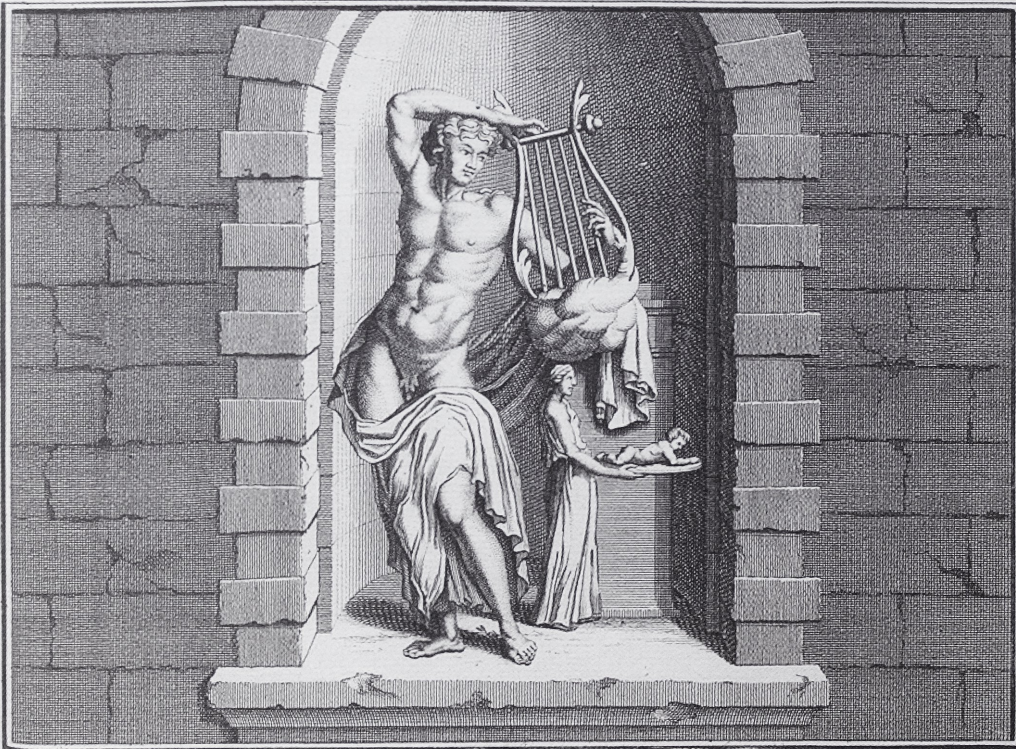


*AUTEL et SACRIFICE des anciens ROMAINS.*



*ENFANT NOUVEAU NÉ que l'on consacre à APOLLON.*



# Vergangene Wirklichkeit oder Sprache der Phantasie?

Transformationen der Götterbilder bis um 1800:  
Montfaucon, Winckelmann, Moritz

Michael Thimann

## *Der gestürzte Gott*

Blickt man auf die berühmte Karikatur (Abb. 10), die Joseph Anton Koch 1791 auf die Stätte seiner Ausbildung, die Stuttgarter Carlsschule mit ihrem berüchtigten militärischen Drill, angefertigt hat, so gewinnt man aus der dort bildlich vorgetragenen Negation heraus einen Eindruck von demjenigen Ausbildungsbetrieb, der für so viele Künstler um 1800 der entscheidende Auslöser war, den Akademien abzuschwören und in selbsterwählter, oftmals sozial prekärer Autonomie ihr Leben dem Kollektivsingular der ‚Kunst‘ zu weihen.<sup>1</sup> Koch war ein Anhänger der Französischen Revolution und richtete seine Kritik direkt gegen die absolutistische Willkür des Ausbildungsbetriebs an der herzoglichen Kunstschule. Ein Detail der Zeichnung verdient im Kontext des Themas „Götterbilder und Götzendiener“ Beachtung, so dass es hier zum Ausgangspunkt der Reflexion über Bild und Mythos im 18. Jahrhundert dienen kann. Es ist jene Szene in der oberen rechten Bildhälfte, in der ein Monstrum des schlechten Geschmacks („Geschmack heisch“), welches die falsche Nachahmung verkörpert, über den gefallenen Gott Apoll triumphiert, der als Marmorstatue, und damit als Objekt der künstlerischen Nachahmung, im Bild erscheint. Eine gedemütigte *Pictura* wird mit Stockschlägen dazu angehalten (hier wiederholt sich die Szene der unteren Bildhälfte), auf der Leinwand Ornamente und Arabesken zu malen, statt sich erhabenen Gegenständen wie der Figurenmalerei (oder der Lektüre von Lessings am Boden liegenden *Laokoon* oder über die Grenzen von *Mahlerey und Poesie*) zu widmen. Es war dies, neben den sozialen Missständen an der Carlsschule und den bezeugten Misshandlungen – der Obrist Christoph Dionysius von Seeger hebt auf der Zeichnung den Stock, um einen Schüler, Koch selbst, zu züchtigen –, ein Ausgangspunkt von Kochs bildlicher Kritik. Denn als zukünfti-

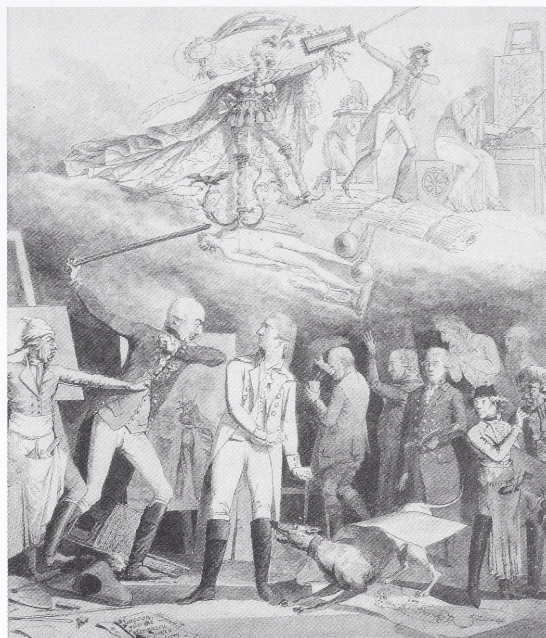


Abb. 10  
Joseph Anton Kochs Karikatur auf die Künftlerausbildung an der Hohen Carlsschule in Stuttgart (Detail), 1791 (Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.Nr. 4168)

ge Dekorationsmaler am Stuttgarter Hof sollten die Zeichenschüler vor allem ihre Tätigkeit als Maler von Verzierungen und Theaterprospekten schulen. Koch beantwortete dieses Reglement bekanntlich mit der Flucht von der Carlsschule, die ihn zunächst in die Schweiz und später nach Rom führte. Dies kann hier nicht unser Thema sein, doch sei die Aufmerksamkeit auf das gefallene Götterbild gelenkt, dessen Stellung im Bild ambivalent ist. Natürlich steht der Gott hier einerseits für die Missachtung der antiken Kunst und Poesie durch den schlechten Geschmack, andererseits aber sicher auch für die doktrinaire Nachahmung der Alten, wie sie im Ausbildungsbetrieb des späten 18. Jahrhunderts auch an den Akademien in Paris, Wien und Kopenhagen bezeugt ist.<sup>2</sup> Der Ikonoklasmus scheint ein doppelter zu sein: Zum einen repräsentiert das Götter-



bild hier die seit Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden 1755) verabsolutierte Antike, die selbst zur Fratze des schlechten Geschmacks geworden ist, andererseits ergreift Koch im selben Moment Partei für den Gott. Die Integrität und Nicht-Fragmentierung der zu Boden geworfenen Statue könnte bedeuten, dass sich der schlechte Geschmack zu Unrecht der ewigen Verkörperung von Schönheit und ethischer Größe bemächtigt hat, als der namentlich der *Apoll vom Belvedere*, dem die Statue zumindest ähnelt, seit Winckelmanns enthusiastischen Beschreibungen galt. In diesem Sinne würde also der schlechte über den guten, nämlich an der Nachahmung der vorbildlichen Antike geschulten Geschmack triumphieren. Aus der beschriebenen Ambivalenz im künstlerischen Umgang mit dem Götterbild heraus lassen sich Fragen formulieren, die für das Thema dieses Essays zentral sind:

1. Welche Transformationen lassen sich im Umgang mit der Mythologie im Verlauf des 18. Jahrhunderts beschreiben, und ist dieser Transformationsprozess eher unter dem Paradigma der Kontinuität oder demjenigen des Bruches zu verstehen?

2. Warum kommt die von den Renaissancehumanisten entwickelte antiquarische Methode, die ein gewissermaßen universales System der Kulturbeschreibung anbot, das auch auf Regionen außerhalb Europas, die frei vom Einfluss der klassischen Antike waren, anwendbar geworden war, im 18. Jahrhundert – in Konfrontation mit dem epistemischen Felde von ‚Kunst‘ – an ihr Ende?<sup>3</sup> Und warum entzündet sich die Debatte um den Wert der antiquarischen Heuristik gerade an deren Kernthema, der Beschreibung und dem Verständnis der griechisch-römischen Götterbilder?

3. Was machte die überkommenen Bilder der Götter für Künstler dennoch aktuell, ja vielleicht aktueller denn je, da sich mit dem Mythos ein ästhetischer Freiraum eröffnete, der die Götterbilder als eine „Sprache der Phantasie“ (Karl Philipp Moritz) privilegierte, die scheinbar an keinen konventionellen allegorischen Begründungszusammenhang oder an ein antiquarisch-religionsgeschichtliches Wissenschaftsverständnis mehr geknüpft war?

Um mit der Beantwortung der letzten Frage zu beginnen, lässt sich in Hinblick auf die Produzenseite behaupten, dass ‚Bedeutung‘ offenbar nicht mehr das Resultat gelehrter Allegorese war, sondern das Ergebnis des Werkprozesses selbst. Bedeutung wurde nicht *a posteriori* dem Werk appliziert, sondern vom Künstler als schöpferischem Subjekt selbst in das Werk eingebracht. Werkentstehung und Bedeutungsproduktion fielen in eins und bedurften nur noch mittelbar einer diskursiven Allegorese, wie sie die antiquarische Tradition der Neuzeit im Rückgriff auf mittelalterliche Exegeseverfahren seit dem 16. Jahrhundert bereitgestellt hatte.

#### *Götterbilder als „geheime Spur“*

Die Diskussion über die Umwertung der antiken Mythologie im Aufklärungsjahrhundert und, daran zeitlich anknüpfend, in der idealistisch-romantischen Kunstepoche kann kaum gelöst von der intensiven Debatte um den Mythos in den Literatur- und Kulturwissenschaften geführt werden. Dennoch möchte sich der vorliegende Beitrag weitgehend auf die Geschichte der Bilder beschränken. Diese scheinen einen ergiebigeren Anlass zu Spekulationen zu geben, als die auch um 1800 längst noch nicht abreißende Folge der mythologischen Handbücher und Lexika, die für sich betrachtet auch einer näheren Untersuchung wert sind, da in ihnen ebenso alte Traditionen fortgeschrieben wie neue Gedanken entwickelt wurden. Es ist ja eine irriige Annahme, dass die Rezeption der antiken Mythologie um 1800 gewissermaßen an ein Ende gelangt sei. An Ordnungsversuchen und enzyklopädischen Erschließungsunternehmungen hat es auch in der klassisch-romantischen Kunstepoche keineswegs gefehlt: Die *Götterlehre* von Karl Philipp Moritz (1791), Karl Wilhelm Ramlers *Kurzgefaßte Mythologie* (1790) und Martin Gottfried Hermanns *Mythologie der Griechen* von 1801, die ihr Material auf ganz unterschiedliche Weise systematisieren, sind nur bekanntere Beispiele aus der Fülle von mythographischen Handbüchern und Stichserien, die in den Jahren um 1800 erscheinen.<sup>4</sup> Hier soll es zunächst um eine neue Sensibilität für die künstlerische Form, welche die Götterbilder auf neue Weise attraktiv gemacht hat, gehen. Nicht nur als vieldeutige Wissensbil-



der, sondern als Objekte ästhetischen Interesses, als Schleier, die nicht allein eine diskursive Wahrheit, sondern eine über die sinnliche Wirklichkeit hinausgehende Erfahrung vermitteln, werden die Bilder im ausgehenden 18. Jahrhundert privilegiert. Die Bilder offenbaren *etwas*, doch was? Karl Philipp Moritz hat dieses Unaussprechliche zu beschreiben versucht, das eben kein Gewusstes, sondern nur ein Erahntes sein kann:

„Dadurch nun, daß in den mythologischen Dichtungen zugleich eine geheime Spur zu der ältesten verlohren gegangenen Geschichte verborgen liegt, werden sie ehrwürdiger, weil sie kein leeres Traumbild oder bloßes Spiel des Witzes sind, das in die Luft zerflattert, sondern durch ihre innige Verwebung mit den ältesten Begebenheiten, ein Gewicht erhalten, wodurch ihre Auflösung in bloße Allegorie verhindert wird.“<sup>5</sup>

Doch was ist die „geheime Spur“ und warum liegt sie verborgen? Welche „innige Verwebung“ besitzen die Götterbilder mit der ältesten Vergangenheit, womit Moritz wohl kaum im Sinne des alten euhemeristischen Deutungsmodells eine Identifikation der mythologischen Figuren mit historischen Gestalten des Altertums meint, wie sie im 18. Jahrhundert mit europäischer Breitenwirkung wieder durch den Abbé Banier vertreten wurde? Gerade weil die Mythologie ein autonomes Phantasiegebilde sei, dürfe sie nicht auf die Vergangenheit im Sinne des Euhemerismus hin gedeutet werden. Da die Mythologie eine „Sprache der Phantasie“ und gleichsam „eine Welt für sich“ sei, ist sie für Moritz „aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.“<sup>6</sup> Moritz schließt damit jede allzu konkrete Ausdeutung auf eine vergangene Wirklichkeit hin von vorneherein bereits aus. Der Vergangenheitscharakter der antiken Götterbilder, wie ihn die antiquarische Forschung der Frühen Neuzeit in strikter Historisierung ihres Gegenstandes herausgearbeitet hatte, wird von ihm zugleich auf entscheidende Weise relativiert. Doch um was für eine Vergangenheit handelt es sich, wenn diese zugleich Gegenwart ist, nämlich die Gegenwart der poetisch tätigen Phantasie? Moritz richtet sich offensichtlich ebenso gegen einen Sinnentzug (die Mythologie sei kein „bloßes Spiel des Witzes“), womit er vermutlich auf die Rokoko-Ästhetik anspielt, wie auch gegen

eine Sinnüberfrachtung, für welche die Allegorie verantwortlich ist.<sup>7</sup> Moritz stellt die Symbolkraft der Götterbilder auf eine neue Reflexionsgrundlage, indem er sie konsequent ästhetisch deutet. Das Neue an der *Götterlehre* von Moritz ist, dass die Götterwelt in ihr als eine in sich gerundete, ihren eigenen Gesetzen verpflichtete Welt der Poesie erscheint, die in sich selbst vollendet ist und der Allegorese nicht bedarf. Entsprechend referiert die *Götterlehre* auch keine Bedeutungsinhalte, sondern verfolgt vor allem die Gestaltwerdung der Götter als einen poetischen Prozess ihrer Verwobenheit und Verwandlung.

#### *Ablösung der Bildthesauren im 18. Jahrhundert*

Der grundlegende Wandel im Umgang mit der Mythologie, der sich im 18. Jahrhundert vollzieht, ist längst konstatiert worden.<sup>8</sup> Zunächst auf gelehrter Ebene, indem die antiquarischen Verfahren der Mythendeutung und der Fabelallegorese grundsätzlich in Frage gestellt werden. Die Mythendeutungen des Abbé Antoine Banier (vgl. Kat.Nr. IV.17), die aus dieser kritischen Position heraus entstehen und die Fabeln zu rationalisieren versuchen, indem sie auf ihre historischen Grundlagen zurückgeführt werden und damit das alte Allegoresemuster der euhemeristischen Deutung aufgreifen, sind ein Versuch, das Verlorene noch einmal zu systematisieren, die Mythologie als ein Ganzes zu begreifen, dem mit einem kohärenten Deutungssystem begegnet werden kann.<sup>9</sup> Im Verlauf des 18. Jahrhunderts begegnen sich dann zwei gegensätzliche Kulturen der Wahrnehmung und verändern den Umgang mit den Götterbildern grundlegend. Die antiquarische und die ästhetische Wahrnehmung, um die beiden Pole zu benennen, verschieben sich und etablieren neue Muster der Wertschätzung. Doch wie differenzieren sich diese beiden Kulturen und welche Gründe lassen sich dafür beschreiben?

Zum einen ist es die (ältere) Kultur der antiquarischen Auseinandersetzung mit den Relikten der Vorzeit, die in den großen Erschließungs- und Thesaurierungsunternehmungen des 17. und 18. Jahrhunderts von Sandrart, Graevius und Gronovius bis zu Montfaucon ihre gültige Form gefunden hatte.<sup>10</sup> Die Corpuswerke sind die *summa* einer knapp zweihundertjährigen Gelehrtenarbeit, welche die Textzeugnisse über



die Antike und zunehmend auch die Monumente in den Blick genommen und in einer auf die methodischen Prämissen der Erforschung der Artefakte und der *mores et instituta* abgestellten Altertumskunde zu systematisieren versucht hatte. Die Bilder der Götter waren hier nur ein Bereich des Wissens über die Antike, der als Teil der *historia* dieses Wissensgebiets von den Gelehrten zu bearbeiten war. Es handelt sich bei antiquarischen Werken der Frühen Neuzeit in der Regel um Fachzyklopädien, deren Illustrationen weniger die Systematik der Wissenschaft selbst (etwa in diagrammatischer Form) als Ordnungsbilder („Superimágenes“) thematisieren, sondern ganz konkret im Sinne von „Subimágenes“ die einzelnen Wissensinhalte vom Typus bis zum konkreten Einzelstück, gar mit seinen Beschädigungen und individuellen Besonderheiten, visualisieren und an entsprechendem Ort innerhalb der Architektur des Textes ablegen.<sup>11</sup> Ordnungsbilder finden sich, und dort in der Regel als fiktionalisierte Allegorien, lediglich auf den Frontispizen, wo – wie im Falle von Joachim von Sandrarts *Iconologia deorum* – ein kulturhistorisches Denkbild von Untergang und Aufstieg antiker Größe entworfen wird, oder – wie im Falle von Montfaucons *L'Antiquité expliquée* – der Inhalt der zehn Bände in einem von Personifikationen und im Gespräch über die Objekte begriffenen Gelehrten bevölkerten Bild einer monumentalen Wissensarchitektur zusammengefasst wird.<sup>12</sup> Die „Bilder zweiter Ordnung“, wenn man so will, erhellen dagegen die einzelnen Sachverhalte der Enzyklopädie detailliert und sind vor allem Gegenstand der archäologischen und kunsthistorischen Aufmerksamkeit gewesen. An diesen Thesauri lässt sich der große Zugewinn an Wissen beschreiben, den die archäologischen Entdeckungen der Renaissance und deren systematische Dokumentation in Nachzeichnungen und Druckgraphik hervorgebracht hatten. An den Bildern der Thesauri wiederum wird wahlweise die genaue Dokumentation, die empirische Genauigkeit, die phantasievolle Ausschmückung und die Wiederholung vorgeprägter Muster konstatiert, beschrieben, kritisiert oder apologetisch zu einer neuen, im Idealfall „wissenschaftlicheren“ Haltung gegenüber dem Gegenstand „Antike“ erklärt.<sup>13</sup> Die Ordnung der Bilder in antiquarischen

Fachencyklopädien kann dabei im Ansatz durchaus systematisch sein, wie die durchdachte Topik der Bildauswahl und Bildmontage in Sandrarts *Teutscher Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste* (Nürnberg 1675–1680) (Kat. Nr. III.4a), die neben einem kunsttheoretischen und künstlerbiographischen Sammelwerk eben auch eine antiquarische Fachencyklopädie ist, in der die einzelnen Inhalte – antike Kunstwerke, Mythologie, Hieroglyphik etc. – nach einer beschreibbaren Topik von *res et verba* abgelegt sind.<sup>14</sup>

Nehmen wir, gewissermaßen als Summa dieser Erschließungsarbeit der frühneuzeitlichen Antiquare, Bernard de Montfaucons *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, die ab 1719 im Erscheinen war (Kat.Nr. I.4a).<sup>15</sup> Bei dem auf fünf Doppelbände angelegten Projekt, zu dem 1724 noch fünf Supplementbände traten, handelt es sich um ein Corpuswerk, welches das gesamte Altertum umfassen möchte, wobei Montfaucon die griechische Zivilisationsgeschichte in ihrer materiellen Überlieferung zwangsläufig weitgehend unbekannt bleiben musste. Die Geschichte der Götterbilder, die ja auch wesentlich die Geschichte der antiken Kunst ist, wird von Montfaucon als Teil der Kulturgeschichte begriffen und mit enzyklopädischem Ehrgeiz thesauriert. Kunsthistorisch klassifikatorische Überlegungen wie die stilistische Dimension der Werke und ein inhärenter Entwicklungsgedanke finden sich bei Montfaucon nicht. Grundlegend war ihm die Einsicht, dass sich die Kulturgeschichte der Antike nicht allein aus den Texten heraus rekonstruieren lasse, sondern auch die bildlichen Objekte erfasst und einer Deutung unterzogen werden müssten. Man finde in den Bildern vielfach „stumme Geschichten“ („histoires muettes“), von denen die antiken Autoren nicht berichtet hätten.<sup>16</sup> Montfaucon verfügt über ein bemerkenswertes Verständnis von der bildlichen Evidenz gegenüber der textbasierten Altertumskunde, woraus seine Entscheidung herzuleiten ist, möglichst alle materiellen Zeugnisse der antiken Zivilisationsgeschichte auch abzubilden. Den Vorzug des Bildes, welches dem modernen Leser den oftmals unbekanntem Gegenstand auf einen Blick erschließt, was sich durch eine sukzessive Beschreibung oder Geschichtserzählung



nicht vermitteln lasse, hat er sich dabei zunutze gemacht. In diesem Sinne ist die bildliche Repräsentation des Altertums in der *Antiquité expliquée* eine konsequente Fortentwicklung der antiquarischen *illustrazione* des 17. Jahrhunderts. Bei seiner Bilddokumentation greift Montfaucon aber seltener auf die Primärüberlieferung der Monumente selbst zurück, sondern kompiliert sein Bildmaterial aus den vorgängigen enzyklopädischen Werken der Antiquare (vor allem Bartoli und Bellori), was sogar in stilistischer Hinsicht bei der Adaption der Abbildungen deutlich ins Auge fällt, wenn er beispielsweise Bilder aus der Rom-Topographie des Renaissance-Gelehrten und Zeichners Jean Jacques Boissard übernimmt (vgl. Kat.Nr. II.23). Montfaucon interessiert sich dabei weniger für die Kunstwerke an sich, sondern für deren Stellung in der Kulturgeschichte des Altertums. Durch die nahezu unüberschaubare Materialakkumulation von über 30.000 Abbildungen werden die qualitativen Unterschiede der Monumente nivelliert und deren ästhetische Qualitäten weitgehend unsichtbar gemacht (vgl. Abb. 11). Doch folgt diese Entscheidung auch der eigenen Logik, die Kunstwerke ebenso wie die Relikte der Sachkultur – Münzen, Hausrat, Kultobjekte, Grabmonumente etc. – auf ihren kulturhistorischen Quellenwert hin zu thesaurieren und zu beschreiben. Montfaucons parallel in Französisch und Latein gedruckte Erläuterungen bewegen sich dabei oft in den gewohnten Bahnen antiquarischer Erklärung, wenn er die Götternamen etymologisch herleitet und die Ikonographie der Götter, die Bedeutung ihrer Attribute und ihre Symbolik zu erklären versucht, die Altertümer nach religiösem Kultus, Staatswesen, Militärwesen, Bestattungswesen etc. sortiert. Der Thesaurus dient der Begründung historischen Wissens, es geht Montfaucon um die lückenlose Dokumentation, weniger um das Eindringen in ästhetische Fragen, die sich mit den Bildern verknüpfen.

Mit Johann Joachim Winckelmann erfährt diese polyhistorische Form der antiquarischen Gelehrsamkeit eine entscheidende Modifikation.<sup>17</sup> Im Jahre 1764 erschien seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Kat.Nr. I.5a), jenes europaweit erfolgreiche Gründungswerk der Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte im disziplinären

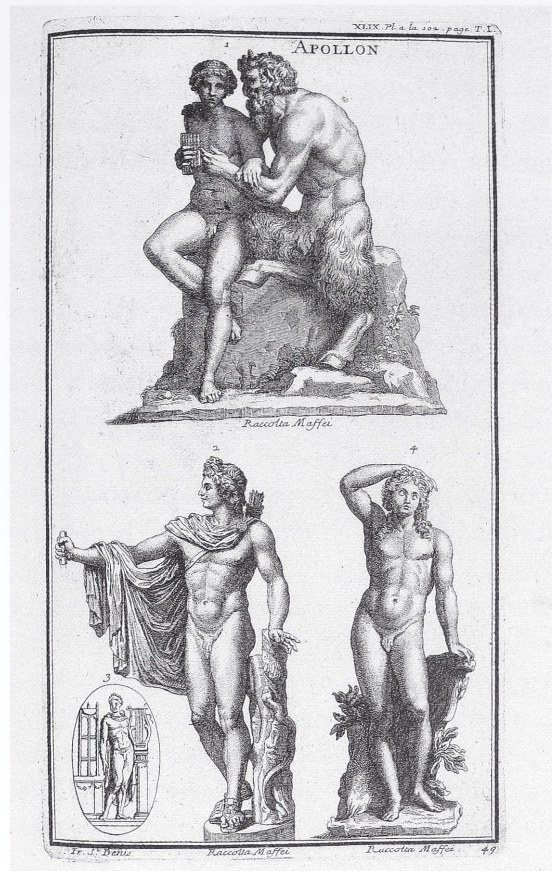


Abb. 11  
Beispiele für die Darstellung von Apoll (Kat.Nr. I.4a, MONTFAUCON 1722, Bd 1,1, Taf. XLIX)

Sinne der heutigen Universitätsfächer, das sich vor allem durch seinen emphatischen literarischen Stil, die verlebendigten Beschreibungen und die Artikulation des klassizistischen Programms vom griechischen Ideal in das kollektive Gedächtnis eingegraben hat.<sup>18</sup> Es wurde zu Recht darauf hingewiesen, dass schon vor Winckelmann der Comte de Caylus in seinem *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Paris 1752–1767) die formal-stilistische Betrachtung der antiken Kunstwerke eingefordert und die Statuen nicht nur als Dokumente von Religion und Sachkultur, sondern als genuine Kunstobjekte zu betrachten empfohlen hatte.<sup>19</sup> Doch erst Winckelmann macht die griechische *Kunstgeschichte* selbst zum Thema seines literarischen Hauptwerkes. An Stelle der Bildthesaurierung und Textkompilation tritt die dichte Beschreibung und der Gedanke an die Entwicklung der Kunst, die sich anhand der antiquarischen Objekte, vornehmlich der Statuen,



erzählen lasse. Ohne Frage markiert Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* damit einen Wendepunkt in dem frühneuzeitlichen Schreiben über Kunst. Sie distanziert sich vom antiquarischen Spezialistentum des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, indem sie weniger auf der Lektüre von Büchern, dem Ausschreiben antiker Autoritäten und der Rekonstruktion religions- und zivilisationsgeschichtlicher Zusammenhänge basiert, sondern auf der von ihrem Autor immer wieder betonten Autopsie der Kunstwerke selbst. Nur in Rom, in der Gegenwart der Skulpturen, könne man ein Werk über die antike Kunst verfassen, so äußert sich Winckelmann wiederholt und verweist damit das vorgängige antiquarische Schrifttum auf den sekundären Rang einer anschauungsfernen Buchgelehrsamkeit. Der weitgehende Verzicht auf Abbildungen in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, an deren Stelle poetische bis enthusiastische Beschreibungen der Statuen treten, welche die Gegenstände auf einfühlsame Weise vergegenwärtigen, ja in ihrer rhetorischen Evidenzerzeugung (*ante oculos ponere*) die Aussagekraft zweidimensionaler Kupferstiche möglicherweise noch übertreffen, ist ein entscheidender Medienwechsel, der Winckelmanns Buch von den *Corpuswerken* deutlich abhebt (wobei nicht verschwiegen werden darf, dass die nachfolgenden *Monumenti antichi inediti* von 1767 wieder ein reich illustriertes Tafelwerk sind, mit dem Winckelmann in der Erklärung römischer Altertümer zur Praxis der antiquarischen Gelehrsamkeit und der Erforschung der *mores et instituta* zurückgekehrt ist).<sup>20</sup>

Winckelmanns Leben und seine Laufbahn, die ihn ab 1763 in das Amt des päpstlichen Oberaufsehers der römischen Altertümer brachte, spiegeln den Wandel vom Buchgelehrten zum Beobachter und damit einen Einstellungswandel, den er mit vielen Gelehrten des 18. Jahrhunderts gemeinsam hat.<sup>21</sup> Dass er sich in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in deutscher Sprache einem Gegenstand zuwendet, der bisher eigentlich in die Zuständigkeit antiquarischer Abhandlungen und gelehrter Diskurse in der Fachsprache Latein fiel, hat überdies seinen Erfolg in der Rezeptionsgeschichte gefestigt. Winckelmann geht es in seinem Spezialgebiet – der

antiquarischen Wissenschaft – um eine Verbesserung des Wissens, wozu er die Bilder in seinen Dienst nimmt. In der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums* betont er, dass sein Werk ganz auf dem Augenschein und der Autopsie beruhe und er nicht von anderen abgeschrieben habe, um in das „Wesen“ der Kunst einzudringen. „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums“, so beginnt Winckelmann seine Beschreibung des *Apoll vom Belvedere* (Abb. 12), der sich im Verlauf des Textes unter den Augen seines liebenden Betrachters zu verlebendigen scheint.<sup>22</sup> Der Gegenstand, das Bild Apolls, wird hier nicht als Dokument des Wissens über die antike Religion, den Kult der Götter und ihre Verehrung in Bildern herangezogen, sondern mit einer neuen Bedeutung aufgeladen, nämlich anschauliches Relikt einer der Gegenwart zur Nachahmung empfohlenen hohen Kunstauffassung der Griechen zu sein.<sup>23</sup> Mit dem Superlativ des „höchsten Ideal[s] der Kunst“ hierarchisiert Winckelmann



Abb. 12  
*Apoll vom Belvedere* (Paolo Alessandro MAFFEI / Domenico de ROSSI: *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom, 1704, Taf. II)



seinen Gegenstand innerhalb des epistemischen Feldes von ‚Kunst‘, nicht in demjenigen von antiker Religion.<sup>24</sup> Sah die ältere Forschung hier noch vornehmlich ein sprechendes Indiz für die Winckelmann eigene Kunststhematik, deren Enthusiasmus alle ästhetischen Debatten des ausgehenden 18. Jahrhunderts ergriff und das Griechenparadigma in Europa zum Leitgedanken werden ließ, so argumentieren jüngere Arbeiten differenzierter. Wolf Lepenies, Élisabeth Décultot, Thomas Franke und zuletzt Mathias René Hofter haben darauf hingewiesen, wie sehr Winckelmanns Exzerpieren, Denken und Schreiben in der Tradition einerseits der polyhistorischen Gelehrsamkeit, andererseits aber der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts stand.<sup>25</sup> Dazu gehört nicht nur, dass er wie ein Naturforscher sein Material erst einmal ordnen und klassifizieren musste. Es lässt sich überspitzt folgern, dass die von Winckelmann postulierte und praktizierte Autopsie der Skulpturen genauso auf ästhetische Einfühlung wie auf eine naturkundlich geschulte Erfahrung abzielte, die sich vor allem gegen die ältere antiquarische Tradition einer vornehmlich textbasierten Altertumskunde wandte. So polemisiert Winckelmann auch in der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums* gegen viele Autoren, insbesondere aber gegen den Benediktinerpater Montfaucon, der für seine zehn Foliobände der *Antiquité expliquée* nicht nach Rom gekommen sei, sondern gerade bei den Beschreibungen und bei der Erstellung der Tausende von Illustrationen ausschließlich mit Zeichnungen und Kupferstichen anderer gearbeitet habe (was so nicht zutreffend ist, denn Montfaucon hat zwischen 1698 und 1701 in Italien Manuskript- und Antikenstudien durchgeführt). Winckelmanns Kunstgeschichte zielt auf die Bilder selbst ab, in deren Beschreibungen sich eine quasi empirische Herangehensweise mit ästhetischen Argumenten und genuin ekphrastischen Elementen verbindet, die Winckelmanns eigenen hohen Stil ausmachen.<sup>26</sup> Auf der Autopsie der Werke gegründet, der Beschreibung von Stil und Geschichte der Kunst gewidmet und zugleich als Programmschrift einer neuen Nachahmungsästhetik lesbar, die ein Ideal von Schönheit propagiert, war die *Geschichte der Kunst des Alterthums* trotz der offenkundigen Nähe des Themas

von herkömmlichen antiquarischen Abhandlungen deutlich abgehoben. Zwangsläufig mussten ältere Formen der antiquarischen Gelehrsamkeit Winckelmanns gewaltiger Sprache gegenüber im späteren 18. Jahrhundert als überholt erscheinen. Mit der ästhetischen Erfahrung der antiken Objekte vollzog sich ein Wandel, der auch den künstlerischen Umgang mit den Götterbildern grundlegend verändert hat. Nach den emphatischen Statuenbeschreibungen war es kaum noch möglich, die antiken Götter allein als historische Dokumente der untergegangenen antiken Kultur zu betrachten. Vielmehr griffen die Götterbilder nun auf eine neue Weise in die gegenwärtige Lebenswirklichkeit direkt ein.

#### *Mythologie und Poesie*

Doch folgen wir erneut Moritz' Metapher von der „geheimen Spur“ der Mythen. Was meint die Spur? Die Spur ist nicht verweht und wird unsichtbar, vielmehr ist die Spur ein Abdruck, sie enthält einen Rest der Form, die sich ihr eingepreßt hat. Sie ist Andeutung eines größeren Geheimnisses, eines verlorenen Zusammenhangs, den die Nachgeborenen sich aus der Überlieferung erschließen müssen. Die Reduktion der von Asmus Jakob Carstens für die *Götterlehre* gezeichneten Kupferstiche (Abb. 13) auf die Umrisslinie trägt dem Gedanken der ‚Spur‘ der Götterbilder Rechnung, handelt es sich doch um minimalistische graphische Fixierungen nach den Abdrücken antiker Gemmen der nach historischen und mythologischen Themen geordneten Lippertschen Daktyliothek.<sup>27</sup> In ihrem Verzicht auf jeglichen Illusionismus bedürfen die Umrisskupfer der möglichst größten Ergänzung durch die Phantasie des Lesers. Es handelt sich um Bilder der Götter von hoher Abstraktion, die in weiter Ferne von dem Versuch einer sachkulturellen oder zivilisationsgeschichtlichen Erhellung der Antike stehen. Die Bilder sind nicht Repräsentationen gesicherten und tradierten Wissens über die Antike wie z. B. bei Montfaucon, sondern stehen in einem engen Verhältnis zu Moritz' Text, der die Götterwelt als eine verwobene Hervorbringung der Phantasie ohne Realitätsbezug ausweist. Diese erklärte Ferne von einer wie immer gearteten Wirklichkeit scheint mit der Form der Bilder reflektiert zu werden. Auch in dem von





Abb. 13

Jean Joseph François Tassaert nach Asmus Jakob Carstens, *Apoll* (Karl Philipp MORITZ: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1795, S. 115)

Moritz verfassten Gegenstück zur *Götterlehre*, dem 1791 erschienenen Buch *ANΘΟΥΣΙΑ oder Roms Alterthümer*,<sup>28</sup> das sich vordergründig in antiquarischer Tradition den *mores et instituta* der Römer widmet (Moritz spricht explizit von den „Sitten und Gebräuchen“), wird die poetische Verfasstheit der antiken Welt gegen ein zu enges Wirklichkeits- und Geschichtsverständnis ins Feld geführt. Auch die Alltagskultur, die Feste und die Religion der Römer seien zur Erhöhung des Lebensgenusses von Phantasie und Poesie erfüllt gewesen und können damit in Moritz' explizit ästhetischer Wahrnehmung als Gegenbild der eigenen Zeit dienen.

Ohne Zweifel lässt sich auch Moritz' Suche nach einem Ursprung als eine Form sentimentalischer Antikensehnsucht verstehen. Doch kombiniert Moritz in der *Götterlehre* den Gedanken an eine unverfälschte Begründung mit einer in die Zu-

kunft gerichteten Potenz. Der Mythos wird bei ihm frei für die künstlerische Fiktion, er entkoppelt sich von den alten Deutungsmustern und kann als „Sprache der Phantasie“ freie Verwendung finden. Moritz spricht sich deutlich gegen die allegorische Ausdeutung aus, die alle Unbestimmtheiten der Mythen in diskursive Wahrheiten auflösen möchte:

„Die Hand, welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt zugleich das zarte Gewebe der Phantasie, und stößt alsdann statt der gehofften Entdeckungen auf lauter Widersprüche und Ungereimtheiten.“<sup>29</sup>

Moritz' symbolische Lektüre der mythologischen Götterwelt, die den poetischen Schleier, der zugleich verdeckt und enthüllt, unangetastet wissen will, ist für das Verständnis mythologischer Bilder der klassisch-romantischen Kunstperiode hilfreich. Möchte man dies für die Geschichte der Kunst um 1800 fruchtbar machen, so offenbart sich zunächst eine mehrfache Verschiebung der Nachahmung. Die großen Axiome von der Nachahmung der Antike und der Nachahmung der Natur besitzen nur noch beschränkte Gültigkeit oder werden neu formuliert.<sup>30</sup> Auch das alte Diktum vom *ut pictura poesis*, das die Bild-Text-Beziehungen als Vergleich, Wettstreit und Überbietung geregelt hatte, war mit Lessings *Laokoon* an ein historisches Ende gelangt. Aus diesem Grund ist ein anderes Instrumentarium erforderlich, um klassizistische Götterbilder zu verstehen und zu analysieren. Man darf diese Werke weder zu eingengt aus dem Blickwinkel frühneuzeitlicher Kunst betrachten, noch dem Glauben anhängen, ihnen durch ikonographische Motivherleitungen entscheidend näherzukommen. Nicht nur das Was der Repräsentation, sondern das Wie wird entscheidend. Im Werkprozess wird hier die Bedeutung erzeugt, die nur bedingt Gegenstand mythologischen Wissens ist und aus dem Bild wieder herausgelesen werden kann. Form und Inhalt gehen vielmehr eine Verbindung ein, die sich selten diskursiv vollkommen auflösen lässt. Bekanntlich ist der Glaube, dass dies bei der Deutung von Kunstwerken der Renaissance und des Barock vollends gelingen kann, eine Fehlannahme ikonologischer Forschung, welche die bildliche Differenz zu dem



zugrundeliegenden Prätext zu selten berücksichtigt hat. Die Kunst um 1800 komplett zu ‚entikonographisieren‘ und allein ihre selbstreflexive Form zum Gegenstand der Analyse zu machen, geht aber ebenso am spezifischen Bedeutungspotential klassizistischer Bilder vorbei.<sup>31</sup> Diese entfalten Bedeutung und versuchen, sie im selben Moment wieder zu negieren; sie repräsentieren Gegenstände der Mythologie und lösen sich zugleich von einer zu engen Bezugnahme auf einen Prätext.

Dies lässt sich etwa an Christian Gottlieb Schicks Historienbild *Apoll unter den Hirten* (1806–1808) beschreiben.<sup>32</sup> Schicks *Apoll* spiegelt in seiner Handlungsarmut und erhöhten Reflexivität den Bilddiskurs um 1800 geradezu mustergültig. Die Szene ist in einer idealen, von menschlicher Kulturtätigkeit noch weitgehend unberührten Landschaft situiert. In ihr haben sich die jugendlichen Hirten mit ihren Familien niedergelassen, um passiv dem Gesang des nackten Gottes zu lauschen. Auch der thessalische König Admetos, der dem wegen der Tötung der Zyklopen zeitweise vom Olymp verbannten Apoll Obdach gewährt und ihn als Hirte in seinen Dienst nimmt, ordnet sich der sozial verbindenden Kraft des Sängers unter. Durchweg hat das Publikum eine kontemplative Haltung der poetischen Deklamation des Gottes gegenüber eingenommen. Die formale Struktur der Komposition unterstreicht den Anspruch, eher ein poetisches Denkbild, das der emotionalen Einfühlung bedarf, statt reine Textillustration zu sein. Keineswegs dürfte es jedem Betrachter verständlich gewesen sein. Schick hat selbst die Spur zu einer eindeutigen Textquelle verunklärt, als er am 4. November 1807 an seinen Bruder schrieb, dass das Sujet in „jedem mythologischen Lexikon“ nachgelesen werden könne.<sup>33</sup> Dies ist offenbar eine falsche Spur, denn nur mit Mühe lässt sich das Thema mit Hilfe mythologischer Handbücher und Lexika ikonographisch benennen, seine tiefere Bedeutung im Sinne eines traditionellen allegorischen Bezugsrahmens aber ganz und gar nicht erfassen.<sup>34</sup> Die Fragmente textlicher Überlieferung aus Euripides, Ovid und Hyginus musste der Leser auch in zeitgenössischen mythologischen Handbüchern mühevoll zusammensuchen. Hier klafft offenbar eine Lücke der Anwendung mythographischer

Texte, die vom Autor des Bildes intendiert zu sein scheint. Die Bedeutung seines Gemäldes konstituiert sich in einem Zwischenraum, nicht in der ikonographischen Konvention der Bildzeichen, wie sie die mythographischen Handbücher und Bildthesauri der Frühen Neuzeit zur Verfügung gestellt hatten. Der Betrachter muss sich die Bedeutung vielmehr aus der Reflexion über das Bildganze erschließen. Schicks Bildkonzept weist damit über die Illustration einer Begebenheit aus der mythographischen Tradition weit hinaus. Indem der Maler ein Bild entwirft, dessen Komposition kein antikes Bildsujet rekonstruiert, wird er selbst zum Poeten. Apoll als Gott der Künste bringt den im Naturzustand lebenden Hirten die Kultur in Form von harmonischem Gesang und wird damit zu einem Exemplum ästhetischer Erziehung im Sinne von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* (1795). Die anspruchsvolle metaphorische Dimension dieses idealistischen Programmbildes ist zu Recht als Visualisierung der Humboldtischen Bildungsidee gedeutet worden, die sich auf gesellschaftlicher Egalität gründete.<sup>35</sup> Damit wäre allerdings auch wieder ein Zweck konkret benannt, der außerhalb des Bildes liegt und den Mythos vom Gott Apoll eben gerade nicht als eine „geheime Spur“ begreift, die in eine ideale Vergangenheit führt, die uns nur durch den Schleier der Poesie erkennbar wird.

Ein weiteres Beispiel, nun aus dem Bereich der Plastik, kann eine ähnliche Verschiebung illustrieren. Das Neue an Bertel Thorvaldsens Statue des *Jason* von 1800/03 (Abb. 14) war, dass sie den Zeitgenossen als nahezu perfekte Nachahmung und Neuschöpfung einer antiken Kontrapostfigur erscheinen musste und dabei einen Helden der griechischen Sage, nämlich den Argonauten Jason, zum Thema hatte.<sup>36</sup> In der Bevorzugung des Heroen Jason vor einem Götterbild wie Apoll bei Thorvaldsens Gegenstandswahl spiegelt sich die subtile Verschiebung im Umgang mit der Mythologie um 1800, wie sie sich auch im Themenspektrum der Weimarer Preisaufgaben niederschlägt.<sup>37</sup> Aus den bevorzugt gewählten homerischen Themen sind es nicht die Götter selbst, sondern die Heroen, welche in der Geschichte des trojanischen Krieges tätig waren, die den Künstlern als attraktive Bildgegenstän-





Abb. 14

Bertel Thorvaldsens *Jason mit dem Goldenen Vlies* (Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Torwaldsen, Rom 1811, Taf. 2)

de vorgeschlagen wurden.<sup>38</sup> Thorvaldsens *Jason* wurde vom internationalen Kunstpublikum in Rom als echte Wiedergeburt einer an der Antike geschulten Monumentalplastik emphatisch gefeiert. In ihm sah man, bezeichnenderweise von einem Nordländer gefertigt, das Ideal eines griechischen Helden erfüllt, der in zeitloser Schönheit und klassischer Ausgewogenheit – und damit der Sphäre der Alltäglichkeit und der niederen Natur entrückt – einherschreitet. Den Speer hat er geschultert, das Schwert umgehängt und über dem linken Arm trägt er das Goldene Vlies, dessen mühevollen Erlangung im Mythos die gefährliche Seereise der Helden motiviert hatte. Der *Jason* ist auf eine Ansicht hin konzipiert, auf die Frontalansicht. Nur in ihr offenbart sich das plastische Konzept einer im leichten Kontrapost verhalten einherschreitenden Heroenfigur, die in der Wendung des Kopfes ins Profil ganz auf die Wirkung ihres Umrisses angelegt ist. Der Held handelt nicht, sondern blickt bereits auf seine Tat, die Er-

langung des Goldenen Vlieses, zurück. Und es ist gewissermaßen ein Blick, der nach innen gerichtet ist. Thorvaldsen gestaltet nicht den konkreten Moment der Handlung, sondern einen überzeitlichen Zustand der Reflexion. Der Held ruht in sich selbst, ja „spricht sich selbst aus“, wie Goethe es vermutlich bezeichnet hätte, dem Wilhelm von Humboldt von der Neugeburt der Griechen aus dem Geiste des Nordens 1803 umgehend brieflich berichtete, und dem Caroline von Humboldt eine Zeichnung nach dem Gipsmodell des *Jason* (die Marmorfassung entstand erst 1828) kurz darauf nach Weimar schickte, wodurch er über die sensationelle Wiedererlangung antiken Ideals in der zeitgenössischen Plastik direkt informiert war.<sup>39</sup> In der Monumentalität seiner plastischen Gestalt wie in der graphischen Schärfe seiner Konzeption ist der *Jason* ein Dokument der ästhetischen Debatten um 1800, die den Umriss und die Linie zum eigentlichen Träger des Bildkonzepts erhoben hatten: Der Umriss ist nach klassizistischer Doktrin die Begrenzung der Idee, in der verhaltenen Bewegung, die der in sich ruhende Körper in der Umzirkelung seines Konturs vollzieht, liegt der ideale Charakter des Bildes beschlossen. Thorvaldsen erzeugt ruhige plastische Flächen, die keine starken Kontraste, sondern sanfte Übergänge kennzeichnen. Der *Jason* verkörpert damit Leitgedanken klassizistischer Plastik und ist zugleich als die Rückgewinnung des antiken Kanons aus dem Geiste einer sentimentalischen Moderne zu beschreiben. Es geht formal um das Problem von Ruhe und Bewegung und inhaltlich um die Darstellung eines hohen Ethos, das Thorvaldsen in Auseinandersetzung mit den höchsten Verkörperungen ethischen Gehalts in der antiken Plastik, dem *Apoll von Belvedere* und dem *Doryphoros* des Polyklet, reflektiert.<sup>40</sup> Ein Werk wie der *Jason* ist – auch wenn sich die Konjunktur des Jason-Themas in Rom etwa im Verweis auf Joseph Anton Kochs Publikation der 24 Radierungen nach Carstens' Zeichnungen zum Jason-Mythos von 1799 konkret beschreiben ließe – für die traditionelle Mythenallegorese nur schwer zugänglich, da es seine Bedeutung aus der konkreten künstlerischen Gestaltung heraus erhält.<sup>41</sup> Die Attribute des Helden treten als erklärende Akzidentien hinzu, während sich in der Geschlossenheit der



skulpturalen Substanz die ideale Bedeutung erfüllt. Dem Betrachter gegenüber macht das Werk das Angebot der Versenkung in den Gegenstand griechischen Heldentums. Das Kunstwerk in seiner Schönheit vergegenwärtigt leibhaftig, jedoch nicht endgültig, die Möglichkeit einer heilen idealen Welt, in der die Heroen der Vorzeit gelebt haben.

Es ist also abschließend zu konstatieren, dass die Krise der Repräsentationsästhetik um 1800 auch für die Mythologie grundsätzlicher bedacht werden muss. Es wäre falsch, die alten antiquarischen Deutungsschemata an Kunstwerken zu wiederholen, die sich geradezu vorsätzlich einer eindeutigen Bestimmung entziehen und den poetischen Imaginationshorizont auch in ihrer Form reflektieren. Und ohne Frage ist das Thema der Götterbilder um 1800 nicht gelöst von den Überzeugungen der Kunsttheoretiker wie Karl Philipp Moritz, Carl Ludwig Fernow u.a. zu diskutieren, denen zufolge Kunst primär nicht ein Problem der Naturnachahmung und Repräsentationsästhetik, sondern eine nur dem Genie zugängliche Sprache der Empfindung und der Phantasie sei. Schon Moritz hatte formuliert, dass das Kunstwerk in sich selbst vollendet sei und den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber habe. Die um 1800 entstandenen mythologischen Bilder wie Thorvaldsens *Jason* können als bildgewordener Ausdruck idealistischer Kunsttheorie angesehen werden, wobei die auf Winckelmann zurückgehende Grundposition klassizistischer Kunsttheorie, der zufolge die Poesie die „Mutter der Künste“ sei, absolute Verbindlichkeit beanspruchen durfte.<sup>42</sup> Hier wird in den Erzeugnissen der bildenden Kunst die entscheidende epistemische Wende im Umgang mit den antiken Götterbildern greifbar, die eben nicht mehr religiös, moralisch oder historisch verstanden wurden, sondern allein ästhetisch. Für die klassisch-romantische Kunstperiode, für Autoren wie Goethe, Schiller, Schelling, August Wilhelm Schlegel u.a. ist es eine ausgemachte Sache, dass die Götterbilder ihren Existenzgrund allein in der Phantasie haben und damit auch nur ästhetisch – vornehmlich in der Poesie – vermittelbar sind.<sup>43</sup> Um 1800 tritt diesem literarischen Verständnis eine Kunstproduktion zur Seite, welcher die antiken Götter zu Kunst-

Göttern geworden sind, deren ikonographisch-wissensgeschichtlicher Zusammenhang mit den thesaurierten Zeugnissen einer vergangenen Religions- und Zivilisationsgeschichte wohl doch zu relativieren ist.

<sup>1</sup> Zu dem Blatt mit weiterführender Literatur siehe Christian von HOLST (Hrsg.): Joseph Anton Koch 1768–1839. Ansichten der Natur, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1989, Stuttgart 1989, S. 114–116, Kat. Nr. 1; HOLST 1993, Bd. 1, S. 154–155, Kat. Nr. 62 (Beate Frosch).

<sup>2</sup> Zur Stellung der Antike im akademischen Ausbildungsbetrieb des ausgehenden 18. Jahrhunderts vgl. die Ausstellungskataloge Bettina HAGEN (Hrsg.): Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800. Ausst.-Kat. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der schönen Künste u.a., 2002–2003, Mainz 2002; Max KUNZE (Hrsg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademie, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ausst.-Kat. Stendal, Winckelmann-Museum u.a. 2005, Ruhpolding 2005.

<sup>3</sup> Vgl. zur universalen Nutzenanwendung der antiquarischen Methode zuletzt Alain SCHNAPP: Antiquare zwischen Geistes- und Naturwissenschaft, in: Dietrich Hakelberg / Ingo Wiwjorra (Hrsg.): Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2010, S. 43–66.

<sup>4</sup> Zum Mythologieverständnis um 1800 vgl. die Beiträge in BURDORF / SCHWEICKARD 1998.

<sup>5</sup> MORITZ 1804, S. 2.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 1.

<sup>7</sup> Zum poetologischen und wissensgeschichtlichen Kontext von Moritz' *Götterlehre* siehe Hans Joachim SCHRIMPF: Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' *Götterlehre*, in: Heinz Otto Burger (Hrsg.): Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Darmstadt 1972, S. 272–305; Christoph JAMME: Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' ästhetische Mythologie, in: BURDORF / SCHWEICKARD 1998, S. 45–60; Frank BÜTTNER: Mythologie als Sprache der Phantasie. Die Glyptotheksfresken von Cornelius und die Entwürfe Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin, in: León Krempel / Anthea Niklaus Cornelius. (Hrsg.): Prometheus. Der Vordenker, München 2004, S. 42–59.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Jean STAROBINSKI: Fabel und Mythologie im 17. und 18. Jahrhundert [1977], in: Ders.:



- Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung. Aus dem Französischen und mit einem Essay von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1990, S. 318–351.
- <sup>9</sup> Der Abbé Antoine Banier hat, auf Vorarbeiten von 1711 und 1715 zurückgreifend, erstmals 1738–1740 in als definitiv erachteter Form sein äußerst erfolgreiches und durch Übersetzungen einflussreiches Werk *La Mythologie et les Fables expliquées par l'Histoire* (Kat.Nr. IV.17a) herausgebracht; auch die *Metamorphosen* Ovids hat er übersetzt, kommentiert und mit seinen „explications historiques“ auf die Historie hin gedeutet (erstmalig 1717, 1732 in gültiger Form erschienen).
- <sup>10</sup> Zu diesen Corpuswerken siehe WREDE 2005.
- <sup>11</sup> Die Unterscheidung von Superimagines und Subimagines nach BERNIS 2009.
- <sup>12</sup> Zu Frontispizen antiquarischer Werke vgl. THIMANN 2007, bes. S. 57–73. Zur Ikonologie der Frontispize historiographischer Werke siehe vor allem Marion KINTZINGER: Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Wiesbaden 1995.
- <sup>13</sup> Vgl. dazu zuletzt HEENES 2003 mit einem problematischen Verständnis von wissenschaftlicher Objektivität der archäologischen Illustrationen der Frühen Neuzeit.
- <sup>14</sup> Vgl. THIMANN 2007, S. 75–113.
- <sup>15</sup> Zu Montfaucon vgl. Elena VAIANI: ‘L’Antiquité expliquée’ di Bernard de Montfaucon. Metodi e strumenti dell’antiquaria settecentesca, in: VAIANI 2001, S. 155–176; WEISSERT 1999; BICKENDORF 1998; HUREL / ROGE 1998; ZWINK 2006, S. 125–192.
- <sup>16</sup> Zitiert nach HASKELL 1995, S. 146.
- <sup>17</sup> Zu den verschiedenen Konzepten des gelehrten Umgangs mit der Antike im 18. Jahrhundert vgl. BOSCHUNG 2008; zur Geschichte der antiquarischen Tradition vor Winckelmann siehe DACOSTA KAUFMANN 1996a; DACOSTA KAUFMANN 2001.
- <sup>18</sup> Kommentierte Neuedition: Johann Joachim WINCKELMANN: Geschichte der Kunst des Alterthums [1764, 1776], in: Ders.: Schriften und Nachlaß, Bd. 4.1: Text. Erste Auflage 1764, zweite Auflage Wien 1776, hrsg. von Adolf H. Borbein, Mainz 2002.
- <sup>19</sup> Vgl. HERKLOTZ 1999, S. 298. Zum Comte de Caylus siehe jetzt Joachim REES: Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765), Weimar 2006.
- <sup>20</sup> Vgl. HERKLOTZ 1999, S. 299.
- <sup>21</sup> LEPENIES 1988, S. 93.
- <sup>22</sup> Zum ideengeschichtlichen Kontext von Winckelmanns Beschreibung des *Apoll vom Belvedere* siehe Steffi ROETTGEN: Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert, in: Bernard Andreae u.a. (Hrsg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Mainz 1998, S. 253–274; Ernst OSTERKAMP: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in: ebenda, S. 443–458; REES 2002.
- <sup>23</sup> Zu Winckelmanns Verständnis von der Nachahmung der griechischen Werke siehe zuletzt mit älterer Literatur v. a. Helmut PFOTENHAUER: 250 Jahre Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung“. Ein Klassiker des Klassizismus?, Stendal 2006; Erik FORSSMAN: Edle Einfalt und stille Größe. Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755, Freiburg i.Br. 2010.
- <sup>24</sup> Vgl. dazu zuletzt Thomas HÜBENER: Winckelmanns Schönheitsideal. Eine kunstphilosophische Studie, Hannover 2008.
- <sup>25</sup> LEPENIES 1988, S. 93–97; Élisabeth DÉCULTOT: Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l’histoire de l’art, Paris 2000, bes. S. 193–243; Thomas FRANKE: Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empiristische Naturwissenschaft, Würzburg 2006; Mathias René HOFER: Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie, Ruhpolding 2008.
- <sup>26</sup> Zur epochalen Bedeutung von Winckelmanns ekphrastischem Stil siehe jetzt die Beiträge in: Heinz-Georg HELD (Hrsg.): Winckelmann und die Mythologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode, Tübingen 2009.
- <sup>27</sup> Zur Entstehung der Kupferstiche vgl. Frank BÜTTNER: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz, in: Nordelbingen 52, 1983, S. 95–127. Zum Verständnis der Daktyliotheken als Speicher antiquarischen Wissens vgl. zuletzt mit weiterführender Literatur Helge C. KNÜPPEL: Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform, Ruhpolding 2009; Valentin KOCKEL / Daniel GRAEPLER (Hrsg.): Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen und Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts, München 2006.
- <sup>28</sup> Karl Philipp MORITZ: ANΘΟΥΣΑ [Anthousa] oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer, Berlin 1791. Vgl. dazu JAMME 1998, S. 51–55; zum Kontext siehe Claudia SEDLARZ: Rom sehen und darüber



reden. Karl Philipp Moritz' Italienreise 1786–1788 und die literarische Darstellung eines neuen Kunstdiskurses, Hannover 2010.

<sup>29</sup> MORITZ 1804, S. 2.

<sup>30</sup> Vgl. dazu mit weiterführender Literatur zuletzt THIMANN 2010.

<sup>31</sup> Eine differenzierte Darstellung des Problems von Autonomieästhetik und der Neuentwicklung hermeneutischer Konzepte im ausgehenden 18. Jahrhundert von Bernhard FISCHER: Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winkelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990, S. 247–277.

<sup>32</sup> Das Gemälde in Stuttgart, Staatsgalerie; Öl auf Leinwand, 178,5 x 232 cm. Vgl. dazu Karl SIMON: Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800, Leipzig 1914, S. 69–82; Ulrike GAUSS / Christian von HOLST: Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1976, Stuttgart 1976, S. 138–148; HOLST 1993, Bd. 1, S. 358–359, Kat. Nr. 234 (Beate Frosch); Gudrun KÖRNER: Gottlieb Schick: Apoll unter den Hirten, in: HOLST 1993, Bd. 2, S. 311–319; Claudia von SAINT-ANDRÉ: Apoll unter den Hirten. Ein Bildthema des Klassizismus, unpublizierte Magisterarbeit, Universität Passau, Passau 1994 [Typoskript], S. 63–76. Vgl. zuletzt den Kommentar des Herausgebers und den Beitrag von Jörg TREMPER: Gottlieb Schick und die Geburt der idealistischen Ikonographie, in: Ernst Zacharias Platner: Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler, Wien 1813, hrsg. von Michael Thimann, Heidelberg 2010, S. 145–179.

<sup>33</sup> Das Zitat in: Adolph Haakh (Hrsg.): Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1863, S. 230.

<sup>34</sup> Die Quellen sind: Euripides, *Alkestis*, 569–593; Ovid, *Metamorphosen*, II, 676–684; Hyginus, *Fabulae*, 49–50.

<sup>35</sup> Vgl. OSTERKAMP 2001.

<sup>36</sup> Zum *Jason* siehe neben den älteren Monographien vor allem Herbert von EINEM: Thorvaldsens ‚Jason‘. Versuch einer historischen Würdigung, München 1974; Gerhard BOTT (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1977, Köln 1977; Jørgen Birkekal HARTMANN /

Klaus PARLASCA (Hrsg.): Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, Tübingen 1979; BOTT / SPIELMANN 1991; Mikkel BOGH: „Aus der Ferne“. Privat, fremmed og offetligt i Thorvaldsens „Jason“, in: Medelingen fra Thorvaldsens Museum, 2003, S. 74–79, sowie die weiteren Beiträge dieses Heftes, das als ein Sonderband zum *Jason* erschien.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Max KUNZE: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit, Mainz 1999.

<sup>38</sup> Zu den Weimarer Preisaufgaben siehe vor allem Walther SCHEIDIG: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, Weimar 1958; Ernst OSTERKAMP: ‚Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit‘. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, in: Sabine SCHULZ (Hrsg.): Goethe und die Kunst, Ausst.-Kat., Frankfurt a.M., Schirn Kunsthalle 1994, Frankfurt a.M. / Ostfildern-Ruit 1994, S. 310–322; Martin DÖNIKE: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806, Berlin 2005.

<sup>39</sup> Die Nachweise bei OSTERKAMP 2001, S. 260. Die in den Weimarer Sammlungen erhaltene Zeichnung abgebildet bei Jürgen WITTSTOCK: Thorvaldsen und die Deutschen. Ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst, in: BOTT / SPIELMANN 1991, S. 203–209, hier S. 204, Abb. 1.

<sup>40</sup> Zum Ethos in der Plastik des Klassizismus vgl. REES 2002.

<sup>41</sup> Zum Jason-Thema in Thorvaldsens direktem Umfeld vgl. BOTT / SPIELMANN 1991, S. 389–392, Kat. Nr. 2.27–2.29; Markus NEUWIRTH: J. A. Koch – A. J. Carstens. Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument der Künstlerfreundschaft, Graz 1989; Markus NEUWIRTH: Die Anverwandlung der Antike bei Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch, in: Kunsthistoriker 7, 1990, S. 49–56; Markus NEUWIRTH: Thorvaldsen im Spannungsfeld mythischer Bildfindungen um 1800, in: BOTT / SPIELMANN 1991, S. 53–66.

<sup>42</sup> Ernst OSTERKAMP: Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus, in: HOLST 1993, Bd. 2, S. 177–183.

<sup>43</sup> Vgl. JAMME 1998, S. 45; GÖCKEL 1981, S. 221.