



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Die Aphroditestatue von Melos

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

dass sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen, er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, als sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht.

Ziehn wir nun aus der vorstehenden Entwicklung das kunstgeschichtliche Résumé, so werden wir einerseits die grosse Verschiedenheit zwischen dem Werke des Agasias und den Hervorbringungen der gleichzeitigen attischen Künstler und andererseits den Zusammenhang dieses Werkes mit den Tendenzen der rhodischen Kunst in der vorigen Epoche nicht verkennen. Während in den attischen Werken eine überwiegende Richtung auf das Ideale hervortritt, während die Künstler in der Erfindung, Composition und Formgebung von älteren Vorbildern durchaus abhängig erscheinen und ein Zurückgehn auf das Studium und ein selbständiges Verarbeiten der Natur bei ihnen nicht bemerkbar wird, vielmehr geläugnet werden muss, finden wir bei Agasias eine freiwillige und bewusste Verzichtleistung auf eine höhere und geistige Auffassung seiner Aufgabe, während er in der Erfindung und Composition wenigstens im engeren Sinne — denn dass er für seine Composition im Allgemeinen viele Vorbilder hatte, versteht sich fast von selbst, und ist durch manche seiner Statue verwandte Relieffigur verbürgt — selbständig dasteht und seiner Formgebung ein gelehrtes anstatt eines künstlerischen Studiums der Natur zum Grunde legt<sup>50</sup>). Hierin und in dem aus dieser Quelle stammenden Streben nach Effect, nach dem Geltendmachen seines Wissens und seiner technischen Virtuosität erscheint er den Meistern des Laokoon verwandt, und es scheint sich zu ergeben, dass, wie wir schon in der vorigen Epoche kleinasiatische Künstler auf Rhodos thätig fanden, die Kunstübung in den kleinasiatischen Städten durch die rhodische Kunstschule ange-regt und in ihren Tendenzen bestimmt worden sei, ein Satz, der mindestens noch durch die weiterhin zu betrachtenden Kentauren der Künstler von Aphrodisias seine Bestätigung findet. Um uns jedoch auch hier vor der Gefahr der Schematisirung zu hüten, wenden wir uns zunächst zu einer Prüfung und Würdigung der Aphro-ditestatue von Melos, welche, wie oben bemerkt, wenigstens möglicherweise einem kleinasiatischen Meister des letzten Jahrhunderts vor Christus angehört.

Die Restauration dieser vielgepriesenen Statue, von der wir eine Zeichnung (Fig. 91) beilegen, ist, obwohl sich die tüchtigsten Gelehrten mit derselben befasst haben, bis auf den heutigen Tag zweifelhaft und streitig<sup>51</sup>), und demgemäss kann auch über deren Bedeutung und die von dieser abhängende Auffassung nicht mit Sicherheit abgesprochen werden. Die Ansicht, diese Aphrodite habe in der Linken den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, darf als beseitigt betrachtet werden, jede

der beiden anderen Restaurationen, welche vorgeschlagen sind, hat aber ungefähr gleich Viel für sich und gegen sich. Die eine gruppirt die Göttin mit Ares, auf dessen Schulter sie den linken Arm legt und stützt sich auf mehre Gruppen dieser beiden Götter, in denen die Aphrodite sehr ähnlich componirt ist, namentlich auf eine solche in Florenz, welche in Betreff der Aphrodite beinahe genau mit unserer Statue übereinstimmt<sup>52</sup>); die andere lässt die Göttin den Schild des Ares halten und sich in demselben bespiegeln, und stützt sich dabei auf einige Münzen und Gemmen, welche eine ähnlich componirte Gestalt mit dem Schilde des Ares zeigen<sup>53</sup>). Ich muss hier auf eine eingehende Kritik dieser beiden Restaurationen verzichten, kann jedoch nicht umhin zu bemerken, dass keineswegs alle Gründe, welche gegen die erstere derselben geltend gemacht werden, stichhaltig sind oder schwer wiegen, was gleicherweise von den für die zweite Restauration erhobenen Argumenten gilt. In der That liegt die grösste Schwierigkeit, welche der Gruppierung mit Ares entgegensteht, darin, dass die Göttin in Blick und Ausdruck des Gesichts keinen Bezug auf eine mit ihr gruppirte Person verräth, und es würde sich noch fragen lassen, in wieweit man berechtigt ist, eine solche bestimmt ausgeprägte Bezugnahme zweier mit einander gruppirten Personen schlechthin zu fordern und vorauszusetzen. Eine Gruppe, wie die erwähnte in Florenz, in welcher Aphrodite den Ares, indem sie ihn umarmt oder an sich heranzieht, zärtlich anblickt, trägt mehr einen idyllischen, mythisch genrehaften Charakter, wogegen die aus der Gruppe heraus in die Ferne oder auf den Beschauer blickende Aphrodite mehr dem religiösen Begriff etwa einer areischen Aphrodite entspricht, der der Gott des Krieges mehr nur zur Bezeichnung ihres Wesens als in der Absicht beigelegt ist, mit ihr eine zärtliche Scene darzustellen. Räumen diese Bemerkungen allerdings die bezeichnete Schwierigkeit nicht hinweg, so darf doch auch das nicht übersehen werden, was der Restauration mit dem Schilde entgegensteht. Zu oberst hebe ich hervor, dass ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Grösse der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch die beste und Hauptansicht des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Ferner muss geltend gemacht werden, dass bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemässe, fast nothwendige Bewegungs- und Compositions-motiv gewesen wäre, ja dass eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines eronnen scheint. In unserer Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand nicht auf dem linken Schenkel geruht, und ohne dies ist die ganze Bewegung, das wage ich kühn zu behaupten, weil man sich durch Versuche am eigenen Körper leicht davon überzeugen kann, eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife. Endlich muss ich noch hervorheben, dass man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuss auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fusses vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania

des Phidias (Bd. 1, S. 203) den Fuss stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Bedeutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepasst?

Ich musste auf die Ungewissheit über die Bedeutung der Statue etwas näher eingehn, weil sich aus ihr die Schwierigkeit eines Urteils über die Conception und Composition des Werkes ergibt; denn es leuchtet wohl ein, dass wir je nach der Annahme der einen oder der anderen Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der mediceischen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmässig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der mediceischen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, und nicht mit Unrecht sind auf sie die Worte der Maria Stuart über Elisabeth: „Ach Gott, in diesen Zügen wohnt kein Herz!“ angewendet worden. Die Züge sind bei aller nur durch die etwas zu grosse und zu weit vorspringende Nase beeinträchtigten Schönheit kalt und etwas starr, und nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns nicht zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die Göttin zur Geltung bringen wollen, aber er ist dafür dem Weibe in Aphrodite nicht gerecht geworden. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz; dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äusserster Feinheit und Zartheit angelegt, und darf mit einer sich erschliessenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der mediceischen Venus von einer gewissen Lüsterheit und Koketterie nicht freisprechen konnten, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völligste Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Conception nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue gross und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn wir uns nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren suchen, so müssen wir gestehn, zunächst über die Erfindung am wenigsten sicher absprechen zu können. Wenn man aber bedenkt, dass die Composition dieser Statue in einer nicht ganz geringen Reihe von allerdings noch jüngeren Darstellungen mehr oder weniger genau wiederkehrt<sup>51)</sup>, während es unwahrscheinlich ist, dass diesen Werken eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe, so wird es erlaubt sein, an der Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue zu zweifeln, und auf ein älteres Original, dass wir freilich nicht bestimmen können, als das gemeinsame Vorbild der Statue von Melos und der anderen ähnlichen zu schliessen. In dieser Beziehung stünde also gewiss Nichts im Wege, unsere Statue in der Periode der Nachahmung, von der wir reden, entstanden zu denken. Trotzdem ich aber ihre Abhängigkeit von

einem älteren Original für sicher halte, bin ich weit entfernt, ihr einen gewissen Grad von Selbständigkeit absprechen zu wollen. Aber grade in demjenigen, was ich als selbständig erfunden glaube bezeichnen zu müssen, scheinen mir die Kennzeichen einer späteren Entstehungszeit zu liegen. Ich meine die Gewandung, welche nur in einem Theil der übereinstimmenden Statuen, wie hier auf ein um die unteren Theile des Körpers gelegtes Obergewand beschränkt ist, in anderen ausser aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht<sup>55</sup>). In der Gewandung der Statue von Melos aber ist das Streben nach Effect augenfällig; dasselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, dass sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war, vermögen wir freilich nicht zu beurteilen, allein gewiss ist, dass die Situation besten Falls, nämlich dann, wenn man eine sich im Schilde spiegelnde Aphrodite annimmt, erfunden wurde, um die Nacktheit geschickt zu motiviren. Dies glaube ich der höchsten Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen zu dürfen, und berufe mich hierfür auf Praxiteles' Knidierin, wie sie uns die Münze der Plautilla zeigt. Allerdings ist auch hier die Situation ersonnen, um die Göttin ganz nackt zeigen zu können, aber, man sage was man will, man wird immer anerkennen müssen, dass dieselbe aus der dargestellten Handlung natürlich und einfach, ja gewissermassen nothwendig sich ergibt, und dass sie dem Tadel des Arrangirten, willkürlich so Gemachten, durchaus nicht unterliegt. Dies ist aber der Fall bei der Statue von Melos, denn auf die Frage, warum die Göttin nicht entweder ganz bekleidet oder ganz nackt sei, giebt es bei dieser Anordnung des Gewandes nur die eine Antwort: weil es dem Künstler so beliebte, weil er durch den Contrast der Gewandung das Nackte seiner Statue um so fühlbarer hervorheben konnte. Ich sage absichtlich: bei dieser Anordnung der Gewandung; denn ein Anderes wäre es, wenn das Gewand um die unteren Körperpartien mit einem Knoten geknüpft wäre, wie bei mehren Statuen, welche Aphrodite eben dem Bade entstiegen, das nasse Haar mit den Händen trocknend oder lüftend darstellen<sup>56</sup>), und bei denen das ungeknüpfte Gewand ganz sachgemäss die Stelle eines Badetuchs vertritt. Hier ist von keinem Bade und von keiner Toilette nach dem Bade die Rede, und demnach ist auch das Gewand nicht ungeknüpft, sondern nur lose umgelegt, und eben deshalb seine Anordnung durch keine innere Nothwendigkeit der Situation motivirt. Dazu kommt nun aber noch ein Anderes. Nicht allein in letzter Instanz unmotivirt, sondern auch thatsächlich unmöglich ist diese Gewandanordnung, und es gilt von ihr dasselbe, was ich von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt habe. Ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand kann nicht eine Secunde haften, es muss sofort völlig hinabgleiten. Das thut es aber hier nicht, es haftet auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie das Gewand des Germanicus an dessen Oberarm. Hätte der Künstler das Gewand um etwa zwei Handbreiten höher um den Leib seiner Göttin gelegt, so möchte er uns dessen Beharren in der gegebenen Lage glauben machen, aber dann hätte er auch einen guten Theil der Reize geopfert, welche das Gewand jetzt enthüllt. Dass er dies nicht that, dass er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte,

wo dasselbe am effectvollsten wirkte, dass er dabei auf die reale Möglichkeit nicht achtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, dies ist mir, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemässe Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der Statue, soweit sie dem Meister eben dieses Exemplares gehört, können wir nach dem Gesagten das unbedingte Lob nicht spenden, welches man vielfach über die Aphrodite von Melos anstimmen hört, über die in Entzücken und Verzückung zu gerathen Mode geworden ist. Wenden wir uns der Formgebung zu, so soll die Grossheit der Anlage, die üppige und doch in der Fülle masshaltende Schönheit, die wir oben anerkannt haben, nicht wiederum bestritten werden, auch wollen wir nicht zu ängstlich auf einzelne Fehler, z. B. den offenbar zu lang gerathenen Hals und eine Ungleichheit in den beiden Hälften des Körpers hinweisen, wohl aber wollen wir darauf aufmerksam machen, dass sehr gewiegte Kenner den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, dass der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe<sup>27</sup>). Ohne grade diese Meinung zu theilen muss ich doch auch meinerseits bekennen, dass ich in den Formen der melischen Statue fast Nichts entdecken kann, was über die natürliche Schönheit hinausginge. Nicht zu verkennen dagegen ist, dass der Künstler seinem Werke durch eine überaus meisterliche technische Behandlung der Oberfläche einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat. Die Statue ist keineswegs sehr fleissig im Detail gearbeitet und durchgebildet, ohne gleichwohl in Oberflächlichkeit zu verfallen; ihr Hauptvorzug besteht in der unendlich weichen Verschmelzung der einzelnen Formen, vermöge deren sie den conträren Gegensatz gegen den Laokoon bildet. Und doch wird man, glaube ich, auch hier eine technische Virtuosität und das Geltendmachen derselben von Seiten des Künstlers finden dürfen, der, wie die Meister des Laokoon nur mit dem Meissel arbeiteten, sein Werk fast ganz mit der Raspel und mit der Feile vollendete. Denn nirgend ist eine Spur der Meisselführung zu entdecken, wie denn auch die Grundformen des Körpers nur bescheiden angedeutet sind, und andererseits ist nur durch die zarte Feile eine solche von aller Glätte weit entfernte Weichheit der Marmoroberfläche, diese absolute Verschmelzung des Einzelnen in's Ganze, diese Darstellung einer über alle Muskeln gleichmässig gespannten, hie und da leichte Falten bildenden Haut zu erreichen, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt. In dieser Darstellung der Haut liegt einer der grössten Reize der Aphrodite von Melos, ein Reiz, der für uns noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors und durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, welche gegen die abgeriebene, glattpolirte, spiegelnde Oberfläche der ungeheuren Mehrzahl unserer antiken Statuen gewaltig absticht. Indem wir diesen Reiz, den Niemand verkennen kann, der das Werk auch nur im Abgusse betrachtet, vollkommen, und zwar als einen dem Meister zuzuschreibenden Vorzug anerkennen, müssen wir doch behaupten, dass er im Vergleich zu der Grösse der Idee, der Reinheit der Conception, der Natürlichkeit der Motivirung in der Composition einen nur untergeordneten Rang einnimmt, und dass er uns in einer Periode recht wohl erklärlich erscheint, der die Originalität der Erfindung, der hohe Flug der Idee, der Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit der Motive bereits verloren gegangen ist, in einer

Periode, welche den Torso von Belvedere und den borghesischen Heros hervorgebracht hat. Der Technik nach mag die Aphrodite von Melos vor allen uns erhaltenen Statuen der Göttin den Preis verdienen, ob auch der Idee und der Composition nach, dürfte fraglich sein; aber sei sie, wie der Chor ihrer unbedingten Bewunderer will, von allen Statuen der Göttin, die wir besitzen, die beste, wer darf es wagen, zu behaupten, sie dürfe sich auch mit Praxiteles' knidischer Göttin messen, um derentwillen man von Rom nach Knidos reiste, oder mit jener Aphrodite des Skopas, welche im statuentüberfüllten Rom das Entzücken der Kenner bildete? wer darf wagen zu behaupten, ein Werk, wie die Aphrodite von Melos, das unbeachtet und unbekannt auf seiner heimischen Insel blieb, könne nur in den besten Zeiten der Kunst entstanden sein? Ich wenigstens habe mir aus den Bildwerken des Parthenon, aus der Niobidengruppe und aus den Compositionen der Meister ersten Ranges, die wir aus Nachbildungen erkennen mögen, doch noch eine andere Vorstellung von der höchsten Entwicklung der griechischen Kunst gebildet, als welche durch die melische Statue erfüllt wird, und ich warte mit Ruhe ab, ob ein Fund von Originalwerken aus Skopas' und Praxiteles' Epoche, ein Fund, auf den wir ja noch immer hoffen dürfen, meine Vorstellungen von der Blüthe der griechischen Plastik modificiren wird.

Obgleich wir bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch nicht in die Hyperbeln des Lobes und der Bewunderung eingestimmt haben, mit welchen die Aphrodite von Melos gewöhnlich erhoben wird, so können wir doch vergleichsweise noch weniger denjenigen Lobsprüchen beitreten, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 92 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Wir prüfen das Werk zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, um sodann eine Beurteilung des formellen Theils der Darstellung folgen zu lassen.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition<sup>58</sup> zerfällt in vier übereinander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füßen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwert und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ), den Modius auf den Haupte den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opfer-