

VORBILD ANTIKE

Die Abgusssammlung des
Anton Raphael Mengs



Skulpturensammlung Dresden

Vorbild Antike
Die Abgusssammlung des Anton Raphael Mengs

Skulpturensammlung Dresden

ROLF H. JOHANNSEN

Herausgeber:
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Stephan Koja







Inhalt

9	Vorwort
16	Anton Raphael Mengs Zwischen Raffael und Antike
49	Katalog
142	Abgekürzt zitierte Literatur
144	Impressum

Anton Raphael Mengs Zwischen Raffael und Antike

Es waren Superlative, mit denen Anton Raphael Mengs bereits zu Lebzeiten bedacht wurde – wie etwa »Raffael unseres Jahrhunderts« (»Raphaele del nostro secolo«¹), und kein Geringerer als Johann Joachim Winckelmann setzte ihn gar mit dem mythischen Vogel Phönix gleich, der verbrennt und aus der eigenen Asche (bei Winckelmann ist es die Asche Raffaels!) neu geboren wird.² Vereinzelte negative Stimmen, die es natürlich auch gab, fanden hingegen kaum Gehör.³ Im Gegenteil, in ganz Europa – von Dresden über Rom und Madrid bis nach Sankt Petersburg – konkurrierten Herrscher darum, Mengs an ihre Höfe zu binden, und wenn dies nicht möglich war, zumindest Gemälde von seiner Hand zu besitzen. Dies galt in besonderem Maße für Zarin Katharina II. von Russland, die Kunstwerke in bis dahin ungekanntem Ausmaß ankaufte.

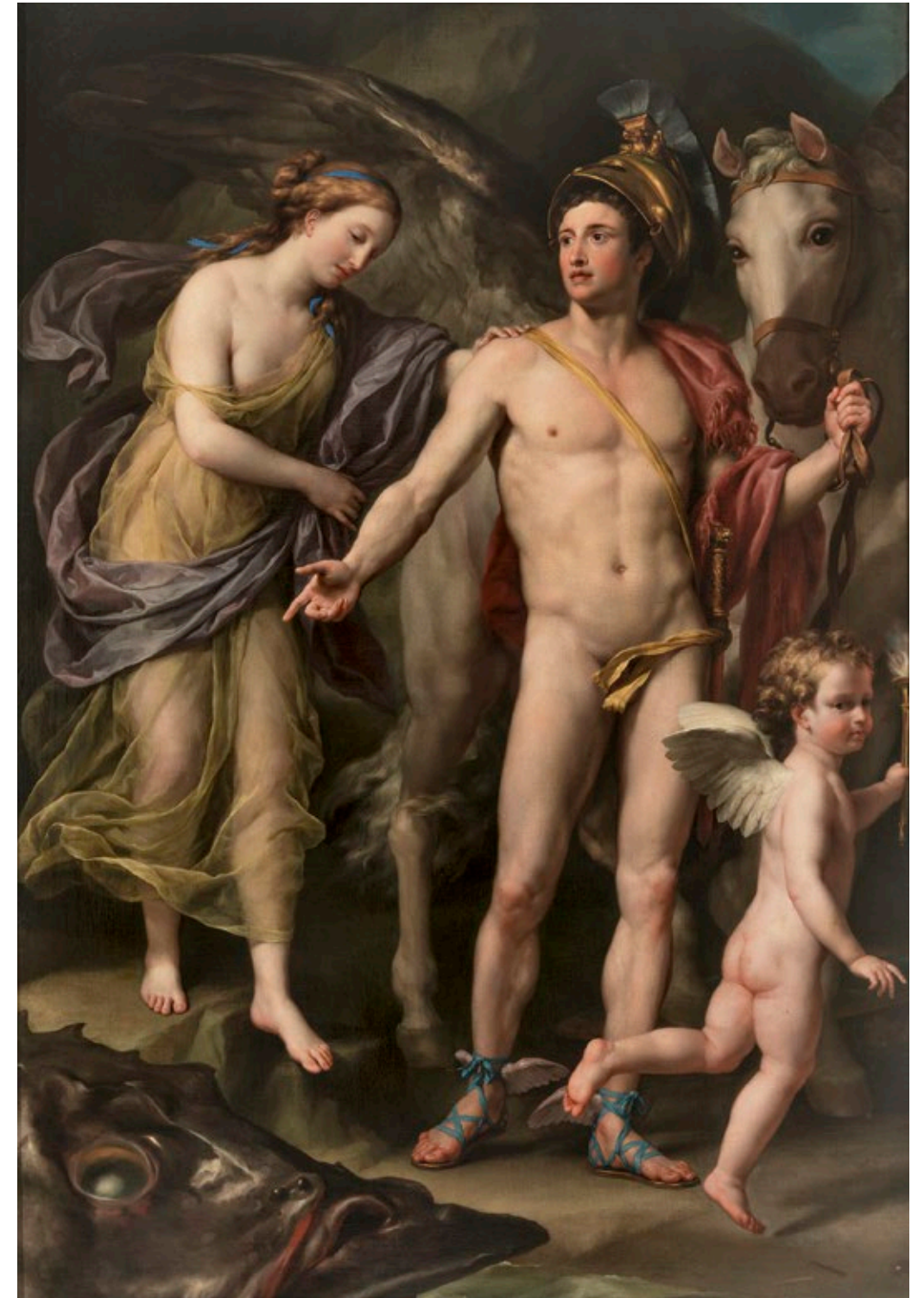
Katharina II., deren finanzielle Möglichkeiten als unerschöpflich galten, verfügte über ein Netzwerk bestens informierter Kunstagenten – allen voran Johann Friedrich Reiffenstein in Rom und Friedrich Melchior Grimm in Paris. Diese wurden reich entlohnt, unterrichteten sie stets über die neuesten Entwicklungen in den Metropolen und erwarben in ihrem Auftrag Einzelwerke oder auch ganze Kunstsammlungen. Ganz oben auf ihrer und der Wunschliste ihrer Agenten stand dabei Anton Raphael Mengs. Dennoch gelang es ihr erst spät, im Jahr 1780, dazu völlig überraschend und unter spektakulären Umständen, ein Gemälde von seiner Hand zu erwerben – das Hauptwerk *Perseus und Andromeda* (Abb. 7).⁴ Auftraggeber des Bildes war der englische Sammler Sir Watkin Williams-Wynn gewesen, der *Perseus und Andromeda* zwölf Jahre zuvor auf seiner Grand Tour in Rom bei dem Maler bestellt hatte, es aber nie zu Gesicht bekam. Der Auftrag war über einen Mittelsmann erfolgt, da Mengs zu dieser Zeit als Hofmaler des spanischen Königs in Madrid geweiht, sein römisches Atelier jedoch weiter unterhalten hatte.

Mengs dürfte auch erst 1773 mit dem Gemälde begonnen haben. Er unterbrach die Arbeit in der Folge für mehrere Jahre und vollendete das Bild Ende 1777 innerhalb weniger Wochen. Wie seinerzeit üblich, stellte Mengs das fertige Bild anschließend in seinem Atelier im Casino der Villa Barberini bei Sankt Peter in Rom aus, wo es von zahlreichen Würdenträgern,

Künstlern und Reisenden besichtigt wurde. Papst Pius VI. wollte nicht zurückstehen und ließ *Perseus und Andromeda* in den Vatikan bringen, um es zu sehen. Anschließend wurde das Bild verpackt und in Livorno auf ein britisches Kriegsschiff verladen, das sein Ziel jedoch nicht erreichen sollte. Noch im Mittelmeer wurde es gekapert; das Bild gelangte in die Hände des französischen Marineministers, der es offensichtlich nicht, wie damals eigentlich üblich, seinem König Ludwig XVI. anbot, sondern wohl nicht einmal auspackte und über Grimm an Katharina II. verkaufte.

Bereits die Zeitgenossen erkannten in *Perseus und Andromeda* eines der bedeutendsten Werke von Mengs. Der Schweizer Bildhauer Alexander Trippel bezeichnete es als »das schönste Stück, das ich von jetzt lebenden Malern gesehen habe.« Gleich viermal erwähnte Prinz August von Sachsen-Coburg-Gotha *Perseus und Andromeda* in seinem Tagebuch und schrieb an Johann Gottfried Herder, dass es »dem Pinsel eines Apelles rühmlich« wäre, womit neben Raffael nun auch der berühmteste, allerdings nur literarisch überlieferte Maler der Antike genannt war.⁵ Und tatsächlich scheint besonders in der Figur des Perseus die Antike wieder aufzuleben. Unverkennbar ist ihr Vorbild, der *Apoll vom Belvedere*, von dem Mengs mindestens zwei Abgüsse in Gips besaß (Abb. 23 und Kat. 1). Dennoch war Mengs weit davon entfernt, die Statue sklavisch zu kopieren. Er folgte vielmehr dem Ideal, das sie in seinen (und Winckelmanns) Augen verkörperte, behielt die Armhaltung der Statue bei, bis hin zum Mantel und dem Rest eines Bogens in der linken Hand des Gottes (der im Gemälde zum Zügel des Musenrosses Pegasus wird), vertauschte jedoch die Beinstellung – nun ist das linke, nicht mehr das rechte Bein das Standbein, auf dem das Gewicht des Körpers ruht –, und der Kopf ist hier zur rechten statt zur linken Schulter gewandt. Zu diesen eher formalen Aspekten kommt Mengs' individueller künstlerischer Ausdruck. Die Figur hebt sich geradezu plastisch vor dem Hintergrund ab und gewinnt skulpturale Qualitäten.⁶

Abb. 7 Anton Raphael Mengs: *Perseus und Andromeda*, 1773–1778
Öl auf Leinwand, 227 × 153,5 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 1328





Die Malerei wird hier aus dem Geist der Antike, oder genauer der antiken Skulptur neu geboren.⁷ Das gilt ebenso für Mengs' Gemälde *Heiliger Petrus* (Abb. 8), das zudem weit mehr an Michelangelos *Moses* und die mächtigen Propheten- und Sibyllen-Gestalten der Sixtinischen Kapelle als an Raffael denken lässt: keine komplizierten Haltungen und Überschneidungen der Körper, wie sie der Barock so liebte. An ihre Stelle trat die mit einem Blick zu erfassende und zu verstehende Figur, sowohl bei *Perseus und Andromeda* als auch beim *Heiligen Petrus*. Beide Bilder wären ohne Mengs' jahrzehntelange künstlerische und theoretische Auseinandersetzung mit antiker Skulptur nicht denkbar. Tagtäglich hatte Mengs seine Antikenabgüsse vor Augen, die er zu Hunderten sein Eigen nannte, ja er selbst versuchte sich an Ergänzungen, so im Fall einer Venus-Statuette,⁸ und befasste sich darüber hinaus mit der archäologischen Rekonstruktion der nur in Bruchstücken überlieferten antiken *Pasquino-Gruppe* (Kat. 20).⁹ Zehn Jahre stand Mengs zudem in intensivem Austausch mit Winckelmann. So wurde er zum »Erfinder des Klassizismus«¹⁰ von europaweiter Ausstrahlung.

Dabei kam der *Apoll vom Belvedere* als Vorbild nicht von ungefähr. Die Statue galt der Epoche des Klassizismus als *die* Antike schlechthin. Und sie war es wesentlich, an der Winckelmann seine Ästhetik entwickelte, die in dem häufig zitierten (und ebenso häufig verballhornten) Diktum der »edlen Einfalt und stillen Größe« gipfelte.¹¹ Diese erstmals an der »Draperie« der drei Dresdner Vestalinnen-Figuren, der sogenannten »Herkulanerinnen«, entwickelten Eigenschaften, in denen zugleich die Abkehr vom Barock überdeutlich zutage trat, sah Winckelmann in antiken griechischen (jedoch zumeist nur in römischen Kopien überlieferten) Statuen und insbesondere im *Apoll vom Belvedere* verwirklicht. Denn: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten«, meinte Winckelmann einleitend in seiner epochalen Schrift von 1755/56 *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*.¹² Auf dieser Grundlage, der Orientierung an der antiken Skulptur und der theoretischen Auseinandersetzung mit ihr, sollte Mengs die Malerei revolutionieren. *Perseus und Andromeda* ebenso wie *Heiliger Petrus* sind eindrucksvolle Beispiele dafür – provokant, absolut neu, bis dahin nicht gesehen. Allgemeine Akzeptanz erfuhren diese »Grenzgänge«, in denen

Malerei auch zur Skulptur wird, erst am Ende des 18. Jahrhunderts, wie Friedrich Schlegel 1798 in den *Athenäums-Fragmenten* schrieb: »Malt nicht Michelangelo in gewissem Sinn wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker?«¹³

Stationen eines Künstlerlebens – Dresden, Rom und Madrid

Anton Raphael Mengs wurde am 12. März 1728 in Aussig (Ústí nad Labem) in Böhmen geboren. Den Geburtsort dürften die Eltern bewusst gewählt haben. Der Vater Ismael Mengs lebte seit etwa 1720 in wilder Ehe mit seiner Haushälterin Charlotte Bornmann in Dresden. Das Paar hatte bereits einen Sohn, Karl Moritz, von dem nicht viel mehr bekannt ist, als dass er sich in späteren Jahren als Sprachlehrer in Kremsmünster südlich von Linz niederließ, und eine Tochter, Therese Concordia, die ebenfalls in Aussig geboren wurde. Kurz nach der Geburt von Anton Raphael kehrte das Paar nach Dresden zurück, wo es wohl noch im selben Jahr heiratete. Ein weiterer Sohn starb 1729 bereits am Tag nach seiner Geburt. Im folgenden Jahr wurde die zweite Schwester, Julia Charlotte, geboren. Kurz darauf starb die Mutter.¹⁴

Künstler oder – genauer – Maler zu werden, scheint Anton Raphael gleich zweifach in die Wiege gelegt worden zu sein. Zum einen war sein Vater Hofmaler Augusts des Starken, und es war auch in Künstlerfamilien nicht unüblich, dass der Sohn den Beruf des Vaters ergriff. Zum anderen setzte Ismael Mengs seinen ganzen Ehrgeiz daran, aus Anton Raphael und dessen Geschwistern frühreife »Wunderkinder« zu machen, deren Ruhm naturgemäß auf den Vater zurückstrahlte. Ganz ähnlich ging der Salzburger Hofkomponist Leopold Mozart zwei Jahrzehnte später mit seinem Kindern Wolfgang und Maria Anna, genannt »Nannerl«, vor. Programm waren zudem die Vornamen Anton Raphaels, in denen die Bewunderung des Vaters für Antonio Allegri (nach seinem Geburtsort meist Correggio genannt) und Raffael zum Ausdruck kommt (wobei einschränkend festzuhalten ist, dass die beiden berühmtesten Werke der Dresdner Gemäldegalerie, Correggios *Heilige Nacht* und Raffaels *Sixtinische Madonna*, erst 1746 bzw. 1754 nach Sachsen gelangten).

Anton Raphael und seine Geschwister durchlebten eine selbst nach damaligen Gesichtspunkten harte, um nicht zu sagen erbarmungslose Erziehung durch den Vater, bei der auch die Grenzen zur Misshandlung überschritten wurden. Die Folgen waren die Flucht des älteren Bruders aus dem Vaterhaus,

Abb. 8 Anton Raphael Mengs: *Heiliger Petrus*, um 1775
Öl auf Leinwand, 148 × 114 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 166



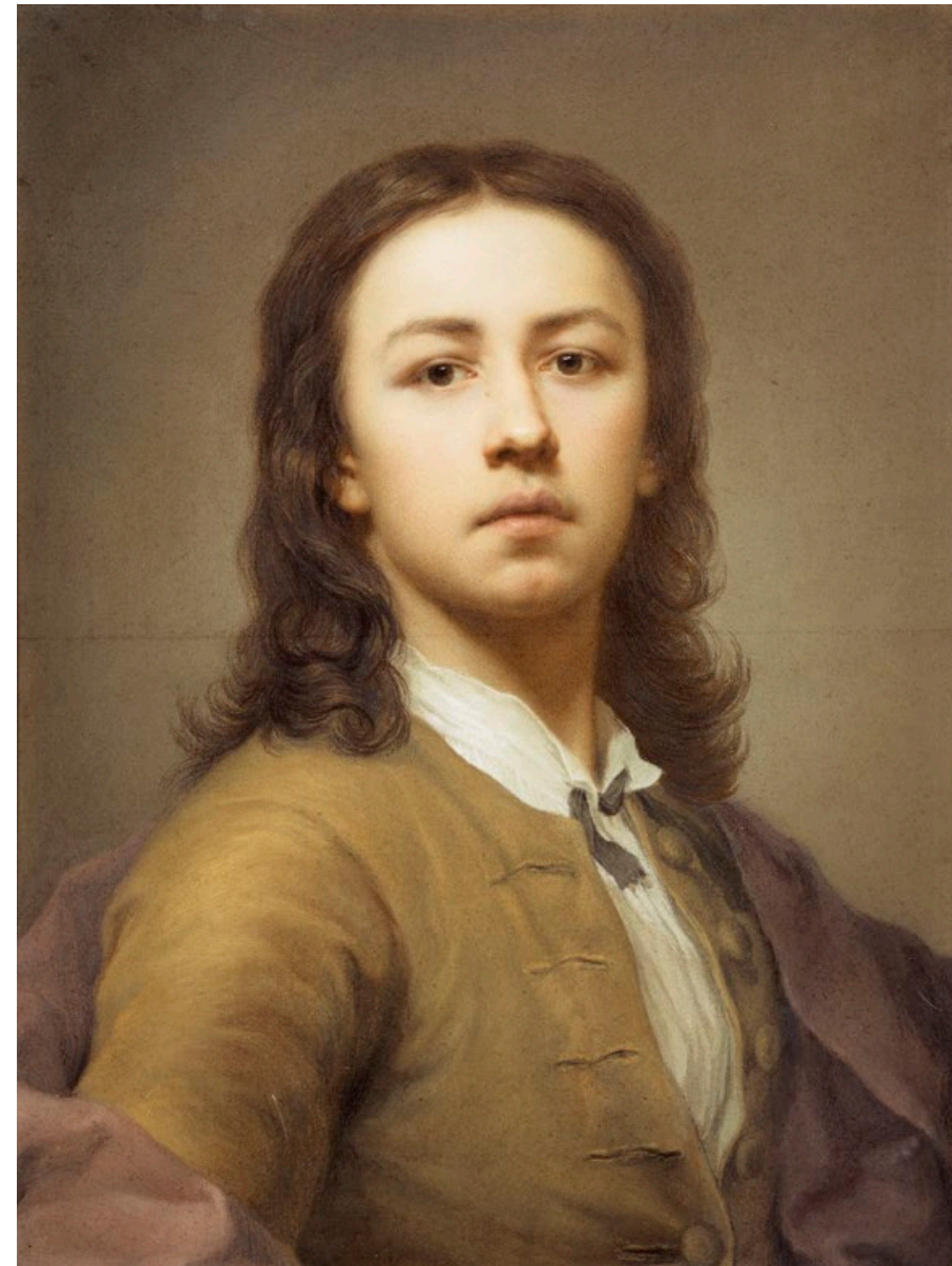
Abb. 9 Anton Raphael Mengs: *Selbstbildnis mit zwölf Jahren*, 1740
Rote und schwarze Kreide, Reste von Weißhöhung, 26,1 × 19,8 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 2464

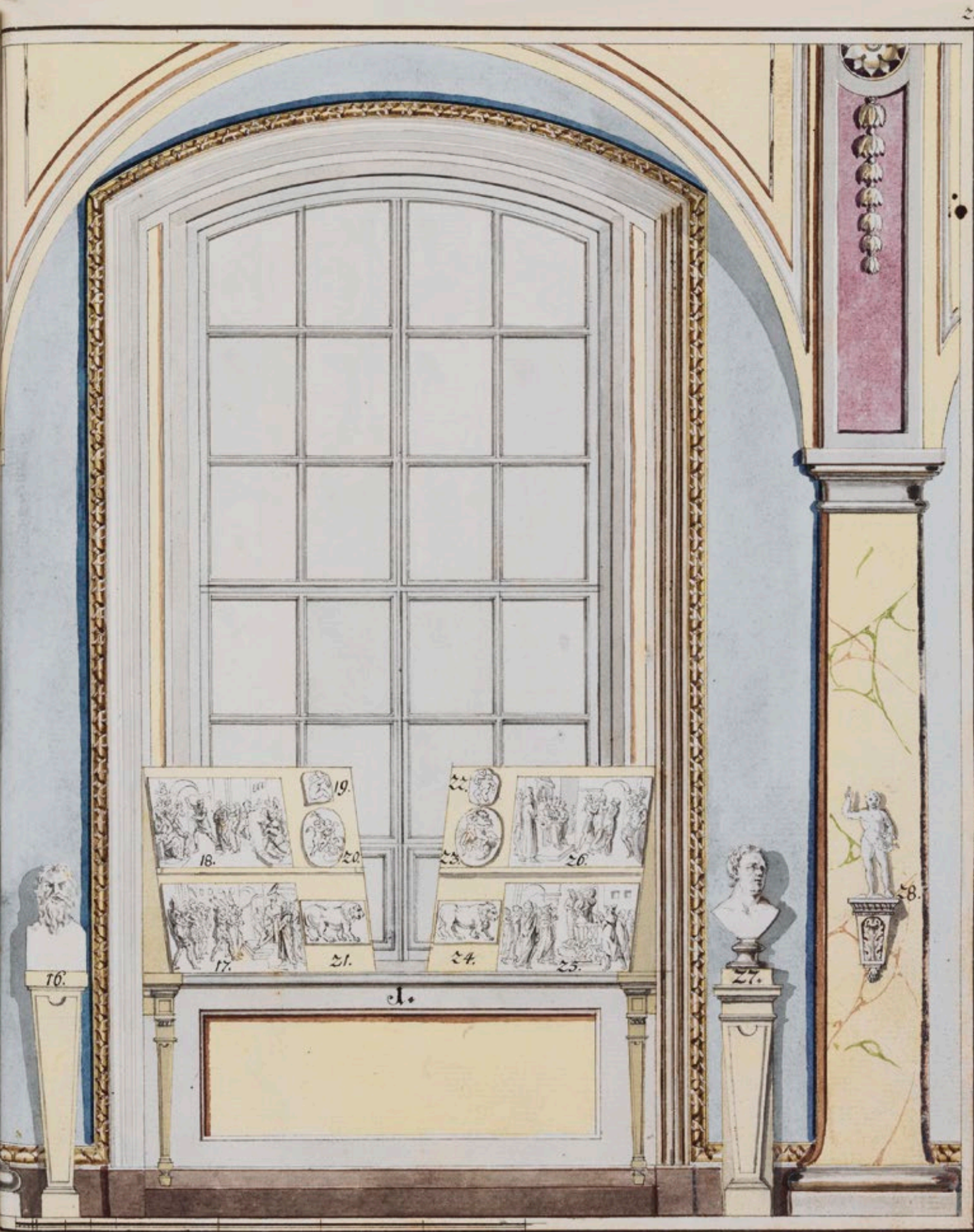
während sich die jüngste Schwester aus dem Fenster gestürzt haben soll, wobei sie sich beide Beine brach.¹⁵ Systematisch baute Ismael Mengs die Karriere von Anton Raphael auf, der seinen ersten Unterricht bereits als Sechsjähriger in der väterlichen Werkstatt erhalten haben soll. Der Inhalt der beiden ersten Lehrjahre ist uns durch den frühen Biografen und Freund von Mengs in Rom, den spanischen Diplomaten und Mäzen José Nicolás de Azara überliefert: Am Anfang stand das Freihandzeichnen, worunter primär das Ziehen von geraden oder geschwungenen Linien zu verstehen ist, gefolgt vom Zeichnen geometrischer Körper. Schließlich war die menschliche Gestalt im Umriss festzuhalten und im nächsten Schritt der Körper geometrisch zu umzeichnen. Danach kam das Schattieren, wodurch die gezeichnete Figur Volumen und Plastizität erhielt. Erst am Ende der zwei Jahre kamen Versuche in der Ölmalerei hinzu.¹⁶ Dies geschah alles, wie es auch an den Kunstakademien üblich war, zumindest am Anfang anhand von Zeichnungen und Stichvorlagen, die vom Vater vorgelegt

wurden und Anton Raphael kopieren musste. Es ist zu vermuten, dass er gegen Ende der beiden von Azara überlieferten Studienjahre außerdem nach Gipsabgüssen antiker Skulpturen zeichnete. Die Vorlagen bildeten verkleinerte Kopien von Statuen, die der Vater von seiner Italienreise 1718/19 mitgebracht haben könnte, oder originalgroße Teilabgüsse, zumeist von Köpfen, die besonders zahlreich auch in Anton Raphaels Abgusssammlung erhalten sind (Abb. 79–82, Kat. 25). Üblicherweise wurde dabei im Schein einer Lampe oder Kerze gezeichnet, um das Spiel von Licht und Schatten und das Modellieren mit Hell-Dunkel-Nuancen zu üben. Wenig wahrscheinlich ist hingegen, dass Anton Raphael bereits in jungen Jahren nach lebenden Modellen zeichnete, was zumeist in den Abendstunden und ebenfalls im Schein einer Lampe geschah. Das Modellzeichnen bildete den krönenden Abschluss einer akademischen Künstlerausbildung. Doch mussten Modelle bezahlt werden und dürften Ismael Mengs zu teuer gewesen sein. Perspektive und Anatomie lernte Anton Raphael aus Büchern. Auch die Schwestern Therese Concordia und Julia Charlotte erhielten Unterricht vom Vater, jedoch weit weniger intensiv. Sie sollten lediglich die Porträtmalerei in Miniatur beherrschen, was als »angemessen« für Frauen galt und worin es vor allem Therese Concordia zu einigem Ansehen brachte. Die Ölmalerei, zumal die prestigeträchtige großformatige Historienmalerei, war hingegen Männerdomäne. Frauen blieb da zumeist nur das Porträt- und Blumenfach.

Anton Raphael machte rasch Fortschritte, wie sein Selbstbildnis von 1740 zeigt (Abb. 9). In Dresden konnte er zu dieser Zeit nichts mehr lernen, sodass der Vater die Erlaubnis von König August III. von Polen (als Kurfürst August II. von Sachsen) erwirkte, zur weiteren Ausbildung seiner drei jüngeren Kinder nach Rom reisen zu dürfen. Der Eindruck der Stadt auf Anton Raphael und seine Schwestern muss überwältigend gewesen sein. Hier gab es das, was Dresden noch nicht hatte: die über alles geschätzte Malerei eines Raffael, Correggio, Guido Reni, der Brüder Carracci und anderer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Familie bezog eine Wohnung im Palazzo dei Penitenzieri am Borgo Santo Spirito in der Nähe des Petersdoms.

Abb. 10 Anton Raphael Mengs: *Selbstbildnis*, 1744/45
Pastell auf Papier, 55 × 42 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,
Gal.-Nr. P 167





Katalog

Den überwiegenden Teil von Mengs' Sammlung stellen Abgüsse römischer Originale nach griechischen Vorbildern dar, die ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. aus Athen und den Nachfolgestaaten Alexanders des Großen nach Rom verschleppt wurden. Die griechischen Werke waren in der Regel aus kostbarer Bronze und wurden bis auf wenige Ausnahmen in der Spätantike und im Frühmittelalter eingeschmolzen. Was blieb, waren die römischen Marmorwerke, nach denen ab dem 16. Jahrhundert in Rom und Umgebung intensiv gesucht und gegraben wurde. Die prominentesten Stücke gelangten zumeist in den Besitz der mächtigen römischen Adelsfamilien, in deren Sammlungen sie sich bis in Mengs' Zeit befanden. Genannt seien die Borghese, Farnese und Ludovisi sowie die Medici aus Florenz, deren Beinamen zahlreiche Antiken bis heute tragen. Im 17. und 18. Jahrhundert etablierte sich dann ein blühender Antikenmarkt, der praktisch alles bot: mehr oder weniger stark ergänzte Originale, Kopien in Marmor und Bronze in unterschiedlicher Größe und Qualität, Nachahmungen und Fälschungen, dazu Gipsabgüsse von häufig fragwürdiger Güte.

Auch Mengs war auf diesen Markt angewiesen, trotz seiner guten Einkünfte und seiner hohen gesellschaftlichen Reputation als sächsisch-polnischer und später spanischer Hofmaler. Selbst ihm gelang es nicht immer, qualitativ gute, fachsprachlich »scharfe« Abgüsse zu erhalten. Dazu war es nötig, dass erfahrene Gipsformer die Gussformen vom Original abnahmen und dass es sich bei dem erworbenen Guss um einen der ersten handelte, die aus der Form genommen wurden, da durch die wiederholte Verwendung der Formen Details verschwanden und der Abguss »unscharf« wurde. Die Gipsgießer arbeiteten gewöhnlich mit Stückformen, die für den Guss zusammengesetzt und ummantelt wurden. Es entstanden Gussnähte (Kat. 25), die bei einer dekorativen Aufstellung zumeist abgearbeitet wurden. Gussnähte finden sich in Mengs' Sammlung besonders an Köpfen (Abb. 81), wobei hier gelegentlich auch Abgüsse nach Abgüssen festzustellen sind, das heißt es wurde von einem Kopf, an dem die Gussnähte stehen gelassen wurden, erneut eine Form genommen, wobei die neuen Stückformen anders geschnitten waren als die des ersten Gusses. Die Folge war ein System von sich überlagernden Gussnähten und grundsätzlich ein Guss von minderer Qualität, was Mengs jedoch nicht vom Erwerb abhielt.

Mengs' Abgussammlung war repräsentative Schau- und praktische Lehrsammlung in einem. Sie stand Reisenden und jungen Künstlern offen, die aus ganz Europa nach Rom strömten, um dort wesentliche Jahre ihrer Ausbildung zu verbringen. Ersteres galt auch für Dresden, wo Mengs' Sammlung museal und zugleich in enzyklopädischer Breite präsentiert wurde (Abb. 2–6, 29–31). Nichts war zu unbedeutend, alles wurde gezeigt, vom *Apoll vom Belvedere* bis zum unscheinbaren Handabguss, von den Füßen einer unbekannten römischen Kolossalstatue (Abb. 30, Nr. 354, 355) bis zum ebenfalls weit überlebensgroßen Kopf der *Juno Ludovisi* (Kat. 24). Dabei war Mengs äußerst generös. Formen und Doubletten herausragender Stücke hatte er der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid mit dem Ziel geschenkt, die Künstlerausbildung in Spanien zu verbessern. Gleiches plante er mit den Abgüssen in seinem römischen Atelier. Sie wollte er der Accademia di San Luca in Rom übereignen. Doch bevor es soweit war, verstarb Mengs, wodurch die Dresdner Akademie die Gelegenheit erhielt, mehr als 800 Abgüsse aus dem Nachlass zu erwerben. Vieles davon ist heute verloren, vor allem die für die Künstlerausbildung bis ins 20. Jahrhundert so bedeutenden Teilabgüsse von Gliedmaßen. Erhalten blieb jedoch mehr als die Hälfte, von der ein repräsentativer Querschnitt jetzt wieder in der Gemäldegalerie Alte Meister zu sehen ist und der im Folgenden vorgestellt wird. Dabei rücken immer wieder andere Aspekte in den Fokus, die erst zusammengekommen ein Gesamtbild der Mengs'schen Sammlung ergeben: Mythos, Fund- und Erwerbungs-geschichte ebenso wie ästhetisches Urteil, Deutung und Funktion des Werks. – Sämtlich Fragen, zu denen Mengs sich immer wieder dezidiert äußerte. Hier war er ebenso kompromisslos wie in seiner Sammel-leidenschaft, ließ sich weder durch (selbsternannte) Autoritäten noch durch vorgefasste Lehrmeinungen beirren – und gab gleichzeitig Unsummen für seine Sammlung aus.



I

Apoll vom Belvedere

Gips; Höhe mit Plinthe 227 cm
Original: spätes 2. Jh. n. Chr., nach einem Vorbild um 320 v. Chr.;
Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 1015
Inv.-Nr. ASN 2332

Als die berühmteste antike Statue galt im 18. Jahrhundert der *Apoll vom Belvedere*, Gott des Lichts und Führer der Musen. Leichtfüßig und tänzelnd, ja geradezu schwerelos scheint Apoll in der Bewegung zu verharren. Bis auf einen Umhang, den eine Fibel auf der rechten Schulter hält, ist der Gott nackt. In schweren Falten fällt der Stoff vom ausgestreckten linken Arm herunter. Quer über die Brust und über den Rücken verläuft ein Riemen, der den Köcher trägt. Wie um das Gleichgewicht zu halten, hat Apoll den rechten Arm leicht vom Körper abgewinkelt. Denn sein Stand ist alles andere als stabil – sein linker Fuß berührt den Boden kaum. Der Kopf ist zum ausgestreckten Arm gewandt. Mit seinem Blick scheint Apoll dem Pfeil zu folgen, den er gerade abgeschossen hat.

Die Statue wurde Ende des 15. Jahrhunderts in der Nähe von Antium, dem heutigen Anzio, gefunden und zuerst im Palast des Kardinals Giuliano della Rovere bei San Pietro in Vincoli in Rom aufgestellt. Antium war bereits in der Antike ein beliebter Badeort. Zu den Römern, die hier ihre Villen errichteten, gehörte auch Maecenas, ein Zeitgenosse von Kaiser Augustus, der als Förderer von Dichtern, darunter Horaz, Propertius und Vergil, bis heute bekannt ist. Sein Name lebt im Begriff »Mäzen« und damit in der Bezeichnung für eine Person fort, die uneigennützig Kunst oder Künstler fördert. Als Mäzen im großen Stil, jedoch keineswegs uneigennützig, sondern vielmehr auf den eigenen und den Ruhm seiner Familie bedacht, betätigte sich auch Giuliano della Rovere, der 1503 als Julius II. den Papstthron bestieg. Julius II. war der Vertreter des Renaissancepapsttums schlechthin. Neben der Grundsteinlegung zum Neubau von St. Peter ließ er außerdem sein Grabmal von Michelangelo schaffen (darunter die Figur des Moses, Abb. 93) und beauftragte Raffael mit der *Sixtinischen Madonna*. Darüber hinaus erwarb er kurz nach deren Entdeckung 1506 die berühmte *Laokoon-Gruppe*, von der Mengs ebenfalls einen Abguss besaß, und ließ sie im Belvedere-Hof

des Vatikan aufstellen, wohin um 1510 auch die Statue des Apoll gelangte. Erst jetzt, als der *Apoll vom Belvedere*, trat die Statue ihren Siegeszug an. Keine Antikenpublikation ohne ihn, kein Reisender, kein Bildhauer und kein Maler (Abb. 32), der nicht zum *Apoll vom Belvedere* und zur *Laokoon-Gruppe* in den Belvedere-Hof pilgerte. Maßgeblich am *Apoll vom Belvedere* entwickelte Johann Joachim Winckelmann sein Antikenverständnis. Schiller, der nie in Rom war und die Statue demzufolge nur aus Abgüssen kannte, sah in ihr »die reinste Harmonie« verkörpert und schlug folgende Deutung der Figur

Abb. 32 Joshua Reynolds
John Stuart, 3. Earl of Bute, 1773
Öl auf Leinwand; 236,9 × 144,8 cm
London, National Portrait Gallery, Inv.-Nr. 3938





Abb. 33 *Apollon mit Lorbeerkrantz*
Gips; Höhe mit Sockel 80,5 cm
Original: 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr., nach einem Vorbild aus dem 4. Jh. v. Chr.;
Archäologisches Institut der Universität Göttingen (Leihgabe Sammlung
Prinz Ernst August von Hannover)
Inv.-Nr. ASN 3691

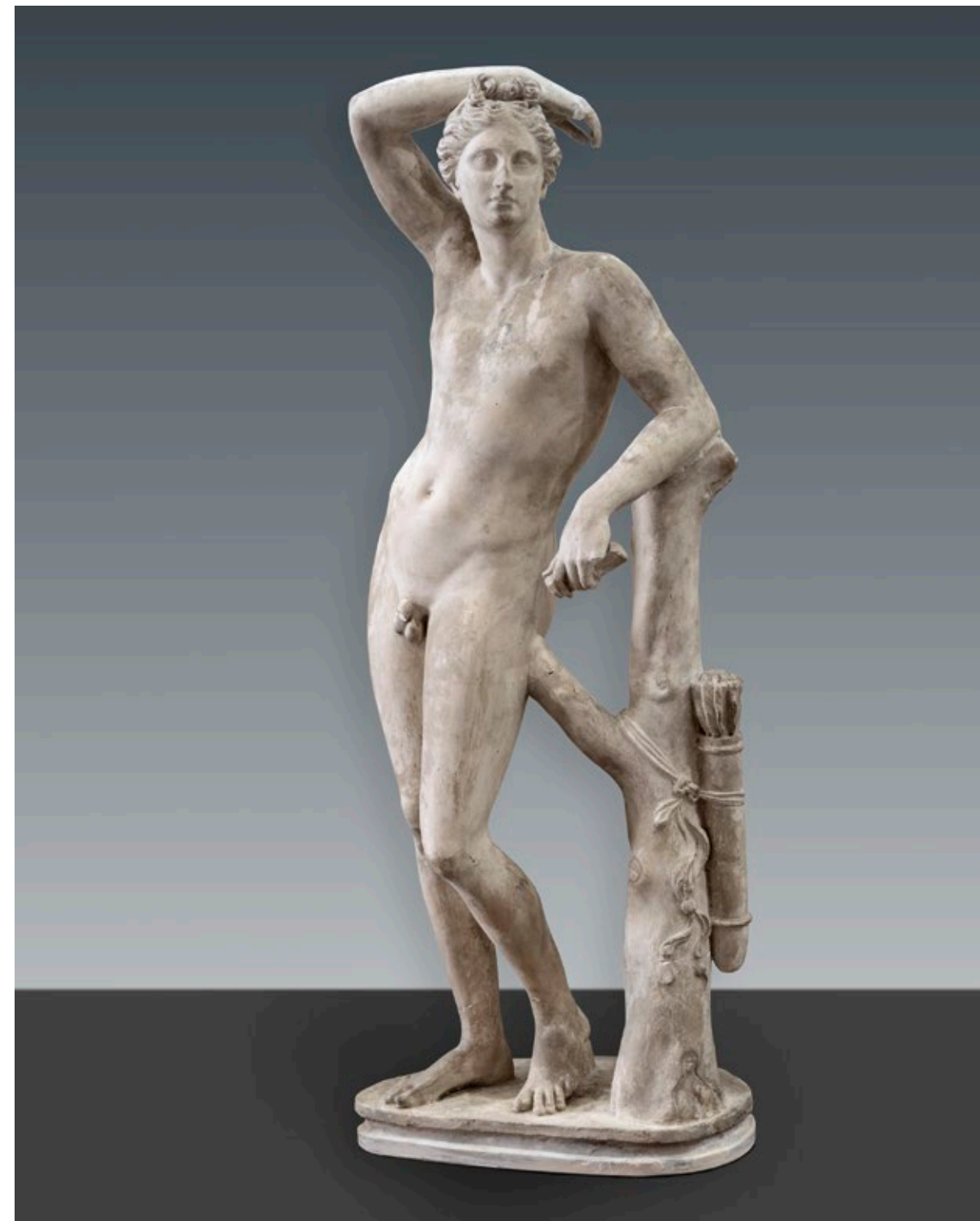
vor: Dargestellt sei der Moment, in dem »der zürnende Gott« seinen Pfeil auf den Drachen Python abgeschossen habe. Doch keine Spur von Zorn, sondern vielmehr göttliche Gelassenheit und Ruhe sind in den ebenmäßigen, »klassisch-schönen« Gesichtszügen von Apoll auszumachen. Python schließlich findet sich als Reminiszenz in der Schlange wieder, die sich am Baumstamm neben Apoll hochwindet.

Apoll wurde stets jugendlich oder als junger Mann dargestellt. Er war der Sohn des Zeus (Jupiter) und der Titanin Leto (Latona). Aus Eifersucht hatte Zeus' Gattin Hera (Juno) der Erde den Schwur abgerungen, Leto nirgends gebären zu lassen und zudem Python auf sie angesetzt. Erst als eine Insel (Delos) aus dem Meer aufstieg, konnte Leto Apoll und seine Zwillingsschwester Artemis (Diana) zur Welt bringen. Aus Rache für die Verfolgung seiner Mutter erschoss Apoll den Python und begrub ihn unter dem Omphalos, dem »Nabel der Welt«, in

Delphi – so berichtet Ovid in den *Metamorphosen*. Über dem Omphalos wurde ein Tempel errichtet und Apoll als dem Gott der Weissagung geweiht. Darüber hinaus war er der Gott der Dichtkunst und der Musik und als solcher Führer der Musen (Apollon Musagetes), weswegen er häufig auch mit der Kithara, einem antiken Saiteninstrument ähnlich der Leier, dargestellt wurde. Hinzu kamen eine aufwendige Frisur, wie sie ebenso der *Apoll vom Belvedere* trägt, und ein Lorbeerkrantz (Abb. 33).

Wie fast alle antiken Statuen wurde der *Apoll vom Belvedere* in Bruchstücken gefunden. Es fehlten der linke Unterarm und die rechte Hand, die aber schon bald ergänzt wurden. Lange galt die Statue zudem als griechisches Marmororiginal und nicht als römische Wiederholung nach einem Werk aus Bronze. Für Letzteres spricht allein schon die bei Kopien aus Stein aus statischen Gründen hinzugefügte Baumstütze, die häufig störend wirkt und nur selten wie beim *Apollino* (Abb. 34) integraler Bestandteil der Figur ist. Einer der ersten, der zu behaupten wagte, dass der *Apoll vom Belvedere* aus italienischem Marmor gefertigt ist, womit es sich bei der Statue kaum um ein griechisches Original handeln konnte, sondern vielmehr um eine römische Wiederholung nach einem Werk aus Bronze, war kurz vor seinem Tod Anton Raphael Mengs. Mengs' Ansicht wurde vehement bestritten, bis sie 1789 vom führenden französischen Geologen und Mineralogen Déodat Gratet de Dolomieu bestätigt wurde. Ende des 19. Jahrhunderts wurde im *Apoll vom Belvedere* eine von den antiken Schriftstellern Plinius dem Älteren und Pausanias erwähnte Apoll-Statue des Leochares erkannt – eine Zuschreibung, die heute stark umstritten ist.

Abb. 34 *Apollino*
Gips; Höhe mit Plinthe 147,5 cm
Original: Römische Kaiserzeit, nach einem hellenistischen Vorbild;
Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 229
Inv.-Nr. ASN 2712





Zeus von Otricoli

Gips; Höhe mit Sockel 87,5 cm
Original: Römische Kaiserzeit, nach einem Vorbild aus dem 4. Jh. v. Chr.;
Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 257
Inv.-Nr. ASN 2892

Zeus (Jupiter) war der höchste der griechisch-römischen Götter. Nach antiker Vorstellung konnte er die Welt allein durch das Heben seiner Augenbrauen regieren. Entsprechend stellte ihn der berühmteste Bildhauer der Antike, Phidias, im 5. Jahrhundert v. Chr. thronend in seinem Tempel in Olympia dar. Diese etwa zwölf Meter hohe chryselephantine (Gold-Elfenbein-)Statue galt als eines der Sieben Weltwunder des Altertums. Zu seinem eigenen Ruhm wollte Kaiser Caligula um 40 n. Chr. die Statue nach Rom schaffen lassen, was jedoch an ihrer Größe scheiterte. Der Legende nach soll Zeus nur gelacht haben, als er von Caligulas Plan erfuhr, und zerstörte die für den Transport bestimmten Schiffe der Römer.

Obwohl Zeus der mächtigste der klassischen antiken Götter war – nur dem Urteil der Moiren (Parzen), den Götterinnen des Schicksals, musste er sich beugen –, war sein Handeln häufig alles andere als von seinem Gottdasein bestimmt. Verheiratet mit der ewig eifersüchtigen Hera (Juno) (Kat. 24) pflegte Zeus zahllose Liebschaften, bei deren Anbahnung ihn der gewiefte Götterbote Hermes (Merkur) häufig unterstützte, und die in Renaissance und Barock unzählige Male dargestellt wurden. Von unschätzbarem Vorteil bei seinen Liebesabenteuern war darüber hinaus, dass Zeus sein Aussehen ändern und praktisch jede Gestalt annehmen konnte. So entführte er als Stier die phönizische Königstochter Europa und raubte als Adler den Knaben Ganymed, den er zum Mundchenk der Götter auf dem Olymp machte (Abb. 43, 45). Danae näherte er sich als Goldregen und zeugte mit ihr Perseus, der später die Medusa töten sollte. Leda schwängerte er als Schwan. Sie gebahr ihm die Dioskuren (griech. »Zeus-Söhne«) Kastor und Polydeukes (Castor und Pollux) oder auch nur einen der beiden (Kat. 22). Doch seine Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit bewies Zeus nicht nur bei seinen Liebschaften, sondern auch in seiner religiösen Bedeutung. Mit der Ausdehnung des griechischen Einflussbereichs besonders nach



Abb. 43 Rembrandt Harmensz. van Rijn
Ganymed in den Fängen des Adlers, 1635
Öl auf Leinwand; 177 × 130 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1558

den Eroberungszügen Alexanders des Großen und der Hellenisierung Ägyptens im 4. Jahrhundert v. Chr. wuchsen ihm die Eigenschaften anderer Gottheiten zu oder sie verschmolzen mit ihm. Dies geschah auch mit den meisten römischen Göttern, die ihre Entsprechung in den griechischen fanden, sodass sich Unterschiede letztlich auf die Namen beschränkten. Weiter »kreierte« der Begründer der hellenistischen Königsdynastie in Ägypten, Ptolemaios I., den ägyptisch-griechischen Gott Serapis und lies ihn als Reichsgott verehren. Serapis oder Zeus-Serapis (Abb. 44) weist Eigenschaften sowohl von Zeus und dem griechisch-römischen Gott der Unterwelt Hades (Pluto) als auch der ägyptischen Gottheit Osiris und des Apis-Stiers auf. Die äußere Erscheinung dieses »neuen« Gottes orientierte sich jedoch allein an dem griechischen Vorbild. Gesichtszüge, der dichte Vollbart und die bis auf die Schulter



Abb. 44 *Zeus-Serapis*
Gips; Höhe mit Sockel 112 cm
Original: Römische Kaiserzeit, nach einem Vorbild aus dem 4. Jh. v. Chr.;
Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 549
Inv.-Nr. ASN 2210

herabfallende Lockenfrisur sind die des *Zeus von Otricoli*. Einzig die Binde, die *Zeus-Serapis* um den Hinterkopf trägt, und die Bekrönung durch einen Kalathos (Korb mit Getreideähren) sind Hinzufügungen, die auf seine neue Funktion in Ägypten hinweisen.

Die Büste des *Zeus-Serapis* wurde 1771 von dem schottischen Maler und Ausgräber Gavin Hamilton gefunden und im folgenden Jahr durch Papst Clemens XIV. für das Museo Pio-Clementino im Vatikan erworben. Nur wenige Jahre später, bei Ausgrabungen ab 1775, wurde nördlich von Rom die nach ihrem Fundort benannte Büste des *Zeus von Otricoli* entdeckt. Auch sie gelangte in das Museo Pio-Clementino. Ob Mengs einen Abguss dieser Büste besaß, ist ungewiss. Sie taucht weder in Johann Gottlob Matthäis Katalog von 1794 auf, noch war sie in der Präsentation der Sammlung im Stallhofgebäude zu sehen.

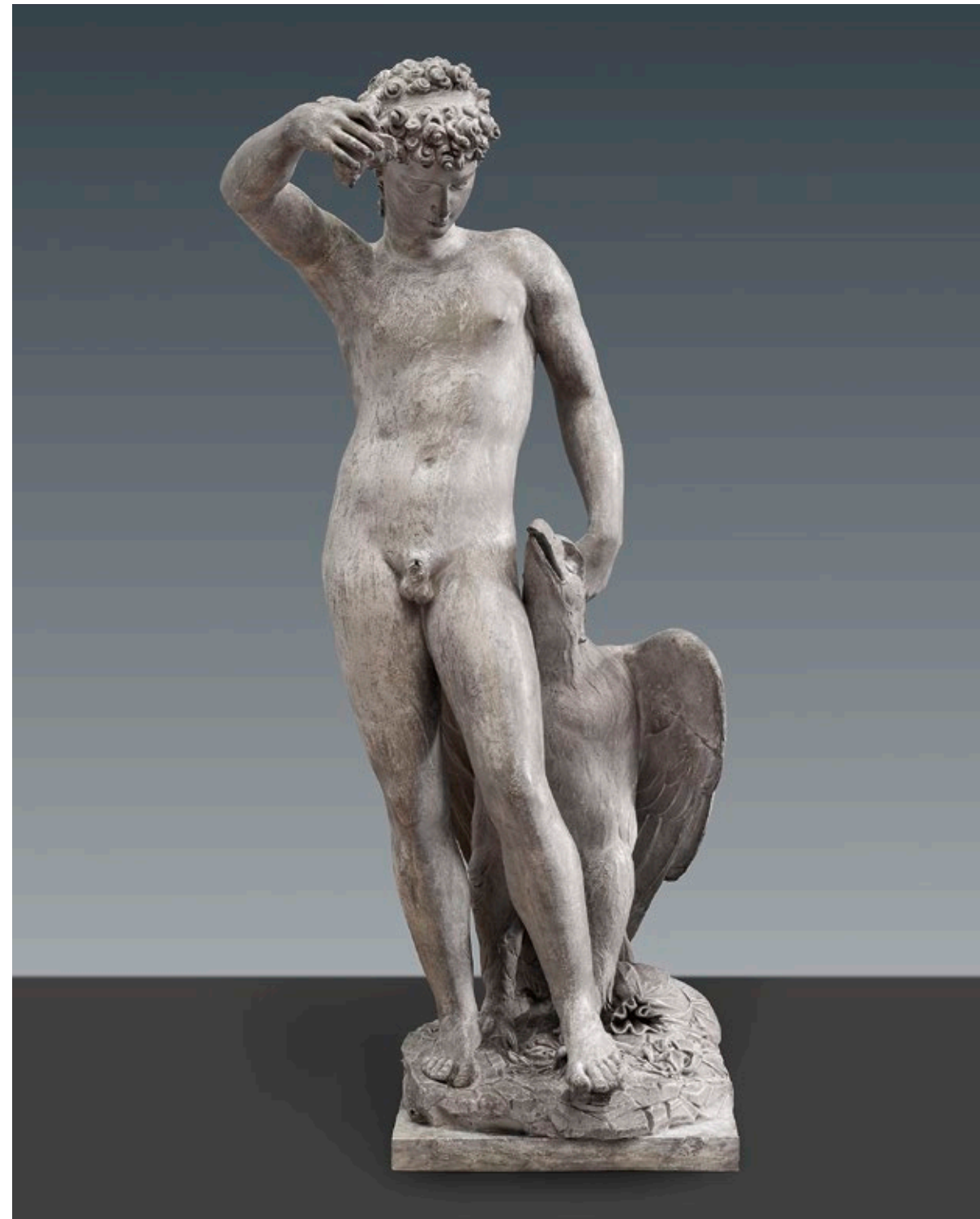


Abb. 45 *Ganymed und der Adler des Zeus*
Gips; Höhe mit Plinthe 111 cm
Original: Benvenuto Cellini, 1540/50; Florenz, Bargello
Inv.-Nr. ASN 2594

Torso vom Belvedere

Gips; Höhe mit Plinthe 111,5 cm
Original: 1. Jh. v. Chr., von Apollonios aus Athen; Rom,
Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 1192
Inv.-Nr. ASN 4717

»Vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein« werde der Besucher beim ersten Anblick im *Torso vom Belvedere* sehen. – Es fehlten Kopf, Arme, Beine und ein Teil der Brust Dennoch, so Winckelmann in seiner *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* von 1759 weiter, sei die Statue »ein Wunder« der Kunst. Dieses »Wunder« sollte der Legende nach Michelangelo im Auftrag von Papst Julius II. ergänzen. Doch der Künstler weigerte sich, und der *Torso vom Belvedere* blieb die einzige bedeutende antike Statue, die nicht ergänzt wurde und immer nur als Fragment ausgestellt war, sieht man einmal von den ersten Jahrzehnten nach ihrer Entdeckung ab. Doch auch hier bleibt die Frage: Wurde sie wirklich um Beine und die Brustpartie ergänzt, wie sie der Stich von Giovanni Antonio da Brescia vom Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt (London, British Museum), oder liegt hier nicht vielmehr die »Rekonstruktion« eines Zeichners vor? Letzteres kommt der Wahrheit sicher am nächsten.

Wann und wo genau der *Torso vom Belvedere* gefunden wurde, ist nicht überliefert. Wahrscheinlich war es auf dem Grundbesitz des römischen Adelsgeschlechts Colonna. Zumindest wird der *Torso* Anfang der 1430er Jahre im Besitz eines Kardinals aus der Familie genannt. Später scheint der *Torso* dann verkauft worden zu sein und gelangte wohl nach mehrfachem Besitzerwechsel in den 1530er Jahren in die päpstlichen Kunstsammlungen. Wie der *Apoll vom Belvedere* (Kat. 1) und der *Laokoon* wurde auch der *Torso* im Belvedere-Hof des Vatikan aufgestellt, wo er für Jahrhunderte fester Bestandteil im Besuchsprogramm eines jeden Rom-Reisenden war und ihn unzählige Maler und Bildhauer zeichneten.

Doch wer ist eigentlich in dem sitzenden nackten Mann dargestellt, dessen Armhaltung nicht rekonstruiert werden kann und von dem letztlich nicht einmal zu entscheiden ist, ob er auf- oder niederblickt? Einen Hinweis gibt das Fell, das über den Felsen gebreitet ist. Sollte es der Kopf eines Löwen



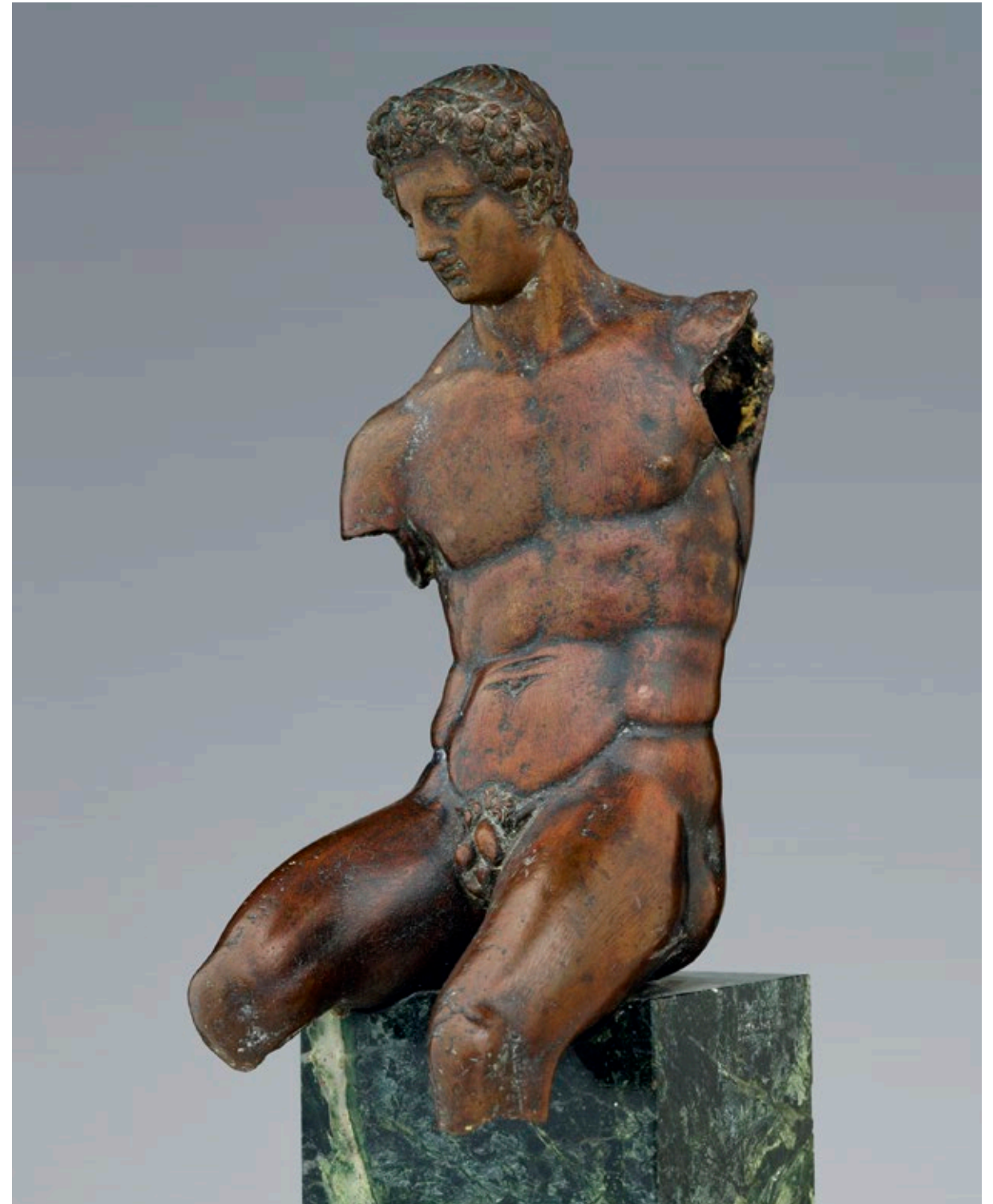
Abb. 51 Michelangelo
Der heilige Bartholomäus (Detail aus dem *Jüngsten Gericht*), um 1535–1541
Fresko; 13,7 × 12,2 m
Vatikan, Sixtinische Kapelle

oder eines Panthers sein, der auf dem linken Oberschenkel des Mannes liegt, dann müsste es sich bei ihm um Herakles (Herkules) oder um einen Satyr (Faun), möglicherweise um Marsyas kurz vor seiner Häutung, handeln (Kat. 5). Für Letzteres würde das Bohrloch am Rücken der Figur sprechen, in das der Schwanz des Satyrs eingedübelt gewesen sein könnte. Doch ist die Bohrung wirklich antik, wie einige Forscher behaupten, und nicht vielmehr neuzeitlich, wofür etwa die anfängliche Präsentation des *Torso* als Liegefigur sprechen würde? Und ist nicht vielleicht doch ein Held aus dem Trojanischen Krieg dargestellt, Philoktet etwa, der, nachdem er von einer Schlange gebissen wurde, von den Griechen auf einer Insel zurückgelassen wurde, als sie seine Schreie und den Gestank seiner Wunde nicht mehr ertragen konnten, oder Ajax, kurz vor

seinem Selbstmord, gebeugt in Scham und Trauer über seinen Anfall von Raserei, in dem er in dem Glauben, es seien Griechen, die Schafe des Odysseus getötet hatte?

Die Skulptur ist von dem Bildhauer Apollonios aus Athen signiert und wird aufgrund dessen in das 1. Jahrhundert vor Christus datiert. Repliken sind bislang nicht bekannt. Daher ist nicht zu entscheiden, ob es sich beim *Torso* um eine Schöpfung von Apollonios handelt oder ob ihm ein früheres Werk zugrunde liegt. Den offenen Fragen zum Trotz – oder gerade wegen des fragmentierten Zustands und der daraus resultierenden »Deutungsoffenheit« der Figur – entfaltete der *Torso* eine immense Wirkung in der Malerei der Renaissance und des Barock. Anklänge finden sich im Werk von Rubens, ebenso wie in dem Raffaels (*Vision des Propheten Ezechiel*, Florenz, Palazzo Pitti) und besonders Michelangelos, dessen mächtige Gestalten der Propheten und Sibyllen an der Decke der Sixtinischen Kapelle den *Torso* in mehreren Fällen variieren. Das Gleiche gilt für die Figur des heiligen Bartholomäus aus dem *Jüngsten Gericht* an der Altarwand der Kapelle (Abb. 51). Der Heilige erlitt die gleichen Qualen wie Marsyas. Doch anders als der Satyr sitzt er im Triumph nach dem überwundenen Martyrium auf einer Wolke, das Schindemesser in der einen, die Haut in der anderen Hand. Das Gesicht, so wiederum die Legende, trägt die Züge Michelangelos.

Abb. 52 *Sitzender Jüngling*
Mantua, 1. Viertel 16. Jh.
Bronze, Höhe 19,3 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. ZV 3554



Hermes im Typus Andros-Farnese

Gips; Höhe mit Plinthe 212,5 cm
Original: um 100 n. Chr., nach einem Vorbild aus dem 4. Jh. v. Chr. von Praxiteles oder einem Nachfolger; Rom, Vatikanische Museen, Inv.-Nr. 907
Inv.-Nr. ASN 2356

Unwillkürlich stellt sich die Frage: wieso Hermes (Merkur)? – Es fehlt doch alles an der Statue des nackten jungen Mannes, was ihn zu Hermes, zum Götterboten, zum Gott der Diebe wie der Reisenden und zugleich Begleiter der Seelen auf ihrem Weg in die Unterwelt, den Hades, macht. Der Jüngling trägt einen Mantel, der ihm von der Schulter am Rücken herabfällt und um den linken Arm gewunden ist. Einen ähnlichen

Mantel hat auch der *Apoll vom Belvedere* (Kat. 1), was allein die Statue aber noch nicht zum Götterbild macht. Ein solcher Mantel würde ebenso gut zu einem Athleten passen. Selbst der Baumstamm – unnötig beim Bronzeoriginal –, den der Bildhauer der Marmorstatue aus statischen Gründen hinzufügte, liefert keinerlei Hinweise auf die Identität des Mannes, der vielmehr ein Schönheitsideal als einen Gott zu verkörpern scheint. Er wirkt fast lasziv, präsentiert sich im regelrechten, doch gleichzeitig »gelösten« klassischen Kontrapost, das Gewicht auf das rechte Bein verlagert, was einen eleganten bogenförmigen Schwung zur Folge hat, der die Figur buchstäblich von der Zehenspitze bis zum Scheitel durchzieht.

Abb. 60 Peter Paul Rubens
Merkur und Argus, um 1635/38
Öl auf Eichenholz; 63 × 87,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 962 C





Abb. 61 *Kaiser Hadrian*
Gips; Höhe mit Sockel 77 cm
Original: 125/130 n. Chr.; London, British Museum, Inv.-Nr. 1897
Inv.-Nr. ASN 2523

Es wundert also nicht, dass bei der Auffindung der Statue wohl um 1540 in einem Garten in der Nähe der Engelsburg weder an Hermes noch an einen anderen Gott gedacht wurde. Wie bei so vielen »anonymen« Statuen schöner junger Männer kam für die Zeitgenossen nur ein Name infrage, der des tragisch zu Tode gekommenen und danach vergöttlichten Geliebten Kaiser Hadrians, Antinoos (Antinous) (Abb. 62). 1545 erwarb Papst Paul III. Farnese die Statue und ließ sie im Belvedere-Hof des Vatikans aufstellen, wo sie als *Antinoos vom Belvedere* rasch zu einer der berühmtesten Antiken Roms wurde. Bereits zu dieser Zeit wurde die Statue für Franz I. von Frankreich abgeformt. Im 17. Jahrhundert entstand für Karl I. von England ein Bronzeabguss, Philipp IV. von Spanien wünschte und erhielt eine Büste, Ludwig XIV. wiederum ließ für Versailles

Wiederholungen in Marmor und Bronze herstellen. Künstler wie Gianlorenzo Bernini und Nicolas Poussin, ja selbst William Hogarth in London, der die Statue nur aus Kupferstichen und Gipsabgüssen kannte, sahen im *Antinoos vom Belvedere* das Ideal des menschlichen Körpers verwirklicht. Doch wie verhielt es sich mit dem Namen, der untrennbar mit der Statue verbunden schien? Einer der ersten, der Zweifel äußerte, war Winckelmann. Hatte er die Statue vor seiner Ankunft in Rom noch in höchsten Tönen gelobt, so relativierte er sein Urteil angesichts des Marmororiginals, kritisierte die Gestaltung einzelner Körperteile, attestierte der Figur einen süßlichen Ausdruck und stellte sie der »göttlichen Majestät« des *Apoll vom Belvedere* gegenüber. Halbherzig brachte er für die Statue zudem einen neuen Namen ins Spiel, den des mythischen Jägers Meleager.

Winckelmanns Vorschlag wurde kaum beachtet und von ihm auch nicht weiter verfolgt. Es fehlte schlichtweg an Beweisen, und zu populär war der Name des Geliebten Kaiser Hadrians, als dass man ohne triftigen Grund von ihm lassen wollte. Auch Mengs' Anregung, der in der Statue einen bartlosen Herakles (Herkules) erkennen wollte – andere wiederum sahen in ihr den jugendlichen Athener Held Theseus –, wirkt aus heutiger Sicht eher hilflos, zeigt aber, wie aktuell »Antike« war und wie intensiv die Diskussion in römischen Gelehrten- und Künstlerkreisen geführt wurde. Wesentlich mehr Beachtung fand hingegen die These, die der führende römische Archäologe Ennio Quirino Visconti um 1800 aufstellte: Die von ihm ebenfalls hochgeschätzte Statue stelle Hermes dar. Neu war Viscontis Ansicht nicht. Bereits der Altertumsforscher Philipp von Stosch hatte Hermes für die Statue in Anspruch genommen, was von Winckelmann, in seiner Zeit unangefochtene Autorität in allen Fragen der Archäologie, strikt abgelehnt wurde. Doch anders als seine Vorgänger war Visconti nicht auf Spekulationen angewiesen. Er konnte seine These mit stichhaltigen Fakten untermauern. Diese bestanden in einer Statue, die mindestens genauso lange wie der *Antinoos vom Belvedere* bekannt war und sich im Besitz der römischen Adelsfamilie Farnese befand. Sie zeigt den gleichen jungen Mann, doch mit geflügelten Schuhen und dem ebenfalls geflügelten, von zwei Schlangen umwundenen Heroldsstab (Caduceus) des Hermes. Doch damit nicht genug: Visconti waren weitere Wiederholungen bekannt, aber welche war die künstlerisch wertvollste, kam dem verlorenen Bronzeoriginal vermutlich am nächsten? Die Entscheidung fiel zunächst zugunsten der Farnese-Fassung, bis eine weitere, 1832 auf der Kykladen-Insel Andros gefundene

Replik der Statue in das Blickfeld der Forschung geriet (Andros, Archäologisches Museum). Mit dem klangvollen Namen *Antinoos vom Belvedere* war es jetzt vorbei. An seine Stelle trat die archäologisch-wissenschaftliche Bezeichnung *Hermes im Typus Andros-Farnese*. Und doch hatten die Entdecker in der Rückschau mit ihrer Deutung der Statue als Antinoos in gewissem Sinne recht, bewiesen »Stilgefühl«, zogen jedoch den falschen Schluss. Unstrittig ist, dass es sich beim *Hermes im Typus Andros-Farnese* um eine Wiederholung aus hadrianischer Zeit handelt. Und bereits in der Antike wurde der vergöttlichte Antinoos mit Hermes und anderen Göttern wie Dionysos (Bacchus), Apollon oder Osiris identifiziert.

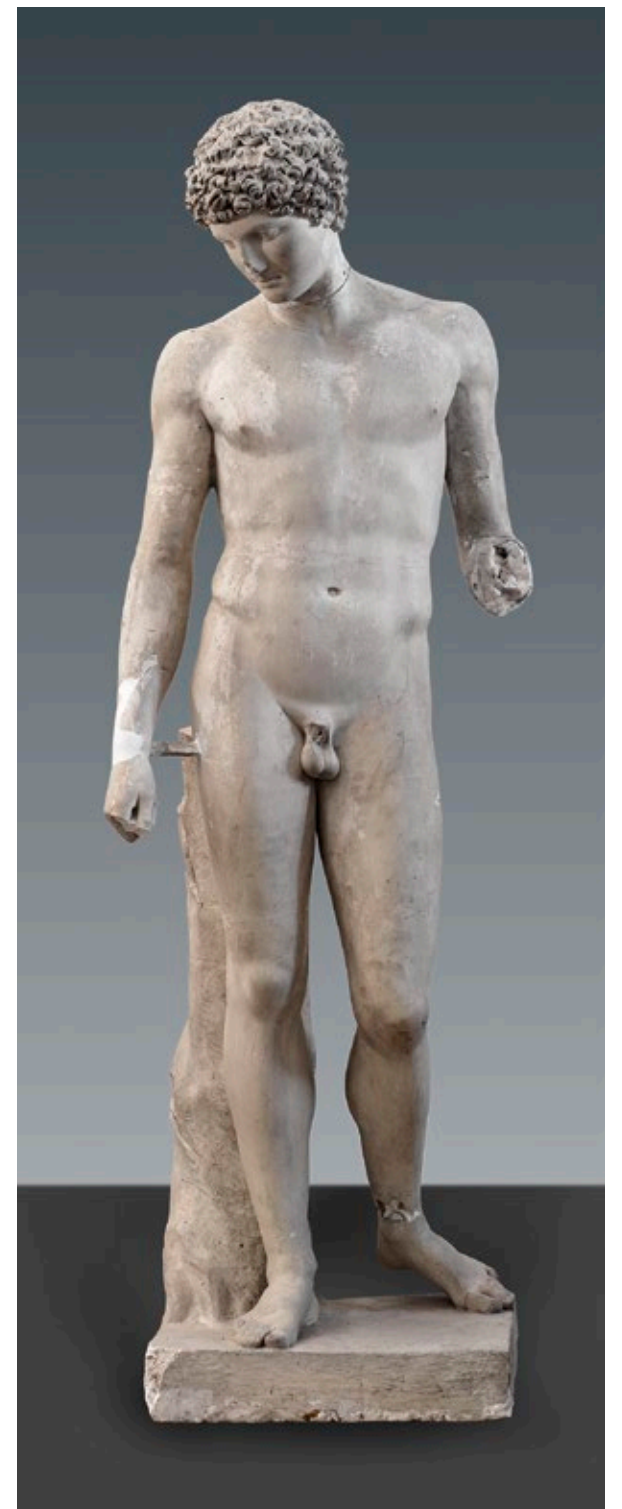


Abb. 62 *Statue eines jugendlichen Hermes (Antinoos vom Kaptiol)*
Gips, Höhe mit Plinthe 212,5 cm
Original: 130–140 n. Chr.; Rom, Kapitolinische Museen, Inv.-Nr. 741
Inv.-Nr. ASN 2329

Bildnis des Homer

Gips; Höhe mit Sockel 68,5 cm
Original: 2. Jh. n. Chr. nach einem Vorbild von ca. 200 v. Chr.;
Rom, Kapitolinische Museen, Inv.-Nr. 557
Inv.-Nr. ASN 4718

Gab es ihn wirklich, Homer, den Dichter der *Ilias* und der *Odyssee*, oder ist seine Person Fiktion? Wann und wo lebte er? Und stammen *Ilias* und *Odyssee*, die bereits in der Antike berühmten und häufig rezipierten Epen, wirklich aus einer Feder, oder sind sie nicht doch von mehreren Autoren verfasst oder auf Grundlage mündlicher Überlieferung niedergeschrieben worden, wie es auch die Gebrüder Grimm mit ihren Märchensammlungen taten? Fragen, die letztlich nicht eindeutig zu beantworten sind. Sprachgeschichtliche Untersuchungen legen jedoch nahe, dass *Ilias* und *Odyssee* im späten 8. oder frühen 7. Jahrhundert v. Chr. in Ionien an der Küste von Kleinasien (heute Türkei) entstanden, und stilistische Analysen lassen es zumindest möglich erscheinen, dass die Epen einen gemeinsamen Verfasser haben. In diesem Fall wäre die *Ilias* als Früh- und die *Odyssee* als Spätwerk anzusehen.

Von den Texten bestanden bereits in der Antike mehrere Fassungen, die erst im Hellenismus, also Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, redigiert und in der bis heute üblichen Form in Gesänge eingeteilt wurden. Ebenfalls in der Epoche des Hellenismus, um 200 v. Chr., entstand die vorliegende Homer-Büste, die in keiner Gipsabgussammlung und in keiner Bibliothek des 18. und 19. Jahrhunderts fehlen durfte. Wie kein anderes Dichter- oder Philosophenbildnis illustrierte sie den Anspruch des Besitzers auf klassische Gelehrsamkeit und Bildung. Ohne Frage war sie daher auch in Anton von Marons repräsentatives Winckelmann-Bildnis aufzunehmen, das Mengs' zeitweisen Hausgenossen und Nachbarn im luxuriösen roten Hausmantel bei der Arbeit zeigt (Abb. 69). Wie sein Alter Ego, sein »zweites Selbst«, steht die Büste rechts hinter Winckelmann. Vor ihm liegt ein Stich des berühmten Antinoos-Reliefs aus der Villa Albani.

Homer ist in seiner Büste mit dichtem Vollbart und vollem Haupthaar, das von einem Riemen am Kopf gehalten wird, dargestellt. Ohne die Ohren zu bedecken, quillt es an den



Abb. 69 Anton von Maron
Johann Joachim Winckelmann, 1768
Öl auf Leinwand; 136 × 99 cm
Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. G 70

Schläfen in voluminösen Locken hervor. Zeichen seiner Blindheit sind die tief heruntergezogenen Augenlider und die schmalen Augäpfel. Eingefallene Wangen und Furchen, die von den Nasenflügeln bis zur Kinnpartie verlaufen, deuten zudem auf hohes Alter. So realistisch und lebensnah, wie die Büste scheint – sah Homer wirklich so aus? Mit Sicherheit nicht. Aus dem einfachen Grund, dass in der Zeit, in der Homer vermutlich lebte, das Porträt bzw. das, was wir heute darunter verstehen – die Darstellung einer Person in ihrer unverwechselbaren Individualität –, schlichtweg unbekannt war. Sie ist somit Fiktion, wie auch Homers Blindheit, die ihm bereits in der Antike nachgesagt wurde (für die es aber schon damals keinen Beweis gab). Dargestellt ist vielmehr ein alter Mann, wie er um 200 v. Chr. gelebt haben könnte.

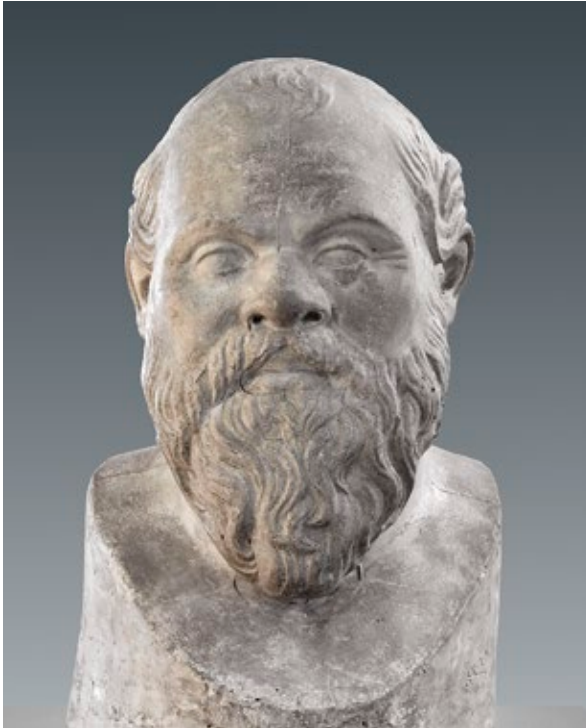
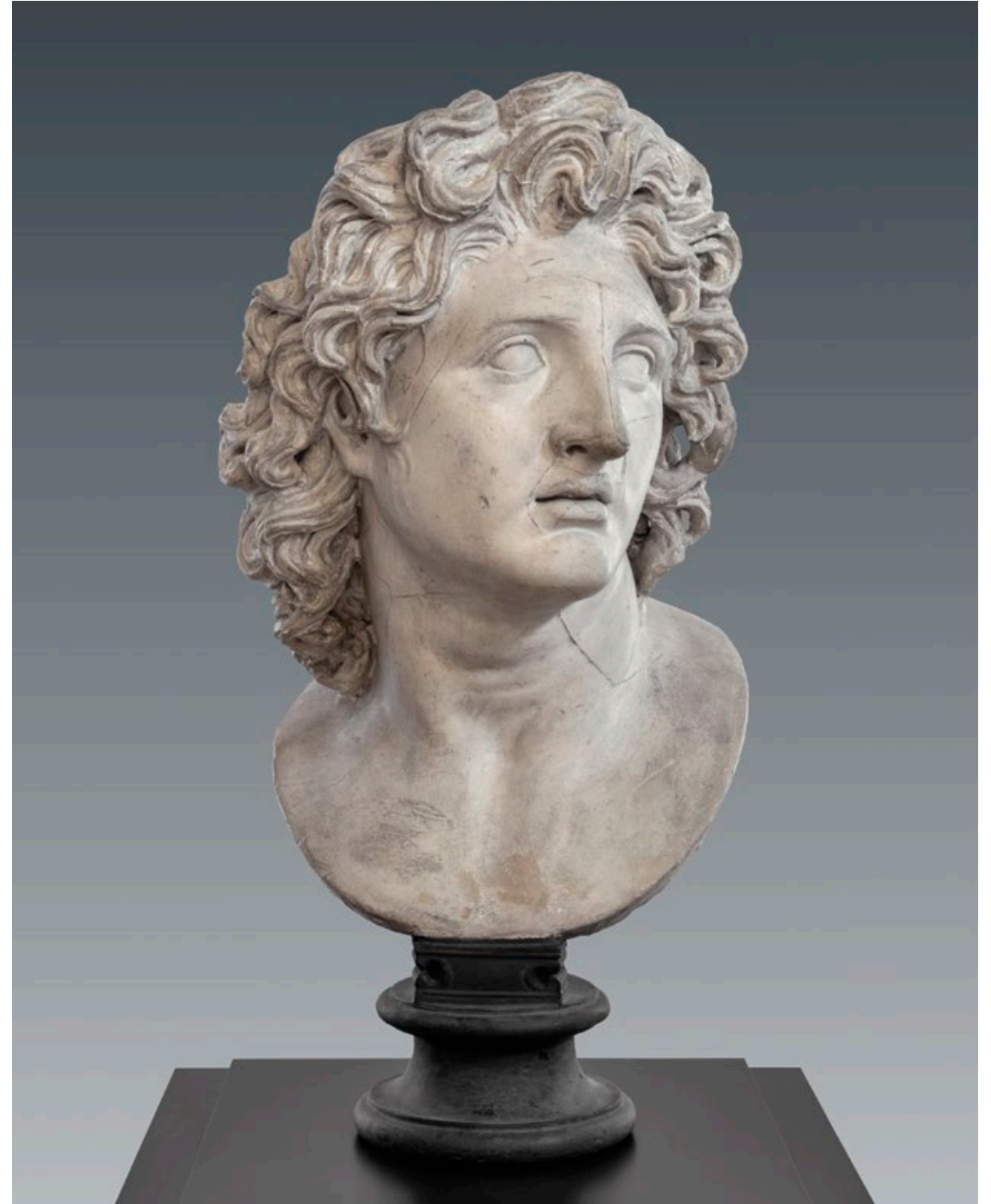


Abb. 70 *Bildnis des Sokrates*
Gips; Höhe mit Sockel 41,5 cm
Original: Mitte 1. Jh. v. Chr., nach einem Vorbild aus der 1. Hälfte
4. Jh. v. Chr.; Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 6129
Inv.-Nr. ASN 3907

Von Ausnahmen abgesehen, entwickelte sich das Porträt im heutigen Sinne erst in der Spätclassik und im Hellenismus, also in einer Zeit, in der auch die Homer-Büste entstand. »Individuelle« Züge weisen etwa die Bildnisse von Sokrates – hohe Stirn bzw. Glatze, breites, fast satyrhaftes Gesicht – und von Alexander dem Großen auf (Abb. 70, 71). Letzteres ist nicht frei von Stilisierung, wobei hier besonders auf das über der Stirn aufrecht stehende Haar, die Anastole oder auch Alexanderlocke, hingewiesen sei, das quasi zum »Erkennungszeichen« für den Herrscher wurde und sich an den meisten seiner Bildnisse wiederfindet. Mit dem Alexander-Bildnis war ein Bann gebrochen. Seine Nachfolger, die Diadochen, folgten seinem Vorbild und ließen sich ebenfalls mit wiedererkennbaren Zügen, gelegentlich auch unter Einbeziehung der Alexanderlocke als Hinweis auf Herkunft oder Herrschaftsanspruch, darstellen. Aus der hellenistischen Kunst, aber ebenso heimischen Traditionen speiste sich das römisch-republikanische

Porträt des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. Hier war der Ahnenkult eine maßgebliche Triebfeder. Zum Andenken stellten die wohlhabenden und einflussreichen Familien Roms Büsten der Verstorbenen in ihren Gräbern auf, die die individuellen Züge der Verstorbenen unter Betonung des Alters wiedergaben. Diese Art der Darstellung war wie die Familien politisch mit der römischen Republik verbunden und demzufolge in der frühen Kaiserzeit wenig gefragt. An seine Stelle trat die (erneute) Idealisierung des Herrscherbildes unter Kaiser Augustus (Kat. 25).

Abb. 71 *Alexander der Große als Helios*
Gips; Höhe mit Sockel 71,5 cm
Original: 2. Jh. n. Chr., nach einem Vorbild von ca. 200 v. Chr.;
Rom, Kapitolinische Museen, Inv.-Nr. 732
Inv.-Nr. ASN 4724





Ildefonso-Gruppe (Kastor und Polydeukes)

Gips; Höhe mit Plinthe 160 cm
Original: frühes 1. Jh. n. Chr.; Madrid, Prado, Inv.-Nr. 28-E
Inv.-Nr. ASN 2379

Die Liste der Besitzer der *Ildefonso-Gruppe* liest sich wie ein »Who is Who« Roms des 17. Jahrhunderts. Genannt seien nur die bedeutendsten: Kardinal Ludovico Ludovisi (besaß eine der bedeutendsten Antikensammlungen seiner Zeit), Königin Christina von Schweden (Tochter König Gustavs II. Adolf von Schweden, konvertierte 1654 zum Katholizismus und ging nach Rom, sammelte ebenfalls im großen Stil) und Livio Odescalchi (Neffe Papst Innozenz' XI.). Ebenso illustre wie die Besitzer sind die Namen und Ideen, mit denen die Gruppe verbunden wurde: *Kastor und Polydeukes* (*Castor und Pollux*), *Orest und sein Gefährte Pylades* (Winckelmann), die Personifikationen von Schlaf und Tod *Hypnos und Thanatos* (Gottfried Ephraim Lessing), *Abend- und Morgenstern* sowie *Antinoos, der an seinem Todesdämon lehnt* (der Archäologe Ennio Quirino Visconti). Die Deutungen der Gruppe als *Hypnos und Thanatos* wie auch die als *Abend- und Morgenstern* stützten sich vor allem auf die beiden Fackeln des Jünglings rechts. Die eine löscht er auf einem kleinen, mit Blumengirlanden geschmückten Altar, die andere (verlorene) trägt er über der Schulter. Viscontis Auslegung hingegen überrascht. Zwar hat der angelehnte stehende Jüngling links die Gesichtszüge von Antinoos (Antinous) (Abb. 62), doch handelt es sich bei dem Kopf um eine Ergänzung aus dem 17. Jahrhundert, was Visconti als einem der angesehensten Archäologen der Jahrzehnte um 1800 kaum entgangen sein kann. Bleiben noch die beiden mythologischen Gruppen, womit die Statue schräg hinter dem rechten Jüngling ins Spiel kommt. Sie wird als Persephone (Proserpina) gedeutet. Vom Totengott Hades (Pluto) geraubt und geheiratet, lebte Persephone die eine Hälfte des Jahres in der Unterwelt, die andere auf der Erde, womit sie wie die Fackeln Werden und Vergehen symbolisiert. Zudem wurde Persephone als Fruchtbarkeitsgöttin verehrt, worauf der Gegenstand in ihrer rechten Hand hinweist. Er wird als Granatapfel oder Ei gedeutet. Aus einem Ei wurden Kastor und Polydeukes geboren.



Abb. 77 Johann Gottfried Schadow
Prinzessinnengruppe, 1795
Marmor; Höhe 172 cm, mit Sockel 248 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. B II 34

Ihre Väter waren Zeus (Jupiter) und der Gatte der Leda, König Tyndareos (Tyndareus) von Sparta, oder auch nur Zeus, der, in einen Schwan verwandelt, sich Leda näherte und sie schwängerte. So scheint die Deutung der Jünglinge als Kastor und Polydeukes plausibel, die gemeinsam an einem Altar opfern, der eine, indem er eine Fackel auf ihm ausdrückt, der andere durch eine Trankspende, die er träumerisch herab blickend aus einer flachen Schale gießt (sofern es sich bei der Schale nicht um einen Spiegel handelt!). Doch woher die Vertrautheit, die in der Körperhaltung und den zum Altar gesenkten Blicken der Jünglinge zum Ausdruck kommt? – Nach dem Tod des sterblichen Kastor bat Polydeukes Zeus, ihm die

Unsterblichkeit zu nehmen, damit er seinem Bruder in das Totenreich folgen könne. Zeus stellte Polydeukes vor die Wahl, ewig jung zu bleiben und unter die Götter aufgenommen zu werden oder mit Kastor jeweils einen Tag im Totenreich und einen im Olymp zu leben und dabei wie die Menschen zu altern und zu sterben. Polydeukes entschied sich für seinen Bruder.

Durch die Deutung als Kastor und Polydeukes konnte die *Ildefonso-Gruppe* im 19. Jahrhundert zum Freundschaftsbild par excellence werden. Goethe befasste sich intensiv mit ihr und dürfte einer der ersten gewesen sein, der die Gruppe explizit als eklektisches, ein »aus etwas Vorhandenem zusammengestelltes« Werk betrachtete. Im Einklang mit Johann Heinrich Meyer führte er den Jüngling rechts auf Polyklets berühmten *Doryphoros* (griech. »Speerträger«) aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. zurück. Den Jüngling links sprach Meyer dann in seiner Antwort an Goethe als »eine der schönsten Wiederholungen des Apollo Sauroktonos [griech. Echsentöter] in Marmor« an, eine Statue des Praxiteles aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (Brief Goethes an Meyer vom 12. November 1812 und Meyers Antwort vom folgenden Tag).

Goethes Wertschätzung für die Gruppe tat dies jedoch keinen Abbruch. Vielmehr das Gegenteil war der Fall. Ein bronzefarbener Gipsabguss steht bis heute in der Vorhalle seines Wohnhauses am Frauenplan, und ein Eisenguss wurde 1824 nicht weit entfernt am Burgplatz in Weimar aufgestellt. 1827 heiratete Prinz Karl von Preußen Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach. Im folgenden Jahr fand die Gruppe im Gartenhof von Schloss Glienicke, dem Sommersitz des Paares bei Potsdam, Aufstellung. Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) tat es seinem Bruder gleich, und seit 1839 wachen Kastor und Polydeukes über den Dichterhain beim Schloss Charlottenhof im Park von Sanssouci. Doch neben den zahllosen Wiederholungen setzten sich Künstler mit der *Ildefonso-Gruppe* auch kreativ auseinander. Einer der ersten war der Berliner Bildhauer Johann Gottfried Schadow. Arm in Arm, in geschwisterlicher Verbundenheit, stellte er die preußische Kronprinzessin und spätere Königin Luise und deren Schwester Friederike dar (Abb. 77). Kopfhaltung, Arm- und Beinsetzung sind gegenüber der *Ildefonso-Gruppe* variiert, doch die Abhängigkeit vom Vorbild ist unverkennbar. Das Gleiche gilt für das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, zu dem Schadows Schüler Christian Daniel Rauch 1849 den Auftrag erhielt. Bereits mehr als ein Jahrzehnt zuvor war postuliert worden, dass »das innigste Verhältniß zwischen *Schiller* und *Goethe*« nur »mit dem engen

Verbande zwischen Kastor und Polydeukes« zu vergleichen sei (*Allgemeiner Anzeiger und Nationalzeitung der Deutschen*, Nr. 58, 28. Februar 1835, Sp. 758, Hervorhebungen im Original). Dieses Hinweises bedurfte es für Rauch nicht, ebenso wenig für seinen Schüler und Freund, den Dresdner Bildhauer Ernst Rietschel, an den er seinen Auftrag zum Goethe-Schiller-Denkmal weitergab (Abb. 78). Beide Bildhauer zeigen die Weimarer »Geistesheroen« im Einklang, jedoch ist ein Anlehnen nur mehr angedeutet, wodurch die geistige Unabhängigkeit der Dichter stärker hervortritt. Selbiges gilt für den Blick, der weder gesenkt ist, noch sich auf eine vergleichbare gemeinsam vollzogene Handlung wie das Altaropfer von Kastor und Polydeukes bezieht. Die Dichter richten ihren Blick vielmehr in visionäre Ferne, Goethe fest und geradeaus, der früh verstorbene Schiller dagegen weltabgewandt, leicht nach oben. Wesentliche Unterschiede bestehen in der Beantwortung der »Kostümfrage«, um die seit dem späten 18. Jahrhundert gerungen wurde und die Rietschel für sich entscheiden konnte. Rauch folgte dem »alten« Modell, kleidete seine Dichter (wie Schadow seine Prinzessinnen) ahistorisch in antikisierende Gewänder als Synonym für »Überzeitlichkeit« der Dargestellten und ihrer Werke. Rietschel hingegen zeigte Goethe und Schiller in Kniehose, Hemd, Weste und Mantel und damit in den Augen der Antikenbefürworter nicht nur in ihrer Größe, sondern auch in ihrer »historischen Bedingtheit«.

Abb. 78 Ernst Rietschel
Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar
Reduktion des Gussmodells, 1857
Gips; Höhe 57 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung,
Inv.-Nr. ASN 649



Anton Raphael Mengs (1728–1779) war einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit – »Raphaele del nostro secolo« nannten ihn seine Zeitgenossen. Er revolutionierte die Kunst und gilt als Erfinder des Klassizismus. Mengs' Auftraggeber waren Könige, Fürsten, Päpste und Kardinäle. Er wirkte in Dresden und Madrid, vor allem aber in Rom, wo er eine der größten Sammlungen an Gipsabgüssen antiker Skulptur zusammentrug. Diese diente als Lehr- und Schausammlung, stand jungen Künstlern ebenso wie vornehmen und gebildeten Reisenden offen. Fast 900 dieser Abgüsse erwarb Kurfürst Friedrich August III. 1782 für Dresden, von ihnen haben sich knapp 500 bis heute erhalten. Der Band zeichnet das Leben von Anton Raphael Mengs nach, zeigt ihn als Künstler wie als leidenschaftlichen Sammler von Gipsabgüssen, von denen 27 – darunter so berühmte Statuen wie der *Apoll vom Belvedere* und die *Kapitolinische Venus* – näher vorgestellt werden.

SANDSTEIN

Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden

