkel die untergesteckten Gewandfalten und das dadurch entstehende Faltendreieck; ferner ist das Gewand am linken Schenkel zusammengeknotet und fällt außen am Bein herab. Der rechte Fuß hat vielleicht nicht auf einer Erhöhung, sondern unmittelbar auf ebenem Boden gestanden. Schließlich hat die Figur an der linken Seite, dicht neben sich einen Cippus (Pfeiler), der aus demselben Marmorblocke wie der Unterkörper gearbeitet ist.

Zwei andere Statuetten-Torfi, die Aehnlichkeit mit der melischen Statue haben, führt Preuner, nach Mittheilungen von Michaelis und Matz an<sup>1</sup>. Der eine, im British Museum, gleichen Fundorts und gleicher Bezeichnung wie die eben beschriebene Statuette, entspricht der unteren Hälfte der letzteren, hat ebenfalls einen Cippus an der Seite, ist aber von viel geringerer Arbeit und weit mehr beschädigt.

Der andere, in E. D. Clarke's collection, im Fitz-William-Museum in Cambridge, bildet die bekleidete untere Hälfte einer wahrscheinlich ursprünglich in zwei Hälften gearbeiteten Statuette, deren Gewandung aber stärkere Abweichungen von der der melischen Statue zeigt.

Ob die früher (Cap. VI.) erwähnte Terracottafigur der Sammlung Jatta Aehnlichkeit mit der Melierin zeigt, ist mir nicht bekannt.

<sup>1</sup> a. a. O., S. 39.

## 2. Gruppe.

Unter diesen Repliken ist die werthvollste und wichtigste: Die Victoria von Brescia<sup>1</sup>, schöne Bronzefigur von 2 m Höhe<sup>2</sup>, in den Trümmern der von Vespasian geweihten Basilica von Brescia gefunden; gegenwärtig im Museum von Brescia; eine Bronzecopie nach einem Gypsabguß im Treppenhause des Louvre (am Eingang der Gemäldefammlung). Sie ist aus einer sehr dünnen Metallschicht gebildet und war wahrscheinlich verguldet. Die Erhaltung ist eine sehr gute: es fehlen nur drei Finger der linken Hand, das von ihr gehaltene Attribut und der Gegenstand unter dem linken Fuße sammt der Plinthe, die vielleicht von Marmor war. Bei der Auffindung waren — in Folge eines Sturzes — Kopf und Hals zwischen die Schulterblätter hineingedrückt, die Flügel verschoben, ein Riß war unter der linken Schulter und der Arm abgetrennt.

Die jetzige Restauration hat ihr einen von der Linken gehaltenen und auf das linke Knie gestützten Schild, auf dem sie schreibt, und einen Helm unter den Fuß gegeben, beide von Holz. Abgesehen von einer etwas starken Bearbeitung der Gewandparthieen, wo der Schild aufgesetzt ist, wurde die Restauration sehr lobenswerth ausgeführt; die Beschädigungen sind sämmtlich ausgebeffert, nur der Riß unter der Schulter wurde offen gelassen, um den antiken Bestand möglichst unberührt zu lassen.

Die gesammte Composition, insbesondere die Haltung und Anordnung des um die Hüften geschlagenen Himation, ist wesentlich die gleiche wie bei der melischen Statue<sup>3</sup>. Der Hauptunterschied besteht darin, daß der Oberkörper mit einem feinen, meisterlich ausgeführten Chiton ohne Aermel bekleidet ist, wel-

<sup>1</sup> Abgeb. *Mus. Brescian*, Tav. 38—40. Clarac pl. 634 c.

<sup>2</sup> Nach O. Müller (*Handb. d. A.*, S. 125) 6 Fuß hoch.

<sup>3</sup> «*Elle offre avec la Vénus de Milo . . . une frappante ressemblance*». Ravaiffon, a. a. O., p. 200.

cher herabgeglitten die rechte Brust entblößt läßt, unter dem Himation wieder hervortritt und über die Füße fällt. Die Haltung unterscheidet sich von der melischen Statue dadurch, daß der Oberkörper nach links gewandt und vorgebeugt ist<sup>1</sup>. Sonst zeigen sich noch kleine Aenderungen, wie z. B. daß der Gewandzipfel statt von rechts, von links über den Schenkel geworfen ist. Der Gesichtstypus ist von dem der Melierin abgeleitet, doch auch bestimmt von ihm unterschieden.

Hinsichtlich des künstlerischen Werthes steht sie zur melischen Statue ähnlich wie die Venus von Capua, doch übertrifft sie die letztere an Leichtigkeit und Natürlichkeit der Stellung. Hinter der melischen Statue steht sie am meisten hinsichtlich der Größe und Breite des Faltenwurfes zurück.

Was die Restauration betrifft, so sind durch die vollständige Erhaltung die besten Anhaltspunkte gegeben. Es ist kaum ein Zweifel daran möglich, daß es eine Victoria ist. Ravaisson<sup>2</sup> hat allerdings wieder eine eigene Ansicht, er behauptet, die Statue sei ursprünglich eine Venus gewesen, die man später in eine Victoria verwandelt habe. Er beruft sich darauf, daß die Flügel nachträglich durch den Chiton hindurch in die Schultern eingesteckt worden seien. Die Flügel könnten aber ebenso gut schon bei der ursprünglichen Statue so eingesetzt oder auch später einmal repariert worden sein; daß sie durch den Chiton hindurch gehen, kommt schon bei den Griechen vor. Im Uebrigen stimmt die ganze Haltung zu einer Victoria, die übrigens der *Venus victrix* nicht zu fern steht. Die Uebertragung des Typus der Aphrodite von Melos oder der *Venus victrix* überhaupt auf Victoria ist auch sonst vielfach nachzuweisen. Ob allerdings der Schild auf dem linken Knie, oder auf einem nebenstehenden Pilafter oder Genius aufgestützt war, ist nicht mit Sicherheit zu behaupten. Die erste Annahme ist

<sup>1</sup> Vgl. die früher erwähnte Abb. bei Valentin, Taf. III.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 200.

aber die wahrscheinlichere und paßt am besten zu der ganzen Haltung. Die Annahme, daß diese Victoria gar keinen Schild hielt, sondern ein neben ihr stehendes Tropäon bekränzte, ist möglich, aber nicht weiter zu erweisen.

Der Stil und die Ausführung der Statue weisen darauf hin, daß sie ihrer Entstehung nach der Kaiserzeit angehört; aus dem Fundorte könnte man auf die Zeit Vespasians schließen.

Eine weniger werthvolle aber ebenfalls sehr frappante Replik ist:

Die Venus Falerone<sup>1</sup>, Statue aus parischem Marmor, überlebensgroß, seit einigen Jahren im Louvre (im Saale rechts neben der Venus von Milo) aufgestellt. Sie wurde am 16. Juni 1836 in den Ruinen des Theaters von Falerone, dem alten Faleria (in den Picennen) gefunden. Der Kopf sammt dem Halbe und der linke Arm fehlen ganz; die linke Schulter und ein Stück des Rückens ist schief abgebrochen; vom rechten Arm ist nur der Ansatz vorhanden, ebenso fehlt die Plinthe, doch sind die Füße erhalten. Sonst zeigen sich noch Beschädigungen am Gewande. Außer einer neuen Plinthe ist die Statue unrestauroirt.

Die Aehnlichkeit mit der melischen Venus ist unverkennbar; wie die Victoria von Brescia unterscheidet sie sich dadurch von ihr, daß der Oberkörper mit einem fein gefälten Chiton von dünnem Zeug bekleidet ist, der unten unter dem Himation wieder zum Vorschein kommt. Er ist aber hier unter der Brust gegürtet und mit kurzen Aermeln versehen. Ferner tritt das linke Bein weiter zurück und der Fuß kommt auf der Mitte der Seite unter dem Gewande hervor; er ist auf einen runden Gegenstand gesetzt, welcher in niederem Relief einen Widderkopf zeigt und früher für eine Kugel, jetzt mit größerer Wahrscheinlichkeit für einen Helm angesehen wird.

<sup>1</sup> Im Kataloge (der den Stand von 1869 angibt) ist sie noch nicht verzeichnet. Ein Theil meiner Angaben beruht auf persönlicher Besichtigung im Sept. 1878.

Die Formen erscheinen der melischen Statue gegenüber etwas derb und maffig. Als Entstehungszeit gibt die offizielle Aufschrift an: «*Époque grecque*», doch scheint mir, daß die Statue auch der römischen Kaiserzeit angehören könne.

In eben dieser Aufschrift (wahrscheinlich von Ravaiffon herrührend) wird die Statue als Venus bezeichnet, doch glaube ich, daß es entschieden entweder eine Muse (wie Bernouilli meint) oder eine Victoria ist.

Die Madrider Statue<sup>1</sup>, von griechischem Marmor, 1,84 m hoch, ein vorzügliches Werk. Kopf und Arme, der rechte Unterfchenkel und einige Gewandstellen fehlen, der linke Fuß ist vorhanden, aber angefetzt. Die beiden ersteren Theile sind nicht ergänzt, die anderen schlecht und roh. Wichtig ist, daß die Körperaxe hier dieselbe ist, wie bei der melischen Statue, im Gegensatz zu der Venus von Capua. Das Himation, dessen Composition im Allgemeinen mit der melischen Statue übereinstimmt, reicht weiter über die Hüften hinauf. Der Chiton, der den Oberkörper bedeckt, hat geknöpfte Aermel und ist doppelt, unter der Brust und um die Hüften, gegürtet. Der linke Fuß ist auf ein erhöhtes Stück des Bodens gestützt. Auf dem linken Knie ist ein Einschnitt sichtbar, der von einer hier aufgestellten Leier oder einem Schilde herrührt. Die Statue stellte also entweder eine Venus mit dem Schilde (so Hübner) oder eine Victoria, oder eine Muse mit einer Leier dar (so Bernouilli<sup>2</sup>).

Schließlich rechne ich noch zu dieser Gruppe:

Die Durand'sche Hygiea<sup>3</sup>, Terracottenfigur, unverfehrt erhalten. Sie läßt die Schlange, die sie mit der erhobenen Linken hält, aus der in der Rechten gehaltenen Schaal trinken. Der Fuß ist auf eine kleine Erhöhung gestellt, der Körper an einen Cippus gelehnt; auf dem Kopfe trägt sie eine Stirnkrone.

<sup>1</sup> Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, p. 46, Nr. 23.

<sup>2</sup> Bernouilli, a. a. O., S. 174.

<sup>3</sup> Vgl. die Abbild. bei Clarac, Musée.

Das Gewandmotiv und der aufgestellte Fuß stimmt mit der melischen Statue überein, nur, ist der Oberkörper mit einem Chiton bekleidet. Das Körpermotiv erscheint gegenüber dem der Melierin etwas forcirt. Wir haben in ihr ein Seitenstück zu der Hygieafstatuette von Trier.

Hiermit scheint mir die Zahl der nächstehenden Repliken erschöpft zu sein; bei den übrigen statuarischen Werken ist die Verwandtschaft eine fernere — wenigstens sofern sich dies aus bloßen Beschreibungen entnehmen läßt — und ein realer Zusammenhang mit der melischen Statue ist bei den meisten kaum mehr anzunehmen. Jedenfalls sind die obengenannten die interessantesten und wichtigsten Repliken.

Schließlich will ich noch der vier Gruppen gedenken, deren weibliche Figur als Replik der melischen Statue gelten kann. Hier haben wir zwei nächstehende und zwei fernstehende zu unterscheiden. Die weiblichen Figuren der beiden ersteren zeigen im Körper- wie im Gewandmotiv eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Melierin; ihr Oberkörper ist nackt, sie stellen wahrscheinlich Venus noch als Göttin vor. Die eine dieser Gruppen ist im Poggio Imperiale zu Florenz<sup>1</sup>, die andere in der Villa Borghese<sup>2</sup>.

Die weiblichen Figuren der beiden letzteren haben nur eine entfernte Ähnlichkeit mit der Melierin; sie sind mit einem Aermelchiton bekleidet; die Köpfe sind Portraits aus der römischen Zeit. Die eine dieser Gruppen ist im Capitol<sup>3</sup>, vielleicht Hadrian und Sabina darstellend, die andere im Louvre<sup>4</sup>. —

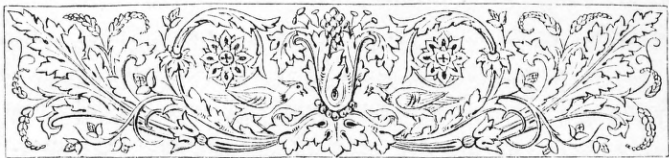
<sup>1</sup> Abbild. bei Clarac, pl. 634. Müller a. a. O., II, 209.

<sup>2</sup> Befchr. Roms, III, 3 p. 254; abgeb. Nibby, *Mon. scelti* 44.

<sup>3</sup> abgeb. bei Clarac, pl. 634.

<sup>4</sup> Fröhner, *Notice* Nr. 131, abgeb. bei Clarac, pl. 326; *Visconti, Mon. scelti* Borgh. pl. 9.





Unsere Betrachtungen haben hier ihr Ende erreicht. Sie werden deutlich gezeigt haben, daß die melische Venus ein Kunstwerk ist, welches dem Kunstforscher ein so reiches Feld der Untersuchungen eröffnet und ihm so viele Probleme vorlegt, wie kaum ein zweites einzelnes Werk. Auch das wird sich hoffentlich ergeben haben, daß die Mühe und der Fleiß, den so viele Forscher auf diese Untersuchungen verwandt haben, nicht vergeblich war, sondern ein schönes, erfreuliches Resultat geliefert hat. Daß manche Frage noch ihrer endgültigen Beantwortung harret, daß manches Resultat dieser Untersuchungen nicht als absolut feststehend betrachtet werden darf, wird das erfreuliche Gesamtergebnis nicht beeinträchtigen. Zu Ende kommen wir ja mit unseren menschlichen Forschungen doch nie. Und wenn es auch möglich wäre, die wissenschaftliche Untersuchung eines Kunstwerkes bis dahin zu führen, wo nur noch die Erklärung desselben als eines Kunstwerkes übrig bliebe — hier müßte die Forschung doch Halt machen. Das tiefinnerste Geheimnis der Kunst und des Schönen muß dem abstracten Denken ewig verschlossen bleiben. Die Kunst ist es aber wiederum, welche da eintritt, wo der forschende Intellect zu zweifeln beginnt, ob unsere Ideale, ob die Glückseligkeit, das Wahre, das Gute, das Schöne, irgend Berechtigung haben oder ob es bloß

Trugbilder sind; da ist es die Kunst, welche uns eines dieser Ideale, das Schöne wenigstens annähernd verwirklicht zeigt und dadurch die gewährleistende Offenbarung jenes ewigen Weltgesetzes wird, auf das sich diese Ideale gründen. Und selbst da, wo wir jenes Erste und Höchste, jenes ewig Transcendente nicht mehr mit dem erkennenden Verstande fassen können, wo es vor dem forschenden Blick immer weiter hinausflieht, da ist es die Kunst, welche uns im Gefühle, in dunkler Ahnung zu dem Unfassbaren heranhebt. Und das ist es eben, was uns aus der Studirstube wie aus dem wirren Treiben des Tages, was uns aus aller Misere menschlichen Seins hinweg stets wieder hinführt zu jenen hohen, unvergänglichen Meisterwerken der Kunst. —



## I. BEILAGE.

### Der Bericht von Dumont d'Urville.

Auszug aus: *Relation de la campagne hydrographique de la gabare du roi «La Chevrette» dans le Levant et la mer Noire, pendant l'année 1820, par M. d'Urville, enseigne de vaisseau. — Annales maritimes t. XIII, 1<sup>ière</sup> série. 1821, p. 149—52.*

*La Chevrette* appareilla de Toulon le 3 avril 1820 au matin, et mouilla le 16 dans la rade de Milo. Durant les cinq jours que le commandant consacra à régler les montres dans cette relâche, je fis trois excursions, où j'eus occasion de recueillir environ quinze espèces de plantes qui avaient échappé l'année précédente à mes recherches.

Le 19, j'allais visiter quelques morceaux d'antiques découverts à Milo peu de jours avant notre arrivée. Comme ils m'ont paru dignes d'attention, je vais consigner ici, avec une certaine étendue, le résultat de mes observations.

Sur un coteau rocailleux, non loin du village moderne nommé Castro, par les habitans, et connu par la plupart des marins français sous le nom de Six-fours, fut découvert, il y a un petit nombre d'années, un amphithéâtre en marbre bien conservé, et dont le prince

de Bavière a fait l'acquisition. Il était composé de neuf rangs de gradins: son diamètre est d'environ cent vingt pieds; et l'œil du spectateur dominait sur la rade et sur une petite anse qui devait renfermer l'arsenal des anciens insulaires. Tout à l'entour la terre est jonchée de tronçons de colonnes et de morceaux de statues. On rencontre ça et là d'énormes fragments de muraille d'une construction très-solide, et plusieurs tombeaux considérables ont été rouverts dernièrement par la curiosité des étrangers et la cupidité des habitans. Tout enfin annonce que l'antique Mélos dut être bâtie sur ce monticule.

Trois semaines environ avant notre arrivée à Milo, un paysan grec, bêchant son champ renfermé dans cette enceinte, rencontra quelques pierres de taille. Comme ces pierres, employées par les habitans, ont une certaine valeur, cette considération l'engage à creuser plus avant, et il parvint ainsi à déblayer une espèce de niche dans laquelle il trouva une statue en marbre, deux hermès, et quelques autres morceaux également en marbre.

La statue était de deux pièces, jointes au moyen de deux forts tenons en fer. Le Grec, craignant de perdre le fruit de ses travaux, en avait fait porter et déposer dans une étable la partie supérieure, avec les deux hermès; l'autre était encore dans la niche. Je visitai le tout attentivement, et ces divers morceaux me parurent d'un bon goût, autant cependant que mes faibles connaissances dans les arts me permirent d'en juger.

La statue dont je mesurai les deux parties séparément, avait, à très peu de chose près, six pieds de haut; elle représentait une femme nue, dont la main gauche relevée tenait une pomme, et la droite soutenait une ceinture habilement drapée et tombant négligemment des reins jusqu'aux pieds; du reste, elles ont été l'une et l'autre mutilées et sont actuellement détachées du corps. Les cheveux sont retroussés par derrière, et retenus par un bandeau. La figure est très-belle, et serait bien conservée si le bout du nez n'était entamé. Le seul pied qui reste est nu: les oreilles ont été percées et ont dû recevoir des pendants.

Tous ces attributs sembleraient assez convenir à la Vénus du jugement de Paris ; mais où seraient alors Junon, Minerve et le beau berger ? Il est vrai qu'on avait trouvé en même temps un pied chaussé d'un cothurne, et une troisième main : d'un autre côté, le nom de l'île, Mélos, a le plus grand rapport avec le mot *Μήλον*, qui signifie pomme. Ce rapprochement de mots ne serait-il pas indiqué par l'attribut principal de la statue ?

Les deux hermès qui l'accompagnaient dans sa niche n'ont rien de remarquable ; leur hauteur est de trois pieds et demi : l'un est surmonté d'une tête de femme ou d'enfant, et l'autre porte une figure de vieillard avec une longue barbe.

L'entrée de la niche était surmontée d'un marbre de quatre pieds et demi environ de longueur, sur six à huit pouces de largeur. Il portait une inscription dont la première moitié seule a été respectée par le temps ; l'autre est entièrement effacée. Cette perte est inappréciable : peut-être eussions-nous acquis par-là quelques lumières sur l'histoire de cette île, que tout prouve avoir été jadis très-florissante, et dont le sort nous est complètement inconnu depuis l'invasion des Athéniens, c'est-à-dire, depuis plus de vingt-deux siècles. Au moins eussions-nous appris à quelle occasion et par qui ces statues avaient été consacrées.

Néanmoins j'ai copié avec soin les caractères qui restaient encore de cette inscription, et je puis les garantir tous, excepté le premier, dont je ne suis pas sûr. Le nombre que j'indique pour la partie effacée, a été estimé d'après l'espace qu'occupent les lettres apparentes.

: AKXEOΣATIOTYHOY . . . . . AΣ . .

TANTEEΞEΔPANKAITO . . . . .

EPMAHPAKAEI ΑΙ ΔΙΟΝΟΤΕΥΟΣ

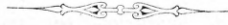
Le piédestal d'un des hermès a dû porter aussi une inscription ; mais les caractères en sont tellement dégradés, qu'il m'a été impossible de les déchiffrer.

Lors de notre passage à Constantinople, M. l'ambassadeur m'ayant questionné sur cette statue, je lui dis ce que j'en pensais,

et je remis à M. de Marcellus, secrétaire d'ambassade, la copie de la notice qu'on vient de lire.

À mon retour, M. de Rivière m'apprit qu'il en avait fait l'acquisition pour le Muséum, et qu'elle était embarquée sur un des bâtimens de la station. J'ai su depuis que M. de Marcellus arriva à Milo au moment même où la statue allait être embarquée pour une autre destination; mais, après divers obstacles, cet ami des arts parvint enfin à conserver à la France ce précieux reste d'antiquité.

Le 25 avril au matin nous doublâmes le promontoire de Sigée et donnâmes dans le canal des Dardanelles.



## Z u f a t z.

### Schluss des Manuscriptes des vorstehenden Berichtes.



NB. Diese vom gedruckten Bericht abweichende Schlussstelle des Manuscriptes beginnt nach den Worten: «. . . sur un des bâtimens de la station».

Cependant à notre second passage à Milo au mois de septembre, j'eus le regret d'apprendre que cette affaire n'était pas encore terminée. Il paraît que le paysan ennuyé d'attendre s'était décidé à vendre sa statue moyennant 750 piastres à un prêtre du pays qui voulait en faire cadeau au drogman du Capitan-pacha, et M. de Marcellus arriva au moment même où elle allait être embarquée pour Constantinople. Désespéré de voir que ce beau morceau d'antiquité allait lui échapper, il mit tout en œuvre pour le ravoïr, et grâce à la médiation des primats de l'île, le prêtre consentit enfin, mais non sans répugnance, à se désister de son marché et à céder la statue. Mais par la suite il fit payer cher

*aux primats de l'île, l'intérêt qu'ils avaient témoigné aux Français; il les avait dénoncés au drogman et durant notre séjour à Milo, quelques-uns venaient d'être conduits près de cet envoyé alors en tournée dans les îles voisines. On craignait qu'ils n'eussent à subir de mauvais traitements ou tout au moins de fortes avanies.*

*Le 25 avril au matin, nous doublâmes le promontoire de Sigée et donnâmes dans le canal des Dardanelles.*



## II. BEILAGE.

### Die wichtigsten Stücke der amtlichen Correspondenz.

Nach der Publication des Marquis de Vogüé, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions. Année 1874, p. 158, 59, 60, 62, 63.*

I.

#### **Brief von M. Dauriac.**

À M. DAVID, Consul Général de France à Smyrne.

Rade de Milo, à bord de la Bonté, le 11 avril 1820.

.....

*Il a été trouvé il y a trois jours, par un paysan qui piochait dans son champ, une statue de marbre blanc représentant Vénus recevant la pomme de Paris; elle est de grandeur plus que naturelle; on n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture; j'ai été la voir; la tête m'a paru bien conservée, ainsi que la chevelure; le bout d'un des seins est cassé. On a dit au paysan que la découverte qu'il a faite était d'une grande valeur et il le croit maintenant, car il y a des personnes qui lui en ont déjà offert mille piâstres. M. Brest voudrait bien l'acheter pour le Musée royal, mais il ne peut pas faire une avance aussi forte, n'en ayant*

*pas les moyens et ne sachant pas si l'objet les vaut et si le Gouvernement lui rembourserait ses débours; il a malgré cela obtenu des primats que la statue ne soit pas vendue jusqu'à nouvel ordre. Il m'a demandé quelques conseils au sujet de cette statue: je ne puis lui en donner, ne connaissant rien à la chose; il m'aurait fallu ici M. Huyot, mais il n'est plus à Smyrne.*

*Veuillez etc.*

Signé: DAURIAC,  
Capitaine de frégate commandant la Bonté.

2.

### **Erster Brief von Louis Brest.**

Le Vice-Consul de France à Milo à M. DAVID, Consul  
Général de France à Smyrne.

Milo, le 12 avril 1820.

.....  
*Je vous dirai, Monsieur le Consul général, qu'un paysan vient de trouver, dans un champ à lui appartenant, trois statues en marbre, représentant l'une une Vénus tenant la pomme de discorde dans une main; elle est un peu mutilée, les bras sont cassés, et partagée en deux pièces par la ceinture: cela ne manque pas cependant que d'être un bon ouvrage; l'autre représente le dieu Herme, et la troisième est un jeune enfant. Les opinions sont cependant très-partagées, car il y a de ces messieurs les officiers qui l'ont observée, [qui] disent que ce n'est pas grand'chose, et d'autres au contraire disent que c'est un fort bel ouvrage. Les habitants, c'est-à-dire les primats, veulent qu'il en soit fait cadeau au drogman près du capitain-pacha: j'ai obtenu qu'il n'en soit rien fait jusqu'à ce que je leur donne une décision; si vous désiriez que je l'achète pour le compte du Gouvernement, je vous prie de me donner vos ordres.*

.....  
*J'ai l'honneur d'être, etc.*

Signé: LOUIS BREST.

3.

**Erster Brief von L. David.**

À Monsieur Le Marquis DE RIVIÈRE.

Smyrne, le 25 avril 1820.

Monseigneur,

M. le commandant Dauriac m'écrit de Milo le 11 que, trois jours auparavant, il a été trouvé dans cette île, par un paysan qui piochait dans son champ, une statue de marbre blanc, représentant Vénus recevant la pomme; elle est de grandeur plus que naturelle: on n'a dans ce moment que la buste jusqu'à la ceinture. Cet officier est allé la voir: la tête lui a paru bien conservée, ainsi que la chevelure. M. le commandant de l'Estafette l'a vue aussi et trouvé le torse bien modelé: il pourra donner plus de détails à Votre Excellence. On a dit au paysan que la découverte qu'il avait faite était d'une grande valeur. Il y a des personnes, assure M. Dauriac, qui lui en ont déjà offert mille piastres. M. Brest a obtenu des primats que la statue ne soit pas vendue jusqu'à nouvel ordre. Voyez, Monseigneur, si vous voulez prendre sur vous de faire cette acquisition pour le Musée royal. Il sera beau pour votre Excellence, d'avoir enrichi ce grand dépôt des arts.

Je la prie, etc.

Signé: L. DAVID.

P. S. Je reçois une lettre de M. Brest: il annonce que le même paysan a trouvé deux autres statues. L'une représente le dieu Herme et l'autre un jeune enfant. Il me fait observer que les opinions sont partagées; que quelques-uns de nos officiers ont trouvé que ces statues n'étaient pas d'un grand prix; que quelques autres les ont regardé comme de beaux ouvrages. Mais l'opinion de nos marins ne peut pas faire autorité sur cette matière; il nous faudrait le coup d'œil d'un artiste, et nous n'en avons point à Smyrne en ce moment. Les primats, m'écrit M. Brest, veulent qu'il soit fait présent de cette statue au drogman près du capitán-pacha.

*Notre agent-consulaire a obtenu qu'il n'en serait point disposé avant qu'il leur eût fait connaître la décision qu'il provoque, et il me propose de faire acheter ce marbre pour le compte du Gouvernement. Je n'ose prendre sur moi une pareille dépense; je vous prie, Monsieur, de me donner vos ordres le plus tôt possible.*

NB. En marge de cette dépêche, on lit de la main de M. de Rivière:

*«La statue est en fort mauvais état, elle pourra être restaurée; j'ai chargé M. le vicomte de Marcellus de l'acheter, il s'est acquitté de cette commission et doit la rapporter sur l'Estafette.»*

4.

### **Zweiter Brief von M. Louis Brest**

(nach der Publication im Temps vom 14. Mai 1874).

À Monsieur le Marquis DE RIVIÈRE.

Milo, le 26 mai 1820.

.....

*Lorsque cette statue fut trouvée, il y a un mois, par un laboureur, j'en fus de suite prévenu. Je me portai de suite dans le lieu même pour les observer: elles me parurent dignes pour le musée de Sa Majesté! Je fis aussitôt prévenir M. M. les commandants des bâtiments de Sa Majesté qui étaient mouillés dans le port, la gabarre *La Lionne*, commandée par M. Duval d'Ailly, et la goëlette *l'Estafette*, commandée par M. Robert. Tous d'accord, nous avons trouvé ces objets très-bons. M. le commandant Dauriac, M. le commandant Gauthier, ainsi que M. Chateaufville, arrivés après, ont tous été de notre opinion. J'ai donc voulu contracter avec le propriétaire.*

*Mais les habitants de l'île lui ayant fait croire qu'elle valait 20- à 30,000 francs, je n'en ai rien fait. J'en ai donné avis à M. David, notre consul général à Smyrne, et auquel je priais de vouloir bien vous en donner connaissance.*

.....

Signé: LOUIS BREST.

5.

**Zweiter Brief von M. L. David.**

Monseigneur,

Smyrne, le 31 mai 1820.

*J'ai reçu ce matin une lettre de M. le baron de Rotours: elle est datée en rade de Samos, le 29. Il arrivait de Salonique et d'Athènes où il avait été très-bien reçu. «J'allais entrer à Milo, ajoute-t-il, quand j'ai trouvé l'Estafette qui en sortait. M. de Marcellus, qui remplit à bord de cet aviso une mission importante, avait aussi celle d'acheter la statue trouvée dans l'île il y a deux mois. C'est avec beaucoup de peine qu'il est parvenu à obtenir qu'elle lui fût vendue. Je doute que j'eusse obtenu le même succès, malgré les sacrifices que j'étais résolu de faire. Ce qui rend cette acquisition plus importante que nous ne pensions, c'est que la partie qui y manque a été retrouvée. M. de Marcellus assure que le travail en est parfait et qu'elle ne peut manquer de tenir une place distinguée parmi les chefs-d'œuvre de l'art qui ornent encore notre Musée. Quand à mon sentiment là-dessus, je ne puis vous le dire, la statue étant encaissée et placée dans la cale de l'Estafette».*

*Je vous félicite, Monseigneur, d'avoir saisi cette occasion etc.*

Signé: L. DAVID.

6.

**Dritter Brief von M. Louis Brest.**

À Monsieur le Vicomte DE VIELLA, Chargé d'Affaires.

Milo, le 26 nov. 1820.

*Son Excellence m'a laissé des ordres pour faire des recherches pour trouver les bras et autres débris de la statue, mais pour cela faire il serait urgent d'obtenir un bouyourouldou qui nous permît de faire des fouilles à nos frais, car, dans la même niche où elle a été trouvée, il y a lieu d'espérer que l'on doit trouver d'autres objets . . . . .*

Signé: LOUIS BREST.



## III. BEILAGE.

## Proportionen der Venus von Milo.

(Nach Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, T. I, p. 212—16.)

T = tête, P partie, M = minute. 1 tête = 4 parties, 1 partie = 12 minutes.

|                                                                          | T | P | M |
|--------------------------------------------------------------------------|---|---|---|
| <i>Proportions ou nombre de longueurs de tête dans la hauteur totale</i> | 7 | 3 | 5 |
| <i>Grandeur de la tête . 0,2666 m.</i>                                   |   |   |   |
| „ <i>de la partie 0,0666 m<sup>1</sup>.</i>                              |   |   |   |
| <i>Hauteur totale . . . 2,092 m<sup>2</sup>.</i>                         |   |   |   |
| <b>Longueurs principales.</b>                                            |   |   |   |
| <i>Du nombril au dessus de la rotule droit ou gauche</i>                 | 2 | 1 | 3 |
| <i>Du dessus de la rotule au bas du calcaneum droit</i>                  | 2 | 1 | 3 |
| <b>Longueurs de détails.</b>                                             |   |   |   |
| <i>De la partie supérieure du sternum à l'inférieure</i>                 |   | 3 | 6 |
| „ „ „ „ <i>au mamelon droit . . . . .</i>                                |   | 3 | 3 |

<sup>1</sup> Clarac gibt Pariser Zoll an, was ich hier in Meter umgewandelt habe.<sup>2</sup> Diese Höhe (6 p. 5 p. 3 l.) entspricht der aufgerichteten Figur; v. Geeler-Ravensburg, Venus v. Milo.

|                                                                              | T | P | M     |
|------------------------------------------------------------------------------|---|---|-------|
| <i>De la partie supérieure du sternum au mamelon gauche . . . . .</i>        |   | 3 | 5     |
| <i>Du mamelon droit à la crête de l'os des îles .</i>                        | I | I | I     |
| <i>„ „ gauche „ „ „ .</i>                                                    | I | I | 9     |
| <i>De la partie inférieure du sternum au nombril</i>                         |   | 3 | 2     |
| <i>Du nombril au bas de l'abdomen . . . . .</i>                              |   | 2 | 3     |
| <i>De la crête du tibia au coude-pied droit . . .</i>                        | I |   | 2     |
| <i>Longueur du pied droit . . . . .</i>                                      | I |   | 9     |
| <b>Largeurs.</b>                                                             |   |   |       |
| <i>D'un mamelon à l'autre . . . . .</i>                                      | I |   | 2     |
| <i>Du plus grand écartement des grands dentelés</i>                          | I | I | 4     |
| <i>Au bas des côtes . . . . .</i>                                            | I | I | 1/2   |
| <i>À la partie la plus saillante du grand oblique</i>                        | I | 2 |       |
| <i>Au-dessous du grand oblique . . . . .</i>                                 | I | 2 | 2 1/2 |
| <i>À la crête de l'os des îles . . . . .</i>                                 | I |   | 7     |
| <b>Épaisseurs sur le profil.</b>                                             |   |   |       |
| <i>Prise d'un pectoral ou sterno-hum, au-dessous de l'omoplate . . . . .</i> | I |   | 10    |
| <i>À l'arcade . . . . .</i>                                                  | I |   | 5     |
| <i>Des droits ou sterno-pubiens au-dessous des lombes . . . . .</i>          |   | 3 | 10    |
| <i>Du bas de l'abdomen au moyen fessier ou grand ilio-trochant . . . . .</i> | I | I |       |

in Folge der etwas gebeugten Haltung derselben ist die Statue nur 2,038 m. (6 p. 3 p. 4 l.) hoch.



# Literaturverzeichnis.

## Französische Literatur.

- DUMONT D'URVILLE, *Relation etc.*, dans les *Annales maritimes et coloniales de Bajot*, t. XIII, s. I, année 1821, p. 149—52. Pour les publications du manuscrit de Dumont d'Urville voir Lagrange, Aicard et Preuner.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, *Sur la statue antique de Vénus, découverte dans l'île de Milo*. Paris 1821 (in 4<sup>o</sup>). Réimprimé dans son: *Recueil de dissertations archéologiques*. Paris 1836.
- COMTE DE CLARAC, *Sur la statue antique de Vénus Victrix*. Paris 1821 (in 4<sup>o</sup>), avec un dessin de M. Debay fils.
- *Description du Musée Royal des Antiques du Louvre*. Paris 1830. — *Description des Musées etc.* 1847. n. 232 bis.
- *Musée de sculpture antique et moderne*. Paris 1826—53, pl. 340, n. 1308. — *Texte*, Paris 1841—53, vol. I, p. 212—16, vol. IV, p. 79—82.
- COMTE DE VALORI, *Dissertation sur la statue de Milo*. Paris 1822 (in 4<sup>o</sup>), avec une lithographie.
- A. LENOIR, CHÉRY et M...N, *Dissertations, recherches et observations critiques sur les statues etc.* Paris 1822.
- JEAN LABUS, *Préface des Monuments du Musée Chiaramonti*, Milan 1822, p. XXV.
- BOUILLON, *Musée des antiques*, t. I, 11. Texte par M. de Saint-Victor.
- H. LAURENT, *Musée Royal*, t. II, 19, Texte par M. de Clarac.
- VICOMTE DE MARCELLUS, *Souvenirs de l'Orient*. Paris 1839, t. I, p. 236—60, — *Revue contemporaine*, 1854, février, p. 292—98, et avril p. 289—301 («Un dernier mot sur la Vénus de Milo») — polémique contre M. Lénormant.

- ÉMÉRIC-DAVID, *Observations sur la statue antique de femme etc. — Mémoires de l'Académie des Inscriptions.* 1839, t. XII, p. 309—16.  
 — *Histoire de la sculpture antique.* Paris 1862, p. 189 et suiv.
- RAOUL-ROCHETTE, *Monuments inédits*, p. 31, n. 8.  
 — *Mémoires de numismatique et d'antiquité*, p. 151.  
 — *Journal des Savants*, 1837, p. 193—96; 1845, p. 536—37.
- MATTERER, *Notes nécrologiques et historiques sur M. Dumont d'Urville.* Paris 1842. Réimpression chez Aicard.
- GUIGNIAUT, *Religions de l'antiquité*, pl. 100, 390.
- CH. LÉNORMANT, dans le *Correspondant* du 25 janv. 1854 (t. 33, p. 620—22) et du 25 mars (t. 33, p. 930—37).
- LÉON LAGRANGE, *Dumont d'Urville et la Vénus de Milo*, dans les *Archives de l'Art français.* S. II, t. II, p. 202 et suiv. Paris 1863.
- PAUL DE SAINT-VICTOR, *Hommes et Dieux.* Paris 1867, p. 3—9.
- F. LÉNORMANT, *Chefs-d'œuvre de l'art antique.* Paris 1867. Tome IV, p. 172 et suiv.
- MOREY, *La Vénus de Milo*, dans les *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, année 1867. Nancy 1868, p. 1—12.
- W. FRÖHNER, *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*, vol. I, Paris 1869, 3<sup>ième</sup> édition (réimpression de la 1<sup>ière</sup>) 1876, p. 168—79.
- TH. GAUTIER, dans le *Journal officiel*, août 1871. (Rapport sur cet article dans les *Dioskuren*, année 1871, p. 261).
- RAYAISON, *La Vénus de Milo*, dans la *Revue des deux mondes*, année 1871, t. XCV, p. 192 et suiv. Réimpression, Paris 1871, avec des photographies.
- JEAN AICARD, *La Vénus de Milo*, dans le *Temps* 1874.  
 — *La Vénus de Milo. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits*, Paris 1874.
- VOGÜÉ, *Lettre sur la découverte de la Vénus de Milo*, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* S. IV, t. II, année 1874. Paris 1875, p. 152—63. (Contenant la Correspondance officielle).
- C. DOUSSAULT, *La Vénus de Milo. Documents inédits.* Paris 1877.

## Deutsche Literatur.

- SIEVERS, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Moden* 1821. September (S. 901—14).
- BÆTTIGER, *Abendzeitung* 1821, Nr. 287.  
 — *Kleine Schriften*, Bd. II, S. 169—72.  
 — *Amalthea*, 1822, Bd. II, Umfchlag S. 4.
- HASE, *Literarisches Conversationsblatt*, 1821, Juni.
- O. MÜLLER, *Göttinger gelehrte Anzeigen.* Jahrg. 1822, Lief. 26. Jahrg. 1823, Bd. II, S. 1321—25. Jahrg. 1826, Bd. II, S. 1646.

- G. F. WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839, S. 108—14.  
 GÖTTLING, Archäologisches Museum von Jena, S. 12.  
 WELCKER, Bonner Kunstmuseum, S. 59, 60.  
 — Alte Denkmäler, Bd. I, S. 437—46.  
 A. STAHR, Zwei Monate in Paris, 1851, Bd. I, S. 136—44.  
 O. JAHN, Berichte der Königl. Sächsl. Gesellsch. der Wissensch. in Leipzig, 1854, S. 193, 1861, S. 122—23.  
 E. BRAUN, Kunstmythologie, Taf. 76, S. 49.  
 MÜLLER-WIESELER, Denkmäler der alten Kunst. Göttingen 1860, Bd. II, S. 142, Taf. 25, 270.  
 OVERBECK, Geschichte der griechischen Plastik, Bd. II, S. 257—62 und Anmerkung 51—57. 2. Aufl., Leipzig 1870, Bd. II, S. 323 ff.  
 JULIUS BRAUN, Geschichte der Kunst, Bd. II, S. 596.  
 K. B. STARK, Ueber unedirte Venusstatuen, in den Berichten der Gesellsch. der Wissensch. in Leipzig, 1860, S. 28 ff.  
 Augsburger Allgemeine Zeitung. Jahrg. 1861, Nr. 288. (Enthält einen Bericht über Tarral's Untersuchungen.)  
 Die Dioskuren. Deutsche Kunstzeitung, VII. Jahrg. Berlin 1862. Nr. 28. S. 214—16 (Bericht über Tarral).  
 J. F. NEIGEBAUER, in der Revue: Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Sondershausen 1862, Bd. VI, S. 403—7 (Bericht über Tarral).  
 URLICHS, Skopas' Leben und Werke, S. 122.  
 BURSIAN, Halle'sche Encyclopädie. I. Abth., Bd. 82, S. 440.  
 C. FRIEDRICHS, Bausteine zur Geschichte der griechischen Plastik. Düsseldorf 1868, S. 333 ff.  
 Zeitschrift für bildende Kunst, herausg. v. Lützw. Bd. V, 1870, S. 353 ff. u. 384 (Wittig). — Jahrg. 1871, S. 91.  
 KEKULÉ, Das akademische Kunstmuseum in Bonn, 1872, Nr. 262, S. 64 ff.  
 REBER, Kunstgeschichte des Alterthums, 1871, S. 324.  
 O. KELLER, Augsb. Allg. Zeitg., 1871, Nr. 116, Beilage (24. Apr.).  
 VALENTIN, Die hohe Frau von Milo. Eine ästhetische Untersuchung. Berlin 1872. Mit 4 lithographirten Tafeln.  
 A. PREUNER, Archäologische Zeitung, Jahrg. 1872, S. 109 ff.  
 — Ueber die Venus von Milo. Eine archäolog. Untersuchung auf Grund der Fundberichte. Greifswald 1874.  
 BERNOUILLI, Aphrodite. Ein Baustein der Kunstmythologie. Leipzig 1873, Cap. X.  
 M. FRÄNKEL, Archäologische Zeitung, Jahrg. 1874 (N. F. B. VI), S. 38 und 39.

**Englische und Schwedische Literatur.**

J. MILLINGEN, *Ancient unedited monuments. Series II. London 1826, p. 78, Tab. 6.*

*The Spectator*, 1861. 5. October, pag. 1091 (Bericht über Tarral's Untersuchungen).

Abgedruckt in Nr. 14,574 des *Galignani Messenger*.



VICTOR RYDBERG, *Den meliska Aphrodite. Romerska dagar.*

GESKEL SALOMAN, *La statue de Milo, dite Vénus victrix. Conférence tenue à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Stockholm Tième Partie. Stockholm 1878.*



## Erklärung der Tafeln.



- Taf. I. Gefammtansicht der Venus von Milo im Louvre, von vorne gesehen.
- Taf. II. Ansicht des Kopfes und Oberkörpers der Statue, in größerem Maßstabe.
- Taf. III. Abbildung des Fragmentes des linken Oberarmes,  
 „ „ „ der linken Hand,  
 von oben und von unten gesehen.
- Taf. IV. Ansicht des von Cl. Tarral in Gyps ausgeführten Restaurations-  
 verfuches.



Taf. II, III u. IV sind Lichtdruckreproductionen der für das vorliegende Werk eigens nach den Originalen aufgenommenen Photographieen.

Taf. I ist eine Verkleinerung der Braun'schen Originalphotographie in groß Folio.

Lichtdruck und Aufnahmen sind von der Firma Ad. Braun u. Comp. in Dornach u. Paris ausgeführt.



# INHALT.

|                                                                                 | Seite. |
|---------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Einleitung . . . . .                                                            | I      |
| I. Kapitel. Fundort und Fundgeschichte.                                         |        |
| 1. Geographie und Geschichte der Insel Milo . . . . .                           | 3      |
| 2. Die Geschichte des Fundes und die weiteren Schickale der<br>Statue . . . . . | 8      |
| II. Kapitel. Die äußere Beschaffenheit der Statue . . . . .                     | 31     |
| III. Kapitel. Beschreibung . . . . .                                            | 42     |
| IV. Kapitel. Die übrigen Fundstücke . . . . .                                   | 48     |
| V. Kapitel. Kunstmythologische Bestimmung . . . . .                             | 53     |
| VI. Kapitel. Die Restauration.                                                  |        |
| 1. Das Hauptproblem . . . . .                                                   | 60     |
| 2. Die Nebenprobleme . . . . .                                                  | 110    |
| VII. Kapitel. Kunstkritische Würdigung . . . . .                                | 124    |
| VIII. Kapitel. Entstehungszeit und Urheber . . . . .                            | 143    |
| IX. Kapitel. Die Frage nach der Originalität . . . . .                          | 159    |
| X. Kapitel. Die Repliken . . . . .                                              | 166    |
| I. Beilage. Der Bericht von Dumont d'Urville . . . . .                          | 183    |
| II. Beilage. Die wichtigsten Stücke der amtlichen Correspondenz . . . . .       | 188    |
| III. Beilage. Die Proportionen der Statue . . . . .                             | 193    |
| Literaturverzeichniß . . . . .                                                  | 195    |



