



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Blümner, Hugo: Der Apoll von Belvedere

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

daß ich wirklich hier bin. Da trete ich ans Fenster und sehe die Porta del Popolo und die Piazza mit ihren Kirchen, den Obelisk, und sehe die Fontänen und höre sie rauschen und werde es mit Freuden bewußt, daß ich wache.“ Sie führt ihre Enkelkinder zur Fontäne vor der Villa Medici und zeigt sie ihnen als den Schauplatz ihrer kindlichen Spiele. Die wunderbare Frische, die ihr bis zuletzt, auch unter erschütternden und aufreibenden Familienerlebnissen und harten Schicksalschlägen, erhalten blieb (noch im Jahre 1883 konnte es sie erzürnen, daß irgend eine Zeitung sie eine Greisin genannt hatte), zeigt sich in allem, was uns aus den Jahren zwischen 1850 und 1887 mitgeteilt wird. Daß wir mehr zu erfahren wünschten, ist lebendige Teilnahme, nicht Neugier. Kein Leser wird sich der Empfindung erwehren können, daß die Notizen dieses letzten Teils des Buches sich mehr als einmal zum Bilde hätten gestalten lassen. Ein solches Bild, das ausnahmsweise einmal vor unsre Augen tritt, aus dem letzten Sommer in Tegel vor Gabrielsens am 16. April 1887 erfolgten Tode, möge zum Schluß hier stehen: „Frau von Bülow gehörte nicht zu den traditionellen Großmüttern, die Märchen erzählen und Strümpfe stricken, aber sie setzte sich oft dazu, wenn das Spiel der Kinder im vollen Gange war, und blickte mit den klaren Augen still forschend von einem zum andern. Nur das Kleinste nahm sie wohl einmal auf den Schoß, und dann klang noch ein alter italienischer Kinderreim von ihren Lippen. Und sie dachte daran, wie sich alles wiederholt im Leben, wie hier vor mehr als fünfzig Jahren im Antikensaal vor des geliebten Vaters Augen ihre Kinder getanzt hatten, deren Enkel sie nun wieder so fröhlich springen sah, und zwar nach der Musik eines Veierkastens, den sie sich eigens dazu an ihrem vierundachtzigsten Geburtstag hatte schenken lassen. Wie alt, wie unbegreiflich alt kam sie sich dann vor! Aber noch immer war sie rüstig genug, um mit der fröhlichen Schar in den nahen Wald zu wandern, und es war sehr lieblich, wenn die wilden Knaben ihr Spiel unterbrachen, um die »Urmutter« sanft und ritterlich über eine Unebenheit fortzugeleiten und ihr nach dem Niedersitzen wieder aufzuhelfen.“



Der Apoll vom Belvedere



n jeder Wissenschaft giebt es Fragen, die man nicht unpassend als „Revenants“ bezeichnen könnte: Fragen, die man längst für abgethan und begraben hielt, und die doch plötzlich wieder aufs neue auftauchen, um eine Zeit lang lebhaft besprochen und von neuen Gesichtspunkten aus betrachtet zu werden, bis sie — nur scheinbar endgiltig erledigt — wieder von der Tagesordnung verschwinden und

sich längere Zeit der Ruhe erfreuen, so lange, bis das Spiel von neuem beginnt, und die Totgeglaubte auf einmal wieder sehr lebendig zum Vorschein kommt und die Gemüter erregt. Solche Revenants sind ganz besonders häufig in der Kunstgeschichte zu finden, zumal in der alten, in der es ja zur Zeit so lebhaft zugeht, daß man jede Woche neu zulernen müßte, wenn man all den Adepten, die das immer noch etwas dürre Gerippe unsrer kunstgeschichtlichen Notizen mit Fleisch und Blut aus den Museen zu bekleiden sich anheischig machen, auf Treu und Glauben folgen wollte.

Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß unter den Kunstwerken, die in der angegebenen Art immer wieder aufs neue auftauchen und der Betrachtung unterzogen werden, eine ganz besonders wichtige Rolle jene Statuen des Belvedere spielen, denen Winkelmann gleich zu Anfang seines römischen Aufenthalts seine Hauptaufmerksamkeit zuwandte, und die er in eignen, auch stilistisch mit besondrer Mühe ausgearbeiteten Beschreibungen feierte: der Laokoon, der Torso des Apollonios und der vatikanische Apollo. Der Laokoon trat mit einemmale wieder in den Vordergrund des Interesses, als das pompejanische Wandgemälde mit der Laokoonardarstellung die alte Frage nach der Entstehungszeit der Gruppe neu in Fluß brachte, noch mehr, als die Auffindung der pergamenischen Skulpturen neue kunstgeschichtliche Gesichtspunkte eröffnete, wozu dann noch die zu weitergehenden exegetischen Betrachtungen herausfordernde Start-Brunnsche Hypothese über den ältern Sohn kamen. Augenblicklich scheint der göttliche Dulder etwas Ruhe zu haben; aber wer weiß, wie lange? Der „Torso vom Belvedere,“ dieses alte Rätsel, an dem sich schon früher neben den Archäologen auch die Bildhauer versucht hatten, ist neuerdings auch den Anatomen in die Hände gefallen und in allerjüngster Zeit aus einem Herakles gar zu einem Polyphem geworden. Aber am schlimmsten ist es doch dem vatikanischen Apollo ergangen. Nicht nur, daß er bald maßlos bewundert, bald in ebenso wenig gerechtfertigter Weise herabgesetzt wurde, man hat ihn in allen möglichen Situationen herumgehetzt, ihm verschiedene Attribute in die verstümmelte Linke gedrückt, um sie ihm bald darauf wieder in brutaler Weise zu entziehen. Und da diese alte, stets wieder aufgerührte Frage zur Zeit wiedere einmal in eine neue Phase getreten ist, lohnt es sich wohl, sie auch einem weitem Leserkreise in ihrem augenblicklichen Stande vorzuführen.

Es ist hinlänglich bekannt, daß der Ergänzter (Montorsoli) sich in der Linken des Gottes den Bogen dachte, und daß alle frühern Deutungen von diesem Attribut ausgingen. Zwei Deutungen hatte die ältere Zeit dafür aufgestellt: man sah in dem Gott den Erleger des Drachen Python (dafür entschied sich u. a. auch Winkelmann), oder man nahm die Situation an, in der ihn das erste Buch der Ilias schildert, wie er seine verderblichen Pestpfeile in das Heer der Achäer schleudert. Dann wurden weitere Deutungen aufgestellt: man erinnerte an die Tötung des Tityos, der der Latona Gewalt anthun

wollte; an Apollo im Gigantenkampf; an die Erlegung der Söhne der Niobe; an die Bestrafung der ungetreuen Koronis. Fast alle Erklärer setzten also eine bestimmte Situation voraus, und es war und blieb eine Ausnahme, daß Heinrich Meyer in ihm nur schlechtweg den Fernhinterfeger, der Menschen und Tiere mit seinen Pfeilen erlegt, erkennen wollte. Dann kam das geistreiche (heute mit Unrecht vergeßne) Buch Feuerbachs „Der vatikanische Apollo“ mit seiner Fülle seiner ästhetischer Bemerkungen und der lehrreichen Zergliederung der Situation und des Gesichtsausdrucks; aber seine Deutung, es sei der Apollo der äschyleischen Eumeniden dargestellt, wie er die Erinyen aus seinem Heiligtume scheucht, fand wenig Anhänger.

Da trat plötzlich — es ist gerade ein Menschenalter her — die ganze Frage in eine neue Phase, als Rudolf Stephani 1860 eine im Besitz des Grafen Stroganoff befindliche Bronzestatuetten veröffentlichte, die trotz einiger Abweichungen eine ungemein genaue Kopie des vatikanischen Apollo genannt werden muß, und bei der, und das ist die Hauptsache, noch ein Stück von dem Attribut der linken Hand erhalten ist. Dieses Bruchstück, ein weicher, in der geschlossenen Hand zusammengepresster Stoff, wurde von Stephani als Tierfell bezeichnet und auf die Ägis gedeutet; Stephani erinnerte an das fünfzehnte Buch der Ilias, wo Apoll von Zeus die Ägis erhält, um durch sie die andrängenden Troer zurückzuwerfen und die bedrängten Achäer zu retten. Zu dieser Deutung, die nun vom Stroganoffschen Apoll auf den vatikanischen übertragen wurde, schien die eigentümliche Stellung der Figur, bei der Schritt und Aktion nach verschiedenen Richtungen gehen, sowie der stolze Ausdruck der Züge gut zu passen. Doch diese Deutung genügte noch nicht: mochte auch die homerische Schilderung dem Künstler beigegeben haben, man glaubte doch nach einem bestimmten Anlaß suchen zu müssen, für den der Künstler den ägishaltenden Apollo geschaffen habe, und Ludwig Preller fand einen solchen in der Niederlage der Kelten bei Delphi (279 v. Chr.), bei der die Barbaren, wie die Sage erzählte, unter furchtbarem Gewitter und mit persönlicher Hilfe von Apollo, Artemis und Athene in die Flucht gejagt wurden; bedeutet doch die Ägis nichts andres als die Gewitterwolke. Diese Deutung, mit der zugleich eine erwünschte Datirung der Statue oder ihres Originaltypus gegeben war, fand allgemeinen Anklang. D. Zahn berichtete darüber, durchaus in zustimmendem Sinne, in den Grenzboten (1867, IV, S. 71 ff., wieder abgedruckt in der Sammlung „Aus der Altertumswissenschaft,“ Bonn 1868, S. 265 ff.); und wenn auch Overbeck mit seiner daran anknüpfenden Hypothese, in der er den vatikanischen Apoll, die Artemis von Versailles und eine Athene vom Kapitol zu einer Gruppe der drei delphischen, in die Kelten Schlacht stürmenden Gottheiten zusammensetzte, wenig Glück machte, so blieb doch die Ergänzung des Apoll vom Belvedere mit der Ägis in der Linken unangefochten und schien eine nicht mehr zu bezweifelnde Thatsache zu sein; die Stimme eines Künstlers

(Julius Hübner, mitgeteilt von Emil Hübner in der Archäologischen Zeitung für 1869, S. 108), die sich gegen diese Ergänzung aussprach, verhallte ungehört.

Die Stroganoffsche Statuette, von der die neue Ergänzung und Deutung ausging, war und ist, da es Gipsabgüsse davon nicht giebt, nur aus Zeichnungen und Photographien bekannt; Stephanis Angaben nachzuprüfen hatten nur wenig Archäologen Gelegenheit. Da kamen die ersten Zweifel an der Deutung des Petersburger Archäologen, als Furtwängler im Jahre 1882 bei einem Besuche Petersburgs die Bronze sah und untersuchte. Er bestritt die Richtigkeit der Deutung auf die Agis durchaus: der Stoffrest in der Linken des Apollo sei nichts andres, als der Zipfel der Chlamys, die ursprünglich von der linken Hand gehalten gewesen sei. Für den vatikanischen Apoll aber griff Furtwängler wieder auf das Attribut des Bogens zurück und sah in der ursprünglichen Komposition den Gott als Lichtgott; nicht schießend, doch jeden Augenblick imstande, Pfeile zu entsenden; auf kein bestimmtes Ziel losgehend, sondern seine leuchtenden Blicke nach allen Seiten sendend. Damit war auf einmal in die Ansicht von der Stephanischen Unfehlbarkeit Bresche gelegt; und wenn man auch die wunderlichen Fabeleien, die Geskel Salomon in seiner gleichzeitig erschienenen Schrift über den belvederischen Apoll (Stockholm, 1882) zum besten gab, ruhig als nicht vorhanden betrachten konnte, so mußte man doch mit den ernststen Bedenken Furtwänglers rechnen. Zwar trat als Verteidiger Stephanis sein Schüler und Nachfolger Kiezeritzky auf (Archäologische Zeitung 1883, 27), der Attribut wie Deutung in Schutz nahm; aber es kamen neue Gegner. Gercke (Archäologisches Jahrbuch 1887, 260) ließ zwar die Stroganoffsche Bronze ganz außer Betracht, suchte aber nachzuweisen, daß der vatikanische Apoll, in dem auch er noch den Galliersieger sehen will, nicht die Agis, sondern nur Köcher und Bogen geführt haben könne. Gleichzeitig trat D. A. Hoffmann in seiner Schrift „Agis oder Bogen?“ (Mez, 1887) für die Ergänzung mit dem Bogen ein und ging nur darin einen Schritt weiter, daß er im belvederischen Apoll die Züge des bei Properz V, 6, 25 geschilderten, dem Augustus in der Schlacht bei Actium beistehenden Gottes erkannte, bei dessen Schilderung dem Dichter eine solche Statue vorgeschwebt habe. Dieser attische Apoll, das Original des vatikanischen, habe den Bogen in der Hand gehalten und sei entweder als Pythontöter oder als Rächer des Chryses an den Griechen oder auch etwa als Galliersieger zu deuten. In einem andern Schriftchen („Herm=Apollon Stroganoff,“ Marburg, 1884) nahm derselbe Verfasser die Stroganoffsche Bronze unters Messer, freilich ohne sie selbst gesehen zu haben, nur auf Grund der photographischen Abbildungen, und suchte nachzuweisen, daß der angelötete und nach Kiezeritzkys Angaben unrichtig angefügte linke Arm mit dem Attribut gar nicht zur Figur gehöre, sondern, allerdings schon im Altertum, von einem Restaurator angefügt worden sei, der leichtsinnigerweise

dem Apollo den Arm einer Hermes mit dem Beutel hinzugefügt habe. Dem ist denn nun freilich, und mit guten Gründen, widersprochen worden (man vergleiche Ghirardi im Bull. della comm. archeol. commun. di Roma, 1889, S. 458; Schafhäütl, Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1891, 888; Schreiber, Litterarisches Zentralblatt 1891, 274); es ist auch von kompetenter Seite (Conze, Archäologisches Jahrbuch 1892, 164, Anmerkung 3) die Zugehörigkeit des linken Armes zur Statuette bestimmt ausgesprochen worden und damit die Hypothese Schreibers (a. a. O.), an der Bronze seien überhaupt nur Rumpf und Kopf antik, alle Extremitäten moderne Ergänzung, abgethan; aber das schlimmste sollte erst noch kommen. Furtwängler, der anfangs, wie erwähnt, nur die Richtigkeit von Stephanis Deutung des Attributs der Linken angefochten hatte, sah die Bronze aufs neue im Jahre 1891; und nun, so schreibt er in seinen „Meisterwerken der griechischen Plastik“ (Berlin, 1893), S. 660, fiel es ihm plötzlich wie Schuppen von den Augen: „die Bronze ist nichts als ein modernes Machwerk, ein schlechtes und absolut wertloses“ — was denn weiterhin eingehend begründet wird.

In solchen Fragen angesichts des in seiner Echtheit angezweifelteten Stückes ein bestimmtes Urteil zu fällen, ist schon nicht leicht; ohne es gesehen zu haben, ist es unmöglich. Immerhin ist es bedeutungsvoll, daß eine Autorität wie Conze den Zweifel Furtwänglers für so beachtenswert erklärte, daß er riet, bei erneuter Betrachtung der belvederischen Statue vorsichtshalber auf die Stroganoffsche Bronze keine Rücksicht zu nehmen; auch Overbeck in dem soeben erschienenen zweiten Bande der neuen Auflage seiner Plastik (S. 376) hält es für ratsam, einstweilen für die Restauration des Apollo vom Belvedere von dem Apollo Stroganoff abzusehen, wenn er auch die Beziehung auf die Gallierniederlage und die von ihm zusammengestellte Gruppe der Athene, der Artemis und des Apollo beibehält. Somit stehen wir denn augenblicklich hinsichtlich der Deutung des vatikanischen Apollo auf demselben Standpunkt wie vor dem Erscheinen von Stephanis Publikation, und die Deutungsversuche können von neuem beginnen.

Das ist denn auch bereits der Fall. Schon vor Furtwänglers Verwerfung der Bronze hatte Franz Winter (Archäologisches Jahrbuch 1892, 164) diese unberücksichtigt gelassen und in eingehender kunstgeschichtlicher Würdigung die vatikanische Statue auf den Bildhauer Leochares, den Schöpfer der Ganymedgruppe, zurückgeführt, ohne sich freilich über das Attribut und über die Deutung der Figur auszusprechen. Furtwängler (a. a. O.) greift zum Bogen zurück, giebt überdies dem Gott in die rechte Hand einen mit Binden verzierten Lorbeerzweig, dessen Reste er noch an dem stützenden Baumstamm erkennen will, und sieht so in der Statue das Gesamtbild des unheilabwehrenden Gottes, der alles Finstere, Böse, Kranke besiegt, sühnt und heilt. Das Original der (in römischer Zeit entstandnen) Kopie weist er mit Winter dem Leochares zu.

Der letzte, der sich meines Wissens (abgesehen von Overbeck) über den vatikanischen Apollo ausgesprochen hat,^{*)} ist P. Weizsäcker in den Süddeutschen Blättern für höhere Unterrichtsanstalten 1894, S. 6 ff. Von dem Gegensatz der dargestellten Bewegung zu der ruhig herabhängenden Chlamys ausgehend, nimmt er an, der Gott habe sich soeben, durch irgend ein Ereignis, das seinen Zorn erregt, aufgebracht, rasch und heftig von seinem Sitz erhoben, um nun in mächtigen Schritten dem Ziele zuzueilen, das sein Einschreiten erfordert; das Ereignis aber, um das es sich handle, sei vielleicht der Kampf der Lapithen mit den Kentaurern, obschon Weizsäcker auch andre Möglichkeiten nicht ausschließen will; angeregt aber habe den Künstler zu seiner Auffassung die bekannte Stelle der Ilias I, 48, in der Apollo geschildert ist, wie er zur Rache an Agamemnon (wegen der Chryseis) schreitet.

Nachdem wir somit dargelegt haben, auf welchem Standpunkte zur Zeit die Frage angelangt ist, dürfen wir nun wohl darnach fragen, von welchen Gesichtspunkten man heutzutage bei der Beurteilung und Deutung des vatikanischen Apollo auszugehen habe. Das sind denn im wesentlichen folgende: 1. der Gesichtsausdruck; 2. die Bewegung (Stellung der Füße, Haltung der Arme, Wendung des Rumpfes, Richtung des Blicks); 3. die Attribute.

1. Der Gesichtsausdruck. Wie ihn Windelmann geschildert hat, ist bekannt: „Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich ziehet, blähet sich auf in den Rüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit.“ Diese Auffassung wird auch heute noch von der Mehrzahl geteilt; Heinrich Meyer freilich wollte nur göttliche Genügsamkeit, Erhebung, allenfalls Stolz erkennen, aber nicht Zorn; und wenn sich auch Furtwängler bei seiner Deutung nicht über den Gesichtsausdruck ausspricht, so ist doch klar, daß er bei einem unheilabwehrenden Apollo, der nicht nur das Böse besiegt, sondern auch das Kranke heilt, keinen Zorn in den Mienen annehmen kann. Und doch — es ist kein allgemeiner, unbestimmter Ausdruck in diesen schönen Zügen, der es erlaubt, den Gott nur als eine Verkörperung gewisser Seiten seines Wesens zu fassen; wenn nicht gerade Zorn, so doch Erregung kann man nicht umhin auf diesem Gesicht zu lesen, einen bestimmten Affekt, der weit über einen bloß typischen Ausdruck hinausgeht. Und wer das zugiebt, der muß auch, sollte ich meinen, zugeben, daß sich der Künstler den Gott in einer ganz bestimmten Situation gedacht hat, die jenen Gesichtsausdruck erklärt, d. h. der Gott muß einen Gegner haben oder

^{*)} Während des Druckes dieser Zeilen erhalte ich die Nachricht, daß soeben ein neues Buch über den belvederischen Apoll von Hermann Freericks erschienen sei. Zugegangen ist es mir bisher noch nicht; ich muß daher darauf verzichten, an dieser Stelle darauf Rücksicht zu nehmen.

eine Aufgabe vor sich sehen, die ihn leidenschaftlich aufregt. Nur darf man darin nicht zu weit gehen; gerade der Umstand, daß viele von jenem zornigen oder verachtenden Ausdruck gar nichts erkennen wollen, beweist, daß der Künstler im Ausdruck sehr Maß gehalten hat. Wir haben also nicht nötig, nur an einen solchen Gegner Apollos zu denken, der durch sein Wesen den Zorn oder die Verachtung des Gottes herausfordert, wie Python, Tityos, die Erinyen u. s. w.; Feuerbach geht entschieden zu weit, wenn er die Niobiden ausschließen will, weil der drohende Unmut, der an Hohn und Verachtung streifende Triumph bei der Tötung der Niobiden unter der Würde des Gottes wäre.

Wir haben bisher die einzige authentische Wiederholung, die es von dem Kopfe des belvederischen Apollo giebt, noch nicht erwähnt, den Steinhäuser'schen Kopf in Basel. Aber dieser Kopf kann höchstens für die stilistische Würdigung des Originals und für die Frage nach der Entstehungszeit des Typus von Bedeutung sein, nicht aber für die nach dem Ausdruck. Bekanntlich ist es auch diesem Kopf sehr eigen ergangen. Zahn, Kukulé, Helbig, Overbeck stellen ihn hoch über den der Statue, während Brunn diesem den Preis zuerkennt, und Furtwängler neuerdings den Basler Kopf für eine flüchtige, in einzelnen Partien geradezu tote Kopistenarbeit erklärt. Sei dem, wie ihm wolle, im ganzen ist der Basler Kopf im Ausdruck dem belvederischen gleich; auch aus ihm lesen wir mehr heraus als eine allgemeine, keiner bestimmten Situation angepaßte Stimmung.

2. Die Bewegung. Das Charakteristische an der Bewegung des vatikanischen Apollo ist: die Art des Schreitens, wobei der vorgestellte rechte Fuß mit voller Sohle aufgesetzt ist, der weit zurückgesetzte linke nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt; besonders aber der Gegensatz, in dem Körperhaltung, Blick und Haltung zur Fußstellung stehen. Stellen wir uns vor die Figur an dem Punkte auf, von dem aus sie betrachtet sein will, d. h. gerade vor die Mitte der Basis, so schreitet der Gott nach der Richtung links von uns; der Rumpf macht eine Wendung zur Seite, sodaß uns Bauch und Brust fast en face gegenüberstehen; der Blick aber und der nach derselben Richtung ausgestreckte linke Arm sind nach rechts gewandt, beinahe im rechten Winkel zur Richtung des Schrittes. Diese eigentümliche Haltung des Gottes kann nicht zufällig sein; der Fernhinterfexer schlechtweg oder der unheilabwehrende Gott würden durch einen solchen Gegensatz von Schritt und Handlung sehr wenig zutreffend charakterisiert sein. Die Mehrzahl der Deutungen der Statue gehen denn auch von diesem Gegensatz aus; und zwar sind es namentlich zwei Situationen, von denen aus man ihn zu erklären sucht: entweder der Gott hat beim schnellen Dahinschreiten zur Seite einen Gegner erblickt, dem er seine Aufmerksamkeit zuwendet, etwa den Python, was dann wohl auch so abgeändert wird, daß Apollo den Gegner zur Rechten bereits erlegt habe und

nun, ihm einen letzten Triumphblick zuwerfend, von ihm hinwegschreite; oder der Gott hat eine größere Zahl von Feinden vor sich, sodaß trotz des Widerspruchs von Schritt und Handlung doch beide dem Gegner zugewandt sind, eine Auffassung, die namentlich beim ägisschwingenden Besieger der Griechen oder der Kelten geltend gemacht worden ist. Von diesen beiden Auffassungen ist die erste entschieden zu verwerfen. Mag man sich nun den Drachen, den Tityos, die Koronis u. s. f. als den einzelnen Gegner vorstellen, auf alle Fälle ist es unpassend, daß Apollo diesen Gegner so gleichsam nur im Vorbeigehen bemerken, nur so zufällig an seine Erlegung gehen soll; Feuerbach hat ganz Recht, wenn er bemerkt, so ein „kleines Weidmannsabenteuer“ sei die Erlegung des Python doch nicht. Ebenso wenig aber darf man an ein Wegschreiten des Gottes nach eben vollbrachter That denken. Denn in diesem Falle hat sich Apollo eben seines Bogens bedient, den Feind mit seinem Pfeile erlegt; dem widerspricht aber Stellung und Haltung durchaus. Ich brauche das nicht näher auszuführen, Feuerbach hat diese Auffassung endgiltig, wie mir scheint, abgethan (S. 203 ff. der zweiten Auflage; auch Stephani: Apollo Boedromios S. 16).

Um so mehr hat die andre Deutung für sich, die die Stellung und Bewegung des Gottes durch eine größere Zahl von Gegnern erklärt. Zwar hat Feuerbach bei seiner Deutung auf Apoll gegenüber den Erinyen kein Gewicht auf diesen Umstand gelegt; er faßt im Gegenteil die Wendung des Leibes als eine Art Ausweichen, es dränge ihn aus ihrer verpestenden Nähe immer wieder in die Ferne zurück — freilich eine recht unglückliche Deutung der Bewegung. Um so stärker betont Stephani diesen Umstand bei seiner Erklärung der Situation: die griechische Schlachtreihe dem Gott gegenüber, er schreitet auf sie los, bleibt plötzlich stehen und braucht nun die fürchterliche Waffe der Ägis, vom rechten Flügel der Feinde anfangend und so die ganze Reihe in die Flucht jagend — dies alles dann wieder übertragen auf die Kelten als Feinde. Auffallenderweise haben sich die neuern Erklärer fast durchweg nur mit der Frage: ob Bogen oder Ägis, beschäftigt, die eigentümliche Bewegung aber ganz außer Acht gelassen. Und doch ist diese keine so gewöhnliche, daß man ohne weiteres darüber hinwegzugehen berechtigt wäre; an Einzelstatuen ist sie nur noch in wenigen Fällen nachzuweisen, vor allem an der Diana von Versailles und an der Athene vom Kapitol, jenen beiden Figuren, die Overbeck mit dem vatikanischen Apoll zu einer Gruppe zusammengestellt hat. Wichtiger aber, weil die Deutung dabei unzweifelhaft ist, sind die Gruppen oder Reliefs, auf denen wir Figuren in ähnlicher Bewegung finden. So die Athene in der myronischen Gruppe mit Marsyas: sie läuft nach rechts (vom Beschauer), während die Handlung der Rechten und der Blick zurück nach links gehen. Die Situation erklärt dies: vom Schauplatz eilend, wendet sie sich noch einmal um nach den von ihr mit dem Fluch belegten Flöten und dem

lecken Satyr, der sie aufheben will. Sodann die Athene auf dem Madrider Puteal mit der Athenegeburt: Athene, eben dem Haupt des Zeus entsprossen, eilt nach rechts fort, etwa um in Schlacht und Kampf zu eilen oder um von Attika Besitz zu nehmen; aber noch einmal muß sie sich zurückwenden, denn vom Vater Zeus her kommt Nike geflogen, ihr den Kranz zu reichen. Hier sind es besondere Vorgänge, die die Bewegung erklären; daß sie aber auch für den Kampf passend ist, lehren uns die Reliefs der pergamenischen Gigantomachie. Es ist in der That auffallend, daß bisher noch niemand (meines Wissens wenigstens) auf diese Parallele hingewiesen hat. Man betrachte sich den Zeus der Gigantomachie: er stürmt nach links vom Beschauer; zugleich aber macht er eine Wendung, der Rumpf erscheint von vorn, der Blick und die Handlung beider Arme gehen nach der rechten Seite. Der Grund liegt hier auf der Hand. Zeus stürmt in einen Haufen von Feinden hinein, links und rechts von ihm winden sich zwei Gefroffene zu seinen Füßen, der dritte, gegen den er sich in dem dargestellten Augenblick wendet, bedroht ihn von rechts her. Ähnlich Athene: sie stürmt nach rechts, den linken Fuß vorangesetzt, aber die Brust steht en face, der Kopf und der rechte Arm wenden sich linkshin gegen den Giganten, den sich bereits ihre Tempelschlange zum Opfer erkoren hat, und den sie gleichsam nur so im Vorüberreifen an seinem wilden Haare niederreißt. Die andern Giganten, zu deren Vernichtung sie fortstürmt, sind hier nicht sichtbar, da Ge und Nike den Platz beanspruchen, werden aber von der Phantasie leicht ergänzt. Dann Hekate: wir sehen sie zwar vom Rücken, aber auch so erkennen wir dieselbe Stellung: vordringend nach rechts mit vorgesehmem rechten Fuß, wendet sie sich mit dem Oberleib, sodaß wir ihren Rücken ganz von hinten erblicken, und kehrt ihre drei Gesichter wie ihre rechten Arme nach links hin, dem dort befindlichen Giganten zu. Endlich der Apollo der Gigantomachie, dessen Ähnlichkeit mit dem belvederischen schon oft betont worden ist: auch er eilt nach links, mit vorgesehmem rechten Fuß, und erscheint doch ganz nach rechts hin gewandt, wohin der linke Arm weist und jedenfalls auch der jetzt fehlende Kopf blickte.

Ich glaube, diese Parallelen genügen, um uns erkennen zu lassen, daß die Stellung des Apollo vom Belvedere am besten dadurch erklärt wird, daß wir in ihr eine Angriffs- oder Kampfstellung erkennen, und zwar eines Kämpfers, der gegen eine Mehrzahl von Gegnern eilt. An sich ist zwar diese Bewegung als Kampfstellung keineswegs neu; wir treffen vielmehr denselben Gegensatz von Schrittrichtung und Handlungsrichtung schon sehr häufig in den Kampfszenen der Reliefs des fünften Jahrhunderts, und zwar nicht nur bei dem sich wehrenden Gegner, wo der Gegensatz sehr oft durch eine Verbindung von Flucht und Verteidigung hervorgerufen ist, sondern auch bei dem anstürmenden Angreifer. So bei einigen Figuren des Frieses vom Niketempel, noch öfter auf den Reliefs von Phigalia, wo besonders einige Figuren sind

der, nach links eilend, einen Kentauren, der rechts von ihm niedergestürzt ist, am Schopf packt; ein anderer, nach rechts stürmend und im Vorbeieilen sich nach links zurückwendend, einen der den Kaineus bedrängenden Kentauren fassend; ein Grieche, ebenso nach rechts forteilend, indem er sich umwendend mit der Linken eine gefallne Amazone mit fortreißt u. a. —, die geradezu als Seitenstücke zu der Bewegung der pergamenischen Athene bezeichnet werden können. Aber auch in den wirklichen Kampfszenen, zu denen wir die zuletzt angeführten nicht rechnen können, kommt dieselbe Stellung vor, vor allem an dem Theseus der Reliefs von Phigalia, der weitausschreitend nach rechts stürmt, während der Blick und die geschwungne Keule der von links gegen ihn anreitenden Amazone zugewandt ist; oder ein anderer Grieche, der vom Rücken gesehen, ganz in der Stellung der pergamenischen Hekate, nur viel weiter ausschreitend, sich umwendend den Speer gegen eine Amazone einlegt. Weitere Parallelen bieten die Reliefs am Mausoleum. Sicherlich ist hier fast durchweg der Gedanke, der den Künstler bei dieser Kampfstellung leitete, auch kein anderer gewesen, als daß der Gegner eben viele sind, daß der soeben im Einzelkampf begriffne doch bereits fortstrebend nach weitem Kämpfen begierig erscheinen soll.

Ganz auf die gleiche Stufe werden wir nun freilich den vatikanischen Apoll nicht setzen dürfen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er noch nicht kämpft, von seiner Waffe anscheinend noch keinen Gebrauch macht, sondern erst den Gegnern gegenübersteht. Zu denken aber haben wir uns diese nach den angeführten Beispielen nicht bloß in der Richtung seines Blicks, sondern auch in der seines Schrittes.

3. Das Attribut. Nur zwei Attribute können für die Linke überhaupt in Frage kommen (von dem ungeheuerlichen Gedanken, den vatikanischen Apoll die Haut des geschundenen Marsyas tragen zu lassen, ist Wieseler selbst später zurückgekommen): Ägis oder Bogen. Die Ägis hat nun freilich, seitdem die Bedeutung der Stroganoffschen Bronze so bedenklich erschüttert worden ist, sehr viel an Boden verloren; ohne sie wäre wohl überhaupt niemals jemand auf diese Ergänzung verfallen. Nichtsdestoweniger wird sie auch heute noch von manchen festgehalten (namentlich von Overbeck). Ich meinerseits muß bekennen, auf die Stroganoffsche Statuette bauend zwar auch daran geglaubt zu haben, betrachte es aber nun wie eine Erlösung, daß wir von diesem Zwange befreit sind. Denn die Bedenken, die in neuester Zeit von mehreren Seiten gegen die Ägis erhoben worden sind, erscheinen mir gewichtig genug, obwohl sie Overbeck alle widerlegen zu können meint. Daß der Dichter jener Stelle der Ilias, in der der ägischüttelnde Apollo beschrieben wird, sich den Gott die Ägis in beiden Händen tragend gedacht hat, unterliegt keinem Zweifel; weniger deshalb, weil er ausdrücklich von „den Händen“ spricht, als weil die Ägis in der ältern Kunst durchweg als ein so umfangreiches Gewandstück er-

scheint, daß sich ein Tragen oder Schütteln mit nur einer Hand von selbst verbietet. Aber obgleich in der reifen Kunst die Ägis sehr verkleinert ist, hat sie doch auch da noch immer einen solchen Umfang, daß ein Künstler schwerlich auf den Einfall kommen konnte, sie dem Apollo so nur in die eine Hand zu geben wie ein Schnupftuch; man sehe sich nur die Abbildungen an, auf denen Apoll mit der Ägis ergänzt ist, und lege sich dann die Frage vor, wie denn Zeus oder Athene ein solches kleines Stück Fell sich um die Brust legen oder damit schildartig den linken Arm bedecken sollten! Und wo bleiben die Schlangen, die sie umsäumen? Es ist doch schwer denkbar, daß ein Bildner des vierten Jahrhunderts oder der folgenden Zeit sie weggelassen haben sollte, wie die annehmen müssen, die den rätselhaften Rest in der Hand des Stroganoff'schen Apollo für ein Stück der Ägis halten.

Wie würde ein Künstler aus der Zeit der Kunstvollendung wohl die homerische Szene dargestellt haben? Schwerlich dem Wortlaut des Dichters entsprechend so, daß Apollo die Ägis in beiden Händen sie auseinanderbreitend trug; das hätte doch gar zu häßlich ausgesehen. Vielmehr würde er sie ihm wohl ganz über den linken Arm gehängt haben, wie sie Athene oft trägt und Zeus in der Gigantomachie, wo nach beachtenswerter Auffassung die Ägis nicht bloß Schutz, sondern auch Angriffswaffe ist, unter deren verderblichem Einfluß sich der Gigant rechts vor den Füßen des Zeus windet. Wäre aber selbst ein Künstler auf den Gedanken gekommen, den Apoll die Ägis nur in der einen Hand tragen zu lassen, so wäre er doch sicherlich darauf zu allerletzt verfallen, sie ihm in die Linke zu geben! Eine Angriffswaffe, und als solche dient die Ägis in diesem Falle, wenn sie auch aus der Ferne wirkt, gehört auf alle Fälle in die Rechte, es wäre denn, daß diese anderseitig in Anspruch genommen wäre, was hier nicht der Fall ist. Das hat besonders Hoffmann betont, und ich muß ihm fast in allen Punkten beistimmen. Was ein Apoll, dem der Köcher am Rücken hängt, der zugleich gegen Feinde vorgeht, einzig und allein in seiner Linken führen kann, ist der Bogen. Waffenlos kann er nicht sein; lehnen wir die Ägis ab, so müssen wir ihm den Bogen in die Linke geben. Nicht daß er damit drohte oder ihn den Feinden zeigte — das wäre zu theatralisch; nicht als ob er eben damit geschossen hätte oder im nächsten Moment schießen würde — beides steht im Widerspruch zu der Stellung; sondern er erhebt ihn in Schulterhöhe, um jeden Augenblick schußbereit zu sein.

War die Rechte wirklich ohne Attribut? Die Frage ist fern von Rom schwer zu beantworten. Es war früher allgemeine Annahme, daß Montorsoli nicht die ganze rechte Hand, sondern nur die Finger ergänzt habe; der Stich von Marc Anton (bei Feuerbach wiederholt), der den Apoll vor den Ergänzungen zeigt, giebt die Handfläche und den Ballen des Daumens an der rechten Hand als vorhanden an. Nun wies aber Bötticher (Erklärendes Verzeichnis der Gipsabgüsse, Berlin 1872, S. 312) auf die Vorbeerblätter am Baumstamm

hin, neben denen Reste einer Schnur sichtbar seien, und gab darnach dem Apollo den Lustrationswedel (Lorbeerzweig mit Wollbinden) in die Rechte. Overbeck widersprach (Griechische Kunstmythologie IV, 253), namentlich deshalb, weil das alte Stück der Hand zeige, daß sie flach geöffnet gewesen sei; aber Petersen (Archäologischer Anzeiger 1890, S. 50) erklärt den Stich Marc Antons für die Abbildung der bereits geflickten, wenn auch noch nicht ergänzten Figur und behauptet, der rechte Unterarm nebst der Hand gehöre gar nicht dazu. Dasselbe giebt Helbig an in seinem Führer durch die Sammlungen in Rom I, 106, der noch dazu bemerkt, daß die Richtung einer an der rechten Hüfte erhaltenen Stütze (die dazu diente, dem freistehenden rechten Oberarm durch Verbindung mit dem Körper einen festen Halt zu geben) beweise, daß der rechte Vorderarm etwa fünf Centimeter mehr nach vorwärts gestanden habe, als in der modernen Restauration. Darauf gestützt griff Furtwängler (Meisterwerke, S. 663) auf Böttichers Hypothese zurück und gab dem Apoll den Lorbeerbüschel mit Wollbinden, deren geknotete Enden noch am Stamm sichtbar seien, in die Hand.

Es ist mißlich, Männern gegenüber, die in der Lage sind, sich jeden Augenblick durch den Augenschein zu überzeugen, Zweifel wecken zu wollen. Und doch ist ein Hauptbedenken nicht gehoben: da gegenwärtig die Finger der rechten Hand in Gips ergänzt sind, da der Stich Marc Antons gerade diese Finger fehlend zeigt, wie kam man dazu, den rechten Oberarm mit einem fingerlosen Stumpf zu ergänzen? und warum nur diesen, während man den linken Oberarm, wie wieder der Stich zeigt, noch nicht ergänzt hatte? Wenn, wie Petersen angiebt, der rechte Unterarm wirklich ein andres Korn des Marmors und bezüglich der Glättung andre Behandlung zeigt, als die übrigen Teile der Figur, sollte man da nicht eher annehmen, daß er von einer bereits im Altertum vorgenommenen Reparatur herrühre?

Wäre dies so, so würde man allerdings berechtigt sein, zu fragen, ob der belvederische Apoll in seiner ursprünglichen Restauration ein Attribut getragen habe, das mit den am Baumstamm sichtbaren Spuren von Blättern und Wollbinden zusammenhing; denn wenn auch das obere Ende des Baumstamms, auf dem jetzt der Arm ruht, modern ist, so ist doch jenes Stück mit dem bezeichneten Reste zweifellos antik. Aber ich gestehe, daß ich keine Möglichkeit sehe, diese Reste mit einem in der rechten Hand des Gottes gehaltenen Lorbeerzweig in Verbindung zu setzen. Wie sollte dieser denn in der Hand, die doch auf alle Fälle über den Baumstamm hinausragte, getragen worden sein? Sehen wir uns die Denkmäler an, auf denen Apollo mit einem Zweige in der Hand dargestellt ist, so finden wir drei Arten, wie dieser gehalten wird: mit den Blättern nach oben, seitwärts geneigt oder nach unten. Die beiden ersten Arten sind die Regel; so erscheint er mit dem Zweige auf Münzen und in kleinen Bronzen (z. B. in der jetzt in Berlin befindlichen Statuette der

Sammlung Gréau). Diese Haltung ist aber im vorliegenden Falle unmöglich, denn es ist ohne weiteres klar, daß sich bei solcher Haltung des Zweiges die Blätterenden nicht am Stamm befinden können. Die dritte Art ist ganz selten; mir ist von Skulpturen nur die Berliner Apollostatue Nr. 51 bekannt (auf diese verweist auch Furtwängler, der sich also den vatikanischen Apollo in dieser Weise ergänzt denkt), wo allerdings der Gott den Zweig so hält, daß der von den Fingern gehaltene Blattstiel nach oben, die Blätter nach unten stehen und bis zum stützenden Baumstamm herüberreichen; zwar ist auch an dieser Figur die rechte Hand mit dem Büschel ergänzt und nur die Blätter am Stamme antik, doch trifft die Ergänzung wohl das richtige. Aber vergleicht man diesen Berliner Apollo mit dem belvederischen, so sieht man, daß er ihm nur scheinbar ähnlich ist. Denn beim Berliner ist der rechte Unterarm viel stärker gesenkt als beim belvederischen, sodaß sich die Finger noch gerade senkrecht oberhalb des Stammes befinden, der Zweig braucht daher nur wenig einwärts geneigt zu werden, um mit den Blattenden den Stamm zu berühren. Am vatikanischen aber ragt, bei der gegenwärtigen Ergänzung, die rechte Hand von der Wurzel ab über den Baumstamm hinaus, und wenn es richtig ist (nach Petersen und Helbig), daß der rechte Unterarm ursprünglich um fünf Centimeter weiter vorwärts lag, sogar noch etwas mehr; wie will man denn unter diesen Umständen die Verbindung zwischen dem Zweig und den Blattresten am Stamme herstellen, wenn man nicht das Lorbeerbüschel dem Apollo etwa wie einen Staubwedel in die Finger geben will? Und auch die am Stamm sichtbaren Knoten der Wollbinden lassen sich nicht so ohne weiteres als die am Lorbeerzweig befestigten Stemmata erklären, denn wo wir dergleichen auf antiken Denkmälern mit Zweigen verbunden sehen, hängen sie daran herunter, und auch hier müßten sie, selbst wenn der Gott den Zweig ganz schräg nach innen auf den Stamm hin hielte, senkrecht herunterfallen, könnten aber unmöglich am Stamm anliegen. Bei allen diesen Bedenken ist es sicherlich viel einfacher anzunehmen, daß die Lorbeerblätter zum Stamm selbst, gleichsam aus diesem sprießend, die Reste der Wollbinden aber zur apollinischen Verzierung des Stammes gehörten, deren ursprüngliche Form und Anordnung durch den Bruch des Stammes zerstört ist, da dieser Bruch (nach Zahns Angaben) etwas oberhalb des Schlangenkopfes nach links hin durch das Lorbeerbüschel hindurchgeht. Daß Binden an Bäumen nicht selten sind, ist ja bekannt; ich verweise auf Böttichers Baumkultus der Hellenen (Berlin 1857), wo man Seite 39 ff. Beispiele genug dafür findet.

Ich betrachte es nach dem Gesagten als durchaus unerwiesen, daß der Gott in der rechten Hand einen Lorbeerzweig getragen habe; und ich halte es auch an und für sich für unwahrscheinlich, weil mir die ganze Stellung und Haltung des Gottes nicht minder als sein Gesichtsausdruck für dies friedliche Attribut eines zühnenden Apollo gänzlich ungeeignet erscheint. Ob er über-

haupt ein Attribut in der Rechten trug, bleibt selbst für den Fall, daß wirklich die rechte Hand, und nicht bloß deren Finger, ergänzt ist, fraglich; will man eins annehmen, so könnte es höchstens ein Pfeil sein, den Apollo als Vorbereitung auf den Schuß aus seinem Köcher genommen hätte.

Fassen wir nun die bisher erhaltenen Ergebnisse zusammen. Der Gesichtsausdruck verrät, daß der Gott in einer bestimmten, ihn stark erregenden Situation gedacht ist; Stellung und Haltung zeigen an, daß er einer Mehrzahl von Gegnern gegenübertritt; seine Waffe ist der Bogen, den er in der Linken schußbereit hält, während die gesenkte Rechte zeigt, daß der Gott sich zunächst noch sein Opfer unter den Gegnern aussucht, ehe er den Pfeil auf die Sehne legt. Wer sind nun die Gegner?

Nur drei können meines Erachtens dafür in Betracht kommen: die Niobiden, die Giganten oder die Gallier. Von den Niobiden wollte freilich Feuerbach, wie schon erwähnt, des Gesichtsausdrucks wegen nichts wissen; „dürfen wir auch nicht erwarten, sagt er, daß Apollo sein Strafgericht mit dem ruhig kalten Angesicht eines Henkers vollzieht, so wäre doch jene Miene ganz unter der Würde des Gottes, beleidigend für das ästhetische, selbst unerträglich für das menschliche Gefühl.“ Aber wir dürfen doch nicht vergessen, daß der Unmut Apollos nicht den unschuldigen Söhnen der Niobe, sondern der Niobe selbst, die in ihren Kindern getroffen werden soll, gilt; und ihr gegenüber, die sich so schwer an Latona vergangen hat, erscheint der Ausdruck in Apollos Zügen wohl gerechtfertigt. Aber auch den wilden Giganten, den barbarischen Kelten gegenüber wäre der Ausdruck durchaus am Platze; ich wage hier keine Entscheidung zu treffen. Die beste Kontrolle aber für die ganze hier dargelegte Auffassung der vatikanischen Statue scheint mir die Artemis von Versailles zu geben, von der ich keinen Augenblick bezweifle, daß sie als Gegenstück zum belvederischen Apoll gearbeitet ist, dem sie in Maßen und Proportionen, in Stellung und Gesichtsausdruck und selbst in Kleinigkeiten, wie der zierlichen Behandlung der Sandalen, so durchaus entspricht. Aber eine Jägerin dürfen wir in ihr nicht erblicken, dem entspricht weder die Stellung mit dem seitwärts gewandten Blick, noch der unmutige Ausdruck der stolzen Züge. Furtwängler, der die nahe Verwandtschaft der beiden Statuen nicht verkennt, will die Erklärung dafür darin finden, daß sie derselben Zeit und demselben Künstlerkreise angehören; allein das genügt doch nicht, um die auffallende Übereinstimmung und die charakteristischen Gegensätze zu erklären. Apollo eilt nach links und blickt nach rechts, Artemis eilt nach rechts und blickt nach links; Apollo erhebt den linken und senkt den rechten, Artemis hebt den rechten Arm und hat den linken gesenkt. Denkt man sich beide als Gegenstücke aufgestellt, so darf die Artemis freilich nicht so gesehen werden, wie sie Overbeck in seiner „delphischen Gruppe“ hat zeichnen lassen, wobei der Kopf ganz en face steht und die Richtung des linken Fußes in gerader Richtung nach rechts geht; sondern so, wie sie in Wirklichkeit

auf ihrem Postamente steht, sodaß das Gesicht im Dreiviertelprofil gesehen wird und der linke Fuß mit der Spitze ebenso nach rechts in der Diagonale der Basis gestellt ist, wie beim Apollo nach links. Stellt man dann den Apoll rechts, die Artemis links auf, so erhalten wir die schönste Entsprechung. Doch würde die Wirkung auch dieselbe sein, wenn man sie ihre Plätze vertauschen ließe; das Anstürmen gegen einen gemeinschaftlichen Feind kommt so wie so zum Ausdruck: bei der ersten Aufstellung mehr in der Richtung des Schrittes, bei der zweiten mehr in der des Blickes. Dagegen kann ich mich zu Overbecks delphischer Gruppe jetzt so wenig wie früher entschließen, schon deswegen nicht, weil die drei Figuren in der vorgeschlagenen Aufstellung und Richtung im nächsten Augenblick unfehlbar einander über den Haufen rennen müssen.

Auf die Frage nach der Entstehungszeit beider Statuen, des Apollo und der Artemis — Winter, Furtwängler u. a. weisen sie jetzt dem vierten Jahrhundert zu, Overbeck und Helbig dem dritten —, will ich mich an dieser Stelle nicht einlassen; um so weniger, als ich für die beneidenswerte Sicherheit, mit der die heutige Archäologie Meister und Schulen bis aufs Tüpfelchen zu charakterisieren und ihnen die Schätze unsrer Museen als Werke zuzuschreiben weiß, kein Verständnis habe.

Zürich

Hugo Blümner



Malergeschichten

aus Mignons Skizzenbuche

2. Der Ulmer Meyer



München, Georgenstraße 5 — so stand auf dem Papier in meiner Hand.

Sa wenn hier nur Häuser wären! Aber hier ist ein Kohlgarten, hier sind Salatköpfe, ein Bretterzaun, Steinhausen, Pfützen. Da hinten sind allerdings einige unverschämt aufgeschossene Kasernenhäuser mit heller Tünche, aber das kann doch nicht die Georgenstraße sein! So wollte ich meine Seele beschwichtigen, denn sie war des Suchens müde und hätte sich lieber wie Nebukadnezar am Grünen geweidet, als so ins Ungewisse eine Spur zu verfolgen. Aber der fittliche Mut blieb Sieger. Ich überwand Steinhausen und Pfützen und stand endlich vor einer Hausthür, die zwar noch keine Nummer, aber dafür die Anzeige trug, daß das, was hier verschenkt würde, Löwenbräu sei. Man hörte auch die soliden Stimmen von Maurern drin in der Wirtsstube, und am Bierhalter wurden Krüge ab- und zugetragen.