

befindet sich ein Aufbau, welcher dem auf den Pilastern der bonner Wand sehr gleicht. Auch hier die Schirmdächer und von den Schirmdächern herabhängende Bänder. Aber der Stamm ist nach Art einer Pflanze stilisirt und in grüner Farbe mit graubraunen Schattenlinien gemalt.

Nicht ohne Grund habe ich bei der Besprechung der bonner Wand, so weit es möglich war, auch anderer einheimischer Frescomalereien Erwähnung gethan. Es galt der vielfach verbreiteten Meinung entgegen zu treten, als ob die Rheinlande von dieser Kunstgattung des Alterthums nichts aufzuweisen hätten. Natürlich können wir in unseren Gegenden, wo von den meisten römischen Gebäuden nur noch die Fundamente erhalten sind und die besser conservirten Bauten die langen Umwandlungen des Mittelalters und der Neuzeit zu erdulden gehabt, nicht erwarten, die Wände in guter Erhaltung aufzufinden, wir müssen uns mit Bruchstücken begnügen. Aber wenn man der Zusammensetzung derselben, womöglich gleich bei der Auffindung, die gehörige Sorgfalt widmet, werden wir in nicht allzu langer Zeit hoffentlich in den Stand gesetzt sein, den Verlauf der Decorationsmalerei auch in den Rheinlanden zu überblicken.

Trier im Januar 1878.

Felix Hettner.

7. Ein Nachbild der Venus von Milo.

Hierzu Tafel II.

Voll freudiger Erwartung nahm ich den Marmor zur Hand, der auf Tafel II nach einer Photographie lithographisch wiedergegeben ist; enttäuscht habe ich ihn zur Seite gelegt.

Das Monument ist im Jahre 1874 bei Tieferlegung der Bodenfläche der Porta nigra auf dem alten Pflaster von Trier zum Vorschein gekommen. Herrn Reg.-Baurath Seiffarth, der uns dasselbe freundlichst zum Studium übermittelt hat, erstatten wir hiermit unseren Dank.

Der Marmor ist parisch. Seine Höhe beträgt 0,28; unsere Abbildung gibt ihn also in halber Grösse. Auf seiner Vorderfläche sieht man ihn mit einem braunen Ueberzuge bedeckt, hier dicker dort dünner, der sich fest mit dem Marmor verbunden hat. Es ist eisenschüssiger

Thon, in den zahlreiche Quarzkörner eingebettet sind¹⁾. Das Bild wird also bei seinem Sturze mit der Vorderseite auf eine so beschaffene Erdschicht zu liegen gekommen sein und durch lange Lagerung darin den Ueberzug erhalten haben.

Dargestellt ist in leidlicher Arbeit eine Frauengestalt, an der folgende Theile verloren gegangen sind: Kopf mit Hals; der linke Vorderarm mit dem grössten Theile des angrenzenden Oberarms; der rechte Vorderarm; die untere Hälfte der Unterbeine mit der Basis.

Thorax und Leib der Figur sind bis zu den Hüften hinab nackt; von dort abwärts aber ist der Körper in ein Gewand (Himation) gehüllt. Dasselbe ist ausgehend gedacht von der linken Flanke, sodann um die rechte Hüfte und den Rücken gezogen, so dass es über der linken Hüfte wieder zum Vorschein kommt, worauf das Ende über das linke Bein nach innen geschlagen ist und ruhig abfällt. An der rechten Seite, wo das Gewand keinen gleich festen Halt hat wie links, sehen wir es etwas abgeglitten und einen schwachen Wulst mit mehreren Parallelfalten bilden. Daher erscheint die Figur hier um ein geringes tiefer hinab entblösst als links, wo das Himation fast bis zur Höhe des Nabels hinaufreicht.

Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Beine. Das linke ist im Knie gebogen und vorgesetzt, zugleich so viel gehoben, dass wir schliessen müssen, es habe bloss mit der vorderen Fläche des Fusses den Boden berührt oder sei auf irgend einer Erhöhung der Basis, kurz nicht auf gleichem Boden mit dem rechten Beine aufgetreten.

Der Unterkörper ist dem Beschauer so ziemlich in seiner vollen Breite zugekehrt. Dagegen vollführt der Oberkörper eine Wendung nach links, folgend den Armen, die sich gleichfalls nach dieser Seite bewegen. Der linke Arm war nämlich gehoben und ging, wie sich aus dem erhaltenen Stumpf noch erkennen lässt, zunächst ungefähr in gleicher Höhe mit der Schulter seitwärts. An dieser Bewegung nehmen nicht allein der gesammte Thorax Theil, sondern, wie schon erwähnt, auch der rechte Arm, dessen erhaltenes Stück an den Busen angedrückt liegt und zwischen Brustkorb und Becken sich weiter quer nach der Seite bewegt haben muss. Auch das Haupt folgte dieser Gesammtrichtung des oberen Theils der Statuette, wie wir aus der Form des Bruches noch ersehen können, und zwar in solchem Grade, dass es dem Profil

1) Nach Prof. F. Sandberger's Angabe.

nahe gekommen sein muss, was sich im Verlaufe unserer Betrachtung auch noch anderweitig ergeben wird.

Unsere Figur entspricht also, wie in die Augen fällt, in allen wesentlichen Motiven einer vielgenannten und wohl bekannten Statue, der Venus von Milo. Dieses berühmte Bildwerk zeigt die gleiche Körperanlage d. h. die unteren Partien mehr gegen den Beschauer gerichtet, die oberen nach der linken Seite, zugleich mit derselben Bewegung beider Arme, von denen der linke sicherlich zunächst in Schulterhöhe seitwärts führte, der rechte zwischen Thorax und Becken quer den Körper durchschneidet. Dazu gesellt sich das gleiche Verhältniss von Nacktem und Draperie, ja selbst die gleiche Anordnung dieser letzteren, zuletzt jene charakteristische Stellung des linken Beins, die an beiden Werken sich wiederholt.

Da also alles Wesentliche, was bei Komposition eines Bildwerkes in Betracht kommt, dem Trierer Marmor mit dem von Melos gemeinsam ist, so müssen wir annehmen, unser eben publicirtes Bildwerk sei nicht unabhängig von jenem entstanden, sondern gehöre in die schon beträchtliche Reihe von besseren und geringeren Nachbildungen jenes im Alterthume wie in der Neuzeit hoch angesehenen Originals.

Keine der zahlreichen Wiederholungen stimmt bekanntlich in allen Einzelheiten mit der Statue im Louvre überein. Hier ist dieses, dort jenes Motiv verändert, hier dieser, dort jener Charakter in das Nackte oder in die Gewandung gebracht. Wir brauchen die Pariser Statue nicht als das Original zu betrachten, als künstlerische Leistung steht sie jedenfalls so hoch über den übrigen Wiederholungen, dass wir für jetzt wenigstens die Motive und den Kunstcharakter des Originals am richtigsten und treffendsten in ihr ausgeprägt anerkennen müssen.

Mit ihr nun darf das Trierer Werk als Kunstwerk kaum in Vergleich gesetzt werden. Niemand entgeht, wie wenig exakt die einzelnen Partien gezeichnet sind, wie der Künstler weder ein tieferes Verständniss des Nackten noch der Gewandung besass, wie wenig er um genaue Verhältnisse bekümmert war. Die ganze Arbeit, eher eines besseren Steinmetzen als eines eigentlichen Künstlers würdig, ist eben nur auf eine gewisse Gesamtwirkung berechnet, will einen im allgemeinen richtigen und naturentsprechenden Eindruck machen, nicht mehr. Dies ist auch erreicht; für kritische Augen aber ist das Werk nicht geschaffen.

Wenn wir dennoch kurz die Verschiedenheiten anmerken, welche der Marmor gegenüber der als Original betrachteten Statue aufweist, so geschieht es, um Anhaltspunkte zu erlangen dafür, ob wir ihn uns

zu ergänzen haben im Sinne des Originals, oder ob gewisse Aenderungen auch eine veränderte Bedeutung und Handlung mit sich geführt haben. Im ersten Falle aber würde das Trierer Bildwerk trotz seines untergeordneten Kunstwerthes ungemeinen Werth erhalten, insofern ein nicht zum Körper gehöriger grösserer Marmorrest, der am linken Oberarm anliegt, vorausgesetzt dass seine Erklärung glückte, endlich Aufschluss geben würde über die noch immer in Dunkel gehüllte Handlung des Originals selbst. Dieser Gesichtspunkt war es, der mich beim Anblick des Trierer Marmors in freudige Erwartung versetzt hat.

Einigermassen variirt ist sowohl die Haltung des Oberkörpers als die Stellung der Beine. Die Aphrodite von Melos nämlich hat zwar ebenfalls mit ihrem Rumpfe eine Wendung nach links eingeschlagen, doch ist dieselbe weniger bedeutend als in der vorliegenden Imitation. Der rechte Arm der Melischen Statue berührt den Busen, doch sanft sich anlegend, ohne ihn wie hier zusammenzupressen. Auch ihr Kopf bleibt zwar nicht unberührt von der Hauptwendung, allein der Beschauer, welcher sich gerade vor dem Bildwerke aufgestellt hat, umfasst mit seinem Blicke immerhin einen beträchtlichen Theil der linken Gesichtshälfte. Anders unsere Replik, wo wir den sichern Beweis liefern können, dass der Kopf weit mehr dem Profil sich näherte.

Auf dem rechten Schulterblatt der Trierer Figur sind nämlich zwei Pflöckchen (puntelli) mit Bruchfläche zu gewahren, die in einer Flucht von oben nach unten liegen. Sie sind durch einen geringen Zwischenraum von einander getrennt; das obere ist geräumiger — man erkennt es auch in unserer Abbildung auf der Höhe der rechten Schulter —, das untere geringer. Ohne Zweifel gehören sie zusammen, d. h. rühren von einer und derselben Sache her, die hier auflag. An dem kleineren puntello sass das Ende dieser Sache auf, an dem grösseren ein bedeutenderes Mittelstück; die kurze Unterbrechung aber zwischen ihnen zeigt eine Entfernung der Sache an von dem Körper hinweg, so dass der Meissel unter ihr hingeführt werden konnte. Nach der Richtung zu schliessen musste der Gegenstand, von dem diese puntelli Ueberreste sind, von dem Haupte herabhängen oder sich herabziehen, wobei für die Betrachtung von vorne nur der Theil zwischen Haupt und Schulter sichtbar blieb. Fassen wir dazu die erwähnte Unterbrechung ins Auge, so ergibt sich nichts wahrscheinlicher, als dass vom Kopfe ein langer Haarschopf niederwallte, von dem eine Welle an der oberen breiteren Bruchfläche ansass, eine andere und zwar die letzte an der unteren. Auch die Statue von Melos

trägt einen in Wellen abfließenden Schopf, jedoch reicht er weniger tief hinab. Da nun die Bruchflächen dieses Schopfes an der Trierer Statuette sehr weit aussen auf dem Schulterblatte sitzen und mit der Richtung derselben jedenfalls die Mitte des Hinterkopfes bezeichnet ist, so muss das Haupt der Figur nothwendig stark ins Profil gerückt gewesen sein, stärker als an der als Original angesehenen Statue und vielleicht selbst an der aus Capua stammenden Replik¹⁾.

Mit ihrer Wendung nach links verbindet die Statue von Melos eine Hebung der linken und eine Senkung der rechten Rumpfseite oder eine schiefe Haltung des Rumpfes, die nothwendige Folge ihrer Armbewegung, so lange vorausgesetzt wird, dass der linke Arm ziemlich hoch gegriffen hat. In dem daraus entstehenden rhythmischen Gegensatze der Rumpfpattie zu den Bauchtheilen beruht ein Hauptverdienst des erfindenden Künstlers. Diese Schönheit fehlt, wie sich wohl denken lässt, in dem Trierer Marmor gänzlich; ist sie ja selbst in den meisten übrigen Wiederholungen grösseren Formats und künstlerischeren Werthes kaum angedeutet und sogar in der Replik von Capua nicht kräftig genug betont. Hier aber sind die Schultern nicht einmal richtig gezeichnet, geschweige denn rhythmische Antithesen zur Schau gestellt.

Auch der Unterkörper zeigt innerhalb der schematischen Uebereinstimmung namhafte Verschiedenheiten, besonders das linke Bein. An der Melischen Statue biegt sich der gehobene Oberschenkel sanft nach innen, um vom Knie ab schräg nach aussen zu gehen. Welch' eine Festigkeit, Welch' eine gesicherte Ruhe verleiht dies der Figur, die damit ein treffliches Gegengewicht gegen die dramatische Wendung zur Seite und die Schiefstellung des Thorax erhält! Diesen wirksamen Kontrast von Ober- und Unterschenkel kennt das Trierer Bildwerk nicht der Unterschenkel scheint sogar, wie wir nach der Wade schliessen müssen, vom Knie leicht einwärts sich erstreckt zu haben. Das linke Bein muss also näher dem rechten auf dem Boden geruht haben als in der Pariser Statue, und es leuchtet ein, dass dieser Mangel an verständiger Anordnung eine gewisse Unsicherheit, Unruhe in der Stellung der Figur zur Folge hatte. Denselben Fehler sehen wir übrigens auch an bedeutenderen Repliken wiederkehren, wenn auch weniger derb und verletzend, so z. B. an der Replik Torlonia (s. Valentin, Die hohe

1) Dass der Haarschopf im Verhältniss zur Figur etwas lang erscheint, darf uns bei der geringen Aufmerksamkeit, welche der Bildhauer für richtige Verhältnisse bekundet, nicht Wunder nehmen.

Frau von Milo, Taf. IV, 10), an der Kopie aus Capua, die, wie sie das ganze Werk überzuckert wiedergibt, so auch die Position schwächer und weniger entschieden gehalten hat. Frische der Auffassung, Energie der Konture ist eben unter allen Repliken nur der Melischen eigenthümlich, die wenn sie nicht das Original ist, so doch zeitlich demselben am nächsten stehen muss¹⁾.

In der Draperie finden wir eigentlich nur den Grundgedanken wiedergegeben. Schief sich hinziehende Falten folgen dem Wurf des Gewandes, und da das auf- und vorgesetzte Bein das eng um den Körper geschlungene Himation nur noch mehr spannt, so ziehen sich die Falten an den hohl liegenden Theilen straff und umschreiben, wo unmittelbar darunter Körper liegt, denselben knapp. Wie jede Draperie, so zeigt auch diese so einfache der Melischen Statue einige mehr müssige, spielende Faltenpartien, Partien nur zum künstlerischen Behagen, nur zur ästhetischen Befriedigung an und in die nothwendigen Draperiezüge eingelegt oder eingewebt. Jene sind selbstverständlich in dem Trierer Bildwerk ausserordentlich verkürzt worden. Der Ueberfall des einen Himationendes über das linke Bein ist äusserst schmal gehalten und mit einer einzigen groben Faltenfurchung bedacht. Mehrere plumpe Parallelfalten gliedern den Himationabfall am rechten Schenkel, der an der Melischen Statue so überaus originell in gross und scharf gehaltenen Brüchen angelegt ist, auf die primitivste Weise.

Alle diese Varianten berechtigen uns übrigens nicht, daraus ohne weiteres auf eine andere Bedeutung und eine andere Handlung der Trierer Figur zu schliessen, als für die Melische vorausgesetzt und vermuthet wird. Alles Wesentliche des Vorbildes ist geboten, also müssen wir, so lange nicht das Gegentheil erwiesen ist, daran festhalten, das Abbild habe die gleiche göttliche Person und zwar in der gleichen Handlung begriffen dargestellt wie das Vorbild. Es überkommt mich ohnedies manchmal ein Grauen, wenn ich sogar die Melische Statue und jene von Capua wegen einiger kaum das Wesen der Erfindung, sondern nur den Charakter des Kunstwerks berührender Differenzen so getrennt behandelt finde, als ob sie nie das gleiche Original gehabt hätten, wenn ich für die

1) So bedeutend ist die Variante jedoch nicht, dass das linke Bein über das rechte hinübergelassen und dann auf der Spitze des Fusses geruht hätte, womit eine wesentliche Veränderung des Originalschemas constatirt und eine fremde Position (vgl. Clarac Mus. d. sc. 296, 1670—1671. 295, 1016. 300, 1859. 546, 1151 B. 600, 1518 u. ä.) an Stelle der ursprünglichen gesetzt wäre. Dazu steht das linke Bein doch zu weit entfernt von dem Aussenkontur des rechten

eine (die Capuanische) eine Restauration (mit dem Schilde) als höchst wahrscheinlich, für die andere aber als unmöglich bezeichnet lese; als ob eine Hebung oder Senkung des Kopfs, eine Wendung mehr nach links oder rechts von einem kundigen Künstler nicht durch entsprechend verschiedene Anordnung der Arme oder des gehaltenen Gegenstandes hätte ausgeglichen werden können! Auch der Umstand, dass unser Werk an der linken Schulter die Reste eines nicht zum Körper gehörigen Gegenstandes zeigt, trennt es noch nicht von seinem Vorbilde. Dort konnte ja dieser fragliche Gegenstand separat in Marmor gearbeitet oder in Bronze hinzugefügt gewesen sein, wie dies z. B. bestimmt für den Schild vorauszusetzen wäre.

Doch beschreiben wir nun jenes Fragment! An der inneren Seitenfläche des erhobenen linken Arms, der bis auf eine Länge von 0,6 freilich verstümmelt erhalten ist, und dem linken Busen liegt ein aus demselben Stück gearbeiteter fremder Körper an, dessen Oberfläche in der Hauptsache Bruchfläche ist. Die ehemalige Oberfläche des fraglichen Gegenstandes haben wir also nicht mehr vor uns, sie ist durch einen Bruch verloren gegangen. Der Gegenstand folgt scharf anliegend dem Umriss des menschlichen Körpers und beschreibt gegen die Figur hin eine Kurve. Nach der andern Seite lässt sich seine Form wegen zu starker Verstümmelung oben nicht mehr ermessen, wohl aber hat sie sich unten, da wo der gehobene Arm mit der Brust einen Winkel bildet, wenn auch nur auf eine kurze Strecke, so doch unversehrt erhalten. Wir unterscheiden einen schmalen Streif der Seitenfläche von glatter, unversehrter Bearbeitung, wie sowohl durch das Vergrößerungsglas als mit dem Finger zu constatiren ist. Weiter nach oben, schon am Arme, zeigt sich diese Seitenfläche umgebogen, so dass sie sich mehr nach der Seite entwickelt und zwischen ihr und der dem Beschauer entgegengekehrten oberen Bruchfläche deutlich ein trennender Grat oder scharfer Rücken sich bildet. Dieser charakteristische Gang des fraglichen Gegenstandes in Verbindung mit der Kurvenbewegung seines inneren Umrisses gibt uns völlige Sicherheit zu entscheiden, was dargestellt war. Doch zuvor wollen wir an der Hand der bis jetzt gewonnenen Anzeichen noch einige negative Entscheidungen treffen. Unser Resultat wird dadurch nur um so zweifelloser dastehen.

Erst jetzt nämlich können wir behaupten, dass unsere Figur eine andere Handlung vornehme als man ihrem Vorbilde zumuthet, oder mit anderen Worten, dass keiner der für die Venus von Milo und ihre Nachbilder gemachten Restaurationsvorschläge auf sie passt. Oder

kann der beschriebene Rest Bestandtheil eines Schildes gewesen sein? Das Weib musste den Schild mit der konvexen Seite sich zugekehrt halten. Wie sollten da auch nur annähernd ähnliche Kurvaturen sich ergeben, ja wie hätte überhaupt, da der Schild von der vorgestreckten Linken am oberen Rande gefasst werden musste, derselbe bis zu dieser Stelle sich erstrecken sollen? — Oder kann eine zweite Figur neben dem Weibe gestanden haben? Nach den Wiederholungen aus römischer Zeit, in denen mit dem Weibe eine Marsgestalt verbunden ist, könnte der Rest nur zur Schulter der männlichen Figur gehört haben, entweder direkt oder indirekt. Allein die greifbaren Konture des Fragmentes läugnen durchaus die Möglichkeit, dass dasselbe irgendwelcher Partie eines menschlichen Körpers zugehört haben könne. Und es lässt sich auch nichts denken, was irgendwie zu dem männlichen Körper hätte hinzugehört und annähernd gleiche Form haben können. — Oder könnte ein Draperiestück gemeint sein? Unmöglich; denn wie sollte es so schmal und dick sich zusammenschieben, wie so eng an Arm und Busen sich anlegen, wie Kurven beschreiben denen unseres Fragmentes gleich?

Wir sind also auf neue Wege angewiesen, und diese zeigt uns das Fragment erkennbar genug. Fragen wir zunächst noch: Lässt sich der Stoff, die Materie bestimmen oder vermuthen, woraus der Gegenstand? Derselbe liegt allenthalben so eng an den Körper angeschmiegt, dass er unmöglich von hartem, starrem Stoffe, z. B. Holz, Metall gewesen sein kann, selbst angenommen, was an und für sich ganz unwahrscheinlich, dass der Gegenstand angedrückt worden sei. Der Stoff muss veränderlich, oder für Druck empfänglich gewesen sein, wie jene durch den Busen veranlasste Biegung unzweifelhaft darthut. Zugleich aber muss der Gegenstand eine gewisse Massigkeit besessen haben. Sonst könnte er nämlich bei jener Umbiegung der Seitenfläche sich nicht so hohl halten, wie er thut, sondern müsste schärfer und leichter umgebrochen sein; ein Stück dicken Leders, nicht ein leichtes Band könnte solche Biegungen beschreiben. Wir haben also einen biegsamen und doch widerstandsfähigen Körper vor uns, von dem zwei Windungen zu sehen sind.

Unsere Wahrnehmungen sind damit noch nicht zu Ende. Auch die ehemalige Beschaffenheit der dem Beschauer zugekehrten Oberfläche lässt sich genauer bestimmen. Das abgesprungene Stück war nicht überall gleich tief. Gegen den Körper hin war es weniger erhaben als nach aussen. Das ergibt sich durch eine Betrachtung der

Körperstellen, wo das Stück anliegt. Oben sehen wir nämlich den Kontur anheben in einer sanft geschwungenen Linie; an der Mammelle aber muss dasselbe der Fall gewesen sein, weil sie bis dicht an die Bruchfläche hinan glatt und unbehindert gearbeitet ist. Führen wir im Geiste diesen von innen ansteigenden Kontur sanft gebogen bis zu jenem Grat zwischen den beiden Flächen und beachten wir, dass die Seitenfläche unten, so weit sie erhalten ist, ebenfalls eine geschwungene Begrenzung muthmassen lässt, so erhalten wir einen wurstartigen Gegenstand, aber dennoch von scharf sich begrenzenden Seitenflächen, der eng am Körper anliegend zwei Windungen beschreibt und einmal eine andere Fläche vorkehrt. Das aber darf mit völliger Gewissheit für nichts anderes betrachtet werden als den Rest einer Schlange. Bei ihr erklärt sich das Anschmiegen an den Körper sofort von selbst. Vgl. die Schlangenumwindungen bei Clarac Mus. d. sc. 545, 1145. 547, 1152. 549, 1159. 552, 1172 C. 552, 1172. 555, 1176. 556, 1174. 557, 1185.

Die Schlange setzte sich ursprünglich noch weiter nach unten fort; eine genaue Untersuchung der unteren Fläche des Fragments kann keinen Zweifel darüber lassen. Jedoch muss dieselbe von dort ab sich wieder nach aussen gewandt haben, da gleich unterhalb der Bruchfläche das Nackte des Körpers ungehindert zur Ausarbeitung kommen konnte. Die Schlange wird sich demnach bis zu der Stelle, wo sie die rechte Hand der Figur erreichte, fortgesetzt haben.

Sehr beengt war die Hand des Bildhauers in dem Winkel zwischen der äusseren Fläche der Schlange und dem Arme, beengt bis zu dem Grade, dass dieser Winkel nur in der rohesten Weise ausgehöhlt worden ist. Verursacht konnte dies nur sein durch eine Stütze, an und auf welcher der linke Arm aufgelegt sein muss. Unten am Arme gewahren wir nämlich noch ein Stück Marmor, das kein Theil des Armes gewesen sein kann, wie die Form sowohl als die Richtung besagt. Wir werden aber auch kaum irregehen, wenn wir mit dieser Stütze einen grösseren Marmorausprung (0,4 hoch, 0,5 breit) an der Hinterseite des linken Beins ungefähr in Kniehöhe in Verbindung bringen. Der Ausprung befindet sich in der Richtung jenes Ansatzes unter dem Arm, so dass anzunehmen ist, dass eine hohe Stütze zur Linken des Körpers gewiss mit der rechten Hand in Verbindung stand und wahrscheinlich auch den erhobenen Vorderarm überragte. Wenigstens scheint darauf die eigenthümliche Behandlung des Armes auf der Rückseite zu deuten, so dass also auch der gegen die Schulter zurückgebeugte linke Vorderarm an ihr geruht hätte. So erklärt es sich wohl, dass

mit der Stütze sowohl der anliegende rechte Arm, so weit er frei gearbeitet war, als auch der grösste Theil der Schlange und des linken Armes wegbrach.

Für die Richtung des linken Vorderarms haben wir als Anhaltspunkt nur die Schlange oder ihre Windungen. Dieselbe muss von der Hand gefasst gewesen sein, da sonst keine weitere Spur von dem Thiere mehr zu finden ist, und demnach wäre wie am natürlichsten so am wahrscheinlichsten, dass der linke Vorderarm sich nach oben gegen das Haupt einwärts bog, wobei die Schlange sehr wohl an der Stelle sich hinabwinden musste, wo wir das Fragment von ihr vorfinden.

Die Situation oder Handlung der Trierer Figur ist nunmehr allseitig genug aufgeklärt und damit auch ihre Bedeutung. Dargestellt ist Hygieia, die in der erhobenen Linken ihr heiliges Thier gefasst hält, das sich ihr an der Brust hinabwindet, um aus der Schale getränkt zu werden, welche die Rechte der Göttin entgegenbietet.

Ist aber dieses Resultat etwa auch massgebend für die übrigen Repliken dieses Typus oder gar für die Statue von Melos selbst? Wir müssen diese Frage um so mehr kurz berühren, als an der ursprünglichen Bedeutung des Originals noch immer gezweifelt oder gerüttelt werden kann, als die Verwendung der Originalmotive zur Schöpfung einer Nike schon früher irreführt hat, um so mehr schliesslich als sich die Komposition auf den ersten Blick wohl zur Handlung der Hygieia zu eignen scheint.

Genau betrachtet jedoch hält das Bildwerk nicht Stich. Man sieht den Grund nicht ein, wesshalb Hygieia die Schlange mit dem Arme erhebt, wenn sie dieselbe unten aus der Schale tränken will. Ebenso wenig lag irgend eine Veranlassung vor, die Figur zur Vornahme dieses Akts nach der Seite sich drehen zu lassen. Was soll der menschliche Körper der leicht hierhin, leicht dorthin sich windenden Schlange zu Liebe eine so bedeutende Wendung vollführen? Diese Gesichtspunkte allein schon haben Bedeutung genug zu erhärten, dass die Statue nicht für die dargestellte Handlung erfunden, sondern nur für dieselbe benutzt worden ist, weil ihre Motive im allgemeinen entsprachen, weil eine solche Umwandlung vom technischen Standpunkte aus möglich schien. Um die höheren Anforderungen an eine Komposition aber war derjenige, der zum ersten Mal diese Variante schuf, weniger bekümmert oder überhaupt mit ihnen unbekannt.

Die vollständige Nacktheit des Okerkörpers vollends bis zur Scham

hin ist durchaus unpassend für eine Hygieia. Diese Göttin kann ja immerhin als Personifikation der blühenden Körpergesundheit (*μετὰ σεῖο, μάκαιρ' Ὑγίεια, τέθαλε πάντα καὶ λάμπει Χαρίτων ἕαρ* Aiphron b. Athen. 15, 702) ihren jugendfrischen Körper zeigen. Allein die griechische Kunst hat in der Entblössung schon angesichts dessen, dass die Göttin als Mädchen galt, immer Mass gehalten. In ihren bedeutenderen Bildwerken sehen wir sie daher mit dem Chiton angethan oder mit Chiton und Himation und höchstens einen Busen entblösst (O. Müller Hdb. d. Arch. d. K. §. 394, 3. Clarac Mus. d. sc. pl. 552—558 A. Ann. d. Inst. 1873 tav. d'agg. A p. 4 sgg. (A. Flasch)). Hygieia blieb den Hellenen stets ein züchtiges jugendliches Wesen, und mit dieser Anschauung stimmt eine so derbe Entblössung wenig überein. Sie offenbart vielmehr die grobe Anschauung der römischen Epoche und einen Bildhauer, dem es nicht um innere Charakteristik, sondern nur um Charakteristik mit Hülfe von Attributen zu thun war. Kurz auch das Verhältniss von Nacktem und Draperie zeigt, dass die Figur ursprünglich für ein anderes Wesen geschaffen war, als wofür sie der Imitator benützt hat.

Auf die Bedeutung des Originals hier weiter einzugehen, scheint mir keine Veranlassung gegeben. Für die verschiedenen untergeordneten Repliken aber ist nach Auffindung dieser Variante geboten (Bernoulli, Aphrodite p. 172—177), nun auch diesen neuen Gesichtspunkt behufs Feststellung ihrer Bedeutung im Auge zu behalten. Diess um so mehr, weil schon ein anderes Bildwerk, welches seinen Zusammenhang mit der Melischen Statue nicht verleugnen kann, dieselbe Variante bietet, zugleich aber den eben gerügten Fehler allzugrosser Nacktheit beseitigt. Es ist dies die Durand'sche Terracotta: Clarac, Mus. d. sc. 556, 1175. Die Kompositionsmotive der Terracotta sind die bekannten: Das linke Bein ist auf eine Erhöhung gesetzt; zur Seite steht ein Pilaster, wie er sich öfter in den Repliken findet und wie er (wenigstens sicher eine Stütze) auch neben der Trierer Figur vorausgesetzt wurde; der Oberkörper ist nach links gewandt mit erhobener Linken und nach derselben Seite folgender Rechten; das Haupt hat die gleiche Wendung und ist mit einer Stephane bekrönt; die Linke hält die Schlange fest, die Rechte die Schale, aus der dieselbe getränkt wird, also genau die Anordnung, zu welcher wir das Trierer Bild nach den Fragmenten ergänzen mussten.

Das, was ich oben tadelnd hervorgehoben habe, nämlich dass die ganze Handlung zu demonstrativ wirke, dass man, um eine Schlange

zu tränken, nicht den ganzen Körper verdrehen dürfe, tritt in der Terracotta ordentlich grell und verletzend zu Tage, für mich wenigstens.

Das Himation der Durand'schen Figur lässt seinen Ursprung noch erkennen, aber auch kaum mehr; es ist zum sinnlosen Dekorationsstück geworden. Dagegen ist der Bildner der Terracotta einer besseren Tradition gefolgt, indem er nicht die Nacktheit des Originals übernahm, sondern seiner Figur jenen Hülschiton, wenn ich ihn so nennen darf, anzog, den wir von den Replikatoren gebraucht sehen, so oft es galt den Typus für eine Darstellung zu verwenden, in der so umfangreiche Nacktheit nicht am Platze war, so z. B. bei Umbildung zu einer Nike, bei Gruppierungen mit Ares, wo zwar Aphrodite dargestellt sein sollte, aber unter dem Porträt einer ehrbaren römischen Matrone, für die eine so ostensive Nacktheit weniger passend erschien (Claras Mus. d. sc. 634, 1428: Gruppe im Kapitol, Porträts; 326, 1431: Gruppe im Louvre, ebenfalls Porträts). So hat der Bildner der Terracotta der Umbildung, die er erstrebte, oder dem Wesen der Hygieia mehr Rechnung getragen, der Bildhauer der Trierer Replik aber dem Aussehen des Vorbildes.

Nach dem Stilgefühl oder richtiger nach dem Mangel an Stilgefühl, welcher durch die Statuette geht, nach der oberflächlichen Darlegung des Nackten und der schematischen Faltenbehandlung zu urtheilen gehört das Werk gewiss nicht vor die Zeiten des Septimius Severus, am wahrscheinlichsten in die Zeit von 200—250 n. Chr. Ich mache schliesslich darauf aufmerksam, dass schon eine andere Replik desselben Originals aus Trier stammt (Jahrbücher d. V. XIII, T. 2).

Wenn wir uns auch getäuscht sahen in der Hoffnung, neue Gesichtspunkte für die Statue von Melos aus dem Trierer Marmor zu gewinnen, seine eingehende Betrachtung war uns lohnend genug in Hinsicht auf die Rolle, die das Original in den Werkstätten der römischen Reproduzenten gespielt hat.

A. Flasch.