

# Begegnungen mit Apollo

## Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert

STEFFI ROETTGEN

*Nach allem, was schon über diesen Apoll gesagt worden, kann vielleicht nichts mehr gesagt werden. Ich citire ungern, was schon zehnmal citirt worden ... und dennoch kann ich nicht umhin, die berühmte Stelle über den Apoll, aus Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums hieher zu setzen ... Vielleicht versuch ichs, einige Scherflein eigner Empfindung darzulegen.<sup>1</sup>*

Zu der Wiederaufwertung, die der Cortile delle Statue in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr,<sup>2</sup> hat bekanntlich Winckelmanns Beschreibung entscheidend beigetragen.<sup>3</sup> Aus archäologischer und literarhistorischer Warte sind der geistesgeschichtliche Hintergrund und die Tragweite dieser Beschreibung mehrfach und unter verschiedenen Gesichtspunkten dargelegt worden.<sup>4</sup> Gleiches gilt nicht für die Zusammenhänge zwischen Winckelmanns Interpretation und der Wirkung der Statue auf die bildende Kunst des 18. Jahrhunderts. Im folgenden sollen daher einige der künstlerischen Auswirkungen erkundet werden, die – wie ich meine – mit der durch Winckelmanns Interpretation bewirkten Sicht der Statue in Zusammenhang stehen (Abb. 1). Zuvor ist jedoch ein kurzer Blick auf die Aufstellung des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert erforderlich. Denn so erstaunlich es ist – bisher ist im Zusammenhang mit Winckelmanns Beschreibung die Frage danach vernachlässigt worden, in welchem Zustand sich der Cortile und seine Statuen diesem besonders begeisterten Betrachter darboten, als er sie im Jahr 1756 zum ersten Mal sah.<sup>5</sup> Von dem einstigen, mit Orangenbäumen bepflanzten und sorgsam gepflegten *giardino secreto* der Renaissance<sup>6</sup> war nicht mehr viel übrig geblieben. Der verwahrloste Zustand des Hofes, den de Brosses 1740 mit einem Magazin oder einer Remise vergleicht,<sup>7</sup> stand in krassem Gegensatz zur Schönheit und zum Ruhm der hier gehüteten Kunstwerke, die sich in blau getünchten Nischen befanden. Möglicherweise handelte es sich bei diesem blauen Anstrich um einen Rest der Nischendekoration des 16. Jahrhunderts, die wahrscheinlich in der Zeichnung des Francisco de Hollanda im Escorial überliefert ist.<sup>8</sup> Die Kalotte der Apollo-Nische täuschte eine Pergola vor,<sup>9</sup> durch deren von Girlanden umranktes Gestänge man auf den gemalten Himmel blickte, der von Vögeln und Wolken belebt war. Die Nischen waren seit 1565

mit Brettertüren verschlossen,<sup>10</sup> wie man es der Ansicht des Statuenhofes von Mario Cartaro und der entsprechenden Vedute in der British Library vom Anfang des 18. Jahrhunderts entnehmen kann.<sup>11</sup> Die rot getünchten Türen öffneten sich nicht für jeden Besucher, und wenn, so geschah es entweder aus offiziellen Anlässen oder

<sup>1</sup> Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig u. Winterthur 1775, S. 131.

<sup>2</sup> Die Arbeit von Jon Whitely, *The Revival in Painting of Themes Inspired by Antiquity in Mid Nineteenth Century France*, unveröffentlichte Dissertation, Oxford 1972, war mir nicht zugänglich. Über die hier zusammengetragenen unterschiedlichen Urteile zu Apollo vgl. HASKELL 1980, S. 181.

<sup>3</sup> Vgl. die Literaturangaben bei HASKELL / PENNY 1981, S. 148–151; des weiteren: ZELLER 1955.

<sup>4</sup> Aus der umfangreichen Literatur seien hier herausgegriffen: Henry Caraway Hatfield, *Winckelmann and His German Critics. A Prelude to the Classical Age*, New York 1943, S. 14 ff.; Ludwig Curtius, »Begegnung beim Apollo vom Belvedere«, *Merkur*, 1 (1947), S. 363–379; weitere Literatur bei ZELLER 1955; KOCH 1957; Karl Schefold, *Wort und Bild*, Basel 1975, S. 153–156; BÖSCHENSTEIN 1986.

<sup>5</sup> Winckelmann hatte die Möglichkeit zur ungehinderten Besichtigung der Schätze des Vatikans erst nach seiner Audienz bei Papst Benedikt XIV. am 17. Januar 1756 erhalten, die ihm durch den päpstlichen Leibarzt Laurenti vermittelt worden war. Die Einführung bei Laurenti verschaffte er sich durch eine Empfehlung des sächsischen Leibarztes Ludovico Bianconi, s. WINCKELMANN 1952–57, Bd. 1, S. 197.

<sup>6</sup> GEESE 1985. Die Beschreibung des Anonymus Venetianus von 1523 wiedergegeben bei BRUMMER 1970, S. 42. Eine besonders anschauliche, wenn auch nicht zuverlässige Vedute des Hofes findet sich in dem 1589 datierten Gemälde des Hendrick van Cleve (Bruxelles, Musées Royaux, farbig abgeb. bei George Bazin, *Le Temps du Musée*, Paris 1967, Abb. 19). Sie richtet sich nach dem bekannten Stich des gleichen Meisters von 1550, fügt aber eine reiche Staffage hinzu. In der mittleren Nische der rechten Hofseite scheint der Apollo vom Belvedere zu stehen.

<sup>7</sup> Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, hier zit. nach der ital. Ausgabe *Viaggio in Italia*, Bari 1972, S. 415 und S. 469.

<sup>8</sup> WINNER 1968, S. 183, Abb. 3. [In diesem Band S. 397.]

<sup>9</sup> Vgl. auch den Stich von Lafreri von 1552 (BRUMMER 1970, Abb. 36).

<sup>10</sup> DALTROP 1987, S. 18.

<sup>11</sup> Abb. bei ACKERMAN 1954, S. 227, Abb. 34 und Abb. 40. [In diesem Band S. 422 f.]



Abb. 1 Stefano Piale, Girolamo Carattoni, Apollo vom Belvedere.  
Aus: G. G. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*, hg. v. Carlo Fea, Rom 1783, Taf. IX

aber für normale Besucher gegen eine Bezahlung für den Kustoden, wie man aus einer Bemerkung Winckelmanns erfährt.<sup>12</sup> Später ist Winckelmann meistens als Cicerone von vermögenden Rombesuchern in den Hof gekommen, die wohl den Obulus auch für ihren Begleiter entrichteten.<sup>13</sup>

Der von Winckelmann und anderen Reisenden des 18. Jahrhunderts als »Belvedere« bezeichnete Cortile delle Statue<sup>14</sup> hatte jedenfalls in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts viel von seinem ursprünglichen Reiz eingebüßt, der mehr auf dem Gartencharakter und weniger auf seiner architektonischen Gestaltung beruht hatte.<sup>15</sup> Anders als viele für die Gesamtwirkung empfängliche Besucher des 18. Jahrhunderts, die vom Mißverhältnis zwischen den großartigen Figuren und ihrer wenig ansprechenden Präsentation befremdet waren, hat Winckelmann offenbar den verwahrlosten Zustand des Hofes übersehen. Er erwähnt lediglich, daß der Hof vormals ein Garten gewesen sei.<sup>16</sup> Da er sich nur für die Statuen interessierte, übergang er solche, ihm wohl unwesentlich erscheinenden Details, ohne sich über deren Einfluß auf die Wirkung der Statuen Rechenschaft abzugeben. Zur Rekonstruktion der Aufstellung des Apollo

gehört auch die bisher vernachlässigte Geschichte der Sockelung der Statue. Die Wirkung auf den Betrachter wurde durch den Sockel entscheidend beeinflusst. Die originale und sehr niedrige runde Plinthe ruht heute auf einem rechteckigen Piedestal, das niedriger ist als das ebenfalls rechteckige Piedestal, auf dem die Statue ursprünglich stand. Somit erhob sich die 2,24 m hohe Figur in der Nische weit über den Betrachter.<sup>17</sup> Dies geht aus der Bemerkung des Anonymus Venetianus von 1523 hervor.<sup>18</sup> Die Statue scheint mit ihrer Schulterpartie sogar bis in die Nischenkalotte hineingereicht zu haben, wie die bekannten Darstellungen des 16. Jahrhunderts deutlich zeigen. Daß der Apollo abweichend von der tatsächlichen Aufstellung in den meisten Darstellungen und Kopien aus dem 18. Jahrhundert auf einem runden

<sup>12</sup> WINCKELMANN 1952–57, Bd. 1, S. 212: »Ich habe ein gewisses Geld, wie gewöhnlich [d.h. 12 Groschen = 3 Paoli, s. ebd., S. 213] gegeben, um den Apollo, den Laocoon, wenn ich brauche, zu sehen, um meinen Geist durch das Anschauen dieser Werke desto mehr in Bewegung zu setzen.«

<sup>13</sup> Brief an Bianconi vom März 1763, über seinen Besuch in Gesellschaft des von Batoni porträtierten schottischen Lord Gordon, der einer der wenigen Besucher des Hofes gewesen zu sein scheint, die sich unbeeindruckt zeigten, WINCKELMANN 1952–57, Bd. 2, S. 303.

<sup>14</sup> Es hat den Anschein, daß sich die heute gängige Bezeichnung erst durch Winckelmanns Beschreibung eingebürgert hat. Im früheren 18. Jahrhundert war die Bezeichnung Cortile delle Statue geläufig, vgl. den Grundriß des Anonymus von 1720/25 in London, Brit. Mus., King's Library, vgl. GRIEBACH 1976, Abb. 3 und 4; BRUMMER 1970, S. 265–272 (App. D).

<sup>15</sup> Zum Zustand des Hofes vor 1771 vgl. den schematischen Grundriß bei MICHAELIS 1890, S. 9, abgebildet zusammen mit den Rekonstruktionen der architektonischen Veränderungen des Hofes zwischen 1771 und 1776 von R. Gilardi nach Olivier Michel in: Steffi Roettgen, »Das Papyruskabinett von Mengs in der Biblioteca Vaticana«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 31 (1980), 1980, S. 202, 203, 207. Einen Plan des Zustandes des Hofes nach den Veränderungen durch Simonetti, der 1777 von Leonardo Ricci gezeichnet wurde (Rom, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, coll. Lanciani), bildet Carlo Pietrangeli in seiner grundlegenden Studie über das Museo Pio Clementino ab (»I Musei Vaticani al tempo di Pio VI«, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 49 (1976–1977), S. 202.

<sup>16</sup> Entwurf im Florentiner MS, s. *Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, hg. u. kommentiert v. Max Kunze, mit einer Einleitung von Maria Fancelli, Florenz 1994.

<sup>17</sup> Über eventuelle Veränderungen der Nischen anlässlich der baulichen Veränderungen des 18. Jahrhunderts ist bisher wenig bekannt. Brummer ging davon aus, daß die Nischen architektonisch unverändert blieben. Er äußert sich aber zu diesem Punkt nicht.

<sup>18</sup> Danach stand der Apollo auf einer ähnlichen Marmorbasis wie der Laocoon, nämlich »alta da terra quanto un altare« (BRUMMER 1970, S. 35). In der Nachbildung von Benedetto da Rovezzano (BRUMMER 1970, Abb. 55) steht die Figur auf einem würfelförmigen Block.

Piedestal steht,<sup>19</sup> ist auf seine Plinthe zurückzuführen und deutet darauf hin, daß man sich der Mehrsichtigkeit der Statue bewußt war.<sup>20</sup> Durch die Höhe des Piedestals wurde der Eindruck der Entrückung gegenüber dem Betrachter deutlich verstärkt.<sup>21</sup>

Wie oft genug betont worden ist, handelt es sich bei Winckelmanns Beschreibung des Apollo »nach dem Ideal« um die Niederschrift eines seelischen Erlebnisses, das ihm wie eine Erleuchtung zuteil geworden war.<sup>22</sup> Der Apollo des Vatikans verkörperte für Winckelmann »den Gott und das Wunder der alten Kunst«,<sup>23</sup> d. h. er war für ihn nicht allein ein marmornes Bildwerk, sondern in seiner idealen Schönheit zugleich auch ein Sinnbild des erhofften Wiederauflebens der antiken Kunst. Die Offenbarung Apollos und der göttlichen Sphäre, aus der er herabsteigt, um den für seine Erscheinung empfänglichen zu erleuchten, weist die Symptome religiöser Ekstase auf, wie immer bemerkt worden ist.<sup>24</sup> Winckelmann vergleicht die Schönheit des Apollo mit der eines Engels.<sup>25</sup> Diese pseudoreligiöse Erlebnisebene ist mit der berühmten Formulierung »Gehe vorher in das Reich uncörperlicher Schönheiten, um dich zur Betrachtung dieses Bildes zuzubereiten«<sup>26</sup> besonders deutlich ausgedrückt. Es ist bekannt, wie stark gerade in der Interpretation des Apollo Vorstellungen mitwirkten, die im Pietismus und in Winckelmanns widersprüchlichem Verhältnis zur katholischen Religion wurzelten und die ihn als Konvertiten wider Willen mehr beschäftigten, als er wahrhaben wollte.<sup>27</sup>

Die Betrachtung der Figur, die nicht in erster Linie auf den ästhetischen Genuß oder auf eine deskriptive Bestandsaufnahme zielt, wird zu einer Art von kultischer Handlung. In der Beschreibung und in ihren zahlreichen Entwürfen wird das »Unbeschreibliche« des Apollo durch poetische Bilder<sup>28</sup> veranschaulicht, die sich aus der Beschreibung des delischen Apollo in Homers *Ilias* herleiten lassen.<sup>29</sup> Justi hat Winckelmanns Annäherung an die Statue treffend charakterisiert: »Wenn wir den Apollo sehen wollen [mit den Augen Winckelmanns], so scheint es, als müßten wir nicht etwa den Marmor scharf ins Auge fassen, mit Verwandtem vergleichen etc. sondern mit der Einbildungskraft in eine Region aufzusteigen suchen, für die der Anblick der Statue nur das Schwungbrett ist.«<sup>30</sup>

Winckelmann glaubt sich selbst in die »lykischen Haine«<sup>31</sup> versetzt, d. h. in einen Zustand, der in die Illusion der Teilhabe an der Welt des Mythos vorspiegelte. Er glaubt in diesem Augenblick an Apollo fast wie an den christlichen Gott. Der damals noch ganz nackte Apollo<sup>32</sup> schreitet von oben herab auf den so erleuchteten Betrachter als ein weißer und blendend schöner Engel zu. Es verwundert daher nicht, daß sich Winckelmanns bildliche Vorstellung des Apollo aus einem ikonographischen Fundus speist, der ihm aus den Erscheinungen himmlischer Wesen in der Sakralmalerei der

Gegenreformation vertraut war.<sup>33</sup> Trotz dieser wohl unbewußten Abhängigkeit von christlichen Bildtopoi

<sup>19</sup> In dem Grisaille-Gemälde von Louis-Gabriel Blanchet von ca. 1765 (Saltram, The Morley Collection) steht die vor eine theatralische Landschaftskulisse postierte Statue auf einer doppelstufigen runden Plinthe, vgl. hier Abb. 5 (s. Anm. 62).

<sup>20</sup> Zu den von früheren Künstlern bevorzugten Ansichten vgl. Anton Legner, »Anticos Apollo vom Belvedere«, *Städel-Jahrbuch*, 1 (1967), S. 102–118.

<sup>21</sup> Ausnahmen: Porträts von Batoni (vgl. Abb. 8) und der Abguß in Syon House (s. hier S. 17 und Anm. 68).

<sup>22</sup> So z. B. von ZELLER 1955, S. 29–34; BÖSCHENSTEIN 1986, S. 327; s. a. HASKELL 1980, S. 210.

<sup>23</sup> WINCKELMANN 1968, S. 273.

<sup>24</sup> Dazu vor allem Nikolaus Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976, S. 57–60.

<sup>25</sup> WINCKELMANN 1764, S. 159.

<sup>26</sup> Zweiter Pariser Entwurf, s. WINCKELMANN 1968, S. 275. Die Formulierung »uncörperliche Schönheiten« wird von Lavater (wie Anm. 1), S. 132, in seinem Wiederabdruck der Beschreibung kritisiert: »vielleicht ebenso ein Unding wie geistlose Lebendigkeit«.

<sup>27</sup> Vgl. Irene Husar, »Die Idee der Vergottung des Menschen bei Johann Joachim Winckelmann«, in: *Beiträge zu einem neuen Winckelmannsbild* (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. 1), Berlin 1973, S. 67–74 und KOCH 1957, S. 58 ff.

<sup>28</sup> Die poetischen Bilder, die Winckelmann entwirft, deuten für jede Ausdrucksvariante der Mimik oder der Bewegung der Statue eine ihr adäquate Situation an, wie z. B. in dem folgenden Passus: »Eine ewig blühende Jugend bekleidet den männlich mächtigen Körper und der Reitz entzückender Zärtlichkeiten spielt auf dem stolzen Gebäude der Glieder. So wie in dem glückseligen Elysien wo niemahls ein Nördlicher Wind das Haupt der Blumen gebäuget noch die schwüle Mittags Hitze die Lust der Thäler verdorret, ein immerwährendes Spiel von sanften Zephirs die jugendliche Natur belebet und erfrischt u. Philomelens Gesang ohne aufhören schallet« (1. Pariser Entwurf, in WINCKELMANN 1968, S. 274).

<sup>29</sup> 1. Gesang, V. 44 f.: etwa die folgenden Zeilen: »Also flehet er laut; ihn hörete Föbos Apollon/ Und von den Höhn des Olympos enteilet er, zürnenden Herzens/ Er auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher/ Laut erschollen die Pfeil an der Schulter des zürnenden Gottes/ Als er einher sich schwang/ er wandelte, düsterer Nacht gleich ...«, s. ZELLER 1955, S. 23.

<sup>30</sup> JUSTI 1956, Bd. 2, S. 67 (1. Aufl. 1872). Im 1. Band des Werkes (1866) hat sich Justi von Winckelmanns Interpretation des Apollo deutlich distanziert, s. JUSTI 1956, Bd. 1, S. 78.

<sup>31</sup> Diese Assoziation Apollos mit den »lykischen Hainen« erklärt sich aus der besonderen Verehrung Apollos in Lykien. Das Apollo-Heiligtum in Argos wurde als »Foro Liceo« bezeichnet. »Liceo« ist allgemein ein Epitheton für Apollo.

<sup>32</sup> Erst im Sommer 1759 erhielt der Apollo zusammen mit den anderen Statuen des Hofes ein Feigenblatt, vgl. den empörten Brief Winckelmanns an Stosch vom 28. Juli 1759 (WINCKELMANN 1952–57, Bd. 2, S. 14): »Diese Woche wird man dem Apollo, dem Laocoon und den übrigen Statuen im Belvedere ein Blech vor dem Schwanz hängen vermittelst eines Drats um die Hüften.« Ähnlich der Brief an Bianconi vom 1. September 1759 (ebd. S. 27).

<sup>33</sup> Zum Vergleich bietet sich etwa Tiepolos Gemälde des hl. Pasqual Baylon (Madrid Prado) von 1769 an, dessen Engel aber umgekehrt auch etwas von der lichten und verführerischen Leiblichkeit eines Apollo besitzt.

handelt es sich hier jedoch nicht um eine religiöse Versenkung. Vielmehr bemühte sich Winckelmann<sup>34</sup> um den Zustand der Versenkung um »seinen Geist in Bewegung versetzen zu lassen.«<sup>35</sup> Er überließ sich seiner subjektiven Einbildungskraft,<sup>36</sup> um zu objektiven Einsichten in das Wesen der antiken Kunst zu kommen, die er durch Verweise und Zitate auf die klassische griechische Literatur untermauerte. Betrachtung und Versenkung in das Bildwerk wurden für ihn zum Ausgangspunkt der intellektuellen Auseinandersetzung und dies war der Grund dafür, daß er immer wieder den Ort aufsuchte, wo er sich dieses emotionale Stimulans<sup>37</sup> seiner geistigen Arbeit verschaffen konnte. Von der Anschauung ließ Winckelmann »seinen Geist in Bewegung versetzen.«<sup>38</sup> Es war aber kein zürnend herabschreitender Gott, den er zu erblickten meinte, sondern ein trotz des bestandenen Kampfes strahlender und leichtfüßiger Sieger, dessen lichte Erscheinung für Winckelmann zugleich die Verheißung des Elysiums enthielt.<sup>39</sup> Er erschaute den lebendig gewordenen antiken Gott, der liebevoll von den Musen umschmeichelt wird,<sup>40</sup> in einer idyllisch-paradiesischen Landschaft<sup>41</sup> und er bedauert, daß er dieses Bild nicht malen, sondern nur mit Worten schildern könne: »Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen.«<sup>42</sup>

Diese Bemerkung macht deutlich, daß sich seine Vision nicht auf eine lebendig gewordene Statue beschränkte, sondern daß sie in die Vorstellung von einem gemalten Bild mündete, in dem Apollo in eine malerische Umgebung versetzt wird.<sup>43</sup> Hier zeigt sich der Einfluß des der Zeit vertrauten Topos der malenden Dichtung und der dichtenden Malerei. Das Problem der Austauschbarkeit der Kunstgattungen, das auch Lessing und andere Zeitgenossen, wie etwa den Grafen Caylus, beschäftigte, verdankte seine Existenz vor allem dem Umstand, daß die Assoziationen, die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts beim Leser antiker Texte einstellten, bildhafter Natur waren. Die dichterische Deskription wurde ganz unmittelbar in ein Bild der Vorstellung übersetzt. Viele von Winckelmanns Äußerungen belegen, daß er die in der *Ilias* geschilderten Vorgänge und Situationen oder die Seelenzustände ihrer Helden in anschauliche Bilder übersetzte, die er dann mit antiken Bildwerken in Bezug brachte. Dies war bekanntlich auch der Ansatz von Lessings Kritik an Winckelmanns Interpretation des Laokoon. Allerdings war auch Lessing nicht ganz gegen die malerische Ausdeutung der von den antiken Dichtern entworfenen Schilderungen der heidnischen Gottheiten gefeit. Er gab jedenfalls diese Visionen mit einer dem Winckelmannschen Geist durchaus verwandten Anschaulichkeit wieder, die auch bei ihm das Wirken einer stark bildhaften Phantasie erkennen läßt.<sup>44</sup>

Die Vorstufen zu Winckelmanns Apollo-Erlebnis lassen sich in seinen früheren Bildbeschreibungen feststellen. So hat ihn bereits Raffaels Sixtinische Madonna, die 1754 in Dresden eingetroffen war, zu ähnlich gefühlvollen Äußerungen bewegt. Obwohl sehr knapp gehalten, nimmt die Beschreibung des Bildes in den *Gedancken über die Nachahmung* in der Tendenz die Betrachtungsweise des Apollo vorweg.<sup>45</sup> Justi erkannte die gemeinsame Wurzel dieser beiden Erlebnisse in der Reaktion des für Schönheit und Erhabenheit empfänglichen Win-

<sup>34</sup> ZELLER 1955, S. 29–31.

<sup>35</sup> Brief an Francke, 20. März 1756, in WINCKELMANN 1952–57, Bd. 1, S. 212.

<sup>36</sup> Für die Wurzel dieser durchaus auch objektive Geltung beanspruchenden Einbildungskraft bei Winckelmann ist auf Baumgarten zu verweisen. Zur abbildhaften Qualität der sinnlichen Vorstellung und zur Erkenntnisfunktion der Sineseeindrücke bei Baumgarten: Constanze Peres, »Cognitio sensitiva. Zum Verhältnis zwischen Empfindung und Reflexion in A. G. Baumgartens Begründung der Ästhetiktheorie«, in: *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, hg. v. H. Körner, Hildesheim 1986, S. 26 ff.

<sup>37</sup> Winckelmann spricht in ähnlichem Zusammenhang auch vom »Erhitzen der Einbildung« als einem Zustand, der ihn beim Betrachten antiker Statuen ergreift und der zum Dichten befähigt (Brief an L. Usteri, 17. Dezember 1762, in: WINCKELMANN 1952–57, Bd. 2, S. 277).

<sup>38</sup> Brief an Francke, 20. März 1756, in: WINCKELMANN 1952–57, Bd. 1, S. 212, Nr. 135.

<sup>39</sup> In Winckelmanns Beschreibung des Apollo begegnen die bekannten Attribute der elyseischen Felder bzw. Elysiums, die in der Odyssee Homers beschrieben sind (ewiger Frühling, sanfter Zephyr).

<sup>40</sup> Siehe unten, Anm. 51.

<sup>41</sup> Zweiter Pariser Entwurf: »und ich glaubte den schönsten der Götter mit Pfeil und Bogen zu sehen, den die Musen zu umarmen wünschen und vor den die übrigen Gottheiten erzittern u. wenn er vor ihnen einhertritt von ihren Sitzen aufstehen«, WINCKELMANN 1968, S. 276.

<sup>42</sup> *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1. Aufl. 1764), WINCKELMANN 1968, S. 268.

<sup>43</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek 1989, besonders S. 172.

<sup>44</sup> »Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden, syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt, glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die itzt ihrem Geliebten zugeführt wird – warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein?«, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1. Aufl. 1766, Stuttgart 1976, S. 70 f. Lessing meint, daß solche Bilder auch aus der Natur entnommen werden könnten, ohne sich zu fragen, ob eine solche »Natur« überhaupt als existent gedacht werden könne.

<sup>45</sup> »Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhenden Stellung in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr gantzer Contour« etc., s. WINCKELMANN 1968, S. 46.



Abb. 2 Anton Raphael Mengs, Parnass (1760-1). Rom, Villa Albani-Torlonia

ckelmann auf den Anblick einer herabschwebenden Gestalt, eine Begegnung, die er als Eintritt eines göttlichen Wesens in die menschliche Sphäre erlebte.<sup>46</sup> Die Empfänglichkeit für die Begegnung mit Gestalten, denen ihre Abkunft aus einer überirdischen Sphäre anzusehen war, bestimmt z. B. auch sein Urteil über den hl. Michael von Guido Reni in der Kapuzinerkirche in Rom. Im heiterem unbeschwerten Gesichtsausdruck des Erzengels nimmt er die gleiche göttliche Gelassenheit wahr wie sie später Apollo für ihn besaß. Besonders faszinierte ihn die Vorstellung, »daß jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Mine über ihm schwebet«.<sup>47</sup> Die Faszination beruht darauf, daß der Kampf und der errungene Sieg in dem göttlichen Rächer keine sichtbaren Spuren hinterlassen haben. Er genießt seinen Triumph heiter und mühelos, wie es einem überirdischen Wesen angemessen ist.

Die Evokation eines szenischen Handlungsablaufes oder eines Bildes durch eine antike Statue war nicht neu. Zumeist wurden dabei jedoch Bilder rekonstruiert, die mit der Haltung und der Handlung der Statue in direktem Zusammenhang stehen.<sup>48</sup> Genau dies geschieht bei Winckelmann aber nicht. Das Bild, das vor seinem inneren Auge entsteht, ist nicht das der szenischen Situation, mit der er und seine Zeitgenossen den Apollo vom Belvedere in Verbindung brachte. Es ist vielmehr ein handlungsloses und »arkadisches« Beieinandersein des Gottes und der Musen,<sup>49</sup> obwohl der Apollo vom Belvedere keine Attribute besitzt, die ihn als Musagetes<sup>50</sup> ausweisen: »Aber der Friede welcher in einer seeligen Stille auf derselben [Stirn] schwebet, bleibt ungestört und sein Auge ist voll Süßigkeit wie unter den Musen, die ihn zu umarmen wünschen.«<sup>51</sup>

Die Bildassoziation, die Winckelmann hier mit dem vatikanischen Apollo verbindet, lenkt den Blick auf Mengs' Parnass in der Villa Albani (Abb. 2). Obwohl man es dem Fresko und insbesondere der Haltung des Apollo auf den ersten Blick nicht ansieht,<sup>52</sup> steht die Konzeption des Bildes in unmittelbarem Zusammen-

<sup>46</sup> JUSTI 1956, Bd. 2, S. 67 ff.

<sup>47</sup> Gedanken über die Nachahmung, WINCKELMANN 1968, S. 46. Winckelmann setzt dieses Bild in Parallele zu einem Gedicht Josephs Addisons (identifiziert von Walter Rehm, *ibid.* S. 346), in dem von einem gottgesandten Engel die Rede ist, der »calm and serene he drives the furious blast«.

<sup>48</sup> Eine der bekanntesten »malerischen« Umsetzungen von antiken Statuen ist François Perriers Komposition der Niobiden (F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum statuarum*, 1638, Taf. 87), die auch von Montfaucon übernommen wurde (I,1, Paris 1722, Taf. 55).

<sup>49</sup> Auch bei Goethe begegnet die Assoziation des Paradiesischen mit Apollo und den Musen (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 3. Buch »Aus Makariens Archiv«: »Mäßigkeit und klarer Himmels sind Apollo und die Musen«).

<sup>50</sup> Der Apollo des Belvedere trägt jedoch den Mantel des Kitharoden LIMC, Bd. II/1 (1984), S. 198 (O. Palagia).

<sup>51</sup> Brief an Wille, Mitte August 1757, WINCKELMANN 1952-57, Bd. 1, S. 297.

<sup>52</sup> Als Vorbild für die Haltung des Apollo von Mengs hat E. Schröter überzeugend den Apollon Kitharodos benannt, der sich in der Sammlung Fede in Rom befand und den Cavaceppi 1768 in seiner »Raccolta« abgebildet hat, s. Elisabeth Schröter, »Die Villa Albani als Imago Mundi«, in: *Forschungen zur Villa Albani*, hg. v. H. Beck und P. C. Bol, Berlin 1982, Abb. 122. Anscheinend handelt es sich hierbei um die gleiche Statue, die sich heute im Park von Versailles befindet und deren Provenienz nicht über die napoleonische Zeit hinaus zurückzuverfolgen ist (Christiane Pinatel, *Les Statues antiques des Jardins de Versailles*, Paris 1963, Pl. 4).



Abb. 3 Jean-Simon Berthélemy, *Apollo befiehlt die Überführung des toten Sarpedon nach Lykien* (1781). Langers, Musée Didier

hang mit Winckelmanns »Erlebnis« des Apollo vom Belvedere.<sup>53</sup> Die Verbindung einer Landschaft arkadischen Charakters mit der statuarischen Erscheinung eines fleischgewordenen Apollo, um den sich die Musen ebenso sittsam wie hingebungsvoll versammeln, ähnelt auf verblüffende Weise dem von Winckelmann entworfenen Bild. Dem Apollo als Musagetes ziemte eigentlich eine andere Haltung als dem Bezwingler der Python-schlange,<sup>54</sup> weshalb Mengs vom vatikanischen Apollo auch nur die Drapierung der Chlamys über der Brust übernahm. Vielleicht war Winckelmann für dieses ikonographisch korrekte Detail verantwortlich. In seinem 1762 begonnenen Deckengemälde mit der Apotheose des Herkules im Palacio Real in Madrid hat Mengs dagegen die Haltung des Apollo vom Belvedere wörtlich zitiert, obwohl es sich auch hier um einen Musagetes handelt. Wie sehr sich Winckelmann eine malerische Umsetzung seines vorgestellten Bildes wünschte, geht aus einem Brief vom August 1757 hervor.<sup>55</sup> Die durch Giacomo Casanova überlieferte Angabe, der Kardinal Alessandro Albani habe hier ein antikes Gemälde wiedererschaffen wollen, verliert vor diesem Hintergrund den Charakter des Unverbindlichen.<sup>56</sup> Das Gemälde ist allerdings nicht in die Tradition der antiquarischen Rekonstruktionen antiker Bildbeschreibungen einzuordnen, sondern muß als eine visuelle Umsetzung von Bildern

verstanden werden, die sich durch die Lektüre der antiken Dichtung in der Einbildungskraft geformt hatten.<sup>57</sup>

Auch andere Beispiele verdeutlichen, daß sich die Wirkung des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert von der Plastik mehr in das Medium der Malerei verlagerte, sieht man von den Kopien und Abgüssen ab.<sup>58</sup> Als frühes Beispiel dafür ist Carlo Marattis Apotheose des Marchese Pallavicini in Stourhead House anzusehen. Der nackte Genius, der den Mäzen des Künstlers leitet, richtet sich in Typus und Haltung seitenverkehrt nach dem Apollo vom Belvedere, den Maratti auch gezeichnet hatte.<sup>59</sup> Eines der prominentesten späteren Beispiele für solche malerischen Umsetzungen des Apollo ist ein Gemälde von Jean-Simon Berthélemy, das 1781 im Pariser Salon ausgestellt wurde (Abb. 3). Es zeigt Apollo in dem Moment, als er den Befehl erteilt, den von Patroklos getöteten Sarpedon, den Anführer der Lykier und Gegner der Griechen im Trojanischen Krieg, nach Lykien zu bringen.<sup>60</sup> Die von der Statue seitenverkehrt übernommene Schrittstellung und der ausgestreckte Arm werden hier auf eine szenische Situation übertragen, in der diese Bewegungsmotive zu Befehlsgesten werden.<sup>61</sup>

<sup>53</sup> Auf diese Parallele hat auch Götz Pochat hingewiesen (*Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1985, S. 403).

<sup>54</sup> Erst im 19. Jh. werden solche grundsätzlich unterschiedlichen ikonographischen Kategorien miteinander vereint, so in Pietro Benvenutis *Apollo, der Lyra und Kranz hält*, während sich neben ihm die Pythonschlange windet und rechts der Köcher und der Bogen angelehnt sind (Stich von Cateni und Banzo nach einer nicht erhaltenen Komposition, Foto: KHI, Florenz). Aber auch der Kopftypus dieses Apollo ist dem Apollo vom Belvedere verpflichtet.

<sup>55</sup> Der erste Hinweis auf das Bild eines von den Musen begleiteten Apollo in paradiesischer Landschaft findet sich in dem Mitte August 1757 an Wille gesandten Entwurf der Beschreibung, vgl. WINCKELMANN 1952–57, Bd. 1, S. 297.

<sup>56</sup> In diesem Sinne wurde die Äußerung Casanovas von Schröter (wie Anm. 52, S. 256) interpretiert.

<sup>57</sup> In den »Gedanken über die Nachahmung ...« (1. Aufl. 1755) lobt Winckelmann die idealische Schönheit in den Kunstwerken der Alten, die von »Bildern bloß im Verstand entworfen« gemacht sind (Ausg. Stuttgart 1969, S. 5).

<sup>58</sup> Liste bei LADENDORF 1958, S. 109f.; außerdem: BOBER / RUBINSTEIN 1986, S. 71 f.

<sup>59</sup> Zur Deutung des Bildes: Matthias Winner, »Una certa idea...«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. v. M. Winner, Weinheim 1992, S. 545, Abb. S. 566. Zur Entstehungsgeschichte und Provenienz des Gemäldes: Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il mecenatismo*, Rom 1994.

<sup>60</sup> Vgl. Ekkehart Mai in: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet* (Ausstellungskatalog), Köln 1987, Nr. 17, S. 194.

<sup>61</sup> Für diese Umdeutung könnte Carle van Loos Aufnahme-stück von 1735 die Académie des Beaux Arts Pate gestanden haben, das zur Entstehungszeit des Gemäldes von Berthélemy wieder aktuell war. Der seitenverkehrte Nach-



Abb. 4 Christoph Unterberger, *Apollo vertraut dem Chiron die Erziehung seines Sohnes Askulap an* (1790). Rom, Palazzo Altieri, Sala degli Specchi

Obwohl der *Ilias* entnommen, hat die dargestellte Szene keinerlei Zusammenhang mit den im 18. Jahrhundert gängigen Deutungen für den Apollo vom Belvedere. Wie Mengs übersetzte auch Berthélemy den Marmor mit malerischen Mitteln in eine lebende Gestalt, bei der sich die Assoziation zur Statue auch für die Zeitgenossen aufdrängte.<sup>62</sup> Als Kuriosum sei angemerkt, daß das früher fälschlich Wien zugeschriebene Gemälde lange Zeit als Allegorie auf den Tod Winckelmanns galt. Betrachtet man das Bild unter dieser Prämisse, so wäre es der strahlende Apollo vom Belvedere, der den gemordeten Winckelmann von seinen Boten in das verheißene Elysium bringen läßt. Diese Deutung des Bildes belegt, wie sich die Phantasie der Interpreten des 19. Jahrhunderts am anekdotischen Beiwerk orientierten, das sich um die vielfach kolportierten biographischen Fakten von Winckelmanns Leben und Tod gerankt hatte. In ähn-

licher Weise wie Berthélemy hat auch Christoph Unterberger den Apollo vom Belvedere für eine Gemäldekomposition benutzt, die keinen Bezug zum ikonographischen Kontext der Statue besitzt. Für die »Sala degli Specchi« des Palazzo Altieri in Rom malte Unterberger 1790 ein Gemälde mit »Apollo, der seinen Sohn Aeskulap der Erziehung des Chiron anvertraut« (Abb. 4).<sup>63</sup> Wie bei Berthélemy ist hier die Schrittstellung abgewandelt, indem das Knie des zurückgesetzten Beines stärker angewinkelt ist, so daß der Fuß den Boden nicht flüchtig im Schreiten berührt, sondern abgeknickt aufgesetzt ist. Das ursprüngliche Schrittmotiv wird auf diese Weise zum Innehalten im Schritt umgeformt, wodurch das Vorbild nur noch am Gesichtstypus, an der Haarbildung (Mittelscheitel) sowie an der inhaltlich entfremdeten Armhaltung und an der Brustpartie der Chlamys erkennbar ist. Ähnlich wie bei Mengs und Berthélemy wird das Vorbild aber auch hier so verwendet, als ob es sich um eine lebende Gestalt handelt – der skulpturale Charakter der Figur bleibt im Gemälde noch sichtbar. Das gilt – wenn auch in ganz anderer Weise – ebenfalls für ein Grisaillegemälde, das der französische Porträtist Louis-Gabriel Blanchet um 1765 in Rom gemalt hat (Abb. 5) und das Teil einer Serie von Gemälden nach antiken Statuen ist. Hier wird die Statue nicht in einen neuen thematischen Kontext eingefügt, sondern sie wird in ihrer Statuenhaftigkeit theatralisch inszeniert. Die gesockelte Statue steht auf einer Art von Brüstung und wird von einem Landschaftsprospekt hinterfangen, aus dem eine mächtige knorrige Baumwurzel in den Vordergrund hineinragt und auf diese Weise das Motiv des Tronco, der die Marmorfigur stützt, bildhaft einbindet.<sup>64</sup> Das 18. Jahrhundert ließ es jedoch nicht bei der malerischen Vorstellung des Apollo vom Belvedere in arkadischen Hainen oder mythologischen Idyllen bewenden, sondern nahm auch Installationen von Kopien der Statue in bildmässig gestalteter freier Landschaft vor, wie z. B. die 1783 fertiggestellte Kolonnade des Apollo von Charles Camerón im Park von Pavlovsk (Abb. 6) zeigt.<sup>65</sup> Auch in anderen Gärten wurden im 18. Jahrhundert

stich von S. C. Miger war im Salon von 1779 ausgestellt worden, Abb. in: William McAllister Johnson, »La gravure d'histoire en France au XVIIIe siècle«, *Revue de l'art*, 99 (1993), S. 40.

<sup>62</sup> Im *Mercure de France* von 1781 wird das Bild wie folgt kommentiert: »l'Apollon du Belvedere a inspiré l'auteur à qui peut-être on aurait su gré de se rapprocher encore davantage de son modèle«. (Ausstellungskatalog *Diderot et l'Art de Boucher a David. Les Salons*, Paris 1984, S. 134).

<sup>63</sup> Armando Schiavo, *Palazzo Altieri*, Rom o. D., Taf. XV, S. 108.

<sup>64</sup> Vgl. Ausstellungskatalog *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London, Tate Gallery 1996, S. 252.

<sup>65</sup> Vgl. Suzanne Massie, *Pavlovsk. The Life of a Russian Palace*, Boston, Toronto, London 1990, S. 78.

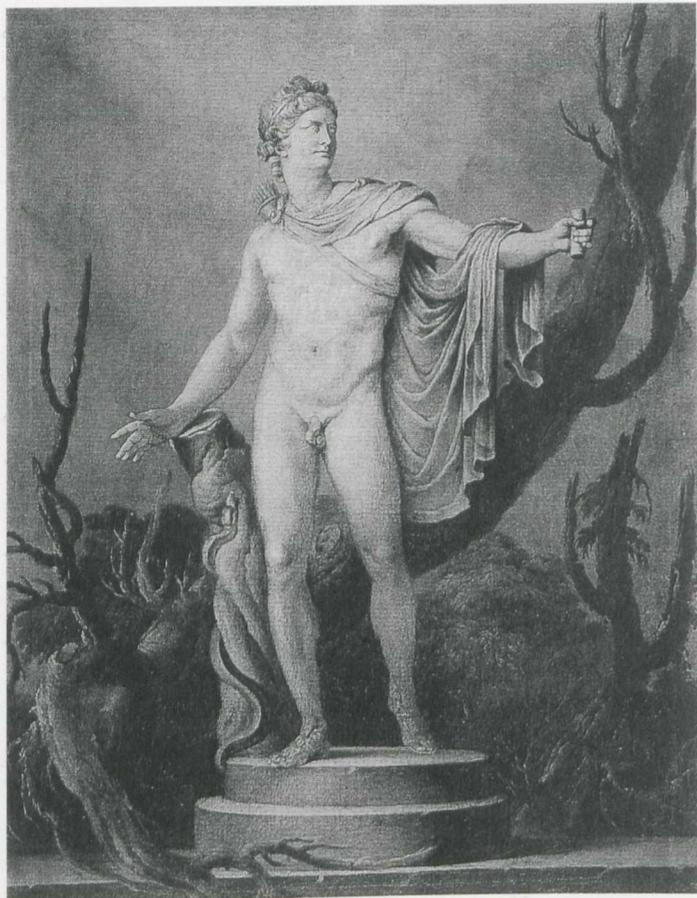


Abb. 5 Louis-Gabriel Blanchet, *Apollo vom Belvedere vor einer Landschaft*, Grisaille 97, 2 x 73 cm. Saltram, The Mortley Collection (The National Trust)

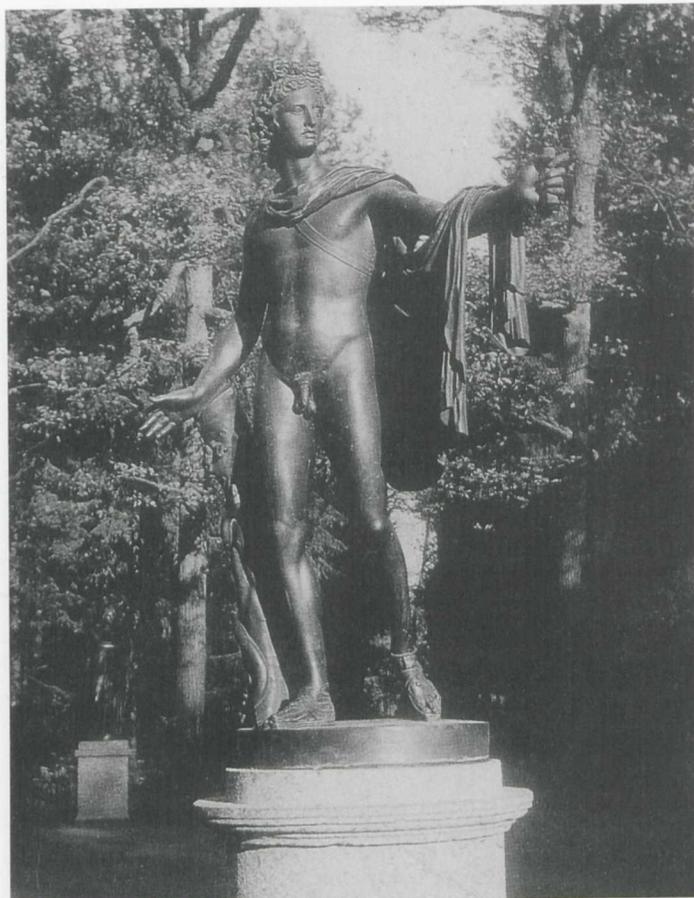


Abb. 6 *Kolonnade des Apollo* von Charles Camerón im Park von Pavlovsk (1783)

Kopien und Nachahmungen der Statue aufgestellt,<sup>66</sup> so etwa im Park von Schönbrunn, wo 1779 ein Apollo als Sieger über die Pythonschlange von Johann Baptist Hagenauer aufgestellt wurde, der sich nach einem Vorbild in Versailles richtet.<sup>67</sup> Im Italienischen Garten von Mount Edgcombe (Cornwall) wurde eine Kopie der Statue als Bekrönung einer doppelläufigen Gartentreppe aufgestellt.<sup>68</sup> Der Betrachter nahm solche Aufstellungen von Kopien in freier Natur vielleicht als reale Abbilder der Fata Morgana Winckelmanns wahr, die in den Köpfen der gebildeten Kunstliebhaber steckte. Das leichtfüßige Dahinschreiten<sup>69</sup> machte diese Nachbildungen anders als die Kopien im Innenraum für den Betrachter aus wechselnder Perspektive und vor wechselnder Kulisse »erlebbar«. Diese gemalten Fiktionen und die in der freien Natur vorgenommenen Aufstellungen des Apollo geben uns nicht zuletzt über die Wunschvorstellungen des 18. Jahrhunderts hinsichtlich einer der Ästhetik der Epoche angemessenen Aufstellung der Statue Aufschluß. So zeigt ein Capriccio von Giovanni Paolo Panini (Abb. 7) den in kolossale Proportionen übersetzten Apollo auf einem übermannshohen runden Postament freistehend unter der Arkade eines ruinösen antiken Portikus.<sup>70</sup> Vor ihm steht ein winziger Betrachter, dessen pathetisch ausgestreckter Arm die Emotion aus-

<sup>66</sup> Vgl. Uta Schedler, *Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg*, Hildesheim 1985, S. 75 und Abb. 40.

<sup>67</sup> Die früheste Darstellung des vatikanischen Apollo (mit Sokkel) in freier Landschaft findet sich in einem Stich von Sebastian Bourdon. Das Vorbild war hier vermutlich eine Kopie von Mazeline, die nach einem Abguß des 16. Jahrhunderts (ehem. Fontainebleau) angefertigt wurde (P. Francastel, *La sculpture de Versailles. Essai sur l'origine et l'évolution du goût français classique*, Paris 1930, S. 230–232).

<sup>68</sup> Der Erbauer des Gartens war Sir Richard Edgcombe (1764–1839). Abb. in: Caroline Clifton-Mogg, *The Neoclassical Source Book*, London 1991, S. 181.

<sup>69</sup> »Wie mit Blumenfüßen/ über Deukalions Flutschlamm/ Pythos tödend, leicht, groß/ Pythius Apollo« (J. W. von Goethe, »Wanderers Sturmlied«, vgl. Hamburger Ausgabe, 12. Aufl. 1981, Bd. 1, S. 33).

<sup>70</sup> Vgl. Kat. *Old Master Paintings*, Chaucer Fine Arts & Galleria Gasparrini. Maastricht u. London 1985, Nr. 24, vgl. F. Arisi, *Giovanni Paolo Panini*, Rom 1986, Nr. 228, ca. 1735 datiert. Der Apollo vom Belvedere als Requisite kommt auch in anderen Rom-Capricci von Panini vor (Arisi a.O., Nr. 365, 359, sowie in einem 1740 signierten Gemälde mit Kolosseum und Konstantinsbogen, das vor kurzem im Londoner Kunsthandel angeboten wurde. Auch in der bekannten und mehrfach wiederholten allegorischen Vedute der »Roma antica« für den Duc de Choiseul von 1758 (Stuttgart, Staatsgalerie) ist der Apollo wiedergegeben. Er steht hier vor der Wand einer Statuengalerie (Arisi, Nr. 470), hat aber im Unterschied zu den aufgezählten Capricci einen niedrigen quadratischen Piedestal. Insgesamt gehört der Apollo vom Belvedere jedoch nicht zu den gängigen Versatzstücken in Paninis Gemälden.

drückt, die der Anblick der Statue in ihm verursacht. Wie sehr diese Plazierung der Statue dem Geschmack des 18. Jahrhunderts entsprach, zeigen die tatsächlich gebauten Portiken, die in Rom während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden.<sup>71</sup> Panini gibt in diesem Capriccio eine Situation wieder, die wir als Wunschbild der Epoche interpretieren müssen, und zwar nicht nur hinsichtlich der Aufstellung der Antiken, sondern auch wegen ihrer Wirkung und ihres stummen Dialoges mit dem Betrachter. Die stimmungsvolle Ambientierung der antiken Statuen wurde in der Nachfolge Paninis zu einem Topos der römischen Landschafts- und Vedutenmalerei, die zu einem großen Teil eine ausländische Kundschaft bediente. Aber auch im Antinous-Zimmer der Villa Albani entdeckt man in einem der Landschaftsprospekte das Abbild des Apollo vom Belvedere.

Die Umkehrung dieser Konstellation zwischen dem dargestellten Kunstwerk und dem Betrachter begegnet in zwei Porträts von Batoni, dem des Thomas Dundas von 1764 und des Grafen Razumovsky von 1766 (Abb. 8).<sup>72</sup> Hier ist im Hintergrund ein kreisrunder Hof mit ungegliederter Rückwand und Himmelsausblick zu sehen, dem ein Säulenportikus vorgelagert ist, in dem Apollo, der Laokoon und der Antinous Admirandus dicht nebeneinander auf hohen Sockeln stehen, während vor der Säule die Ariadne-Kleopatra Platz gefunden hat.<sup>73</sup> Der Dargestellte deutet auf diesen Hintergrund hin und gibt damit vor, sich an dem Ort zu befinden, den die gebildete Welt mit diesen Statuen verbindet. Dieser Verweis war insofern reine Fiktion, als er mit Hilfe von Requisiten aus dem Ateliervorrat des Malers hergestellt wurde. Es war vor allem die Bedeutung der Statuen als »Romikonen«, die sie bildnisfähig machte. Die Auswahl erfolgte möglicherweise durch den Porträtieren selbst, etwa in der Form, daß er sich die Versatzstücke aus einer ihm vom Maler vorgelegten Palette aussuchen konnte, ähnlich wie dies in den Photographen-



Abb. 7 Giovanni Paolo Panini, *Capriccio mit Apollo vom Belvedere* (ca. 1745). London, Kunsthandel

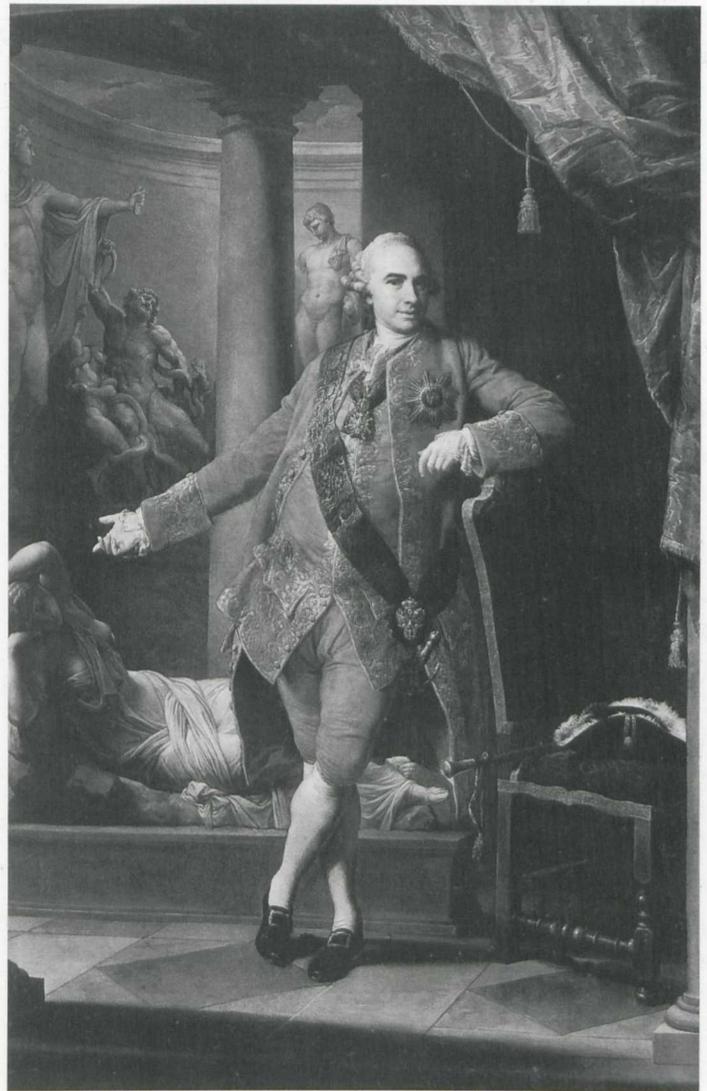


Abb. 8 Pompeo Batoni, *Bildnis des Grafen Razumovsky* (1766). Wien, Privatsammlung

ateliers des späten 19. Jahrhunderts üblich war. Die ambitionöse Selbstinszenierung im Bildnis war aber nicht nur Bestandteil der durch die Grand Tour geprägten Romidee, die es verlangte, sich mit den Symbolen Roms zu verewigen, sondern auch Ausdruck des durch die Grand Tour erworbenen Prestiges, das dem Porträtieren nach der Rückkehr in die Heimat ein standesgemäßes Entrée verschaffte. Unter ähnlichem Vorzeichen stand auch der Ankauf von Abgüssen und Antiken, mit

<sup>71</sup> Wolfgang Liebenwein, »Der Portikus Clemens' XI. und sein Statuenschmuck«, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hg. v. H. Beck, P. C. Bol u. H. v. Steuben, Berlin 1981, S. 73–118.

<sup>72</sup> Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, hg. v. E. P. Bowron, Oxford 1985, Kat. Nr. 278, 299, Abb. 259, 274.

<sup>73</sup> Möglicherweise geht diese Kombination auf die Beschreibung von Raguenet zurück, vgl. hier Anm. 83.

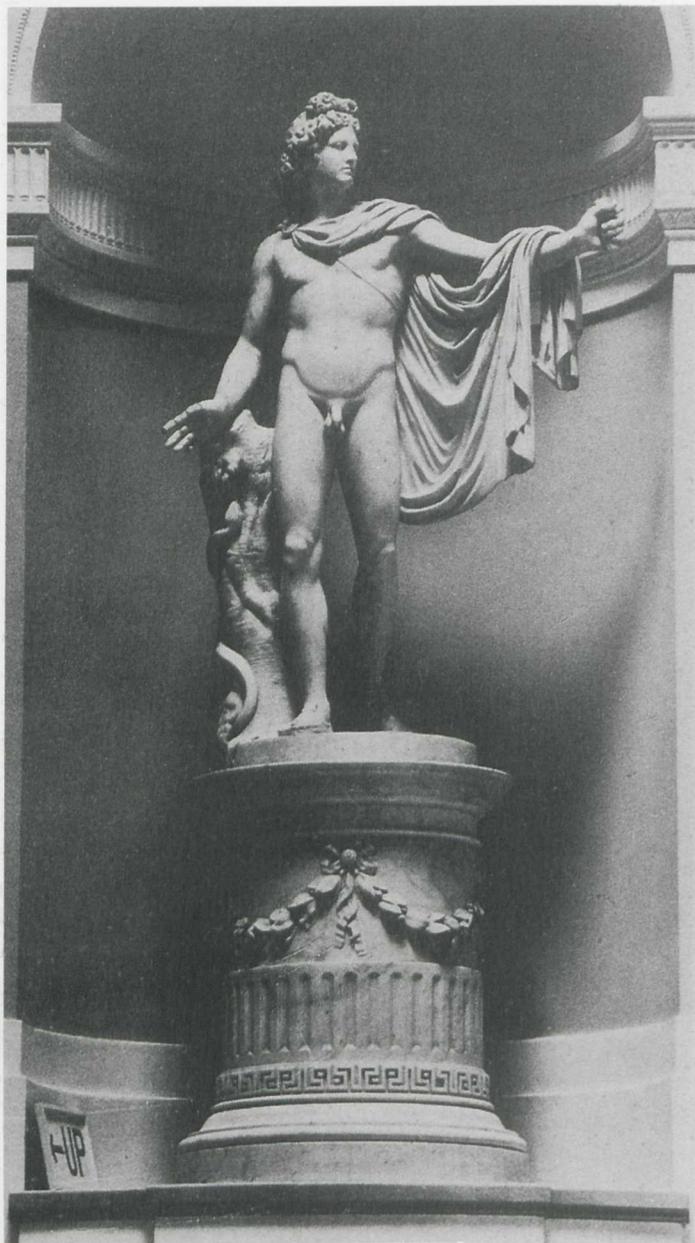


Abb. 9 Joseph Wilton, Marmorkopie des Apollo vom Belvedere (1780). Sledmere House, Yorkshire

deren Hilfe sich die Reisenden die Erinnerung an Rom in den heimatlichen Residenzen gegenwärtig hielten.<sup>74</sup> Situationen, wie sie Batoni in seinen Bildnissen dargestellt hat, dürften daher mehr der Wirklichkeit der heimischen Umgebung der Porträtierten entsprochen haben als ihren äußeren Lebensumständen in Rom. Die zahlreichen Kopien und Abgüssen der Statue des Apollo vom Belvedere zeigen, daß er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Sinnbild Roms geworden war, dessen Wiederholungen in den Schlössern Europas und in den aristokratischen Landsitzen der britischen Insel eine Botschaft vermittelten, die gleichermaßen kulturelle wie soziale Ambitionen transportierte. Eine der frühesten »idealisierten« Aufstellungen des Apollo wurde in der seit 1758 öffentlich zugänglichen Galerie

des Duke of Richmond in Whitehall realisiert.<sup>75</sup> Auch in der um 1760 durch Robert Adam gestalteten Great Hall von Syon House erhielt er eine besonders prominente Position in der Apsis.<sup>76</sup> Eine 1780 entstandene Marmorkopie von Joseph Wilton nimmt in Sledmere House eine kaum weniger prominente Stellung als *Point-de-vue* auf einem Treppenpodest ein (Abb. 9). Wie in der Rotunde des Schlosses von Wörlitz<sup>77</sup> steht Apollo hier auf einem hohen Rundsockel und wird damit der Sphäre des Betrachters wirkungsvoll entrückt.<sup>78</sup>

Derartige Präsentationen des Apollo müssen als ein Reflex des hohen Ansehens gedeutet werden, die die Statue durch Winckelmanns Beschreibung erhalten hatte, und zugleich als imaginierte Alternativen zur tatsächlichen Aufstellung der Statue in Rom. Sie dokumentierten auch die geschmacklichen Kriterien, welche bei einer zeitgemäßen Aufstellung der Originale nach dem Wunsch der Künstler und der Amateure wohl maßgeblich geworden wären. Denn die Aufstellung der Statuen des Belvederehofes wurde spätestens seit der Einrichtung des Museo Clementino (1772) nicht mehr als zeitgemäß empfunden. So wunderte sich z. B. der Maler Julien de Parme in einem Brief vom 9. Mai 1772 darüber, daß der Papst nicht auf die Idee gekommen sei, die schlecht aufgestellten Statuen des Belvedere in das neue Museum Clementinum zu versetzen.<sup>79</sup> Aber bereits der

<sup>74</sup> Vgl. dazu Ilaria Bignamini and Ian Jenkins, »The Antique«, in: *Grand Tour* (wie Anm. 64), S. 203–270.

<sup>75</sup> In dieser Galerie befand sich eine Marmorkopie des Apollo vom Belvedere von Joseph Wilton, vgl. Margaretha Whinney, *Sculpture in Britain, 1530–1830*, Harmondsworth 1964, S. 138. Wilton hat sich auch bereits im Denkmal des Rear-Admiral Homes von 1761 (London, Westminster Abbey) nach dem Apollo vom Belvedere gerichtet, vgl. ebd., S. 136.

<sup>76</sup> Zunächst sollte ein Abguß des Laokoon diesen Platz einnehmen, s. Joseph und Anne Rykwert, *Robert und James Adam. Die Künstler und der Stil*, Stuttgart 1987, S. 79.

<sup>77</sup> Reinhard Lullies, »Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817) in Wörlitz«, in: *Antikensammlungen* (wie Anm. 71), S. 203, 207 (Abguß, aufgestellt nach 1800). Bereits 1767 hatte Cavaceppi eine Apollo-Büste für Wörlitz angefertigt, vgl. Winckelmanns Brief an Muzell Stosch vom 27. Mai 1767 (WINCKELMANN 1952–57, Bd. 3, S. 265, und Kommentar von Rehm, ebd. S. 533). Winckelmann hielt eine ebenfalls auf den Kopf beschränkte Marmorkopie des mit ihm und mit Mengs befreundeten Bildhauers Giuseppe Franchi jedoch für besser als Cavaceppis Kopie (Brief an Mechel vom 13. Januar 1768, WINCKELMANN 1952–57, Bd. 3, S. 353. Für beide Kopien diente ein Gipsabguß des Apollokopfes in Winckelmanns Besitz als Vorbild (s. Rehm in WINCKELMANN 1952–57, Bd. 3, S. 564).

<sup>78</sup> Dirk Kocks, »Antikenaufstellung und Antikenergänzung im 18. Jahrhundert in England«, in: *Antikensammlungen* (wie Anm. 71), S. 320, Abb. 2.

<sup>79</sup> Pierre Rosenberg, »Une correspondance de Julien de Parme (1736–1799)«, *Archives de l'art français*, 26 (1984), S. 197–245, hier S. 212. Es mag sich aus diesem, vielleicht auch von anderen Künstlern gehegten Wunsch erklären, daß

Président de Brosses hatte vorgeschlagen, die Statuen in eine Galerie bei der Biblioteca Vaticana zu versetzen. Es ist offenkundig, daß sich auch in Batonis Porträt des Grafen Razoumovsky von 1766 (Abb. 8) ein ähnliches Geschmacksideal dokumentiert, das der Präsentation der Antiken im geschlossenen Innenraum den Vorzug gab. Die auf hohen Sockeln postierten Statuen stehen hier eng beieinander und kontrastieren mit den glatten Wänden der Rotunde, während sie durch ein theatralisch wirkendes, leicht flackerndes Oberlicht beleuchtet werden. Diese fiktive Ambientierung der Statue in einen architektonischen Rahmen, dessen Würdemotive ihr adäquat waren, läßt sich auch an den erwähnten Aufstellungen ablesen, die die Abgüsse und modernen Kopien des Apollo von Belvedere in den britischen Sammlungen fanden.

Es ist merkwürdig, daß Winckelmann, der von 1763 bis zu seinem Tode im Jahr 1768 päpstlicher »Commisario Soprintendente alle Antichità« war, keine Anstrengungen zur Umgestaltung des Cortile delle Statue unternommen zu haben scheint. Der Portikus von Michelangelo Simonetti, der in mancher Weise den neuen geschmacklichen Präferenzen für die Aufstellung im Innenraum befriedigte, wurde erst 1773 im Zuge der Umgestaltung der Villa Innocenz' VIII. zum Museum Clementino errichtet.<sup>80</sup> Er richtet sich nach Vorbildern wie dem Portikus Clemens XI. im Hof des Konservatorpalastes oder dem Portikus der Villa Albani.<sup>81</sup> Er schützte die nun aus ihren Verschlängen befreiten Statuen vor der Witterung und verlieh ihnen zugleich eine repräsentative architektonische Rahmung. Als besondere Neuerung in musealer Hinsicht ist das Oberlicht anzusehen, das die Kabinette erhellt und das, wie erwähnt, in dem Gemälde von Batoni bereits mit malerischen Mitteln gestaltet worden war. Mit dieser neuen Aufstellung beseitigte man aber auch einen Zustand, der bis dahin für die Wirkung der Statuen auf den Betrachter bestimmend gewesen war. Indem die Statuen ihr »Nischendasein« verloren, nahmen sie auch eine andere Identität an. An die Stelle des erschwerten Zuganges, der auch gerade deswegen zum eindrucksvollen Erlebnis wurde, trat nun die museale Zugänglichkeit, die zugleich zu einer Entzauberung führte.

Viele der überlieferten Urteile über den Apollo werden erst verständlich, wenn man sich die ursprüngliche Aufstellung der Statue vor Augen führt. Der eingangszitierte Bericht von de Brosses macht deutlich, wie befremdlich der Gegensatz zwischen dem schäbigen und nüchternen Gehäuse samt Holzverschlag und den dahinter verborgenen Schätzen auf die Besucher wirkte. Der Kontrast zwischen Hülle und Inhalt steigerte das Erlebnis der Enthüllung, dem der Reiz der zufälligen Entdeckung eines nicht vermuteten Schatzes anhaftete. Der eigenartige Charakter von Winckelmanns Beschreibung scheint mit diesem Überraschungseffekt und mit

dem Erlebnis der »Theophanie«<sup>82</sup> der Figur etwas zu tun zu haben. Von ihrem leicht erhöhten Standpunkt boten sich die Statuen des Hofes nach dem Öffnen der Türen dieses Schreines dem Betrachter im vollen Licht dar. Bei dem in Schrittstellung verharrenden Apollo muß diese Wirkung, die durch den hellblauen d. h. himmelblauen Fond der Nische noch verstärkt wurde, besonders nachhaltig gewesen sein.

Winckelmann stand mit seiner Reaktion keineswegs allein. Auf einen ähnlichen Eindruck läßt sich bereits ein Urteil zurückführen, das der Beschreibung Winckelmanns um ein halbes Jahrhundert vorausgeht und auf das Francis Haskell hingewiesen hat.<sup>83</sup> Dies ist die Beschreibung von François Raguenet, die in mancher Hinsicht als direkte Vorstufe für Winckelmanns Betrachtungsweise anzusehen ist. Raguenet, dessen Schicksal auffällige Parallelen mit dem Winckelmanns aufweist,<sup>84</sup> hat mit seiner ausführlichen Beschreibung des Apollo fast ebenso viel zum Ruhm der Statue während des 18. Jahrhunderts beigetragen wie Winckelmann. Dies erklärt sich aus der großen Verbreitung seiner Rombeschreibung, die in mehreren Auflagen erschien.<sup>85</sup> Der französische Abbé widmete dem Apollo eine enthusiastische Beschreibung, in der er die göttliche Schönheit der Statue der nur »menschlichen« Vollkommenheit des Antinous gegenüberstellt. Auch an dieser Beschreibung fällt auf, daß sich der Autor nicht in den Details einer antiquarischen Beschreibung verliert, was für seine Zeit noch viel bemerkenswerter ist: »Parce que l'air du Dieu est si grand, et saisit tellement l'imagination et l'esprit, qu'on ne sauroit plus ni voir ni envisager autre chose dans cette figure.«

die Belvedere-Statuen in dem 1785 entstandenen Gemälde von Benigne Gagneraux, das den Besuch König Gustafs III. im Museum Clementinum darstellt, in das Museum Pio-Clementino versetzt sind (hier Abb. 16), obwohl sich sich niemals dort befunden haben.

<sup>80</sup> Carlo Pietrangeli, »Il Museo Clementino Vaticano«, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 27 (1951/52), S. 87–109.

<sup>81</sup> Vgl. Liebenwein, wie Anm. 71.

<sup>82</sup> Der Begriff wird in diesem Zusammenhang von KOCH 1957, S. 58 gebraucht. Koch weist auch auf die Wirksamkeit religiöser Bildtopoi bei Winckelmann hin, assoziiert diese allerdings mit der barocken Deckenmalerei.

<sup>83</sup> Vgl. HASKELL 1980, S. 210.

<sup>84</sup> Lt. Jöchers *Gelehrtenlexikon* wurde der 1660 in Rouen geborene Raguenet 1722 in seiner Wohnung in Paris mit durchschnitener Kehle aufgefunden. Als Abbé war er Erzieher und Sekretär eines Kardinals gewesen, den er 1698 nach Rom begleitete. Seine Beschreibung Roms trug ihm 1701 die römische Ehrenbürgerschaft ein.

<sup>85</sup> François Raguenet, *Les Monumens de Rome ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture qui se voyent à Rome, et aux environs etc.* (1. Aufl. 1700) weitere Auflagen: Amsterdam 1701, Paris 1702, London 1722 (engl.), London 1737, London 1765.

Raguenet hebt bereits die gleichen Wirkungen der Statue auf den Betrachter hervor wie Winckelmann, so etwa ihre »religiöse« Ausstrahlung, die ihm die ursprüngliche kultische Funktion der Statue verständlich macht: »On n'est pas étonné que les payens ayent adoré ces sortes d'images ... L'Apollon par son air de grandeur, vous enlève, vous pénètre, et vous fait sentir les traits et les éclats d'une majesté plus que humaine, qu'il répand, pour ainsi dire, tout autour de lui.«<sup>86</sup> Auch entging ihm die erotische Suggestivkraft nicht, die die Statue auf die Betrachter, insbesondere diejenigen weiblichen Geschlechts, ausübte: »Que les femmes viennent le voir, et quelles disent si elles ne croient pas envisager véritablement un dieu, et si toutes les images qu'elles se sont jamais formées de la beauté des hommes ne sont pas fort au dessous de celle que leur présente cette Statue.«

Hier wird Apollo zum Idealbild männlicher Schönheit im ganz diesseitigen Sinne. Eine reisende Engländerin – möglicherweise hatte sie Raguenet's Beschreibung gelesen – sah in Apollo das Abbild Adams vor dem Sündenfall im Paradies.<sup>87</sup> Auch William Hogarth berichtet von dem Erlebnis der Reisenden, die den Apollo als eine übermenschliche Erscheinung erlebten.<sup>88</sup> Dem entsprach die Erfahrung Winckelmanns als Cicerone. Er überliefert, daß sensible Betrachter beim ersten Anblick des Apollo wegen seiner lebendigen Erscheinung von Erstaunen und Verwunderung übermannt wurden.<sup>89</sup> Auch der Schilderung von Montesquieu läßt sich eine ähnliche Wirkung auf den Betrachter entnehmen. Ihm kam der Apollo wegen seiner Leichtigkeit wie eine schwebende Gestalt vor.<sup>90</sup> Die auffällig gleichartige Reaktion der Betrachter beruhte auf dem transitorischen Moment der Figur, die den Eindruck des Schreitens und der schwebenden Bewegung vermittelt.<sup>91</sup> Noch die Abgüsse übten auf die Betrachter diese Wirkung aus, wie die Reaktion Goethes verdeutlicht, als er 1771 nach der Besichtigung des Mannheimer Antikensaals an Herder schrieb, er »fibriere von diesem Erlebnis.«<sup>92</sup> Erst seit der italienischen Reise, d.h. nachdem er das Original mehrfach gesehen hatte, wurde ihm klar, wie sehr sich die lebensvolle Erscheinung im Gips verflüchtigte. Nun war es nur noch der Anblick des marmornen Originals, der ihn aus der Wirklichkeit entrückte.<sup>93</sup> In einigen Zeilen seines Gedichtes »Wanderers Sturmlied« gewinnt diese Dimension des seelischen Erlebnisses im Angesicht der Statue poetische Anschaulichkeit.<sup>94</sup> Seit seiner Auffindung im späten 15. Jahrhundert<sup>95</sup> und vor allem im 16. Jahrhundert war die einer lebenden Gestalt ähnelnde Wirkung des Apollo bewundert und literarisch kommentiert worden.<sup>96</sup> Aber bereits während des 16. und 17. Jahrhunderts wurde die künstlerische Rezeption durch diese Eigenschaft der Statue geprägt.<sup>97</sup> Eines der bekanntesten panegyrischen Gedichte über die Statue, das diesen Aspekt hervorhebt, verfaßte Giovanni Battista Marino.<sup>98</sup> Dagegen nahm im 18. Jahrhundert die

Bereitschaft der Betrachter zu, die Erscheinung der Statue mehr auf das Gemüt wirken zu lassen. Das Erlebnis der Begegnung mit dem Apollo vom Belvedere wurde auf diese Weise zu einem Gegenstand der Einbildungskraft.<sup>99</sup>

Winckelmann ist der Kronzeuge dieser nicht neuen, nun aber besonders intensiv erlebten Ausstrahlung der Statue. Seine Ergriffenheit wurde in entscheidendem Maße durch den Anschein der Bewegung verursacht, der von der Statue ausging. Er war vermutlich auch auslösend für die Assoziation mit Pygmalion, die Winckelmann in seine Beschreibung eingeflochten hat: »Denn

<sup>86</sup> Ed. London 1765, S. 112–115.

<sup>87</sup> Mariana Starke, *Letters from Italy between the years 1792 and 1798*, London 1800, vgl. HASKELL / PENNY 1981, S. 150.

<sup>88</sup> *An Analysis of Beauty...* (1752) »the Apollo strikes him with surprise, and, as travellers express themselves, with an appearance of something more than human« (Ed. Oxford 1955, S. 100).

<sup>89</sup> Bericht an Bianconi, September 1761, in: WINCKELMANN 1952–57, Bd. 2, S. 179: »soprafatto di maraviglia e stupore, come succede a quelli che dotati di senso considerano la prima volta il divino Apollo di Belvedere.«

<sup>90</sup> »Sembra che l'Apollo stia sospeso in aria, tanto sembra leggero«. (Charles L. de Montesquieu, *Viaggio in Italia* [1728 ff.], hg. v. G. Macchia u. M. Colesanti, Bari 1971, S. 200).

<sup>91</sup> LADENDORF 1958, S. 47; DALTRÖP 1987, S. 6/7; LIMC, Bd. I (1984), S. 186 ff.

<sup>92</sup> Vgl. Max Wegner, *Goethes Anschauung von antiker Kunst*, Berlin 1949, S. 57; außerdem: Wolfgang Schiering, »Goethe und die antike Kunst«, in: *Goethe in Italien*, Ausstellungskatalog Düsseldorf 1986, S. 59.

<sup>93</sup> J. W. von Goethe, *Werke* [Hamburger Ausgabe], Bd. 11, *Italienische Reise*, komm. von H. von Einem, München 1974, S. 134.

<sup>94</sup> Ebenso in »Auf die Geburt des Apollo, 1795, nach dem Griechischen, in: *Goethes Werke*, Sophienausgabe, I. 4, Weimar 1891, S. 321.

<sup>95</sup> Schon bei der frühesten überlieferten Rezeption der Statue scheint ihr »Sprechen zum Betrachter« eine Rolle gespielt zu haben. Der römische Humanist Evangelista Maddaleni de' Capodiferro schrieb ein Gedicht, in dem der Apollo vom Belvedere zum Papst spricht, vgl. SCHRÖTER 1980, S. 233.

<sup>96</sup> ALBERTINI 1510, f. 61r: »pulcherrima statua Apollinis quae viva (ut sic dicam) apparet«, vgl. ACKERMAN 1954, S. 142.

<sup>97</sup> LADENDORF 1958, S. 47 ff.

<sup>98</sup> Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, hg. v. Marzio Pieri, Padua 1979 [Erstausgabe 1620], I, S. 271: dt. Übertragung in: *Die Welt der Museen. Literarische Besuche in den Museen der Welt*, hg. v. Joachim Rönneper, Frankfurt 1993, S. 81. Ein Verzeichnis aller Bildgedichte, die der Statue gewidmet wurden, findet sich bei: Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Köln u. Wien 1987, Bd. 3, S. 129; s.a. Detlev Wannagat, *Der Blick des Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur*, Darmstadt 1997, S. 82–87.

<sup>99</sup> Zu den übergreifenden Aspekten der erotisch geprägten Rezeption von Statuen während des 18. Jahrhunderts (insbesondere beim Thema des Pygmalion) vgl. Oskar Bätschmann, »Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hg. von W. Kemp, Berlin 1992, S. 237–278.

mein Bild – (d. h. die Statue des Apollo) – scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit, gemeint ist die elfenbeinerne Schöne des Pygmalion.«<sup>100</sup> Dennoch hat sein Erlebnis nur oberflächlich etwas mit dem des Pygmalion zu tun, so wie es in der Literatur und in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts interpretiert wurde.<sup>101</sup> Die von Aphrodite belebte Statue der Galatea tritt in die reale Welt Pygmalions ein, Winckelmann wird dagegen nur für die Dauer der flüchtigen Erscheinung in ein »olympisches Jenseits« ent-rückt. Seine Beschreibung faßt er als Huldigung an den wieder entschwundenen Gott auf: »Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheit, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten.«<sup>102</sup>

Das Sehnsuchtsbild, das Winckelmann aus der »Erhitzung der Einbildung« entworfen hatte, wurde vor allem von der nächsten Generation der Literaten rezipiert und zum Leitmotiv der Wunsch- und Traumbilder von einer heiteren antiken Welt erhoben.<sup>103</sup> Seine Beschreibung erreichte große Verbreitung und wurde mehrfach abgedruckt und kommentiert, so von Lavater im 1. Band der *Physignomischen Fragmente*.<sup>104</sup> Lavater nahm in seinen Kommentar zur Beschreibung auch eine Passage aus William Hogarth' *Analysis of Beauty* von 1753 auf, wo die Statue ausführlich behandelt worden war.<sup>105</sup> Herder prophezeite 1778, daß Winckelmanns Beschreibungen dauern würden »so lange die Werke selbst und unsre Sprache dauert.«<sup>106</sup> Es war Winckelmann vor allem in Deutschland gelungen, mit seinen Texten den Nerv und das Vorstellungsvermögen des jüngeren Publikums zu treffen. Daher verwundert es nicht, daß sich die meisten Kommentare auf die Wirkung und die Ausstrahlung der Statue beschränken. Es sind nur wenige Äußerungen überliefert, die sich mit der gegenständlichen Beschaffenheit der Statue befassen. Als Ausnahme ist hier Wilhelm Heinse zu nennen, dessen distanzierte Beschreibung bereits einer Zeit angehört, als das Pendel der Begeisterung deutlich zurückschlug.<sup>107</sup> Auch Herders Beschreibung des Apollo sticht in ihrer präzisen und doch anschaulichen Bestandsaufnahme auffällig von den Beschreibungen anderer Zeitgenossen ab.<sup>108</sup> Ein bewundernder, aber dennoch kritischer Kommentar zum Apollo in italienischer Sprache, der vermutlich sein Publikum fand, erschien 1781 aus der Feder von Francesco Milizia.<sup>109</sup> Die Faszination der Betrachter durch Apollo darf allerdings nicht mit der Wirkung der Statue auf die Künstler verwechselt werden. Sie ließ im späteren 18. Jahrhundert spürbar nach<sup>110</sup> oder nahm Formen an, die nichts mehr mit der traditionellen Rezeption der Statue zu tun hatten. Die Statue in Ruhelage war dem plastischen Ideal des reifen Klassizismus gemäßer als eine Figur, deren Haltung als ein im Stein erstarrter Moment<sup>111</sup> erscheint. Winckelmanns

Augen waren für die Verführung durch die vermeintliche Lebendigkeit der Statue noch offen gewesen. Jedoch war die von ihm beschworene Schönheit der ruhigen Haltung<sup>112</sup> mittlerweile zu einem ästhetischen Ideal geworden, das die Bewunderung für die Virtuosität der Bannung des flüchtigen Augenblicks im Stein abgelöst hatte.<sup>113</sup> Seine Beschreibung ließ die Figur demnach

<sup>100</sup> *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1. Aufl. 1764), WINCKELMANN 1968, S. 286.

<sup>101</sup> Vgl. Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt 1988, S. 113–124.

<sup>102</sup> WINCKELMANN 1968, S. 268.

<sup>103</sup> BÖSCHENSTEIN 1986.

<sup>104</sup> Lavater (wie Anm. 1), S. 131–135 (21. Zugabe). Lavater kritisiert einzelne Formulierungen Winckelmanns (z. B. »Verachtung sitzt auf seinen Lippen«), folgt aber ansonsten völlig seiner Interpretation und Begeisterung.

<sup>105</sup> Hogarth hatte im Unterschied zu Winckelmann Apollo nicht als Bezwinger der Pythonschlange gedeutet, sondern als den Apollo von Delphi. Die Schrittstellung der Statue verstand er nicht als Veranschaulichung einer Handlung, sondern als poetische Verdeutlichung der Geschwindigkeit (*Zergliederung der Schönheit*, London u. Hannover 1754, S. 71, s. a. Lavater, wie Anm. 1, S. 132). Mit ziemlicher Sicherheit kannte Winckelmann die Schrift von Hogarth (vgl. JUSTI 1956, Bd. 3, S. 203).

<sup>106</sup> »Denkmal Johann Winckelmanns. Eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herders aus dem Jahr 1778«, in: *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*. Einführung und Erläuterungen von Arthur Schulz, Berlin 1963 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal), S. 41 f.

<sup>107</sup> Vgl. Herbert Koch, »Zu Wilhelm Heinses Antikenbeschreibung«, in: *Deutschland und Italien. Festschrift Wilhelm Waetzoldt*, Berlin 1941, S. 244–285.

<sup>108</sup> Wie Winckelmann sah er in Apollo den Bezwinger der Pythonschlange (Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789*, München 1988, S. 571).

<sup>109</sup> Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, Venedig 1781, S. 12–15. Wie schon Mengs hielt auch Milizia die Statue für ein römisches Werk, weil sie in carraresischem Marmor gearbeitet ist.

<sup>110</sup> Vgl. HASKELL 1980, S. 6.

<sup>111</sup> Vgl. Carl Ludwig Fernow, »Über den Bildhauer Canova und dessen Werke«, in: Fernow, *Römische Studien*, Bd. 1, Zürich 1806, S. 112.

<sup>112</sup> »Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern«. (*Gedanken über die Nachahmung* (1. Aufl. 1755), WINCKELMANN 1968, S. 43 f.).

<sup>113</sup> Besonders deutlich tritt diese Kritik des strengen klassizistischen Geschmacks an der Statue in der Abhandlung von Feuerbach zu Tage. (Anselm Feuerbach, *Der vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen*, Stuttgart und Augsburg 1855, S. 8: »... daß die ganze Anlage der Statue nicht im wahren Geiste der bildenden Kunst gedacht sei.« Das Ideal der schwebend herabschreitenden Marmorfigur verschwand dennoch nicht aus der Skulptur. Canovas Hebe von 1796 rief bei den Zeitgenossen ähnliche Empfindungen hervor wie einst der Apollo vom Belvedere bei Winckelmann. Ludwig I. von Bayern dichtete über sie: »Was für ein Zauber hält mich hier gefangen! / In

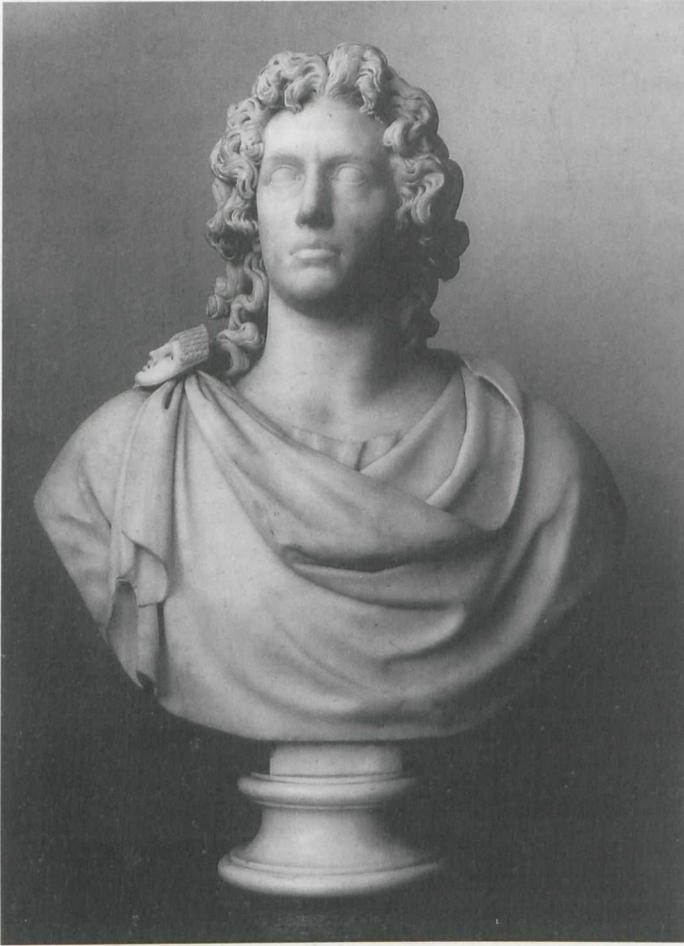


Abb. 10 Alexander Trippel, Bildnisbüste J. W. von Goethe (1787–1789). Arolsen, Fürstlich Waldeckische Hauptverwaltung

erst zum Leitbild des klassizistischen Geschmacks werden, als diese den Zenith ihrer Anziehungskraft auf die bildende Kunst eigentlich schon überschritten hatte und stilistisch überholt war.

Seit der Ergänzung Montorsolis im 16. Jahrhundert war die Statue als Bogenschütze gedeutet worden.<sup>114</sup> Der schreitende Gott wurde jedoch mit unterschiedlichen Ereignissen des Apollomythos in Verbindung gebracht. Einmal wurde die Statue als Verderber der Niobiden, ein anderes Mal als Bezwingen der Pythonschlange oder auch als delphischer Apollo, als Helios oder als Venator gedeutet.<sup>115</sup> Auch Winckelmann hob den kriegerischen Charakter der Figur hervor, obwohl sich seine Phantasie vor allem am Herniederschweben des Gottes entzündet hatte. Er betont den zornigen Ausdruck mit anschaulichen Worten: »der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüstern seiner Nase« oder »Zorn schnaubet aus seiner Nase und Verachtung wohnt auf seinen Lippen«.<sup>116</sup> Ähnlich drückten sich Heinse und Herder aus. Das Schrittmotiv und der ausgestreckte linke Arm der Figur konnten Apollo sowohl als einen zum Kampfe Aufbrechenden wie auch als einen siegreich vom Kampf Zurückkehrenden erscheinen lassen. Winckelmann deutete ihn als einen vom Siege Kom-

menden, Herder als einen zum Siege Schreitenden.<sup>117</sup> Bei den Abbildungen der Statue wurde im 18. Jahrhundert die Ansicht von rechts bevorzugt, die diesen Eindruck verstärkt. Wilhelm Heinse erschien diese Ansicht, die das Schrittmotiv betont und die das Antlitz frontal gibt als die einzige, welche die Statue richtig zur Wirkung bringe.<sup>118</sup> Bewirkt die Beinstellung den Eindruck des Sichnäherns, so suggeriert der in die Ferne gewandte Blick, dessen Richtung vom ausgestreckten Arm aufgenommen wird, den Eindruck von Hoheit und Ferne bzw. von Zorn und Strenge.

Die Faszination des 18. Jahrhunderts durch die Als-ob-Lebendigkeit der Statue hatte viele Facetten, von denen die banalste zugleich die aufschlußreichste ist. Auch bei Winckelmanns Begegnung mit Apollo spielte sie eine Rolle. Nach seinen eigenen Worten nahm er, wenn er Apollo gegenübertrat, »eine erhabene Haltung« an.<sup>119</sup> Im Anschauen »weitet sich ihm die Brust«, er richtet sich auf und er setzt sich in Positur. Ähnlich war ein reichliches Jahrzehnt später auch Goethes Reaktion. Er ruft aus: »Apollo von Belvedere, warum zeigst du dich uns in deiner Nacktheit, daß wir uns der unsrigen schämen müssen?«.<sup>120</sup> Von der Figur ging eine so starke

mir ein wönig nie gespürtes Regen,/ Durchdrungen plötzlich von der Weihe Segen,/ Der Sinn für Kunst war in mir aufgegangen« (zitiert nach Raimund Wünsche, »Antiken aus Griechenland – Botschafter der Freiheit«, in: *Die erträumte Nation. Griechenlands Wiedergeburt im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog München 1993, S. 11.

<sup>114</sup> Marino bedauert in seinem Gedicht von 1625 (vgl. Anm. 87) die neuerliche Entfernung des Bogens und des Köchers durch eine Restaurierung. Eine Restaurierung der Statue nach der Ergänzung Montorsolis, d. h. zur Lebenszeit Marinos (1569–1625) scheint bislang nicht dokumentiert zu sein.

<sup>115</sup> HELBIG 1963, S. 170–172 (zu den verschiedenen Deutungen).

<sup>116</sup> Diese Formulierung wurde von Lavater kritisiert und verbessert in: »Verachtung schwebt zwischen seinen Lippen« (wie Anm. 1, S. 133).

<sup>117</sup> Herder (wie Anm. 106), S. 42.

<sup>118</sup> Wilhelm Heinse, *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (1. Aufl. 1787), Stuttgart 1975, S. 247: »Aber von der linken Seite betrachtet, wohin er schaut, ist es homerischer Apollongang; man sieht ihn fortschreiten, sieht das Gesicht ganz, und der Kopf kömmt in die Mitte.« Zu Heinses Sicht der antiken Statuen vgl. Koch (wie Anm. 107), S. 250–253; zur Frage der Aufstellung der Statue: WINNER 1968, S. 196; vgl. auch die Aufstellung der bekannten Kopien bei: BOBER / RUBINSTEIN 1986, S. 71 f. In D'Alemberts *Encyclopédie* von 1765 wurden zwei Ansichten der Statue abgebildet, die sie beide von der Seite wiedergeben.

<sup>119</sup> In der gedruckten Fassung der Geschichte der Kunst des Alterthums lautet dieser Passus: »und ich selbst nehme einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben ...« usw. (WINCKELMANN 1764, S. 393).

<sup>120</sup> Vgl. Wegner (wie Anm. 92), S. 57. Zur Bedeutung des Apollo vom Belvedere in der Kunstauffassung und in den Schriften Goethes vgl. auch *Goethe und die Kunst*, Ausstellungskatalog Frankfurt 1994, S. 50 f. (Detlev Kreikenbom).

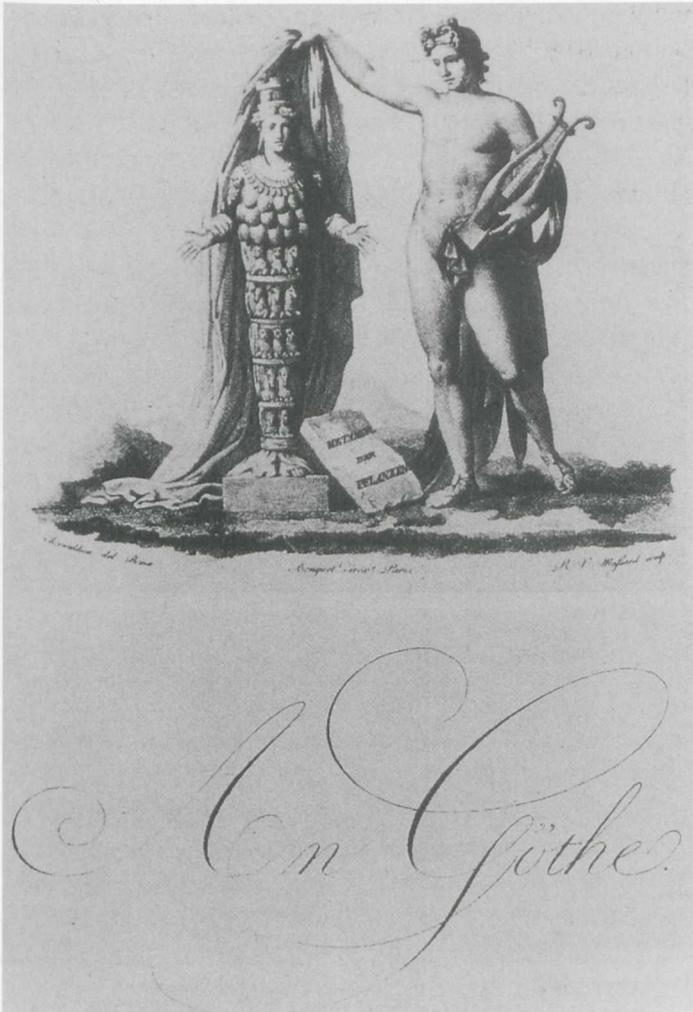


Abb. 11 Nach Thorvaldsen, Goethe als Apollo mit Diana von Ephesos. Aus: Alexander von Humboldt, Ideen zu einer Geographie der Pflanze, 1807

Wirkung aus, daß sie als leibhaftig und präsent erlebt wurde. Goethe konnte sich nur aus diesem Grund so stark vom Anblick der Statue herausgefordert fühlen, daß er den unmittelbaren Vergleich mit der eigenen Leiblichkeit vollzog. In der Tat hat das apollinische Schönheitsideal die Darstellungen Goethes nachhaltig geprägt. Die von 1787 bis 1789 entstandene Büste von Alexander Trippel<sup>121</sup> (Abb. 10) basiert nach dem Zeugnis Goethes auf einem antiken Apollokopf der Sammlung Giustiniani,<sup>122</sup> ist jedoch auch vom Typus des Apollo vom Belvedere beeinflusst.<sup>123</sup> Dieses durch Kopien und Abgüsse sehr populäre Bildnis Goethes bekam aufgrund der besonderen Vorliebe des Dichters für den Apollo vom Belvedere, die er mit dem von ihm verehrten Winkelmann teilte, emblemhaften Charakter. Wohl ange-regt durch Trippels Büste nahm auch Dannecker an seiner 1794/4 entstandenen Büste Schillers eine Idealisierung des Dichterporträts nach dem Typus des Apollo vom Belvedere vor.<sup>124</sup> Trotzdem blieb das Attribut des Apollinischen vor allem Goethe vorbehalten.<sup>125</sup> Dies verdeutlicht etwa eine auf Thorvaldsen zurückgehende

Vignette,<sup>126</sup> in der der nackte Goethe in der Haltung des Apollo vom Belvedere eine Statue der Diana von Ephesos entschleiert (Abb. 11).<sup>127</sup>

Beim römischen Volk war der Vergleich mit dem Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert so populär, daß er damals bereits in die Trivialität abglitt, obwohl nur wenige gebürtige Römer die Statue je zu Gesicht bekommen haben dürften. Dies verdeutlicht eine Episode, die Giacomo Casanova berichtet und in die er den beiläufigen und daher aufschlußreichen Vergleich zwischen einem als Exorzisten tätigen römischen Mönch mit dem Apollo vom Belvedere einflicht.<sup>128</sup> Auch die von Elisa von der Recke aufgezeichnete Episode von der schwärmerischen Leidenschaft einer jungen Römerin für den Apollo gehört dieser Sphäre der trivialen Attraktivität an, die die Statue mittlerweile erworben hatte.<sup>129</sup> Man muß allerdings zugeben, daß sich diese Variante der Wirkungsgeschichte von der Betrachtungsweise Winkelmanns und Goethes nur durch den Rang der Protagonisten und durch die literarische Qualität ihrer Kommentare unterscheidet.

Die bekannteste der mit der Statue verbundenen Episoden dieser Art ist die Begebenheit, die der Biograph des amerikanischen Malers Benjamin West überliefert hat.<sup>130</sup> Der junge Maler kam im Frühsommer 1760 mit einem Empfehlungsschreiben an den Kardinal Alessandro Albani nach Rom. Hier schloß er sich eng an Mengs

<sup>121</sup> Vgl. Alexander Trippel (1744–1793), Ausstellungskatalog Schaffhausen 1993, S. 104–109.

<sup>122</sup> Heute London, British Museum (Smith, *Catalogue* 1904, Nr. 1547); vgl. dazu den Bericht Goethes aus Rom im August 1787 (Goethe, wie Anm. 93, S. 392 und 653).

<sup>123</sup> Die gegenteilige Ansicht vertritt Detlev Kreikenbom (wie Anm. 120), S. 182. Er sieht statt dessen die antiken Alexanderköpfe als vorbildlich für Trippels Goethe-Büste an.

<sup>124</sup> Christian von Holst, *Johann Heinrich Dannecker*, Ausstellungskatalog Stuttgart 1987, I, S. 210.

<sup>125</sup> Es blieb dem 20. Jahrhundert vorbehalten, auch Mozart zum Apollo vom Belvedere zu stilisieren (Statue im Foyer des Mozarteums in Salzburg, s. E. Fuhrich u. G. Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Salzburg 1990, I, S. 235).

<sup>126</sup> Hermann Mildnerberger, »B. Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie«, in: *Künstlerleben in Rom*, Ausstellungskatalog Nürnberg 1991, S. 190.

<sup>127</sup> Die Zeichnung, die auf einem Gedicht Goethes basiert, diente als Entwurf für ein Widmungsblatt zu Alexander von Humboldts *Ideen zu einer Geographie der Pflanze* von 1807, vgl. Mildnerberger (wie Anm. 126), S. 190.

<sup>128</sup> Giacomo Casanova de Seingalt, *Geschichte meines Lebens*, übs. v. Heinz von Sauter, Berlin 1964, Band 1, S. 118.

<sup>129</sup> Elisa von der Recke, *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien, in den Jahren 1804–1806*, Berlin 1815–1817, II, S. 354 (nach Feuerbach, wie Anm. 113, S. 2).

<sup>130</sup> John Galt, *The Life and Works of Benjamin West Esq. President of the Royal Academy of London. Subsequent to his Arrival in this Country. Compiled from Materials Furnished by himself*, London 1816, S. 105.



Abb. 12 Benjamin West, *Abschied eines Indianers von seiner Familie* (1761). London, Royal College of Surgeons of England

an, der zur fraglichen Zeit die Galerie in der Villa Albani ausmalte. Als West, der sich in der Kleidung und in den Gebräuchen der Indianer gut auskannte, den Apollo erblickte, soll er mit Verblüffung festgestellt haben, daß die Statue einem Mohawk-Indianer ähnelte. Den anschaulichen Beleg für den Wahrheitsgehalt der Erzählung<sup>131</sup> hat West selbst geliefert. 1760 malte er im Auftrag des britischen Gesandten in Venedig, John Murray, ein Gemälde mit dem Abschied eines Indianers von seiner Familie (Abb. 12), das 1763 von Bartolozzi gestochen wurde.<sup>132</sup> Die Pose des mit einem Gewehr bewaffneten Indianers in voller Kriegsausrüstung richtet sich direkt nach dem Apollo vom Belvedere. Der Vergleich des Apollo mit einem Indianer war nicht ganz neu – so wurde 1753 etwa in einer Erzählung der Hinweis auf den Apollo vom Belvedere bemüht, um einen Indianer zu beschreiben.<sup>133</sup> Auch in einigen älteren bildlichen Darstellungen läßt sich bereits eine auffällige Ähnlichkeit der Posen von Indianern mit dem Apollo vom Belvedere feststellen.<sup>134</sup> Daß die Pose des Apollo in die europäisch geprägte Ikonographie der Indianer Eingang fand, ist wohl vor allem aus dem Umstand zu erklären, daß letztere meistens als Bogenschützen dargestellt wurden. Nach dem Zusammenhang zwischen Winckelmanns Hymnus auf den Apollo und der Interpretation des Apollo als Indianer durch Benjamin West, der solche

frühen Darstellungen der Indianer in der Pose des Belvedere-Apollo gekannt haben dürfte, braucht man nicht lange zu suchen. Winckelmann selbst hatte in einem der Entwürfe zu seiner Beschreibung des Apollo die Indianer ins Spiel gebracht, wenn auch nur als Betrachter. Er hatte hier die Behauptung aufgestellt, daß »auch der unerleuchtete Indianer« und »finstere Geschöpfe« beim Anblick des Apollo vom Belvedere in ihm die Gottheit erkennen würden.<sup>135</sup> Der Topos vom besseren Wilden, der spontan und instinktsicher seiner inneren und unverdorbenen Stimme folgt, findet sich gleichzeitig auch bei Rousseau.<sup>136</sup> Es spricht einiges dafür, daß Winckelmann in seiner Eigenschaft als Antiquar des Kardinals Albani der Begegnung zwischen Benjamin West und dem Apollo tatsächlich beigewohnt hat, zumal sie ihm im Hinblick auf die Reaktion des als sensationell angesehenen Besuches eines Amerikaners im Vatikan als eine Probe auf das Exempel erscheinen mußte. Angeblich hatte der Kardinal Albani den jungen amerikanischen Maler zunächst selbst für einen Indianer gehalten.<sup>137</sup> Winckelmanns Interesse an den Indianern war im übrigen nicht neu. Bereits 1755 hatte er die Helden des Homer, vor allem wegen der Geschwindigkeit ihrer Füße, mit dem schnellen Indianer verglichen, der einem Hirsch zu Fuß nachsetzt.<sup>138</sup> Die Füße des vatikanischen Apollo, die bereits in der Renaissance als Einzelstücke nachgeahmt worden waren,<sup>139</sup> hatte er mit dem Schritt

<sup>131</sup> Die Anekdote wurde erstmals am 11. Dezember 1794 in der Zeitschrift *The True Briton* veröffentlicht, d. h. also zu Wests Lebzeiten, vgl. Helmut von Erffa und Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven 1986, S. 6.

<sup>132</sup> Vgl. Erffa u. Staley (wie Anm. 131), S. 421; Hugh Honour, »Benjamin West's Indian Family«, *Burlington Magazine*, 125 (1983), S. 726–733.

<sup>133</sup> John Shebbeare, *Nouvelle Lydia* (1753): »with the air, attitude and expression of the Apollo Belvedere«, nach Honour (wie Anm. 132), S. 726.

<sup>134</sup> So z. B. im Codex Canadensis von ca. 1700 (Tulsa, Thomas Gilcrease Institute), vgl. Hugh Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discovery to the Present Time*, London 1975, Abb. 116; des weiteren in den Zeichnungen von Alexandre de Batz, Indianer in New Orleans von ca. 1732, vgl. *L'Amérique vue par l'Europe*, Ausstellungskatalog Paris 1976, S. 21.

<sup>135</sup> »Gefiele es der Gottheit sich in dieser Gestalt den Sterblichen zu offenbaren, alle Welt würde zu deßen Füßen anbeten: die unerleuchteten Indianer und die finsternen Geschöpfe die ein ewiger Winter bedecktet würden eine höhere Natur in ihr erkennen und wünschen ein ähnliches Bild zu verehren« (1. Entwurf im Pariser Ms., s. WINCKELMANN 1968, S. 275).

<sup>136</sup> Jean Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1. Aufl. 1755).

<sup>137</sup> Erffa u. Staley (wie Anm. 131), S. 6.

<sup>138</sup> *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: WINCKELMANN 1968, S. 31.

<sup>139</sup> Vgl. *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog Frankfurt 1985, S. 327.

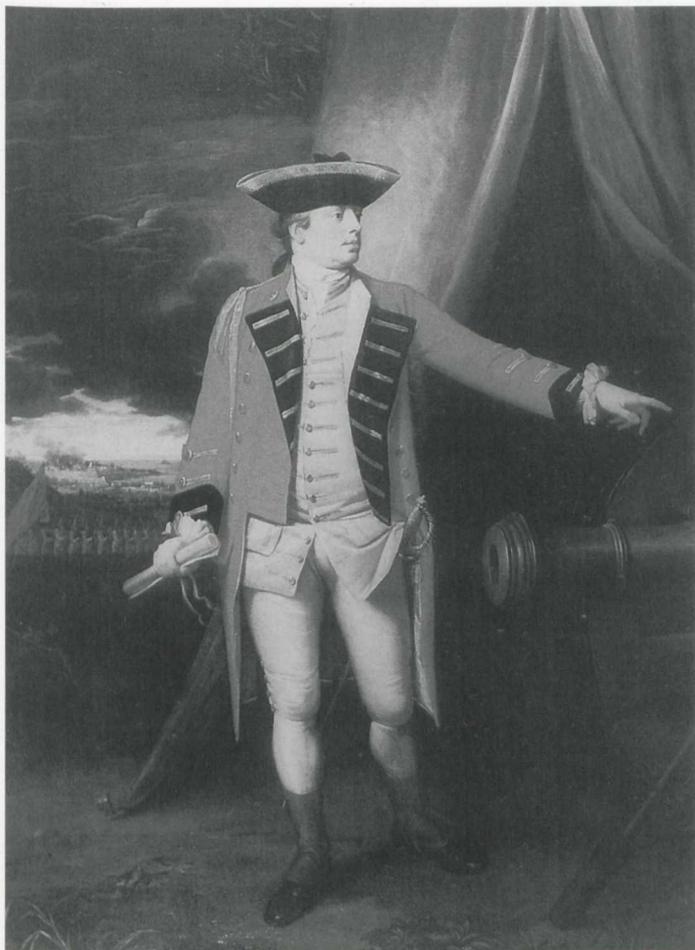


Abb. 13 Benjamin West, Bildnis des Generals Robert Monckton (1764). Trustees of Lady Galway's Chattels Settlement

des schnellfüßigen Indianers verglichen. Hugh Honour hat als Quelle für Winckelmanns Kenntnis der Indianer auf das 1724 erschienene Werk von Lafiteau, *Les mœurs des sauvages américaines*, verwiesen.<sup>140</sup> Hier und durch J. J. Rousseau erfuhr der Indianer eine Idealisierung, die sich auch auf die Kunst der Zeit auswirkte.<sup>141</sup> Es ist nicht verwunderlich, daß der leichtfüßige, mit Leggings bekleidete und einen Bogen spannende Indianer gerade im 18. Jahrhundert durch die bildende Kunst nobilitiert wurde. Für eine Gesellschaft, die in fest geknöpft und eng anliegende Gewänder eingezwängt war und die durch Rockschoße und Absatzschuhe selbst beim normalen Schreiten erheblich gehindert wurde,<sup>142</sup> mußte die Wesensverwandtschaft zwischen dem Naturwesen Indianer und den antiken Statuen besonders ins Auge fallen.

Eine zeitgemäße europäische Variante des Indianers als Apollo war das Bildnis des militärischen Befehlshabers. Auch in dieser Bildgattung begegnen uns während des 18. Jahrhunderts motivische Entlehnungen vom vatikanischen Apollo. Dieser Erfolg beruhte auf der während des Schreitens eingehaltenen Bewegung der Statue, die immer betont worden ist.<sup>143</sup> Das Schreiten

verbildlicht auf anschauliche Weise die erfolgversprechende Tatkraft und Dynamik des Befehlshabers. Die Pose wird so zur bedeutungsträchtigen Symbolhaltung mit eindeutiger Verweisfunktion. Ihre Wirkung beruht wesentlich darauf, daß der dargestellte Augenblick transitorisch ist, was der Haltung innere Spannung und Energie verleiht. Eine kühne und erfolgreiche Tat konnte durch die bedeutungsvolle Pose auch im Porträt auf einen Blick anschaulich gemacht werden. Zwei Motive waren es, die den Apollo für die Adaption beim militärischen Bildnis besonders prädestinierten: der über den Arm ausgebreitete Mantel und der Rest des Bogenschafes, der wie ein Kommandostab oder eine zusammengerollte schriftliche Order wirkt. Wir finden diese Motive in Benjamin Wests Bildnis des General Robert Monckton von 1764 (Abb. 13),<sup>144</sup> wie auch in einigen anderen englischen Bildnissen der Zeit.<sup>145</sup> Der auffälligste Unterschied zum gängigen Bildnis des militärischen Befehlshabers besteht in der Betonung der Aktion, die das Vorher und das Nachher anschaulich macht. Dies gilt in besonderem Maße für Reynolds' berühmtes Bildnis des Commodore Augustus Keppel (Abb. 14) das nach der Rückkehr des Malers aus Italien im Jahr 1752 entstand. Die von Waterhouse zuerst konstatierte Abhängigkeit vom Apollo del Belvedere wurde in jüngster Zeit zu Unrecht zur beliebigen und daher inhaltlich bedeutungs-

<sup>140</sup> Honour (wie Anm. 132), S. 125; vgl. auch den Kommentar von Walter Rehm in WINCKELMANN 1968, S. 330 (zu den Quellen von Winckelmanns Kenntnissen der Indianer). Dazu auch: Dieter Metzler, »Winckelmann und die Indianer«, in: *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* (im Druck befindlich).

<sup>141</sup> Dies verdeutlicht etwa das von Robert Adam entworfene Grabmal Townshend (London, Westminster Abbey) von 1761, wo zwei Indianer in klassischer Pose als Telamone dienen.

<sup>142</sup> Wie sehr die zeitgenössische Kleidung zum Symbol der Unnatürlichkeit wurde, verdeutlicht Daniel Chodowieckis Gegenüberstellung von »Natur und Affectation« (»Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens«. Zweite Folge, 1779, Blatt 1 und 2).

<sup>143</sup> »Unter allen antiken Skulpturen kommt die Wiedergabe eines solchen Momentes, das Verhalten im Transitorischen in dergestalt pointierter Formulierung, nur beim Apollo vom Belvedere vor« (DALTRÖP 1987, S. 131; vgl. auch Ernst Osterkamp, »Goethes Winckelmann-Rezeption«, in: *J. J. Winckelmann 1717-1768*, hg. v. Thomas Gaehtgens, Hamburg 1986, S. 284).

<sup>144</sup> Vgl. Erffa u. Staley (wie Anm. 131), Nr. 665, S. 534.

<sup>145</sup> Bildnis des Norman MacLeod von Allan Ramsay von ca. 1747, vgl. Ellis K. Waterhouse, *Painting in Britain*, Harmondsworth 1953, S. 141 (Abb. bei Alastair Smart, *Allan Ramsay: Painter, Essayist and Man of the Enlightenment*, New Haven u. London 1992, S. 81-83. Laut Smart hat Ramsay's Bildnis auf dem Wege über eine gezeichnete Kopie direkt auf Reynolds gewirkt. Smart weist auf die Verbindung des Apollomotivs mit dem ausgestreckten Arm hin, die sich in beiden Bildnissen findet und die er von der antiken Adlocutio-Geste ableitet.

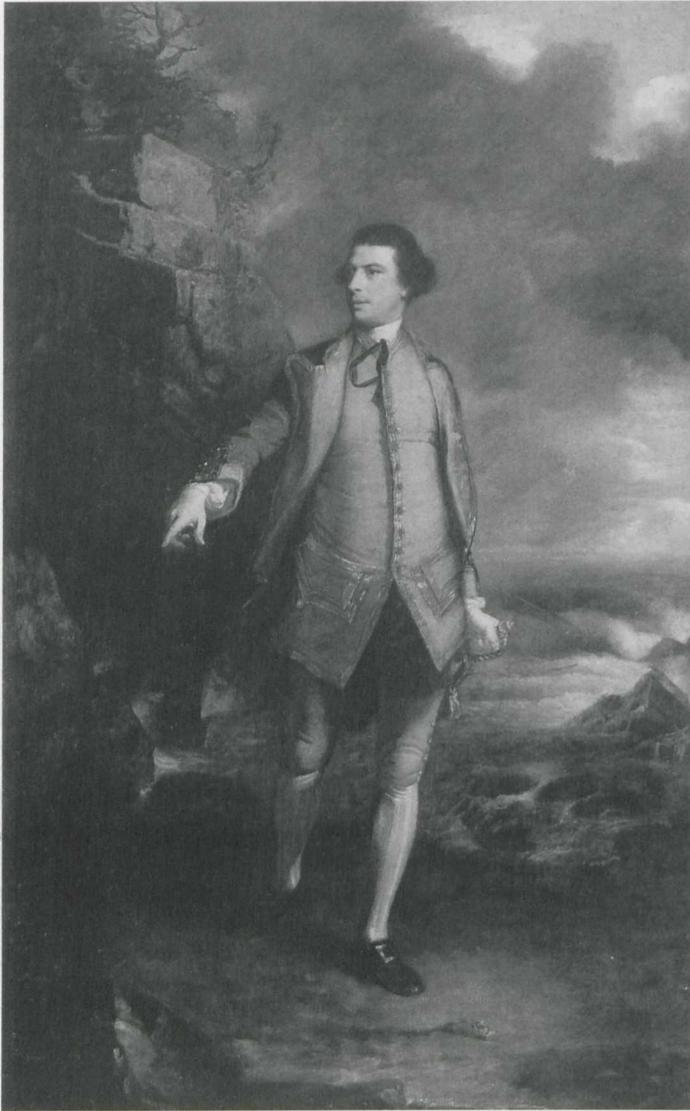


Abb. 14 Sir Joshua Reynolds, Bildnis des Commodore Augustus Keppel (1752). Greenwich, National Maritime Museum

losen Motivübernahme erklärt.<sup>146</sup> Das gängige Posenrepertoire des militärischen Porträts schließt jedoch den Apollo nicht ein, wie der von Lavater zusammengestellte Fundus an Posen zu diesem Bildnistypus belegt.<sup>147</sup> Obwohl Keppel nicht in der Kleidung eines militärischen Würdenträgers dargestellt ist, verdeutlichen der in die Ferne gerichtete Blick und die befehlende Geste den »Weitblick« des Befehlshabers. Die im Schritt verharrende Bewegung vermittelt den Eindruck von Dynamik, während die vor allem an der niedrigen Horizontlinie ablesbare eigenartige Perspektive die Leibesfülle des Dargestellten betont. Mit keineswegs übertriebenem Naturalismus wird die Pose des Apollo in die Maßverhältnisse eines lebenden Helden übersetzt, um sie damit den Anforderungen des individuellen Konterfeis anzupassen. In ähnlicher Weise wie in anderen Bildnissen hat Reynolds hier eine »borrowed attitude« dem Charakter des Dargestellten gemäß eingesetzt. Ein dem allgemeinen Motivgedächtnis vertrautes »Heldenbild«

wird porträthaft umgedeutet, ohne als ein penetrantes oder unangemessenes Zitat zu erscheinen. Die Übertragung der Pose des Apollo auf das Bildnis des schon in jungen Jahren zu militärischem Ruhm gekommenen Keppel muß demnach als ein frühes und besonders glücklich gewähltes Beispiel dieser Porträtgattung in Reynolds' Werk gelten. Wenn die zeitgenössische Kleidung für einen »akademischen Betrachter« die Grenze zur Karikatur streift, so offenbart das Bildnis für den Porträtkenner gerade durch diese Abweichung vom Idealcharakter des Vorbildes seinen unverwechselbaren Charakter. Das Porträt erhält eine Dimension, die es dem Historienbild auf unauffällige Weise annähert. Der Dargestellte wird als Handelnder gezeigt und nicht als posierender Machthaber. Auf dieser unmittelbar anschaulichen Eigenschaft beruhen die Spannung und die Wirkung des Keppel-Porträts.<sup>148</sup>

Ein so offensichtlich der äußeren Erscheinung des Dargestellten angepaßte Verwendung des Apollo vom Belvedere schockiert allerdings, wenn man den Umgang der Klassizisten mit diesem Vorbild bedenkt. Tatsächlich hat Reynolds aber das Wesentliche der Statue besser erfaßt hat als Künstler wie Canova und Trippel, die sich in exakten Studien um die Erkundung der Proportionen der Statue bemühten.<sup>149</sup> Reynolds übernimmt in seinem Bildnis eine besonders auffällige Eigenheit des Apollo, nämlich die Überlängung der Gliedmaßen und die Kleinheit des Kopfes, Eigenschaften der Figur, die auch Algarotti in seinem 1762 erschienenen *Saggio sopra la Pittura* hervorgehoben hatte.<sup>150</sup> Diese Maßverhältnisse

<sup>146</sup> Diese Auffassung findet sich in Sir Joshua Reynolds, Ausstellungskatalog London 1986, S. 181). Auch Renate Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, S. 67, spricht sich gegen eine inhaltliche Bedeutung des Motivs aus. Daß es auch von van Aken und von Hudson Porträts in der Haltung des Apollo vom Belvedere gibt, spricht nicht für die Beliebigkeit bzw. gegen die Absichtlichkeit der Übernahme dieser Haltung.

<sup>147</sup> Lavater (wie Anm. 1), Bd. 4, Taf. I u. II, S. 418 f.: »Soldaten in allerley Stellungen«. Zu den im 18. Jahrhundert üblichen Posen für Statuen von Feldherrn vgl. auch: Lorenz Seelig, »François-Gaspard Adams Standbild des Feldmarschalls Schwerin«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 27 (1976), S. 155–179.

<sup>148</sup> Im 8. Discourse (1778) lobt Reynolds beim Apollo und bei anderen Statuen »a certain composition of action, ... contrasts sufficient to give grace and energy in a high degree«.

<sup>149</sup> Eine von Canova mit handschriftlichen Maßangaben versehene Zeichnung des Apollo wurde den von Giovanni Volpato und Raffaello Morghen 1786 publizierten »Principi del disegno« vorangestellt (Abb. in: *Giovanni Volpato*, Ausstellungskatalog Bassano 1988, S. 20). Alexander Trippel hat diese Zeichnung kopiert, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Abb. bei Holst (wie Anm. 124), S. 31. Eine frühere Wiedergabe des Apollo mit den Maßverhältnissen der Figur findet sich im 3. Bildband der *Encyclopédie* von D' Alembert (1765, Tafel 173).

<sup>150</sup> Francesco Algarotti, *Opere*, Bd. 3, Cremona 1779, S. 130.

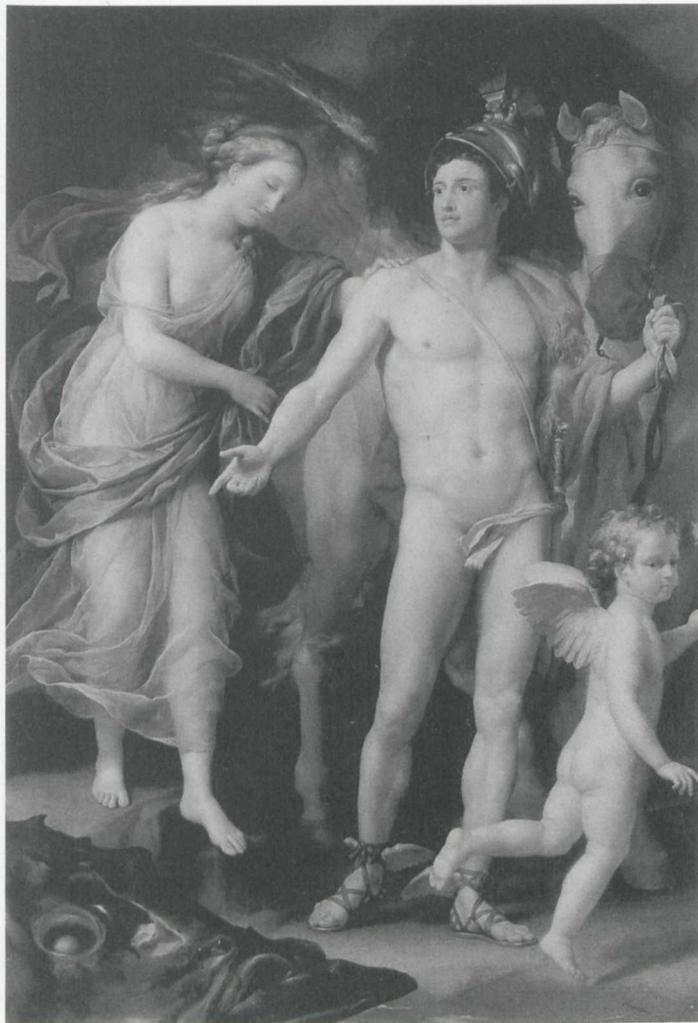


Abb. 15 Anton Raphael Mengs, *Perseus befreit Andromeda* (1778). St. Petersburg, Eremitage

entsprachen um 1800 nicht mehr dem Schönheitsideal der Künstler.<sup>151</sup> Aber auch schon der stärker als Reynolds der klassisch-akademischen Richtung verpflichtete Benjamin West hatte im Bildnis des Generals Monckton von 1764 (Abb. 13) das Vorbild in eine sehr viel statischer wirkende Pose übersetzt. Anton Raphael Mengs, der die Vorlage für den Stich des Apollo gezeichnet hat, die Johann Heinrich Lips für Lavaters *Physiognomische Fragmente* angefertigt hat,<sup>152</sup> nahm in seinem 1778 vollendeten Gemälde »Perseus als Befreier der Andromeda« (Abb. 15) das transitorische Element des spiegelbildlich verwendeten Vorbildes weitgehend zurück. Der als triumphierender Sieger dargestellte Perseus, der den Pegasus am Zügel führt, hält im Schritt inne, um in demonstrativer Geste auf die befreite Andromeda hinzuweisen. Die kriegerische Attitüde, unterstrichen durch den Helm, sowie der Verzicht auf die völlige Nacktheit bewirken eine entscheidende Veränderung des Ausdrucks, die dem Thema angemessen ist. Die genaueste Übernahme der Pose des Apollo findet sich in der Statue des schwedischen Königs Gustaf III. von Johan Tobias Sergel in Stockholm, deren Modell 1790 entstanden ist

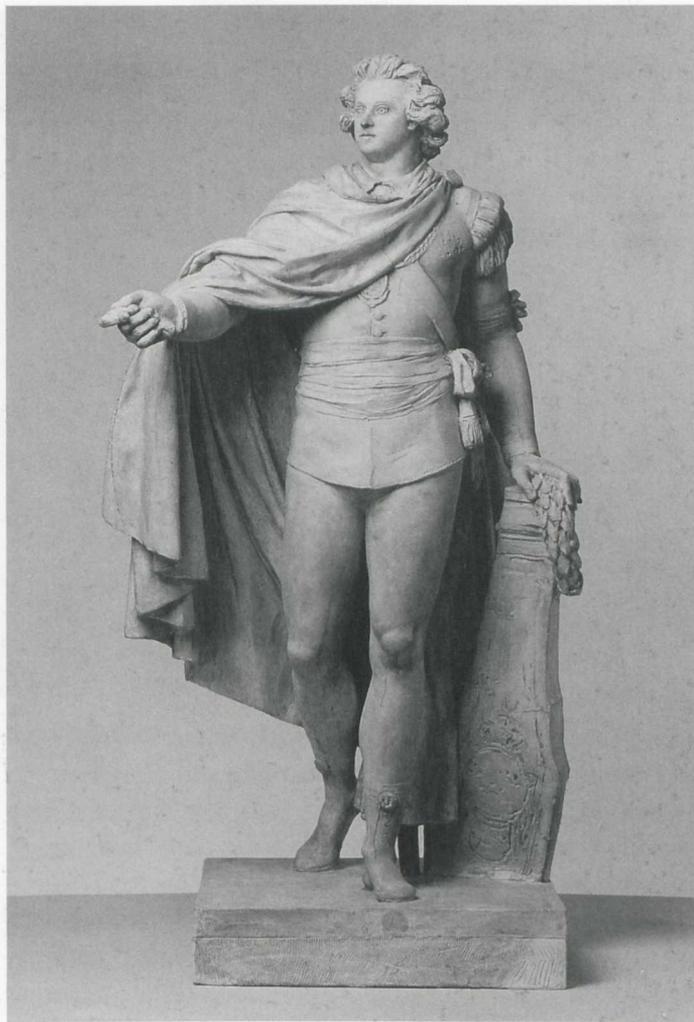


Abb. 16 Johann Tobias Sergel, *Gipsmodell für das Denkmal König Gustafs III. in Stockholm* (1790). Stockholm, Nationalmuseum

(Abb. 16).<sup>153</sup> Hier ist das in der Schweben verharrende Schrittmotiv<sup>154</sup> des antiken Vorbildes jedoch vollends zugunsten der statischen Erscheinung des Dargestellten als Denkmalsfigur aufgegeben. Daher gleitet bei dieser und anderen späten motivischen Übernahmen des

<sup>151</sup> Peter Gerlach, »Über das mittlere Maß oder: der bürgerliche Kanon«, in: *Ideal und Wirklichkeit*, Kolloquium Liebieghaus, Frankfurt 1984, S. 58.

<sup>152</sup> Vgl. Joachim Kruse, *Johann Heinrich Lips 1758–1817. Ein Züricher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe*, Ausstellungskatalog Coburg 1989, S. 117–118. Der Stich befindet sich im 2. Band von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1783 erschienen, vor S. 335) und steht vor einem Kapitel mit der Überschrift: »De la belle nature et de son imitation«.

<sup>153</sup> Johan Tobias Sergel, Ausstellungskatalog Hamburg 1975, S. 10f.

<sup>154</sup> Man denkt hier an die von Friderike Brun auf Canova's Napoleon zielende Charakterisierung »Er steht im Fortschreiten stille«. (vgl. Jörg Birkedahl Hartmann, *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, Tübingen 1979, S. 49).



Abb. 17 Benigne Gagneraux, *Besuch des schwedischen Königs Gustaf III. im Museo Pio Clementino in Rom (1785)*. Stockholm, Nationalmuseum

Apollo vom Belvedere die Motivübernahme bereits in die Beliebigkeit ab. Das transitorische Schrittmotiv der Statue wird nicht mehr verstanden und gerät mehr und mehr zu einem Stehen im Schreiten. Dies gilt besonders für das 1785 entstandene Gemälde von Benigne Gagneraux (Abb. 17), das den Besuch des schwedischen Königs Gustafs III. im Museo Pio-Clementino darstellt. Im Hintergrund ist in wohl absichtlich fehlerhafter Wiedergabe des tatsächlichen Schauplatzes der Apollo vom Belvedere zu sehen.<sup>155</sup> Es war anscheinend Absicht, daß der sich dem Papst zuwendende König sidenverkehrt die Pose der Statue wiederholt.<sup>156</sup> Möglicherweise war das Gemälde sogar für die Übernahme des Apollo-Motivs durch den Bildhauer Sergel verantwortlich.<sup>157</sup> Der Vergleich mit dem antiken Bildwerk, den das Bild augenfällig macht, wird hier von einer rein individuellen Erlebnisebene – es sei an die Reaktion Winckelmanns und Goethes erinnert – zu einem Topos für das Herrscherporträt erhoben. Das gleiche Phänomen läßt sich an einer anonymen Darstellung beobachten, die Napoleon in der Haltung des Apollo vor der Statue zeigt.<sup>158</sup> Der anonyme und undatierte Stich trägt karikaturhafte Züge und dürfte als Satire gemeint sein. Der winzige Napoleon weist vor einer herandrängenden Schar von Volksabgeordneten auf den riesigen Apollo, der wie verschämt zur Seite blickt. Napoleons Armgesten imitieren die Statue, was aufgrund der Größenverhältnisse besonders lächerlich wirkt. In der Erstarrung zu einer herrscherlichen befehlenden Pose, wie sie in den spätesten Adaptionen des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist, wird

eine zunehmende Abneigung gegenüber der bewegten Statue deutlich. Die als Nachahmung und Ersatz für den Apollo konzipierte Statue des Perseus von Canova (1799–1801) besitzt nichts mehr vom Reiz der flüchtigen und schwebenden Erscheinung des Vorbildes.<sup>159</sup> Wesentliche Merkmale, wie die Sidenverkehrung und das geringere Ausschreiten gehen auf Mengs' Perseus (Abb. 15) zurück, der möglicherweise Canovas thematische Umdeutung des vatikanischen Apollo zum Perseus angeregt hat.<sup>160</sup> Die Metamorphose des Apollo zum

<sup>155</sup> Auch die Örtlichkeit ist nicht korrekt dargestellt, was von Guattani bereits in einer Besprechung des Gemäldes von 1785 bemängelt wurde, vgl. Liliana Barroero, »La Pittura a Roma nel Settecento«, in: *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Bd. 1, Mailand 1990, S. 463, Anm. 131, vgl. hier Anm. 72.

<sup>156</sup> Wie beeindruckt Gustaf III. auf seiner Italienreise von der Statue war, ist durch das Tagebuch seiner Reise überliefert, vgl. BRUMMER 1970, S. 71.

<sup>157</sup> Auch in Sergels sonstigem Schaffen spielt die Haltung des vatikanischen Apollo eine wichtige Rolle, so bei dem Diomedes (1774) und in verschiedenen Zeichnungen für Genien (Entwurf für ein Freiheitsdenkmal, vgl. *Johan Tobias Sergel*, Ausstellungskatalog Stockholm 1990, Nr. 130).

<sup>158</sup> Vgl. Bazin (wie Anm. 6), Abb. 86, S. 168.

<sup>159</sup> Zur Kritik der Zeitgenossen an Canovas Perseus, die sich meistens am Vergleich mit dem vatikanischen Apollo entzündete, dessen verwaisten Platz er seit 1802 einnahm: PINELLI 1983. Zu Canovas Perseus vgl. auch Matthias Winer, oben, S. 248–252.

<sup>160</sup> Vgl. den Ausstellungskatalog *Deutsche Malerei aus der Eremitage*, Frankfurt 1991, S. 128.

Krieger, die in den zeitgenössischen Kritiken am Perseus betont wurde,<sup>161</sup> war jedenfalls das Ergebnis einer Entwicklung, in deren Verlauf das Vorbild zur Unverbindlichkeit einer Pose herabgesunken war. Winckelmanns Interpretation der Statue als Sieger war an dieser Entwicklung wohl nicht ganz unschuldig. Schließlich wurde auch der Apollo selbst, der im Juli 1798 zusammen mit anderen berühmten Antiken den Weg nach Paris angetreten hatte, zum heroischen Triumphator umfunktionierte. Auf der Prunkvase der Manufaktur von Sèvres (Abb. 18), die den Einzug der vatikanischen Statuen in den Louvre im Herbst 1798 darstellt,<sup>162</sup> wirkt er aufgrund der Profilansicht wie ein versteinertes römischer Triumphator, der von seinem von Pferden gezogenen Wagen aus die Menge grüßt.

Abschließend ist noch kurz auf ein Nachspiel zur Rezeptionsgeschichte des Apollo einzugehen, das auf der großen Popularität der Statue im 18. Jahrhundert beruht. Wie das Vasenbild von Valois zeigt, verkörperte der Apollo in ganz besonderer Weise den französischen Sieg über den untergegangenen Kirchenstaat. Bei Napoleons Besuch im Louvre am 7. November 1800 wurde eine Gedenkplakette am Piedestal des Apollo enthüllt, deren Inschrift dies deutlich machte: »La statue d'Apollon qui s'élève sur ce piédestal, trouvée à Antium sur la fin du XV<sup>e</sup> siècle, placée par Jules II au Vatican au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, conquise l'an V de la République par l'Armée d'Italie sous le commandement du général Bonaparte, a été fixée ici le 21 germinal an VIII [11. April 1800], première année de son Consulat.«<sup>163</sup> Noch deutlicher drückte sich der inzwischen zum Anhänger Napoleons konvertierte römische Antiquar Ennio Quirino Visconti aus, der den Apollo zum Symbol von Napoleons Sieg über das marode Papsttum stilisierte.<sup>164</sup> Die Sieg verheißende Haltung des Apollo hatte ihre Aura als Rom-Ikone verloren und war als Kriegsbeute zum Aushängeschild für Napoleons Sieg geworden. Die Statue erhielt in Paris eine dementsprechend prominente Aufstellung in der nach ihr benannten »Salle d'Apollon« (heute »Salle d'Auguste«). Die antiken Statuen wurden unter Berufung auf Winckelmann im Frankreich des Directoire zu Emblemen der Freiheit erklärt. Unter dieser Prämisse verstand man ihre Überführung nach Paris als Erlösung aus dem Exil, zu dem sie der jahrhundertelange Despotismus verdammt hatte.<sup>165</sup> Hubert Robert hat die Aufstellung des Apollo in einer Vedute überliefert.<sup>166</sup> 1796 hatte er die Statue noch in seinem bekannten Ruinen-Capriccio der Grande Galerie des Louvre als Fiktion dargestellt.<sup>167</sup> Das im Pariser Salon von 1796 erstmals ausgestellte Bild zeigt einen Blick in die ruinöse Grande Galerie. Vor der linken Wandflucht steht Apollo, vor dem ein Künstler sitzt, der ihn abzeichnet. Die Darstellung ist vielleicht als autobiographische Reminiszenz des Malers zu deuten, dessen Interesse am Apollo vielleicht sogar durch Panini



Abb. 18 Prunkvase mit dem Einzug der vatikanischen Statuen in Paris (1813). Ausführung: Béranger nach einem Entwurf von Achille Joseph Etienne Valois. Sèvres, Musée Nationale de Céramique

geweckt worden. Robert besaß nämlich eine Version von Paninis bekannter »Roma Antica«-Vedute.<sup>168</sup>

Die Umdeutung des Apollo im Geist des Empire verdeutlicht, wie sehr sich die Betrachtungsweise der Statue inzwischen von Winckelmanns Vorstellung entfernt hatte. Die politische Vereinnahmung des Apollo als napoleonisches Siegesymbol erfolgte nicht zufällig zur gleichen Zeit wie die kunsthistorische Entthronung der Statue als Symbolfigur der griechischen Antike. Ausgelöst durch die Ankunft der Elgin-Marbles in London, kam es zu einer polemischen Diskussion um den künstlerischen Rang und Wert des Apollo. Der Bildhauer John Flaxman, welcher der englischen Kommission angehörte, die über den Ankauf der Elgin-Marbles zu entscheiden hatte, besichtigte den Apollo 1802 in seiner

<sup>161</sup> Referiert von Leopoldo Cicognara, s. Pinelli (wie Anm. 159), S. 29.

<sup>162</sup> Dem Vasenbild liegt eine Zeichnung von A. J. E. Valois zugrunde, vgl. PIETRANGELI 1985, Abb. S. 364.

<sup>163</sup> Christiane Aulanier, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre. La Petite Galerie*, Paris o.J. (1954), S. 73. Die Plakette befindet sich heute im Musée Carnevalet in Paris.

<sup>164</sup> Aulanier (wie Anm. 163), S. 73: »l'Apollon depuis trois siècles au Belvedere du Vatican, faisait l'admiration de l'Univers, lorsqu'un héros guidé par la Victoire est venu l'en tirer, pour le conduire et le ficer à jamais sur les rives de la Seine«.

<sup>165</sup> Vgl. Edouard Pommier, »Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution«, *Revue de l'art*, 83 (1989), S. 17f.

<sup>166</sup> »La Salle de l'Apollon du Belvedere«, 1802–1805, Pavlosk. Abb. in: Pavlosk. *Les collections*, Paris 1993, Abb. 33.

<sup>167</sup> Buenos Aires, Slg. J. Campomar, Abb. in: Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967, S. 89, Abb. III.

<sup>168</sup> Arisi (wie Anm. 70), S. 464.

neuen Aufstellung in Paris.<sup>169</sup> Die glanzvolle Präsentation der Statue, die auch Flaxman für römisch hielt, durch den politischen Erzfeind dürfte seine Vorurteile noch verstärkt haben.<sup>170</sup> Der Ruhmesverfall der Statue hatte jedoch in Wirklichkeit schon viel früher seinen Anfang genommen, nämlich als die von Winckelmann vertretene Datierung in die Zeit der griechischen Klassik in Zweifel geraten war. Die lange Zeit polemisch geführte Diskussion<sup>171</sup> war durch die Feststellung von Mengs ausgelöst worden, daß der für den Apollo und andere Antiken verwendete Marmor aus Carrara stammte,<sup>172</sup> eine Ansicht, die durch spätere Untersuchungen bestätigt wurde. Mengs schloß wie bereits Richardson aus diesem Umstand, daß es sich bei den meisten berühmten antiken Statuen Roms um Kopien handeln müsse. Er datierte das Werk in die Zeit des Kaisers Nero und löste damit seitens der römischen Antiquare, vor allem bei Ennio Quirino Visconti,<sup>173</sup> eine heftige Polemik aus, die bis nach 1800 andauerte. Der Text, in dem Mengs seine Auffassung darlegte und begründete, wurde zwar erst zu einer Zeit geschrieben, als Winckelmann nicht mehr lebte, nämlich 1778. Es ist aber naheliegend, daß Mengs Richardsons Ansicht schon zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt für richtig befunden hatte und daß dies Winckelmann bekannt war.<sup>174</sup> Zum Glück für die »Apollomanie« der Zeitgenossen hatten ihn bei der Abfassung seiner Beschreibung jedoch keine derartigen Zweifel befallen.

Bei der Rückkehr aus Paris im Jahr 1815 hatte sich nicht nur Rom verändert, sondern auch der Apollo war nicht mehr, was er vorher gewesen war. Nachdem ihn die Umdeutung zur Siegestrophäe buchstäblich vom Sockel gehoben hatte, war er nun, bedingt durch die Nachbarschaft zu Canovas Perseus, der mehr als zehn Jahre seinen Platz eingenommen und ihn in seiner Abwesenheit vertreten hatte, nur noch ein anschauliches Exempel für die Unterschiede zwischen antiker und moderner Skulptur.<sup>175</sup>

<sup>169</sup> Vgl. Whinney (wie Anm. 75), S. 155, 209.

<sup>170</sup> In einer persönlichen Unterhaltung mit E. Q. Visconti, die 1802 in Paris stattfand, erläuterte Flaxman diesem sein Urteil, den Apollo betreffend, vgl. dazu den Bericht in Faringtons *Diary*, nach Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli. 1741–1825*, Zürich u. München 1973, Bd. 1, S. 272.

<sup>171</sup> HINTZEN-BOHLEN 1990 (mit weiterer Literatur).

<sup>172</sup> Mengs sprach diese Überzeugung erstmalig im Brief an Angelo Fabroni aus, den er im Frühjahr 1779 schrieb (Antonio Raffaello Mengs, *Opere*, hg. v. Giuseppe Niccola d'Azara, Rom 1787, S. 364 (vgl. die früheren Urteile in dieser Sache, ebda. S. 150f.). Vgl. auch Milizia (wie Anm. 109).

<sup>173</sup> Später hat sich Visconti allerdings auch zu der Ansicht bekehrt, daß der Apollo eine römische Kopie nach einem griechischen Original in Bronze sein, vgl. *Musée Français*, Bd. 4, Paris 1805. Zur Publikation des *Musée Français* vgl. Caecile Weißert, *Ein Kunstbuch? Le Musée Français*, Stuttgart 1995, S. 110.

<sup>174</sup> Die These geht auf Jonathan Richardson zurück, vgl. POTTS 1980; des weiteren: Irene Haberland, *Jonathan Richardson (1677–1745). Die Begründung der Kunstkennerchaft*, Münster 1991, S. 55 ff.

<sup>175</sup> Zum Verlust der Aura, den die Statue im Zusammenhang mit ihrer Entführung erfuhr: Fred Licht, *Canova*, München 1983, S. 186.